

Verso il nuovo cinema coreano: un'introduzione

Dario Tomasi

Introdurre un libro può anche essere, come qui accade, disegnare brevemente il percorso che porta all'oggetto di cui questo libro tratta, e poiché qui l'oggetto, affrontato brillantemente da Davide Morello, è il nuovo cinema sudcoreano degli anni Duemila, vediamo in che maniera, per sommi capi, questo cinema è arrivato alle soglie del secondo millennio.

Come accade per altre cinematografica dell'Estremo Oriente, anche la sudcoreana è profondamente segnata dai tumultuosi sviluppi storici del Paese, che, nel corso del Novecento, possono essere agevolmente suddivisi in tre grandi periodi. Il primo è quello dell'occupazione giapponese, istituzionalizzata nel 1907 e protrattasi sino alla fine della Seconda guerra mondiale; il secondo è contrassegnato dall'inizio della guerra con la Corea del Nord (1950), dalla successiva divisione del Paese (1952) e dalle dittature militari, che si avvicendano fino al 1991; il terzo, quello della democrazia, si apre nel 1992 con l'elezione di Kim Young-san, primo presidente della Repubblica senza trascorsi militari. Se gli anni dell'occupazione giapponese tentarono, di fatto, una cancellazione della cultura coreana da parte degli occupanti, quelli delle dittature militari si caratterizzarono per arbitrio e corruzione, violenti regolamenti di conti, torture e sistematica eliminazione di ogni forma di opposizione, ampie sollevazioni popolari e sanguinose repressioni (su tutte quella del maggio 1980 a Kwaju che, secondo i dati forniti dai rivoltosi, provocò più di 2000 morti).

Nonostante i drammatici travagli provocati dall'occupazione giapponese, prima, e dalle dittature, poi, il cinema coreano aveva già conosciuto almeno due età dell'oro: la prima, alla fine del muto, fra il 1926 e il 1930, la seconda tra il 1955 e il 1969, quando l'industria del cinema risorse dalle rovine della Guerra di Corea e costruì un cinema popolare e di genere molto amato dagli spettatori dell'epoca. Questa seconda età dell'oro dovette, tuttavia, confrontarsi con un sistema legislativo assai sfavorevole: da una parte, c'era l'obbligo per le case di produzione di ottenere una licenza governativa, che sostanzialmente bandiva la produzione indipendente, e, all'altra, una censura che interveniva sia in sede di sceneggiatura, sia sul prodotto ultimato, e che limitava fortemente la libertà d'espressione dei cineasti.

Negli anni Settanta, considerati i più oscuri della storia del cinema del Paese, e segnati da un vistoso calo di affluenze nelle sale, la situazione si aggrava ulteriormente attraverso una serie di provvedimenti che mirano a centralizzare e a controllare ancora di più il sistema produttivo. Inoltre, l'obbligo imposto alle società di poter distribuire un film straniero solo dopo aver realizzato un certo numero di film nazionali, diede vita al fenomeno dei cosiddetti *quota quickes*, in altre parole, alla diffusa produzione di film a basso costo, e spesso d'infimo valore, realizzati solo per ottenere l'autorizzazione a distribuire film hollywoodiani.

Nel decennio successivo, un altro provvedimento autorizza le case di produzione statunitensi a distribuire direttamente i loro film senza più alcuna restrizione, né tasse d'importazione. La Corea diventa terreno di caccia delle *majors* hollywoodiane e il numero di film esteri distribuiti passa dalla trentina dei primi anni del decennio ai più di duecento del 1989. Se il cinema coreano non muore, è perché, sempre negli anni Ottanta, un nuovo provvedimento consente alle case di produzione di passare da un sistema di licenze a uno di semplice registrazione, favorendo così la nascita del cinema indipendente (dalle 20 case di produzione del 1984 si passa alle 98 del 1989). Soprattutto, la tenuta del cinema nazionale è dovuta al permanere del sistema delle quote, che – seppur non sempre rispettato – obbligava le sale del Paese a proiettare film coreani per un certo numero di giorni l'anno (poco più di un centinaio). Nonostante ciò, gli spettatori dei film nazionali continuano a diminuire, per arrivare al minimo storico del 1993 con una percentuale pari al 15,9%.

La nascita, prima citata, di una serie di nuove case di produzione, sostanzialmente indipendenti, è anche causa e conseguenza dell'affermazione di una nuova generazione di autori spinti da un profondo impegno sociale. A loro si deve un cinema che, nonostante l'immediata reazione del governo che strinse ulteriormente le maglie della censura, fu in grado di affrontare questioni come le ingiustizie di classe e rendere conto dell'oppressiva atmosfera politica del periodo. È la cosiddetta «era del realismo sociale (1988-95)», che dà corpo a film che hanno per protagonisti le proteste studentesche, il movimento democratico, il lavoro operaio, l'oppressione femminile e i conflitti di classe. Un movimento che assume anche esplicite forme militanti, come quelle dello «*Changsan Kotmae*» (Movimento Cinematografico Nazionale), che realizza in forme indipendenti film collettivi dal carattere militante come *Oh the Land of Dreams (O kum ui nara, 1988)* e *The Night Before the Strike (Paop tchon ya, 1990)*, e che vedrà i suoi leader duramente perseguiti dalle forze dell'ordine.

I due autori probabilmente più rappresentativi di questa nuova onda del cinema coreano sono Park Kwang-su e Jang Sun-woo. Park Kwang-su è in Corea l'epitome del cinema politico e militante, come testimoniano *Chilsu and Mansu (Chilsu wa mansu, 1988)*, *Black Republic (Keduldo urichurum, 1990)*, *To the Starry Island (Geu seome gago shibda, 1993)* e *A single spark (Jeon tae il, 1995)*, film che denunciano la violenza politica e l'ingiustizia sociale celate nella vita quotidiana della gente comune e del mondo del lavoro. Il carattere classico e impegnato della sua opera, poco disponibile ai dettami del cinema commerciale, lo ha di fatto emarginato nel cinema sudcoreano del nuovo millennio.

Solo in parte diverso è il destino di Jang Sun-woo, che partendo da premesse sociali non del tutto dissimili da Park, si allontana però dal didascalismo di quest'ultimo. Pur non rinunciando a un richiamo diretto alla storia recente del Paese (*A Petal, Kunip, 1996*, è un film sull'occultamento del massacro di Kwanju e sulle sue tragiche conseguenze) e alle sue contraddizioni sociali (*The Age of Success, Songgong sidae, 1988*, è un'ironica presa in giro del mito del denaro; *Bad Movie / Timeless, Bottomless, Nappeun yonghwa, 1997*, è un falso documentario, crudo e violento, sull'emarginazione giovanile e il fenomeno dei senz'atletto), Jang rifrange questa sua attenzione in chiave metaforica rifacendosi, in una perfetta logica degli opposti, sia alla realtà dell'esperienza religiosa (*Passage to Buddha, Hwaomkyung, 1993*) sia a quella del desiderio sessuale (*Lies, Gojital, 1999*). Il carattere sempre fortemente intellettuale del suo lavoro è particolarmente evidente in *The Road to the Racetrack (Gyeongmajang ganeun kil, 1991)*, un film dall'esibita struttura circolare sulla frustrazione della classe intellettuale alla fine del periodo delle dittature militari. La maggiore disponibilità di Jang, rispetto a Park, verso un'opera più variegata ed eclettica, dai toni spesso provocatori, lo rende, di fatto, un autore potenzialmente più integrato al nuovo cinema degli anni Duemila, come testimonia il «blockbuster techno-taoista» *Resurrection of the Little Match Girl (Sungnyangpali sonyeoui jaerim, 2002)*, il cui tonfo commerciale ha finito però col rendere assai precaria la posizione del regista nella rampante industria cinematografica coreana.

Un'introduzione sommaria alla storia del cinema sudcoreano che precede e porta all'effervescente stagione degli anni Duemila, non può esimersi dall'indicare l'opera di quello che è a tutt'oggi il più importante regista del Paese: Im Kwon-taek. Autore di più di cento film (l'ultimo è del 2014) nel corso di una carriera iniziata nel 1956, il cineasta è stato uno dei protagonisti della già citata seconda età dell'oro del cinema sudcoreano, ma ha lasciato un indelebile segno anche negli anni Ottanta, epoca in cui il suo cinema risente della più generale svolta realistica. A testimoniare film quali *The Desert Widow (Jabcho, 1978)*, *Ticket (1986)*, *The Surrogate Mother (Sibaji, 1987)* e *Adada (1988)*, in cui la rappresentazione della prostituzione e dell'oppressione femminile si accompagna a una tagliente critica della società e delle ingiustizie di classe. L'opera di Im Kwon-taek è, però, soprattutto segnata da un evidente recupero della tradizione culturale del suo Paese come evidenziano, fra il resto, il recupero del *pansori* (un genere di narrazione musicale squisitamente autoctono) di

Chun'yang (Chunhyangdyeon, 2000), della spiritualità buddista di *Mandala* (1981) e di *Come Come Come Upward* (*Aje Aje Bara Aje*, 1989), e dello sciamanesimo di *Daughter and the Flames* (*Bului dal*, 1983). Del resto, proprio con un altro film legato alla tradizione artistica del proprio Paese e dedicato alla vita del pittore ottocentesco Jang Seung-eop, *Chihwaseon* (*Ebbro di donne e di pittura*, 2002), ottenne il premio per la Miglior regia al Festival di Cannes, contribuendo così non poco a portare il cinema sud coreano all'attenzione della ribalta internazionale.

I film di Park, Jang e Im non riescono però a sollevare il torpore degli spettatori sudcoreani, e gli anni Novanta si aprono all'insegna di una notevole indifferenza del pubblico nei confronti del prodotto nazionale, e di una forte ingerenza della distribuzione americana; senza dimenticare che il controllo ideologico da parte del governo era ancora notevole, e che certi registi potevano ancora andare incontro all'arresto o alla proibizione di dirigere o distribuire i loro film, per supposte violazioni alle leggi di sicurezza nazionale.

È, tuttavia, proprio all'inizio degli anni Novanta che si registra uno dei fenomeni che contribuiranno maggiormente alla rinascita del cinema coreano: l'ingresso nel mondo della produzione di quei grandi conglomerati industriali (i cosiddetti *chaebol*, come Samsung, Hyundai, Daewoo e LG) che finalmente risolvono quella mancanza di capitali che aveva a lungo afflitto il cinema nazionale. E sebbene nel volgere di qualche anno, i *chaebol* si ritireranno dalla produzione, è solo per essere sostituiti da società finanziarie e d'investimento che ne proseguiranno il cammino.

Alla resurrezione del cinema coreano contribuisce, indubbiamente, il nuovo governo di Kim Young-san, il primo democratico del Paese, che pensando a provvedimenti basati non più sulla logica della regolamentazione, bensì su quella del sostegno, prende la direzione di una promozione attiva del cinema, con una serie di sgravi fiscali e di facilitazioni per gli investitori. Nel 1996, nasce il Festival di Pusan, che pur nel suo carattere internazionale diventa presto una vetrina importante per il cinema coreano e sarà destinato, nel volgere di alcuni anni, a diventare, com'è pur politicamente boicottato ancora oggi, il maggiore festival del continente asiatico. Nonostante la grave crisi economica del 1997 (che costrinse il Paese a chiedere l'aiuto del Fondo Monetario Internazionale), e che contribuì a determinare, nel 1998, un record negativo di film prodotti (solo 43, contro una media annuale del decennio che supera la sessantina), l'ascesa del cinema nazionale continua con buona lena.

Sempre nel 1998, Seoul si trova a dover fronteggiare un'esplicita richiesta da parte di Washington di abolizione del sistema delle quote, che riesce a essere arginata solo grazie ad un'imponente serie di scioperi, manifestazioni e petizioni, cui partecipa tutto il mondo del cinema coreano. L'anno successivo, il governo interviene ancora abolendo l'ente ministeriale di censura, sostituito da un più aperto Korean Rating Board, formato da critici, avvocati e persone del mondo dei media, e istituendo la Korean Film Commission (KOFIC), un'associazione non governativa con regole proprie, che oltre alla promozione e alla distribuzione di film nazionali di qualità in patria e all'estero, mira anche a sostenere finanziariamente la produzione cinematografica. Ed è anche grazie a tutte queste iniziative che, sempre, nel 1999 il cinema coreano balza a una quota di mercato pari al 40%: un risultato stupefacente, considerando l'aggressività della distribuzione diretta di film hollywoodiani iniziata nel 1988.

Il periodo che va dal 1996 al 2000 può essere considerato come la prima fase del boom del nuovo cinema coreano: per il numero di spettatori, per la capacità di allontanare i fantasmi della crisi provocata dalla congiuntura del 1997, per l'introduzione di nuove fonti di finanziamento che permettono una crescita dei budget, per la nascita di una nuova generazione di registi che esordiranno tutti in questi anni e per l'avvio di quel fenomeno dei *blockbuster* che costituisce un altro aspetto chiave di questa nuova stagione.

Con l'uscita e il successo di *Shiri* (Kang Je-gyu, 1999) si è soliti indicare l'inizio vero e proprio del nuovo cinema coreano. Realizzato con un budget quasi doppio rispetto agli standard dell'epoca (2,3 milioni di dollari americani), il film racconta il tentativo di un gruppo di terroristi nordcoreani di uccidere il presidente del Sud in un affollato stadio sportivo, e le conseguenti operazioni della polizia sudcoreana per far fallire l'attentato. *Shiri* fece qualcosa che nessuno all'epoca credeva possibile per un film nazionale: scalare la classifica degli incassi. Con i suoi sei milioni di spettatori, il film riuscì, infatti, ad abbattere il precedente record assoluto ottenuto da *Titanic* (James Cameron, 1997), dando così al cinema coreano una nuova fiducia nei propri mezzi, e nella sua possibilità di resistere al potere hollywoodiano. Fra le ragioni del successo del film, oltre l'ottima fattura e la capacità di trovare un felice punto d'incontro tra cinema d'azione e melodramma, ci fu indubbiamente la forma spettacolare e nazional-popolare data a un tema forte come quello del conflitto fra le due Coree, non più vissuto in biechi termini anticomunisti bensì in perfetta sintonia con la tendenza dell'epoca verso la distensione tra Nord e Sud, la cosiddetta Sunshine Policy che portò, soprattutto grazie all'operato di Kim Dae-yung, allo storico incontro fra i presidenti dei due Stati a Pyongyang nel giugno del 2000. Inoltre, l'uscita di *Shiri* avvenne nei momenti più aspri della lotta per il mantenimento del sistema delle quote, tanto che la visione del film divenne, per molti, quasi un dovere patriottico.

Alla fine degli anni Novanta e nel corso del decennio successivo nasce e si afferma così il Nuovo cinema sudcoreano che costituisce uno dei fenomeni più interessanti della cinematografia mondiale d'inizio millennio. Un cinema composito che nel proprio Paese ha saputo competere e battere i blockbuster hollywoodiani, che ha costruito un articolato sistema di generi segnato da un evidente carattere ibrido (dal melodramma al noir, dalla commedia al bellico, dall'horror al film storico), che ha saputo imporre in campo internazionale alcuni autori di primissimo piano (come i pluripremiati Kim Ki-duk, Hong Sang-soo, Lee Chan-dong, e, con loro, Bong Joon-ho, Kim Jee-won e Im sang-soo), per non dire di una nuova generazione affermatasi con produzioni indipendenti che ripropone un'attenzione al sociale memore della stagione del realismo, ma con un più innovativo piglio stilistico e un più marcato gusto provocatorio, come bene testimoniano film quali *Dance Town* (*Daenseutawoon*, 2011), *Animal Town* (*Aenimeoltawoon*, 2011) e *Mozart Town* (*Mojjareuteutawoon*, 2011) di Jeon Kyu-hwan (classe 1965), e *Father Is a Dog* (*Abeojineun gaeda*, 2010), *Mother Is a Whore* (*Uhmmaneun changnyeoda*, 2011) e *Barbie* (*Babi*, 2012) di Lee Sang-woo (classe 1971), due cineasti destinati, fra gli altri, a segnare profondamente le nuove stagioni del cinema sudcoreano.