



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in  
Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali  
(ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

**L'evoluzione dell'individuo nel cinema di Lee Chang-dong:  
da *Green Fish* (1997) a *Burning* (2018)**

**Relatrice**

Prof.ssa Maria Roberta Novielli

**Correlatore**

Prof. Eugenio De Angelis

**Laureando**

Riccardo Brunello

Matricola 862431

**Anno Accademico**

2022 / 2023



## INDICE

<b>Introduzione</b>	<b>p. 3</b>
<b>Capitolo I I due film più politici: <i>Green Fish</i> (1997) e <i>Peppermint Candy</i> (2000). Il rapporto traumatico tra individuo e Stato</b>	<b>p. 5</b>
<b>1.1 <i>Green Fish</i></b>	<b>p. 6</b>
1.1.1 Trama	p. 6
1.1.2 Analisi contestuale	p. 7
1.1.3 Da personaggio cinematografico di genere a metafora sociale. Le conseguenze della rapida modernizzazione sull'individuo	p. 10
<b>1.2 <i>Peppermint Candy</i></b>	<b>p. 28</b>
1.2.1 Trama	p. 28
1.2.2 Analisi contestuale	p. 30
1.2.3 I traumi della storia di un intero Paese si infrangono sull'individuo	p. 35
<b>Capitolo II La privatizzazione del trauma in <i>Oasis</i> (2002) e <i>Secret Sunshine</i> (2007). L'individuo e i gruppi sociali</b>	<b>p. 50</b>
<b>2.1 <i>Oasis</i></b>	<b>p. 51</b>
2.1.1 Trama	p. 51
2.1.2 Analisi contestuale	p. 51
2.1.3 L'emarginato sociale e il conflitto con la famiglia	p. 52
<b>2.2 <i>Secret Sunshine</i></b>	<b>p. 67</b>
2.2.1 Trama	p. 67
2.2.2 Analisi contestuale	p. 68
2.2.3 Un protagonismo tutto al femminile. Il confronto con la comunità locale tra scetticismo e religione	p. 69
<b>Capitolo III Il trauma viene interiorizzato. L'autoaffermazione dell'individuo in <i>Poetry</i> (2010) e <i>Burning</i> (2018)</b>	<b>p. 81</b>
<b>3.1 <i>Poetry</i></b>	<b>p. 82</b>
3.1.1 Trama	p. 82
3.1.2 Analisi contestuale	p. 83
3.1.3 La poesia come strumento individuale per la comprensione della realtà e di se stessi	p. 84
<b>3.2 <i>Burning</i></b>	<b>p. 94</b>
3.2.1 Trama	p. 94
3.2.2 Analisi contestuale	p. 95

**3.2.3** La rabbia che brucia l'individuo e lo conduce  
all'autoaffermazione più violenta **p. 96**

**Conclusione** **p. 108**

**Bibliografia** **p. 110**

**Sitografia** **p. 116**

**Videografia** **p. 117**

## Introduzione

L'individuo è il perno attorno al quale ha ruotato l'opera omnia di molti grandi registi cinematografici del passato. Ingmar Bergman, Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Orson Welles, Luis Buñuel, Federico Fellini sono solo alcuni degli autori che, nel corso della loro carriera, sono riusciti a dar vita a personaggi indimenticabili, frutto della loro personale visione dell'essere umano e del rapportarsi di quest'ultimo alla realtà oggettiva, fattuale, ma anche eterea e spirituale che lo circonda. Tuttavia, la curiosità verso l'individuo non è morta nel passato della settima arte, ha continuato a stimolare nuovi autori e a condurli nel loro percorso artistico. Tra di loro merita di essere incluso uno dei registi contemporanei che, più di altri, è riuscito a tradurre questo sentimento in modo singolare e affascinante e che, per questo motivo, è stato scelto come protagonista di questa tesi: Lee Chang-dong.

Il regista nasce nel 1954 a Daegu da una famiglia di ideali progressisti, pur vantando origini nobiliari. Introverso e riservato, fin da giovanissimo Lee ha a che fare con l'arte: si dedica spesso alla scrittura e, per merito del fratello maggiore, si avvicina al teatro. Una volta laureatosi in Scienze dell'Educazione alla Kyungpook University, diventa insegnante in una scuola superiore di provincia nel 1980, per poi essere trasferito presso la capitale Seul. Nel corso di questi anni non abbandona la propria passione per il teatro e, soprattutto, per la scrittura. Il suo primo romanzo, intitolato *Jeon-ri*, riceve un premio dal quotidiano Dong-a e anche le sue raccolte di racconti *So-ji* e *Lot of Shit in Nok-Cheon* vengono accolte positivamente nei circoli letterari.

Il 1992 è l'anno che lo avvicina al cinema: Park Kwang-su lo vuole alla sceneggiatura di *To the Starry Island* (*Geu seomae gagosipda*, 1993). La collaborazione tra i due non si esaurisce qui, ma prosegue anche in *A Single Spark* (*Areumdaun cheongnyeon Jeon Tae-il*, 1995), film sulla vita e sul sacrificio di Chun Tae-il (operaio, attivista per i diritti dei lavoratori). Sarà questa breve gavetta e una fortunata serie di incontri a far sì che Lee decida di approdare dietro alla macchina da presa e realizzare il suo primo film, *Green Fish* (*Chorok Mulgogi*) nel 1997. Da quel momento Lee entrerà a far parte della schiera dei grandi registi che hanno rivoluzionato il cinema sudcoreano negli ultimi decenni: Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Kim Ki-duk, Kim Ji-woon e Hong Sang-soo.

Questa tesi prende in esame esclusivamente i sei lungometraggi che Lee Chang-dong ha realizzato, fino ad oggi, con l'intento di tracciare un percorso evolutivo dell'individuo all'interno della sua opera. Per questo motivo i film sono stati inseriti in ordine cronologico, evidenziando la linearità progressiva di questo processo, e in ogni capitolo ne sono analizzati due. Il primo capitolo prende in esame *Green Fish* (*Chorok Mulgogi*, 1997) e *Peppermint Candy* (*Bakha Satang*, 2000), il secondo è dedicato *Oasis* (*Oasiseu*, 2002) e *Secret Sunshine* (*Miryang*, 2007), mentre il terzo si focalizza su *Poetry* (*Poetry*, 2010) e *Burning* (*Beoning*, 2018).

A sostegno dell'elaborato sono stati utilizzati non solo testi di teoria cinematografica generale, biografie sull'autore, studi passati sull'opera del regista e studi psicologico-sociali, ma anche racconti e romanzi da cui alcuni stessi film sono tratti.

## Capitolo I

### I due film più politici: *Green Fish* (1997) e *Peppermint Candy* (2000).

#### Il rapporto traumatico tra individuo e Stato

Il motivo principale, che accomuna l'approccio all'individuo nei primi due film di Lee Chang-dong, risiede nel loro carattere politico. Attraverso i protagonisti di *Green Fish* (*Chorok Mulgogi*, 1997) e *Peppermint Candy* (*Bakha Satang*, 2000) Lee riesce a portare sullo schermo due ritratti sicuramente diversi della Corea del Sud, ma entrambi socialmente impegnati. Mantenendo questa prospettiva, le due opere possono essere lette come l'ideale proseguimento dello spirito adottato da Lee Chang-dong nelle sue precedenti collaborazioni con il regista Park Kwang-su, autore che non ha mai nascosto il proprio impegno all'interno delle proprie pellicole. Se però i film di Park Kwang-su co-sceneggiati da Lee, *To the Starry Island* (*Geu seomae gagosipda*, 1993) e *A Single Spark* (*Areumdaun cheongnyeon Jeon Tae-il*, 1995), risultano più espliciti nella loro dissacrazione politica e, in un certo senso, più universalmente comprensibili, i due lungometraggi di Lee Chang-dong, invece, necessitano di una spiegazione più approfondita, capace di cogliere quello che a prima vista potrebbe essere nascosto. Attraverso l'analisi dei loro protagonisti, del loro evolversi nelle dinamiche diegetiche, della contestualizzazione dei contenuti dei due film e delle scelte tecniche di Lee, questo capitolo intende fornirne una lettura più chiara.

Certamente, quello che è riscontrabile nelle prime due pellicole del regista è la visione di un mondo che non lascia scampo, che Lee Chang-dong cattura con un predeterminismo quasi insormontabile. La morte dei due personaggi principali, vista come un'autodistruzione inevitabile, verrà man mano superata nelle opere successive per lasciar spazio a una maggiore fiducia nell'individuo e nelle possibilità che esso, attraverso i suoi gesti, ha di redimersi o di autoaffermarsi. Nonostante siano delle opere in cui prevale un impegno politico, che nelle successive diventerà più un sottotesto a cui Lee Chang-dong sembra dare meno importanza, portano già tutta la curiosità del regista per l'essere umano e il suo rapporto con il mondo. A una domanda postagli nel corso di un'intervista Lee ha risposto letteralmente: "There's no question that *Green*

*Fish* and *Peppermint Candy* draw on the political and economic problems of Korea. But they weren't my main focus. My main interest has always been human beings.”<sup>1</sup>

## 1.1 *Green Fish*

### 1.1.1 Trama

*Green Fish* segna l'esordio alla regia per Lee Chang-dong. Il film ha per protagonista Mak-dong (Han Suk-kyu), un giovane di venticinque anni recentemente congedato dall'esercito. Nel treno che lo sta riportando a casa dalla sua famiglia si imbatte in una giovane donna, che, sportasi dal finestrino, perde una sciarpa rossa. Recuperato l'indumento, Mak-dong, nel tentativo di restituirglielo, fallisce, ma al contempo riesce a salvarla dalle molestie di un gruppo di ragazzi. Giunto nella sua città natale, Ilsan, Mak-dong si ritrova di fronte a un paesaggio drasticamente cambiato. Anche la sua famiglia non è più quella di una volta. Si sono dovuti adattare alle nuove dinamiche, imposte dal rapido sviluppo che ha investito l'area. Sua madre si guadagna da vivere facendo la domestica. Uno dei suoi fratelli maggiori è diventato un poliziotto alcolizzato, che beve anche in servizio. Un altro fratello vende uova a bordo di un furgone. Sua sorella mente alla famiglia e, invece di lavorare in fabbrica, offre i propri servizi come hostess in un *coffe-shop*. L'unico a essere rimasto lo stesso è il primogenito, che, tuttavia, è affetto da un danno celebrale permanente. Mak-dong, che è un ragazzo con un solo sogno, ovvero aprire un ristorante e gestirlo con i propri familiari, non riesce a sopportare la situazione e decide di mettersi alla ricerca di un lavoro per poter aiutare i propri parenti. Quando Mi-ae (Shim Hye-jin), la ragazza del treno, gli lascia un messaggio al telefono, decide di cercarla al night club di Yeongedeungpo, un distretto di Seul, dove scopre che la giovane donna, oltre a esibirsi come cantante da terza serata, è l'amante di Bae Tae-gon (Moon Sung-keun), il capo di una gang che controlla l'area. Mak-dong nella stessa notte viene pestato da alcuni scagnozzi di Bae, capeggiati dal tabagista Pan-su (Song Kang-ho), per poi essere

---

<sup>1</sup> Glick, Stan, *ACF 108: Lee Chang-dong E-Interview*, in «AsianCineFest», 3 maggio 2008, <http://asiancinefest.blogspot.com/2008/05/acf-108-lee-chang-dong-e-interview.html>, ultima consultazione: 1 febbraio 2024.

Non c'è dubbio che *Green Fish* e *Peppermint Candy* traggano spunto dai problemi politici ed economici della Corea. Ma non erano il mio interesse principale. Il mio interesse principale è sempre stato l'essere umano. (trad. mia)

avvicinato dallo stesso boss, che, indotto da Mi-ae, gli propone un lavoro come parcheggiatore. In poco tempo, Mak-dong per la sua lealtà, scala i ranghi dell'organizzazione criminale, fino a diventare l'autista di Bae e uno dei suoi tirapiedi più fidati. Improvvisamente riappare l'ex-capo di Bae, che, appena rilasciato di prigione, decide di avviare i propri affari nello stesso territorio. Nel frattempo Mak-dong fatica sempre di più a nascondere i propri sentimenti per Mi-ae. In un'occasione sembra essere pronto a fuggire con lei, ma poi ritornano entrambi da Bae. Alla fine accade l'inevitabile e i due trascorrono una notte d'amore, dopo che lei è stata sfruttata sessualmente da Bae. Ed è proprio quest'ultimo, poco dopo, a essere umiliato dal suo ex-capo di fronte a tutti i suoi uomini. Se inizialmente sembra non voler reagire, in seguito incarica Mak-dong di uccidere colui che lo ha reso ridicolo agli occhi dei suoi sottoposti. Mak-dong accetta, un po' per ripulirsi la coscienza per aver tradito di nascosto Bae con Mi-ae, un po' per racimolare i soldi che gli consentirebbero di realizzare il proprio sogno da condividere con la famiglia. Uccide il boss rivale e ritorna da Bae che lo ammazza senza alcuna pietà, forse per cancellare ogni traccia che possa legarlo all'omicidio del suo ex-capo o forse perché ha scoperto tutto su lui e Mi-ae. Mesi dopo Bae e Mi-ae, che aspetta un bambino, si fermano a pranzare per pura coincidenza a casa di Mak-dong, che nel frattempo ospita anche un ristorante gestito dalla sua famiglia. Nessuno dei due sembra rendersi conto del posto in cui si trovano, fintanto che Mi-ae, terminato di mangiare, sale in macchina e, osservando il salice, si accorge che è lo stesso che era presente nella foto che Mak-dong le regalò tempo addietro. Bae, ancora ignaro di dove effettivamente si trovano, la raggiunge in macchina e assieme ripartono verso la città.

### **1.1.2 Analisi contestuale**

La genesi di *Green Fish* affonda le proprie radici nei preziosi anni di apprendistato, che videro Lee Chan-dong affiancare Park Kwang-su in qualità di sceneggiatore e assistente alla regia nella realizzazione di *To The Starry Island* (1993) e *A Single Spark* (1995). Kim Young-jin, nella sua biografia dedicata a Lee Chang-dong, scrive che durante le riprese di *To The Starry Island* (1993) l'attore Myung Kae-nam strinse un forte rapporto con Lee e, dopo una serata passata a bere insieme, gli

confessò che in futuro avrebbe voluto produrre un suo film e così fu.<sup>2</sup> Fondata la propria casa di produzione indipendente nel 1996, la East Film, Myung Kae-nam finanziò proprio *Green Fish* e anche i successivi due lavori di Lee, *Peppermint Candy* (2000) e *Oasis* (*Oasiseu*, 2002), con uno sguardo sempre più rivolto ai circuiti festivalieri.

*Green Fish* venne distribuito nelle sale della Corea del Sud a partire dal 7 febbraio 1997 e, sfidando ogni possibile pronostico, registrò numeri relativamente importanti al botteghino. Come si può notare dalla seguente tabella,<sup>3</sup> *Green Fish* nell'anno della sua uscita si classificò all'ottavo posto tra le produzioni sudcoreane per numero di spettatori nell'area di Seul.

#### The Best Selling Films of 1997

	Korean Films	Seoul Admissions	Release Date
1	The Letter	724,474*	Nov 22
2	The Contact	674,933	Sep 13
3	Chang (Downfall)	411,591	Sep 13
4	Beat	349,781	May 10
5	Hallelujah	310,920	Aug 9
6	No. 3	297,617	Jul 10
7	Change	167,235	Jan 18
8	Green Fish	163,655	Feb 7
9	Mister Condom	157,032	Mar 1
10	The Hole	141,717	Nov 1

Tabella 1: film sudcoreani del 1997 con più spettatori nell'Area di Seul

Un tale risultato per il debutto al cinema di Lee Chang-dong fu accolto con stupore, in particolare dal regista, ma, in realtà, una spiegazione, come sempre, esiste. Il successo fu dovuto in parte a un cast e a un reparto tecnico notevoli per un'opera prima: l'attore affermato Moon Sung-keun, l'attrice Shime Hye-jin e il grande direttore della fotografia Yu Yeong-gil, tutti conosciuti da Lee sul set di *To The Starry Island*, accettarono di prendere parte alla pellicola. A questi si aggiunsero due futuri divi del cinema sudcoreano: Han Suk-kyu, che divenne uno dei volti simboli del

<sup>2</sup> Kim, Young-jin, *Lee Chang-dong*, Seoul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle, cap. *Biography*, qui p. 7.

<sup>3</sup> 1997, Koreanfilm.org, D. Paquet, <https://www.koreanfilm.org/kfilm97.html>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.

cinema del suo Paese della seconda metà degli anni '90, grazie a pellicole di enorme successo come *Christmas in August* (*8(Pal)wolui Keurisemaseu*, 1998) di Jung Won e *Shiri* (*Swiri*, 1999) di Yoo Joong-won, e Song Kang-ho, probabilmente, ad oggi, il più famoso attore sudcoreano di tutti i tempi. Inoltre, se *Green Fish* lo si contestualizza da un punto di vista storico-cinematografico, possono essere individuati altri due fattori che contribuirono particolarmente al suo discreto successo di pubblico.

Il primo fu la ripresa del *gangster movie* coreano avvenuta negli anni '90,<sup>4</sup> che divenne un genere sicuro su cui le piccole case di produzione indipendenti investirono, favorendo la proliferazione di registi emergenti. Basta analizzare la Tabella 1 per rendersi conto di tale fenomeno. Oltre a *Green Fish*, appartengono al genere gangster anche *Beat* (*Biteu*, 1997) di Kim Sung-su e *No. 3* (*Neombeo3*, 1997) di Song Neung-han.

Il secondo fattore lo si può evincere da quanto detto dallo stesso Lee Chang-dong nel corso di un'intervista tenutasi al BFI London Film Festival del 2018.<sup>5</sup> Parafrasando il regista, in un periodo in cui le persone si sentivano distanti da quanto mostrato al cinema, Lee decise di sfruttare la forza di intrattenimento insita nel genere gangster, per veicolare meglio la vera intenzione del film. Infatti, osservando *Green Fish* con maggiore attenzione, ci si accorge che sfrutta la parabola criminale per poter riflettere su una serie di questioni, in particolare sulla ricerca da parte di Mak-dong di una propria identità. Questo inusuale approccio creò una sintonia particolare con una parte di pubblico, che nel protagonista fu in grado di riconoscere le proprie incertezze

---

<sup>4</sup> Questa rifioritura di un filone cinematografico, caduto in disgrazia attorno negli anni '70, come fa notare Jinhee Choi in *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs* (pp. 60-76), deve essere ricondotta alla stessa matrice, che, paradossalmente, ne causò il tramonto circa un ventennio prima: il cinema di Hong Kong. A metà degli anni '70 i film *wuxia* (cappa e spada che generalmente hanno come protagonista un guerriero errante) e kung fu hongkonghesi presero il posto del cinema gangster coreano classico, mentre, tra la metà degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 l'invasione di opere di registi, come John Woo, Wong Jim e Ringo Lam, preparò il terreno su cui dopo sarebbe sorto il nuovo cinema gangster coreano. L'importazione di un numero così importante di film da Hong Kong fu dettata soprattutto dai cambiamenti nelle dinamiche distributive ed economiche. Con il diradarsi della presenza, e quindi dell'influenza dei chaebol (grandi conglomerati industriali a gestione familiare) nel settore cinematografico e con l'avvento della distribuzione diretta dei grandi *studios* statunitensi, i film action-gangster di Hong Kong si rivelarono un'alternativa alquanto redditizia. In questo periodo, Lee Chang-dong, classe '54, aveva all'incirca tra i 20 e i 30 anni. Frequentare i cinema al tempo significava imbattersi in questa tipologia di film, che, naturalmente, non poterono non influenzare, come molti altri registi a lui contemporanei, anche il giovane Lee.

<sup>5</sup> British Film Institute, *Screen Talk- Lee Chang-dong|BFI London Film Festival 2018*, Youtube, 2 novembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=3V8-PbBmdBA&t=609st>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.

e le proprie lotte quotidiane, ma fu anche il motivo per cui in *Green Fish* cominciano a prendere forma i primi tratti distintivi di un'autorialità destinata a fiorire. Tra questi anche l'oggetto della mia analisi ovvero l'individualismo, che a partire da quest'opera assumerà forme diverse e un'intensità sempre maggiore nella futura produzione del regista.

*Green Fish*, oltre al sopracitato successo di pubblico, fu anche un fulmine a ciel sereno per la critica, che non si aspettò un debutto così promettente per un neo-regista, che fino a quel momento aveva avuto esperienze solo in ambito letterario e come sceneggiatore. Kim Young-jin in una sua intervista si rivolge a Lee Chang-dong sostenendo che prima di lui pochissimi scrittori erano diventati registi e che nessuno aveva esordito con un film di successo.<sup>6</sup> Un successo di critica che travalicò i confini nazionali. A riprova di ciò *Green Fish* vinse il *Dragons & Tigers Award* al Vancouver International Film Festival del 1997, il premio dedicato al miglior film di un regista emergente dall'Asia Pacifica (APAC).

### **1.1.3 Da personaggio cinematografico di genere a metafora sociale. Le conseguenze della rapida modernizzazione sull'individuo**

Con *Green Fish* Lee Chang-dong non solo avvia la propria carriera da regista, ma dà inizio a un percorso che porrà sempre al centro delle proprie riflessioni l'individuo e la complessità della natura umana. È molto significativo che già al suo debutto Lee riesca a comprendere le potenzialità audiovisive del mezzo cinematografico e a tradurre efficacemente questa consapevolezza in determinate scelte narrative, potenziate ancor più da meticolose scelte stilistiche.

La caratterizzazione di Mak-dong è stratificata ed è necessario analizzarla a diversi livelli, per riuscire a comprendere come l'individualismo di Lee Chang-dong operi affinché Mak-dong si erga a metafora sociale, in cui parte del pubblico sia in grado di riconoscersi.

Il passo iniziale, messo a punto dal regista, è quello di coinvolgere il pubblico attraverso l'attrattività, individuando così il primo strato di caratterizzazione di Mak-

---

<sup>6</sup> Kim, Young-jin, *Lee Chang-dong*, Seoul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle, cap. *Interview*, qui p. 7.

dong: l'individuo cinematografico. Mak-dong è il risultato di un attento dosaggio di tre ingredienti: unicità, canonicità e drammatizzazione.

L'unicità del singolo è una caratteristica insita nell'individualismo, che nelle peculiarità e nelle diversità delle persone fonda la propria filosofia. Non c'è bisogno di nulla che giustifichi l'unicità di Mak-dong in quanto individuo. Ha le proprie fattezze fisiche, il proprio carattere, che, per quanto possano assomigliare a quelle di personaggi già visti, rimangono irripetibili. L'unicità è per ovvi motivi una caratteristica insita nella ripresa del reale del cinema analogico. Per poter ripetere allo stesso modo quello che è stato catturato dalla macchina da presa in un preciso momento, dovrebbe presentarsi l'esatta concomitanza di fattori interni ed esterni, verificatasi nell'istante esatto in cui la ripresa ha avuto luogo. Per esempio: le stesse condizioni meteorologiche, la stessa luce o le stesse movenze di Han Suk-kyu sono solo alcuni dei fattori la cui irripetibilità e parziale controllabilità sono palesi.

La canonicità, invece, è strettamente collegata alla teoria del cinema di genere, che, anche nel caso dei gangster movie sudcoreani, presenta certi schematismi e stilemi. Per esempio, Jinhee Choi fa giustamente presente che nel cinema gangster coreano, ogni tipo di trasgressione, sessuale o sociale, è spesso proibita e severamente punita.<sup>7</sup> La morte di Mak-dong, in parte, va quindi attribuita anche alla necessità di tornare all'equilibrio preesistente al suo arrivo, in cui l'autorità di Bae non viene messa in discussione. Allo stesso modo nel cinema gangster sudcoreano molte volte i protagonisti maschili non riescono né a passare con successo dall'adolescenza all'età adulta, né a venire a patti con la propria identità.<sup>8</sup> Questi stilemi, rinvenibili anche in *Green Fish*, a differenza dei lavori successivi di Lee Chang-dong, testimoniano un'autorialità embrionale, ma al contempo permettono allo spettatore di coordinarsi meglio con la storia.

Il terzo ingrediente, la drammatizzazione, è invece una caratteristica congenita del cinema di finzione. Per quanto nel corso della storia del cinema ci siano stati numerosi tentativi di avvicinamento alla rappresentazione del reale, il cinema, perfino quello documentaristico, rimane un oggetto che si basa su una qualsivoglia forma di costruzione. *Green Fish*, ovviamente, non è da meno. Nonostante un approccio

---

<sup>7</sup> Choi, Jinhee, *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs*, Middletown, Wesleyan University Press, 2010, qui p. 69.

<sup>8</sup> Choi, *op.cit.*, qui p. 70.

realista, come si vedrà in seguito, Lee Chang-dong, provenendo dal campo letterario, sa servirsi di tutti gli strumenti utili a drammatizzare il contenuto, rendendo più accattivante la vicenda mostrata. In *Green Fish* già il punto di partenza presenta un'eccezionalità situazionale. Scegliere la via del crimine è un'opzione più unica che rara, ma anche il conseguente sviluppo della storia di Mak-dong attraverso *turning point* (o *mid point*, cioè momenti concernenti la sceneggiatura, che definiscono i tre atti classici della drammaturgia, ispirati alla *Poetica* di Aristotele: inizio, svolgimento e fine) denota una manipolazione volta all'attrazione. In poche parole, Mak-dong rimane un personaggio inventato per mantenere vivo l'interesse.

Dopo aver creato un individuo cinematografico, Lee Chang-dong lo rende più verosimile, definendo il secondo strato di caratterizzazione: un individuo cinematografico realisticamente credibile. In tal senso è illuminante l'utilizzo che Giaime Alonge fa, all'interno de *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*<sup>9</sup> delle categorie proposte da Northrop Frye in *Anatomia della critica*, uno degli studi più rinomati sui generi letterari, per spiegare come la rappresentazione degli eroi nel western americano sia cambiata con l'avvento della New Hollywood. A differenza di quello classico, il western di registi come Peckinpah, Altman, Penn, è "basso-mimetico", ovvero "i personaggi mostrano una capacità di azione simile alla nostra, come nella maggior parte delle commedie e della narrativa realistica".<sup>10</sup> Questa osservazione può essere a pari modo valida per quanto riguarda *Green Fish*: Mak-dong non è un protagonista invincibile. Non solo sanguina, soffre e commette errori, ma fallisce e viene ucciso. Il modo con cui il regista sceglie di portare sullo schermo Mak-dong, lo fa apparire straordinariamente vicino agli occhi dello spettatore.

A questo punto, nel momento in cui è riuscito a rendere il suo protagonista e la storia incentrata su di esso, attraenti e credibili, può permettersi di trasmettere più efficacemente un ulteriore significato, in cui una parte di pubblico è potenzialmente in grado di immedesimarsi e di proiettare le proprie esperienze di vita. Nessuno si identificherebbe mai in un protagonista che non riesce ad attrarlo. Mancherebbe quel passaggio che riduce la distanza tra chi assiste e chi viene rappresentato. Inoltre, chiunque farebbe più fatica a riconoscersi in un personaggio che non è verosimile. Più

---

<sup>9</sup> Alonge, Giaime, *Genere*, in *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di Giulia Carluccio, Luca Malavasi e Federica Villa, Roma, Carocci, 2022, pp. 231-242.

<sup>10</sup> Alonge, *op.cit.*, qui p. 238.

il personaggio si allontana dalla realtà fattuale, più l'io spettatoriale fatica a proiettarvi le proprie esperienze di vita. Basti pensare ai film fantasy o di fantascienza, in cui chi si trova dall'altra parte dello schermo, tende, per l'appunto, a fantasticare mentalmente con la realtà fittizia che ha di fronte immaginandosi piuttosto che immedesimandosi.

Il terzo strato, quello più profondo e meno immediato, ovvero, l'individuo come metafora sociale, rappresenta proprio questo. Lee Chang-dong non nasconde la sua vicinanza ad alcuni problemi che affliggono il suo Paese, ma, come giustamente fa notare Lee Hyangjin, la critica sociale presente in *Green Fish* è priva di toni particolarmente moralistici o ideologici.<sup>11</sup> A partire da *Green Fish* emerge l'assenza di una rigida dicotomia tra bene e male, che semplificherebbe troppo la complessità della natura umana, tanto irresistibile per Lee. Nel suo seguire Mak-dong per tutto il suo vagabondaggio alla ricerca di una propria identità, non fornisce soluzioni, non si perde in elucubrazioni etiche, spinto dalla volontà di definire il bene e il male, il giusto e lo sbagliato. Il suo pedinamento, filosoficamente, riporta la mente al famoso "pedinamento del reale" che teorizzò Cesare Zavattini. Un'intenzione che sfocia in un'inopinabile analogia contenutistica. Lee Chang-dong crede nel "momento rivelatore della ripresa",<sup>12</sup> e si pone umilmente al servizio dello sguardo, che, come quello nato dal sodalizio De Sica-Zavattini, cattura "personaggi moderni che cercano disperatamente un loro posto nel mondo, con i paesaggi [...] antropomorfizzati, con le varie facce di una crisi ineluttabile che sembra far da sfondo all'intera modernità".<sup>13</sup>

Tuttavia, quella che è una vicinanza in termini sostanziali, viene declinata diversamente a livello pratico-formale. Se Zavattini sosteneva, pur non attenendovisi completamente, che era "giunto il momento di buttar via i copioni per seguire gli uomini con la macchina da presa",<sup>14</sup> Lee Chang-dong rimane legato a un cinema che, per quanto fedele a seguire i propri protagonisti con la macchina da presa, è fondato su un meticoloso processo di costruzione e di manipolazione. La natura ibrida del

---

<sup>11</sup> Lee, Hyangjin, *Il cinema coreano contemporaneo. Identità, cultura e politica*, O barra O edizioni srl, Milano, 2006, qui p. 102.

<sup>12</sup> Villa, Federica, Donghi, Lorenzo, Rigola, Gabriele, *La modernità e il cinema*, in *Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di Giulia Carluccio, Luca Malvasi e Federica Villa, Roma, Carocci, 2022, pp. 103-140, qui p. 125.

<sup>13</sup> Villa, Donghi, Rigola, *op. cit.*, qui p. 123.

<sup>14</sup> Villa, Donghi, Rigola, *op. cit.*, qui p. 125.

mezzo cinematografico permette di prendere in prestito terminologie provenienti da altri campi di studio, come la narratologia. La sceneggiatura, difatti, altro non è che il risultato di un processo narrativo. Non bisogna dimenticare che Lee, provenendo dal mondo letterario, è estremamente cosciente di come, il più delle volte, l'efficacia di un film sia frutto di un'accurata fase di scrittura. Ecco spiegato il motivo per cui Lee Chang-dong in *Green Fish* adoperi un preciso espediente narrativo, per esaltare la centralità di Mak-dong e la sua vicinanza con il pubblico: la focalizzazione interna. In questo modo lo spettatore non solo è in grado di empatizzare maggiormente con il protagonista della vicenda, ma anche con la metafora sociale che esso simbolicamente rappresenta. Per fare chiarezza su questo concetto, legato più prettamente al *medium* letterario, piuttosto che a quello cinematografico, Gianni Rondolino e Dario Tomasi nel loro celebre *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*,<sup>15</sup> citano il modo in cui Gérard Genette riprende una famosa tripartizione di Tzvetan Todorov, per spiegare il rapporto cognitivo tra istanza narrante, personaggio e spettatore. Quando si parla di focalizzazione interna “il narratore assume il punto di vista di un personaggio, dicendo solo quello che questo personaggio sa (narratore = personaggio)”.<sup>16</sup> Fatta esclusione per pochissime scene, come quella in cui il fratello più grande lo attende alla fermata del bus, dove viene utilizzato un montaggio alternato, e per gli ultimi minuti, in cui Mak-dong ormai è morto, tutto è narrato dalla prospettiva del protagonista. I tempi di elaborazione del dramma sociale sono gli stessi che vive Mak-dong. Non sappiamo che i palazzi hanno invaso la campagna, fino a quando non ce lo dice Mak-dong. Non sappiamo che i membri della famiglia di Mak-dong sono costretti ai lavori più disparati per sopravvivere, per poi scoprirlo volta per volta con Mak-dong. Non sappiamo che Mi-ae lavora in un *nightclub* ed è l'amante di un boss criminale, finché Mak-dong non lo viene a sapere a sue spese. Non sappiamo che Bae vuole ucciderlo, ponendo fine al suo tentativo di adeguamento sociale, sino a quando il proposito non viene compiuto. Lo spettatore può supporre, intuire, ma non può affermare.

Questa scelta narrativa non rimane limitata alla fase di scrittura e del racconto, ma influenza in seguito anche le scelte registiche di Lee Chang-dong e quindi tutto ciò che ha a che fare con il visivo. La parola focalizzazione viene meglio sostituita da un

---

<sup>15</sup> Rondolino, Gianni, Tomasi, Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET Università, 2018.

<sup>16</sup> Rondolino, Tomasi, *op. cit.*, qui p. 34.

termine introdotto da Francois Jost, ovvero, l'ocularizzazione. Con esso si intende "la relazione che si instaura tra ciò che la macchina da presa mostra e ciò che si presume il personaggio veda".<sup>17</sup> È un passaggio chiave per capire, in seguito, come lo sguardo meccanico-cinematografico di Lee faccia un passo in più rispetto al "pedinamento del reale" zavattiniano. La macchina da presa non è più solo protesi meccanica al servizio dello sguardo socialmente impegnato del regista sulla realtà, ma si fa illusoriamente protesi simbolica anche dello sguardo sociale di Mak-dong. Nel primo caso parliamo dell'ocularizzazione zero: vedo qualcosa direttamente, senza la mediazione di un personaggio.<sup>18</sup> Nel secondo caso si parla di ocularizzazione interna, che può essere suddivisa in primaria e secondaria. L'ocularizzazione interna primaria "si dà nei casi di quelle singole immagini che recano in sé le tracce di qualcuno che guarda".<sup>19</sup> Lee Chang-dong più volte simula la prospettiva di Mak-dong, ricorrendo all'uso di soggettive o semisoggettive.<sup>20</sup> L'ocularizzazione interna secondaria, invece, "si dà quando mi trovo di fronte all'alternanza di due immagini che mi mostrano l'una il personaggio che guarda, l'altra ciò che è guardato".<sup>21</sup> Declinato da Lee in un largo uso di raccordi di sguardo, un'inquadratura ci mostra un personaggio che guarda, Mak-dong, l'inquadratura successiva ci mostra la cosa che è guardata. Queste inquadrature che si susseguono non devono essere per forza divise dal montaggio. Il raccordo di sguardo può essere ottenuto anche con un'unica inquadratura, attraverso uno studiato movimento di macchina. Esempio l'utilizzo che ne fa il regista, senza alcuno stacco, nella scena in cui Mak-dong, osserva stupito il nuovo quartiere residenziale sorgere su un terreno che una volta era della propria famiglia. Sono tutte scelte che sfruttano il carattere principale del cinema, quello visivo, per poter rispecchiare al meglio come il personaggio interagisce emotivamente con ciò che lo circonda.

La parziale vicinanza al Neorealismo italiano non si esaurisce da un punto di vista teorico, ma si ripresenta anche da una prospettiva di analisi storico-sociologica. Infatti, similmente ad alcuni film neorealisti, anche *Green Fish*, alla sua uscita, non fu esente da critiche e invettive. Non si può negare come le parole di Lee Chang-dong,

---

<sup>17</sup> Rondolino, Tomasi, *op. cit.*, qui p. 35.

<sup>18</sup> Rondolino, Tomasi, *op. cit.*, qui p. 35.

<sup>19</sup> Rondolino, Tomasi, *op. cit.*, qui p. 35.

<sup>20</sup> Le semisoggettive sono inquadrature che simulano la prospettiva di un personaggio non rispettandone completamente la posizione.

<sup>21</sup> Rondolino, Tomasi, *op. cit.*, qui p. 35.

rilasciate ai microfoni di un giornale locale e riportate da Hye Seung Chung e David Scott Diffrient in *Forgetting to Remember, Remembering to Forget*, rimandino immediatamente alla violenta stroncatura di *Umberto D.* (1952) sulle pagine di *Libertas*, il famoso settimanale della Democrazia Cristiana, a opera di Giulio Andreotti. Al tempo sottosegretario alla Presidenza del Consiglio col compito di supervisione allo spettacolo, Andreotti condannò Vittorio De Sica per il ritratto ignobile che aveva reso al mondo dell'Italia del dopoguerra. Analogamente alla posizione del futuro Presidente del Consiglio, Lee racconta che, dopo lo screening di *Green Fish* a un festival internazionale, un consigliere coreano estero reagì, asserendo: "A film like that, which shows the shame and ugliness of our country to foreign audiences, undermines years of our efforts to promote Korea overseas in the blink of an eye".<sup>22</sup> È evidente come, nonostante l'assenza di moralismo o di qualsivoglia presa di posizione partitica, il realismo cinematografico sia in grado di smuovere la coscienza pubblica, a prescindere dalla distanza geografica e temporale. Il rinnovamento cinematografico, che in Italia prese piede negli anni '40, in Francia a fine anni '50, in America e in molti altri paesi tra gli anni '60 e gli anni '70, in Corea del Sud, a causa dei regimi militaristi e nazionalisti, si è potuto assaporare veramente solo tra la seconda metà degli anni '80 e gli anni '90. La libertà espressiva, che il cinema sudcoreano ha potuto finalmente provare in prima persona, come per ogni altro posto nel mondo, non è stata altro che il sintomo evidente di un Paese sempre più avviato verso la democratizzazione.

Eppure, ancora nel '97 esistevano persone che criticavano cineasti come Lee, scambiando la libertà nel ritrarre neutralmente la realtà nella sua fattualità, in una scelta espressamente ideologica. Lee Chang-dong cerca solo di mostrare la Corea del Sud del suo tempo, il più possibile per quella che è. *Green Fish* a distanza di anni non può essere frainteso. È uno spaccato, a tratti lirico, con cui il regista fotografa una determinata situazione, conseguente alla rapida urbanizzazione che seguì la violenta industrializzazione voluta dal regime di Park Chung-hee (1961-1979), culminata negli

---

<sup>22</sup> Chung, Hye Seung, Diffrient, David Scott, *Forgetting to Remember, Remembering to Forget. The Politics of Memory and Modernity in the Fractured Films of Lee Chang-dong and Hong Sang-soo*, in *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, a cura di Frances Gateward, Albany, State University of New York Press, 2007, pp. 115-139, qui p.118.

Un film come quello, che mostra la vergogna e la bruttezza del nostro paese al pubblico straniero, mina in un batter d'occhio anni di sforzi per promuovere la Corea all'estero. (trad. mia)

anni '90. Mak-dong, in questo ampio discorso, si colloca come metafora sincera di quella parte di popolazione, incapace di adattarsi alle nuove dinamiche sociali ed economiche di un Paese nella sua piena fase post industriale.

Alla base del fallimento di Mak-dong e di tutti coloro che rappresenta c'è un elemento intrinseco: l'anacronismo. Nella scena in cui Bae promuove Mak-dong, da semplice addetto al parcheggio a suo scagnozzo, chiede al ragazzo quando è nato e quanti anni ha. In base alle sue risposte si ottengono due informazioni fondamentali per contestualizzare meglio il tutto, riuscendo a risalire all'anno di nascita preciso e all'anno preciso in cui il film è ambientato. Mak-dong dice di essere dell'anno del maiale e di avere venticinque anni. Unendo i punti significa che il film è ambientato esattamente nell'anno in cui è stato girato, il 1996, e che Mak-dong è nato nel 1971 (secondo lo zodiaco cinese l'anno del maiale). Per un perfezionista come Lee Chang-dong scegliere proprio il maiale ha un significato specifico, in quanto le personalità associate a questo animale sono semplici e generose. Qualità che Mak-dong dimostra di possedere e che sono il motivo per cui, nel suo pellegrinaggio alla ricerca del proprio equilibrio, si arma di ideali e sogni, ancorati a un passato che ormai non esiste più. Mak-dong appartiene a un'altra epoca, anzi, a essere più precisi, agli anni della sua infanzia. Non è un caso che il film si apra mostrando una serie di fotografie che ritraggono Mak-dong da bambino e da adolescente. Fotografie che ritorneranno più volte nel corso del film e che simboleggiano il rapporto nostalgico che Mak-dong ha instaurato con il proprio passato. Inoltre, una volta morto, è proprio attraverso una fotografia che Mi-ae si renderà conto di aver pranzato nella casa di Mak-dong, del quale non le rimarrà altro se non l'immagine di quando era nel pieno della fanciullezza. Kim Young-jin d'altronde ritiene che Mak-dong sia “a 70s-style Korean who can't stand injustice and chooses destruction even though he knows he is going to lose”.<sup>23</sup>

Al cospetto di Bae l'anacronismo del protagonista diventa ancora più evidente e *Green Fish* si arricchisce di ulteriori sottotesti politico-sociali. Lee Chang-dong afferma che il tentativo di rinnovamento economico e di incremento di benessere dello Stato negli anni '90 gli ha ricordato le stesse finalità, su cui si regolano le dinamiche

---

<sup>23</sup> Kim, Young-jin, *Lee Chang-dong*, Seoul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle, cap. *On the director*, qui p. 10.

Un coreano stile anni '70 che non sopporta le ingiustizie e sceglie la distruzione anche se sa di perdere. (trad. mia)

del mondo dei clan gangsteristici.<sup>24</sup> Bae, difatti, è una sorta di imprenditore-illegale. Rappresenta colui che è nato dalle ceneri del vecchio mondo ed è cresciuto in perfetta simbiosi con quello nuovo. Un *self-made man* che si sostituisce in tutto e per tutto a Stato e famiglia nella vita di Mak-dong. Dapprima lo sfrutta e poi lo elimina, come a voler significare che per gente come Mak-dong non c'è più spazio nel futuro della Corea del Sud. Mak-dong è troppo puro per poter diventare un vero gangster, ma è anche troppo retrogrado per poter comprendere il progresso di una società sempre più caotica e modernizzata. A tal proposito deve essere notato come gli unici membri a cui chiede di smettere di lavorare sono quelli di sesso femminile: la madre e la sorella. Mak-dong non lo fa per un motivo particolare, ma semplicemente per questione di principio, denotando una mentalità legata al paternalismo di un sistema estremamente maschilista, derivante dalla concezione confuciana del rapporto uomo/donna, che ha trovato una sua esaltazione negli anni '70 in pieno regime dittatoriale. Tuttavia, nel suo porsi in maniera patriarcale, Mak-dong a un certo punto decide di accettare i soldi della sorella. Un atteggiamento ipocrita, dettato da ingenuità e insicurezze, che affonda le radici nella precarietà di Mak-dong.

Problematicità che rinviano al secondo elemento determinante per il fallimento di Mak-dong e di coloro che rappresenta, questa volta estrinseco e non intrinseco come l'anacronismo: lo Stato. Lee Chang-dong, in *Green Fish*, evidenzia alcune criticità sistemiche nella Corea del Sud di metà anni '90 e persistenti ancora oggi. In particolare, l'assenza di politiche statali, funzionali ad accompagnare la corsa alla modernizzazione in Corea del Sud e capaci di arginare l'impatto negativo che il rapido cambiamento avrebbe avuto sulla fetta di popolazione che Mak-dong simbolicamente incarna. Lee fin dall'inizio del film demistifica la leva militare, ancora oggi obbligatoria in Corea del Sud, in quanto strumento di formazione giovanile, mettendo in luce la sua inefficacia nel far sviluppare negli uomini il rispetto per le istituzioni e il senso civico. Le forze dell'ordine si prostrano al primo tentativo di corruzione, il fratello poliziotto di Mak-dong è diventato un alcolizzato violento e beve sul lavoro, lo stesso Mak-dong sceglie la via del crimine. Questa inadeguata formazione etica è prodromica di un'assenza dello Stato anche nel processo di inserimento lavorativo.

---

<sup>24</sup> British Film Institute, *Screen Talk- Lee Chang-dong* | BFI London Film Festival 2018, Youtube, 2 novembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=3V8-PbBmdBA&t=609st>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.

Lee Chang-dong evidenzia perciò le criticità di un sistema collettivista, che, dando priorità alle finalità del gruppo, inteso come nazione, rispetto alle finalità individuali, non è in grado di prevenire le relative conseguenze sociali. Alla base del fallimento di Mak-dong e delle scelte, che pone in essere, vi è il rapporto traumatico individuo-Stato.

Il primo trauma si vede nella disgregazione familiare. Quando Mak-dong torna a casa si ritrova di fronte a una famiglia disfunzionale, nella sua accezione tradizionale. La figura paterna non c'è più. La madre, la sorella e i due fratelli tentano di sopravvivere senza preoccuparsi di riportare la famiglia a come era un tempo. Pertanto, risulta splendidamente evocativa e indicativa la sequenza del picnic, in cui è mostrata la lite dalla prospettiva di Mak-dong in macchina, che si muove a cerchio intorno alla famiglia in subbuglio. È una metafora della sua impotenza, per cui viene bandito ai margini della sua famiglia.<sup>25</sup> L'unico membro che è rimasto immutato è il fratello maggiore, ma, molto probabilmente, per il semplice fatto che a causa della paralisi cerebrale è come se non fosse maturato. In lui Mak-dong vede i resti di quel passato, che tanto gli manca, e non c'è da stupirsi se, a rispondere alla telefonata che Mak-dong fa dopo aver commesso l'omicidio (fig.1) ed essersi sporcato la coscienza, sia proprio il fratello disabile. È in questo cruciale momento che si scopre che il titolo del film simboleggia quel legame con il passato, dato dalla memoria condivisa tra Mak-dong e il fratello maggiore ovvero i pesci verdi che andavano a pescare quando erano più giovani.



Fig. 1 Mak-dong uccide l'ex capo di Bae.

---

<sup>25</sup> Kim, Young-jin, *Lee Chang-dong*, Seul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle, cap. *On the director*, qui p. 12.

Quando lo Stato non interviene correttamente o non fornisce il proprio supporto, entra in gioco la criminalità. Per rimediare alla disgregazione familiare, Mak-dong non può che vedere nel clan di Bae la via più veloce per ottenere ciò di cui ha bisogno: la stabilità economica. La precarietà sociale, che colpisce gli strati meno abbienti, spiana la strada alla malavita, che detta legge. La criminalità diventa paradossalmente più adeguata nel preparare l'individuo al mondo che lo aspetta, denotando un certo pessimismo di Lee nei confronti della società che si sta profilando.

A provare tale affermazione è ancora una volta sufficiente servirsi della figura di Bae. Formatosi nell'illegalità, a differenza di Mak-dong, dispone del carattere e delle attitudini conformi al mondo sempre più materialista, opportunistico e spietato che la rapida modernizzazione ha plasmato.

Nel cinema di Lee Chang-dong non c'è spazio per la contingenza. Per questo in *Green Fish* l'intera metafora sociale, creata attorno a Mak-dong e la sua vicenda, non si limita alla caratterizzazione del personaggio e all'azione, ma viene raccontata anche attraverso un'ambientazione studiata nei minimi dettagli.

Il conflitto, incarnato da Mak-dong e dal suo rapporto con il mondo circostante e i suoi abitanti, si riversa osmoticamente anche sulla realtà che Lee Chang-dong ritrae e la metafora sociale diventa ulteriormente paradigmatica attraverso la sua collocazione spaziale.

La resa dell'ambiente in *Green Fish* è guidata da una volontà di controllo assoluto e di significazione della messa in scena, insite nel perfezionismo del regista e messe in pratica attraverso un costante dialogo tra idea, *location scouting* e scenografia. Lee Yun Yeong afferma che “Lee Chang-dong préfère donner une impression de lieux ‘authentiques’ après les avoir reconstitués avec soin”<sup>26</sup> e prosegue scrivendo che nel cinema di Lee “une ‘mosaïque’ des scènes tournées dans des lieux divers vient construire une image d’un lieu spécifique qui convient à la mémoire collective”.<sup>27</sup> Anche se Lee Yun-yeong nel suo articolo prende come esempio

---

<sup>26</sup> Lee, Yun Yeong, *Lieux et imaginaires dans le cinéma d’auteur coréen*, in «Sociétés», Parigi, De Boeck Supérieur, 2013/2014, pp.17-31, qui p. 27.

Lee Chang-dong preferisce dare un'impressione di luoghi autentici dopo averli ricostruiti attentamente. (trad. mia)

<sup>27</sup> Lee, *op. cit.*, qui p. 27.

Un 'mosaico' di scene girate in luoghi diversi costruisce un'immagine di un luogo specifico adatta alla memoria collettiva. (trad. mia)

*Peppermint Candy*, *Oasis* e *Poetry* (Si, 2010), in *Green Fish* avviene la stessa cosa<sup>28</sup>. Con il termine “ricostruzione” Lee Yun-yeong non intende la riproduzione scenografica di un determinato ambiente, attraverso la realizzazione di un set ad hoc, ma il risultato di una scomposizione e di ricomposizione del reale, attraverso cui Lee Chang-dong riesce a rendere l’ambiente stesso parte della metafora sociale che Mak-dong e la sua vicenda simboleggiano.

Per utilizzare la terminologia introdotta negli studi cinematografici da Marcel Martin e ripresa da Gianni Rondolino e Dario Tomasi,<sup>29</sup> il modo in cui Lee concepisce l’ambiente non è unico, ma compendia in sé realismo e impressionismo. Nel primo caso “l’ambiente non ha altra implicazione che la sua stessa materialità, non significa che quello che è”,<sup>30</sup> mentre, nel secondo caso “l’ambiente è invece scelto, modificato e ricostruito a partire dalla dominante psicologica dell’azione, è il paesaggio di uno stato d’animo”.<sup>31</sup> Lee Chang-dong elabora questi due metodi e restituisce un ambiente che in questa sede può essere definito come realistico-poetico. Quindi un ambiente crudo e tangibile, ma al contempo ricco di significato, senso e contenuto.

Procedendo in ordine temporale, la scelta di avviare il film con una serie di fotografie dell’infanzia di Mak-dong pone già, a suo modo, lo spettatore a confronto con un paesaggio: gli ambienti in cui sono immortalati i protagonisti delle istantanee. In questa scelta è possibile intuire il preludio del tono malinconico, che in seguito aleggerà nel corso di tutta la pellicola e che verrà alimentato dalla nostalgia per il passato di Mak-dong.

Subito dopo il protagonista viene presentato a bordo di un treno (il treno tornerà ancor più significativamente in *Peppermint Candy*), un elemento a cui Lee Chang-dong ricorrerà più volte nel corso del film, definendone un significato preciso. A differenza di altri film dove simboleggiava la modernità (basti pensare agli esordi del cinema con il celebre *L’Arrivée d’un train à la Ciotat* (1896) dei fratelli Lumière o a tutto il cinema western) o il mezzo principale di spostamento tra le campagne, o i paesi di provincia e le grandi città (si guardi *Viaggio a Tokyo* (*Tōkyō monogatari*, 1953) di

---

<sup>28</sup> Lee, *op. cit.*, 2013/2014, qui p. 27.

<sup>29</sup> Rondolino, Tomasi, *op. cit.*, qui pp. 64-73.

<sup>30</sup> Rondolino, Tomasi, *op. cit.*, qui p. 65.

<sup>31</sup> Rondolino, Tomasi, *op. cit.*, qui p. 66.

Ozu Yasujiro), in *Green Fish* il treno diventa presto immagine della peregrinazione senza meta di Mak-dong, che non ha più certezze presenti e future.

Kim Kyung-hyun riassume in modo eccelso come il treno diventi “a visual metaphor that signifies both the anomie of the urban [...] and the futility of modernity that seemingly has offered no salient destination”.<sup>32</sup> Non rappresenta più un simbolo della sofferenza nel contesto coloniale della Corea, poiché significava separazione familiare e coscrizione militare, ma diventa ben presto riflesso della realtà sociale in cui Mak-dong è giunto proprio tramite esso. Il treno, però, diventa anche ponte illusorio tra presente e passato. Illude Mak-dong e Mi-ae di poter fuggire dal vortice senza legge e spietato, governato da Bae (fig. 2), e illude Mak-dong di tornare negli ambienti fatti presagire allo spettatore dalla serie di fotografie. Il treno lo riporta nientemeno che a quella realtà scenograficamente ibrida, dove Lee Chang-dong lo erigerà a metafora sociale.



Fig. 2 Mak-dong e Mi-ae si baciano a bordo del treno

Il termine ibrido è strettamente correlato alla natura ambivalente dell’approccio del regista alla messa in scena. Quello che Lee Yun-yeong chiama artisticamente “mosaico” non è altro che conseguenza di tale ibridismo e la “memoria collettiva” non è altro che conseguenza della metafora sociale delineata in questo capitolo. Una memoria collettiva che, senza alcun pregiudizio, stereotipo o intenzione moralista,

---

<sup>32</sup> Kim, Kyung-hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Durham, Duke University Press, 2004, qui p. 48.

Sia una metafora visiva che segnala l’anomia dell’ambiente urbano [...] sia l’inutilità della modernità che sembra non offrire una destinazione chiara. (trad.mia)

contribuisce ad alimentare la consapevolezza di ciò che è stato, di ciò che è e di ciò che potrebbe diventare la realtà.

L'ambientazione di *Green Fish* risulta essere un "mosaico" composto da tre tasselli: il passato, il presente e il futuro.

Il passato è rappresentato, come già osservato, dalla serie di fotografie che nel corso del film si ripresenteranno, ma anche dai ricordi di Mak-dong (gli alberi d'acacia e le battute di pesca al fiume con i fratelli) e soprattutto dalla casa di famiglia. Una dimora sottosviluppata, che, come Mak-dong, non è rimasta al passo con il tempo. Un'anticaglia che stona con il presente. In un giardino delimitato da una staccionata in rovina, riposano macerie di una vita ormai caduta in disuso: i vasi in ceramica di *kimchi*, un trattore arrugginito, una serra in vinile, una staccionata in rovina, un bagno all'aperto e gli strati di lamiera che man mano prendono il posto delle piastrelle sul tetto. La casa di cemento è del tipo comune nei villaggi agricoli, durante l'intensa spinta all'industrializzazione di Park Chung-hee. Le instabili piastrelle blu del tetto, invece delle paglie di giunco, rappresentano un segno dello sviluppo rurale postbellico, che è stato affrettato, sospinto e ora minacciato di estinzione dall'espansione della metropoli.<sup>33</sup>

Lo *skyline* di Ilsan invade lo sfondo in una serie di campi lunghi, che ritraggono in primo piano la casa di Mak-dong (fig. 3). Ilsan New Town è l'emblema del presente, ma un presente con cui, forse, è ancora possibile convivere. Nata nel 1990 per ospitare circa 276.000 residenti,<sup>34</sup> Ilsan è parte di un grosso processo di suburbanizzazione che ha coinvolto la città di Seul. Lee Chang-dong, trasferitosi un anno prima della lavorazione del film, racconta di come questo enorme complesso residenziale sia stato una delle prime fonti d'ispirazione per il soggetto di *Green Fish*. Di fronte alla velocità con cui il governo era riuscito a realizzare un progetto così ambizioso e maestoso, Lee non poté fare a meno di chiedersi quale fosse stato l'impatto avuto sulle persone, che un tempo abitavano la campagna su cui Ilsan è stata eretta. La nuova città satellite non ha drasticamente modificato la fisicità dei luoghi su cui è stata edificata, ma ha influenzato irreversibilmente le vite di coloro che in quei luoghi vi risiedevano

---

<sup>33</sup> Kim, *op. cit.*, 2004, qui p. 31.

<sup>34</sup> Kim, Hyungkyoo, Lee, NaYeon, e Kim, Seung-Nam *Suburbia in evolution: Exploring polycentricity and suburban typologies in the Seoul metropolitan area*, in «Land Use Policy», Amsterdam, Elsevier, vol. 75 (C), 2018, pp. 92-101, qui p. 97.

precedentemente, come Mak-dong e la sua famiglia. Ecco che “l’imaginaire de Lee Chang-dong s’appuie principalement sur la nostalgie d’une communauté, proche ou lointaine, dont le lieu spécifique témoigne sans cesse”.<sup>35</sup> La protesi fagocitante della capitale diviene perciò, nelle inquadrature di *Green Fish*, estremamente simbolica. I campi lunghi, disseminati in diversi momenti del film, si fanno sempre più significativi e significativi man mano che la metafora sociale, oggetto d’analisi di questo capitolo, diventa più evidente.



Fig. 3 Lo skyline di Ilsan sullo sfondo della casa di Mak-dong

Allegoria visiva della lotta tra passato e presente, Ilsan viene a sua volta posta in contrasto con Yeondeungpo, uno dei distretti di Seul. Yeondeungpo è la concretizzazione visiva del possibile futuro che attende Ilsan e Lee Chang-dong decide di dipingerla in un modo preciso. Cancella la visione di Seul come una città vivace, tipica delle commedie e dei film d’azione, che per anni hanno dominato l’immaginario sudcoreano, e la raffigura come un insieme di edifici fatiscenti, di stazioni vuote, di treni arrugginiti e di locali notturni di terz’ordine. Yeondeungpo è diventato il microcosmo di una società mostruosa.<sup>36</sup> Solamente coloro che sono cresciuti secondo le sue regole possono sopravviverci, mentre quelli che non si lasciano corrompere completamente sono solo destinati a perdere. Le rovine su cui Bae vuole costruire il suo business diventano la tomba di Mak-dong, sancendo il prevalere di un mondo sull’altro. Non a caso tra tutti i possibili luoghi in cui Lee potrebbe scegliere di far

<sup>35</sup> Lee, *op. cit.*, 2013/2014, qui p. 27.

L’immaginazione di Lee Chang-dong si basa principalmente sulla nostalgia per una comunità, vicina o lontana, di cui il luogo specifico è costantemente testimone. (trad. mia)

<sup>36</sup> Kim, Young-jin, *Lee Chang-dong*, Seul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle, cap. *On the director*, qui p. 8.

avvenire l'accoltellamento, ne sceglie uno estremamente allusivo per la metafora sociale del film. Mak-dong viene ucciso in un cunicolo, ai piedi di quel palazzo che Bae intende rinnovare e che fu la causa del suo primo arresto.

Tuttavia, nel corso di tutto il film Lee Chang-dong non si accontenta di questo. Riesce, con un ennesimo espediente, che rimanda all'influenza impressionista nella messa in scena, a rendere ancora più evidente, attraverso le immagini, il contrasto sociale di cui le ambientazioni si fanno portavoce. Ilsan è sempre rappresentata di giorno e Yeondeungpo viene sempre rappresentata di notte. Se è vero che questa scelta è in parte debitrice del cinema di genere noir, gangster e crime, è allo stesso tempo vero che viene utilizzata in questo caso specifico per enfatizzare il senso di smarrimento e di insicurezza che Seul innesca in una determinata categoria di persone.

L'ultima importante riflessione da sollevare in merito alla metafora sociale presente in *Green Fish* deve riguardare il predeterminismo con cui Lee Chang-dong dipinge la vicenda. L'inadeguatezza di Mak-dong nel rapportarsi con il nuovo mondo che lo circonda lo costringe a una passività costante. Questo sviluppo predestinato dell'essere del protagonista è strettamente correlato al concetto di abietto e abiezione sociale. La psicanalista Julia Kristeva definisce abietto ciò che è rifiutato e escluso da sé, ma che non è ancora completamente separato. L'abietto vive in un limbo tra soggetto e oggetto. Non rispetta le regole che definiscono un determinato equilibrio sociale e culturale, ma in cui la restante massa di soggetti riesce a riconoscere alcune proprie caratteristiche. È così assimilabile, ma non confondibile al concetto freudiano di perturbante. L'abietto minaccia costantemente l'identità del soggetto nel suo essere complemento del super-ego, a sua volta rappresentativo dell'ordine simbolico. Nel tendere al super-ego l'individuo deve riuscire a distaccarsi da ciò che è abietto. Di conseguenza tutti gli individui sono portatori di un certo grado di "abiettività" e il processo di abiezione è necessario per tenere separato ciò che è abietto da ciò che non lo è.

Nel caso di *Green Fish* l'abiettività in Mak-dong è tale da relegarlo ai margini di ogni gruppo sociale: dalla famiglia alla gang criminale. Questo processo di esclusione può essere definito come "abiezione sociale", che Jeong Seung-hoon in *A generational spectrum of global Korean auteurs: Political matrix and ethical potential*

utilizza per identificare un modello narrativo comune a tutti i registi sudcoreani definiti gli “autori 386”, di cui fa parte anche Lee Chang-dong:

Protagonists symbolically die at the beginning by being cast out of their normal life, job, or family, often through a traumatic event. Their sociopolitical subjectivity with legal rights is suspended; their bare life is vulnerably exposed to lethal violence. The rest of the narrative shows how they survive in such a state of abjection, leading a symbolic postmortem life as the undead.<sup>37</sup>

Lo sguardo di Lee Chang-dong, nella sua disamina sociale, stabilisce senza alcun cedimento che la microstoria, impostata sulla raccolta e la disamina di fatti minimi e di ambienti circoscritti (famiglia, gang), è completamente asservita ai cambiamenti macrostorici, riguardanti elementi di contesto più ampio, come l’ambiente economico e politico. In questo modo l’individuo ha potere di autoaffermarsi solo ed esclusivamente se riesce a inserirsi nei nuovi flussi sociali, definiti dai cambiamenti a livello macro, che si propagano a livello micro. Jeong Seung-hoon prosegue sostenendo che:

This tendency indeed resonates with biopolitical global phenomena. Systems of inclusion based on neoliberal capitalism, transnational multi-culturalism, and network technology still generate unavoidable byproducts as symptoms of exclusion, such as illegal migration, economic crisis, and terroristic catastrophe. In other words, abjectivity is a mode of global subjectivity; its antagonistic tension with the dominant order is inevitable.<sup>38</sup>

L’individualismo di Lee Chang-dong mette in luce le fragilità delle tendenze collettiviste, non solo della Corea del Sud, ma di ogni governo del mondo. Sono fragilità radicate nel sistema, a cui il regista non intende fornire una soluzione, ma semplicemente mostrare. Il rapporto tra lo Stato e Mak-dong è sbilanciato a sfavore di

---

<sup>37</sup> Jeong, Seung-hoon, *A generational spectrum of global Korean auteurs: Political matrix and ethical potential*, in *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*, a cura di Seung-hoon Jeong e Jeremi Szaniawski, New York, Bloomsbury Publishing, 2016, pp. 361-377, qui p.370.

I protagonisti muoiono simbolicamente all’inizio e essendo espulsi dalla loro vita normale, dal lavoro o dalla vita quotidiana, famiglia, spesso a causa di un evento traumatico. La loro soggettività sociopolitica con diritti legali è sospesa; la loro nuda vita è vulnerabile e vulnerabile ed esposta alla violenza letale. Il resto della narrazione mostra come sopravvivono in tale stato di abiezione, conducendo una vita *post mortem* simbolica come non morti. (trad. mia)

<sup>38</sup>Jeong, *op. cit.*, qui p. 371.

Questa tendenza infatti risuona con i fenomeni biopolitici globali. I sistemi di inclusione basati sul capitalismo neoliberista, sul multiculturalismo transnazionale e sulla tecnologia di rete generano ancora inevitabili sottoprodotti come sintomi di esclusione, come l’immigrazione clandestina, la crisi economica e la catastrofe terroristica. In altre parole l’abiettività è una modalità della soggettività globale; la sua tensione antagonista con l’ordine dominante è inevitabile. (trad. mia)

quest'ultimo e di chi rappresenta. È un uomo dal destino già segnato. Non riesce a fuggire neanche quando gliene si presenta l'occasione. Nel mondo non c'è più spazio per lui. Il predeterminismo rende vano ogni suo tentativo di combattere, ma questo non significa che Mak-dong non ci provi, anzi. D'altronde sempre Jeong Seung-hoon scrive:

What is typical is that the struggle of the abject involves the process of fulfilling a given task, so that abjectivity has “agency” at its core: the causative force to activate actions, the capacity to act despite the uncertainty of effects. [...] Agency accounts for the temporary “resemblage” of subjectivity in unpredictable crises of abjection better than the traditional notion of identity or any *a priori* essence. In other words, abject agents have the potential to change their subjectivity. Though the result is often tragic, (self-)imposed missions such as vengeance, rescue, justice, and resistance enable them to solve epistemological puzzles or undergo existential adventures while their pathological obsessions rather serve a function of constructive pressure.<sup>39</sup>

Mak-dong modifica le proprie azioni, ma alla fine non cambia. Evolve nel fare, non nell'essere, e gli diviene impossibile fuggire. Il motivo per cui viene ucciso è che rappresenta una fonte di squilibrio sociale, in un mondo che, per quanto caotico ed estremamente intricato, il proprio equilibrio lo possiede. L'impostazione predeterministica adottata da Lee Chang-dong non è indicativa di un pessimismo cosmico, ma piuttosto di una posizione vicina a una sorta di evoluzionismo sociale. Anche in questo caso il messaggio del regista è più chiaro che mai: il mondo è in costante cambiamento e se si vuole sopravvivere bisogna in ogni modo pensare di esserne parte. Attribuire alla morte di Mak-dong il lustro romantico del sacrificio necessario alla riaffermazione della famiglia tradizionale non è corretto. Se fosse così Lee Chang-dong si sarebbe esposto per il ritorno ai valori passati. Niente può essere più chiaro, in merito alla posizione del regista, delle parole pronunciate da lui stesso: “I wanted to convey the loss of identity among young people and among Koreans in

---

<sup>39</sup> Jeong, *op. cit.*, qui p. 371.

Ciò che è tipico è che la lotta dell'abietto coinvolge il processo di adempimento di un dato compito, così che l'abietività ha al suo centro l'“azione”: la forza causativa per attivare azioni, la capacità di agire nonostante l'incertezza degli effetti. [...] L'azione spiega il temporaneo “riasmblaggio” della soggettività in imprevedibili crisi di abiezione meglio della tradizionale nozione di identità o di qualsiasi essenza a priori. In altre parole, gli agenti abietti hanno il potenziale per cambiare la loro soggettività. Sebbene il risultato sia spesso tragico, missioni (auto)imposte come la vendetta, il salvataggio la giustizia e la resistenza consentono loro di risolvere enigmi epistemologici o di affrontare avventure esistenziali mentre le loro ossessioni patologiche svolgono piuttosto una funzione di pressione costruttiva. (trad. mia)

general. Saying things like families should stay together or that modernization has fractured the family is too simple”.<sup>40</sup>

## 1.2 *Peppermint Candy*

### 1.2.1 Trama

Lee Chang-dong nel 2000 realizza il suo secondo lungometraggio: *Peppermint Candy*. La trama del film si sviluppa attraverso sette capitoli, ripercorrendo a ritroso gli ultimi vent'anni di vita di Kim Yong-ho.

Nel primo capitolo, intitolato “Picnic”, siamo catapultati nel 1999. Lungo il fiume Han, a pochi passi da un viadotto ferroviario, Yong-ho sorprende alcuni suoi vecchi conoscenti e si presenta alla rimpatriata di un club di cui faceva parte da giovane. Trasandato e in evidente stato confusionale, si allontana presto dalla comitiva e si dirige verso i binari sullo sfondo. Di fronte agli occhi di uno dei suoi compagni del club Yong-ho apre le braccia verso un treno, pronto a farsi travolgere e, in un ultimo urlo disperato, grida “voglio tornare indietro”.

Con il secondo capitolo, “La macchina fotografica”, Lee Chang-dong porta gli spettatori indietro nel tempo di tre giorni. Yong-ho è un uomo sulla quarantina che ha perso tutto. Vive in una catapecchia, non ha più un lavoro ed è separato dalla moglie e dalla propria figlia. Acquista una pistola con cui vuole farla finita una volta per tutte, ma non vuole andarsene da solo. Vuole portare con sé qualcuno, solo che non riesce a decidersi. A dissuaderlo dall'intento arriva il marito del suo primo amore, Yun Sun-im, che in fin di vita, su un letto d'ospedale, ha chiesto di poterlo rivedere un'ultima volta per consegnargli qualcosa. Accompagnato dal marito e dalla figlia di lei, Yong-ho, arriva al reparto dove è ricoverata, ma è troppo tardi: Yun Sun-im è entrata in coma. La cosa misteriosa in realtà altro non è se non una macchina fotografica, che Yong-ho decide di tenere, solo per poi rivenderla e racimolare un po' di *won*. Tuttavia,

---

<sup>40</sup> Kim, Young-jin, *Lee Chang-dong*, Seul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle, cap. *Interview*, qui p. 8.

Volevo riflettere sulla mancanza di identità tra i giovani e più in generale tra i Coreani. Volevo affermare che le famiglie devono stare unite e che il mondo moderno le ha distrutte sarebbe troppo semplice. (trad. mia)

al suo interno è rimasto un rullino. Yong-ho lo srotola seduto ai margini dei binari e scoppia a piangere.

Un salto temporale di cinque anni divide il secondo capitolo dal terzo, che si intitola “La vita è bella” e che è ambientato nell’estate del 1994. Yong-ho è un uomo in carriera. Un giorno fa seguire la propria moglie da un’agenzia investigativa e scopre che lo tradisce con il suo istruttore di guida. Irrompe nella stanza dove i due hanno appena consumato un rapporto e, dopo aver malmenato l’amante, dice alla moglie di andare a casa e che quella sera farà tardi. L’ipocrisia di Yong-ho viene presto fuori. Anche lui ha una relazione con la sua giovane segretaria, Lee. Al ristorante, in cui stanno cenando, Yong-ho incontra una persona che non vede da tanto a cui in bagno rivolge la *title phrase* “la vita è bella”, ma il motivo del loro riconoscersi ci viene svelato solo nel capitolo successivo. Il giorno dopo Yong-ho tiene un pranzo a casa sua con Lee, la moglie e i colleghi. Improvvisamente Yong-ho abbandona il tavolo ed esce dall’appartamento, inseguito dalla moglie e dalla figlia in lacrime.

“La confessione” è il titolo del quarto capitolo, ambientato nella primavera del 1987. Yong-ho è un poliziotto esperto e un marito annoiato dalla propria relazione. Presto sarà padre. Una mattina ferma per strada un ragazzo, che scopriamo essere l’uomo incontrato al ristorante nel capitolo precedente. Lo porta in centrale e comincia a interrogarlo, in quanto è dissidente del regime di Chun Doo-wan e potrebbe rivelarsi un possibile informatore per stanare un pesce più grosso. Nell’interrogatorio Yong-ho mostra un lato di sé violento, senza alcuna remora, pronto ad affogare una persona pur di ottenere informazioni. In questo preciso momento veniamo anche a scoprire che la frase “la vita è bella” era stata scritta dal dissidente nel suo diario. Alla fine Yong-ho ottiene le informazioni che stava cercando. Assieme a due colleghi si dirige a Kunsan dove, a quanto pare, si nasconde l’altro ribelle. Kunsan è anche la città dove vive Yun Sun-im. Dopo ore di appostamento Yong-ho cerca ristoro in una locanda e finisce a letto con la proprietaria che per una notte gli consente di immaginare che lei sia Yun Sun-im. La mattina seguente arresta il dissidente e torna in centrale.

Durante l’autunno di tre anni prima, nel 1984, inizia il capitolo quinto, “La preghiera”. Yong-ho è appena entrato nelle forze dell’ordine. Gli viene affidato un interrogatorio, durante il quale, per le percosse e per la paura, l’interrogato gli defeca sulla mano. Mentre se la lava, viene a sapere che Yun Sun-im è venuta a fargli visita.

Si incontrano nel ristorante del quartiere, dove Yong-ho rifiuta Yun Sun-im. Alla fine del quinto capitolo, dopo un momento in cui sfoga tutta la sua repressione in una scenata, Yong-ho sceglierà di passare la notte con Hong-ja, la sua futura moglie.

Il sesto capitolo è intitolato “Un incontro mancato” e si svolge a maggio del 1980, durante i giorni della rivolta di Gwangju. Yun Sun-im fa visita a Yong-ho, mentre quest’ultimo sta prestando servizio militare. Non può incontrarlo perché la caserma non ammette visite, essendo in stato di allerta per la rivolta che si sta consumando nelle strade di Gwangju. Poco dopo, infatti, i soldati vengono mobilitati per andare a sopprimere le proteste. Durante gli scontri Yong-ho rimane ferito e traumatizzato per aver ucciso involontariamente una giovane studentessa, con la sola colpa di non aver rispettato l’orario del coprifuoco.

Il film si conclude con il settimo capitolo intitolato, come il primo, “Picnic”, ma ambientato vent’anni prima, nell’autunno del 1979. Nel medesimo luogo dove il film è cominciato, Yong-ho e Sun-im partecipano a un divertente picnic con i membri di un club. Sono attratti l’uno dall’altra e stanno vivendo uno dei momenti più felici di tutta la loro vita. Quando i suoi compagni intonano una malinconica canzone, Yong-ho si allontana, si avvicina al viadotto e, mentre lo guarda, gli scende una lacrima.

### **1.2.2 Analisi contestuale**

Per comprendere al meglio *Peppermint Candy*, una delle opere cardini non solo della carriera di Lee Chang-dong, ma dell’intera filmografia sudcoreana, è necessaria più che mai un’appropriata contestualizzazione storica. Nonostante i pochi anni trascorsi dall’uscita di *Green Fish*, furono molteplici e notevoli i cambiamenti che interessarono, direttamente o indirettamente, il settore cinematografico sudcoreano, ridefinendone gli assetti e le dinamiche, determinando così le condizioni ambientali propizie all’ideazione, alla realizzazione e alla distribuzione di un film come *Peppermint Candy*.

Procedendo in ordine cronologico, il primo importante avvenimento da tenere in considerazione fu la tremenda crisi finanziaria e bancaria che colpì la Corea del Sud nell’autunno del 1997. Venne ribattezzata in seguito “crisi del Fondo Monetario Internazionale (FMI)”, perché il governo fu costretto a chiedere un prestito record di 58,3 miliardi di dollari al FMI, per potersi rialzare dalla tragica realtà che

improvvisamente dovette affrontare. La situazione fu così disastrosa che il governo, il primo gennaio del 1998, si appellò al senso collettivo dei suoi cittadini, chiedendo loro di donare gioielli e oro per aiutare a ripagare i debiti. Secondo i promotori dell'iniziativa, solo nei primi due giorni furono raccolte circa dieci tonnellate d'oro<sup>41</sup>.

Questo evento, contrariamente a quanto si possa credere, ebbe degli effetti minimi sul settore cinematografico, se non addirittura positivi. Darcy Paquet<sup>42</sup> e Marco Milani<sup>43</sup> nei rispettivi lavori concordano nell'asserire che la svalutazione del *won*, conseguente alla crisi del 1997, contribuì al successivo grande sviluppo del cinema sudcoreano e del suo successo commerciale. I motivi sono semplici e di carattere macroeconomico. Con il crollo del valore della valuta nazionale i film sudcoreani divennero più competitivi e divenne più conveniente investire nella produzione e nella distribuzione di prodotti autoctoni, piuttosto che acquistare i diritti per la distribuzione di film stranieri, in particolare quelli hollywoodiani. In questo modo gli investitori non dovevano preoccuparsi delle eventuali fluttuazioni valutarie. La svalutazione del *won* ebbe un effetto positivo anche per quanto riguarda le esportazioni, che dal 1997 cominciarono a crescere anno dopo anno. I film sudcoreani erano diventati più appetibili per gli altri Paesi del sud-est asiatico, che avevano visto il proprio potere d'acquisto ridursi a causa della crisi del 1997 e gli eventuali ricavi dalle esportazioni guadagnati in dollari valevano molto di più in valuta nazionale.

Inoltre, con la crisi del 1997 terminò l'egemonia dei *chaebol*, i grandi conglomerati industriali a conduzione familiare, che, per evitare il fallimento (alcuni non ci riuscirono), si videro costretti a chiudere le divisioni dedicate all'industria cinematografica. Gli investimenti, che vennero a mancare dai *chaebol*, furono rimpiazzati da società specializzate nel settore cinematografico, sviluppatasi e consolidatesi negli anni '90 (come la Cinema Service), dalle efficienti divisioni di alcuni conglomerati industriali di medie dimensioni (come la CJ Entertainment della Cheil Jedang e la Showbox della Dongyang) e dalle prime società *venture capital*, che

---

<sup>41</sup> Paquet, Darcy, *New Korean Cinema: Breaking The Waves (Short Cuts)*, WallFlower Press, New York, 2010, qui p. 60.

<sup>42</sup> Paquet, *op. cit.*, 2010, qui pp. 60-63.

<sup>43</sup> Milani, Marco, *La trasformazione dell'industria cinematografica coreana: origini e sviluppo di un grande successo*, in *Le industrie del cinema. Un confronto internazionale*, a cura di Marco Cucco e Giuseppe Richeri, Milano, Mimesis, 2022, pp. 69-96, qui pp. 84-87.

decisero di investire nel cinema sudcoreano (come la Kang Woo-suk's Cinema Service o la Ilshin Investment). Con il controllo polarizzante dei *chaebol* alle spalle e con la convenienza nell'investimento locale, si delineò una realtà più ricca e variegata, che permise anche ad aziende più piccole e indipendenti di continuare a finanziare nuovi progetti con un notevole successo.

La East Film fu una di quelle che colse l'occasione a pieno e, attirata dalle nuove prospettive di mercato, ripose per la seconda volta la propria fiducia in Lee Chang-dong producendo anche *Peppermint Candy*. Il film inaugurò il nuovo millennio: venne distribuito a partire dal 1° gennaio del 2000 e fu un grande successo.

### The Best Selling Films of 2000

	Korean Films	Seoul Admissions	Release Date	Weeks
1	Joint Security Area	2,499,400**	Sep 9	20*
2	The Foul King	817,000	Feb 4	12
3	Bichunmoo	730,300	Jul 1	7
4	The Legend of Gingko	637,000	Nov 11	6
5	Libera Me	546,300	Nov 11	6
6	A Nightmare	332,000	Jul 29	5
7	Ditto	326,000	May 27	10
8	Lies	314,500	Jan 8	5
9	Peppermint Candy	311,000	Jan 1	11
10	Jakarta	282,200	Dec 30	5*

Tabella 2: film sudcoreani del 2000 con più spettatori nell'Area di Seul

Confrontando la Tabella 2,<sup>44</sup> che riassume i risultati al botteghino della sola area di Seul per i film sudcoreani usciti nel 2000, e la Tabella 1, relativa agli stessi dati, ma per l'anno 1997, diventa palese lo stato di benessere raggiunto in soli 3 anni dal settore cinematografico nazionale. A trainare la classifica vi furono i numeri senza precedenti di *Joint Security Area* (*Gongdonggyeongbiguyeok jeieseuei*, 2000), il capolavoro di Park Chan-wook, che al tempo divenne il più grande successo commerciale della storia del cinema sudcoreano, ma, come risulta dai dati, l'affluenza di pubblico fu generalmente maggiore. Una positiva tendenza che evolverà anche negli anni successivi. Lee Chang-dong entrò anche questa volta nella Top 10 annuale e *Peppermint Candy* riuscì quasi a raddoppiare i ricavi di *Green Fish*. Il clima di

<sup>44</sup> Paquet, Darcy, 2000, in «Koreanfilm.org», <https://www.koreanfilm.org/kfilm00.html>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

benessere che favorì il successo di pellicole socialmente impegnate, come *Peppermint Candy*, ma anche *Joint Security Area* o *Lies (Geojinmal, 2000)* di Jang Sun-woo, lo si dovette anche a un altro fattore, oltre ai cambiamenti conseguiti alla “crisi del FMI”.

Il 1997 fu infatti teatro di una svolta politica epocale. Alle elezioni presidenziali tenutesi a dicembre, a conferma del lungo, ma ormai consolidato processo di democratizzazione che investì la Corea del Sud, venne eletto Kim Dae-jung. Il suo insediamento, nel febbraio del 1998, segnò il primo trasferimento pacifico dei poteri tra l’opposizione e i partiti al governo nella storia sudcoreana moderna.<sup>45</sup> Il suo mandato politico fu notoriamente rivoluzionario rispetto ai precedenti, poiché si prodigò innanzitutto per una vera e propria pax coreana.<sup>46</sup> Internamente grazie i due predecessori Roh Tae-woo e Chun Doo-hwan, quest’ultimo, a suo tempo, lo aveva invece condannato a morte. Esternamente, il suo operato portò all’episodio più importante del suo mandato, l’incontro che ebbe con il leader nordcoreano Kim Jong-il, sintomo di una visione lungimirante che riconosceva la necessità di ridurre al minimo i conflitti con la vicina Corea del Nord.<sup>47</sup> A seguito di questa iniziativa, lo stesso anno Kim Dae-jung fu insignito del Premio Nobel per la pace per i suoi impegni umanitari a livello internazionale. Uno spirito così umanitario e una politica così all’avanguardia, progressista e attenta ai diritti civili, furono fondamentali per permettere a una serie di registi, impegnati socialmente e artisticamente, di trovare il coraggio e la forza di esprimersi. Tra questi ci fu sicuramente anche Lee Chang-dong.

Kim Dae-jung nel corso del suo mandato diede prova anche di un notevole senso pratico sul fronte politico-economico. Riuscì a condurre egregiamente un Paese segnato dalla crisi finanziaria, iniziata pochi mesi prima del suo insediamento, riuscendo nel settembre del 1999 a ripagare completamente il debito nei confronti dell’FMI.<sup>48</sup>

La globalizzazione del cinema sudcoreano avviata dal predecessore Kim Young-sam continuò anche sotto Kim Dae-jung. Sotto la sua amministrazione la

---

<sup>45</sup> Paquet, *op. cit.*, 2010, qui p. 61.

<sup>46</sup> Riotto, Maurizio, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2018, qui p. 439.

<sup>47</sup> Riotto, *op. cit.*, qui p. 440.

<sup>48</sup> Park, Seung-hyun, *Korean Cinema after Liberation. Production, Industry and Regulatory Trends, in Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, a cura di Frances Gateward, Albany, State University of New York Press, 2007, pp. 15-36, qui p. 34.

promozione dell'industria culturale divenne una delle priorità assolute da perseguire.<sup>49</sup> Nel febbraio del 1999 fu revisionata la *Film Promotion Law*<sup>50</sup> e fu sostanzialmente riorganizzato la Korea Motion Picture Promotion Corporation (KMPPC) (*Hanguk yonghwa chinhung Kongsas*) nell'attuale *Korean Film Commission* (KOFIC) (*Yonghwa chinhung Wiwonhoe*). Dotato di maggiore indipendenza rispetto alla KMPPC il KOFIC ha intensificato gli sforzi per promuovere il cinema sudcoreano nel mondo. Ancora oggi allestisce padiglioni nei principali festival cinematografici nazionali, fornisce traduzioni e stampe, paga per la produzione di sottotitoli per film destinati a mercati cinematografici esteri o a festival cinematografici internazionali. Inoltre, sovvenziona i costi di trasporto per i registi ai festival cinematografici internazionali e offre premi ai professionisti che vengono invitati ufficialmente ai concorsi dei festival.<sup>51</sup> Fu proprio il KOFIC uno degli enti che, oltre a contribuire con i propri studi di sound mixing<sup>52</sup> alla sua realizzazione, si prodigò per promuovere *Peppermint Candy* sia a livello nazionale che a livello internazionale, attraverso un efficace inserimento nei circuiti festivalieri. *Peppermint Candy*, il 16 ottobre 1999, venne proiettato con successo alla quarta edizione del Busan International Film Festival,<sup>53</sup> oggi giorno è uno dei festival più importanti al mondo, divenendo il primo film sudcoreano nella storia a essere selezionato come film d'apertura della famosa kermesse cinematografica. La reazione dei più di 5000 spettatori presenti fu incredibilmente positiva e quella della critica non fu da meno, con il risultato che più di venti festival internazionali sparsi in tutto il mondo vollero presentare nelle proprie appropriate sezioni la seconda opera di Lee. *Peppermint Candy* venne proiettato a

---

<sup>49</sup> Shin, Jeeyoung, *Globalisation and New Korean Cinema*, in *New Korean Cinema*, a cura di Chi-Yun Shin e Julian Stringer, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, pp. 51-62, qui p. 55.

<sup>50</sup> La *Film Promotion Law* (*Yonghwa chinhung pop*) venne istituita nel dicembre del 1995 sotto il governo di Kim Young-sam per sostituire la *Motion Picture Law* (*Yonghwa pop*) che aveva a lungo regolamentato l'industria locale. Tra le misure introdotte più importanti vi fu la costituzione di un *Film Promotion Fund* (*Yonghwa chinhung humgo*) per supportare la produzione cinematografica locale. La *Film Promotion Law* prevede anche delle nuove norme volte a facilitare la co-produzione internazionale e l'esportazione, favorendo la globalizzazione del cinema sudcoreano (Shin, Stringer, *op. cit.*, qui p. 55).

<sup>51</sup> Shin, Stringer, *op. cit.*, p. 55.

<sup>52</sup> *Case Study – Peppermint Candy*, in «Screen Daily», 12 luglio 2000, <https://www.screendaily.com/case-study-peppermint-candy/402975.article>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>53</sup> Il Busan International Film Festival è il primo festival cinematografico internazionale della storia della Corea del Sud. Nacque nel 1996 nella città portuale di Busan. Inizialmente sostenuto esclusivamente dal governo della città, ottiene l'appoggio del governo centrale a partire dal 1998 (Shin, Jeeyoung, *op. cit.*, p.55).

Montreal, a Vancouver, a Karlovy Vary, dove ottenne lo *Special Grand Prize*, il *Netpac Award* e il *FICC Award*,<sup>54</sup> ma soprattutto fu presentato alla 53ª edizione del Festival di Cannes nella *Quinzaine des Réalisateurs*. In definitiva, *Peppermint Candy* segnò il riconoscimento dell'autorialità di Lee Chang-dong a livello internazionale, garantendogli per i suoi lavori successivi una presenza costante in tutti i festival cinematografici più importanti del mondo.

### 1.2.3 I traumi della storia di un intero Paese si infrangono sull'individuo

*Peppermint Candy* è sicuramente un traguardo stilistico importante nella carriera di Lee Chang-dong. Il fine ultimo, che guida la poetica del regista, rimane la rappresentazione dell'individuo e del suo relazionarsi con ciò che lo circonda. Ma il modo con cui questo intento si concretizza all'interno di *Peppermint Candy* testimonia un ulteriore passo in avanti nella consapevolezza cinematografica di cui Lee dispone. Il film segna il passaggio da un'autorialità acerba, ancora embrionale, a una più matura, completa e soprattutto consapevole.

Il mezzo cinematografico, quindi, a partire da *Peppermint Candy*, esprime una potenzialità comunicativa che può essere tale solo grazie alla sensibilità e, ancor più, grazie alla consapevolezza di un regista straordinario. Lee partorisce così un film complesso ed estremamente elaborato che fin da subito sfida determinate convenzioni *mainstream* e si impone per la sua unicità.

La prima chiara conseguenza è che il secondo lungometraggio di Lee Chang-dong, a differenza di *Green Fish*, non è più etichettabile sotto la dicitura "cinema di genere", ma piuttosto sotto quella di "cinema d'autore".

Il primo motivo è un'impostazione narrativa inusuale, che rifiuta ogni convenzione e codice preesistenti. Per riuscire a comprendere come la particolare struttura di *Peppermint Candy* influenzi, da un lato, lo sviluppo stesso del protagonista Yong-ho e, dall'altro, il modo che il pubblico ha di relazionarsi a esso, diventa essenziale distinguere tra tempo della storia e tempo del racconto.

Già i formalisti russi avevano sentito il bisogno di riflettere sulle diversità tra le due dimensioni temporali e avevano proposto l'uso di due termini ancora oggi ampiamente diffusi: *fabula*, con cui ci si riferisce all'ordine cronologico degli eventi

---

<sup>54</sup> Chung, Diffrient, *op. cit.*, p. 136.

della storia, e intreccio, con il quale si intende l'ordine degli eventi come si danno nel racconto.<sup>55</sup> Tendenzialmente nei film la *fabula* e l'intreccio coincidono e il susseguirsi degli eventi o, ancora meglio, delle scene a cui si assiste, è regolato dall'indissolubile principio filosofico causa-effetto. In *Peppermint Candy* questo avviene solo in parte e la suddivisione in capitoli aiuta nel comprendere come *fabula* e intreccio si relazionano tra loro nel corso di tutto il film.

I capitoli si presentano come segue:

1. 1999 Primavera. Picnic
2. 1999 Primavera, 3 giorni prima. La macchina fotografica
3. 1994 Estate. La vita è bella
4. 1987 Primavera. La confessione
5. 1984 Autunno. La preghiera
6. 1980 maggio. Un incontro mancato, la visita militare
7. 1979 Autunno. Picnic

Per quanto riguarda l'intreccio e quindi il modo in cui gli eventi vengono volutamente mostrati, Lee Chang-dong "decolonizza" il linguaggio *mainstream* hollywoodiano, rimpiazzando la sua tipica linearità progressiva e propulsiva con uno sviluppo regressivo e una temporalità frammentata.<sup>56</sup> Infatti, diegeticamente parlando, se il rapporto causa-effetto viene mantenuto a un livello strutturale micro-specifico (il singolo capitolo), il suo stravolgimento in un rapporto effetto-causa diventa la chiave di lettura dell'opera a livello strutturale macro (il film visto nella sua interezza). In questo modo le ragioni dietro le scelte e i comportamenti di Yong-ho, come le origini di determinate situazioni in cui Yong-ho si ritrova, vengono svelate capitolo dopo capitolo. Giustamente Lee Chan-woong sostiene che con questa particolare struttura narrativa non è facile mantenere, nel corso di tutto il film, una tensione il cui culmine viene raggiunto nel primo episodio.<sup>57</sup> L'emozione degli spettatori, seguendo una linearità progressiva, tenderebbe a crescere, raggiungendo l'apice nel finale, ma in *Peppermint Candy* il finale è già svelato. Lo stesso Lee Chang-dong afferma "Cinema is a *medium* that utilizes time. The audience experiences time as it plays out on the

---

<sup>55</sup> Rondolino, Tomasi, *op. cit.*, p. 27.

<sup>56</sup> Chung, Diffrient, *op. cit.*, p. 118.

<sup>57</sup> Lee, Chan-woong "Peppermint Candy" et *Les Événements de Gwangju en 1980*, in «Revue Française d'Histoire des Idées Politiques - Art et Politique», Parigi, L'Harmattan, 2014, pp. 107-116, qui p. 112.

screen”.<sup>58</sup> Prende forma perciò una particolare relazione tra veduto e vedente, tra schermo e spettatore, dove quest’ultimo viene chiamato a partecipare attivamente alla costruzione del significato delle vicende che segnano la vita di Yong-ho. Mostrare prima l’effetto, disseminando indizi, e accompagnare chi osserva alla scoperta delle cause che lo hanno provocato, permettendogli nel frattempo di supporre, come affermano Chung Hye Seung e David Scott Diffrient, possono erroneamente portare alla conclusione che *Peppermint Candy*, in tal senso, sia estremamente debitore del cinema di genere giallo, poliziesco o thriller, ma in realtà così non è.

At first glance, *Peppermint Candy* seems to follow the mystery fiction’s delayed hermeneutic structure, yet its tactics and effects sever the film from that generic heritage. In the mystery plot, it is the detective that infers prior events within narrative causality, time, and space and reconstructs the entire *fabula* in an explication scene that occurs near the end. Along the way, the syuzhet presents distorted information (snares and equivocations) to enhance the viewer/reader’s anticipated surprise. In *Peppermint Candy*, the viewer assumes the detective role. The reverse-chronology syuzhet induces a more active mental orchestration of *fabula* events. The effect of reverse chronology is not surprise, however, but irony.<sup>59</sup>

È chiaro quindi che l’autorialità che *Peppermint Candy* presenta è, prima di tutto, legata insindacabilmente al concetto di intreccio e quindi al modo con cui Lee Chang-dong sceglie di sezionare e riordinare il racconto cinematografico. Tuttavia, come scritto in precedenza, non è solo il modo in cui si articola il racconto, ma anche cosa viene raccontato in *Peppermint Candy*, a renderlo un *unicum* nel panorama sudcoreano. Lee afferma:

I wanted to show images of the Korean people. I wanted to show that the last 20 years of social and political upheaval haven’t been simple [...] and that other

---

<sup>58</sup> Kim, Young-jin, *Lee Chang-dong*, Seoul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle, cap. *Interview*, qui p. 12.

Il cinema è un medium che utilizza il tempo. E il pubblico sperimenta il tempo mentre viene riprodotto sullo schermo. (trad. mia)

<sup>59</sup> Chung, Diffrient, *op. cit.*, p. 121.

A prima vista *Peppermint Candy* sembra seguire la struttura ermeneutica ritardata della narrativa misteriosa, ma le sue tattiche e i suoi effetti separano il film da quell’eredità generica. Nella trama misteriosa, è il detective che deduce eventi precedenti all’interno della causalità, del tempo e dello spazio narrativo e ricostruisce l’intera *fabula* in una scena esplicativa che si verifica verso la fine. Lungo il percorso, il syuzhet (intreccio) presenta informazioni distorte (insidie ed equivoci) per aumentare la sorpresa anticipata dello spettatore/lettore. In *Peppermint Candy*, lo spettatore assume il ruolo di detective. Lo syuzhet della cronologia inversa induce un’orchestrazione mentale più attiva degli eventi della *fabula*. L’effetto della cronologia inversa però non è sorpresa, ma ironia. (trad. mia)

people have a similar experience in common. I wanted the audience to identify with him emotionally. He could be any of us. That was the key.<sup>60</sup>

La cronologia inversa in *Peppermint Candy* perciò non è una forma di ricerca dell'identità che si esaurisce nell'individuo cinematografico, rappresentato dal protagonista, Yong-ho, ma che viene estesa all'intera Corea del Sud. *Peppermint Candy* apre quindi a una duplice lettura. Da una parte va presa in considerazione l'evoluzione di Yong-ho, esclusivamente in quanto personaggio di finzione, e, pertanto, circoscriverne la lettura all'interno dei limiti fittizi cinematografici, scoprendo gli escamotage narrativi che Lee Chang-dong adopera per caratterizzarlo. Dall'altra vanno evidenziati i parallelismi che la vicenda ha con la storia contemporanea della nazione, così da coglierne, attraverso un'adeguata contestualizzazione temporale, i legami con la realtà.

La prima lettura è tutt'altro che semplice. Non solo perché Yong-ho viene presentato letteralmente dalla sua morte alla sua nascita diegetiche, piuttosto che il contrario, ma anche perché con il passare dei minuti si rivela un personaggio estremamente segnato, traumatizzato, insicuro, paradossale, ambiguo, instabile e per questo estremamente complesso. Lee Chang-dong delinea uno dei protagonisti più dostoevskiani della sua intera filmografia: un individuo in continua combutta con se stesso, sospeso tra il rifiuto di agire e il costante errore. Yong-ho è uno dei principali motivi per cui la distanza tra *Peppermint Candy* e *Green Fish* è notevole, nonostante i pochi anni intercorsi tra i due film. A differenza di Mak-dong, infatti, Yong-ho è un personaggio più unico che mai, con il quale rimane la possibilità che alcuni spettatori possano in parte riconoscersi, ma che, per la sua peculiarità, non può essere ricondotto ad alcun stereotipo comportamentale di genere.

Per comprendere al meglio il suo sviluppo è indispensabile rendersi conto dell'utilizzo che Lee Chang-dong fa di alcuni simboli all'interno del film. In *Peppermint Candy* cinque elementi compaiono con più o meno continuità nel corso

---

<sup>60</sup> Kim, Young-jin, *Lee Chang-dong*, Seul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle, cap. *Interview*, qui pp. 10-11.

Volevo mostrare le immagini del popolo coreano. Volevo mostrare che gli ultimi 20 anni di sconvolgimenti sociali e politici non sono stati semplici [...] e che altre persone hanno avuto un'esperienza simile. Volevo che il pubblico si identificasse emotivamente con lui. Potrebbe essere chiunque di noi. Questa era la chiave. (trad. mia)

degli episodi: Sun-im, le caramelle alla mente piperita (da cui ha origine il titolo del film), la macchina fotografica, la ferita, il treno.

Il primo elemento, Sun-im, è la parte critica del passato che Yong-ho vorrebbe recuperare.<sup>61</sup> Todd McGowan identifica il rapporto tra Sun-im e Yong-ho come *the lost object*, ovvero, l'oggetto perduto. Il soggetto emerge come tale attraverso un atto traumatico: il distacco da un oggetto, che, in seguito viene a orientare il desiderio del soggetto in quanto oggetto perduto. Quest'atto traumatico può essere definito strutturale, in quanto definisce il soggetto per tutta l'esistenza.<sup>62</sup> Il soggetto trascorre il proprio tempo inseguendo oggetti del desiderio, alla ricerca della soddisfazione promessa dall'oggetto perduto. Tuttavia, l'impossibilità di questi oggetti del desiderio di incarnare pienamente l'oggetto perduto, condanna l'individuo al fallimento perpetuo.<sup>63</sup> Il soggetto ha quindi due alternative: o, accettare i costanti fallimenti come forma di successo, o cercare un'identità che sembri fornire il completamento che il mancato inseguimento dell'oggetto perduto non dà. Questo è ciò che accade con il nazionalismo.<sup>64</sup>

Per essere ancora più chiari, nel caso di *Peppermint Candy*, il rapporto tra Yong-ho e Sun-im rappresenta l'oggetto perduto, nel suo non essersi concretizzato nella maniera in cui Yong-ho lo idealizza pensando al passato ovvero come se i traumi, che lui subisce nel corso della storia non fossero mai esistiti e non lo avessero cambiato. Questo fallimento non è tollerabile dal progresso nazionalista, che, per sua natura, non può che illudere le masse di poter essere in qualche modo soddisfatte da lui. L'ambiguità, insita nell'essere di Yong-ho, è data dal suo costante oscillamento tra la possibilità di accettare realmente il fallimento della sua storia con Sun-im e la volontà di continuare a lasciarsi corrompere e illudere dal nazionalismo del suo Paese.

Infatti, se è vero che nel sesto capitolo comincia a rifiutare simbolicamente la prima alternativa, sparando alla studentessa (fig. 4) che gli si presenta con le sembianze di Sun-im, quest'ultima nel corso di tutto il film, continua in qualche modo a

---

<sup>61</sup> Magnam-Park, Aaron Han Joon, *Peppermint Candy: The Will Not to Forget*, in *New Korean Cinema*, a cura di Chi-Yun Shin e Julian Stringer, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, pp. 159-169, qui p.164.

<sup>62</sup> McGowan, Tedd, *Affirmation of the Lost Object: Peppermint Candy and the End of Progress*, in «Cinema without Borders», 2007, Lincoln, University of Nebraska Press, vol.15, n.1/2, 2007, pp.170-189, qui p. 174.

<sup>63</sup> McGowan, *op. cit.*, qui p. 174.

<sup>64</sup> McGowan, *op. cit.*, qui p. 175.

comparire. Aaron Han Joon Magnam-Park nel suo *The Will Not To Forget* identifica Sun-im come la prima tra le tracce mnestiche presenti in *Peppermint Candy*.<sup>65</sup> Il concetto di traccia mnestica è stato formulato dal filosofo francese Michel de Certeau.



Fig. 4 Yong-ho sconvolto dopo aver ucciso la studentessa

La definizione da lui elaborata è imprescindibile per fare proprie le dinamiche narrative che ne derivano:

History is ‘cannibalistic’, and memory becomes the closed arena of conflict between two contradictory operations: forgetting, which is not something passive, a loss, but an action directed against the past; and the mnemonic trace, the return of what was forgotten, in other words, an action by a past that is now forced to disguise itself.<sup>66</sup>

Sun-im è la traccia mnestica di una possibile relazione idealizzata, che Yong-ho rimpiange e che lo perseguita a livello psichico, a causa della sua mancata concretizzazione. La sua presenza, per quanto costante, assume nel corso dei capitoli una consistenza sempre diversa, materializzandosi più o meno intensamente sullo schermo, a seconda della distanza mentale tra Yong-ho e il proprio oggetto perduto.

---

<sup>65</sup> Magnam-Park, *op.cit.*, qui p. 163.

<sup>66</sup> de Certeau, Michel, *Heterologies. Discourse on the Other*, trad. di Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, qui p. 3-4.

La storia è ‘cannibalistica’, e la memoria diventa l’arena chiusa del conflitto tra due operazioni contraddittorie: l’oblio, che non è qualcosa di passivo, una perdita, ma un’azione diretta contro il passato; e la traccia mnestica, il ritorno di ciò che è stato dimenticato, in altre parole, un’azione di un passato che è ora costretto a mascherarsi. (trad. mia)

Nel settimo episodio Sun-im è reale e fisicamente tangibile, tanto quanto il rapporto tra lei e Yong-ho, che potrebbe concretizzarsi in una relazione di vero amore e rispetto reciproco.

Nel sesto, i primi segni di allontanamento tra Yong-ho e Sun-im, che è ancora visibile agli occhi del protagonista, sono esemplificati dalla sequenza che Lee Chang-dong decide di riprendere dal camion. Così come la posizione della macchina da presa prende le distanze da Sun-im, allo stesso modo comincia a fare Yong-ho con il loro passato.

Nel quinto capitolo Yong-ho, dopo aver torturato un attivista, rifiuta definitivamente Sun-im. Lo fa con due gesti esemplari. Il primo, di una volgare crudeltà, è il palpeggiamento del fondoschiena di quella che sarà la sua futura moglie, Hong-ja, di fronte agli occhi increduli e feriti di Sun-im. Il secondo è la restituzione a Sun-im della macchina fotografica da lei appena regalatagli. A questo punto Sun-im, come traccia mnestica, si fa sempre più eterea e così il ricordo che Yong-ho ha del loro rapporto.

Nel quarto capitolo a evocarne il ricordo in Yong-ho sono: il quartiere in cui Yong-ho fa l'appostamento, lo stesso in cui risiede Sun-im, e la donna con cui ha un rapporto sessuale che si offre di essere chiamata proprio Sun-im.

Nel terzo capitolo è il turno delle caramelle alla menta piperita. Yong-ho ne accetta una dalla sua segretaria, dopo un rapporto sessuale consumato in auto, ma solo con gli ultimi due episodi lo spettatore potrà capirne l'importanza e il loro legame con la figura di Sun-im, della quale simboleggiano il sentimento di affetto provato per Yong-ho.

Nel secondo capitolo Sun-im ritorna fisicamente sullo schermo, ma ormai è troppo tardi. Proprio quando Yong-ho spera di poter affrontare il fallimento del loro rapporto, lei è incapace di comunicare e, morente sul letto d'ospedale, prima di esalare l'ultimo respiro, lascia scorrere un'ultima, potentissima lacrima sul suo viso. La scelta registica di soffermarsi sulla lacrima, che scende dagli occhi ormai chiusi per sempre di Sun-im mentre Yong-ho le ha già voltato le spalle, è estremamente significativa. Yong-ho, non vedendo la lacrima di Sun-im, non può rendersi conto che lei ha compreso il suo tentativo di fare i conti con il proprio passato. L'inconsapevolezza di essere stato compreso da Sun-im è il colpo di grazia per Yong-ho, che non riesce più

a trovare alcun senso alla propria esistenza. Illudendosi di poter fuggire dal proprio oggetto perduto, ha negato la propria soggettività e quindi ha negato sé a se stesso.

Nel primo capitolo, quello da cui *Peppermint Candy* prende il via, ormai non rimane più nulla di Sun-im e Yong-ho non può che porre fine alla propria vita.

Il secondo elemento sono le caramelle alla menta piperita. Come già accennato, rappresentano un oggetto simbolicamente intrecciato a Sun-im, poiché sono il primo oggetto che offre a Yong-ho nel capitolo sette e che continua a inviargli assieme alle lettere, durante il suo servizio militare. Quindi le caramelle alla menta piperita a loro volta non sono altro che una traccia mnestica,<sup>67</sup> strettamente legata a Sun-im.

Il terzo elemento, la macchina fotografica, è anch'esso traccia mnestica del passato. La sua possibilità di catturare e riprodurre la realtà di un dato momento, come sostengono sia Aaron Han Joon Magnan-Park<sup>68</sup> sia Kim Kyung-hyun,<sup>69</sup> sono la ragione per cui Yong-ho la rifiuta fino alla fine.

Il quarto elemento, la ferita alla gamba per colpa di un proiettile vagante, è una traccia mnestica più difficile da cancellare delle altre, poiché sia fisica che psicologica. Ricompare in momenti precisi: sulle scale dopo aver fatto visita in ospedale a Sun-im e durante l'inseguimento del ricercato. Il dolore assale Yong-ho, riportandolo all'esatto momento in cui il suo decadimento etico ebbe inizio. Un decadimento che nel corso degli anni ha voluto abbracciare, ma che con il passare del tempo non riesce più a tollerare.

Il treno è l'ultimo elemento da tenere in considerazione. Lee Chang-dong, proiettando al contrario le sequenze riprese dalla parte posteriore dell'ultimo vagone (fig. 5) decostruisce in un solo colpo il movimento in avanti dell'apparato cinematografico, la narrazione cinematografica tradizionale e il moto in avanti del treno stesso,<sup>70</sup> che, per anni, è stato simbolo di conquista e progresso tecnologico. In poche parole, sfrutta le tecnologie (cinema e treno) contro se stesse. Inoltre, gli interludi che si vengono a creare forniscono allo spettatore un momento di contemplazione sulla necessaria inevitabilità degli eventi della storia di Yong-ho e

---

<sup>67</sup> Magnan-Park, *op.cit.*, qui p. 165.

<sup>68</sup> Magnan-Park, *op.cit.*, qui p. 165.

<sup>69</sup> Kim, *op. cit.*, 2004, qui pp. 24-25.

<sup>70</sup> McGowan, *op. cit.*, qui p. 184.

sulla sua fine (il suicidio). La seconda lettura di *Peppermint Candy* è volta a individuare lo stretto legame tra la vicenda di Yong-ho e la storia della Corea del Sud. A dimostrazione di ciò, nel 2005 la rivista specializzata Cine21 ha chiesto a un gruppo di critici cinematografici di stilare una classifica dei migliori film sudcoreani degli ultimi dieci anni. *Peppermint Candy* si è classificato secondo, ma è stato decretato “miglior film sulla storia contemporanea” della Corea del Sud.<sup>71</sup>

Anche in Yong-ho, come in Mak-dong nel precedente *Green Fish*, Lee Chang-dong continua a voler dimostrare come la società e la storia influenzano la natura umana. In *Peppermint Candy* “personal time is intimately interwoven with national time”<sup>72</sup> e per comprendere al meglio la frammentarietà del film è necessario situare le varie vicende nel contesto storico sudcoreano. In questo modo i substrati politico-culturali più facilmente individuabili per il pubblico autoctono<sup>73</sup> diventano palesi anche per un pubblico internazionale. *Peppermint Candy* può essere visto come la più chiara digressione storica nel cinema sudcoreano, che da un lato mostra poco meno di vent’anni di vita di Yong-ho, dall’altro poco meno di vent’anni della Corea del Sud. Il suicidio iniziale del protagonista non è altro che il tragico punto d’arrivo di un percorso personale, strettamente intrecciato e contaminato dai cambiamenti di una società, che



Fig. 5 Frame dalla parte posteriore dell’ultimo vagone

la suddivisione in capitoli e la loro relativa titolatura aiutano a individuare.

---

<sup>71</sup> Lee, *op. cit.*, 2014, qui p. 110.

<sup>72</sup> Chung, Diffrient, *op. cit.*, qui p. 122.

Il tempo personale è intimamente intrecciato con quello nazionale. (trad. mia)

<sup>73</sup> Berg, Charles Ramírez, *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the “Tarantino Effect”*, in «Film Criticism», Fall/Winter, 30th Anniversary: Special Double Issue on Complex Narratives, Meadville, Allegheny College, vol. 30, n. 1/2, 2006, pp.5-61, qui p. 29.

Per ricostruire il legame *fabula*-storia e poter proseguire in questa analisi con chiarezza è necessario, terminata la visione, ricomporre la linearità causa-effetto a livello macro-strutturale, affinché il contenuto del film possa essere compreso fino in fondo con i suoi substrati e le sue sfumature storiografiche. Perciò l'analisi che seguirà partirà dall'ultimo capitolo del film per arrivare al primo, optando per la linearità cronologicamente progressiva così da mantenere chiaro il parallelismo tra l'evoluzione di Yong-ho e la storia della Corea del Sud. Nessun periodo e nessuna data sono scelti casualmente da Lee Chang-dong, che decide così di esporsi senza poter essere frainteso.

Il capitolo conclusivo di *Peppermint Candy* è ambientato nell'autunno del 1979. Yong-ho conosce Sun-im a un picnic. L'atmosfera è malinconica, ma al contempo rilassata, serena. Ciò che salta subito all'occhio è la caratterizzazione di Yong-ho. Appare completamente diverso da come si presenta a inizio film. È dolce, sensibile e, soprattutto, è un giovane sognatore con una speranza per il proprio futuro: fare della propria passione, la fotografia, una professione. Yong-ho rispecchia semplicemente la situazione storico-politica in cui Lee Chang-dong ha deciso di calarlo con precisione. Nell'autunno del 1979, infatti, la Corea del Sud sta vivendo una situazione molto particolare. Il 26 ottobre il presidente Park Chung-hee viene assassinato a colpi di rivoltella dal direttore della KCIA (Korean Central Intelligence Service), Kim Jae-gyu. Terminavano così i diciotto anni di dittatura militare guidata da Park Chung-hee. Seguì la cosiddetta "Primavera di Seul", periodo in cui il popolo fu mosso dalla speranza che il regime dell'ex-presidente potesse essere finalmente smantellato.<sup>74</sup> Ad alimentare la fiducia in una tanto attesa democratizzazione, fu Choe Kyu-hah, il delfino di Park Chung-hee, che con la morte di quest'ultimo venne obbligato a prendere decisioni immediate. Anche se mantenne in vigore la Yushin,<sup>75</sup> cancellò alcune misure repressive d'emergenza, liberò vari prigionieri politici e promise una nuova Costituzione entro un anno.<sup>76</sup> Yong-ho, nel suo ergersi a metafora storico-sociale, rappresenta a pieno il sentimento di ridente speranza che si diffuse

---

<sup>74</sup> Chung, Diffrient, *op. cit.*, qui p. 122.

<sup>75</sup> Il nome della costituzione fatta entrare in vigore da Park Chung-hee il 21 novembre del 1972 con cui si assicurò *de iure* pieni poteri e possibilità di essere rieletto all'infinito e sancì *de facto* il consolidamento della propria dittatura militare.

<sup>76</sup> Riotto, *op. cit.*, qui, pp. 432-433.

indiscriminatamente tra la popolazione della Corea del Sud. Tuttavia, verso la fine dello stesso anno, il 12 dicembre 1979, sei giorni dopo l'elezione di Choe Kyu-ha a presidente, ebbe luogo un colpo di stato organizzato da tre generali: Chun Doo-hwan, Roh Tae-woo e Chong Ho-yong. In pochissimo tempo Chun relegò ai margini Choe Kyu-ha, si sbarazzò degli oppositori, si circondò di amici e persone fidate, si fece nominare direttore del KCIA e dichiarò la legge marziale. Come risultato, studenti e attivisti politici guidarono manifestazioni che insorsero in tutto il Paese. La risposta del governo fu brutale. Ogni forma di protesta venne repressa dalle milizie e fu proprio in questi giorni che si consumò il massacro di Gwangju, uno dei tragici momenti che hanno maggiormente segnato gli ultimi cinquant'anni di storia sudcoreana. La città, storica capitale del Jeolla Meridionale, regione "d'innomerevoli letterati e dell'instancabile dissidente politico Kim Dae-jung" e nemica del Gyeongsan meridionale, "terra di Chun Doo-hwan e dei suoi scherani",<sup>77</sup> fu teatro, nel maggio del 1980, per circa dieci giorni, di violentissimi scontri tra l'esercito nazionale e i manifestanti.

Alla fine, tutta la città era piena di sangue e cadaveri. Le cifre governative riportarono circa 150 morti, ma quelle della resistenza, sicuramente più veritiere, parlarono di oltre 2000, non contando le vittime fra i militari.<sup>78</sup>

Il penultimo capitolo Lee Chang-dong decide di ambientarlo proprio in questi giorni. L'interconnessione tra la vita di Yong-ho e quella della sua nazione diventano sempre più evidenti. La centralità di questo capitolo, sia per la storia del protagonista che per quella della Corea del Sud, viene dimostrata dal fatto che è l'unico dei sette capitoli ad avere il mese specificato nel titolo, mentre gli altri episodi ricevono solo indicatori stagionali.<sup>79</sup> Il massacro di Gwangju, anche se Lee Chang-dong non si sofferma sulla crudeltà delle forze dell'ordine, diviene la causa della trasformazione di Yong-ho. Dopo Gwangju, vittima delle imposizioni di un sistema repressivo, Yong-ho diventa l'uomo violento, il carnefice che si è visto per quasi tutto il film. Yong-ho incarna la vittoria ideologica di un regime sull'individuo democratico, inconsciamente alienato nelle dinamiche violente e repressive a cui viene forzatamente introdotto fin

---

<sup>77</sup> Riotto, *op. cit.*, qui p. 434.

<sup>78</sup> Riotto, *op. cit.*, qui p. 434.

<sup>79</sup> Chung, Diffrient, *op. cit.*, qui p. 123.

da quando è giovane. Trauma dopo trauma, violenza dopo violenza, l'indottrinamento da parte degli organi statali nei confronti di Yong-ho continua nei capitoli successivi e il parallelismo tra storia nazionale e quella del protagonista prosegue.

Il capitolo cinque e il capitolo quattro sono ambientati in pieni anni '80, un periodo per certi versi definito contraddittorio da chi l'ha vissuto, in cui disordini politici e turbolenze sociali persistevano nonostante la prosperità economica. In entrambi Yong-ho ha preso le parti dei carnefici.

Nel capitolo cinque siamo nel 1984 e Yong-ho, decidendo di entrare nelle forze dell'ordine, non solo accetta la realtà dei fatti, ma accetta anche il processo di corruzione che lo travolge, sprofondando sempre più nel sistema marcio, corrotto e repressivo, di cui diventa ingranaggio e agente attivo, accettando di torturare studenti nel tentativo di individuare e sgominare tutte le organizzazioni anti-regime. Il settennato di Chun Doo-hwan fu "l'ultimo di natura militare e conseguenza di un colpo di Stato".<sup>80</sup> Questo significa che, sebbene Chun "adottò una Costituzione che non prevedeva la propria rielezione e che traghettò il Paese, nel complesso, verso una realtà più libera e pluralista",<sup>81</sup> è anche vero che, come durante l'era di Park, torture e censure continuarono. D'altronde, negli anni '80 l'eco del massacro di Gwangju non fu mai completamente zittito e contribuì al diffondersi di proteste, sostenute da lavoratori, studenti e intellettuali, e di un antiamericanismo dovuto al fatto che Chun, come Park prima di lui, fu strettamente legato agli Stati Uniti.<sup>82</sup>

Lee Chang-dong ambienta il quarto capitolo nella primavera del 1987. Si tratta di un anno turbolento. Il mandato di Chun Doo-hwan sta volgendo al termine. Le manifestazioni e il malcontento imperversano su tutto il Paese, a causa del conservatorismo di Chun Doo-hwan, che si manifestò nelle mancate revisioni costituzionali promesse e che culminò nella dichiarazione del 13 aprile con cui sospendeva il dibattito sulla questione.<sup>83</sup> Come se non bastasse, il governo, a metà maggio, si ritrovò in una posizione ancora più imbarazzante e scomoda, a seguito della scoperta dell'insabbiamento del caso Park Chong-chul.<sup>84</sup> Il 14 gennaio 1987 lo

---

<sup>80</sup> Riotto, *op. cit.*, qui p. 435.

<sup>81</sup> Riotto, *op. cit.*, qui p. 435.

<sup>82</sup> Riotto, *op. cit.*, qui p. 435.

<sup>83</sup> Han, Sung-joon, *South Korea in 1987: The Politics of Democratization*, in «Asian Suvery», Berkeley, University of California Press, vol. 28, n.1, 1988, pp.52-61, qui p. 53.

<sup>84</sup> Han, *op. cit.*, qui p. 53.

studente attivista morì durante un interrogatorio per un'asfissia, causata da una tecnica di tortura conosciuta come *waterboarding*, ovvero annegamento simulato. La vicenda rimbombò in tutta la nazione, venendo accolta con rabbia e indignazione da parte della popolazione, che reagì. Le manifestazioni e le proteste si intensificarono e culminarono con la rivolta del 10 giugno, con migliaia di studenti scesi in piazza a Seul. Una vera e propria guerriglia, con bombe molotov e scontri con la polizia. Non è quindi una coincidenza che Lee Chang-dong scelga di mettere in scena, proprio in questo capitolo, la tortura di Yong-ho ai danni di uno studente attivista, per mezzo della stessa tecnica che causò il decesso di Park Chong-chul (fig. 6). La storia reale continua quindi ad aggrovigliarsi, in un processo di rimandi continui, con la storia che viene narrata in *Peppermint Candy*. Yong-ho, dall'operaio che era, ormai è divenuto un torturatore esperto. Ha elevato il proprio status a patriarca della classe media<sup>85</sup> sporcandosi le mani con il sangue dei dissidenti politici.



Fig. 6 Yong-ho con il collega torturano un giovane attivista

Il terzo episodio è ambientato nell'estate del 1994. Yong-ho lo ritroviamo uomo in carriera. Co-gestisce un lucroso negozio di mobili ed è a capo di una famiglia della classe media. Il suo benessere socio-economico rispecchia quello di una nazione, che negli anni '80 conobbe una crescita economica notevole e che a metà degli anni '90 era annoverata tra i "Quattro Draghi (o Quattro Tigri)"<sup>86</sup> dell'Asia Orientale. Ma la

<sup>85</sup> Chung, Diffrient, *op. cit.*, qui p. 123.

<sup>86</sup> Corea del Sud, Hong Kong, Singapore, Taiwan.

sua vita coniugale non è così idilliaca come appare. A causa del suo lato violento, maturato nel corso degli anni trascorsi nell'esercito e in polizia, e del suo narcisismo maschilista, alimentato dal suo discreto successo imprenditoriale, Yong-ho è un marito tutt'altro che perfetto. Incurante della moglie, la trascura e la tradisce e a sua volta viene tradito da lei. La violenza, a cui lo hanno abituato gli anni '80, diventa la causa della distruzione della sua famiglia e di se stesso, come percepiamo nei primi due episodi.

Il secondo capitolo e il primo sono per l'appunto ambientati nella primavera del 1999, a solo due giorni di distanza. Yong-ho, come molti altri Sudcoreani, cade vittima della crisi che nel 1997 colpì la Corea del Sud, descritta nelle pagine precedenti. Una crisi che ebbe gravi conseguenze economiche. Nel 1998 si registrarono circa 1,5 milioni di disoccupati (il triplo della media conosciuta fino allora dal Paese) e chiusero più di ventimila imprese.<sup>87</sup> Da questa situazione presero origine anche gravi problemi sociali, come l'aumento della criminalità, degli abbandoni di bambini, dei divorzi e dei suicidi (nel 1998 raddoppiarono rispetto agli anni precedenti).<sup>88</sup> Gli ultimi due aspetti sono chiaramente evidenziati da Lee nei primi capitoli del film, sancendo fin da subito lo stretto legame tra la storia di Yong-ho e la storia recente della Corea del Sud.

Lee Chang-dong in *Peppermint Candy* dipinge la tragedia di un uomo intrecciandola simultaneamente a una digressione storica ("Primavera di Seul", massacro di Gwangju, i complicati anni '80, l'era e il tramonto di Chun Doo-hwan, la morte di Park Chong-chul e le manifestazioni dell'87, il boom economico, gli effetti della crisi del '97). La tragedia di Yong-ho "operates as a synecdoche for that of the nation".<sup>89</sup> La coesistenza di entrambe le letture dimostra la profondità e la complessità di un film come *Peppermint Candy*, da cui emerge anche il modo particolare in cui Lee Chang-dong concettualizza il tempo. L'approccio del regista è più ascrivibile a quello psicoanalitico che a quello storiografico. Come afferma de Certeau "psychoanalysis recognizes the past in the present; historiography places the mone

---

<sup>87</sup> Chung, Diffrient, *op. cit.*, qui p. 124.

<sup>88</sup> Chung, Diffrient, *op. cit.*, qui p. 124.

<sup>89</sup> McGowan, *op. cit.*, qui p. 172.

Opera come una sinecdoche per quella della nazione. (trad. mia)

beside the other".<sup>90</sup> Perciò, la volontà finale di Yong-ho, esacerbata nello straziante urlo prima del suicidio (fig. 7), altro non è se non l'accettazione del passato nel presente. La stessa filosofia di pensiero guida il creatore dell'opera, che con questo film, accanto alla storia del proprio protagonista, rifiuta ogni celebrazione narcisistica del passato, tipica del nazionalismo, a favore di una posizione che lo rimetta in discussione. Perciò, spinto da un sentito obbligo di non dimenticare, Lee Chang-dong restituisce alla memoria cinematografica aspetti della storia recente della Corea del Sud, che erano stati precedentemente repressi dallo Stato.<sup>91</sup>

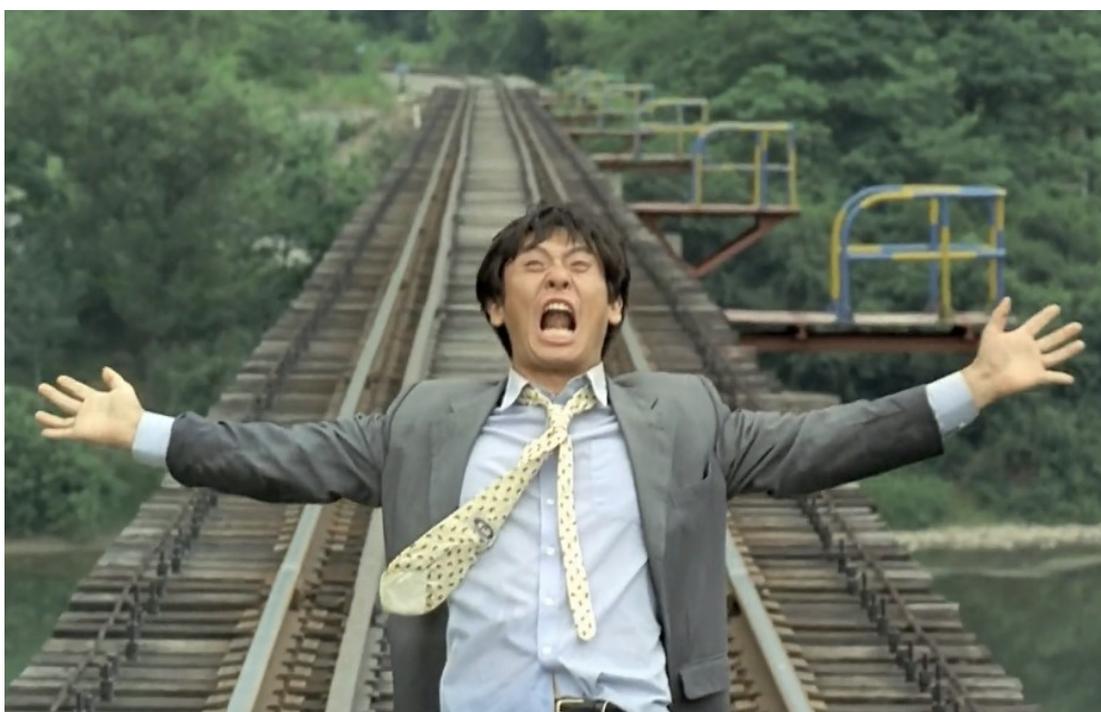


Fig. 7 Urlo di Yong-ho prima del suicidio

---

<sup>90</sup> de Certeau, *op.cit.*, qui p. 4.

La psicoanalisi riconosce il passato nel presente; la storiografia li posiziona uno accanto all'altro. (trad.mia)

<sup>91</sup> *Magnam-Park, op.cit.*, qui p. 160.

## CAPITOLO II

### La privatizzazione del trauma in *Oasis* (2002) e *Secret Sunshine* (2007).

#### L'individuo e i gruppi sociali

*Oasis* (*Oasiseu*, 2002) e *Secret Sunshine* (*Miryang*, 2007) sono opere straordinariamente profonde, notevolmente stratificate ed estremamente interessanti da studiare. Partendo da questa prospettiva, la loro analisi è stata inserita nel secondo capitolo per un motivo molto semplice che le accomuna: il maggiore intimismo con cui Lee Chang-dong inizia a caratterizzare gli individui e, nel caso di queste due opere, a rapportarli a gruppi sociali ben precisi: in *Oasis* le famiglie dei due protagonisti, in *Secret Sunshine* una comunità religiosa. A sostegno di questa tesi, Kim Kyung-hyun nel sesto capitolo di *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era* ritiene che in *Oasis* e *Secret Sunshine*, Lee continui a sfruttare il tema del trauma “not as a symptom at the national scale”<sup>92</sup>, come nei precedenti *Green Fish* e *Peppermint Candy*, ma “as one that has been privatized”.<sup>93</sup> Questo non significa che viene completamente meno una critica sociale più ampia. D'altronde qualsiasi realtà individuale è riconducibile a livello macro-sociologico allo Stato (come forma di governo) o alla nazione (come identità comune), ma quel che è certo è che Lee Chang-dong non trasforma più i propri personaggi in metafore sociali intrise di valore storico-politico, come in *Green Fish* e ancor più in *Peppermint Candy*. A posteriori, quindi, *Oasis* e *Secret Sunshine* circoscrivono un momento preciso nella carriera del regista, un periodo di passaggio, in cui lo spettro della sua riflessione sull'individuo restringe il proprio raggio d'azione. La conseguenza di tale prospettiva narrativa si concretizza in una maggiore fiducia nel potere d'azione e di scelta dei protagonisti stessi, che, inseriti in un sistema di forze relazionali più manipolabili, riescono ad autoaffermarsi maggiormente. In definitiva, il predeterminismo, quasi irrimediabile, delle due opere precedenti, che conduceva i protagonisti in un percorso di autodistruzione, al fine di recuperare la loro purezza,<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Kim, Kyung-hyun, *Virtual Hallyu. Korean Cinema of the Global Era*, Durham, Duke University Press, 2011, qui p. 152.

Non come un sintomo su scala nazionale. (trad. mia)

<sup>93</sup> Kim, *op. cit.*, 2011, qui p. 152.

Come un sintomo che è stato privatizzato. (trad. mia)

<sup>94</sup> Kim, *op. cit.*, 2011, qui p. 11.

comincia a lasciare spazio a una maggiore speranza nella riuscita di ogni intento individuale.

## **2.1 *Oasis***

### **2.1.1 Trama**

Jong-du torna a casa dopo aver scontato due anni e mezzo in carcere per omicidio colposo stradale, solo per essere trattato con disprezzo dalla famiglia, in particolare dal fratello maggiore Jong-il e dalla cognata. Un giorno fa visita all'appartamento dell'uomo che ha ucciso dove fa la conoscenza di Gong-ju, una giovane ragazza affetta da una grave paralisi cerebrale, trascurata dai propri familiari, che, pur di non avere a che fare con lei, la affidano alle cure dei vicini. Tra i due, dopo un violento incontro, in cui Gong-ju tenta di approfittarne fisicamente, nasce una storia d'amore. La loro relazione però è fragile, a causa della loro emarginazione sociale. Jong-du tenta di trovare un'occupazione, prima come pony-pizza, poi come meccanico nell'officina del fratello, fallendo in entrambi i casi per la propria sconsideratezza. Nel frattempo comincia a prendersi cura di Gong-ju con la quale stringe un rapporto sentimentale sempre più forte. Tuttavia, durante la cena del compleanno della madre di Jong-du, la loro relazione è oggetto di riprovazione. L'appartamento di lei rimane l'unico posto in cui possono vivere il loro amore. Vi fanno ritorno e, durante un atto consenziente, vengono interrotti dai familiari di Gong-ju, che, scambiando il loro gesto d'amore per uno stupro, chiamano la polizia. Alla centrale entrambi non sanno più come reagire, ma Jong-du, prima di lasciarsi riportare in carcere, compie un ultimo gesto d'amore: corre di fronte all'appartamento di Gong-ju, tenendo fede a una promessa, sale su un albero e taglia i rami che proiettano delle ombre nella stanza di Gong-ju. Lei lo lascia fare: sa che sta compiendo un incantesimo per proteggerla.

### **2.1.2 Analisi contestuale**

Dopo l'esperienza a Cannes, Lee Chang-dong tornò in patria con una precisa volontà: realizzare un film con una giusta dose di fantastico, che nel caso di *Oasis* sarebbe ancora più giusto definire onirico, e con una storia che potesse mantenere vivo l'interesse degli spettatori. La scelta di realizzare un lungometraggio, che ha per

protagonisti due individui affetti da disabilità psichiche e fisiche, fu in parte ispirata dall'esperienza personale di Lee Chang-dong con la sorella, affetta da paralisi celebrale.<sup>95</sup> Contando su due attori formidabili come Moon So-ri e Sol Kyung-gu e avvantaggiato da un ambiente sempre più tollerante, anche grazie all'abolizione della censura cinematografica messa in atto dal governo di Kim Dae-jung nel gennaio del 2001, Lee porta il tutto a compimento senza particolari intoppi.

*Oasis* esce nelle sale sudcoreane poco più di due anni dopo *Peppermint Candy*, il 15 agosto del 2002. Il film, beneficiario del Pusan Promotion Plan (PPP) e ancora una volta prodotto dalla East Film di Myung Kae-nam, non ebbe un enorme successo di pubblico, ma riuscì a nobilitare ancora di più il nome di Lee Chang-dong all'interno dei circuiti festivalieri occidentali. *Oasis*, infatti, entrò nella selezione ufficiale della 59ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Un'edizione preceduta e circondata da una pesante cappa di polemiche per una serie di motivi, da un lato legati alla nomina di Moritz de Halden alla direzione del Festival, dall'altro al taglio dei fondi che non aveva permesso di sanare le condizioni obsolete delle strutture.<sup>96</sup> L'organizzazione del Festival riuscì comunque a proporre un concorso interessante, con grandi registi come Takeshi Kitano, Todd Haynes, Andrej Koncalovskij, sicuramente più conosciuti di Lee. Nonostante la levatura dei concorrenti, *Oasis* si aggiudicò premi importanti. Primo fra tutti il Leone d'argento – Premio speciale per la regia, ma anche il Premio FIPRESCI, assegnato ogni anno dalla federazione internazionale della stampa cinematografica. Inoltre, anche Moon So-ri venne insignita del Premio Marcello Mastroianni, che valorizza la miglior performance di attori o attrici emergenti. Questa serie di traguardi garantì a Lee Chang-dong un'ulteriore attenzione da parte della critica mondiale.

### **2.1.3 L'emarginato sociale e il conflitto con la famiglia**

*Oasis* è il terzo lungometraggio di Lee Chang-dong e, per un'analisi corretta, è sempre necessario partire dal principio, prima di dedicarsi ad approfondimenti più specifici.

---

<sup>95</sup> Bergen, Véronique, Cazier, Jean-Philippe e Coppola, Antoine, *Lee Chang-dong*, Parigi, Editions Dis Voir, 2019, qui p. 84.

<sup>96</sup> Brunetta, Gian Piero, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1932-2022*, Venezia, Marsilio, 2022, qui pp. 885-889.

Bisogna risalire alle motivazioni concettuali che, più di vent'anni fa, spinsero Lee Chang-dong a realizzare un lungometraggio di questo tipo.

Il regista non si è mai contraddetto ai microfoni delle interviste che si sono susseguite negli ultimi due decenni, sia che si trattasse, per esempio, di quelle presenti nel *making of*<sup>97</sup> e realizzate a ridosso delle riprese, sia che si trattasse dello Screen Talk al BFI London Film Festival del 2018,<sup>98</sup> dimostrando un'assoluta consapevolezza di ciò che aveva ispirato il lavoro che avrebbe realizzato. L'intuizione gli giunse a seguito dalla sua prima esperienza a Cannes, dove approdò due anni prima con *Peppermint Candy*. Circondato dal glamour, che da sempre contraddistingue il Festival francese, si accorse di quanto la magia del cinema andasse oltre l'oggetto cinematografico stesso. La fantasia non si riduceva a una qualità esclusiva del film, che per natura stessa trascende la realtà, ma animava anche lo spirito con cui veniva vissuto dagli spettatori.<sup>99</sup> Questa atmosfera magica lo indusse a domandarsi quale tipo di fantasia potesse raccontare con il suo successivo lavoro, che accomunasse da un lato l'*inventio* narrativa e dall'altro la vita di qualsiasi spettatore.

La risposta fu quella di una storia d'amore. L'amore è la fantasia più comune, che chiunque può dire di aver vissuto almeno una volta nella vita. È proprio questo suo aspetto fantasioso, immaginifico, ad accomunarlo al cinema, che, a sua volta, non è altro se non una fantasia che lo spettatore spera di assaporare quando decide di andare in sala.<sup>100</sup> Questa filosofia è alla base non solo della vicenda narrata, ma, come questa analisi cercherà di dimostrare, anche del modo in cui Lee Chang-dong concepisce il dialogo tra forma e contenuto.

*Oasis* si presenta perciò come un'opera singolare, a cui è riservato un posto d'onore all'interno della filmografia di Lee Chang-dong, e una serie di ragioni testimoniano la continua volontà di rinnovarsi, dettata dalla solita curiosità

---

<sup>97</sup> Film Extras, *Making of Lee Chang-dong's Oasis (2002)*, 28 maggio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YUysgwLYcBI&t=1494s>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>98</sup> British Film Institute, *Screen Talk- Lee Chang-dong|BFI London Film Festival 2018*, Youtube, 2 novembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=3V8-PbBmdBA&t=609st>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.

<sup>99</sup> British Film Institute, *Screen Talk- Lee Chang-dong|BFI London Film Festival 2018*, Youtube, 2 novembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=3V8-PbBmdBA&t=609st>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.

<sup>100</sup> Film Extras, *Making of Lee Chang-dong's Oasis (2002)*, 28 maggio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YUysgwLYcBI&t=1494s>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

nell'individuo, che il regista tenta di articolare in nuove forme e inusitate digressioni esistenziali.

Prima di tutto, ad oggi, è l'unico film in cui l'approccio all'individuo di Lee Chang-dong non viene giocato sulla singolarità, ma sulla duplicità. Il che permette subito di individuare, con giustificato anticipo, i due vettori relazionali su cui si articoleranno tutte le dinamiche dell'opera: il primo è quello che unisce tra loro i due innamorati coprotagonisti, Jong-du (Sol Kyung-gu) e Gong-ju (Moon So-ri), il secondo rapporta la loro relazione al mondo che li circonda, costituito, principalmente, dai familiari.

In secondo luogo, per la prima volta, Lee Chang-dong mette una figura femminile in primo piano accanto a una maschile, preannunciandone l'assoluta centralità nelle due opere successive: *Secret Sunshine* (2007) e *Poetry* (2010). Una decisione rischiosa per un regista di sesso maschile, che denota la fascinazione di Lee Chang-dong per la complessità delle interazioni umane.

Terza e ultima ragione: la messa a punto di uno stile particolare, che può essere definito realismo magico, in cui la linea, che separa realtà e immaginazione, è molto labile e il simbolismo è costante. Queste tre caratteristiche sono intrecciate in un rapporto osmotico e interdipendente in cui la forma trova la propria giustificazione nell'intento narrativo e l'intento narrativo è a sua volta amplificato nella forma.

Quella raccontata in *Oasis* non è sicuramente una storia d'amore ordinaria, ma piuttosto l'incontro e l'innamoramento tra due individui, che potremmo definire *outsiders* o emarginati sociali. Jong-du è un ritardato mentale appena uscito dal carcere, dove ha scontato una pena di due anni e mezzo per aver investito il padre di Gong-ju. Questo reato non è l'unico di cui si è macchiato, ma si somma ad altri due: uno per aggressione e uno per tentato stupro. Gong-ju, invece, è affetta da una grave paralisi celebrale. Una scelta non casuale dettata, in parte, dalla stessa esperienza personale del regista.

Lee Chang-dong decide di far tesoro delle diversità fisiche, psichiche e attitudinali dei due protagonisti, riuscendo a dimostrare l'essenza dell'amore e la sua verità nascosta che, secondo Lee, a causa della loro moderna banalizzazione, la società

ha ormai perduto.<sup>101</sup> L'amore è quel tonico, la cui vera forza permette ai due protagonisti di ridefinirsi, di affermare la propria soggettività e, attraverso la fantasia, di trovare una nuova vita.<sup>102</sup> L'unico posto in cui tutto questo diventa possibile è l'appartamento di Gong-ju, che con il passare dei minuti diverrà, per l'appunto, la loro "oasi" sociale. All'interno di questo piccolo mondo Lee Chang-dong restituisce ai protagonisti la dignità che la realtà esterna non è in grado di riconoscere loro. Li vediamo parlare del più e del meno, fare il bucato, ma soprattutto li vediamo prendere coscienza di sé e dei loro corpi attraverso il sentimento e la sessualità.

Se il sentimento non è sicuramente una novità nel cinema, la raffigurazione della sessualità in *Oasis* è tratteggiata in maniera veramente singolare. Le sue tinte dolci-amare permettono a Lee Chang-dong di distruggere diversi stereotipi universali, in particolare quelli che presuppongono, come afferma María del Pino Santana Quintana, che "la mujer con diversidad funcional posee un cuerpo asexuado y, por consiguiente, es una mujer sexualmente inactiva".<sup>103</sup> Per riuscirci Lee si serve di espedienti cinematografici veramente efficaci. Ne sono una testimonianza "il montaggio di lunghe inquadrature che suggeriscono profondità e continuità del tempo, stimolando la partecipazione del pubblico".<sup>104</sup>

Gli spettatori, così, non solo hanno più tempo di riflettere su ciò che stanno guardando e di immagazzinare informazioni, ma hanno anche maggiore possibilità di abituarsi a immagini che, nel caso di *Oasis*, sono in grado di mettere in discussione i loro pregiudizi. La perdita della verginità di Gong-ju, diventa un momento che può creare ancora un po' di disagio, visto la quasi assenza nella storia del cinema di nudi e atti sessuali che hanno per protagonisti disabili, ma che sicuramente non disturba quanto il tentativo di stupro messo in atto da Jong-du all'inizio del film. Le due scene, che vanno a definire circolarmente la struttura narrativa, essendo poste una all'inizio

---

<sup>101</sup> Film Extras, *Making of Lee Chang-dong's Oasis (2002)*, 28 maggio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YUysgwLYcBI&t=1494s>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>102</sup> Film Extras, *Making of Lee Chang-dong's Oasis (2002)*, 28 maggio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YUysgwLYcBI&t=1494s>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>103</sup> Santana Quintana, María del Pino, *Paraíso imposible: sexo y diversidad funcional en Oasis (Oasiseu, 2002)*, in «Anclajes», Spagna, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, vol. XXIII, n.3, 2019 pp.101-113, qui p. 103.

Le donne con diversità funzionale abbiano un corpo asessuato e, di conseguenza, siano donne sessualmente inattive. (trad. mia)

<sup>104</sup> Lee, Hyun-seung e Song, Jeang-ah, *Lee Chang Dong: Film Making as a "Repetition" Creating Ethics*, in «The Journal of the Korea Contents Association», Corea del Sud, Korea Contents Association. 2012, pp.116-126, qui p. 118.

e una alla fine del film, devono essere necessariamente accostate, per comprendere ancora meglio la psicologia dei personaggi. Il tentato stupro viene presentato come una interazione ambivalente.<sup>105</sup> Rimane pur sempre un atto atroce per la donna che subisce la violenza, ma al contempo rappresenta l'avvio di un processo di riconoscimento della propria desiderabilità sessuale. Gong-ju, infatti, dopo essersi ritrovata inerme e impotente al punto da perdere conoscenza, non pensa di denunciare Jong-du, anzi comincia a fantasticare sul proprio essere oggetto del desiderio.

Prima si mette il rossetto, “un acto normativo de la feminidad que, en este caso, responde a una construcción performativa de un cuerpo no normativo”,<sup>106</sup> poi, dalla porta socchiusa della propria camera, spia un rapporto sessuale dei vicini nel soggiorno del suo appartamento. La violenza sessuale subita, così come l'atto voyeuristico involontario appena descritto, la portano a prendere coscienza di sé stessa come corpo sessuato.<sup>107</sup> Il sorgere di questa consapevolezza, “un proceso de construcción de la identidad basado en los códigos identitarios de la mujer cuyo cuerpo es considerado funcional- mente normativo, entre los que se incluye el acto de maquillarse”.<sup>108</sup> Da qui inizia la loro relazione per poi giungere, in un climax ascendente, al rapporto sessuale consenziente.

Ovviamente, nella scena che ritrae questa sorta di ultimo atto apoteosico d'amore, è racchiusa tutta l'essenza dei due protagonisti. Lee Chang-dong inscena una breve rivincita per i due emarginati sociali, che ormai sanno di poter contare l'uno sull'altro. È un breve momento di rivalsea per Jong-du, ma soprattutto per Gong-ju, che può finalmente oscurare le proprie disfunzionalità dietro all'amore che Jong-du prova per lei. È lei, infatti, che, per quanto novizia all'esperienza, guida il partner nell'atto. Gong-ju conosce la sessualità solo nella sua forma più aggressiva. Anche lui non si è mai sentito apprezzato, non tanto, come Gon-ju, per la sua esteriorità fisica, ma piuttosto per la sua interiorità, per il suo essere diverso. E allora, nel ritrovarsi di fronte a una persona che lo conosce e lo ama per quello che è, non può che risultare

---

<sup>105</sup> Santana Quintana, *op. cit.*, qui p. 107

<sup>106</sup> Santana Quintana, *op. cit.*, qui p. 107

Un atto normativo della femminilità che, in questo caso, risponde a una costruzione performativa di un corpo non normativo. (trad. mia)

<sup>107</sup> Santana Quintana, *op. cit.*, qui p. 108

<sup>108</sup> Santana Quintana, *op. cit.*, qui p. 108

Comporta un processo di costruzione dell'identità basato sui codici identitari delle donne il cui corpo è considerato funzionalmente normativo, compreso l'atto di truccarsi. (trad. mia)

impacciato. Quando lei gli dice “voglio dormire con te” lui non sa come risponderle, poi si spoglia goffamente e non riesce subito a penetrarla. A confronto non sembra più Gong-ju quella incapace, anzi, e, per far percepire ancora di più la sua trasformazione, Lee ribalta l’abitudine diffusa dal perbenismo e dalla “moralità-estetica” hollywoodiana, arrivando a mostrare la protagonista di *Oasis* in tutta la sua umana nudità. Una presa di posizione forte da parte del regista, a tratti rischiosa, che si traduce in un atto di grande intensità espressiva. In un’intervista con il critico Kim Young-jin, Lee Chang-dong afferma:

Gong-ju is indeed a woman. I need a scene that shows she is a woman. That’s why I put in the nude scene. It was emotionally difficult to shoot, but I had no choice. A nude body, that’s too skinny, tends to look sick and I didn’t want that. I wanted to show the viewer that she’s a real, mature woman who someone can fall in love with.<sup>109</sup>



Fig. 8 Yong-do e Gong-ju fanno l’amore

La scena è di intima bellezza (fig. 8) e c’è “un enorme respeto hacia los personajes porque Lee no los hace parecer miserables en ningún momento”.<sup>110</sup> Eppure, cinicamente, a un certo punto decide di interromperla. Con bieca ironia, la sessualità,

---

<sup>109</sup> Kim, Young-jin, *Lee Chang-dong*, Seoul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle, cap. *Interview*, qui p. 18.

Gong-ju è davvero una donna. Avevo bisogno di una scena che mostrasse che lei è donna. Ecco perché ho inserito la scena di nudo. È stata emotivamente difficile da girare, ma non avevo scelta. Un corpo nudo troppo magro tende a sembrare malato e io non volevo questo. Volevo mostrare allo spettatore che è una donna reale e matura, della quale qualcuno può innamorarsi. (trad.mia)

<sup>110</sup> Santana Quintana, *op. cit.*, qui p. 110.

Un enorme rispetto per i personaggi, perché Lee non li fa mai sembrare infelici. (trad. mia)

che nella forma di un tentato stupro aveva dato inizio alla loro storia, nella declinazione più rispettosa dell'atto sessuale consensuale verrà scambiata per un abuso, allontanandoli.

La reazione esagerata del fratello e della cognata di Gong-ju esemplifica la “delimitación de la diversidad funcional en el imaginario social”.<sup>111</sup> Loro non sono ancora in grado di comprendere che anche Gong-ju, non solo può essere desiderata da un uomo, ma ne ha tutto il diritto. Il fatto che questi due corpi siano nudi, che i personaggi siano due individui affetti da handicap fisici e psichici come afferma Cazier:

Est pour ceux qui les surprennent littéralement impensable par ce qu'ils révèlent d'un désir hors norme, hors code, faisant surgir une réalité du corps qui échappe aux présupposés et préjugés sociaux, ces corps sont, à l'intérieur de ce contexte, intolérables et incompréhensibles.<sup>112</sup>

La stigmatizzazione della sessualità dei protagonisti raggiunge l'apice nella scena successiva ambientata nella centrale di polizia. Gong-ju e Jong-du si ritrovano in uno stato d'impotenza. La prima reagisce con violenza, sbattendo la carrozzina contro un armadio, e il secondo non tenta neanche di difendersi, accetta le accuse in silenzio, consapevole che probabilmente nessuno gli crederebbe.

Questo climax ascendente di disapprovazione sociale nei confronti dei due protagonisti e il conseguente ritorno all'isolamento ruotano, in particolare, attorno al loro rapporto con le rispettive famiglie. Keumsil Kim Yonn e Bruce Williams nel loro libro, *Two Lenses on the Korean Ethos*, riflettono su alcuni concetti culturali chiave e la loro apparizione nel cinema, ritenendo che in *Oasis* sia di primaria importanza il *jeong*. La definizione di questo concetto è estremamente ardua, visto che non ha un vero e proprio corrispettivo nella cultura occidentale, ma è comunque necessaria una spiegazione più approfondita per comprendere le sfumature delle relazioni messe in campo da Lee Chang-dong in *Oasis*. Forzando la mano, si potrebbe accostare *jeong* a

---

<sup>111</sup> Santana Quintana, *op. cit.*, qui p.111

Delimitazione della diversità funzionale nell'immaginario sociale. (trad. mia)

<sup>112</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 30.

È letteralmente impensabile per coloro che li sorprendono, per ciò che rivelano di un desiderio al di fuori delle norme, al di fuori del codice, facendo emergere una realtà del corpo che sfugge ai presupposti e ai pregiudizi sociali, questi corpi sono, all'interno di questo contesto intollerabili e incomprensibili. (trad. mia)

termini come “amore” o “amicizia”, ma non sarebbe una risposta esaustiva al cento per cento. In un certo senso, l’amore, anche nella sua forma platonica, ne supera i limiti, mentre, per quanto riguarda l’amicizia, il *jeong* ne è la base, ma non la sua definizione esaustiva. In realtà anche i Coreani stessi faticano a concordare su una definizione univoca. Lo vivono, lo percepiscono, ma non sanno dire con estrema esattezza cos’è. Eppure:

It’s association is evident in terms of the relationship between self and other. What is distinctive, though, is how the self is viewed. The self in Korean culture is viewed as being incomplete if it is separated from others. The self is an *other-oriented person*, as opposed to a *self-oriented person*. These contrasts underscore that the English word “man” or “person” places stress on separateness, free will, and individuality, positing the self as an independent entity. In contrast, “self” from the perspective of *jeong* is a “relational-oriented person” whose interpersonal relationships revolve around “jeong”.<sup>113</sup>

Una serie di caratteristiche viene individuata da Keumkil Kim Yoon e Bruce Williams:<sup>114</sup>

- possiede due facce: una interna all’individuo e una esterna che si trova “tra” gli individui;
- è una risorsa interpersonale, che colma il divario tra isolamento emotivo e separazione gli uni dagli altri;
- implica un cuore e delle azioni amorevoli, ma non in senso erotico, piuttosto tranquillo, dolce, devoto e sacrificale;
- prevale sulla logica ed è spinto da sentimenti gratuiti, differenziandosi dalle relazioni razionali, dettate da norme sociali oggettive e interessi individuali;
- trascura i membri del gruppo esterno;
- antepone la connessione nella vita al concetto occidentale di *privacy*;

---

<sup>113</sup> Yoon, Keumkil Kim e Williams, Bruce, *Two Lenses on the Korean Ethos. Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*, Jefferson, McFarland, 2015, qui p. 50.

La sua associazione [con concetti come amore, appartenenza, amicizia] è evidente in termini di relazione tra sé e l’altro. Tuttavia, rispetto alla cultura occidentale, ciò che è distintivo è il modo in cui viene percepito il sé. Il sé nella cultura coreana è visto come incompleto se separato dagli altri. Il sé è una persona orientata verso l’altro e non una persona orientata verso sé stessa. Questi contrasti sottolineano che la parola Inglese (e quindi occidentale) “uomo o “persona” pone l’accento sulla separatezza, sulla volontà e sull’individualità, ponendo il sé come un’entità indipendente. Al contrario ‘sé’ dal punto di vista di *jeong* è una ‘persona orientata alle relazioni’, le quali ruotano attorno al *jeong*. (trad. mia)

<sup>114</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, qui pp. 50-52.

- è destinato a essere indistruttibile anche se si volesse romperlo, motivo che comporta non pochi problemi, visto che il legame permane nonostante periodi turbolenti o difficili per i due soggetti legati da *jeong*;
- dal tradimento del *jeong* derivano un forte dolore e un'enorme rabbia (*hwa-byeong*, 'malattia della rabbia').

Di *jeong* ne esistono diversi tipi: da quello materno (*mo-jeong*) a quello paterno (*bu-jeong*), da quello fraterno a quello tra coppie, da quello tra amici (*u-jeong*) a quello tra amanti (*ae-jeong*). Ogni *jeong* influenza queste tipologie di relazioni e acquisirà caso per caso sfumature diverse.

Quello che sostengono brillantemente Kim Yoon e Williams è che in *Oasis*, come in altri film, il *jeong* si manifesta anche con le sue irrazionalità ed è proprio l'evidente lato irrazionale del *jeong* a divenire un aspetto determinante della tensione drammatica.<sup>115</sup> Man mano che il film prosegue ogni idea tradizionale di *jeong* familiare viene messa in discussione. Tradizionalmente tra i membri della famiglia dovrebbero intercorrere sentimenti d'affetto, di condivisione, di sostegno reciproco, sentimenti che non sembrano essere contemplati per Gong-ju e Jong-du. Nonostante ciò, inizialmente la simpatia dello spettatore viene messa a dura prova. Quando Lee Chang-dong decide di mostrare Gong-ju sola nel suo appartamento, relegata alle cure dei vicini di casa, il pubblico, nella difficoltà di vivere con una persona gravemente disabile in un Paese come la Corea del Sud, può ancora trovarvi una giustificazione al suo abbandono. Allo stesso modo, quando si scopre che nessun familiare ha fatto visita in carcere a Jong-du, che nessuno è andato ad accoglierlo il giorno del rilascio e che tutti hanno tentato di nascondergli il loro nuovo indirizzo, è plausibile immaginare che, nonostante i tentativi di aiutarlo, Jong-du non sia mai cambiato e sia stato sempre e solo causa di tormenti.

Eppure, è con il passare dei minuti che l'ipocrisia dei membri della famiglia emerge e che ogni forma di disprezzo nei confronti dei due protagonisti diventa insopportabile. Gong-ju, in realtà, è tenuta in considerazione dal fratello e dalla cognata, ma solo per poter ottenere un appartamento meglio sovvenzionato, fingendo che lei vi ci abiti. Jong-du, merita di essere redarguito, per i reati commessi, ma, forse, anche di essere compreso, visto che gli ultimi due anni e mezzo in carcere li ha scontati

---

<sup>115</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, qui p. 141.

per evitare che il fratello maggiore, già padre di famiglia, rimanesse macchiato da un reato grave, come l'omicidio stradale. Lee, quindi, si prende tutto il tempo per spiegarci i motivi per cui i due protagonisti, fin dal primo incontro, per quanto brutale, sentono una certa affinità, che il lato irrazionale del *jeong* trasforma nel successivo avvicinamento. D'altronde l'irrazionalità, matrice di inspiegabilità e assenza di controllo, non è altro che l'inevitabile conseguenza del bisogno vitale di *jeong* che è culturalmente insito nella cultura coreana.

Koreans would claim that jeong-bonded relations are highly nurturing and enhance and refine one's life. In other words, *jeong* is as important as ingredient in Korean life as kimchi is in Korean meals.<sup>116</sup>

Sono le premesse su cui si sviluppa l'intero sotto capitolo, dedicato a *Oasis*, all'interno di *Two Lenses on the Korean Ethos*.<sup>117</sup> La ricerca di *jeong* si tramuta in un vero e proprio "hunger for *jeong*".<sup>118</sup> Se Jong-due e Gong-ju non riescono a sopperire a questa mancanza di *jeong* con chi li circonda, non possono che cercare una soddisfazione per altre vie. Questo è il principale motivo che spinge i due protagonisti a due azioni inspiegabili dopo il tentato stupro: Jong-du le lascia il proprio numero di telefono e lei una notte lo chiama. Avviato il rapporto, il "*jeong* burgeoning against all odds".<sup>119</sup> Gong-ju e Jong-du cominciano a conoscersi e comprendersi, come nessuno mai prima d'ora nei loro confronti. A questo punto riescono a "making inroads into *jeong*".<sup>120</sup> Raggiungendo una stabilità nel loro rapporto, per quanto breve, ottengono un "sense of triumph through the transformation of misery into its opposite".<sup>121</sup> Lee Chang-dong, come da suo intento, riesce, nel rapportare individui fuori dall'ordinario a famiglie incapaci di accoglierli, a mostrare che il frutto del *jeong* va oltre ciò che le

---

<sup>116</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, qui p. 52.

I Coreani affermerebbero che le relazioni legate al *jeong* sono altamente nutritive, migliorano e perfezionano la propria vita. In altre parole, il *jeong* è un ingrediente importante nella vita coreana quanto il kimchi nei pasti. (trad. mia)

<sup>117</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, qui pp. 158-164.

<sup>118</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, pp. 161-162.

Desiderio ardente per il *jeong*. (trad. mia)

<sup>119</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, pp. 162-163.

*Jeong* germoglia contro ogni probabilità. (trad. mia)

<sup>120</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, pp. 163-164.

Fare breccia nel *jeong*. (trad. mia)

<sup>121</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, qui p. 164

Senso di trionfo attraverso la trasformazione della miseria nel suo opposto. (trad. mia)

persone comuni riescono a immaginare.<sup>122</sup> Tutti siamo parte di un mondo in cui esistono possibilità di bene, legate non solo alla capacità di provare amore/*jeong*, ma anche alla capacità di dare amore/*jeong*.<sup>123</sup> Il *jeong* è così forte da alimentare sia la fantasia di Gong-ju, sia la natura schizofrenica di Jong-du.

Gong-ju, in più occasioni, “normalizza” il proprio corpo attraverso l’immaginazione. La prima volta lei e Jong-du si trovano a bordo di un treno, sul lato opposto Gong-ju vede una coppia scherzare. Improvvisamente si alza in piedi e per divertimento colpisce Jong-du in testa con una bottiglia di plastica. La seconda occasione si presenta quando, nell’officina del fratello, Jong-du riceve una telefonata dalla cognata. In questa sequenza Gong-ju non solo riacquisisce le capacità motorie, ma anche l’abilità di parlare normalmente. La terza fantasia di Gong-ju viene influenzata dal sogno che Jong-du le ha confessato. Subito dopo aver danzato in mezzo al traffico su un cavalcavia di Seul, fantastica di continuare a ballare nel suo appartamento assieme al suo compagno e alle tre figure dell’arazzo che ha appeso in camera: un piccolo elefante, la donna e il ragazzino (fig. 8). Nella quarta e ultima sequenza, Gong-ju e Jong-du sono in metropolitana. Sono reduci dalla disastrosa



Fig. 8 Gong-ju e Jong-do danzano con le tre figure dell’arazzo

<sup>122</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, qui p. 159

<sup>123</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, qui p. 166

esperienza al compleanno della madre di Jong-du. Gong-ju, che nella sequenza precedente ambientata in un karaoke non aveva cantato neanche una singola nota, comincia a intonare la stessa canzone che prima si era rifiutata di cantare e comincia a danzare intorno a Jong-du seduto sulla sedia a rotelle. Man mano che queste quattro sequenze vengono dispiegate sullo schermo si palesano due aspetti importanti.

Il primo è che a stimolare le fantasie di Gong-ju è il mondo esterno. Questa affermazione diventa ancora più chiara se, prestando attenzione, si inseriscono nell'analisi anche le scene in cui Gong-ju, servendosi di uno specchio, gioca con la luce del sole e trasforma i riflessi in colombi o farfalle, e quella in cui scompare dall'arazzo l'ombra che tanto la impaurisce, mentre Jong-du all'altro capo del telefono esegue una magia. Sia la luce del sole, che l'ombra prodotta dai rami dell'albero, non sono altro che manifestazioni del mondo esterno nell'appartamento di lei.

L'altro aspetto importante è che più il *jeong* tra i due cresce, più Jong-du, diventa parte attiva nelle fantasie di Gong-ju. Allo spettatore non è dato sapere fino a che punto lui ne sia consapevole, ma ciononostante rimane una questione importante da tenere in considerazione. La coppia, in un certo senso, “draws magical power from a romantic love that permits them to move between reality and fantasy”.<sup>124</sup>

La struttura narrativa del film, tuttavia, dimostra che le fantasie di Gong-ju, non le permettono solo di estraniarsi da un mondo che la esclude e di accettare il suo “Altro”, inteso come quello che incarnerebbe la “normalità-sociale” da lei tanto sognata, ma sono costruite anche come qualcosa basato sul desiderio maschile.<sup>125</sup> D'altronde, come già fatto presente, la scena più scioccante e difficile da digerire di tutto il film, il tentato stupro, è alla base del desiderio di Gong-ju di piacere sempre di più a Jong-du. Dopo quella scena, infatti, nello specchio, oggetto che prima aveva frantumato alla vista del suo volto, comincia a riconoscere una propria bellezza e a non fuggire di fronte al proprio riflesso. Lee Chang-dong decide di allineare la ricerca della propria identità da parte di Gong-ju con “masochism, the male gaze, and violence”.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Kim, *op. cit.*, 2011, qui p. 158.

Trae potere magico da un amore romantico che permette loro di muoversi tra realtà e fantasia. (trad. mia)

<sup>125</sup> Kim, *op. cit.*, 2011, qui p. 161.

<sup>126</sup> Kim, *op. cit.*, 2011, qui p. 162.

Il masochismo, lo sguardo maschile e la violenza. (trad. mia)

La fantasia è anche alla base dello stile che nelle precedenti pagine ha preso il nome di “realismo-magico” e che impregna tutto il film. Riferendosi a *Oasis* Kyung Hyun Kim afferma di essere arrivato a considerare la fantasia, non come un’antitesi del realismo, ma piuttosto come un passo avanti verso la rappresentazione realistica.<sup>127</sup> Infatti, il modo in cui Lee Chang-dong utilizza la fantasia potenzia il dramma rappresentato, contribuendo alla messa in scena di un iperrealismo, che consente allo spettatore di scavare meglio nell’io interiore dei personaggi. Pertanto, le tecniche e le scelte cinematografiche utilizzate da Lee hanno due intenti ben precisi, che, presi insieme sembrano quasi paradossali.

Il primo è la volontà di ridurre al minimo la linea che divide la realtà diegetica dalle sequenze fantastiche che, a loro volta, sono parte della diegesi filmica. L’assenza di tagli di montaggio tra le trasformazioni corporee di Gong-ju lascia spazio a falsi raccordi, che rifiutano la prassi campo-controcampo e catturano il momento in un’unica fluida inquadratura, facendo sì che la fantasia diegetica possa esistere sullo stesso piano della realtà diegetica.

Il secondo intento, ovvero rompere il quadro filmico,<sup>128</sup> è dato dall’uso della camera a mano, che in questo film Lee utilizza dall’inizio alla fine. L’instabilità della ripresa a spalla evidenzia sia la precarietà esistenziale e sociale dei due personaggi, sia la presenza di una realtà oltre quella dell’inquadratura, come all’interno del mondo ripreso, così all’esterno dello schermo, asserendo con fermezza la natura artificiale del cinema stesso. La stessa scena delle riprese, interrotte da Jong-du, è stata inserita da Lee per il medesimo motivo: perché il pubblico mantenesse la consapevolezza di essere spettatore di un film, di qualcosa di costruito.<sup>129</sup>

Il *jeong*, inoltre, alimenta anche la schizofrenia di Jong-du. Lo schizofrenico, come lo intendono Deleuze e Guattari nel loro *L’Anti-Edipo*, è colui che “è nelle montagne, sotto la neve, con altri dei o senza dio del tutto, senza famiglia, senza padre né madre, con la natura”.<sup>130</sup> Insomma qualcuno che vive la realtà a modo suo, istintivo, quasi selvaggio. L’esatta descrizione di Jong-du, per il quale “language, the body, and

---

<sup>127</sup> Kim, *op. cit.*, 2011, qui p. 158.

<sup>128</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p.105.

<sup>129</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p.105.

Perché il pubblico si renda conto di trovarsi in un film. (trad. mia)

<sup>130</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L’Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. Alessandro Fontana, Einaudi, Torino, 1972, qui p. 3.

the mind, are not instruments of reason, but rather things that combine to create a history of instability and madness, that is the antithesis of reason".<sup>131</sup> Il *jeong*, ritrovato nella condivisione di una storia d'amore con Gong-ju, fornisce a Jong-du l'opportunità di sentirsi appagato, di non dover rendere più nulla a nessuno se non alla donna che ama. Non importa se il resto gli si rivolta contro. La scena finale conferma ulteriormente questa osservazione. Jong-du non si preoccupa di essere in carcere: sinceratosi che Gong-ju si prende cura della sua "bella persona", non aspetta altro che rivederla. Quest'ultima speranza è l'unica cosa che conta.

In *Oasis* la sensibilità che Lee Chang-dong rivolge all'individuo, attraverso la caratterizzazione di protagonisti tondi e singolari, unita alla sua solita voglia di sperimentare, denotano il livello di un autore che si diverte anche nell'utilizzare qualche simpatico simbolismo legato ai nomi, che, letto a posteriori, permette un'analisi ancora più esaustiva del suo approccio ai personaggi. Essendo nato, da un punto di vista artistico, come scrittore, Lee non può esimersi dal giocare con i termini e arricchirli di accezioni che man mano si intrecciano con il racconto. Le parole spesso sono ambigue e si prestano a essere interpretate anche ironicamente in modi diversi.

Il titolo stesso, come già scritto, rappresenta sia un oggetto (il contenuto), che l'appartamento (il contenitore), ma trascende anche la fisicità e rappresenta il mondo fantastico in cui Gong-ju è in grado di camminare e parlare normalmente e, più in generale, la relazione in cui i protagonisti riescono a rifugiarsi.

Questo gioco semantico Lee lo estende anche alla caratterizzazione dei protagonisti, dove è possibile scovare ancora qualche residuo allegorico della storia Coreana, non più prominente come in *Green Fish* e *Peppermint Candy*. C'è una scena molto dolce in cui i due protagonisti si presentano l'uno all'altro (fig. 9). Jong-du dice a Gong-ju di volerla chiamare "principessa", perché questo è il significato del suo nome, e le racconta di essere discendente di diciottesima generazione di un grande generale, Hong Kyung-rae. Gong-ju lo corregge dicendogli che in realtà Hong Kyung-rae era un traditore. Terminato il film l'allegoria diventa chiara, come spiega Heinz Insu Fenkl:

---

<sup>131</sup> Kim, *op. cit.*, 2011, qui p. 164.

Il linguaggio, il corpo e la mente non sono strumenti della ragione, ma piuttosto cose che si combinano per creare una storia di instabilità e follia, cioè l'antitesi della ragione. (trad. mia)

In a country in which the state and the family are analogous, in which Confucian familialism remains both a corporate and national ideology, Jong-du betrays his family as his ancestor betrayed the nation. Likewise, Kong-ju's family has exploited her handicap [...] in the same way the nation has exploited its young women. "Princess" is a Korean euphemism for prostitute, particularly in the term *yang kongju*, "Yankee Princess," meaning a prostitute who services American soldiers. Jong-du is also the 18th-generation descendant of Hong Kyung-rae. In Korean, 18 (*ship p'al*) sounds like "to fuck" (*ship hal*). Indeed, Jong-du initially rapes Kong-ju, and though that incident goes undetected by Kong-ju's family, it is their discovery of consensual sex between the two characters that results in the ironic rape charge that precipitates the ending of the film.<sup>132</sup>



Fig. 9 Jong-du e Gong-ju si presentano

Ma Lee Chang-dong non si ferma ai protagonisti. Per evidenziare la staticità dei personaggi comprimari, che a differenza di Jong-du e Gong-ju, non sembrano voler evolvere e rimanere staticamente ancorati alle proprie posizioni, chiama il fratello di Gong-ju, Sang-shik. Sang-shik in coreano significa "senso comune", perché deve necessariamente incarnare l'opinione condivisa dalla maggioranza della

<sup>132</sup> Fenkl, Heinz Insu *On the Narratology of Lee Chang-dong: A Long Translator's Note*, in «Azalea: Journal of Korean Literature & Culture», Hawaii, University of Hawai'i Press, 2007, pp.338-356, qui pp.345-346

In un paese in cui lo Stato e la famiglia sono analoghi, in cui il familismo Confuciano rimane un'ideologia sia aziendale che nazionale, Jong-du tradisce la sua famiglia come il suo antenato tradì la nazione. Allo stesso modo, la famiglia di Gong-ju ha sfruttato il suo handicap [...] nello stesso modo in cui la nazione ha sfruttato le sue giovani donne. 'Principessa' è un eufemismo coreano per prostituta, in particolare nel termine *yang kogju*, 'Principessa Yankee', che significa una prostituta che serve i soldati americani. Jong-fu è anche il discendente della 18ª generazione di Hong Kyung-rae. In coreano, 18 (*ship p'al*) suona come 'scopare' (*ship hal*). In effetti, Jong-du inizialmente violenta Gong-ju, e sebbene l'incidente non venga rilevato dalla famiglia di Gong-ju, è la scoperta del sesso consensuale tra i due personaggi che si traduce nell'ironica accusa di stupro che accelera la fine del film. (trad. mia)

popolazione.<sup>133</sup> Solo attraverso personaggi di questo genere, il regista è in grado di mantenere vivo e costante il conflitto tra i due protagonisti e le loro famiglie. Prima di passare al quarto film del regista, una nota di merito va sicuramente alle due interpretazioni attoriali, quella di Sol Kyun-gu e in particolare Moon So-ri, che, sotto la direzione quasi maniacale di Lee, donano credibilità ai personaggi rappresentati, enfatizzandone il realismo.

## **2.2 *Secret Sunshine***

### **2.2.1 Trama**

Shin-ae, in cerca di un nuovo inizio nella città natale del suo defunto marito, Miryang, si ritrova, assieme al figlio Jun, bloccata con la macchina sul ciglio della strada. In suo aiuto accorre Jong-chan, un meccanico del luogo, che presto finisce per innamorarsi di lei, nonostante Shin-ae respinga qualsiasi sua avance. Giunta a Miryang, Shin-ae cerca in ogni modo di integrarsi. Quando è sul punto di riuscirci, una tragedia la colpisce. Avendo alimentato delle chiacchiere sulla sua situazione finanziaria, a seguito di alcune sue allusioni sull'acquisto di terreni, attira l'attenzione di un malintenzionato che rapisce suo figlio, costringendola a fronteggiare una richiesta di riscatto impossibile. Nonostante i suoi sforzi, il ragazzino viene rinvenuto morto e l'assassino si rivela essere il professore della scuola locale. In preda al dolore e alla depressione, Shin-ae si avvicina alla comunità religiosa del paese. Sostenuta dalla Chiesa, decide di confrontarsi con l'assassino del figlio in prigione, un'esperienza che si rivelerà traumatica. A questo punto Shin-ae si ribella contro la Chiesa stessa, compiendo una serie di gesti disruptivi che culminano nel tentato suicidio. Dopo la dimissione dal reparto psichiatrico dell'ospedale, chiede a Jong-chan di essere accompagnata a tagliarsi i capelli. Nel salone di bellezza si imbatte nella figlia dell'assassino, che dopo l'incarcerazione del padre, ha lasciato gli studi e si è data al lavoro. Sopraffatta dalla situazione, fugge con un taglio di capelli incompleto. Tornata a casa prende uno specchio e comincia a tagliarsi i capelli per conto proprio.

---

<sup>133</sup> Film Extras, *Making of Lee Chang-dong's Oasis (2002)*, 28 maggio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YUysgwLYcBI&t=1494s>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

Jong-chan la raggiunge e l'aiuta a ultimare il taglio. Il film si conclude con immagini dei capelli mozzati di Shin-ae che danzano nel vento.

### 2.2.2 Analisi contestuale

*Secret Sunshine*, da molti ritenuto uno dei capolavori di Lee Chang-dong, uscì nel maggio del 2007. La pausa di cinque anni, che lo separa da *Oasis*, fu motivata da alcune esperienze istituzionali, che videro Lee come protagonista, prima fra tutte il suo coinvolgimento politico. Nel 2002 apparve in televisione al fianco di Roh Moo-hyun, avvocato per i diritti umani durante le dittature degli anni '80 e dei primi anni '90 e a quel tempo candidato per la presidenza. Divenuto il 9° Presidente della Corea del Sud, Roh Moon-hyun volle al suo fianco, in qualità di Ministro della Cultura, proprio Lee Chang-dong, preferendo per il ruolo un rappresentante del mondo della cultura piuttosto che dei politici professionisti. Lee si dimise dopo un anno, soprattutto a causa della questione della difesa delle quote cinematografiche.<sup>134</sup>

Questi sono anche gli anni in cui Lee vestì la carica di *visiting professor* alla nuova scuola nazionale di cinema coreana (KNUA), dove si ritrova a fianco di colleghi di primaria importanza: Park Kwang-su e Hong Sang-soo. Dimessosi da ministro, nel 2006 fu nominato cavaliere della *Légion d'honneur* francese e, nel frattempo, ritornò a pieno regime a dedicarsi al cinema.

*Secret Sunshine* vanta nel cast due tra i più conosciuti divi del cinema sudcoreano moderno: Jeon Do-yeon e Song Kang-ho. Grazie a loro il film ricevette la meritata attenzione dalla critica e venne selezionato per concorrere alla Palma d'Oro nella 60ª edizione del Festival di Cannes. Pur non ottenendo l'ambito premio, che quell'anno fu assegnato a *4 mesi, 2 settimane, 3 giorni (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile, 2007)* di Christian Mungiu, *Secret Sunshine* poté vantare il riconoscimento a Jeon Do-yeon, la quale vinse il *Prix d'interprétation féminine*. Ma, come spesso la storia insegna, non sono i premi a decretare il valore effettivo di un film. A conferma di ciò, il 23 agosto del 2011 *Secret Sunshine* diviene il primo film sudcoreano a essere inserito nella prestigiosa Criterion Collection.

---

<sup>134</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 120.

### 2.2.3 Un protagonismo tutto al femminile. Il confronto con la comunità locale tra scetticismo e religione

Lee Chang-dong ha più volte sostenuto che lo scopo del film è sollevare domande sul significato delle nostre vite. In altre parole *Secret Sunshine* si interroga su quali possano essere i motivi dietro il verificarsi di determinati eventi nella vita di persone ordinarie.

Per la prima volta nella sua carriera da regista, Lee opta per una donna come unica protagonista principale del film. Non che nelle opere precedenti i personaggi femminili non avessero avuto un ruolo centrale, ma ciò che distingue Shin-ae dalle altre protagoniste del cinema di Lee, Mi-ae (*Green Fish*), Sun-im (*Peppermint Candy*) e soprattutto Gong-ju (*Oasis*), è la sua “non-phallic figuration, shifting violently between the subject of mourning and the object of melancholia”.<sup>135</sup>

Detto ciò, la scelta di presentarlo in questo capitolo assieme a *Oasis* non è casuale. *Secret Sunshine* non solo ricalca le orme dell’opera precedente, ma si spinge oltre. Demarca ancora di più il passaggio artistico di Lee Chang-dong da un cinema più visibilmente sociale e politico, come quello di *Green Fish* (1997) e *Peppermint Candy* (2000), a un cinema sempre più intimista ed esistenzialista, come quello di *Poetry* (2010) e *Burning* (2018). Come se non bastasse vi sono altre due ragioni che accomunano la terza e la quarta opera del regista.

La prima riguarda il finale. In entrambi i film la scelta di Lee Chang-dong è quella di lasciare un finale aperto, ricco di speranza e privo di alcuna forma di autodistruzione o distruzione.

La seconda motivazione è inopinabilmente legata alle relazioni instaurate dall’individuo nel corso dell’opera. Infatti, come in *Oasis*, la vita dell’individuo continua a dipendere in modo traumatico dal suo desiderio di rapportarsi a determinati gruppi sociali. Nel caso di *Secret Sunshine* dapprima Shin-ae deve confrontarsi, più in generale, con gli abitanti di Miryang, che altro non è se non una cittadina di provincia e, in seguito, più nello specifico, con la comunità religiosa locale.

---

<sup>135</sup> Kim, *op. cit.*, 2011, qui p. 168.

Figurazione non-fallica, che si sposta violentemente tra soggetto del lutto e oggetto della malinconia. (trad. mia)

L'intero film può essere diviso in cinque parti, che, una dopo l'altra, rappresentano diversi momenti dell'evoluzione emotiva e esistenziale della protagonista.

Il difficile inserimento di Shin-ae tra la popolazione di Miryang, a seguito della perdita del marito, è il perno su cui ruota tutta la prima parte del film. La distanza tra la protagonista e gli abitanti locali è annunciata fin dal primo dialogo che lei ha con Jong-chan all'interno del carro attrezzi. Il simbolismo che Shin-ae, riferendosi alle sue origini sino-coreane, attribuisce al nome della città, ovvero "secret sunshine" ("luce del sole segreta"), si perde in Jong-chan, che, alla domanda su com'è la città, fornisce un riassunto dalle tinteggiature socio-politico-economiche: "La popolazione locale sta diminuendo. È abbastanza di destra. Siamo vicini a Busan; il dialetto è simile. Parliamo velocemente. Molte persone se ne sono andate". L'eruditismo e la cultura di Shin-ae si scontrano con la semplicità prosaica di Jong-chan. Il contrasto tra i due personaggi, accentuato dal particolare dialetto della zona reso alla perfezione da Song Kang-ho,<sup>136</sup> è solo il preludio del successivo isolamento sociale provato da Shin-ae. Una volta arrivata in città, la camera del direttore della fotografia Cho Yong-kyou evidenzia subito la privazione della sua identità civile.

While the framing aligns the viewer with Shin-ae, allowing them to see what she sees, it also positions her as an object of speculation and gossip. [...] Camerawork emphasises her position as a woman who does not belong and is distinctly out of place.<sup>137</sup>

È una sensazione che perdura nel corso di tutto il film e che si mostra anche nell'incapacità di Shin-ae di comunicare correttamente con le persone nel corso di tutto il film.<sup>138</sup> Quando si appresta a consigliare alla proprietaria del negozio di vestiti di arredare diversamente il negozio, risulta snob e maleducata. Quando, in preda al

---

<sup>136</sup> Cinephoric, *Lee Chang-dong Talks About His Masterpiece 'Secret Sunshine' (2007) – An Interview!*, 28 marzo 2023, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=bQXWAY7MM6o&t=202s>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>137</sup> van de Velde, Danica, *Light, Darkness. Visualising loss in Secret Sunshine*, in «Screen Education», Australia, 2020, pp. 40-49, qui p. 44.

Mentre l'inquadratura allinea lo spettatore con Shin-ae, permettendogli di vedere ciò che vede lei, la posiziona anche come oggetto di speculazioni e pettegolezzi. [...] Il lavoro di ripresa enfatizza la sua posizione di donna che non appartiene ed è decisamente fuori posto. (trad. mia)

<sup>138</sup> Taylor-Jones, Kate E., *Film Analysis: SECRET SUNSHINE*, in *Rising Sun, Divided Land: Japanese and South Korean Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2013, pp.91-98, qui p. 94.

panico per il rapimento di suo figlio, corre all'officina di Jong-han, non entra e rifiuta di confidarsi e di chiedere aiuto, il suo bisogno di supporto è evidente, ma nonostante ciò, mantiene involontariamente il distacco. Lo stesso dramma del rapimento del figlio è causato da un malinteso dovuto a una comunicazione confusa tra i personaggi.

Veronique Bergen identifica un principio d'indeterminazione, che accomuna i personaggi di Lee Chang-dong e che solitamente conduce a una sospensione irrisolta.<sup>139</sup> Nel caso specifico di *Secret Sunshine* questa indeterminatezza è alle origini dei comportamenti ambigui di Shin-ae, e che si traducono in una confusione delle piccole percezioni: Shin-ae viene erroneamente scambiata per ricca solo perché vuole acquistare un terreno. Una falsa pista, con cui Lee è in grado di confondere anche lo spettatore, fintanto che Shin-ae stessa a un certo punto chiarisce, una volta per tutte, che in realtà così non è. Tutto ciò viene a galla durante una telefonata con il rapitore, durante la quale la protagonista si ritrova a confessare di non avere più liquidità, oltre a quella già consegnatagli. L'aspetto interessante è che questa confessione rimane tra il protagonista, il criminale e lo spettatore. Niente fa supporre che tra Shin-ae e la comunità locale vi sia un'apertura in grado di porre le basi per un rapporto più consapevole.

Allo spettatore, e ancora non alla comunità diegetica, è anche dato modo di venire a conoscenza di un altro elemento del passato, che gli permette di inquadrare meglio la protagonista. Uno dei motivi che impediscono a Shin-ae di soddisfare completamente il riscatto, oltre al trasferimento da Seul e all'avvio dell'attività come insegnante di pianoforte, è stata l'estinzione dei debiti, che il marito le aveva lasciato in seguito alla sua morte per incidente. Un indizio, che unito all'infedeltà di lui, svelata nella precedente conversazione con il fratello, rendono il suo trasferimento, come giustamente fa notare Danica van de Velde, stranamente perverso.<sup>140</sup> Una perversione che è sintomo della difficile condizione mentale post traumatica in cui Shin-ae si ritrova senza alcuna colpa.

Come se non bastasse arriva a colpirla un dramma ancora più tremendo, il sequestro e il successivo assassinio del figlio Jun, dando inizio alla seconda parte del film. *Secret Sunshine* è liberamente ispirato a un racconto di Yi Ching-jun intitolato

---

<sup>139</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui pp. 61-64.

<sup>140</sup> van de Velde, *op. cit.*, qui p.43

*Storia di un verme (Pollae iyagi)* del 1985, che, a sua volta, si basa sul famoso rapimento e omicidio di Yi Yun-sang avvenuto nel novembre del 1980. Il caso di cronaca destò un grande scalpore, poiché a rapire e ad assassinare il ragazzino fu il suo insegnante di educazione fisica Chu Yong-hyong, spinto al crimine da debiti di gioco e assistito nel gesto da due studentesse liceali con cui l'uomo aveva delle relazioni extraconiugali.<sup>141</sup> Quello che colpì di più Ching-jun di tutta la vicenda furono gli ultimi momenti di vita di Yong-hyong. Convertitosi al cristianesimo, poco prima dell'esecuzione il professore-assassino, pronunciò queste parole: "I am leaving peacefully in the arms of God and hope that His mercy comforts the victim and his family".<sup>142</sup>

I rimandi a questa vicenda di cronaca sono numerosi, ma Lee Chang-dong, ancora una volta, dà prova della propria autorialità, distaccandosi dalle formule di genere e rifiutando i luoghi comuni associati alla trama procedurale, che un tale soggetto di partenza avrebbe potuto suggerire.<sup>143</sup> Basti pensare ad altri famosi film sui rapimenti di bambini come *Mr. Vendetta (Boksuneun Naui Geot)*, 2002 del coreano Park Chan-wook, *Anatomia di un rapimento (Tengoku to Jigoku)*, 1963 di Kurosawa Akira o il più recente *Prisoners* (2013) di Denis Villeneuve. In tutti questi lungometraggi vengono adottate specifiche scelte narrative, che spesso prediligono alimentare l'azione e la suspense. Per esempio: mostrare le indagini dei detective e della polizia, soffermarsi sul ruolo attivo o vendicativo dei genitori nella ricerca del proprio figlio o della propria figlia, che spesso si intreccia alle ricerche ufficiali, oppure sviluppare la vicenda dal punto di vista dei rapitori. In *Secret Sunshine* questo non accade, anzi, Lee Chang-dong sceglie di mantenere nascosto qualsiasi elemento narrativo che distoglierebbe l'attenzione del pubblico dal calvario interiore di Shin-ae. In un'intervista con Kim Young-jin, Lee, riflette sulla sua prospettiva di narrazione, spiegando perché non ha voluto parlare della sua reale fonte di ispirazione, prima dell'uscita del film:

---

<sup>141</sup> Diffrient, David Scott, *Secret Sunshine. The Canon, the Criterion Collection, and The Question of Cinematic Religion*, in *Rediscovering Korean Cinema*, a cura di S. Lee, Michigan, University of Michigan, 2019, pp.446-460, qui p. 453.

<sup>142</sup> Diffrient, *op. cit.*, qui p. 453.

Me ne vado pacificamente tra le braccia di Dio nella speranza che la Sua misericordia conforti la vittima e la sua famiglia. (trad. mia)

<sup>143</sup> Diffrient, *op. cit.*, p.454

The film doesn't focus on the incident. It focuses on what happens after the incident. The reason why I didn't want to speak about the original story before the release of the film is because I didn't want the audience to have any preconceived ideas. There have been numerous films about kidnapping in Korea, and I didn't want the audience to encounter the film with a certain framework. The subject of the film is not important.<sup>144</sup>

Il delicato approccio di Lee Chang-dong alla sua protagonista è unico, anche per il rispettoso distacco con cui sceglie di riprendere determinate sequenze, come quella del ritrovamento del corpo del bambino, durante la quale la camera, dopo aver seguito per un breve tratto Shin-ae, rimane ferma, continuando a riprenderla in uno statico campo lungo, privo di inutili toni melodrammatici o di una qualsiasi enfaticizzazione macabra e superficiale (fig. 10).



Fig. 10 Shin-ae sul luogo del ritrovamento del corpo del figlio

La terza parte è circoscritta alla fase in cui Shin-ae, dopo aver represso il proprio dolore, cerca conforto nella comunità religiosa. Nel saggio che accompagna il disco della The Criterion Collection, Dennis Lim (2011) sostiene che la “normalità” di *Secret Sunshine*, l'ordinario in esso catturato, funziona anche come contrappeso al tema più celestiale della religione, “typically an invitation to grandiosity that sends artists in search of the cosmic and the numinous”.<sup>145</sup> Questo non significa che,

---

<sup>144</sup> Kim, Young-jin, *Lee Chang-dong*, Seoul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle, cap. *Interview*, qui p. 33.

Il film non si focalizza sull'incidente. Si concentra su cosa accade dopo di esso. Il motivo per cui non ho voluto dire niente in merito alla storia originale prima dell'uscita del film, è perché preferivo che il pubblico non avesse idee preconcepite. Ci sono stati numerosi film sui rapimenti in Corea e non era mia intenzione che gli spettatori incontrassero un film con un certo tipo di struttura. Il soggetto del film non è importante. (trad. mia)

<sup>145</sup> Lim, Dennis, *Secret Sunshine: A Cinema of Lucidity*, in «[criterion.com](https://www.criterion.com)», 24 agosto 2011, <https://www.criterion.com/current/posts/1964-secret-sunshine-a-cinema-of-lucidity>, ultima

nonostante la questione religiosa sia prominente nel corso di tutto il film, *Secret Sunshine* sia film prettamente sulla religione o su Dio, ma piuttosto sul modo in cui la sua protagonista vi si relaziona in cerca di un significato, di risposte.

A essere pignoli, il rapporto di Shin-ae con la religione non ha inizio con la tragica scoperta del corpo morto del figlio. Nel film c'è già stato un altro momento particolarmente denso di significato, in cui la religione ha fatto capolino per la prima volta. Si tratta dell'incontro dell'incontro con la farmacista, che gestisce l'attività proprio di fronte alla scuola di piano di Shin-ae. In quel determinato frangente l'ateismo di Shin-ae si scontra con la fede della farmacista.<sup>146</sup> Con la morte del figlio, le convinzioni di Shin-ae cominciano a vacillare, abbandona le proprie convinzioni e cerca rifugio nella religione cristiana con i suoi dogmi, le sue speranze e il suo messaggio misericordioso. Il discorso cristiano nel corso del film appare come un altro modo per razionalizzare la realtà, un discorso di potere e conoscenza, non di reale apertura al mondo invisibile delle credenze.<sup>147</sup>

Quando finalmente sembra aver trovato una via per raggiungere la pace, il terzo trauma, quello definitivo, quello che le fa rompere i contatti con la comunità religiosa e che la porta a rivolgersi con violenza a Dio, la visita in prigione, dà inizio alla quarta parte del film. Qui scopre che l'assassino si è convertito come lei al cristianesimo e che Dio ha accolto la sua richiesta di perdono.

Una scena volutamente fastidiosa, costruita da Lee Chang-dong su degli splendidi campo e controcampo, che mettono in risalto ciò che non viene detto, cogliendo nello sguardo di Jeon Do-yeon, tutto il dolore e lo smarrimento di fronte all'inutilità del proprio gesto (fig. 11).

---

consultazione: 16 febbraio 2024.

Tipicamente un invito alla grandiosità che spinge gli artisti alla ricerca del cosmico e del divino (spirituale). (trad. mia)

<sup>146</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 60.

<sup>147</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui pp. 35-39.

Utile a discernere lo spirito del film di Lee Chang-dong è il paragone tra *Secret Sunshine* e *Anatomia di un rapimento*, opera del 1963 di Kurosawa Akira, già citata in precedenza. Anche nel capolavoro del maestro nipponico vi è, infatti, una scena in cui l'imprenditore Gondo e il rapitore Takeuchi si incontrano un'ultima volta prima dell'esecuzione capitale. Le due scene, per quanto analoghe, differiscono per una serie di motivi evidenti.



Fig. 11 Shin-ae fa visita all'assassino del figlio in carcere

Il primo è che nel film di Kurosawa a proporre l'incontro è Takeuchi, il rapitore, mentre nel film di Lee Chang-dong, è Shin-ae.

Il secondo riguarda l'atteggiamento dei rapitori. In *Anatomia di un rapimento*, Takeuchi, dopo aver fatto sfoggio di un'indole beffarda e sprezzante, crolla sotto il peso del pentimento e della paura per la morte che lo attende, mentre in *Secret Sunshine*, Park Do-seop, ormai proselito della religione cristiana, appare sereno e sollevato da ogni fardello morale.

Il terzo è la collocazione temporale delle scene all'interno dei film. Nell'opera di Kurosawa, l'incontro avviene alla fine, Lee Chang-dong, invece, lo inserisce a circa due terzi dell'opera, attorno ai 90 minuti, lasciando il resto del tempo, ancora circa 52 minuti, per permettere allo spettatore di affrontare il nuovo crollo emotivo di Shin-ae e la sua perdita di fiducia in Dio e nella comunità evangelica, che l'ha accolta senza comprendere a pieno la sua situazione e il suo dolore. Shin-ae comincia a dubitare della benevolenza di Dio e dei dettami religiosi. Come può perdonare l'assassino di suo figlio, se lei non lo ha ancora perdonato. Ai suoi occhi è inaccettabile come "la foi peut se réduire à un 'je me lave les mains', à un moyen, un alibi commode afin d'en

finir avec la conscience morale”.<sup>148</sup> Shin-ae entra in uno stato di trance emotiva totale. La sua unica certezza è che nulla abbia più un senso. La sua mente vaga nell’incertezza, riuscendo a esprimersi solo attraverso atti dettati dal più sincero ripudio di Dio e della comunità, che non ha saputo comprendere le sue esigenze.

Se si fa particolare attenzione Lee Chang-dong architetta il tutto in modo da sfidare i dettami religiosi per eccellenza: i dieci comandamenti. Shin-ae rifiuta il primo, “Non avrai altro Dio all’infuori di me”, mettendo in discussione la sua esistenza. Sfida il secondo, “Non nominare il nome di Dio invano”, rivolgendosi a lui in più di un’occasione per incolparlo di quanto accaduto. Si prende gioco del terzo, “Ricordati di santificare le feste”, tentando di sabotare una predicazione all’aperto attraverso la riproduzione su un impianto audio di un CD rubato, che, rappresenta il ripudio del settimo comandamento “Non rubare”. Seduce il marito della farmacista, membro della comunità evangelica, disonorando il sesto comandamento “Non commettere atti impuri”. I comandamenti mancanti, il quarto, “Onora il padre e la madre”, il quinto, “Non uccidere”, l’ottavo “Non dire falsa testimonianza”, il nono “Non desiderare la donna d’altri” e il decimo “Non desiderare la roba d’altri”, non vengono rispettati durante tutto il resto del film, e non solo da Shin-ae. Il quarto non viene osservato da Shin-ae quando, durante un dialogo con il fratello, si scopre che si è trasferita a Myriang senza dire nulla al padre. “Non dire falsa testimonianza” si sgretola di fronte alle bugie dell’ex marito e ai pettegolezzi, che, come visto in precedenza, non mancano per tutto il film. “Non desiderare la donna d’altri” è infangato sia dall’infedeltà dell’ex marito che da quella del farmacista. “Non desiderare la roba d’altri” e “Non uccidere”, invece, non sono osservati dal professore Park: il primo quando ricatta Shin-ae e il secondo quando le uccide il figlio. Un perfezionista come Lee Chang-dong non lascia nulla al caso. Che questi atti vengano compiuti da un ateo, da un agnostico, da un futuro credente o da un credente, gli permettono ancora una volta di immergersi nella complessità della natura umana, scavando oltre la superficialità di semplici dettami religiosi. Dietro ogni atto, giusto o sbagliato che sia, vi è una causa che va cercata nel complicato rapporto dell’essere umano con la vita di tutti i giorni.

---

<sup>148</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 60.

La fede possa ridursi a un me ne lavo le mani’, a un modo, a un alibi comodo per liberarsi dalla coscienza morale. (trad. mia)

La parabola di Shin-ae termina quindi nella quinta parte del film che prende avvio dopo il tentato suicidio. Dopo un periodo in un reparto psichiatrico Shin-ae sembra aver ritrovato la quiete al suo vorticoso conflitto interiore. C'è un'ultima prova che l'aspetta: la figlia dell'assassino di suo figlio lavora al salone di bellezza dove Jong-chan l'ha portata a tagliarsi i capelli. Shin-ae però fugge contrariata, dimostrando di non essere ancora pronta a perdonare, tanto meno una persona che non ha nessuna colpa, se non quella di essere figlia di Park. Nel tragitto verso la propria casa, scopre che la proprietaria del negozio di vestiti lo ha riarredato, ascoltando il suo consiglio. È forse il momento più leggero di tutto il film. Shin-ae si accorge che forse, dopo tutto quello che ha passato, la comunità comincia a comprenderla e starle vicino. D'altronde è la proprietaria del negozio che la ferma, non il contrario. Entrambe poi scoppiano a ridere per il taglio di capelli di Shin-ae lasciato a metà. Dopo tanto tempo Shin-ae sembra aver ritrovato una piccola gioia nella propria vita. Il finale poetico, degno di un Bergman o di un Dreyer moderni, con Jong-chan che le sorregge lo specchio mentre lei si taglia i capelli, è pieno di speranza. Forse un nuovo inizio la sta aspettando.

La vicenda di Shin-ae è interessante perché sincretica. Può rappresentare una parabola atea, laica, religiosa o psicoanalitica. D'altronde Lee non ha mai escluso nessuna delle possibili letture.

Per esempio Teng-Kuan in *“Now My Eyes Have Seen You”: A Comparative Study of Secret Sunshine and the Book of Job*, evidenzia i parallelismi tra la figura di Shin-ae e quella di Giobbe. Entrambi perdono tutto ciò che hanno, lo perdono con repentinità e lo affrontano con simile intensità.<sup>149</sup> Non confortati dalle parole di chi li circonda, che appaiono vuote e superficiali, entrambi si ribellano a Dio per comprenderne gli intenti. Ma l'intuizione più interessante di Teng-Kuan riguarda la figura di Jong-chan. Secondo lui Jong-chan rappresenta il vero messaggio di Dio, quello di un'onnipresenza in grado di illuminare la strada di Shin-ae, l'unico che comprende il suo stato d'animo, che tenta di dissuaderla dall'andare a trovare l'assassino, che, in poche parole, le è sempre fedele.<sup>150</sup> Lo stesso Lee Chang-dong in un'intervista sostiene che, assumendo un punto di lettura religioso del film, Jong-chan,

---

<sup>149</sup> Teng-Kuan Ng, *“Now My Eyes Have Seen You”: A Comparative Study of Secret Sunshine and the Book of Job*, in «Journal of Religion and Popular Culture», 2011, pp.166-181, qui pp.168-169.

<sup>150</sup> Teng-Juan Ng, *op. cit.*, qui p. 176-177.

probabilmente, rappresenta la risposta di Dio che Shin-ae continua a cercare e che, probabilmente, solo alla fine è in grado di comprendere.<sup>151</sup>

Kim Kyung-hyun nel suo celebre *Virtual Hallyu: Korean Cinema of the Global Era*, invece, predilige una prospettiva psicoanalitica. Adatta i concetti freudiani di lutto (la reazione alla perdita di una persona amata) e melanconia (reazione alla perdita di un oggetto amato) alla vicenda di Shin-ae. Il melanconico comprende chi ha perso, ma non cosa ha perso. È questo che spinge Shin-ae nel disordine mentale. Nel limbo tra accettazione e rifiuto della perdita. Solo nel finale con il taglio dei capelli, forse, Lee vuole dirci che è pronta ad affrontare la realtà della vita.<sup>152</sup>

Nonostante queste molteplici interpretazioni, non reciprocamente escludibili, quel che è certo è che la curiosità di Lee Chang-dong è costantemente e intimamente interessata alla traiettoria emotiva di Shin-ae. L'individuo per Lee, ad oggi, rimane sempre il centro delle sue opere e non si può prescindere da questo se si vuole cercare di comprendere i suoi propositi artistici e la sua filosofia cinematografica. Riflettendo sul film durante una sessione Q&A al BFI London Film Festival del 2018, Lee ha commentato:

“Se riconosci e accetti l'esistenza di Dio, sei considerato abbastanza sano, ma se riconosci l'esistenza di Dio e combatti con Dio, sarai visto come un pazzo. E ho pensato che ci fosse dell'ironia in questo. Quindi il film parla davvero di una donna vulnerabile che lotta con Dio. Non è un film su Dio, ma sugli esseri umani e sulle loro convinzioni in merito alla religione, sulle vite umane piene di sofferenza e su cosa dobbiamo fare per superare quella sofferenza”.<sup>153</sup>

A molti giornalisti presenti alla proiezione stampa al New York Film Festival del 2007, Lee raccontò che il viaggio di Shin-ae è un'evoluzione dall'astrazione verso la vita concreta.<sup>154</sup> La concretezza la si vive nell'ordinario, le cui questioni mondane non

---

<sup>151</sup> Cinephoric, *Lee Chang-dong Talks About His Masterpiece 'Secret Sunshine' (2007) – An Interview!*, 28 marzo 2023, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=bQXWAY7MM6o&t=202s>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>152</sup> Kim, *op. cit.*, 2011, qui pp. 173-176.

<sup>153</sup> British Film Institute, *Screen Talk- Lee Chang-dong|BFI London Film Festival 2018*, Youtube, 2 novembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=3V8-PbBmdBA&t=609st>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.

<sup>154</sup> Nochimson, Martha P., *Anxiety; New York Film Festival Report 2007*, in «Film-Philosophy», vol. 11, n. 3, 2007, pp. 108-117, qui p.115.

sono così indipendenti dal significato della vita.<sup>155</sup> La luce è probabilmente, in *Secret Sunshine*, l'elemento che aiuta più di tutti a comprendere questa ricerca di significato di Shin-ae, che si muove dall'astrattezza alla concretezza.

In tal senso la luce è un fenomeno di primaria importanza all'interno del film, che, oltre a essere illuminato in maniera eccelsa da una patina quasi eterea e ultraterrena, nel suo stesso nome contiene un rimando alla fonte di luce per eccellenza: il sole. La luce del sole è una manifestazione che è, per definizione, ipervisibile e che è condizione della visibilità, ma che, in quanto estremizzazione del visibile, contiene in sé un'invisibilità sfuggente.<sup>156</sup> Attorno a questa dicotomia, insita nella luce del sole, *Secret Sunshine* intende sollevare alcune questioni. All'inizio Shin-ae pecca di superbia e arroganza di fronte a Jong-chan. Riconosce nell'origine del nome della città un certo simbolismo connesso alla luce. Un significato che lui non è in grado di comprendere, di "vedere". In seguito Shin-ae consiglierà alla proprietaria del negozio di vestiti, di rendere gli spazi più luminosi così da attrarre più pubblico, insinuando, di nuovo, di essere l'unica in grado di vedere e comprendere un certo tipo di luce. Dopodiché avrà un confronto con la farmacista, durante il quale, paradossalmente, adotta un approccio semplicistico, tautologico, riconoscendo in un raggio di sole un semplice raggio di sole, lì dove, invece, la controparte vi vede la presenza di Dio. Tuttavia, a seguito della perdita del figlio e del suo conseguente avvicinamento alla religione cristiana, si presume che anche lei abbia accolto l'idea della luce come manifestazione divina.

Giustamente Zachary Sng nella sua analisi, *Syncretic Sunshine: Metaphor in the Cinema of Lee Chang-dong*, afferma:

In this dazzling display of competing claims, truth becomes no longer locatable in the oppositions of native to foreign, or proper to derived. None of the truth-narratives offered by Shin-ae, Jong-Chan, and Mrs Kim is more original or authentic than the others. One of the many secrets of sunshine is, indeed, its constitutive hybridity, its origination in the kind of incalculable coming together of opposites that one might provisionally call "syncretism".<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Cinephoric, *Lee Chang-dong Talks About His Masterpiece 'Secret Sunshine' (2007) – An Interview!*, 28 marzo 2023, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=bQXWAY7MM6o&t=202s>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>156</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui pp. 35-39.

<sup>157</sup> Zachary Sng, *Syncretic Sunshine: Metaphor in the Cinema of Lee Chang-dong*, Zachary Sng, in «Diacritics», Baltimora, The Johns Hopkins University Press, vol. 41, n. 2, 2013, pp.6-30, qui p. 9.

La luce però, allo stesso tempo, è la *condicio sine qua non*, il cinema non può esistere. È lo strumento necessario per poter mostrare e per poter vedere. I significati a essa attribuibili, per la sua natura sincretica, possono essere infiniti, ma, coadiuvata dal *medium* cinematografico, non può che servire per indirizzare l'occhio dello spettatore. L'inquadratura finale sul pezzetto di terra, non filtrata da alcuno schermo, richiama ciclicamente l'inquadratura iniziale del cielo, filtrata dal parabrezza dell'auto di Shin-ae (fig. 12). Metaforicamente, porre un oggetto tra lo spettatore e la provenienza della luce simboleggia il diritto universale di attribuirle un'origine qualsiasi, filtrata appunto dalle proprie credenze. Invece, mostrare con limpidezza la terra, dove la luce si infrange, non lascia interpretazioni, se non che, a prescindere dalla sua essenza, la luce del cinema di Lee Chang-dong "privilegia la terra sotto i nostri piedi" e la vita terrena come primo oggetto a cui rivolgere il nostro sguardo. Shin-ae, probabilmente, lo ha capito.



Fig. 12 Cielo inquadrato dall'interno dell'auto di Shin-ae

---

In questa abbagliante esibizione di pretese concorrenti, la verità non diventa più localizzabile nelle opposizioni tra nativo e straniero, o tra proprio e derivato. Nessuna delle narrazioni offerte da Shin-ae, Jong-Chan e la signora Kim è più originale o autentica delle altre. Uno dei tanti segreti del sole è, infatti, la sua costitutiva ibridità, la sua origine in quel tipo di incalcolabile incontro di opposti che si potrebbe provvisoriamente chiamare sincretismo. (trad. mia)

### Capitolo III

#### Il trauma viene interiorizzato.

#### L'autoaffermazione dell'individuo in *Poetry* (2010) e *Burning* (2018)

*Poetry* (Si, 2010) e *Burning* (Beoning, 2018) vengono trattati assieme all'interno dell'ultimo capitolo di questa tesi, poiché, a loro volta, denotano una similarità nell'approccio all'individuo, che, a posteriori, permette di identificare una nuova fase all'interno della filmografia di Lee Chang-dong. I protagonisti dei due film sono caratterizzati da una particolare capacità di autoaffermarsi, che, se pur in modo differente, permette a entrambi di portare a compimento un proprio intento: nel caso di *Poetry*, Mi-ja, riesce a terminare la propria poesia, mentre in *Burning*, Jong-su, vendica la scomparsa della ragazza che ama, uccidendo il suo presunto assassino. Inoltre, il percorso che precede l'inequivocabile trionfo dell'individuo, inteso come imposizione di se stessi sulla realtà che li circonda, è portato avanti da entrambi nella solitudine e nella volontaria indipendenza. Di fronte a questo modo di dare forma alla propria rivincita, se non esteriore, almeno interiore, non solo i personaggi dai destini segnati e dalle evidenti sfumature politiche dei primi due film appaiono lontani, ma anche i protagonisti di *Oasis* e *Secret Sunshine* non possono più rispecchiarsi. L'occhio cinematografico di Lee Chang-dong si lancia così alla scoperta di anfratti dell'animo umano con una profondità e un'intimità, sia contenutistica che stilistica, mai toccate prima. Secondo questa prospettiva, Mi-ja e Jong-su rappresentano un grido di speranza che rifiuta il predeterminismo di *Green Fish* e *Peppermint Candy* e rigettano ogni tentativo di interferenza sociale nel proprio percorso, come invece avviene per i protagonisti di *Oasis* e *Secret Sunshine*. In tal senso l'individuo si rapporta ancor più a se stesso e alle proprie potenzialità d'azione. In poche parole, i protagonisti di *Poetry* e *Burning* riflettono la maggiore fiducia che Lee ripone nelle possibilità e nei mezzi che l'individuo possiede, per poter cambiare il corso degli eventi solo con l'ausilio delle proprie forze. I due percorsi catartici di Mi-ja e Jong-su, rapportati all'assenza, ottengono due reazioni diverse, ma accomunate dall'affermazione di una propria volontà ben precisa.

### 3.1 *Poetry*

#### 3.1.1 Trama

Il corpo privo di vita di una giovane studentessa viene trasportato dalla corrente del fiume Han. Nella scena successiva Mi-ja, un'anziana signora di sessantasei anni, dall'aspetto curato e dall'aria malinconica, si trova nell'ospedale locale per una visita di routine. I vuoti di memoria di cui Mi-ja dice di soffrire, diventano motivo di preoccupazione per il medico, che le consiglia di approfondire la questione in una struttura più grande e attrezzata. Questo è l'incipit che preannuncia i toni drammatici del quarto film di Lee Chang-dong, *Poetry*. Da un lato il corpo della ragazza, dall'altro la visita medica non sono altro che il preludio di due tragedie, che sconvolgeranno la vita della protagonista. Infatti, dopo poco tempo, non solo Mi-ja scopre di essere affetta dal morbo di Alzheimer, ma anche che la studentessa trovata morta nel fiume si chiamava Hae-jin e che si è suicidata a causa dei ripetuti abusi sessuali subiti da un gruppo di ragazzi. Tra di loro c'è anche Jong, il nipote che Mi-ja cresce al posto della figlia, percependo un assegno sociale e svolgendo un piccolo lavoro, con cui cura un uomo anziano affetto da ictus. Un giorno Mi-ja viene contattata dai padri degli altri ragazzi coinvolti nello stupro, per trovare assieme una soluzione, tale da non suscitare troppo l'interesse dell'opinione pubblica e tutelare così il futuro dei propri figli: risarcire con trenta milioni di *won* la madre di Hae-jin. Mi-ja si stupisce della superficialità con cui, non solo i padri, ma anche il vicepresidente della scuola, decidono di affrontare la situazione e sprofonda in uno stato d'impotenza, alimentato dalla fragilità mentale dovuta all'Alzheimer. Non le resta che rifugiarsi nella scrittura di una poesia, compito assegnateli dall'insegnante di un corso che ha iniziato a frequentare da pochi giorni. La poesia sembra essere l'unico strumento che le permette di sopportare i dolori che la vita le sta riservando, permettendole di aggrapparsi alla possibilità di dare un senso alle domande esistenziali che la affliggono. In un finale, a dir poco, splendido ed enigmatico, Mi-ja, dopo essersi adoperata per pagare la propria parte del risarcimento, si reca al ponte dove la ragazza si è uccisa, mentre in sottofondo viene letta la poesia che è riuscita a scrivere.

### 3.1.2 Analisi contestuale

*Poetry* esce nelle sale sudcoreane il 13 maggio del 2010. Lee Chang-dong racconta che l'idea del film gli balenò in testa mentre scriveva la sceneggiatura di *Secret Sunshine*. Si imbatté in un caso di violenza sessuale ai danni di una studentessa delle scuole medie, avvenuto proprio a Miryang, dove era ambientato *Secret Sunshine*,<sup>158</sup> e decise di voler fare un film proprio su quello. Fu ossessionato a lungo dai tentativi di concretizzare questa ispirazione, fino a quando, durante un viaggio a Kyoto, leggendo Kundera davanti alla TV dell'hotel, rimase incantato da un programma, probabilmente dedicato ai turisti, che mandava in onda paesaggi meravigliosi con musiche rilassanti. A quel punto capì che il titolo di un film, che trattava un caso così crudele, doveva essere *Poetry*.<sup>159</sup> La scelta dell'attrice protagonista ricadde subito su Yun Jung-hee, diva del cinema sudcoreano degli anni '60 e '70, che, con le sue capacità, la sua bellezza e la sua prolifica carriera, aveva alimentato l'immaginario della gioventù di Lee. Il film non ottenne un enorme successo di pubblico, anche perché inserito in un periodo in cui il cinema coreano fu molto orientato al protagonismo maschile,<sup>160</sup> ciononostante, come altre volte nella carriera del regista, i numeri non particolarmente alti al botteghino furono compensati da un notevole apprezzamento da parte della critica specializzata. Il film, presentato in concorso a Cannes durante la sua 63<sup>a</sup> edizione, ottenne il *Prix du scénario*, assegnato alla miglior sceneggiatura, confermando il valore di un regista ormai riconosciuto ampiamente non solo in oriente, ma anche nel lontano occidente. Purtroppo *Poetry* segnerà l'ultima apparizione sul grande schermo della veterana Yun Jung-hee, che nello stesso anno d'uscita del film si ritirerà dalle scene a causa delle proprie condizioni fisiche. Yun Jung-hee morirà il 19 gennaio del 2023 all'età di 78 anni.

---

<sup>158</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 109.

<sup>159</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 109.

<sup>160</sup> Paquet, Darcy, 2010, in «Koreanfilm.org», <https://www.koreanfilm.org/kfilm10.html>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

### 3.1.3 La poesia come strumento individuale per la comprensione della realtà e di se stessi

Come accennato nel primo paragrafo di questo capitolo, a rendere Mi-ja un personaggio diverso dalle protagoniste e dai protagonisti, che l'hanno preceduta all'interno della filmografia di Lee Chang-dong, è la sua indipendenza. La protagonista di *Poetry*, pur essendo una donna, definita dallo stesso regista passiva e instabile,<sup>161</sup> è un personaggio dotato di una forza straordinaria, che le permette di sopravvivere all'interno di un mondo al quale non sembra appartenere.

La sua unicità viene esemplificata, prima di tutto a livello estetico, dal suo abbigliamento e dal suo portamento. Lee Chang-dong, per isolare la propria protagonista all'interno degli spazi definiti dalla cornice cinematografica, fa leva sul senso primario dell'essere umano: la vista. In questo caso l'abbigliamento "en tant que marqueur social et définitoire du corps [...] peut être aussi bien le signe d'un décalage par rapport à ce qui est présumé à l'intérieur de tel cadre social et culturel".<sup>162</sup>

Mi-ja appare fuori posto, vi è una costante incongruenza tra il quartiere popolare in cui risiede e l'eleganza dei suoi modi, tra il suo angusto appartamento e lo sfarzo dei suoi vestiti floreali. A notarlo non è solo lo spettatore, ma anche gli stessi abitanti del mondo diegetico di *Poetry*. Nel corso del film, tre diversi personaggi rimangono colpiti dall'eleganza di Mi-ja: la nuora del signore che Mi-ja accudisce, nonché cassiera del negozio in cui fa regolarmente la spesa, il giornalista di cronaca che, in cerca di informazioni, la attende sotto casa e il padre di uno dei ragazzi, quando si offre di accompagnarla in campagna per convincere la madre di Hae-jin ad accettare l'offerta, pattuita in precedenza, di trenta milioni di *won*, per mettere a tacere tutta la faccenda.

La sua singolare attitudine alla vita, a tratti *naïf*, viene riproposta da Lee Chang-dong anche nella sua caratterizzazione etica. È qui che l'isolamento di Mi-ja diventa, in modo ancora più evidente, volontario. Un primo motivo può essere ricondotto alla sua età. Come fa notare Borah Chung:<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> The Hollywood Reporter, Q&A: Lee Chang-dong, 15 maggio 2010, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/qampa-lee-chang-dong-23661/>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>162</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 30.

Come indicatore sociale e definitivo del corpo [...] può anche essere il segno di uno scarto rispetto a ciò che è presupposto all'interno di un certo contesto sociale e culturale. (trad. mia)

<sup>163</sup> Chung, Borah, *Poetry by Lee Chang-dong and Lee Joon-dong*, in «Cinéaste», vol. 37, n. 1, inverno 2011, pp.61-62.

It's indicative that Mi-ja is a woman in her sixties. Perhaps Lee is signifying that the social conscience of this older generation is not present in those of middle age, and certainly not in Korean youth. The middle-aged characters are a product of capitalist ideals, where everyone is out only for one's own interest and everything can be bought and sold. The younger ones are apathetic and selfish. Apart from Mi-ja, everyone is just too busy in *Poetry* to feel guilty or debate the morality of the issues they face.<sup>164</sup>

Eppure, gli ostacoli che si frappongono tra Mi-ja e i suoi interlocutori non si esauriscono su un piano puramente anagrafico. Il conflitto generazionale viene presentato parallelamente a un altro conflitto: quello di genere. La morale di Mi-ja risulta ampiamente in contrasto con quella prodigata specialmente dagli uomini che la circondano. Nel 2011, in un'intervista all'International Film Festival di Rotterdam,<sup>165</sup> Lee Chang-dong, a seguito di una domanda postagli dal pubblico, ha voluto confermare questa impressione: Mi-ja per il regista riflette la sua opinione complessiva sui generi, ovvero, che le donne siano “più sensibili alla moralità, alla bellezza e a qualsiasi altra cosa”,<sup>166</sup> a differenza degli uomini che, tendenzialmente, sono più prepotenti e distaccati anche di fronte a tematiche complesse e delicate come la violenza sessuale.

In *Poetry* sia il conflitto generazionale che quello di genere plasmano così la sensazione d'incomunicabilità, che si percepisce per tutta la durata del film. Secondo Véronique Bergen<sup>167</sup> è proprio l'incomunicabilità uno dei fattori alla base di quella che l'autrice definisce la poetica del “trop tard”<sup>168</sup> di Lee Chang-dong, che è “le fruit de la discordance des temporalités, des subjectivations”<sup>169</sup> e per la quale “les

---

<sup>164</sup> Chung, *op. cit.*, qui p. 62.

È indicativo che Mi-ja sia una donna sulla sessantina. Forse Lee intende significare che la coscienza sociale di questa generazione più anziana non è presente nelle persone di mezza età e certamente non nei giovani coreani. I personaggi di mezza età sono un prodotto degli ideali capitalisti, dove ognuno agisce solo per il proprio interesse e tutto può essere comprato e venduto. I più giovani sono apatici ed egoisti. A parte Mi-ja, in *Poetry* tutti sono troppo impegnati per sentirsi in colpa o discutere sulla moralità dei problemi che devono affrontare. (trad. mia)

<sup>165</sup> International Film Festival Rotterdam, *Critics' Talk #5: Lee Chang-Dong*, YouTube, 8 febbraio 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=7VE53irG650>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>166</sup> International Film Festival Rotterdam, *Critics' Talk #5: Lee Chang-Dong*, YouTube, 8 febbraio 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=7VE53irG650>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>167</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*

<sup>168</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 58.

Troppo tardi. (trad. mia)

<sup>169</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 60.

Frutto della discordanza delle temporalità, delle soggettivazioni. (trad. mia)

anticipations de la perception volent en éclats tandis que l'absence corrode la présence.”.<sup>170</sup> Queste dinamiche, per forza di cose, incidono sull'efficacia e la qualità dei rapporti che Mi-ja instaura in corso d'opera. Il microcosmo della protagonista, per esempio, non si interseca mai con quello del nipote: mentre Jong mangia e guarda la tv, lei lo osserva in silenzio alle sue spalle (fig.13) e, nel resto del tempo, quando lui si rinchioda in camera con la musica ad alto volume, non solo viene eretto un muro



Fig. 13 Mi-ja osserva il nipote alle spalle

fisico tra loro, ma anche sonoro. Allo stesso modo l'universo di Mi-ja non entra mai pienamente in contatto con quello dei padri degli altri ragazzi: durante le ripetute riunioni lei rimane in disparte, senza proferire parola.

Eppure, all'evidente incapacità di comunicare che alimenta l'isolamento, Mi-ja non cerca rimedio. Ed è proprio questo che la discosta dai protagonisti e dalle protagoniste delle precedenti opere di Lee Chang-dong. Consapevole di come stanno realmente i fatti, prosegue nel suo percorso alla ricerca di un significato in totale autonomia. Il suo rifiuto di un certo tipo di sostegno altrui avviene su due fronti: da un lato nell'affrontare il male incurabile che le è stato diagnosticato, dall'altro nel sostenere il dolore nell'aver scoperto il gesto del nipote. Nel primo caso non chiede

---

<sup>170</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 58.

Le anticipazioni della percezione vanno in frantumi mentre l'assenza corrode la presenza. (trad. mia)

alcun aiuto, nemmeno alla propria figlia, con la quale dialoga esclusivamente su argomenti futili, mantenendo così segreta la propria fragilità, nel secondo decide parimenti di approcciare il trauma attraverso un percorso catartico, personale, introverso e isolato. Anche quando Mi-ja sembra accogliere le interferenze dei soggetti esterni, in realtà non è realmente così. Per esempio, una volta venuta a conoscenza del modo superficiale con cui i padri degli stupratori e il vicepresidente della scuola decidono di affrontare la situazione, si mostra subito perplessa ed educatamente contrariata, mentre per il resto del film si mostra passiva nei loro confronti, partecipando per inerzia alle varie discussioni.

La sua morale non viene messa in discussione neanche dall'apparente asservimento, che potrebbe essere letto nel suo prodigarsi alla ricerca della sua quota di cinque milioni di *won* per risarcire la madre di Hae-jin. Per ottenere tale somma Mi-ja, senza neppure provare a racimolarli da sola, per il proprio tacito disappunto, chiede un prestito a uno dei padri, che glielo nega. In ultima istanza li otterrà dall'anziano che assiste. Tuttavia, bisogna fare attenzione e non cadere in un possibile tranello. Anche in questo caso Mi-ja non mette in discussione la propria rettitudine morale. Poco prima di prendere la decisione, infatti, assiste all'incontro tra i padri degli amici di Jong e la madre di Hae-jin, disposta ad accettare il "risarcimento" di trenta milioni di *won* propostogli. La scelta di Mi-ja di assecondare la risoluzione pattuita dai genitori assume, sotto quest'ottica, un tono completamente differente, se non diametralmente opposto alla sua lettura apparente. È chiaro che la richiesta di denaro è dettata, ancora una volta, dalla volontà di Mi-ja di liberarsi in tutti i modi e al più presto dalle intromissioni altrui, che potrebbero pregiudicare il suo intimo processo di elaborazione del trauma. Inoltre, in quanto donna, madre e nonna, non riesce a concepire come la madre stessa di Hae-jin possa accettare di coprire i motivi del suicidio della figlia, solo per bisogno di denaro. Un'altra volta Mi-ja si ritrova delusa nell'appurare che l'unica possibile alleata, che in quanto donna e madre della vittima, poteva non soccombere alle richieste sterili dei padri, alla fine cede alle lusinghe di un sistema marcio, corrotto e privo di una giusta morale. L'unica strada da percorrere perciò non può che rimanere nuovamente quella strada indipendente e autonoma, che fin dall'inizio Mi-ja ha continuato a solcare.

A questo punto è necessario introdurre l'elemento più significativo e significante del film: la poesia. Questa forma d'arte, di cui Lee Chang-dong si appropria voracemente a partire dal titolo stesso dell'opera, finirà per influenzare *Poetry* sia dal punto di vista dei contenuti che da quello formale.

Contenutisticamente parlando la poesia, a seguito del rapporto che Mi-ja instaura con essa, assume due ruoli: strumento necessario e indispensabile per il percorso catartico della protagonista e fine ultimo del percorso catartico stesso. In tal senso, come afferma Hyeryung Hwang:<sup>171</sup>

The film is almost a *künstlerroman* of a 66-year-old female, Mi-ja, who learns to understand what it means to write poetry, and, in the end, what art has to do with her weary life.<sup>172</sup>



Fig. 14 La vicina interrompe la contemplazione di Mi-ja

Mi-ja inizialmente non coglie le vere potenzialità della poesia, in quanto strumento capace di mettere in contatto il suo io interiore più intimo e vero con la realtà che la circonda. Essendo una poetessa alle prime armi, si appropria letteralmente

---

<sup>171</sup> Hwang, Hyeryung, *Peripheral Aesthetics after Modernism: South Korean Neo-realism and Chang-dong Lee's Poetry*, in «The Global South», Indiana, Indiana University Press, vol. 11, n.1, primavera 2017, pp. 30-56.

<sup>172</sup> Hwang, *op.cit.*, qui p.45

Il film è quasi un *künstlerroman* di una donna di 66 anni, Mi-ja, che impara a capire cosa significa scrivere poesie e, in definitiva, cosa c'entra l'arte con la sua stanca vita. (trad. mia)

del suggerimento dell'insegnante del corso: "per scrivere una poesia bisogna vedere". In più momenti del film comincia a osservare fiori, frutti e piante, cercando in esse la bellezza della vita, che a prima vista potrebbe sfuggire, e finendo per attribuire alla poesia una funzionalità più basica e semplice, a tratti stereotipata, ossia quella di strumento "with wick to connect with nature and hide in a peaceful and pure state".<sup>173</sup> Proprio per questo la vera ispirazione tarda ad arrivare, anzi, ogni volta che si lascia andare in uno stato di contemplazione, viene brutalmente interrotta da "a series of intrusive moments of the real that disrupt her own fantasy world of beauty".<sup>174</sup> Quando ammira l'albero sotto casa, la vicina si intromette ponendole una domanda (fig. 14); la sua infatuazione per le camelie rosse nella stanza del dottore nell'ospedale di Seoul si dissolve quando lui le dice che sono finte; quando osserva il fiume dal punto in cui



Fig. 15 Mi-ja sotto la pioggia sulla riva del fiume

Hae-jin si è suicidata, il vento le fa volare il cappello; quando si siede con il taccuino sulla riva dello stesso fiume, la pioggia comincia a inzupparle le pagine (fig. 15). A ogni tentativo di sfuggirle la brutale realtà da cui è circondata cerca di richiamarla al proprio cospetto.

---

<sup>173</sup> Giang, *From Eco-aesthetics to Ecofeminism in Korean and Vietnamese Art Cinema: The Cases of Poetry by Lee Chang-dong and The Moon at the Bottom of the Well by Nguyen Vinh Son*, in «ISLE», Oxford, Oxford University Press, autunno 2021, pp.1029-1047, qui p. 1044.

Con cui connettersi alla natura e nascondersi così in uno stato pacifico e puro. (trad. mia)

<sup>174</sup> Hwang, *op.cit.*, qui p. 47.

Una serie di momenti intrusivi del reale, che sconvolgono il suo mondo fantastico di bellezza. (trad. mia)

È in essa e nei suoi dolori traumatici che si nasconde l'ispirazione tanto cercata, il vero senso della ricerca del poeta. Mi-ja, che in più momenti aveva dato prova di aver intuito questa verità, sia quando era andata al funerale di Hae-jin, sia allorché, disperata, aveva domandato al nipote il perché del suo gesto, e anche quando si era recata nell'aula in cui si erano ripetuti per mesi gli abusi, finalmente la accoglie pienamente. Nelle gocce di pioggia, che le bagnano i fogli, scorge un imperativo: la poesia va scritta con le lacrime insanguinate di Hae-jin. Poi si reca dall'uomo che accudisce, per assecondare il suo desiderio di avere un ultimo rapporto sessuale prima di morire. È un gesto potente. Una sorta di rituale che la collega ancora di più al dolore della povera Hae-jin, alla deturpazione del suo corpo, visto solo come oggetto di un desiderio violento che ripudia il rispetto. Allora l'unica soluzione per Mi-ja è "to delve deeply into the muds to face the storm",<sup>175</sup> solo così può trovare le risposte che cerca e abbracciare l'assenza che in Poetry si palesa in due forme di mancanza: una presente, Hae-jin e la sua corporeità; l'altra presente e futura, le parole di cui l'Alzheimer ha già cominciato a privare Mi-ja. Lee Chang-dong durante un'intervista ha risposto in modo esaustivo a una domanda, postagli sul perché avesse scelto di portare sullo schermo una persona afflitta proprio da questa malattia:

'Alzheimer', le mot m'est venu en même temps que le titre, le personnage de sexagénaire qui élève seule un adolescent et qui écrit un poème pour la première fois de sa vie. Elle apprend à écrire des poèmes et, presque au même moment, commence à oublier des mots. Cette maladie est une allusion très nette à la mort. Celle-ci fait penser aux relations entre ceux qui s'en vont et ceux qui restent. Quand l'héroïne va dans les champs pour parler à la mère de la victime, elle est fascinée par la beauté de la nature, dans laquelle elle trouve même l'inspiration. Elle en oublie le but de sa visite. C'est probablement lié à sa maladie. L'oubli est une chose terrible! C'est aussi à cause de son 'poème'. Parfois la poésie fait oublier la réalité.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Giang, *op.cit.*, qui p. 1044.

Immergersi profondamente nel fango per affrontare la tempesta. (trad. mia)

<sup>176</sup> Mouchard, Claude, Entretien avec Lee Chang-dong sur le film *Poetry*, in «Poesie», Parigi, Belin, 2012, pp. 270-273, qui p. 272.

'Alzheimer', la parola mi è venuta in mente contemporaneamente al titolo, il personaggio di una donna di sessant'anni che sta crescendo da sola un adolescente e che, per la prima volta nella sua vita, scrive una poesia. Impara a scrivere poesie e, quasi contemporaneamente, inizia a dimenticare le parole. Questa malattia è una chiara allusione alla morte. Fa pensare al rapporto tra chi se ne va e chi resta. Quando l'eroina esce nei campi per parlare con la madre della vittima, rimane affascinata dalla bellezza della natura, nella quale trova persino ispirazione. Dimentica lo scopo della sua visita. Probabilmente è legato alla sua malattia. Dimenticare è una cosa terribile! È anche a causa della sua 'poesia'. A volte la poesia fa dimenticare la realtà. (trad. mia)

La consapevolezza di questo rapporto tra assenza, realtà e poesia permette a Mi-ja di fare proprio il significato dei due traumi che ha subito, facendo sì che riesca a portare a termine il proprio lavoro.

Ecco perché la poesia è anche il fine ultimo della vita diegetica di Mi-ja. La *Canzone per Agnes* permette all'individuo protagonista in *Poetry* di erigere l'autoaffermazione del proprio intento sotto forma di un monumento di parole. Parole che fino a quel momento MI-ja non era riuscita ad esprimere e che, accompagnate da un mazzo di fiori bianchi e gialli, rispettivamente simbolo di verginità e gloria, adagia sulla scrivania dell'aula del corso. Lo spettatore le sente leggere in un ultimo momento dalla voce di Mi-ja che si trasforma improvvisamente in quella di Hae-jin al verso che recita "all'erba che accarezza le mie caviglie stanche". Facendo attenzione si può notare come lo scambio tra le due lettrici non è posto casualmente in quel punto. La prima parte letta da Mi-ja è chiaramente rivolta a Hae-jin, ma nel momento in cui la voce dell'anziana signora viene sostituita da quella della giovane ragazza, il destinatario e i riferimenti della poesia diventano più ambigui. Potrebbe essere una qualsiasi persona a lei cara o, immedesimandosi in Hae-jin, immagina di rivolgersi a una persona cara alla ragazza, oppure pensa di rivolgersi ancora a Hae-jin. Le combinazioni tra destinatario e mittente sono infinite, ma quel che è certo è che la poesia è stata ultimata come segue:

Come si sta lassù?/Ti senti molto sola?/Il cielo diventa sempre rosso al tramonto?/Senti ancora cantare gli uccelli che volano verso il bosco?/Lì dove sei puoi ricevere la lettera che io non ti ho mai scritto?/Puoi ascoltare la confessione che non ti ho mai fatto?/Le rose continuano ad appassire col trascorrere del tempo?/È giunto ormai il momento degli addii./Come il vento che indugia e poi se ne va./Come le ombre./Addio alle promesse non mantenute,/all'amore rimasto segreto fino all'ultimo./All'erba che accarezza le mie caviglie stanche,/e ai piccoli passi leggeri che mi seguono./È giunto il momento di dire addio./Ora che sta per arrivare l'oscurità si accenderà ancora una candela?/Io prego perché nessuno debba più versare lacrime di dolore./Perché tu possa finalmente sapere quanto profondo era il mio amore per te./Le lunghe attese nelle calde giornate d'estate,/il vecchio sentiero che mi ricordava il volto di mio padre,/e persino il crisantemo che, timido, si gira dall'altra parte./Quanto profondamento li amavo e come batteva il mio cuore,/quando sentivo il tuo dolce canto./Io vi do la mia benedizione./Prima di attraversare il grande fiume nero con l'ultimo respiro rimasto alla mia anima,/ancora una volta rivivo il mio sogno./Un mattino radioso

pieno di sole, e al risveglio, accecata dalla luce ritrovo sempre te, lì, al mio fianco.<sup>177</sup>

Ma se è vero che la sequenza finale testimonia la vittoria dell'individualità di Mi-ja, che con delicatezza e liricità si impone sull'aridità del mondo, che sembrava non voler lasciare alcuna possibilità d'espressione alla sua morale, è anche vero che gli ultimi splendidi minuti conducono quest'analisi a un'ultima importante riflessione, che riguarda il legame tra la poesia e il film da un punto di vista formale-strutturale.

La poesia, infatti, non solo permette a Mi-ja di scavare dentro se stessa e trasformare la propria individualità in un prodotto concreto, ma entra anche in un rapporto particolare con il *medium* cinematografico, aumentandone la transmedialità di cui è già portatore e permettendo a Lee Chang-dong di sperimentare soluzioni strutturali ed escamotage audiovisivi molto interessanti e originali nel corso di tutta l'opera. La narrazione in *Poetry*, fatta esclusione per i minuti che precedono l'iscrizione di Mi-ja al corso, è interamente strutturata sulla base del processo di creazione della poesia di Mi-ja. In *Poetry* "the creative process is omnipresent, and we follow Mi-ja as she ponders both inspiration and her inner trajectory",<sup>178</sup> ma Lee Chang-dong non si ferma qui. Come se il cinema assorbisse le qualità del testo poetico, il regista mette in scena un vero e proprio film, che è esso stesso poesia cinematografica. La sequenza poco fa analizzata, in cui si susseguono una serie di inquadrature, mentre in sottofondo si ascolta la poesia letta in parte da Mi-ja e in parte da Hae-jin, ne è probabilmente l'esempio più lampante. È strutturata in modo che la coesistenza di due lettrici si rifletta anche nell'ambivalenza dei punti di vista della ripresa. I luoghi mostrati, l'aula della scuola, il quartiere di campagna dove viveva Hae-jin, potrebbero benissimo essere osservati da quest'ultima, come da Mi-ja stessa: le inquadrature sono svincolate da qualsiasi carattere diegetico.<sup>179</sup> La fusione poetica tra Mi-ja e la vittima viene così esemplificata al meglio, grazie alla qualità che rende il cinema unico nel suo genere, vale a dire, l'essere un *medium* che fin dagli albori fonde in sé audio e visivo.

---

<sup>177</sup> Lee, Chang-dong, *Canzone per Agnes*, in *Poetry*, 2010

<sup>178</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, qui p. 234.

Il processo creativo è onnipresente e seguiamo Mi-ja mentre riflette sia sull'ispirazione poetica che sulla traiettoria interiore. (trad. mia)

<sup>179</sup> Yoon, Williams, *op. cit.*, qui p. 235.

Il legame tra la poesia e il film si può estrapolare anche dall'ambiguità del finale, che, nel non rivelare se Mi-ja si sia tolta o meno la vita, richiede uno sforzo mentale in più allo spettatore, il quale è costretto a partecipare attivamente con la propria immaginazione e con le proprie supposizioni. Come la poesia nasce dalle impressioni dell'autore, dipingendo quindi una realtà soggettivata e non una assoluta, così *Poetry* in più punti del film lascia delle questioni in sospeso: Mi-ja, quando fa visita alla madre di Hae-jin, si dimentica di parlarle del reale motivo per cui si è recata da lei a causa di uno stato di trance contemplativa o per gli effetti dell'Alzheimer? Quando va dall'anziano per chiedergli i 5 milioni di *won*, è un ricatto oppure no? È stata lei a denunciare il nipote o la polizia è risalita a lui tramite le indagini? Sono tutti punti interrogativi che non trovano delle risposte giuste o delle risposte sbagliate.

L'unica certezza è che, come la poesia, riflettono un processo di costruzione che Lee Chang-dong ha confessato essere fondato sullo svuotamento.<sup>180</sup> Lo spettatore viene posto nelle stesse condizioni della protagonista, che, per tutto il film, è alla ricerca della vera bellezza, quella capace di dare un senso ai vuoti della percezione, e vive lo spazio e il tempo il più possibile conformi al modo in cui li sperimenta Mi-ja, mentre il regista riduce al minimo la propria manipolazione estetica (basti pensare che non c'è una colonna sonora). Il legame tra stile, forma, contenuto e poesia può essere definito, in maniera più esaustiva, come un legame che c'è tra i primi tre aspetti e la simbiosi di Mi-ja con il processo creativo della poesia. Come lo stesso Lee Chang-dong afferma:

Per Mi-ja non si tratta solo di trovare la bellezza nella vita [...], ma guardare anche al paradosso della realtà, al dolore e alla sofferenza e così al disordine e accettare tutto.<sup>181</sup>

Ed è proprio questa capacità di relazionarsi alla sua protagonista che rende *Poetry* affascinante da ogni angolazione lo si analizzi.

---

<sup>180</sup> The Hollywood Reporter, Q&A: Lee Chang-dong, 15 maggio 2010, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/qampa-lee-chang-dong-23661/>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

<sup>181</sup> British Film Institute, *Screen Talk- Lee Chang-dong* | BFI London Film Festival 2018, Youtube, 2 novembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=3V8-PbBmdBA&t=609st>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.

## **3.2 *Burning***

### **3.2.1 Trama**

Lee Jong-su è un ragazzo introverso, che, dopo aver portato a termine il servizio militare e gli studi universitari, si mantiene con un lavoro part-time. La madre ha abbandonato lui e la sorella quando erano piccoli a causa dei comportamenti violenti del padre, che adesso, a seguito di un'aggressione commessa ai danni di un pubblico ufficiale, è sotto processo. Nella prima sequenza del film, ritrova una vecchia amica d'infanzia, Hae-mi, divenuta un'animatrice per supermercati. Jong-su ha un sogno nella vita: diventare scrittore. Hae-mi, invece, è alla costante ricerca del suo posto nel mondo e una sera confida a Jong-su che vuole partire per una specie di viaggio spirituale in Africa. Prima di partire invita Jong-su a casa sua e i due hanno un rapporto sessuale. Da quel momento, mentre lei è assente, Jong-su, che non riesce a smettere di pensarla, accetta di accudirle il gatto, che però, stranamente, non si fa mai vedere. Al suo ritorno Hae-mi è accompagnata da Ben, un ragazzo ricco e misterioso. Tra i tre inizia un particolare rapporto. Jong-su e Hae-mi cominciano a frequentare il quartiere altolocato dove vive Ben e fanno anche la conoscenza dei suoi amici altrettanto agiati. A un certo punto, tutto cambia. Dopo aver passato una serata a Paju, nella casa di campagna del padre in cui Jong-su si è recentemente trasferito, Hae-mi improvvisamente sparisce. Jong-su non riesce a dare una spiegazione logica alla strana dipartita della sua amica, della quale è ormai innamorato da settimane, e riversa tutti i suoi sospetti su Ben. D'altronde, a casa sua, gli aveva fatto una confessione, tanto strana quanto preoccupante: come passatempo, di quando in quando, amava dare fuoco a serre abbandonate. Jong-su comincia quindi a pedinarlo e, dopo una serie di inquietanti confronti e di alcuni indizi apparentemente probatori, Jong-su giunge a una tragica conclusione e a una drastica decisione: Hae-mi è morta e lui deve vendicarla a tutti i costi. Fissa un appuntamento con Ben lungo una strada di campagna, fingendo che con lui vi sia anche Hae-mi. Non appena giunge al luogo stabilito, Jong-su affronta l'ignaro malcapitato e lo accoltella ripetutamente, per poi adagiarlo privo di vita sui sedili della sua auto e darle fuoco. Completamente nudo torna sul suo camioncino e lascia sconvolto il luogo del crimine.

### 3.2.2 Analisi contestuale

*Burning* arriva nel 2018, quasi dieci anni dopo l'uscita di *Poetry*. Lee Chang-dong racconta il motivo di una pausa così lunga in un'intervista con Antoine Coppola, che andrà a concludere la sua biografia scritta a sei mani da Coppola, Bergen e Cazier, ed uscita nel 2019:<sup>182</sup>

J'ai enseigné à mes étudiants à la fac, et j'ai produit des films de jeunes réalisateurs.<sup>183</sup> Mais je ne pouvais faire mes propres films. [...] Je ne pouvais commencer une histoire sans me demander si c'était nécessaire de le faire, même si c'était un film intéressant. [...] Sans conviction personnelle, je ne pouvais pas m'engager. [...] Peut-être est-ce mon obsession malade pour la perfection. [...] Les gens d'aujourd'hui semblent enragés partout dans le monde, quelle que soit leur nationalité, leur religion ou leur classe sociale. J'ai pensé que la colère des jeunes était un problème spécifique. J'ai décidé de faire *Burning* parce que cela traitait de la colère de la jeunesse.<sup>184</sup>

Il film fu frutto di una co-produzione internazionale. Da un lato la Corea del Sud, con Now Film, Pinehouse Film e Finecut, dall'altro il Giappone, con NHK. Per i ruoli principali vennero scritturati Yoo Ah-in, nei panni del protagonista Lee Jong-su, Jeon Jong-seo, nelle vesti di Shin Hae-mi e, per la sorpresa di molti cinefili, Steven Yeun, divenuto famoso per aver donato il proprio volto a Glenn Rhee nella serie-tv *The Walking Dead* (2010-2022), nella parte di Ben.

Ancora una volta Lee Chang-dong partecipa al Festival di Cannes, dove compete per la Palma d'Oro. La premiere del film alla famosa kermesse francese si svolge il 16 maggio 2018, ma, nonostante il plauso della critica, *Burning* non riuscirà ad ottenere l'ambita Palma d'Oro e Lee dovrà, ancora una volta, accontentarsi del Premio FIPRESCI.

Con il passare degli anni dire che l'approvazione della critica, ottenuta a Cannes, era ben riposta, sembrerebbe quasi riduttivo. Infatti, molte riviste specializzate, a

---

<sup>182</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*

<sup>183</sup> Tra cui, per esempio, il thriller *Hwayi: A Monster Boy (Hwai: Goemureul samkin ai, 2013)* di Jang Joon-hwan con Kim Yoon-seok

<sup>184</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 112.

Ho insegnato ai miei studenti all'università e ho prodotto film di giovani registi.<sup>184</sup> Ma non potevo fare i miei film. [...] Non potevo iniziare una storia senza chiedermi se fosse necessario farlo, anche se, per gli altri, si trattava di un film interessante. [...] Senza convinzione personale, non potrei mai impegnarmi. [...] Forse è la mia malsana ossessione per la perfezione. [...] Oggigiorno le persone sembrano essere rabbiose in tutto il mondo, indipendentemente dalla loro nazionalità, religione o classe sociale. Pensavo che la rabbia giovanile fosse un problema specifico. Ho deciso di fare *Burning* perché avrebbe trattato della rabbia giovanile. (trad. mia)

partire dal suo anno d'uscita, cominceranno a inserirlo nelle proprie prestigiose classifiche. Nel 2018 sia i redattori del The New York Times che quelli del Los Angeles Times lo considerano tra i dieci migliori dieci film dell'anno. Nel 2021 il The Guardian lo colloca nella propria lista dei migliori cento film del XXI° secolo. Ma, soprattutto, è stato decretato il più grande film sudcoreano di tutti i tempi da una giuria composta da 150 critici, provenienti da 28 Paesi, su *Korean Screen*, uno dei siti più importanti sul cinema sudcoreano.

*Burning* rappresenta, probabilmente, se non l'apice, uno dei vertici della carriera del regista, stupefacente per la complessità dello stile e della poetica che lo avvolge, visionario nell'anticipare le tematiche del film sudcoreano di maggior successo di sempre, *Parasite* (*Gisaengchung*, 2019), di Bong Joon-ho.

### **3.2.3 La rabbia che brucia l'individuo e lo conduce all'autoaffermazione più violenta**

Nonostante in *Burning* riemergano delle questioni sociali, che potrebbero riecheggiare, ma non per questo emulare il carattere politico delle prime opere del regista, l'ultimo lungometraggio di Lee Chang-dong rappresenta inequivocabilmente il punto d'arrivo di questa tesi: l'individuo, totalmente incapace di autoaffermarsi in *Green Fish*, in *Burning* riesce invece a imporsi violentemente attraverso il proprio agire. *Burning* è stato inserito in questo capitolo a fianco di *Poetry*, proprio perché, allo stesso modo di Mi-ja, Jong-su, di fronte a una serie di traumi subiti, intraprende un percorso personale, solitario e indipendente, che sfocia in un ultimo grande atto con cui afferma la propria volontà. Il protagonista non è solo una persona diversa rispetto all'inizio del film, come accade per tutti i film di Lee Chang-dong, escluso *Green Fish*, dove Mak-dong non riesce ad uscire dalla sua bolla anacronistica, ma riesce a mettere in atto un vero e proprio cambiamento nella realtà che lo circonda.

Tuttavia, in *Burning* Lee Chang-dong fa un passo avanti rispetto a *Poetry* e quindi apre la strada a una possibile e ulteriore evoluzione dell'individuo nei suoi prossimi lungometraggi. Laddove in *Poetry* l'unica certezza che è data allo spettatore è che Mi-ja, dopo il percorso catartico, opta per un gesto artistico ed esistenziale, ma che, per quanto vincente, si riflette esclusivamente sulla protagonista, in *Burning* l'omicidio compiuto da Jong-su, annienta l'esistenza di un altro soggetto. La maniera

in cui Jong-su decide autonomamente di farsi giustizia è di una forza dirompente e inusuale nel cinema di Lee Chang-dong. Il regista per la prima volta con così tanta convinzione, come affermano Hwanki Min e Jiwon Moon:<sup>185</sup>

Si concentra sull'ossessione o sulla compulsione di un personaggio concettualizzato che supera la situazione che ha di fronte e si precipita verso il suo obiettivo, piuttosto che su un personaggio che viene spinto di qua e di là si conforma alle pressioni della realtà.<sup>186</sup>

Anche se la distruzione dell'altro non è una novità assoluta nel cinema di Lee Chang-dong, i casi che hanno preceduto *Burning* hanno dei risvolti totalmente differenti e tragici per i protagonisti: l'assassinio commesso da Mak-dong gli costa la vita in *Green Fish*, mentre quello, perlopiù accidentale, compiuto da Yong-ho in *Peppermint Candy*, sarà solo l'inizio di un irrimediabile corruzione d'animo, che nel finale lo porterà al suicidio. Nella dimensione spazio-temporale diegetica di *Burning* il brutale atto di Jong-su rimane impunito, concludendo letteralmente la vicenda. Non è importante quello che viene dopo, lo spettatore potrebbe benissimo immaginare che Jong-su non riesca a farla franca, ma la realtà fattuale è che si tratterebbe solo di una supposizione. Sebbene Jong-su sia visibilmente scosso dopo il gesto estremo, l'unica verità è che, date per scontate l'amoralità e la disumanità che sono insite in un assassinio, il protagonista raggiunge il proprio obiettivo.

*Burning* è un film estremamente complesso e il suo protagonista lo è altrettanto. Alla base del violento epilogo vi è l'elemento attorno cui ruota tutto lo sviluppo caratteriale, pensato da Lee Chang-dong per il suo personaggio principale: la rabbia. Non è quindi un caso che inizialmente il film dovesse chiamarsi *Project Rage*.<sup>187</sup> Se in *Mi-ja* i traumi favorivano una riflessiva sofferenza, in Jong-su nutrono un'ira che potrebbe esplodere da un momento all'altro. La rabbia è uno dei motivi per cui il film di Lee Chang-dong differisce da *Granai Incendiati* il racconto del 1984 di Haruki Murakami da cui è tratto e che è contenuto nella raccolta intitolata *L'elefante*

---

<sup>185</sup> Min, Hwanki, Moon, Jiwon, *The Character Study on Lee Chang-dong's Burning*, in «The Journal of the Korea Contents Association», Corea del Sud, Korea Contents Association, vol.19, 2019, pp. 110-119.

<sup>186</sup> Min, Moon, *op.cit.*, qui p. 111.

<sup>187</sup> Aili Pettersson Pecker, *Burning: silenced rage in Lee and Faulkner*, in «Neohelicon», vol. 50, 2022, pp. 347-362, qui p. 348.

*scomparso e altri racconti (Zō no shōmetsu)*<sup>188</sup> edita per la prima volta nel 1993. La presenza o l'assenza della rabbia nelle due opere trovano una spiegazione esaustiva in una serie di paragoni. Il racconto di Murakami ha per protagonista un uomo sposato di trentuno anni, che fa amicizia con una ragazza di venti, mentre, nel film di Lee Chang-dong, Jong-su è più giovane e Hae-mi ha circa la sua stessa età. Inoltre, mentre in *Granai Incendiati* la ragazza ha una relazione solo con il ragazzo conosciuto in Africa, in *Burning* Jong-su ha un rapporto sessuale con Hae-mi e, quando fa il suo ingresso Ben, tra i tre nasce un rapporto molto più ambiguo e complesso di quello descritto nel libro di Murakami. Tenendo conto di queste differenze, all'apparenza prive di importanza, si può capire perché la rabbia, che Jong-su prova nel film di Lee Chang-dong, non è assolutamente presente nel libro dello scrittore nipponico: Jong-su è solo un ragazzo che, dopo aver avuto un rapporto con una ragazza, si innamora semplicemente di lei, anche se improvvisamente fa la sua apparizione un ragazzo misterioso, che potrebbe mettere in discussione le sue aspettative. Anche nel libro di Murakami il protagonista, a un certo punto, non nasconde la sua attrazione sessuale per una ragazza che ha undici anni di meno, ma, essendo lui un uomo maturo, sposato, con più esperienza di Jong-su è meno coinvolto, pur vivendo un'esperienza simile.

Da queste osservazioni si può dedurre che, fin dalla sua prima comparsa, il confronto con Ben alimenta la rabbia di Jong-su: un intruso inaspettato, un fulmine a ciel sereno che destabilizza le fantasie del protagonista. La frustrazione di Jong-su è determinata, innanzitutto, dal divario sociale tra lui e Ben. Le questioni di classe sono ispirate dal racconto di un altro autore, molto amato da Lee: *Barn Burning* di William Faulkner. A tal proposito Bjorn Boman<sup>189</sup> afferma che l'influenza di Faulkner e di Murakami denotano la multiforme intertestualità di *Burning*. Qui la contrapposizione tra la precarietà, in cui sia Jong-su che Hae-mi sono costretti a vivere, e lo status economico di Ben rimanda automaticamente alle difficoltà sociali vissute dalla famiglia di 'Sarty' Snopes, il protagonista del racconto di Faulkner. Forse il problema più urgente della Corea, che Lee ha voluto sottolineare nel film, è "the fact that many young people have to rely upon part-time jobs [...] and that tertiary education does not

---

<sup>188</sup> Murakami, Haruki *L'elefante scomparso e altri racconti*, trad. Antonietta Pastore, Roma, Einaudi, 2013.

<sup>189</sup> Boman, Bjorn, *The multifold intertextuality in Lee Chang Don's burning*, in «Social Sciences & Humanities Open», Stoccolma, vol. 3, n. 1, 2021.

guarantee a safe and long-term position”.<sup>190</sup> Sta di fatto che la rabbia di Jong-su nei confronti di Ben e degli altri ‘grandi Gatsby’ della Corea del Sud è sicuramente

An expression and extension of Ben’s materially privileged while undeserved position in the local socioeconomic hierarchy. [...] Burning is in part also an intense love triangle drama [...] as much as a search for socioeconomic justice.<sup>191</sup>

D'altronde Ben non nasconde la propria agiatezza: la macchina costosa con cui accompagna Hae-mi in giro, l'appartamento lussuoso ed elegante dove li invita a mangiare, i locali chic e gli amici altrettanto imborghesiti. Jong-su non sopporta questa situazione e le sue espressioni, nel corso degli incontri, rivelano tutto senza bisogno di parole. D'altronde l'unica cosa che può offrire lui a Hae-mi è una disordinata e sporca casa di campagna.

The most striking source of inspiration from Faulkner, besides the class dimension, is on the one hand the rural aspect, in the context of Burning being transhistorically, transculturally and transgeographically re-contextualized in Paju, located about 30 km from the Seoul Capital Area. The urban/rural binary is present in Burning, and overlaps the socioeconomic dimension related to inequality, while Faulkner’s ‘Barn burning’ exclusively takes place in a rural setting in the late nineteenth century.<sup>192</sup>

Eppure, come se non bastasse, la gelosia di Jong-su nei confronti di Ben è posizionata anche su un piano più intimo, meno superficiale. Riguarda l'attitudine del suo rivale alla vita. Jong-su prova fascino per la risolutezza di Ben, per la sua incapacità di piangere, per il suo essere misterioso e un po' ribelle, soprattutto dopo che gli confessa di bruciare di tanto in tanto delle serre mentre si fuma uno spinello. Ma è una gelosia

---

<sup>190</sup> Boman, *op.cit.*, qui p. 4.

Il fatto che molti giovani devono fare affidamento su lavori part-time [...] e che l'istruzione terziaria non garantisce una posizione sicura a lungo termine. (trad. mia)

<sup>191</sup> Boman, *op.cit.*, qui p. 4.

Un'espressione e un'estensione della posizione materialmente privilegiata, ma immeritata di Ben nella gerarchia socioeconomica locale. [...] Burning è in parte anche un intenso dramma su un triangolo amoroso [...] tanto quanto una ricerca di giustizia socioeconomica. (trad. mia)

<sup>192</sup> Boman, *op.cit.*, qui p.4

La fonte di ispirazione più evidente di Faulkner, oltre alla dimensione di classe, è l'aspetto rurale, nel contesto di *Burning* che viene ricontestualizzato trans-storicamente, trans-culturalmente e trans-geograficamente a Paju, situata a circa 30 km dall'area della capitale Seoul. Il binomio urbano/rurale è presente in *Burning* e si sovrappone alla dimensione socio-economica legata alla disuguaglianza, mentre *Barn Burning* di Faulkner si svolge esclusivamente in un ambiente rurale alla fine del XIX° secolo. (trad. mia)

che lascia il tempo che trova. Ben può permettersi di essere alternativo e di sfidare i canoni, perché non ha nessuna preoccupazione. Jong-su, ingenuamente, continua a osservarlo come qualcuno che deve superare per forza, per conquistare l'amore di Haemi. Non si accorge di essere amato da lei. La presenza di Ben distoglie la sua attenzione dall'evidenza, nascondendola dietro il velo offuscante del pericolo. La frustrazione si accumula nell'animo interiore di Jong-su, alimentando, dietro parole non dette, la sua rabbia.

Questa collera cresce anche a causa del rapporto con il padre. La lettura più romantica potrebbe individuare, nelle gesta del figlio, l'influenza delle azioni violente commesse dal padre. Come se il legame sanguigno sancisse una qualsiasi forma d'incatenamento etico e morale, da cui è impossibile divincolarsi. In realtà l'incomunicabilità, che spesso attraversa i rapporti padre e figlio, il più delle volte trova linfa vitale tra le macerie di un sistema patriarcale, che in Corea del Sud, più che in altri Paesi nel mondo, non è stato ancora completamente superato. Perciò tra Jong-su e suo padre sussiste un legame silenzioso, per cui la rabbia viene messa sempre a tacere. Nel corso di tutto il film ci sono solo due interazioni tra loro e avvengono entrambe in tribunale, dove il padre è accusato di un'aggressione. Durante la prima udienza la comunicazione tra i due assume la forma di semplici sguardi, lunghi, da cui non traspare alcuna emozione. La seconda volta non si guardano nemmeno e Jong-su lascia l'aula prima che possa esservi alcuna forma di interazione. Aili Pettersson Peeker<sup>193</sup> ritiene responsabile di questa situazione anche il sistema giuridico, che decontestualizza l'individuo dalle sue reali motivazioni, privandolo di una qualsivoglia possibilità di esprimere il proprio punto di vista con sincerità. Utilizzando le sue parole:

The silence in these sole interactions between father and son both constitute striking examples of a system—in this case a legal system—that regulates and suppresses emotion by expecting or demanding a type of flat affect. Within this system, expression of suffering and of rage is stifled [...] Read through the lens of flat affect, these courtroom scenes exemplify how expressions of rage, along with other emotions, are shaped by socially constructed (and constrictive) norms and expectations. [...] Within the depersonalized structure of the law, Jong-su's father is identified through numbers sewn onto his prison uniform and referred to only as “the defendant” according to legal jargon. In this courtroom where he must face his son, there is no room for a discussion of the conditions of the

---

<sup>193</sup> Aili Pettersson Peeker, *op.cit.*

unequal system against which his violent rage is a reaction. The omission of the father's history runs directly parallel to a silencing of rage that goes hand in hand with a silencing of the social conditions that fuel this rage.<sup>194</sup>

Di fronte a questa realtà, la visione che Jong-su ha della condizione del padre, una volta scoperto il lato criminoso di Ben, ovviamente cambia. L'ingiustizia perpetuata o, almeno, non ostacolata, da un sistema contraddittorio, contribuisce ancora di più alla rabbia silenziosa che Jong-su coltiva.

This imagined turn of events would of course only serve to perpetuate the inequality that shaped Jong-su's rage in the first place, which illustrates how a system that silences rage also ensures that the raging inequalities that fuel the feeling remain in place. It is precisely because inequalities of power that perpetuate socioeconomic gaps in capitalist social systems that Jong-su's father, but not Ben, faces legal retribution for his raging acts of violence.<sup>195</sup>

L'impotenza di Jong-su d'innanzi a un deplorable sistema, che non è in grado di tutelare né lui, né tanto meno suo padre, lo fa sprofondare sempre di più nella convinzione di essere solo, abbandonato. Non ha un lavoro sicuro e non trova l'ispirazione per iniziare a scrivere il proprio romanzo. Eppure, come Mi-ja in *Poetry*, Jong-su non vuole essere compatito, non intende cercare l'appoggio negli altri. L'unica persona della quale ha bisogno è Hae-mi, che, tuttavia, improvvisamente scompare. Pertanto, e in *Burning* più che mai, torna un topos molto caro al regista: l'assenza. Nel corso del film lo spettatore scopre che l'assenza e la mancanza sono una costante nella vita del protagonista. Sono sempre state presenti anche oltre i confini spazio-temporali

---

<sup>194</sup> Aili Pettersson Peeker, *op.cit.*, qui p. 352.

Il silenzio in queste uniche interazioni tra padre e figlio costituisce un esempio eclatante di un sistema - in questo caso un sistema legale - che regola e reprime le emozioni aspettandosi o richiedendo un tipo di affetto piatto. All'interno di questo sistema, l'espressione della sofferenza e della rabbia è soffocata [...] Lette attraverso la lente degli affetti piatti, queste scene in tribunale esemplificano come le espressioni di rabbia, insieme ad altre emozioni, siano modellate da norme e aspettative socialmente costruite (e costrittive) [...] All'interno della struttura spersonalizzata della legge, il padre di Jong-su è identificato attraverso i numeri cuciti sulla sua uniforme da carcerato e viene chiamato solo 'l'imputato' secondo il gergo legale. In quest'aula di tribunale, dove deve affrontare il figlio, non c'è spazio per una discussione sulle condizioni del sistema iniquo contro cui la sua rabbia violenta è una reazione. L'omissione della storia del padre va direttamente in parallelo con il silenzio della rabbia che va di pari passo con il silenzio delle condizioni sociali che alimentano questa rabbia. (trad. mia)

<sup>195</sup> Aili Pettersson Peeker, *op.cit.*, qui p. 354.

Questo immaginario giro di eventi, ovviamente, servirebbe solo a perpetuare la disuguaglianza che ha dato origine alla rabbia di Jong-su, il che illustra come un sistema che mette a tacere la rabbia garantisca anche che le disuguaglianze che alimentano il sentimento rimangano al loro posto. È proprio a causa delle disuguaglianze di potere che perpetuano i divari socioeconomici nei sistemi sociali capitalisti che il padre di Jong-su, ma non Ben, affronta una punizione legale per i suoi atti di violenza. (trad. mia)

dello schermo, essendo parte del passato del protagonista e, quindi, parte della diegesi stessa. L'assenza viene declinata da Lee Chang-dong in tre forme differenti.

Il primo tipo di assenze sono rappresentate dalla madre, dalla sorella e dal padre di Jong-su. Sono assenze comprensibili, giustificate da una presenza corporea antecedente, anche se non sempre visibile allo spettatore, almeno intuibile, che poi svanisce per dei motivi chiari: la madre fugge da un padre violento, per poi tornare a causa di un accumulo di debiti e scomparire di nuovo; la sorella vive con la propria famiglia altrove; il padre viene processato e condannato a diciotto mesi di carcere. Sono mancanze che rendono Jong-su la persona solitaria e introversa che è, lo abitua alla solitudine, ai vuoti relazionali e alle inspiegabili increspature della realtà. Temprato su di esse, Jong-su non potrà mai soccombere alle incoerenze che lo circondano, a differenza di altri protagonisti del cinema di Lee Chang-dong.



Fig. 16 La serra che brucia

Il secondo tipo di assenze sono quelle incomprensibili: il pozzo, il gatto di Hae-mi e le serre incendiate da Ben. Sono sospese tra reale e surreale, tra immaginazione e tangibilità, tra percezione e certezza. Il pozzo si palesa solo nei monologhi e nei racconti dei personaggi, non viene mai data prova alcuna della sua esistenza. Solo le deiezioni del gatto nella lettiera testimonierebbero del suo essere reale, ma l'unico

gatto che appare concretamente è quello nell'appartamento di Ben, la cui identità rimane però incerta. Le serre che Ben dice di bruciare si concretizzano visivamente solo in una suggestiva scena del film, che, per il modo in cui è girata e per la sua collocazione, apre le porte a diverse possibili interpretazioni: potrebbe trattarsi di un sogno di Jong-su, di un suo ricordo oppure potrebbe essere un'effettiva dimostrazione di un atto criminoso di Ben (fig. 16). Questo tipo di non-presenze guidano la ricerca di Jong-su, dopo che Hae-mi scompare, ma al contempo ottenebrano la sua percezione dei fatti e disorientano anche lo spettatore. Sicuramente testimoniano come:

*Burning* est construit à partir de l'effacement systématique de la détermination rationnelle des causes, à partir de gestes cinématographiques (plans, scénario, récit, etc.) qui brouillent le contexte, le rendent ambigu, obscur, pluriel, indécidable.<sup>196</sup>

La terza tipologia di assenza è rappresentata da Hae-mi e può essere letta come un ibrido delle precedenti: la sua presenza e la sua corporeità sono catturate dalle inquadrature, ma è la loro scomparsa ad essere immotivata e a non trovare un riscontro per tutta il resto della pellicola. Non è un caso che a Hae-mi è legato l'episodio della pantomima (fig. 17). Un'arte che permette la coesistenza di due elementi che, secondo le leggi universali della logica, si escluderebbero a vicenda: l'invisibile e il visibile.

O fruto não tem uma existência corpórea, não pertence ao mundo real, nem pode ser percebido pelos sentidos. Contudo, encontra-se presente, sem dúvida, na imaginação da mima [...]. No conto e no filme, verificam-se outras situações, [...], em que os opostos coexistem. Tal adensa o caráter surrealista da história, um traço subjacente a toda a obra de Murakami, e reforça o tom de mistério da película.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui pp. 11-13.

*Burning* sia costruito a partire dalla cancellazione sistematica della determinazione razionale delle cause, a partire da gesti cinematografici (inquadrature, sceneggiatura, narrazione, ecc.) che offuscano il contesto, rendendolo ambiguo, oscuro, plurale, indeciso. (trad. mia)

<sup>197</sup> de Mancelos, Joao, *Em chamas: Um conto de Haruki Murakami, um filme de Lee Chang-Dong. Burning: A short-story by Haruki Murakami, a movie by Lee Chang-Dong*, in «Revista da Universidade de Aveiro», Aveiro, n. 10, 2021, pp. 33-51, qui p. 37.

Il frutto non ha esistenza corporea, non appartiene al mondo reale, né può essere percepito dai sensi. Tuttavia, è presente, senza dubbio, nell'immaginario della mima [...]. Nella storia e nel film ci saranno altre situazioni, [...], in cui convivranno gli opposti. Ciò approfondisce il carattere surrealista della storia, un tratto alla base di tutto il lavoro di Murakami, e che rafforza il tono misterioso del film. (trad. mia)

L'episodio è, infatti, presente anche in *Granai Incendiati*, ma il film di Lee Chang-dong gli dona più fascino, grazie alla performance dell'attrice. Durante questo episodio Hae-mi spiega a Jong-su che il segreto della sua pantomima, non sta nel suo talento, ma tutto nella sua testa: “non pensare che qui ci sia un mandarino, ma dimenticati che non ce n'è uno”. Questa frase è cruciale. Forse in essa si nasconde il segreto per accogliere l'invisibile.



Fig. 17 La pantomima di Hae-mi

Una volta che Hae-mi scompare, Jong-su, in alcuni tratti, sembra riuscire a cogliere il significato della frase enigmatica dell'amica e così facendo riesce ad assopire la propria rabbia, la propria ira. Per esempio, visita il suo appartamento vuoto e si immagina nel letto assieme a Hae-mi, cercando così di dimenticare il fatto che non ci sia una via d'uscita per la propria infelicità, cosa che invece in *Granai Incendiati* esiste. Il protagonista del racconto è più interessato ai misteri che avvolgono il corrispettivo di Ben, piuttosto che all'improvvisa scomparsa della ragazza ventenne. Jong-su, invece, alla fine abbandona l'idea di una sterile passività, trattenuto dalla realtà che lo travolge con la multiformità delle sue assenze e non-presenze. Come fa notare Jean Philippe Cazier il protagonista di *Burning* rispecchia una serie di personaggi che, in un certo senso, si sono già visti nella storia del cinema. È come:

Guido Anselmi, dans *Huit et demi*, ou Snàporaz, dans *La Cité des femmes*, et finalement comme tous les personnages inventés par Fellini, à savoir des fantômes errant à travers un monde fragmentaire et incohérent qu'ils ne parviennent ni à penser ni à voir selon un point de vue panoramique puisque ce

monde est toujours autre, en lui-même énigmatique, questionnant.<sup>198</sup>

Ed è ancora una volta la rabbia per aver perso la donna che ama, che nel racconto di Murakami è assente, a spingere Jong-su alla ricerca di risposte. Il mistero che avvolge la scomparsa di Hae-mi deve essere svelato e per riuscirci Jong-su deve trasformare la propria passiva resistenza in un intervento attivo. Man mano che passano i minuti, spinto dall'ossessione per la verità, il protagonista si aggrappa a una logica soggettiva, che Lee Chang-dong non intende fare apparire come oggettiva e che, quindi, risulta opinabile e non assoluta. Questa logica, influenzata dalla gelosia, dal risentimento e, soprattutto, da impressioni, spinge Jong-su a riconoscere in Ben l'ostacolo per eccellenza, la causa della scomparsa di Hae-jin, il suo assassino. A questo punto Jong-su, che, a differenza di Mi-ja, non sceglie di esorcizzare la propria rabbia tramite la scrittura, decide di seguire Ben. Durante i pedinamenti vengono a galla una serie di possibili indizi, che lasciano spazio a una molteplicità di interpretazioni, ma che nella logica di Jong-su sono solo un'ulteriore conferma della colpevolezza del misterioso rivale. L'incrollabile perseveranza nel perseguire il proprio obiettivo e il proprio disegno rende Jong-su un protagonista estremamente forte, nonostante l'ambiguità del finale. A causa di una serie di plausibili prospettive d'analisi, critici e studiosi hanno elaborato una molteplicità di supposizioni. Per esempio Kosuke Fujiki, riporta sette possibili spiegazioni del finale di *Burning*, formulate dalla studiosa Yamane Yumie:

- I-1. Ben has killed Hae-mi. Jong-su stabs Ben for revenge;
- I-2. Ben hasn't killed Hae-mi (who has simply gone missing). Jong-su mistakenly believes that Ben killed her and therefore stabs him;
- I-3. Hae-mi has killed herself (or she sought suicide with the help of Ben), but Jong-su mistakenly believes Ben killed her and so stabs him;
- I-4. Ben is bored with his life and has the desire to disappear; by making Hae-mi disappear (possibly by killing her), he drove Jong-su to kill him;
- II The stabbing of Ben is entirely within Jong-su's fantasy, as suggested by the preceding scene of his writing on his computer: it is the creation of his imagination as a novelist;
- III-1. Jong-su and Ben are the one and same person (Ben is Jong-su's shadow);

---

<sup>198</sup> Bergen, Cazier, Coppola, *op. cit.*, qui p. 25.

Guido Anselmi in '8 ½', o Snàporaz in 'La città delle donne', e infine come tutti i personaggi inventati da Fellini, ossia fantasmi che vagano attraverso un mondo frammentato e incoerente, che non riescono né a pensare né a vedere da un punto di vista panoramico poiché questo mondo è sempre altro, intrinsecamente enigmatico, interrogativo. (trad. mia)

Ben represents Jong-su's violent nature and the ending is about Jong-su ultimately getting power over and removing his own violent self.

III-2. Jong-su and Ben are the one and same person (Ben is Jong-su's shadow); Ben represents Jong-su's violent nature and the ending is about Jong-su becoming aware of his own propensity for violence.<sup>199</sup>

In questa sede d'analisi non viene contestata la validità delle sette alternative di lettura del finale di *Burning* proposte da Yamane Yumie, anzi, è proprio dando per assunta la loro validità, che viene provata ulteriormente la fondatezza della tesi su cui si è costruito questo capitolo, secondo la quale Jong-su si autoafferma imponendo la propria individualità sulla realtà che lo circonda e sugli individui diegetici che la abitano.

Partendo con ordine, nelle opzioni dalla I-1 alla I-4 a cambiare non è tanto il risultato, ma piuttosto le motivazioni della scomparsa di Hae-mi e il ruolo che Ben ha in essa. Jong-su in ogni caso accoltella Ben, persegue la propria logica che lo porta alla solita drastica soluzione (fig. 18). Nulla è in grado di fermarlo. D'altronde non è mai stata proferita in precedenza alcuna giustificazione sull'eticità dell'azione conclusiva del film, che si dà per scontato essere amorale e disumana. L'importante è che, a prescindere dalla lettura che al testo cinematografico si voglia dare, Jong-su mantenga la propria forza individuale intatta.

La III-1 e la III-2 sono cinematograficamente plausibili, basti pensare a film come *Fight Club* (1999) di David Fincher, ma, nonostante ciò, anche se Ben e Jong-su fossero un'unica persona, il risultato non cambierebbe, ma probabilmente

---

<sup>199</sup> Fujiki, Kosuke, *Adapting Ambiguity, Placing (In)visibility: Geopolitical and Sexual Tension in Lee Chang-dong's Burning*, in «Cinema Studies», vol.14, 2019, pp. 72-98, qui p.88.

I-1. Ben ha ucciso Hae-mi. Jong-su accoltella Ben per vendetta.

I-2. Ben non ha ucciso Hae-mi (che è semplicemente scomparsa). Jong-su, credendo Ben colpevole, lo uccide.

I-3. Hae-mi si è uccisa (o è stata aiutata nel suicidio da Ben). Jong-su, credendo Ben colpevole, lo uccide.

I-4. Ben si annoia con la sua vita e ha il desiderio di scomparire. Facendo a sua volta scomparire Hae-mi (possibilmente uccidendola), induce Jong-su a ucciderlo.

II. L'accoltellamento di Ben è interamente frutto della fantasia di Jong-su, come suggerito dalla scena precedente in cui sta scrivendo al computer: il finale sarebbe una creazione dell'immaginazione dello scrittore.

III-1. Jong-su e Ben sono una sola e unica persona (Ben è l'ombra di Jong-su); Ben rappresenta la natura violenta di Jong-su e il finale vedrebbe Jong-su prendere il potere (il controllo) e rimuovere il proprio io violento.

III-2. Jong-su e Ben sono una sola e unica persona (Ben è l'ombra di Jong-su); Ben rappresenta la natura violenta di Jong-su e il finale parla di Jong-su che prende coscienza della propria propensione alla violenza. (trad. mia)

denoterebbe una sua assoluta vittoria sia esteriore che interiore: una totale affermazione e comprensione di sé, che nel primo caso porterebbe alla soppressione del proprio lato brutale, mentre nel secondo alla sua accettazione.

L'opzione II è quella più interessante, probabilmente quella che merita qualche riga in più. Se il finale viene letto come prodotto della fantasia del Jong-su scrittore, il paragone con *Poetry* sarebbe inevitabile. Come in *Poetry* il percorso catartico di Jong-su porterebbe semplicemente alla creazione e non alla distruzione. Jong-su terrebbe fede all'insegnamento di Hae-mi, dimenticando che lei è scomparsa. Porterebbe così a compimento un'opera in cui si imporrebbe come un vendicatore, aumentando di conseguenza la metatestualità di *Burning*. In questo caso la vittoria di Jong-su avverrebbe quindi su due livelli: quello della realtà diegetica, in cui da scrittore finisce di comporre l'opera, e quello della realtà diegetica immaginata, in cui di nuovo possono essere valide le altre sei possibili alternative appena analizzate.

In poche parole, Jong-su è un personaggio che, nel perseguire la propria logica d'azione, a sua volta influenzata da un sentimento di rabbia, vince sempre sulla realtà senza rimanerne vittima, traducendo percezione in azione.



Fig. 18 Ben viene accoltellato da Jong-su

## Conclusione

Il presupposto su cui si è fondata questa tesi di laurea, ovvero la presenza di un processo evolutivo dell'individuo e della sua caratterizzazione all'interno del cinema di Lee Chang-dong, sembra trovare un effettivo riscontro.

Sono emerse tre costanti all'interno della filmografia del regista, che, per quanto parca e contenuta, è estremamente rigorosa.

La prima è la consapevolezza del *medium* cinematografico che, a partire da *Green Fish*, Lee Chang-dong è riuscito a tradurre in un costante dialogo tra forma e contenuto, mai venuto a mancare in nessuna opera successiva.

La seconda è una particolare attenzione alle tematiche sociali, che nonostante assuma un'importanza differente a seconda del film preso in esame, non smette mai di sopravvivere, anche solo come sottotesto all'interno della filmografia del regista.

La terza è che tutti i protagonisti della filmografia di Lee, sono, per un motivo o per l'altro, persone sole o emarginati sociali che si ritrovano a dover affrontare uno specifico trauma.

Detto ciò, all'interno del cinema di Lee Chang-dong l'individuo evolve, acquisendo sempre di più la possibilità di autoaffermarsi e di imporsi sulla realtà che lo circonda.

Questo avviene prima di tutto a causa della natura del trauma. Se in *Green Fish* e *Peppermint Candy*, i film più politici di Lee, il trauma può essere ricondotto al rapporto tra individuo e Stato, trasformando Mak-dong in una metafora sociale e la vicenda di Yong-ho in una sineddoche di quella nazionale, a partire da *Oasis* e *Secret Sunshine*, e ancor più in *Poetry* e *Burning*, viene privatizzato.

In secondo luogo assistiamo ad un approccio diverso al trauma da parte dei vari protagonisti: in *Green Fish* e *Peppermint Candy* è incosciente e autodistruttivo, in *Oasis* e *Secret Sunshine* si fonda in modo fallimentare sul rapporto di coppia o sulla relazione con determinati gruppi sociali, come la famiglia o la comunità cittadina, lasciando un finale aperto. In *Poetry* e in *Burning* viene interiorizzato dai due protagonisti, che, nell'epilogo, riusciranno, in un percorso autonomo, a trasformare le percezioni in due azioni, concretizzando in modo vincente i propri intenti: da un lato la creazione di una poesia, dall'altro l'omicidio.

Questa serie di ragioni dimostra come il predeterminismo adottato inizialmente da Lee Chang-dong, che portava i protagonisti di fronte a un'inevitabile sconfitta, con il passare del tempo si sia tramutato in una maggiore fiducia nelle potenzialità dell'individuo.

## Bibliografia

- Aili, Pettersson Pecker, *Burning: silenced rage in Lee and Faulkner*, in «Neohelicon», vol. 50, 2022, pp. 347-362.
- Alonge, Giaime, *Genere*, in *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di Giulia Carluccio, Luca Malavasi e Federica Villa, Roma, Carocci, 2022, pp. 231-242.
- Berg, Charles Ramírez, *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the “Tarantino Effect”*, in «Film Criticism», Fall/Winter, 30th Anniversary: Special Double Issue on Complex Narratives, Meadville, Allegheny College, vol. 30, n. 1/2, 2006, pp.5-61.
- Bergen, Véronique, Cazier, Jean-Philippe e Coppola, Antoine, *Lee Chang-dong*, Parigi, Editions Dis Voir, 2019.
- Boman, Bjorn, *The multifold intertextuality in Lee Chang Don’s burning*, in «Social Sciences & Humanities Open», Stoccolma, vol. 3, n. 1, 2021.
- Brunetta, Gian Piero, *La Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia 1932-2022*, Venezia, Marsilio, 2022.
- de Certeau, Michel, *Heterologies. Discourse on the Other*, trad. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- Choi, Jinhee, *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs*, Middletown, Wesleyan University Press, 2010.
- Chung, Hye Seung e Diffrient, David Scott, *Forgetting to Remember, Remembering to Forget. The Politics of Memory and Modernity in the Fractured Films of Lee Chang-dong and Hong Sang-soo*, in *Seoul Searching*

*Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, a cura di Frances Gateward, Albany, State University of New York Press, 2007, pp. 115-139.

- Chung, Borah, *Poetry by Lee Chang-dong and Lee Joon-dong*, in «Cinéaste», vol. 37, n. 1, inverno 2011, pp.61-62.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad. Alessandro Fontana, Einaudi, Torino, 1972, qui p. 3.
- Diffrient, David Scott, *Secret Sunshine. The Canon, the Criterion Collection, and The Question of Cinematic Religion*, in *Rediscovering Korean Cinema*, a cura di S. Lee, Michigan, University of Michigan, 2019, pp.446-460.
- Fenkl, Heinz Insu *On the Narratology of Lee Chang-dong: A Long Translator's Note*, in «Azalea: Journal of Korean Literature & Culture», Hawaii, University of Hawai'i Press, 2007, pp.338-356.
- Fujiki, Kosuke, *Adapting Ambiguity, Placing (In)visibility: Geopolitical and Sexual Tension in Lee Chang-dong's Burning*, in «Cinema Studies», vol.14, 2019, pp. 72-98.
- Giang, Hoang, *From Eco-aesthetics to Ecofeminism in Korean and Vietnamese Art Cinema: The Cases of Poetry by Lee Chang-dong and The Moon at the Bottom of the Well by Nguyen Vinh Son*, in «ISLE», Oxford, Oxford University Press, autunno 2021, pp.1029-1047.
- Han, Sung-joon, *South Korea in 1987: The Politics of Democratization*, in «Asian Suvery», Berkeley, University of California Press, vol. 28, n.1, 1988, pp.52-61.

- Hwang, Hyeryung, *Peripheral Aesthetics after Modernism: South Korean Neo-realism and Chang-dong Lee's Poetry*, in «The Global South», Indiana, Indiana University Press, vol. 11, n.1, primavera 2017, pp. 30-56.
- Jeong, Seung-hoon, *A generational spectrum of global Korean auteurs: Political matrix and ethical potential*, in *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*, a cura di Seung-hoon Jeong e Jeremi Szaniawski, New York, Bloomsbury Publishing, 2016, pp. 361-377.
- Joao de Mancelos, *Em chamas: Um conto de Haruki Murakami, um filme de Lee Chang-Dong. Burning: A short-story by Haruki Murakami, a movie by Lee Chang-Dong*, in *Revista da Universidade de Aveiro*, Aveiro, vol.10, 2021, pp.33-51.
- Kim, Hyungkyoo, Lee, NaYeon, e Kim, Seung-Nam *Suburbia in evolution: Exploring polycentricity and suburban typologies in the Seoul metropolitan area*, in «Land Use Policy», Amsterdam, Elsevier, vol. 75 (C), 2018, pp. 92-101.
- Kim, Kyung-hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Durham, Duke University Press, 2004.
- Kim, Kyung-hyun, *Virtual Hallyu. Korean Cinema of the Global Era*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Kim, Young-jin., *Lee Chang-dong*, Seul, Seoul Selection, 2007, edizione Kindle.
- Kosuke Fujiki, *Adapting Ambiguity, Placing (In)visibility: Geopolitical and Sexual Tension in Lee Chang-dong's Burning*, in *Cinema Studies*, vol.14, 2019, pp.72-98.

- Lee, Chan-woong “*Peppermint Candy*” et *Les Événements de Gwangju en 1980*, in «Revue Française d’Histoire des Idées Politiques - Art et Politique», Parigi, L’Harmattan, 2014, pp. 107-116.
- Lee, Hyangjin, *Il cinema coreano contemporaneo. Identità, cultura e politica*, Milano, O barra O edizioni, 2006.
- Lee, Hyun-seung, Song, Jeang-ah, *Lee Chang Dong: Film Making as a “Repetition” Creating Ethics*, in «The Journal of the Korea Contents Association», Corea del Sud, Korea Contents Association. 2012, pp.116-126
- Lee, Yun Yeong, *Lieux et imaginaires dans le cinéma d’auteur coréen*, in «Sociétés», Parigi, De Boeck Supérieur, 2013/2014, pp.17-31.
- Magnam-Park, Aaron Han Joon, *Peppermint Candy: The Will Not to Forget*, in *New Korean Cinema*, a cura di Chi-Yun Shin e Julian Stringer, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, pp. 159-169.
- de Mancelos, Joao, *Em chamas: Um conto de Haruki Murakami, um filme de Lee Chang-Dong. Burning: A short-story by Haruki Murakami, a movie by Lee Chang-Dong*, in «Revista da Universidade de Aveiro», Aveiro, n. 10, 2021, pp. 33-51.
- McGowan, Tedd, *Affirmation of the Lost Object: Peppermint Candy and the End of Progress*, in «Cinema without Borders», 2007, Lincoln, University of Nebraska Press, vol.15, n.1/2, 2007, pp.170-189.
- Milani, Marco, *La trasformazione dell’industria cinematografica coreana: origini e sviluppo di un grande successo*, in *Le industrie del cinema. Un confronto internazionale*, a cura di Marco Cucco e Giuseppe Richeri, Milano, Mimesis, 2022, pp.69-96.

- Min, Hwanki, Moon, Jiwon, *The Character Study on Lee Chang-dong's Burning*, in «The Journal of the Korea Contents Association», Corea del Sud, Korea Contents Association, vol.19, 2019, pp. 110-119.
- Mouchard, Claude, *Entretien avec Lee Chang-dong sur le film Poetry*, in «Poesie», Parigi, Belin, 2012, pp. 270-273.
- Min, Hwanki, Moon, Jiwon, *The Character Study on Lee Chang-dong's Burning*, in «The Journal of the Korea Contents Association», Corea del Sud, Korea Contents Association, vol.19, 2019, pp. 110-119.
- Murakami, Haruki *L'elefante scomparso e altri racconti*, trad. Antonietta Pastore, Roma, Einaudi, 2013.
- Nochimson, Martha P., *Anxiety; New York Film Festival Report 2007*, in «Film-Philosophy», vol. 11, n. 3, 2007, pp. 108-117.
- Paquet, Darcy, *New Korean Cinema: Breaking The Waves (Short Cuts)*, WallFlower Press, New York, 2010.
- Park, Seung-hyun, *Korean Cinema after Liberation. Production, Industry and Regulatory Trends*, in *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, a cura di Frances Gateward, Albany, State University of New York Press, 2007, pp.15-36.
- Riotto, Maurizio, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2018.
- Rondolino, Gianni, Tomasi, Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET Università, 2018.
- Santana Quintana, María del Pino, *Paraíso imposible: sexo y diversidad*

*funcional en Oasis (Oasiseu, 2002)*, in «Anclajes», Spagna, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, vol. XXIII, n.3, 2019 pp.101-113.

- Shin, Chi-Yun, Stringer, Julian, *New Korean Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- Shin, Jeeyoung, *Globalisation and New Korean Cinema*, in *New Korean Cinema*, a cura di Chi-Yun Shin e Julian Stringer, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, pp. 51-62
- Taylor-Jones, Kate E., *Film Analysis: SECRET SUNSHINE*, in *Rising Sun, Divided Land: Japanese and South Korean Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2013, pp.91-98.
- Teng-Kuan Ng, “*Now My Eyes Have Seen You*”: *A Comparative Study of Secret Sunshine and the Book of Job*, in «Journal of Religion and Popular Culture», 2011, pp.166-181
- Van de Velde, Danica, *Light, Darkness. Visualising loss in Secret Sunshine*, in «Screen Education», Australia, 2020, pp. 40-49.
- Villa, Federica, Donghi, Lorenzo, Rigola, Gabriele, *La modernità e il cinema*, in *Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di Giulia Carluccio, Luca Malvasi e Federica Villa, Roma, Carocci, 2022, pp. 103-140.
- Yoon, Keumsil Kim, Williams, Bruce, *Two Lenses on the Korean Ethos. Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*, Jefferson, McFarland, 2015.
- Zachary, Sng, *Syncretic Sunshine: Metaphor in the Cinema of Lee Chang-dong*, in «Diacritics», Baltimora, The Johns Hopkins University Press, vol. 41, n. 2, 2013, pp.6-30.

## Sitografia

- Paquet, Darcy, *1997*, in «Koreanfilm.org»,  
<https://www.koreanfilm.org/kfilm97.html>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.
- Paquet, Darcy, *2000*, in «Koreanfilm.org»,  
<https://www.koreanfilm.org/kfilm00.html>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.
- Paquet, Darcy, *2010*, in «Koreanfilm.org»,  
<https://www.koreanfilm.org/kfilm10.html>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.
- Glick, Stan, *ACF 108: Lee Chang-dong E-Interview*, in «AsianCineFest», 3 maggio 2008, <http://asiancinefest.blogspot.com/2008/05/acf-108-lee-chang-dong-e-interview.html>, ultima consultazione: 1 febbraio 2024.
- Case Study – Peppermint Candy, Screen Daily,  
<https://www.screendaily.com/case-study-peppermint-candy/402975.article>,  
12 luglio 2000.
- Lim, Dennis, *Secret Sunshine: A Cinema of Lucidity*, in «criterion.com», 24 agosto 2011, <https://www.criterion.com/current/posts/1964-secret-sunshine-a-cinema-of-lucidity>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.
- The Hollywood Reporter, Q&A: Lee Chang-dong, 15 maggio 2010,  
<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/qampa-lee-chang-dong-23661/>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.

## Videografia

- British Film Institute, *Screen Talk – Lee Chang-Dong*|BFI London Film Festival 2018, YouTube, 2 novembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=3V8-PbBmdBA&t=609st>, ultima consultazione: 15 febbraio 2024.
- Cinephoric, *Lee Chang-dong Talks About His Masterpiece ‘Secret Sunshine’ (2007) – An Interview!*, 28 marzo 2023, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=bQXWAY7MM6o&t=202s>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.
- Film Extras, *Making of Lee Chang-dong’s Oasis (2002)*, YouTube, 28 maggio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YUysgwLYcBI&t=1494s>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.
- International Film Festival Rotterdam, *Critics’ Talk #5: Lee Chang-Dong*, YouTube, 8 febbraio 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=7VE53irG650>, ultima consultazione: 16 febbraio 2024.