

DIPARTIMENTO DELLE ARTI - DAR

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CITEM - CINEMA TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

LA RAPPRESENTAZIONE DELL'*HAN* NEL CINEMA SUDCOREANO DEGLI ANNI '90

Tesi laurea magistrale in

Media, cultura e società in Corea e Asia Orientale

Relatore

Prof. Marco Milani

Presentata da

Alessio Balbi

Correlatore

Prof. Marco Cucco

Sessione III

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

Introduzione.....	3
Capitolo I. Il concetto di han: origine, diffusione e rappresentazione durante il periodo coloniale.....	6
• 1.1 La Corea sotto il dominio giapponese (1910-1945)	6
○ 1.1.1 1910-1920: dall'annessione al Movimento del 1° marzo	6
○ 1.1.2 1920-1930: la nuova politica culturale giapponese e le nuove proteste	11
○ 1.1.3 1930-1945: dall'invasione giapponese della Manciuria all'indipendenza.....	14
• 1.2 <i>Han</i> : storia e sviluppo di un concetto culturale.....	17
○ 1.2.1 <i>Han</i> : origine, interpretazioni e definizione operativa	17
○ 1.2.2 <i>Korean Boom</i> , costruire l'immagine dei coreani: dal concetto di <i>beauty of sorrow</i> al concetto di <i>han</i>	21
○ 1.2.3 Usare la lingua dei colonizzatori per costruire l'identità nazionale	25
• 1.3. La manifetsazione dell'han nella produzione culturale durante il periodo coloniale: <i>Mujong, Arirang e P'ansori</i>	28
○ 1.3.1 <i>Mujong</i> : l'inizio della cultura dell' <i>han</i>	29
○ 1.3.2 <i>Arirang</i> : una canzone popolare di resistenza	32
○ 1.3.3 <i>P'ansori</i> : il suono dell' <i>han</i>	34
Capitolo II. Il legame tra l'han e minjung: esorcizzare la sofferenza attraverso il cinema e l'arte folkloristica.....	38
• 2.1 Dalla divisione della penisola alla democratizzazione della Corea del Sud	39
○ 2.1.1 La presidenza autoritaria di Syngman Rhee (1948-1960), la Guerra di Corea (1950-1953) e il colpo di stato di Park Chung-hee	39
○ 2.1.2 La dittatura di Park Chung-hee (1961-1979) e il miracolo economico	44
○ 2.1.3 Il colpo di stato di Chun Doo-hwan (1980-1987): da Kwangju alla democratizzazione	47
• 2.2 Nascita, diffusione e filosofia del movimento <i>minjung</i>	51
○ 2.2.1 Il movimento minjung: significato del termine e sviluppo del movimento.....	51
○ 2.2.2 Minjung Theology: il rapporto tra han e minjung	53
○ 2.2.3 La riscoperta del folklore per alleviare l'han: madanguk e rituali sciamanici ..	56
• Capitolo 2.3 Esorcizzare l'han attraverso la pellicola: l'uso del folklore coreano nel cinema indipendente degli anni '80	60
○ 2.3.1 Il cinema sudcoreano durante le dittature di Park e Chun	60

○ 2.3.2 L'industria cinematografica degli anni '80 e la nascita della <i>Korean new wave</i>	65
○ 2.3.3 Minjung film: il caso <i>The Declaration of Fools</i>	68
Capitolo III. Rappresentazione e risoluzione dell' <i>han</i> in <i>Seopseonje</i> , <i>A Petal</i> e <i>Peppermint Candy</i> ..	73
• 3.1 <i>Seopseonje</i> : la catarsi dell' <i>han</i> attraverso il <i>p'ansori</i>	74
○ 3.1.1 Il cinema coreano dopo la democratizzazione.....	74
○ 3.1.2 I personaggi di <i>Seopseonje</i> e il loro rapporto con l' <i>han</i>	77
○ 3.1.3 Seong-hwa e lo sfogo dello <i>jeong-han</i>	80
• 3.2 <i>A Petal</i> e l'elaborazione del trauma nazionale	82
○ 3.2.1 Una breve panoramica sul massacro di Kwangju	82
○ 3.2.2 <i>A Petal</i> : Kwangju come fonte del trauma nazionale	86
○ 3.2.3 La risoluzione dell' <i>han</i> in <i>A Petal</i>	89
• 3.3 <i>Peppermint Candy</i> : Lee Chang-dong rilegge la storia nazionale sudcoreana.....	91
○ 3.3.1 La struttura non cronologica di <i>Peppermint Candy</i>	91
○ 3.3.2 <i>Il massacro di Kwangju come causa dell'han</i>	94
○ 3.3.3 Il cinema nazionale: la visione traumatica e fallimentare della storia coreana	97
Conclusione	100
Bibliografia.....	102
Sitografia	106
Filmografia	106

INTRODUZIONE

Quello di *han* è concetto complesso legato alla cultura coreana, intraducibile nelle altre lingue se non con alcune sfumature del suo significato come dolore, risentimento, sofferenza, malinconia, ma anche speranza e rinascita, che trova origine durante l'occupazione coloniale giapponese (1910-1945) negli ambienti intellettuali coreani per identificare e differenziare gli occupanti dagli occupati dal punto di vista politico e, soprattutto, culturale.

La storia della Corea è stata segnata, in tutto il corso del '900, da eventi nazionali traumatici: la colonizzazione da parte del Giappone nella prima parte del secolo; l'occupazione del paese in zone d'influenza nel 1945; la successiva divisione della penisola in due entità statali distinte; la Guerra di Corea (1950-1953); il regime autoritario del primo presidente sudcoreano Yi Sungman (1945-1960) seguito dalle dittature militari di Park Chung-hee (1963-1979) e Chun Doo-hwan (1980-1988). I governi autoritari sudcoreani dopo il 1948, sono stati caratterizzati dalla grande limitazione delle libertà fondamentali dei cittadini, l'uso dell'esercito e della polizia segreta come strumenti di repressione e lo sfruttamento delle classi meno abbienti come mano d'opera a basso costo per l'industrializzazione forzata.

L'*han* è indissolubilmente legato a questi traumi collettivi nazionali, spesso utilizzato per creare una narrazione che possa muovere le masse contro i regimi autoritari o l'occupazione straniera. L'*han* sembra caratterizzare anche molte delle forme artistiche che hanno distinto le proteste contro i regimi autoritari, soprattutto in relazione al movimento *minjung* attivo in maggior misura tra gli anni '70 e '80, passando da quelle più tradizionali tipiche della cultura coreana come il *p'ansori* (narrazione cantata e musicata dal vivo), il *talchum* (teatro con maschere), la musica folkloristica e i riti sciamanici, sino al più "moderno" mezzo cinematografico.

La domanda che ci poniamo in questo elaborato è come esso si manifesti, o caratterizzi, in alcuni prodotti culturali sudcoreani, con un'attenzione particolare per la produzione cinematografica in seguito alla democratizzazione avvenuta in seguito alle proteste di massa del 1987.

Il primo capitolo fornirà alcune coordinate essenziali di tipo storico, politico e sociale indispensabili per comprendere e procedere all'analisi dell'oggetto di ricerca di questo elaborato. Dopo aver percorso le tappe principali della dominazione giapponese sulla penisola coreana (1910-1945), ponendo particolare enfasi sulla politica di assimilazione dell'impero giapponese, provvederemo a definire il termine *han* tracciandone un percorso cronologico

basato su varie interpretazioni di diversi autori che ne tracciano l'origine e lo sviluppo in vari campi del sapere. Per meglio definire e comprendere come il concetto di *han* viene rappresentato all'interno dei prodotti culturali della prima metà del '900 in Corea, come mezzo per affermare la propria identità nazionale, utilizzeremo tre esempi: il romanzo *Mujong* di Yi Kwang-su, la canzone popolare *Arirang* e il *p'ansori*, una particolare forma di teatro cantato tipico della tradizione coreana.

Il secondo capitolo intende continuare il percorso riguardante i maggiori eventi storici, politici, economici e sociali avvenuti in Corea del Sud a partire dalla fine periodo coloniale, in seguito alla resa del Giappone durante il secondo conflitto mondiale, sino alla democratizzazione avvenuta in seguito all'elezioni di Roh Tae-woo nel 1987 mettendo in evidenza il ruolo cruciale delle proteste e dei movimenti di massa avvenuti in questo periodo.

In particolare, si farà riferimento al movimento *minjung* a partire dalla nascita del termine in epoca coloniale sino al suo sviluppo nel corso della seconda metà del '900 in Corea del Sud. Soprattutto, si vuole sottolineare come l'ideologia e gli obiettivi del movimento *minjung* abbiano influenzato vari campi del sapere in cui viene ripreso e utilizzato il concetto di *han* per descrivere il dolore di un'intera comunità nazionale.

Si evidenzierà come l'*han* venga esorcizzato attraverso l'uso di alcune forme culturali tipiche del folklore coreano come il *madangguk*, una particolare forma di teatro mascherato, e lo sciamanesimo che vengono riprese dal movimento *minjung* per rappresentare le condizioni sociali ed economiche in cui versano la maggior parte dei sudcoreani sotto le dittature di Park Chung-hee (1961-1979) e Chun Doo-hwan (1981-1988). Vedremo poi come il linguaggio di queste forme artistiche penetri anche nell'ambito cinematografico creando quello che potremmo definire come cinema *minjung* e di cui analizzeremo la pellicola *Declaration of Fools* (*Babo seoneon*, Lee Jang-ho, 1982).

Il terzo e ultimo capitolo analizza alcuni dei maggiori cambiamenti avvenuti all'interno dell'industria cinematografica coreana dopo la democratizzazione, per poi concentrarsi sull'analisi di tre differenti pellicole prodotte negli anni '90, nel periodo successivo alla democratizzazione della Corea del Sud.

In *Seopyeonje* (*id*, Im Kwon-taek, 1993) metteremo in luce lo stretto rapporto che esiste tra l'*han* e la sua esorcizzazione attraverso l'arte del *p'ansori* analizzando i tre personaggi protagonisti (Song-hwa, Yu-bong e Dong-ho). Nella pellicola *A Petal* (*Kkonnip*, Jang Sun-woo, 1996) metteremo in evidenza come l'*han* non sia solamente un concetto culturale riferito al singolo, ma abbia una dimensione nazionale che in questa pellicola viene rappresentata attraverso i ricordi traumatici della protagonista durante il massacro di Kwangju. L'ultima

pellicola che analizzeremo sarà *Peppermint Candy* (*Bakha satang*, Lee Chang-dong, 1999) in cui, contrariamente ai due casi precedenti, tenteremo di dimostrare come l'*han* prodotto dai traumi nazionali non abbia alcuna risoluzione quando sussiste la volontà di non ricordare, impedendo così la rielaborazione del trauma e del proprio *han*.

CAPITOLO I. IL CONCETTO DI HAN: ORIGINE, DIFFUSIONE E RAPPRESENTAZIONE DURANTE II PERIODO COLONIALE

Questo primo capitolo servirà per tracciare un percorso storico e teorico utile all'analisi e alla comprensione delle caratteristiche principali dell'*han* che ci saranno utili nella sua analisi legata alle pellicole trattate all'interno dell'elaborato. In particolare, con il primo paragrafo forniremo le più importanti coordinate storiche relative all'occupazione giapponese della Corea secondo la divisione in tre periodi distinti: 1910-1920, 1920-1930, 1930-1945.

Proseguiremo mostrando come il concetto di han si sia sviluppato in reazione alla politica d'assimilazione giapponese, soprattutto in relazione alla politica culturale degli anni '20, e allo sviluppo dei movimenti nazionalisti coreani, prima in senso culturale e poi etnico.

Infine, mostreremo come l'*han* sia un concetto privo di una forma stabile che varia a seconda del periodo in cui viene utilizzato, utilizzando le diverse interpretazioni che ne hanno fatti alcuni dei maggiori intellettuali coreani.

1.1 La Corea sotto il dominio coloniale giapponese (1910-1945)

Sin dagli ultimi decenni del XIX secolo, a seguito della crisi dell'impero cinese iniziata con le due Guerre dell'oppio a cavallo della metà del secolo, la penisola coreana era entrata nelle mire espansioniste di due grandi potenze militari come Giappone e Russia per via della sua posizione geografica vantaggiosa, confinante con la Cina, che poteva essere sfruttata per aumentare l'influenza sull'Asia continentale.

Con la sconfitta della Cina, che per secoli era stata la potenza egemone regionale e di cui era stato tributario, in seguito alla prima guerra sino-giapponese (1894-1895), il Giappone aveva palesato le proprie mire espansioniste sulla penisola. Durante il primo decennio del Novecento, il Giappone comincia a intessere importanti relazioni diplomatiche con le potenze coloniali occidentali, soprattutto con l'impero britannico.

L'Impero zarista, infatti, tentava di contrastare l'egemonia inglese in Asia, estendendo la propria influenza in Afghanistan. [...] Se per Londra divenne indispensabile proteggere dalla minaccia russa la "perla" del suo Impero (l'India), Tōkyō considerò l'azione dell'Impero zarista in Manciuria una minaccia ai propri interessi in Corea. Pertanto, i governi britannico e giapponese firmarono, in funzione antirussa, un Trattato di alleanza che entrò in vigore il 30 gennaio 1902. I termini dell'accordo prevedevano il riconoscimento del comune interesse ad opporsi

all'espansione russa; il reciproco aiuto per la salvaguardia dei diritti e degli interessi britannici in Cina e di quelli giapponesi in Cina e Corea.¹

Inoltre, il Giappone riuscì a rafforzare le proprie pretese territoriali grazie agli Stati Uniti con cui siglò un accordo segreto noto come Accordo Taft-Katsura, per cui la Corea veniva considerato un legittimo possedimento giapponese a patto che il Giappone non interferisse con i piani statunitensi nelle Filippine. I tentativi diplomatici per designare le aree d'influenza russe e giapponesi naufragarono definitivamente il 10 febbraio 1904, quando Tokyo dichiarò formalmente guerra all'impero zarista. Le numerose vittorie riportate dalla marina giapponese e dalle truppe di terra in Manciuria, unite al grande dispendio di uomini e risorse da ambo le parti, accelerarono la fine del conflitto. La Russia fu definitivamente sconfitta nel corso della battaglia navale di Tsushima e costretta ad abbandonare ogni pretesa territoriale sulla penisola. Il trattato di Portsmouth, firmato nel 1905 alla fine delle ostilità tra i due Paesi, riconobbe ufficialmente l'impero nipponico come unica potenza in grado di esercitare influenza politica, economica e militare sulla Corea che ne divenne un protettorato.

Appena cinque anni più tardi, il 22 agosto 1910, venne firmato il Trattato di annessione nipponico-coreano che sancì la fine dell'indipendenza coreana e un periodo di dominazione coloniale lungo trentacinque anni.

Con questo primo capitolo s'intende fornire le più importanti coordinate storiche riguardanti il periodo d'occupazione giapponese della Corea (1910-1945). Queste saranno utili per comprendere al meglio il contesto sociale, storico e culturale in cui nasce e si sviluppa l'*han*.

1.1.1 1910-1920: dall'annessione al Movimento del 1° marzo

Il primo decennio di dominazione coloniale giapponese (1910-20), *“fu quello della repressione generale con la quale i nipponici tentarono [...] di inibire l'orgoglio dei coreani, prima di puntare alla loro assimilazione e allo sfruttamento delle risorse della penisola”*.²

Il controllo del nuovo possedimento coloniale venne affidato al generale giapponese Terauchi Masatake (1852-1919), nominato dall'imperatore Governatore Generale di Corea, in grado di esercitare *“non solo il potere legislativo e giudiziario ma anche il comando militare”*³.

Il nuovo governatore instaurò un regime di polizia dove la repressione e la violenza erano il mezzo per stroncare ogni tentativo di ribellione verso l'autorità giapponese.

¹ R. Caroli, F. Gatti, *Storia del Giappone*, Editori Laterza, Bari, 2016

² M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani Editore, Milano, 2020, p.359

³ E. I. Park, *Korea. A History*, Standford University Press, Standford, 2022, pag. 243

Il solo sospetto di essere contrari all'annessione e favorevoli all'indipendenza era sufficiente per essere arrestati, sottoposti a torture e processi farsa che si concludevano con lunghe detenzioni in carcere o la pena di morte. Per limitare il diffondersi di idee independentiste e antigiapponesi ai cittadini di etnia coreana, contrariamente ai cittadini giapponesi residenti in Corea, furono negati i diritti di associazione, stampa e riunione.

La repressione si intensificò subito a partire dal dicembre del 1910 quando il patriota An Myōnggun (1879-1927), appartenente all'associazione *Sinminhoe* (*New People's Association*)⁴, tentò di assassinare il governatore Terauchi. In seguito al fallimento dell'attentato, le autorità giapponesi ebbero la possibilità di incarcerare molti intellettuali ritenuti pericolosi per l'ordine pubblico, anche se non direttamente coinvolti, e sciogliere la *New People's Association* nel gennaio 1911.

Un altro strumento nelle mani dei nipponici per estinguere le ambizioni independentiste coreane, oltre che dalla forza bruta dell'esercito, fu puntare su una forte politica di assimilazione culturale o *kominka* (in giapponese), che prendeva spunto dalle politiche coloniali occidentali di Regno Unito e Francia. Con il termine assimilazione intendiamo “*Quel sistema che tende a cancellare tutte le differenze tra le colonie e la madrepatria, e che considera le colonie semplicemente come una prolungazione della patria al di là del confine*”⁵.

La politica di assimilazione giapponese aveva come obiettivo “*che il colonizzatore e colonizzato, col passare del tempo, si troverebbero fianco a fianco come membri di pari livello in uno stato nazionale più ampio*”⁶. Il dibattito tra i politici giapponesi portò a ritenere la politica coloniale francese un metodo più efficace per amministrare le proprie colonie. Secondo le loro previsioni, non solo l'assimilazione graduale della popolazione sarebbe stato il miglior modo per controllare i nuovi territori, ma si sarebbe rivelato un percorso semplice e del tutto naturale per il Giappone perché:

Japanese historical experience had provided the race with unique talents for the assimilation of foreign peoples and ideas. Such a belief based its claims on various examples of semi-mythical, as well as of a factual, nature: the emergence of the Yamato people, Japan's assimilation of Chinese culture in ancient times, and its adaption of Western forms in the modern period. The idea not only rested on a simplistic view of Japanese history but represented an ill-conceived attempt to fit the

⁴ La *New People's Association* fu fondata nel 1906 a Los Angeles da intellettuali coreani con lo scopo di promuovere l'indipendenza della Corea attraverso la scolarizzazione, lo sviluppo industriale e il finanziamento della guerriglia contro gli occupanti giapponesi.

⁵ M. R. Peattie (edited by R. H. Myers and M. R. Peattie), *The Japanese Colonial Empire 1895-1945*, Princeton University Press, Princeton, p. 96

⁶ M. E. Caprio, *Japanese Assimilation Policy in Colonial Korea, 1910-1945*, University of Washington Press, Seattle, 2009, p.7

"facts" of Japan's pre-modern past to a modern colonial setting where, in fact, a minority of Japanese existed amidst alien majorities.⁷

In sostanza, i giapponesi ritenevano loro stessi un popolo naturalmente portato all'assimilazione per via della loro capacità di essersi adattati a varie culture differenti come quella cinese o, nel passato recente, a quella occidentale.

Per raggiungere questo obiettivo le autorità giapponesi costruirono una oleata macchina della propaganda che, attraverso prove faziose, dimostrava come coreani e giapponesi condividessero un'origine etnica comune che affondava le proprie radici nell'antichità. Non è un caso che, sui giornali giapponesi, all'indomani dell'ufficializzazione del trattato di annessione Nippo-coreano, i giornali giapponesi celebrarono *“l'annessione della Corea come il ricongiungimento di due popoli a lungo separati”*⁸.

La separazione tra le due etnie era avvenuta solamente in seguito, sempre secondo i giapponesi, ad un susseguirsi di regnanti coreani corrotti e un élite incompetente ammaliata dagli usi e i costumi della vicina Cina, di cui la Corea era stato tributario. Solo con la dominazione dell'impero giapponese, la Corea e i coreani avrebbero potuto progredire e svilupparsi, ridando dignità alla popolazione coreana.

Queste teorie non avevano, ovviamente, nessun fondamento scientifico, ma il solo scopo di *“creare una giustificazione ideologica e legittimare il proprio dominio, rifiutando di tollerare qualsiasi dissenso da parte dei colonizzati”*⁹.

La politica di assimilazione aveva il doppio scopo di giustificare da una parte l'occupazione della Corea agli occhi dell'opinione pubblica internazionale e coreana, dall'altra giustificare il razzismo sistemico dei giapponesi nei confronti dei coreani e delle altre popolazioni colonizzate. Questa nuova stretta del governatore Terauchi al movimento nazionalista coreano, sia sul piano culturale che militare, costrinse molti patrioti alla fuga verso l'estero in Manciuria, Siberia, Cina e Stati Uniti, con la speranza che all'estero avrebbero avuto più libertà di organizzare comitati e associazioni in grado di dare visibilità internazionale alla causa coreana.

La prima vera occasione per far sentire la voce dei coreani in un contesto internazionale si verificò alla fine della Prima guerra mondiale quando *“la caduta degli Imperi Centrali e l'affermazione del comunismo in Russia, dettero [...] nuova linfa alle rivendicazioni dei patrioti*

⁷ M. R. Peattie (edited by R. H. Myers and M. R. Peattie), *The Japanese Colonial Empire 1895-1945*, Princeton University Press, Princeton, p. 98

⁸P. Duus, *The Abacus and the Sword. The Japanese Penetration of Korea 1895-1910*, University of California Press, Berkley, 1995, p. 420

⁹ H. Y. Lee (edited by H. Y. Lee, Y. C. Ha, and C. W. Sorensen), *Colonial Rule and Social Change in Colonial Korea 1910-1945*, University of Washington Press, Seattle, p. 32

coreani”¹⁰. I coreani residenti negli Stati Uniti decisero di inviare alcuni rappresentanti alle trattative di pace di Parigi per poter discutere, su un tavolo internazionale, l’indipendenza della Corea, ma “*il dipartimento di stato americano [...] negò loro i passaporti sostenendo la competenza in materia dei giapponesi, da cui i coreani dipendevano*”.¹¹ Le grandi potenze vincitrici della Grande Guerra (1914-18), tra cui il Giappone alleato della Triplice Intesa, ignorarono l’appello dei coreani preferendo che fosse il Giappone a decidere del destino della penisola.

Il 22 gennaio 1919 morì l’ex re di Corea Kojong¹². I funerali del sovrano furono un catalizzatore per la rabbia dei cittadini nei confronti dell’amministrazione giapponese trasformando le isolate manifestazioni di dissenso degli anni precedenti, in una vera e propria protesta di massa.

Il primo marzo 1919 alcuni intellettuali si riunirono per firmare una dichiarazione d’indipendenza di cui diedero pubblica lettura nel Parco della Pagoda a Seoul davanti ad una folla sempre più numerosa che si riversò nelle strade della capitale chiedendo a gran voce l’indipendenza al grido di “*Tongnip manse!*” (Viva l’indipendenza!).

Le proteste non si limitarono solamente alla capitale o alle zone limitrofe, ma si diffusero in breve tempo in tutta la penisola coinvolgendo circa due milioni di persone, un decimo della popolazione totale della Corea del tempo. “*Le stime delle vittime variano dal conteggio ufficiale giapponese di 553 morti, 1.409 feriti e 12.500 arrestati tra marzo e dicembre, a quello nazionalista coreano di oltre 7.500 morti, circa 15.000 feriti e circa 45.000 arresti*”¹³.

Le proteste del marzo 1919, passate alla storia con il nome di Movimento del 1° marzo, vengono considerate un evento fondamentale della storia coreana perché per la prima volta “*la popolazione coloniale, fino ad allora quiescente, si ritrovò nelle strade a denunciare a gran voce il dominio giapponese, provocando una rapida e brutale repressione nipponica*”¹⁴.

Sebbene i giapponesi reagirono con estrema brutalità sopprimendo i focolai di protesta sparsi per tutta la penisola, il Movimento del 1° marzo catalizzò, per la prima volta nella storia

¹⁰ M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani Editore, Milano, 2020, p.361

¹¹ S. H. Lee, *La guerra di Corea*, Il Mulino, Bologna, 2016, p.20

¹² Fu il penultimo monarca coreano che governò per 43 anni, dal 1864 sino all’anno della sua forzata abdicazione nel 1907. Il 13 ottobre 1897 si autoproclamò Imperatore di Corea inaugurando quella che viene conosciuta come l’era Gwangmu (1897-1907) che si caratterizza per un insieme di riforme che miravano a modernizzare e occidentalizzare la penisola coreana. Dopo la Guerra Russo-Giapponese (1904-1905) fu costretto a dimettersi, su pressioni giapponesi, in favore del figlio, dopo che si venne a sapere che aveva inviato alcuni diplomatici per sostenere la causa coreana alla seconda conferenza di pace dell’Aia (15 luglio - 17 ottobre 1907)

¹³ Gi-Wook Shin, *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics, and Legacy*, Stanford University Press, Standford, 2006, p.44

¹⁴ M. D. Robinson, *Cultural Nationalism in Colonial Korea, 1920-1925*, University of Washington Press, Seattle, prima edizione 1988, 2014, XI

coloniale della Corea, lo sforzo collettivo per il raggiungimento dell'indipendenza. L'indipendenza non era solo appannaggio di uno sparuto gruppo di intellettuali, spesso riuniti in società segrete, ma era diventato un tema che coinvolgeva tutti gli strati sociali della popolazione.

Il 10 aprile 1919, sulla scia delle proteste del mese precedente, venne formato a Shanghai, in Cina, il Governo provvisorio della Repubblica di Corea (1919-1925) con presidente Syngman Rhee (1875-1965), futuro primo presidente della Repubblica di Corea dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Lo scopo del governo provvisorio era fungere da organo ufficiale per portare il tema dell'indipendenza coreana sui tavoli della politica internazionale e, contemporaneamente, finanziare e coordinare la resistenza armata contro i giapponesi.

Il Movimento del 1° marzo segnò una svolta nella politica coloniale giapponese in Corea. Il governo di Tokyo comprese che la repressione non era stata una scelta politica sufficiente per piegare lo spirito nazionalista e indipendentista del popolo coreano.

In seguito alle proteste, Terauchi Masatake venne sostituito da Saito Makoto (1858-1936) che mutò radicalmente la politica coloniale del primo periodo d'occupazione giapponese.

Saito Makoto, come vedremo di seguito, allenterà, anche se solo parzialmente, la morsa autoritaria sulla penisola inaugurando la *Bunka Seiji (cultural rule)*, una nuova politica coloniale per la gestione della penisola che puntava molto più sull'assimilazione culturale che non sulla repressione con la forza bruta. Anche se, come vedremo, la violenza e il razzismo nei confronti dei coreani non diminuirà ma tenterà di trovarne una giustificazione.¹⁵

1.1.2. 1920-1930: la nuova politica culturale giapponese e le nuove proteste

Saito Makoto, nuovo Governatore Generale della Corea, comprese sin da subito che le proteste del marzo 1919 avevano drasticamente mutato la Corea e i coreani. Soprattutto, intuì che la politica di gestione della penisola dei suoi predecessori, basata quasi unicamente sulla coercizione, aveva alimentato i movimenti indipendentisti coreani e il malcontento della popolazione.

Per riportare la situazione alla tranquillità sarebbe stato necessario attuare una serie di riforme in grado di trasformare i coreani, gradualmente, in cittadini modello dell'impero giapponese soffocando ogni possibilità di ribellione all'autorità.

A partire dal 1920, Saito Makoto inaugurerà una nuova politica coloniale denominata *Bunka Seiji (cultural rule)* e che possiamo riassumere con i cinque obiettivi che si prefiggeva di

¹⁵ Cfr., M. E. Caprio, *Japanese Assimilation Policy in Colonial Korea, 1910-1945*, University of Washington Press, Seattle, 2009, p. 111

raggiungere: “*il mantenimento della pace pubblica, la diffusione dell'istruzione, la promozione del governo locale, lo sviluppo dell'industria e dei trasporti e il miglioramento della salute*”¹⁶.

Uno dei primi atti intrapresi dal nuovo governatore fu la riduzione dell'esercito sul suolo coreano, sostituito da una sorta di polizia locale formata sia da giapponesi sia da un numero ridotto di coreani.

La temuta *Kenpeitai*, la polizia militare giapponese famosa per la propria brutalità nei confronti dei civili, venne spostata sui confini con Russia e Cina. Anche se la nuova politica coloniale sembrava aver attuato una “smilitarizzazione” della penisola coreana, la polizia locale era più numerosa, meglio organizzata e maggiormente distribuita sul suolo rispetto al decennio precedente.

Molta importanza venne data all'educazione attraverso un programma che aumentava il numero delle scuole primarie sul territorio, come strumento per creare maggior integrazione tra giapponesi e coreani. Per migliorare l'integrazione furono creati dei dipartimenti governativi sotto il diretto controllo del governatore generale che si occupavano di fare ricerche su usi, tradizioni, religioni, rituali e istituzioni della Corea antica con cui “*fornire una "base scientifica" per il razzismo coloniale, cercando elementi nella storia e nella cultura coreana che potessero essere utilizzati per la politica di assimilazione*”¹⁷.

Fu concessa ai coreani la possibilità di creare associazioni e organizzazioni, comunque sottoposte al controllo delle autorità giapponesi, in cui i cittadini potessero riunirsi liberamente per poter discutere di varie tematiche, anche a sfondo politico e sociale. Nel 1921 venne fondata da studenti coreani la *Chosŏnŏyŏn'guhoe* (Società per lo studio della lingua coreana) una delle più importanti associazioni in epoca coloniale che promosse lo studio e l'uso dell'alfabeto nazionale (*hangŭl*) come fonte di unità nazionale in senso anticolonialista.

Tra le varie riforme, quella più rilevante fu legata al diritto di stampa, assente nel periodo amministrativo precedente, a esclusione di quella in lingua coreana pro-giapponese stampata per volere degli organi nipponici in Corea.

La stampa era sottoposta alla censura delle autorità giapponesi che però si dimostrarono, almeno nelle prime fasi, impreparate a causa della nascita di numerosi giornali locali con grande tiratura e diffusione. I due più importanti, tutt'oggi stampati nella Repubblica di Corea, furono il *Tong'a ilbo* (Quotidiano dell'Asia Orientale) e il *Chosŏn ilbo* (Quotidiano di Corea).¹⁸

¹⁶ M. E. Caprio, *Japanese Assimilation Policy in Colonial Korea, 1910-1945*, University of Washington Press, Seattle, 2009, p.126

¹⁷ Gi-Wook Shin, *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics, and Legacy*, Stanford University Press, Standford, 2006, p.44

¹⁸ Cfr., M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani Editore, Milano, 2020, p.365

Questa nuova linea politica inaugurata dall'ammiraglio Saito Makoto si rivelò molto importante ai fini della lotta independentista, perché creava “un *grado limitato di libertà di commentare e criticare il governo coloniale*”¹⁹. La nuova amministrazione coloniale aveva concesso maggiori libertà e diritti unicamente per dissuadere i cittadini dall'organizzarsi in altre proteste e mostrare alle potenze straniere, oltretutto all'élite coreana spesso simpatizzante dei colonizzatori, come il Giappone fosse una potenza illuminata in grado di concedere alle proprie colonie libertà civili e sviluppo economico.

Nonostante la politica degli anni '20 abbia portato un leggero avanzamento nelle libertà dei coreani, la strada per la parità di diritti e trattamento rispetto ai giapponesi era ancora lontana. “*Questa politica [...] non faceva altro che mascherare l'ideologia dominante, che era sempre stata improntata all'assimilazione.*”²⁰ che puntava all'annullamento di qualsiasi spirito independentista del popolo coreano. Lo stesso Saito Makoto aveva affermato che “*Il dominio coloniale giapponese è stato un esperimento di trasformazione dell'impero etnico multinazionale o multi-etnico in uno "Stato-nazione" omogeneo.*”²¹ che si riconoscesse unicamente nei valori e nella cultura superiore del Giappone.

Tuttavia, contrariamente alle previsioni della politica giapponese, a partire dal 1920, “*i nazionalisti hanno approfittato dell'ampliamento dei limiti organizzativi ed editoriali annunciato da Saitō nella sua politica culturale.*”²². La maggior libertà di stampa e associazione creò un inedito spazio di dibattito pubblico in cui i nazionalisti iniziarono a criticare la politica di Tokyo e a difendere la propria identità nazionale, opponendosi alla politica di assimilazione.

In questo clima, come vedremo più approfonditamente nel capitolo successivo, crescerà e si svilupperà il movimento nazionalista coreano assieme ai movimenti comunisti e socialisti che cominciano ad organizzarsi per tentare di ripetere l'esperienza del marzo 1919.

Il 24 aprile 1926 muore l'ultimo imperatore di Corea Sunjong. I giapponesi, memori delle proteste del marzo 1919 tenutesi in occasione del funerale del sovrano Kojong, aumentarono il numero delle truppe a Seoul, allargarono la propria rete di controllo, incentivarono la delazione e bloccarono l'accesso via treno alla capitale.

Questo non impedì agli studenti coreani di Seoul di organizzarsi per protestare e chiedere

¹⁹ M. D. Shin, *Korean National Identity under Japanese Colonial Rule. Yi Gwangsu and the March First Movement of 1919*, Routledge, Londra, 2018, p.199

²⁰ H. Y. Lee, Y. C. Ha e C. W. Sorensen (edited by), *Colonial Rule and Social Change in Korea, 1910-1945*, University of Washington Press, Seattle, 2013, p.82

²¹ Gi-Wook Shin, *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics, and Legacy*, Stanford University Press, Standford, 2006, p. 45

²² M. E. Robinson, *Cultural Nationalism in Colonial Korea, 1920-1945*, University of Washington Press, Seattle, 2014, p. 63

l'indipendenza. Il 10 giugno 1926, giorno dei funerali stato dell'ex sovrano, i gruppi studenteschi si unirono al corteo funebre urlando slogan e distribuendo volantini in cui s'invitava la popolazione alla rivolta contro i giapponesi.

Contemporaneamente, altri gruppi di studenti, impossibilitati ad arrivare a Seoul, iniziarono una serie di proteste fuori dalle sedi scolastiche per chiedere l'abolizione del sistema scolastico giapponese introdotto nella penisola dopo l'occupazione. Le proteste studentesche del giugno 1926, passate alla storia con il nome di *June 10th movement*, contrariamente a quelle avvenute nel marzo 1919, non riscosero grande successo. Le misure di contenimento adottate dai giapponesi furono sorprendentemente efficaci e la partecipazione non fu così capillare come durante il movimento del primo marzo. Seoul venne riportata in breve tempo all'ordine e centinaia furono gli studenti arrestati e incarcerati.

Il decennio della "politica illuminata" di Saito Makoto si chiude con un'altra grande sollevazione studentesca che ha luogo nella città di Kwangju dove, nel novembre 1929, ebbero luogo violenti scontri con la polizia²³. All'inizio dell'anno successivo i focolai di Kwangju si diffondono in tutta la penisola "*coinvolgendo 194 scuole e circa 54.000 studenti*"²⁴.

Sebbene l'ordine pubblico venne mantenuto con relativa facilità, le nuove proteste portarono il governo di Tokyo ad interrogarsi se fosse veramente possibile assimilare, culturalmente e politicamente, i coreani o se fosse necessaria una nuova linea politica ancora più dura e repressiva delle precedenti.

1.1.3 1930-1945: dall'invasione giapponese della Manciuria all'indipendenza

L'ultima fase di dominazione giapponese (1930-1945) è caratterizzata da una sempre più aggressiva politica espansionista di Tokyo che mirava la "*ricerca di quello "spazio vitale" in grado di assicurargli la supremazia sulle altre nazioni d'Asia e la qualifica di valido interlocutore delle potenze occidentali*"²⁵.

Saito Makoto venne sostituito dal generale Kazushige Ugaki (1868-1956), che inaugurò una politica coloniale incentrata sullo sviluppo dell'industria bellica nel nord della penisola. L'obiettivo era accumulare quante più risorse umane e naturali per l'imminente espansione nell'Asia continentale ai danni della Cina. Il 18 settembre 1931, l'esercito giapponese invase la Manciuria. Dopo l'invasione, con gli uomini giapponesi impiegati al fronte, l'intera popolazione coreana venne mobilitata, con la forza, in ogni settore dell'industria giapponese

²³ Cfr., M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani Editore, Milano, 2020, p.368

²⁴ K. Lee (traduzione a cura di Edward W. Wagner e Edward J. Shulz), *A New History of Korea*, Ilchokak Publishers, Seoul, 1984, p. 364

²⁵ M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani Editore, Milano, 2020, p. 368

come mano d'opera a bassissimo costo per sostenere lo sforzo bellico.

Dopo il fallimento della linea politica di Saito Makoto, la repressione giapponese, parzialmente allentata nel decennio 1920-'30, tornò ad essere capillare impedendo i grandi moti di piazza dei decenni precedenti. Tuttavia, i coreani non smisero di lottare per la loro indipendenza preferendo, alle manifestazioni di massa, azioni terroristiche individuali.

Il 29 agosto 1932, Yun Pongil riuscì ad uccidere con un ordigno un gruppo di importanti funzionari giapponesi riunitisi a Shanghai per festeggiare la nascita dell'imperatore. Molti altri attentati pianificati da singoli patrioti, tra cui l'uccisione dell'imperatore Hirohito, fallirono e le azioni di guerriglia in Manciuria, ora occupata dai giapponesi, calarono drasticamente.

Nel 1937 il Giappone iniziò le ostilità contro la Cina, sfruttando l'incidente del ponte Marco Polo come pretesto per l'invasione, e realizzare il proprio progetto di egemonia nell'intera Asia Orientale.

L'estensione dell'occupazione giapponese in Cina preoccupò il governo di Washington che temeva l'occupazione delle Filippine e l'espansione dell'impero nipponico nel Pacifico. In seguito all'occupazione giapponese dell'Indocina del luglio 1941, ottenuta grazie al consenso collaborazionista del governo francese di Vichy, gli Stati Uniti imposero l'embargo su tutti i materiali strategici (petrolio, prodotti chimici e metalli).

Vennero mantenuti dei canali diplomatici tra Washington e Tokyo che continuarono a trattare senza trovare un'intesa che accontentasse entrambe le parti. Il 7 dicembre 1941 l'aeronautica giapponese decise quindi di attaccare la flotta statunitense a Pearl Harbor facendo scivolare il Giappone nel secondo conflitto mondiale a fianco dell'Italia fascista e della Germania nazista.

La seconda guerra sino-giapponese e l'entrata nel secondo conflitto mondiale costrinsero ad una maggior mobilitazione dei cittadini coreani sia nei settori dell'industria pesante che nelle fila dell'esercito, dove venivano accettati come volontari.

Di pari passo con la repressione s'intensificò la politica di assimilazione in quanto *“la realtà dei tempi non consentiva più il lusso di un'assimilazione graduale, ma richiedeva procedure che accelerassero il processo”*²⁶.

L'improvvisa accelerazione nell'assimilazione forzata delle masse coreane, soprattutto dopo l'invasione della Manciuria e l'entrata nel secondo conflitto mondiale a fianco dell'Asse, può essere racchiusa in uno slogan che divenne la base della nuova politica culturale: *Naisen ittai (Japan and Korea one body)*, *“lo spirito fondamentale dietro l'annessione della Corea da parte*

²⁶ M. E. Caprio, *Japanese Assimilation Policy in Colonial Korea, 1910-1945*, University of Washington Press, Seattle, 2009, p. 146

*del Giappone nel 1910*²⁷. Le conseguenze della nuova politica culturale furono quantomai drammatiche.

Allo scoppio della guerra con la Cina ogni libertà di associazione venne abolita. Nelle scuole primarie e secondarie le lezioni in lingua giapponese aumentarono drasticamente sino al 1943 quando tutte le classi in lingua coreana vennero vietate. I programmi didattici vennero trasformati, ancora più di prima, in lezioni di propaganda. Nelle scuole coreane s'insegnava la natura sacra dell'imperatore, gli studenti venivano costretti a partecipare ai riti shintoisti, alla cerimonia della bandiera e a cantare l'inno imperiale giapponese.²⁸

La propaganda del *Naisen Ittai* non passava solamente dal sistema scolastico, ma aveva invaso la vita quotidiana dei cittadini attraverso i media. La stazione radio nazionale *Chōsen Broadcasting Corporation*, fondata nel 1927 dall'amministrazione coloniale, aumentò le trasmissioni in lingua giapponese diminuendo sempre di più quelle in coreano.

Il *Tong'a ilbo*, importante quotidiano sostenitore dell'indipendenza, fu chiuso nel 1936 quando gli editori cancellarono dalla casacca del maratoneta coreano Sohn Kee-chung, medaglia d'oro alle Olimpiadi di Berlino del 1936, la bandiera imperiale giapponese. Di lì a poco la lingua ufficiale della Corea sarebbe stata il giapponese, l'alfabeto in caratteri *hangul* sostituito con quello nipponico e i coreani sarebbero stati costretti ad abbandonare i propri nomi per prenderne di giapponesi.

L'unica resistenza possibile era di natura culturale, portata avanti da intellettuali che crearono associazioni e riviste, per lo più clandestine, che tentavano di preservare lo spirito nazionale attraverso lo studio della storia coreana antica e del proprio patrimonio linguistico.

Le possibilità che la Corea potesse liberarsi autonomamente sfruttando i piccoli gruppi di guerriglieri sparsi al confine con la penisola erano pari a zero. Sarebbe stato necessario un intervento concreto delle potenze alleate nella Seconda guerra mondiale (Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti, Unione Sovietica, Cina) sul suolo coreano.

Il primo dicembre 1943 i leader di Gran Bretagna, URSS e Cina si riunirono al Cairo dove discussero del destino dell'impero coloniale giapponese e anche della Corea, che sarebbe stata resa libera e indipendente, dopo un periodo di amministrazione da parte delle forze alleate, solo con la sconfitta del Giappone.

Gli ultimi anni di dominazione giapponese prima della fine della Seconda guerra mondiale, furono caratterizzati dall'accanimento dell'esercito giapponesi sulle popolazioni colonizzate.

²⁷ *ivi*, p. 152

²⁸ Cfr., Cfr., M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani Editore, Milano, 2020, p.370

Tristemente noti sono gli esperimenti sugli esseri umani effettuati nei campi di concentramento in Manciuria o il fenomeno delle *comfort women*, con migliaia di donne costrette a prostituirsi per intrattenere le armate giapponesi.

Dopo le esplosioni atomiche di Hiroshima e Nagasaki, 6 e 9 agosto 1945, il Giappone capitolò. L'8 agosto l'esercito sovietico, dopo aver dichiarato guerra al Giappone, invase la penisola coreana occupando Pyongyang e le maggiori città del nord. Il 15 agosto, con la resa incondizionata del Giappone, la popolazione coreana poté festeggiare la fine di 35 anni di atroce e disumana dominazione coloniale. La Corea poteva dirsi libera, ma non indipendente.

Un mese dopo, l'8 settembre 1945, l'esercito americano sbarcò nel porto di Incheon occupando Seoul e il sud della Corea. Stati Uniti e Unione Sovietica si accordano nel dividere, momentaneamente, la penisola in due zone d'influenza demarcate dal 38° parallelo che, purtroppo, ancora oggi segnano il confine tra le due Coree.

1.2 Han storia e sviluppo di un concetto culturale

L'*han* è un concetto complesso intrinsecamente legato alla cultura e ai cambiamenti socioculturali che hanno attraversato la Corea nel corso del XX secolo. Non esiste una definizione universalmente accettata del termine *han* per via della sua natura ricca di sfumature che possono essere declinate in modo differente a seconda dal campo d'indagine e del contesto in cui lo si vuole analizzare.

Pertanto, questo capitolo non vuole fornire una definizione ultima e definitiva dell'*han*. Piuttosto si vogliono fornire le coordinate essenziali per comprenderne le origini e lo sviluppo in epoca coloniale, traendone una definizione legata agli sviluppi storici e sociali avvenuti in Corea. Soprattutto, si vorrà sottolineare come l'*han* si sia sviluppato, a partire dal concetto di *beauty of sorrow* e del suo uso fatto dagli "esperti" giapponesi d'arte coreana per creare un'immagine dei coreani utile a giustificare l'annessione e la politica di assimilazione culturale.

1.2.1 Han: origine, interpretazioni e definizione operativa

L'*han* (한) è un concetto culturale molto studiato e dibattuto tra gli studiosi che lo considerano "fondamentale per comprendere il carattere coreano, la sua cultura e la sua arte."²⁹ e "cosa rende le produzioni culturali coreane [...] unicamente e meravigliosamente coreane"³⁰. Dare una definizione unica del termine *han* è molto complesso perché "ha portato a varie

²⁹ M. Kang, *The problem with 'han'* 한恨, Aeon, 2022 (<https://aeon.co/essays/against-han-or-why-koreans-are-not-defined-by-sadness>)

³⁰ S. Kim, *Korean "Han" and the Postcolonial Afterlives of "The Beauty of Sorrow"*, Korean Studies, Vol. 41, 2017,

affermazioni ampie e contraddittorie sulla sua natura, causa e funzione.”³¹.

Fornire un momento specifico in cui il termine *han* fa la sua comparsa nella lingua coreana è impossibile. Quello che sappiamo è che il termine *han* (한) non è una parola propriamente coreana, ma è un carattere sino-coreano che deriva dalla parola cinese *hen* (恨) che potremmo tradurre con il significato di “*dispiacere, dispetto, rancore, rimpianto, risentimento o dolore*”³².

Tuttavia, nonostante la sua presenza nella lingua coreana sia antica, alcuni studiosi sostengono che risalga all’epoca del ferro (300-100 D.C.), non ha mai ricoperto un ruolo rilevante nel pensiero filosofico e nella produzione culturale coreana, se non a partire dal XX secolo.

Infatti, secondo gli studiosi della letteratura coreana, il termine *han* compare raramente come tema centrale negli scritti del periodo Choson (1392-1910) o precedenti, se non in alcuni proverbi, soprattutto legati alla femminilità, racconti e leggende in cui però esprime solamente il proprio significato letterale di un profondo stato di tristezza. Il termine non compare nemmeno nel primo dizionario coreano-inglese scritto nel 1897 dal missionario canadese James Scarth Gale³³, se non con il significato di numero uno.

Tuttavia, se ci limitassimo alla definizione letterale di *han* “*tradotto come dolore, dispetto, rancore, rimpianto, risentimento o lutto*”³⁴ non riusciremmo a comprenderne l’importanza che ricopre all’interno del panorama culturale coreano. Qui di seguito sono state riportate alcune definizioni e interpretazioni che alcuni intellettuali hanno fornito dell’*han*.

Questo breve sommario non vuole essere un compendio che comprende tutte le definizioni di *han*, ma quelle che risulteranno più utili per mettere in chiaro alcune sue caratteristiche fondamentali per la sua comprensione e l’analisi che ne faremo nell’elaborato.

La scrittrice sudcoreana Park Kyong-ni (1926-2008) ha dichiarato più volte di come l’*han* sia centrale all’interno della sua opera *Toji (The Land)*, opera in sedici parti che racconta la storia di una famiglia coreana lungo cinque generazioni. Lei lo definisce come “*una sorta di risentimento [...] sia tristezza che speranza allo stesso tempo. Si può pensare allo Han come al nucleo della vita, il percorso che porta dalla nascita alla morte. L’Han, che comprende sia la*

³¹ H. Nam, *Conceptualizing Sorrow and Hope: The Discourse of Han in South Korea*, Journal of Transcultural Studies, Vol. 10, 2019, p. 55

³² D. Bannon, *Unique Korean Cultural Concepts in Interpersonal Relations*, Translation Journal, Vol. 12, nr. 1, gennaio 2008 (<https://translationjournal.net/journal/43korean.htm>)

³³ Il dizionario è consultabile al seguente link (<https://archive.org/details/KoreanEnglishDictionary/mode/2up>)

³⁴ D. Bannon, *Unique Korean Cultural Concepts in Interpersonal Relations*, Translation Journal, Vol. 12, Nr.1, 2008 (<https://translationjournal.net/journal/43korean.htm>)

tristezza che la speranza, è un sentimento unico del popolo coreano.”³⁵.

Ko Un, poeta e attivista politico *minjung*, vi dedicò un saggio dal titolo *Towards the overcoming of Han*, pubblicato nel 1988 all’interno della raccolta *The Story of Han*. Per Ko Un l’han è un’emozione “*causata e accumulata da un’oppressione prolungata [...] un’eredità culturale di disperazione derivante da un’ingiustizia sistematica e storica*”³⁶ subite nel corso di tutto il XX secolo come l’occupazione giapponese, la divisione della penisola, la guerra civile e le seguenti dittature militari.

Inoltre, solamente il popolo coreano è in grado di comprendere e provare questo sentimento perché, sempre secondo l’interpretazione di Ko, “*siamo [il popolo coreano] nati dal grembo di han e cresciuti nel seno di han*”³⁷. Yoon Se-won lo definisce come

the word for a set of feelings deeply rooted in the hearts of Korean people. There is not a single Korean who has not experienced this *han* at least once in his or her lifetime. No foreigner seems to experience Han as acutely as Koreans; there is no word in any foreign language into which this word can adequately be translated³⁸.

Kim Chia, un altro importante poeta sudcoreano, interpreta l’han come un fantasma, uno spirito “*parte del sangue dei coreani, trasmessa da una generazione all’altra, la sofferenza individuale e collettiva si accumula man mano che il tempo passa.*”³⁹.

Un’interpretazione simile dell’han si può ritrovare nello sciamanesimo coreano dove, anche qui, assume la forma di uno spettro che tormenta i vivi e impedisce un trapasso sereno ai defunti. Per eliminare l’han dai vivi e liberare i defunti, esistono alcuni rituali sciamanici specifici come il *gut* in cui:

the spirits of the dead descend upon the body of the shaman, who acts as a vehicle for the telling of their stories of Han. The telling includes individual stories of unfulfilled desires, regrets, longings, and so on. Through this impersonation process, the living come to relive the moments of death, and are then freed from their past emotional attachment to the dead. Finally, Han is

³⁵ S. Kim, *Korean "Han" and the Postcolonial Afterlives of "The Beauty of Sorrow"*, Korean Studies, Vol. 41, 2017, p. 254

³⁶ H. Nam, *Conceptualizing Sorrow and Hope: The Discourse of Han in South Korea*, Journal of Transcultural Studies, Vol. 10, 2019, p. 69

³⁷ivi, p. 56

³⁸ S. Kim & Y. Ro (edited by), *Hanism as Korean mind. Interpretation of Han Philosophy*, Eastern Academy of Human Sciences, 1984, p.20

³⁹ S. Kim, *Korean "Han" and the Postcolonial Afterlives of "The Beauty of Sorrow"*, Korean Studies, Vol. 41, 2017, p. 256

purged from both dead and living. The Gut is complete when the shaman cuts a long white cloth in lengthwise halves, signifying a separation of this and the other world.⁴⁰

L'*han* non è riconducibile solamente ai campi della cultura folkloristica o al campo letterario, ma viene utilizzato anche in campo medico. All'eccessivo accumulo di *han* viene associata la causa di una patologia denominata dai medici coreani *hwabyung*. Questa patologia "conosciuta come una sindrome legata alla cultura coreana e collegata alla rabbia"⁴¹, unicamente riscontrabile in pazienti coreani, si manifesta attraverso sintomi psico-somatici e ha come causa "varie forme di ingiustizia sociale, tra cui la soppressione, la violenza, la privazione, la discriminazione, lo sfruttamento, la povertà, il fallimento negli affari, un processo ingiusto, il tradimento o la truffa"⁴².

Da questa breve rassegna, l'*han* emerge come un termine unicamente riferibile a sentimenti negativi come rancore, rabbia o tristezza legati a eventi collettivi e/o personali traumatici. In realtà, alcuni studiosi ne hanno dato un'interpretazione che mette in luce come l'*han* sia un sentimento sia negativo che positivo.

Nel corso degli anni '70 l'*han* acquisisce, come vedremo più approfonditamente nel capitolo seguente, grande importanza all'interno del movimento pro-democrazia *minjung*. Gli intellettuali influenzati dalla cultura *minjung* interpretano l'*han* non solo come manifestazione della sofferenza delle masse, sfruttate per l'incontrollato sviluppo economico che la Corea conobbe sotto la dittatura militare di Park Chung-hee (1917-1979), ma anche come la sua stessa soluzione. L'*han* può essere sfruttato nella produzione culturale *minjung* (teatro, letteratura, cinema, pittura, etc. etc.) come strumento per rendere le masse consapevoli della propria condizione di sfruttamento.

Questa consapevolezza trasformerebbe la massa da oggetto che subisce le decisioni della politica, a soggetto in grado di cambiare il corso della storia a proprio favore e, nel caso della Corea del Sud, portare il paese verso la democratizzazione del paese.

Da questa breve sintesi possiamo cogliere alcuni aspetti comuni del termine *han* che emergono dalle varie interpretazioni sopracitate: la sua unicità all'interno della cultura coreana, tanto da renderlo intraducibile e incomprensibile (secondo le definizioni che abbiamo riportato) ai non coreani, e il suo legame con gli eventi storici traumatici che hanno attraversato la storia coreana nel corso del XX secolo.

⁴⁰ Jung-Soon Shim, *The Shaman and the Epic Theatre: the Nature of Han in the Korean Theatre*, New Theatre Quarterly, Vol. 20, agosto 2004, p. 218

⁴¹ S. K. Min, *Hwabyung in Korea: Culture and Dynamic Analysis*, World Cultural Psychiatry, Research Review, Vol. 4, 2009, p. 12

⁴² Ivi p. 13

In conclusione, Possiamo definire l'*han* come un concetto culturale che non esprime semplicemente tristezza, ma una perdita d'identità collettiva causata dai traumi storici collettivi della storia coreana del XX secolo utilizzato per definire una nuova identità slegata da quella imposta dalle autorità politiche coloniali o dai governi autoritari che hanno preso il potere dopo la liberazione sino alla democratizzazione. Per comprendere come mai questi aspetti sono fondamentali nella sua comprensione è necessario fare un passo indietro e tracciare le origini del termine e la sua diffusione. Sebbene, sin qui emerga la sua importanza per comprendere alcuni aspetti dei prodotti e della cultura coreana, in realtà la sua diffusione è "recente".

Come vedremo di seguito, il termine comincia ad assumere sempre maggior importanza nella cultura coreana solo a partire dai primi decenni del XX secolo nel corso dell'occupazione giapponese della penisola (1910-1945) legato alla politica coloniale di assimilazione.

1.2.2 "Korea boom", costruire l'immagine dei coreani: dal concetto di beauty of sorrow all'han

Fornire un'immagine stereotipata delle popolazioni che abitano i territori conquistati è una pratica tipica delle potenze coloniali nel corso di tutto il XIX secolo. I colonizzatori dipingevano i soggetti colonizzati come estremamente arretrati e non in grado di governarsi autonomamente, dimostrando come l'intervento colonizzatore potesse soccorrere queste popolazioni per sviluppare il proprio potenziale e progredire sino al livello delle potenze che le avevano colonizzate. Secondo la logica del colonialismo, senza l'aiuto di un agente esterno lo sviluppo di queste popolazioni sarebbe stato impossibile.

Questo tipo di narrazione coloniale non era fine a sé stessa, ma aveva un doppio scopo.

Il primo era quello di giustificare l'annessione di nuovi territori, sia all'opinione pubblica interna alla nazione colonizzatrice sia all'opinione pubblica internazionale, il secondo era quello di giustificare l'intervento agli occhi dei colonizzati che dovevano vedere i loro nuovi governanti non tanto come invasori, quanto come coloro che li avrebbero guidati verso il progresso economico, sociale e tecnologico. Questa logica, tipica delle potenze coloniali occidentali, sarà anche utilizzata dal nascente impero giapponese all'indomani delle sue prime conquiste territoriali.

A partire dalla fine dell'Ottocento, ma soprattutto in seguito alla vittoria del conflitto russo-giapponese e all'inizio del protettorato, cominciano a diffondersi in Giappone una serie di scritti di viaggiatori, diplomatici e giornalisti che descrivono la Corea e i coreani. Quello che emerge è un insieme di interpretazioni che, sebbene provenienti da soggetti diversi, risultano molto omogenee. Soprattutto, risulta comune in ogni reportage sottolineare "*l'enorme divario*

*culturale e materiale che distingue la Corea dal Giappone*⁴³.

La Corea viene dipinta come una terra intrappolata in un tempo antico, in cui il mancato sviluppo è principalmente dovuto all'incompetenza dei regnanti coreani, all'élite corrotta e ai secoli di vassallaggio nei confronti della confinante Cina. Lo stesso vale per i coreani che sono visti come una popolazione dagli usi e costumi arretrati, inferiori in ogni campo ai giapponesi. Okita Kinjo nel suo libro *Korea Behind the Mask* fornisce un'immagine fortemente stereotipata dei coreani, comune a molte pubblicazioni del periodo coloniale, che li dipinge come:

happy-go-lucky, smelly, dirty, pitiful, weak, disorderly, asocial, poverty stricken, barbarous, immature, lazy, dissipated, suspicious, and withdrawn; their vices encompassed swindling, larceny, gambling, bribery, adultery, viciousness, and intrigue; and their impoverished living conditions little or no better than those of primitive aborigines⁴⁴.

Quest'immagine della Corea come un paese arretrato, abitato da una popolazione indolente piena di vizi e senza virtù crea un paragone impari tra le due nazioni utile per "dimostrare" la superiorità dei giapponesi e sottolineare la debolezza dei coreani.

Rimproverando i difetti della Corea, i giapponesi sembravano analizzare il proprio passato recente precedente alla rivoluzione avvenuta nel periodo Meiji (1868-1912)⁴⁵, marcando la consapevolezza di essere riusciti a superare una condizione simile a quella odierna della Corea. Questo giustificerebbe la dominazione del Giappone che avrebbe dovuto assumere il ruolo di guida per la Corea "suggerendo che il cambiamento in Corea dipendesse dall'intervento giapponese".⁴⁶

Dopo l'annessione ufficiale della Corea all'impero giapponese avvenuta nel 1910, l'immagine dei coreani agli occhi dei colonizzatori cambia "in termini solo leggermente più incoraggianti rispetto a quelli precedenti l'annessione"⁴⁷.

Si diffonde nella letteratura e nel dibattito pubblico giapponese, la metafora della famiglia per rimarcare il legame da sempre esistente tra il popolo nipponico e quello coreano che si rispecchiava in molte similitudini di tipo linguistico, storico e culturali.

⁴³ P. Duus, *The Abacus and the Sword. The Japanese Penetration of Korea 1895-1910*, University of California Press, Berkeley, 1995, p. 401

⁴⁴ P. Duus, *The Abacus and the Sword. The Japanese Penetration of Korea 1895-1910*, University of California Press, Berkeley, 1995, p. 402

⁴⁵ Il Periodo Meiji (1868-1912) fu un'importante fase di modernizzazione in cui in Giappone si pose fine al governo feudale degli shogun e il potere ritornò in mano all'Imperatore. Il Giappone attraversò un rapido processo di modernizzazione adottando modelli occidentali in settori come l'industria, l'esercito, le leggi e l'istruzione. In breve tempo, si trasformò in una potenza industriale e militare in grado di resistere alla colonizzazione da parte delle nazioni occidentali.

⁴⁶ *ivi*, p. 407

⁴⁷ M. E. Caprio, *Japanese Assimilation Policy in Colonial Korea, 1910-1945*, University of Washington Press, Seattle, 2009, p. 89

Questa contraddittorietà della politica coloniale giapponese, più volte sottolineata nel corso del capitolo, che prima tenta di diversificare i due popoli e in seguito renderli il più simili possibili, è utilizzata per rendere l'imperialismo giapponese diverso agli occhi dei coreani se confrontato con quello occidentale dato che “ *per il Giappone i coreani non erano stranieri, né stranieri, né popoli soggetti, come lo erano i popoli coloniali dell'Asia e dell'Africa per i loro padroni occidentali*”⁴⁸.

A partire dalla seconda metà del 1910, il governo giapponese comincia a promuovere delle agenzie che organizzano tour dei territori coloniali dell'impero. La Corea diventa una meta molto ambita dall'élite giapponese tanto che vengono create agenzie specializzate che organizzano soggiorni più o meno lunghi nella penisola. Viene persino stampato un giornale bilingue in giapponese e coreano dove venivano forniti dei consigli, come una sorta di guida, ai viaggiatori nipponici appena arrivati in Corea.

Il successo della Corea come meta per i viaggiatori nipponici è dovuto, soprattutto, all'immagine della penisola coreana come un luogo rimasto bloccato in un tempo antico dove poter rivivere la nostalgia per il Giappone premoderno. Insomma, la Corea era vista come un immenso museo archeologico o una “macchina del tempo” per poter rivivere un'epoca che non esiste più e da cui il Giappone è riuscito a emanciparsi abbracciando la modernità e lo sviluppo provenienti dall'Occidente.

A partire da questi viaggi si sviluppa un interesse sempre maggiore nei confronti della Corea e della sua cultura che danno vita ad un ampissima letteratura formata da reportage e articoli accademici dei turisti giapponesi che hanno visitato la penisola. Questo fenomeno viene conosciuto con il nome “*Korea boom*” che, più precisamente, possiamo definire come “ *un periodo di entusiasmo per l'esotismo coloniale coreano [...] come da una nostalgia per una cultura passata e da un desiderio imperiale di coreanità esotica*”⁴⁹.

Molta della letteratura che si sviluppa in seguito al fenomeno “*Korea boom*” ruota attorno all'arte folkloristica coreana. In particolar modo, ciò che attira l'attenzione degli studiosi e critici d'arte giapponese sono le ceramiche appartenenti al periodo Chosŏn (1392-1897).

Uno degli intellettuali che ha avuto più successo nel campo dell'arte coreana fu Yanagi Muneyoshi (1889-1961) che, a partire dal 1914, ha effettuato una serie di viaggi per studiare e approfondire l'arte ceramica coreana. Secondo il suo pensiero “*l'arte di qualsiasi paese riflette*

⁴⁸ P. Duus, *The Abacus and the Sword. The Japanese Penetration of Korea 1895-1910*, University of California Press, Berkeley, 1995, p. 421

⁴⁹ S. Kim, *Korean "Han" and the Postcolonial Afterlives of "The Beauty of Sorrow"*, *Korean Studies*, Vol. 41, 2017, p. 258

la psicologia del suo popolo, come formata dall'ambiente naturale e dalla storia"⁵⁰ e l'arte ceramica, soprattutto quella legata alla lavorazione delle teiere, era quella che meglio rifletteva il carattere dei coreani. Questo "riscontro" tra arte e caratteristiche psicologiche poteva essere identificato secondo tre parametri dell'opera d'arte: forme, linee e colori.

Nelle espressioni artistiche giapponesi e cinesi, sempre secondo le teorie di Yanagi, le forme sono stabili, le linee sinuose e i colori brillanti. Tutte caratteristiche che evidenziano potenza, sviluppo e stabilità. In poche parole, la superiorità della Cina e del Giappone.

Al contrario la Corea, seguendo la narrazione coloniale, è una nazione arretrata, priva di un proprio spirito e inadatta all'indipendenza per via di una storia nazionale costellata di governi inefficienti, invasioni e sottomissioni a potenze straniere che hanno reso i coreani un popolo pervaso dalla tristezza. Queste caratteristiche, a riprova della teoria di Yanagi secondo cui l'arte è uno specchio della psicologia della popolazione che la produce, si ritrovano anche nell'arte ceramica della Corea, dato che in essa prevalgono forme instabili e un grande uso del colore bianco "simbolo di un cuore solitario, riverente e profondo"⁵¹.

Yanagi pone alla base dell'arte coreana un'estetica fortemente legata alla sofferenza che lui definisce con il termine *aesthetic of sorrow* (*haiai no bi*) che Kim Brandt nell'opera *Kingdom of Beauty. Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan* ha rinominato *beauty of sorrow*, il principio che renderebbe, agli occhi dei colonizzatori, l'arte coreana così unica e affascinante. Come possiamo notare da questo breve inciso sul concetto di *beauty of sorrow*, largamente condivisa dagli altri studiosi giapponesi d'arte dell'epoca, ha molti punti in comune con le caratteristiche precedentemente illustrate nel primo paragrafo dell'*han*.

Entrambi sono termini che: esprimono un particolare sentimento di tristezza unicamente ascrivibile alla popolazione coreana; conferiscono unicità alla produzione artistica coreana; traggono origine dalla travagliata storia nazionale coreana che a causa di invasioni straniere, sudditanza e governi inetti ha prodotto una popolazione dedita al malcontento; entrano a far parte della riflessione coreana a partire dalla dominazione giapponese.

Tuttavia, oggi il termine *beauty of sorrow* è totalmente scomparso dalla riflessione sulla cultura e sui prodotti coreani, al contrario del termine *han* che risulta attuale nelle riflessioni su questi oggetti. Quando e in che modo è avvenuto il passaggio dal concetto di *beauty of sorrow* a quello di *han*? Nel seguente capitolo ci occuperemo di questo passaggio dimostrando come il concetto

⁵⁰ K. Brandt, *Kingdom of Beauty. Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, London, 2007, p. 30

⁵¹ K. Brandt, *Kingdom of Beauty. Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, Durham and London, 2007, p.31

di *han* sia una rielaborazione in chiave etnonazionale del concetto di *beauty of sorrow*.

1.2.3 Usare la lingua dei colonizzatori per costruire l'identità nazionale

Le teorie sull'arte coreana di Yanagi Muneyoshi non solo erano tenute in grande considerazione dagli studiosi giapponesi, ma esercitarono un grande fascino anche sugli intellettuali coreani.

Oggi risulta più chiaro vedere negli scritti di Yanagi l'intenzione di fornire, attraverso l'analisi dell'arte ceramica, un'immagine dei coreani come "razza inferiore" che necessitava la dominazione giapponese e che ne giustificasse l'annessione. Tuttavia, durante gli anni '20 la sua figura, agli occhi degli intellettuali coreani, somiglia più a quella di un difensore dell'identità e dell'unicità della Corea, piuttosto che a un promotore della retorica coloniale giapponese.

Questo non solo per l'attenzione che dedica all'arte coreana, ma anche per la sua aperta ostilità "*against the heavy-handed militarism and assimilationism that characterized Japanese colonial policy before 1919 and that came in for general disapproval during the relatively liberal era of the early '20s*"⁵².

L'idealizzazione di Yanagi e delle sue teorie è frutto della diffusione delle diverse correnti nazionaliste dopo gli eventi del marzo 1919 che, nonostante "*non riuscì a riconquistare la sovranità della Corea o riconoscere la sua sovranità da parte delle altre potenze straniere, fu un catalizzatore per l'intero movimento nazionalista*".⁵³

Con l'inaugurazione della *cultural policy*, per tutti il decennio tra il 1920 e il 1930, i coreani ottengono una limitata libertà di stampa e associazione che sarà sfruttata dai leader e dagli intellettuali nazionalisti per diffondere le proprie idee nel tentativo di portare al centro del dibattito pubblico, coreano e giapponese, l'indipendenza della penisola.

Grazie a questo nuovo spazio, contrariamente al decennio precedente, gli intellettuali coreani hanno la possibilità di opporsi alla retorica coloniale nel tentativo di promuovere una nuova identità nazionale. In particolare, i nazionalisti coreani pubblicano articoli e editoriali in cui criticano la politica coloniale dell'assimilazione culturale e la teoria del *Nissen dōsoron* (*Theory on Japanese-Korean Common Ancestry*) con un grande revival della cultura folkloristica, della lingua e della storia coreana.

⁵² K. Brandt, *Kingdom of Beauty. Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, London, 2007, p. 23

⁵³ Gi-Wook Shin, *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics, and Legacy*, Stanford University Press, Standford, 2006, p.43

Questo fenomeno è conosciuto con il nome di nazionalismo culturale, una forma di nazionalismo per cui

the vision of the nation is not a political organisation, but a moral community [...] cultural nationalism sets out to provide a vision of the nation's identity, history and destiny. The key agents of cultural nationalism are intellectuals and artists, who seek to convey their vision of the nation to the wider community. The need to articulate and express this vision tends to be felt most acutely during times of social, cultural and political upheaval resulting from an encounter with modernity. Cultural nationalism often occurs in the early phase of a national movement.⁵⁴

Il nazionalismo culturale nasce in risposta alla politica d'assimilazione culturale giapponese che aveva come obiettivo *“trasformare l'impero multinazionale o multi-etnico di fatto in uno "Stato-nazione" omogeneo”*⁵⁵ e in cui tutti i soggetti coloniali aderiscono ai valori morali e culturali imperiali abbandonando i propri.

Gli intellettuali coreani difendono la propria identità nazionale e unicità riscoprendo i simboli della propria cultura come lo sciamanesimo, i racconti popolari, la storia della Corea antica e i suoi personaggi più importanti, opponendoli alla visione coloniale della Corea e dei coreani.

Il nazionalismo culturale coreano è alla ricerca di uno o più elementi che contrastino la narrazione e la retorica coloniale dell'impero giapponese, creando distacco tra i colonizzatori e i colonizzati.

La riscoperta della propria cultura, che i giapponesi puntavano a cancellare, è necessaria per ricostituire un nuovo spirito nazionale indispensabile per il raggiungimento dell'indipendenza. A partire dagli anni '30 con l'estrema militarizzazione del Giappone e l'intensificazione della politica di assimilazione, il movimento nazionalista sposta il proprio discorso sull'identità coreana dalla cultura all'etnia. Si sviluppa il fenomeno dell'etnonazionalismo per cui i coreani formano una nazione perché condividono una cultura unica e il medesimo sangue. Infatti, i nazionalisti non solo desiderano *“per costruire simboli della tradizione coreana, ma anche per autenticare i loro sentimenti come parte integrante di un immaginario razziale che distingueva i coreani dai giapponesi in modo essenziale e biologico”*⁵⁶.

La riflessione dei nazionalisti si concentra molto sulla ricerca di uno spirito nazionale non solo in senso culturale, ma anche biologico definendo l'appartenenza alla comunità nazionale in

⁵⁴ E. T. Woods, *Cultural Nationalism*, 2015 (<https://stateofnationalism.eu/article/cultural-nationalism/>)

⁵⁵ Gi-Wook Shin, *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics, and Legacy*, Stanford University Press, Stanford, 2006, p. 45

⁵⁶ S. Kim, *Korean "Han" and the Postcolonial Afterlives of "The Beauty of Sorrow"*, *Korean Studies*, Vol. 41, 2017, p. 264

termini di discendenza⁵⁷.

Si articola una ricerca di quello che possiamo definire l'ethos del popolo coreano, inteso come qualcosa che *“integra la comunità nel sentire un comune destino reciproco e forma le fondamenta della sua identità unica come gruppo sociale distintivo, [...] è uno dei fattori chiave più importanti nella capacità di un popolo di unirsi in una società coesa”*⁵⁸. La ricerca di un ethos nazionale contrasta con la visione coloniale dei coreani che sono dipinti come un popolo privo di qualsivoglia spirito nazionale come riportato dalle parole di Toriga Ramon nella sua guida per i visitatori giapponesi in Corea:

A Korean spirit? No matter how hard we try to say this, it sounds totally strange. It is strange but, though the nation is dead, the country [rivers and mountains] live on. Does Korea have a spirit? In one sense it is said that Koreans are sly [inken] and suspicious [saigishin]. This is an interpretation that is well-meant and has been given the splendid title of Korean spirit. However, is this accurate? It is not that people cannot recognize this phenomenon. It resembles the shortsighted [tanshi] imprudence [senryo] of a woman [fujoshi]. The degree of [Korean] slyness and suspicion, however, cannot be seen as synonymous to the country. Such negative traits,” he concluded, “do not constitute spirit”.⁵⁹

La logica coloniale che vede la Corea come una nazione priva di spirito nazionale e i coreani come una popolazione caratterizzata da un grande senso di tristezza e dolore, viene ripresa dagli intellettuali coreani, non come stereotipo coloniale, ma come simboli di unicità, frutto della propria storia passata.

Nonostante il recupero della pagine più illustri della storia coreana, dei suoi personaggi più famosi e dei miti fondativi sia alla base del nazionalismo coreano dopo il 1919, sopravvive la critica al proprio passato recente come causa della dominazione coloniale giapponese.

Yi Kwangsu (1892-1950), attivista politico e teorizzatore dell'indipendenza coreana, criticherà fortemente *“la classe Yangban⁶⁰ della dinastia Choson come adoratrice della Cina e per aver creato tra i coreani il senso di “una piccola Cina” (so chungwa)”*⁶¹.

Anche se questo sembrerebbe dare adito alla logica razzista e stereotipata dei giapponesi, non

⁵⁷ P. Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse*, Zed Books, Londra, 1986

⁵⁸ G. Hitman & E. Lewin, *National ethos and its role in preserving trauma communities: Observations from the Palestinian uprising 2000 to 2005*, Cogent Social Sciences, Vol. 8, n.1, Routledge, 2021, p.3

⁵⁹ M. E. Caprio, *Japanese Assimilation Policy in Colonial Korea, 1910-1945*, University of Washington Press, Seattle, 2009, p.91

⁶⁰ Sono la più importante classe sociale nel sistema di caste coreano dell'era Chosun. Per lo più erano latifondisti a cui venivano concessi

⁶¹ Gi-Wook Shin, *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics, and Legacy*, Stanford University Press, Standford, 2006, p.54

era possibile inserirsi nel dibattito pubblico senza utilizzare la stessa logica. I nazionalisti coreani “non potevano esimersi dall'utilizzare la logica e il linguaggio dei loro colonizzatori”⁶², ma potevano sfruttarla per creare una nuova narrazione affine ai propri obiettivi d'indipendenza e per la costruzione di una nuova identità diametralmente opposta a quella imposta dai giapponesi.

In questo modo la narrazione anticoloniale interiorizza gli stereotipi dei colonizzatori che i colonizzati utilizzano come una giustificazione della propria situazione attuale.

I caratteri che i giapponesi legano ai coreani, soprattutto quelli della tristezza, vengono ritradotti come fondamentali caratteristiche del proprio ethos, unicamente ascrivibili all'essere coreani con un'accezione biologica tipica della visione etnonazionale degli anni '30.

Come vedremo nel capitolo successivo, questo stereotipo sopravvive anche nell'epoca postcoloniale in cui l'accento della politica, per conseguire la riunificazione, viene posto su come entrambe le Coree abbiano un fortissimo legame culturale ed etnico, ulteriormente rafforzato dall'esperienza coloniale vista come una storia di “*shared suffering*”. Sebbene la *beauty of sorrow* non sia una diretta evoluzione dell'*han*, è impossibile non notare le caratteristiche comuni tra i due fenomeni che sono stati utilizzati, in contesti storici e sociali differenti, per lo stesso obiettivo.

Come abbiamo visto l'*han* condivide molte delle caratteristiche del concetto di *beauty of sorrow* e della visione etnonazionale dell'identità nazionale coreana, per questo possiamo affermare che tra i due sicuramente c'è stato un legame e che, sebbene uno non sia la diretta evoluzione dell'altro, i tratti comuni sopravvivono e tornano ancora centrali nel discorso degli anni '70. Per cui possiamo dire che, se non direttamente, l'*han* è anche un prodotto della dominazione giapponese.

1.3. La manifestazione dell'han nella produzione culturale durante il periodo coloniale: Mujong, Arirang e P'ansori

Nel contesto dei media, l'*han* è stato rappresentato attraverso opere letterarie, artistiche e cinematografiche, spesso trasmettendo un senso di lutto e perdita della propria identità. Molti scrittori e artisti coreani hanno cercato di esprimere il loro *han* attraverso la loro produzione creativa, offrendo una critica implicita del dominio coloniale giapponese, diventando un elemento chiave nella costruzione dell'identità nazionale coreana.

⁶²Gi-Wook Shin, *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics, and Legacy*, Stanford University Press, Stanford, 2006, p. 55

Le opere scelte in questa sezione rappresentano una varietà di diverse forme artistiche, ciascuna portando una diversa rappresentazione dell'*han* all'interno del medesimo periodo storico in cui lo stesso comincia a svilupparsi e diffondersi tra gli studiosi coreani nazionalisti.

Mujong viene considerato il primo romanzo moderno della letteratura coreana ed è, secondo Michael D. Shin, il primo esempio in cui l'*han* diventa il concetto centrale a cui ruota attorno la narrazione; *Arirang* è considerata la canzone della resistenza contro l'occupazione giapponese e la manifestazione della sofferenza del popolo coreano; il *p'ansori* è una particolare forma di teatro cantato che durante il periodo coloniale viene utilizzato per diffondere messaggi nazionalisti e sfogare l'*han* dei partecipanti.

1.3.1 *Mujong e l'inizio della cultura dell'han*

Secondo il professor Michael D. Shin la cultura dell'*han* si comincia a sviluppare a partire dal romanzo *Mujong (The Heartless)* di Yi Kwang-su (1892-1950), in cui tale concetto diventa per la prima volta centrale in un'opera letteraria. Il romanzo di Yi Kwang-su racconta la storia di un triangolo amoroso ambientato in Corea sotto il protettorato del Giappone.

Yi Hyong-sik è un giovane professore di inglese che insegna in una scuola della capitale, combattuto tra l'amore di due donne: Kim Son-hyong, figlia di una nobile famiglia cristiana, e Pak Yong-ch'ae, giovane musicista costretta a fare la *gisaeng*⁶³ a causa di una disgrazia familiare.

Mujong divenne un fenomeno di massa. “*La prima puntata apparve il 1° gennaio 1917 [sul quotidiano Maeil sinbo] e fece subito scalpore, tanto che i lettori attendevano con ansia ogni puntata quotidiana della storia.*”⁶⁴. Alla conclusione della sua serializzazione nel giugno dello stesso anno, venne raccolto in volume e ristampato in più edizioni durante tutto il corso del periodo coloniale diventando il primo caso di bestseller nella storia letteraria della Corea. *Mujong* è considerato un punto di svolta nella storia della letteratura della Corea: il primo romanzo coreano moderno per lo stile e le tematiche inedite, capaci di rompere con la tradizione letteraria precedente che utilizzava ancora come modello di riferimento la letteratura cinese classica.

Tuttavia, il suo enorme successo non è solamente frutto dello stile innovativo, ma anche della sua capacità di sfruttare il triangolo amoroso al centro della vicenda come un'allegoria per

⁶³ Le *gisaeng* erano intrattenitrici colte e ben educate che allietavano le classi più agiate attraverso spettacoli musicali, declamazioni poetiche e, in alcuni casi, anche con pratiche sessuali.

⁶⁴ M. D. Shin, *Korean National Identity under Japanese Colonial Rule. Yi Gwangsu and the March First Movement of 1919*, Routledge, London, 2018, Capitolo 3, ed. Kindle

parlare dei grandi cambiamenti sociali e culturali a cui la Corea stava andando in contro.

Le due protagoniste femminili rappresentano le due facce penisola coreana sospesa tra modernità e tradizione. Da una parte Pak Yong-ch'ae rappresenta la tradizione, cresciuta con i valori del confucianesimo che segue pedissequamente come bussola morale della propria vita e che svolge un mestiere, quella della *gisaeng*, che oramai non esiste più. Dall'altra, Kim Sonhyong è l'incarnazione della modernità. Una giovane studentessa cresciuta in una nobile famiglia cristiana che ha ricevuto un'istruzione in scuole che seguono un modello educativo occidentale. Al centro il maestro di inglese Yi Hyong-sik dipinto come “*moderno in un paese non moderno, e diventa estraneo alle persone che lo circondano: "sentiva la solitudine e il dolore del pioniere, pensando che tra venti milioni di persone [di Joseon] pochi avrebbero capito le sue parole e le sue intenzioni".*”⁶⁵.

I tre protagonisti sono sospesi tra la modernità e la tradizione con quest'ultima che impedisce loro di crescere e sviluppare il proprio mondo interiore. Uno dei motivi per cui *Mujong* è stato considerato il primo romanzo della letteratura moderna coreana è la scelta di mettere al centro della vicenda le emozioni (*jeong*). Secondo Yi Kwang-su

Emotion was viewed as “a supplement to or subordinate of” morality and religion: “the thoughts and emotions of the Joseon people were restricted by an intolerant moral code for around five hundred years after the founding of the Yi dynasty.” Linking *jeong* with specific aspects of modernity [...] emotion was ignored because “humanity did not have a clear conception of individuality (*gaeseong*).”⁶⁶

Per esplorare al meglio l'individualità dei personaggi e i cambiamenti psicologici messi in atto dalle emozioni, Yi-Kwang-su si affida ai due personaggi femminili. In particolare, il personaggio che spicca di più è quello di Yeong-ch'ae che diventa il perfetto contenitore dell'*han*, interpretato come un sentimento negativo che porta alla perdita della propria identità in seguito ad un trauma subito.

L'unico motivo che spinge Yeong-ch'ae a vivere la dura vita della *gisaeng* è la possibilità, un giorno, di sposarsi con Yi Hyong-sik per cui, secondo i principi del confucianesimo, conserva la propria verginità nonostante il suo impiego. Nel momento in cui questa viene a mancare in seguito ad uno stupro, l'identità di Pak Yeong-cha'e crolla assieme ad ogni sua speranza per il futuro. Il trauma dello stupro permette all'*han* di prendere il sopravvento, manifestandosi nel desiderio della ragazza di suicidarsi gettandosi “*nelle acque azzurre e piene di han del fiume*

⁶⁵ M. D. Shin, *Korean National Identity under Japanese Colonial Rule. Yi Gwangsu and the March First Movement of 1919*, Routledge, London, 2018, Capitolo 3, ed. Kindle

⁶⁶ *ivi*, capitolo 3

*Daedong*⁶⁷.

Per raggiungere il fiume Daedong, Pak Yeong-cha'è è costretta a prendere un treno che la porterà da Seoul a Pyongyang. Sullo stesso treno saliranno anche Yi Hyong-sik e Kim Sonhyong. Il treno rappresenta la modernità del mondo occidentale, la capacità di muovere persone e merci, ma è anche metafora del viaggio interiore e dei cambiamenti che i personaggi stanno affrontando. Gli scompartimenti diventano un luogo per riflettere sulle proprie decisioni e la propria esistenza, luoghi in cui esprimere ed elaborare le proprie emozioni.

L'*han* provato da Pak Yeong-cha'è si diffonde tra i personaggi e gli unisce manifestandosi anche nel paesaggio esterno, quando l'esonazione del fiume Nakdong costringe il treno a fermarsi. Quando i personaggi scendono dal treno notano che l'acqua è di colore rosso come il sangue che macchia Pak Yeong-cha'è dopo lo stupro subito o quello di cui è ricoperta nelle visioni di Yi Hyong-sik quando gli appare sotto forma di spettro.⁶⁸

L'*han* provato da Yeong-cha'è è interpretato da Yi Gwang-su come un sentimento negativo che blocca il progresso e la metamorfosi dei personaggi. Allo stesso tempo è possibile che questo venga risolto, trasformandosi in un sentimento positivo, attraverso lo sforzo collettivo.

Nella parte finale del romanzo, dopo che il treno rimane fermo sui binari, i personaggi decidono di improvvisare un concerto musicale per riuscire a raccogliere denaro per i villaggi vittime dell'alluvione. Così facendo l'*han* si trasforma da ostacolo a elemento di unione riunendo i personaggi e annullandone le differenze di classe per uno scopo superiore.

Nel finale di *Munjong* Yi Gwang-su si rivolge ai lettori lanciando un chiaro messaggio nazionalista per cui le situazioni avverse (l'occupazione giapponese delle Corea) attraverso l'unione (la costruzione di una nuova identità coreana che prende le distanze da quella confuciana precedente) possono essere superate sfruttando anche emozioni negative come quelle dell'*han*, a patto che siano rielaborate individualmente e collettivamente.

La scelta di rappresentare il climax della storia attraverso una performance musicale non è casuale. Come abbiamo visto in precedenza, durante l'occupazione giapponese si sviluppò una grande resistenza in termini culturali per creare una nuova identità da opporre a quella imposta dai colonizzatori.⁶⁹

⁶⁷ M. D. Shin, *A Brief History of Han*, The Korea Society, New York, 2 maggio 2019 (<https://youtu.be/zXIZ5O6SBTA?si=Salu7wFGKLUS4MII>)

⁶⁸ Cfr., M. D. Shin, *Korean National Identity under Japanese Colonial Rule. Yi Gwangsu and the March First Movement of 1919*, Routledge, London, 2018, Capitolo 3

⁶⁹ Cfr., M. D. Shin, *Korean National Identity under Japanese Colonial Rule. Yi Gwangsu and the March First Movement of 1919*, Routledge, London, 2018, Capitolo 3

1.3.2 *Arirang: una canzone popolare di resistenza*

Uno dei maggiori simboli di questa resistenza è la canzone *Arirang* che Kim San definisce come “una bellissima canzone antica, nata dal cuore vivo di un popolo sofferente. È triste, come è triste ogni bellezza profonda. È tragica, come la Corea è stata a lungo tragica. Poiché è bella e tragica, è stata la canzone preferita di tutti i coreani per trecento anni.”⁷⁰. Con il termine *Arirang* non intendiamo una canzone specifica, ma un termine ombrello usato per indicare una comune struttura di un gruppo di canzoni che condividono il medesimo ritornello (*Arirang arirang arariyo*) e hanno come tematica principale “la separazione degli amanti, le ingiustizie della vita per la gente comune, la nostalgia per la propria città natale, il disorientamento durante i periodi di cambiamento drammatico o la determinazione a perseverare e vincere l’oppressione.”⁷¹

Il testo dell’*Arirang* non è predefinito, ma è possibile modificarne le parole a seconda delle esigenze dell’epoca in cui viene cantata. Infatti, “gli esperti stimano che il numero totale di canti popolari che portano il titolo “*Arirang*” sia di circa 3.600 varianti appartenenti a una sessantina di versioni.”⁷²

I manifestanti del Movimento del 1° marzo durante le proteste intonavano l’*Arirang* con un testo che faceva esplicitamente riferimento all’indipendenza della penisola e alla condanna delle azioni dei giapponesi. Durante l’occupazione, l’*Arirang* diventa l’inno ufficiale dei coreani capace di condensare nei suoi versi la sofferenza di un intero popolo che così può manifestarsi e sfogarsi. “La presenza coloniale giapponese ha quindi conferito ad “*Arirang*” una risonanza speciale per articolare l’han (dolore indignato) che molti coreani considerano una caratteristica nazionale.”⁷³.

La canzone *Arirang* diventa un simbolo del nazionalismo coreano talmente forte da essere utilizzata anche in alcuni media per criticare l’occupazione e i soprusi dei giapponesi nella penisola. Nel 1926, uscì nei cinema della penisola il film *Arirang* scritto, prodotto, interpretato e diretto dal giovane regista coreano Na Woon-gyu (1902-1937). Purtroppo, il film è tutt’oggi perduto, probabilmente distrutto durante la guerra di Corea, e la sua ricostruzione è stata possibile solo attraverso le *cinema novels*, piccoli libretti che venivano utilizzati per promuovere il film tra le case distributrici.

⁷⁰ E. T. Atkins, *The Dual Career of “Arirang”: The Korean Resistance Anthem That Became a Japanese Pop Hit*, The Journal of Asian Studies, Vol. 66, n.3, 2007, p. 653

⁷¹ Ivi, p.651

⁷² Le seguenti informazioni sono state reperite dal sito ufficiale dell’UNESCO consultabile al seguente link (<https://ich.unesco.org/en/RL/arirang-lyrical-folk-song-in-the-republic-of-korea-00445>)

⁷³ E. T. Atkins, *The Dual Career of “Arirang”: The Korean Resistance Anthem That Became a Japanese Pop Hit*, The Journal of Asian Studies, Vol. 66, n.3, 2007, p. 647.

Nonostante questo, tutt'oggi gli studiosi del cinema coreano considerano la pellicola di Na Woon-gyu la prima pietra miliare della storia del cinema coreano, non solo per motivi artistici o produttivi, ma perché fu “*il primo film coreano che riflette marcatamente il nazionalismo coreano*”⁷⁴.

La pellicola racconta la storia di Yeong-jin, uno studente coreano reso mentalmente malato dalle torture della polizia giapponese dopo essere stato incarcerato per la partecipazione alle proteste contro l'occupazione giapponese del marzo 1919. Dopo il suo rilascio tornerà al suo villaggio natale per vivere con il padre e la sorella, Yeong-hui. Quest'ultima subirà un tentativo di stupro da parte di O Gi-ho, collaborazionista filogiapponese, che verrà ucciso da Yeong-jin in un raptus di follia omicida. La pellicola si conclude con lo studente arrestato dalla polizia giapponese. Mentre Yeong-jin si allontana, l'intero villaggio intona straziato l'*Arirang*.

Nella scena finale del film si raggiunge il climax emozionale in cui avviene “una *conversione di stato d'animo che trasforma il pubblico da spettatore a partecipante*”⁷⁵. La sofferenza individuale di Yeong-jin scortato dalla polizia si trasforma nella sofferenza collettiva nell'intero villaggio che intonando la canzone può sfogare la frustrazione in una forma di protesta non violenta, come quelle del marzo 1919, e creare una forte senso identitario. Dato che *Arirang* è un film muto, durante le proiezioni veniva riprodotta una registrazione della canzone nel finale e ci sono prevenute testimonianze in cui il pubblico in sala intonasse il canto assieme ai personaggi. Questo avveniva grazie al *pyonsa*, una figura molto simile all'imbonitore che durante l'epoca del cinema muto coreano (1897~1934) “*introduce i personaggi e l'ambientazione e spiega le azioni fisiche e i dilemmi psicologici durante le proiezioni del film muto*”⁷⁶.

Durante l'occupazione giapponese il *pyonsa* si trasforma da semplice narratore a una figura politicamente orientata che diffonde nel pubblico forti e chiari messaggi antigiapponesi nel corso della fruizione della pellicola. Questo soprattutto nel caso della pellicola di Na Woon-gyu in cui è chiaro scorgere un sottotesto di forte critica all'aggressione giapponese e allo stato in cui versa la popolazione coreana che viene riunita sotto la bandiera della comune identità culturale da anteporre a quella imposta dai giapponesi.

L'adattabilità ai vari cambiamenti storici, culturali e sociali, il legame con i movimenti nazionalisti, la popolarità durante l'epoca coloniale, l'essere considerata come un tratto

⁷⁴ Rhee J., *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, Vol. 1, n.1, Routledge, Londra, 2009

⁷⁵ Ivi, p.31

⁷⁶ A. Jeong, *How the Pyonsa Stole the Show The Performance of the Korean Silent Film Narrators*. Media Convergence Research, n.25, 2018, p.25

fondamentale dell'ethos coreano e il contenuto dei testi legati a sentimenti come la perdita e la tristezza rendono l'*arirang* un perfetto veicolo per esprimere e sfogare l'*han* con cui condivide le caratteristiche comuni sopracitate.

1.3.3 P'ansori: il suono dell'han

Il *p'ansori* è una particolare forma di teatro cantato tipica dell'arte popolare coreana che “richiede solo due esecutori: un cantante (*kwangdae*) e un batterista (*kosu*). Il cantante sta in piedi su una stuoia di paglia e il batterista siede a due o tre metri di fronte a lui, di fronte al cantante (o occasionalmente di lato). Mentre il cantante canta, il batterista batte il tamburo per accompagnarlo.”⁷⁷.

Per via della sua natura legata all'arte popolare, considerata dai letterati del tempo una forma bassa di cultura, e alla sua forma orale, non c'è una ricca documentazione sull'origine e la diffusione del *p'ansori* in Corea.

Le prime testimonianze sono databili attorno al XVII secolo quando era una pratica ancora legata alla religione sciamanica e performata in strada davanti ad un pubblico composto per lo più da persone appartenenti alle classi più povere.

A partire dal secolo successivo l'arte del *p'ansori* comincia a suscitare interesse anche nelle classi più agiate, ma sarà solo nel XIX secolo che raggiungerà il suo periodo di massima popolarità grazie all'opera di Shin Jea-hyo (1812-1884), un ricco mecenate che trascrisse, per la prima volta, i dodici cicli di storie che componevano il repertorio dei cantanti del *p'ansori* modificandole e adattandole ai gusti degli aristocratici coreani.

Tuttavia, “tra I dodici, solo cinque sono giunti a noi e vengono eseguiti ancora oggi: il Canto di Ch'unhyang, il Canto di Sim Ch'ong, il Canto di Hungbo, il Canto del Coniglio e della Tartaruga (o Canto del Palazzo d'Acqua) e il Canto della Rupe Rossa.”⁷⁸

Prima dell'opera di adattamento di Shin Jea-hyo molte canzoni erano legate a tematiche di carattere comico e satirico e, solo in seguito, per rendere il *p'ansori* una forma d'arte accettata anche dalle classi più elevate è stato dato maggior risalto a storie che contenessero elementi drammatici.

Con l'avvento del XX secolo la popolarità del *p'ansori* subisce un declino a causa della censura giapponese che temeva la diffusione di messaggi nazionalisti e indipendentisti attraverso i testi e la performance dei *kwangdae*. Durante il periodo coloniale il *p'ansori* diventa ben più che una forma d'intrattenimento ma “rappresentava lo spirito nazionale [...] e questo si conciliava

⁷⁷ P. H. Lee (edited by), *A History of Korean Literature*, Cambridge University Press, 2003, p.288

⁷⁸ Ivi, p.297

con il nazionalismo culturale emerso in Corea nel secondo decennio del periodo di occupazione”⁷⁹.

Una delle canzoni del *p’ansori* più famose durante l’occupazione è *Yolsaga* (*Song of the Patriot*) composta negli anni ’20 dal musicista Pak Tongsil (1893-1969). Questa canzone riscosse un grandissimo successo tra i patrioti coreani, tanto da diventare l’inno degli studenti durante le proteste di Kwangju del 1927 per poi venir cantata durante le riunioni segrete dei nazionalisti.

In questo contesto socioculturale si va sempre di più ad affermare una specifica scuola di *p’ansori* chiamata *Seopyeonje* fondata dal maestro Park Yu-Jeon (1835-1906) durante il regno di re Cheoljong (1849-1864). Contrariamente allo stile più rumoroso e legato a tematiche comiche della scuola di *p’ansori Dongpyeonje*, le performance dei cantanti della scuola *Seopyeonje* sono caratterizzate da un uso di tonalità vocali più composta e morbida utilizzata per esprimere un maggior senso di tristezza.

Sebbene nei secoli precedenti il *p’ansori* fosse legato a cicli narrativi che avevano come tematica centrale la satira e toni comici, con la diffusione dello stile *Seopyeonje* i cicli di storie drammatiche diventano più preminenti. Nonostante queste storie abbiano un finale positivo in cui i personaggi risolvono le proprie sofferenze, nel corso della performance devono scontrarsi un percorso catartico in cui affrontano la propria condizione di tristezza per arrivare alla catarsi. Dopo la liberazione dall’occupazione giapponese, il *p’ansori* non vive un grande momento di popolarità tornando a suscitare interesse solamente a partire dagli anni ’70, quando la struttura della performance tradizionale viene mescolata con nuovi stili di canto, nuovi ritmi musicali e nuove tematiche.

Il movimento politico *minjung* utilizzerà il *p’ansori* come mezzo per diffondere le proprie idee politiche alle masse popolari, modificando la struttura tradizionale, inserendo nuovi personaggi legati alla realtà politica di quegli anni dominata dalla dittatura militare di Park Chung-hee (1960-1978). Soprattutto, viene percepito come lo strumento più adatto per costruire una stretta relazione tra coloro che eseguono la performance e il pubblico creando un forte senso comunitario in grado di portare alla catarsi intesa come “*totale o parziale liberazione da gravi e persistenti conflitti o da uno stato di ansia, ottenuto attraverso la completa rievocazione degli eventi responsabili, che vengono rivissuti, a livello cosciente, sia sul piano razionale sia su*

⁷⁹ Yeonok Jang, *Korean P’ansori singing tradition. Development, Authenticity, and Performance History*, Scarecrow Press, Lanham, 2014

quello emotivo”⁸⁰.

Per la capacità del *p’ansori* di creare un’esperienza collettiva in grado di esprimere le emozioni sia nella dimensione individuale del performer principale che in quella collettiva del pubblico, esso diventa il perfetto veicolo per esprimere e risolvere il complesso dell’*han*, tanto che gli studiosi coreani si rivolgono spesso al *p’ansori* come *the sound of han*. Esistono infatti diversi caratteri tipici del *p’ansori* che possono essere utilizzati per esprimere l’*han*⁸¹:

- *Struttura del racconto e personaggi*: I personaggi e gli eventi rappresentati nelle narrazioni del *p’ansori* sono realistici e complessi, legati all’esperienza umana, slegati dagli archetipi morali tipici della narrazione classica legata ai valori del confucianesimo. Il *p’ansori* mette in scena storie legate alla vita delle persone comuni di cui viviamo “i loro dolori e dispiaceri quotidiani, le loro gioie o i loro trionfi”⁸². Sebbene, la maggior parte delle narrazioni abbia un finale positivo lo spettatore assiste ad un percorso dei personaggi pieno di ostacoli e sofferenze che permettono di sfogare il proprio *han* arrivando alla fine della narrazione con la catarsi. “As a result, *p’ansori* was able to endow its various colorful characters with three-dimensional verisimilitude and achieve literary success by depicting the problems of the time either directly or through allegory and farce”.⁸³
- *Ritmo e timbro*: ogni testo del *p’ansori* è caratterizzato da un particolare modello ritmico chiamato *changdan* che ne definisce la principale emozione che il pubblico prova durante la performance. I modelli ritmici più utilizzati per esprimere la sensazione di tristezza sono *chingyang* e *chungmori*. Soprattutto il secondo viene utilizzato “when composing music for text that describe struggles or lamentation”⁸⁴.
- *Gestualità*: la mimica e i gesti, spesso improvvisati durante il canto o la narrazione, ricoprono una grande importanza all’interno della performance del *kwangdae* perché

⁸⁰ La seguente definizione è tratta dalla voce catarsi dell’enciclopedia Treccani consultabile al seguente link (<https://www.treccani.it/vocabolario/catarsi/>)

⁸¹ Cfr. H. Willoughby, *The Sound of Han: P’ansori, Timbre and a Korean Ethos of Pain and Suffering*, Yearbook for Traditional Music, Vol. 32, Cambridge University Press, 2000

⁸² H. Willoughby, *The Sound of Han: P’ansori, Timbre and a Korean Ethos of Pain and Suffering*, Yearbook for Traditional Music, Vol. 32, Cambridge University Press, 2000, p.23

⁸³ P. H. Lee (edited by), *A History of Korean Literature*, Cambridge University Press, 2003, p.302

⁸⁴ H. Willoughby, *The Sound of Han: P’ansori, Timbre and a Korean Ethos of Pain and Suffering*, Yearbook for Traditional Music, Vol. 32, Cambridge University Press, 2000, p.25

sono utili per enfatizzare particolari momenti drammatici e attirare l'attenzione del pubblico portandolo a riflettere su quel momento della storia e creare empatia.

Pertanto, gli elementi chiave del *p'ansori* sono in grado di riuscire a restituire le emozioni negative, spesso centrali nella narrazione, che provano i personaggi per poi sfogarle nel finale, cambiando la propria condizione da sfavorevole a favorevole coinvolgendo in questo atto anche il pubblico che può identificarsi con i personaggi all'interno di una dimensione comunitaria. Queste caratteristiche legate all'elaborazione di emozioni negative o eventi traumatici inserite in un contesto storico, sociale e culturale, come l'occupazione giapponese e il movimento *minjung* degli anni '70, rendono il *p'anosri* una forma d'arte popolare capace di esprimere l'*han*. Nel capitolo che segue, dopo aver descritto il contesto storico di riferimento della Corea del Sud dalla liberazione sino alla democratizzazione, tratteremo di come l'*han* risulti centrale nel pensiero e nella produzione culturale del movimento *minjung*, come sentimento identitario che sottolinea la sofferenza del popolo coreano dopo il periodo post-coloniale.

CAPITOLO II. IL LEGAME TRA HAN E MINJUNG: ESORCIZZARE LA SOFFERENZA ATTRAVERO IL CINEMA E L'ARTE FOLKLORISTICA

Il presente capitolo si propone di fornire le principali coordinate storiche e i maggiori sviluppi politici, sociali ed economici avvenuti in Corea del Sud dopo la liberazione dalle forze giapponesi. In particolare, affronteremo la divisione della penisola in due stati nazionali distinti, la Guerra di Corea (1950-1953) e le diverse politiche sociali ed economiche attuate dai diversi governi autoritari che si sono succeduti dal 1948 al 1987.

Un aspetto cruciale di questa analisi sarà l'esame del movimento *minjung*, un fenomeno socioculturale che ha radici profonde nella lotta per la democratizzazione e la giustizia sociale. Attraverso l'obiettivo del cinema, esploreremo come il movimento abbia trovato espressione artistica, contribuendo a definire la narrativa cinematografica della Corea del Sud e a riflettere sulle dinamiche sociali del tempo.

Parallelamente, esamineremo la nozione di *han*, un concetto culturale intrinsecamente coreano che ha trovato espressione nel folklore e nelle arti tradizionali. Analizzeremo come questa profonda esperienza di sofferenza e risentimento si sia riflessa nell'arte folkloristica coreana, diventando un mezzo di espressione per il dolore storico e personale.

Nello specifico, faremo riferimento a forme d'arte folkloristiche come il *madangguk* e il *talchum* che verranno riprese anche all'interno di alcuni importanti movimenti cinematografici come il *Seoul Film Collective* e il *Visual Age Group* che declinano il loro linguaggio all'interno del contesto cinematografico.

Per comprendere meglio l'influenza del linguaggio dell'arte folkloristica e della filosofia *minjung* nelle produzioni cinematografiche sudcoreane degli anni '80 analizzeremo, brevemente alcune pellicole come *P'annori Arirang*, *A Fine, Windy Day* e *Declaration of fools*. Attraverso questa analisi integrata della storia contemporanea, del cinema, del movimento *minjung* e del concetto di *han*, cercheremo di fare luce sui legami complessi che hanno plasmato la cultura visiva della Corea del Sud e contribuito alla costruzione della sua identità nazionale.

2.1 Dalla divisione della penisola alla democratizzazione della Corea del Sud

2.1.1 La presidenza autoritaria di Syngman Rhee (1948-1960), la guerra di Corea (1950-1953) e il colpo di stato militare di Park Chung-hee

Dopo la liberazione dalle forze giapponesi, il 15 agosto 1945, molti politici e patrioti coreani esuli tornarono in patria con l'obiettivo di creare un governo di unità nazionale per guidare e riunificare il paese, che nel frattempo era stato diviso in due aree d'influenza da parte di Stati Uniti e Unione Sovietica, lungo il 38° parallelo.

A sud Lyuh Woon-hyung (1885-1947), politico esule moderato, organizzò dei comitati popolari per la ricostruzione nazionale, organizzati nel *Comitato per la Preparazione dell'Indipendenza della Corea* (CPKI), e, il 6 settembre 1945, proclamò la Repubblica Popolare di Corea, con le funzioni di un governo nazionale provvisorio. Gli statunitensi guardavano però con diffidenza il governo provvisorio e i comitati organizzati da Lyuh perché all'interno erano presenti numerosi componenti appartenenti a correnti politiche orientate a sinistra.⁸⁵

Il generale John R. Hodge (1893-1963), capo delle forze armate statunitensi in Corea dal 1945 al 1948, non riconobbe quindi il governo provvisorio e i comitati vennero messi fuori legge nel dicembre del 1945. Il governo militare statunitense decise così di appoggiare la figura di Syngman Rhee come capo del governo, per il suo fervente anticomunismo e i suoi valori ultraconservatori.

A Pyongyang, il leader presbiteriano Cho Man-sik (1883-1950), nazionalista e attivista politico del movimento independentista durante l'occupazione coloniale, si adoperò per creare un comitato popolare affiliato al CPKI. Tuttavia, la leadership di Cho Man-sik non era ben vista dall'Unione Sovietica, che preferiva una commissione composta e guidata unicamente da coreani di orientamento comunista; non era però facile trovare un leader comunista abbastanza conosciuto e carismatico a cui affidare il potere.

La scelta ricadde su Kim Il-sung (1912-1994), un giovane soldato che dal 1935 aveva combattuto in Manciuria i giapponesi per poi unirsi, dal 1940 al 1945, nelle file dell'Armata Rossa con il grado di maggiore.

Exactly why the Soviet occupation forces decided to support him is not clear. He had achieved some notoriety for his successful raid at Poch'ŏnbo and was familiar to some Soviet officers, while the local domestic Communists were weak and largely unknown to the Russians. For whatever reason, in October the Soviets eventually decided to promote him as the Communist leader in the North. [...] in December of that year Kim Il Sung was appointed to its chairmanship.⁸⁶

Alla Conferenza di Mosca (16-26 dicembre 1945), a cui parteciparono i ministri degli esteri di URSS, USA e Regno Unito, venne tracciato il destino della penisola coreana. Alla fine della conferenza venne sancito che la riunificazione della Corea sarebbe stata raggiunta solamente

⁸⁵ Cfr. M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 2018, p. 380

⁸⁶ M. J. Seth, *A History of Korea from Antiquity to the Present*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2011, p.315

dopo un'amministrazione fiduciaria, che poteva durare fino a cinque anni presieduta da una commissione mista che vedeva coinvolte Cina, Regno Unito, Stati Uniti e Unione Sovietica. Questa decisione scontentò tutti i coreani, indipendentemente dalla loro ideologia politica.

Nel nord i comunisti furono costretti ad adeguarsi alla linea di Mosca; mentre a sud si scatenarono una serie di proteste popolari, molte vicine alla sinistra, che vennero represses dall'esercito. A partire dal 1946 si riunì più volte una commissione mista formata dal Consiglio Popolare presieduto da Kim Il-Sung, sotto la guida URSS, e il Consiglio Democratico presieduto da Syngman Rhee appoggiato dagli USA.

Le due commissioni non raggiunsero mai un accordo, rimanendo ferme sulle proprie posizioni e dimostrando come le due superpotenze non avessero alcuna intenzione di rinunciare in maniera definitiva alla loro influenza sulla penisola, anche a discapito della riunificazione.

In questa situazione di stallo, gli USA, nel 1947, chiesero alle Nazioni Unite la creazione di una commissione temporanea per supervisionare le elezioni, che si sarebbero dovute tenere l'anno successivo in tutta la penisola, e per creare un'Assemblea Nazionale per raggiungere l'unificazione.

L'Unione Sovietica si oppose però alla decisione statunitense decidendo di non accogliendo la commissione e realizzare elezioni separate. *“L'intervento straniero, che avrebbe dovuto agevolare la difficile transizione verso la normalità, per i propri interessi acui ed esasperò le divisioni ideologiche, già pericolosamente profonde, fino a provocare la più grande tragedia nazionale che la storia della Corea ricordi”*.⁸⁷

Il 10 maggio 1948 si tennero le elezioni ma solo nella parte meridionale sotto il controllo statunitense e il 15 agosto venne proclamata la Repubblica di Corea, con Syngman Rhee come primo presidente della storia della Corea del Sud. Il 9 settembre dello stesso anno, nella parte nord sotto il controllo sovietico, venne proclamata la Repubblica Popolare Democratica di Corea, guidata da Kim Il-Sung, che cominciò sin da subito la costruzione del proprio mito come padre della vera nazione coreana.

Dopo le elezioni, nel Sud del paese la situazione cominciò a precipitare in fretta. Il fervente anticomunismo del nuovo presidente sudcoreano scatenò le proteste e moti insurrezionali che vennero repressi con estrema brutalità dall'esercito e dalla polizia con la connivenza degli Stati Uniti ancora presenti sulla penisola. Anche l'opposizione istituzionale venne presto messa a tacere con l'eliminazione fisica degli oppositori. Sia Kim Il-Sung che Syngman Rhee cercarono l'appoggio militare delle superpotenze loro alleate perché credevano che l'unico modo per

⁸⁷ M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 2018, p. 378

raggiungere la riunificazione fosse un inevitabile conflitto armato, che da lì a poco scoppierà in tutta la penisola.

Il 26 giugno 1950 le truppe nordcoreane superarono il 38° parallelo invadendo la Repubblica di Corea. *“Il 28 giugno le armate nordcoreane entrarono a Seoul. [...] Le truppe del nord dilagarono verso sud e in appena un mese e mezzo costrinsero il nemico ad asserragliarsi in una esigua porzione di territorio intorno alla città di Busan, nell'estrema parte sud-orientale della penisola”*.⁸⁸

L'esercito di Kim Il-Sung, dopo pochi mesi di guerra, sembrava avere il controllo stabile della penisola grazie ad un esercito meglio equipaggiato e addestrato e al gran numero di disertori nell'esercito sudcoreano.

Migliaia erano stati i giovani che si erano uniti all'Esercito Popolare non tanto per simpatia verso il comunismo quanto per l'indignazione e il disprezzo nutrito nei confronti di Yi Sŭngman e il suo ruolo di agente degli Stati Uniti, ormai considerati il principale ostacolo all'effettiva indipendenza del Paese e alla riunificazione.⁸⁹

L'unica speranza per le truppe sudcoreane, costrette ad una prolungata resistenza nella città di Busan, era rappresentata dall'intervento del generale statunitense Douglas MacArthur (1880-1964), capo delle forze armate americane di stanza in Giappone.

MacArthur proposed an amphibious landing at Inchon, the port for Seoul. A landing there offered the opportunity to sever North Korea's lines of communication and trap its army to the south. Inchon was an extremely dangerous and risky point to attack. City-fighting is costly under the best of circumstances; it is even more so when soldiers must first disembark from assault craft directly under defending fire. Additionally, the Inchon harbor had deep tidal shifts, high sea walls, a narrow channel, broad mudflats, and fortified islands. The tide fell 20 feet (6m) twice per day. MacArthur, though, believed that these factors actually made Inchon an attractive point to attack. The North Koreans would never expect it.⁹⁰

L'operazione ebbe inizio il 15 settembre 1950, quando le forze dell'ONU⁹¹ sbarcarono con successo a Incheon. Questa mossa strategica si rivelò cruciale nel cambiare il corso della guerra, consentendo alle forze internazionali a guida statunitense di avanzare rapidamente verso nord riconquistando Seoul precedentemente occupata dalle forze nordcoreane.

⁸⁸ M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 2018, p. 393

⁸⁹ Ivi. 393

⁹⁰ Malkasian C., *The Korean War 1950-1953*, Osprey Publishing, Oxford, 2001, p. 25

⁹¹ Il Consiglio di sicurezza delle Nazioni Unite approvò, il 27 giugno 1950, la risoluzione 83, che chiedeva ai paesi membri di fornire assistenza militare alla Corea del Sud. Il coordinamento delle forze ONU fu affidato al comando statunitense.

Dopo lo sbarco a Incheon, le truppe statunitensi, avanzando verso nord, si avvicinarono al confine tra la Corea del Nord e la neonata Repubblica Popolare Cinese guidata da Mao Zedong, che, preoccupato della vicinanza dell'esercito statunitense al confine, decise di aiutare le truppe nordcoreane a partire dall'ottobre 1950 quando il Corpo Volontario del Popolo Cinese attraversò il fiume Yalu. L'intervento cinese bloccò l'avanzata dell'esercito statunitense e delle truppe ONU ricacciandole oltre il 38° parallelo, trasformando il conflitto in una guerra di trincea. Dal 1951 in poi la guerra entrò in una fase di stallo sino al luglio 1953 quando, a Panmunjom, venne firmato un armistizio che poneva fine alle ostilità.⁹²

La Guerra di Corea (1950-1953) lasciò sul terreno quasi tre milioni di morti, un paese al collasso economico, violenze e atrocità sulla popolazione civile e una nazione, che era stata unita per secoli, divisa. Dopo la firma dell'armistizio la Corea era un paese completamente distrutto.

Seoul was in ruins, and a great deal of infrastructure had been destroyed. Thousands of families were returning from refugee camps to ruined homes; many were separated from relatives in the North with whom they had no contact. Almost every family had a member or close relative killed or missing. Economically the southern provinces of Korea that made up the Republic of Korea were poorer than they had been before World War II⁹³.

Tuttavia, Syngman Rhee sembrava più interessato a mantenere il proprio potere e privilegi piuttosto che a ricostruire il paese. Per mantenere la propria carica sarebbe stato necessario emendare la costituzione per permettergli di ricandidarsi per una terza volta. Conscio di *“incontrare una strenua resistenza da parte dei suoi oppositori [...] ricorse alla violenza assicurandosi i favori della mafia locale”*⁹⁴ e del Partito liberale, da lui stesso fondato nel 1951, con cui controllava la quasi totalità del parlamento. La legge che modificava la costituzione passò senza alcuna difficoltà nel 1954, così come la sua conferma alla guida del paese nelle elezioni del 1956.

Gli anni della sua presidenza, dopo la fine della guerra, furono caratterizzati da una forte repressione di ogni forma di dissenso sia degli avversari politici, che spesso sparivano misteriosamente o erano costretti al silenzio, sia della popolazione che chiedeva a gran voce la definitiva democratizzazione del paese. Nonostante il dissenso sempre più ampio, grazie alle intimidazioni e all'appoggio degli USA, Syngman Rhee vinse nuovamente le elezioni del 1960, ma il suo governo autoritario era destinato a finire. L'undici aprile 1960 il cadavere di un

⁹² Cfr., M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 2018, p. 394

⁹³ M. J. Seth, *A Concise History of Modern Korea From the Late Nineteenth Century to the Present*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016, p. 373

⁹⁴ M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, 2018, p. 451

giovane studente venne ripescato nel mare di Masan dopo un maldestro tentativo della polizia di Stato di occultarne il corpo.

Il ritrovamento del giovane studente scatenò una serie di proteste che ben presto si estesero a tutto il paese sfociando in scontri con le forze dell'ordine e costringendo Syngman Rhee a proclamare la legge marziale il 19 aprile 1960.

Il governo statunitense non poté che ritirare il proprio appoggio al presidente sudcoreano, dato che la natura autoritaria del suo governo era ormai evidente anche all'opinione pubblica internazionale. Syngman Rhee fuggì dalla Corea del Sud con una grande quantità di denaro rifugiandosi alle Hawaii dove morirà cinque anni più tardi. Si conclude così in modo rocambolesco la prima Repubblica di Corea, ora in mano ad un governo provvisorio retto da Ho Chong (1896-1988) che volle promuovere una nuova costituzione che trasformava la Corea del Sud in una democrazia parlamentare in cui il Presidente della Repubblica avrebbe assunto il ruolo di garante delle attività istituzionali, mentre il Primo Ministro avrebbe visto accrescere i propri poteri.

Alle elezioni del giugno di quell'anno il partito democratico trionfò formando un nuovo governo. Tuttavia, il nuovo governo presieduto da Chang Myon (1899-1966) era molto instabile a causa della presenza di diversi protagonisti del vecchio regime e un Partito Democratico sempre più diviso. Le numerose proteste studentesche e l'immobilismo dell'esecutivo, spinsero gli USA a temere che la Corea del Sud scivolasse verso un governo di stampo socialista come quello nordcoreano, che nel frattempo stava ottenendo una serie successi economici significativi.

Già dopo le proteste degli studenti nell'aprile 1960, alcune frange dell'esercito cominciarono a organizzare un colpo di stato militare preoccupati dall'instabilità del nuovo governo di fronte alla minaccia nordcoreana e i crescenti movimenti di sinistra che si stavano diffondendo tra gli studenti e i lavoratori. Il 16 maggio 1961, alcune truppe dell'esercito guidate dal generale Park.Chung-hee, figura chiave del colpo di stato, occuparono i principali edifici governativi di Seoul annunciando via radio che il paese si trovava sotto il governo militare che fondava la propria legittimità su principi quali: l'anticomunismo, l'alleanza con Washington, lo sviluppo economico, la riunificazione della penisola e la lotta alla corruzione.⁹⁵

L'anno seguente Park fece approvare una legge per la sicurezza nazionale che, nei fatti, bloccava qualsiasi possibilità di attività politica imbavagliando l'opposizione. Il 17 dicembre dello stesso venne approvata una nuova Costituzione che trasformava la Corea del Sud in una

⁹⁵ Cfr., M. J. Seth, *A Concise History of Modern Korea From the Late Nineteenth Century to the Present*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016, Edizione Kindle

Repubblica Presidenziale monocamerale. Le elezioni del 1963 videro il trionfo di Park e del suo partito. La breve vita della Seconda Repubblica veniva soppressa da un colpo di stato militare e da un uomo che avrebbe controllato in modo autoritario ogni aspetto della politica del paese per i seguenti diciannove anni. Si apriva così la Terza Repubblica.

2.1.2 La dittatura di Park Chung-hee (1961-1979) e il miracolo economico

Il generale Park ha grandi ambizioni per il proprio paese, soprattutto dal punto di vista economico, *“dal momento in cui ha preso il potere, ha identificato la 'sicurezza' e lo 'sviluppo' nazionale come le principali sfide della nazione e ha giustificato la sua azione come una missione patriottica”*⁹⁶. Lo sviluppo economico della Corea del Sud o, per usare le parole dello stesso Park, *“la modernizzazione della patria”*, divenne l’obiettivo principale del governo militare perché necessario per ottenere l’indipendenza economica ed evitare che il paese si spostasse verso la Corea del Nord di Kim Il-Sung che in quel momento sembrava molto più avanti sul piano dello sviluppo industriale.

La politica economica si basava su piani quinquennali con chiari obiettivi da raggiungere ogni anno a seguito delle manovre decise dal governo. Uno dei suoi primi provvedimenti fu quello di aprire le porte agli investitori stranieri che videro nella mano d’opera coreana a bassissimo costo un’opportunità per abbassare i costi produttivi.

Allo stesso tempo le banche, tutte sotto il controllo statale dopo il 1961, fornirono a determinate aziende vantaggi fiscali creando dei grandi conglomerati industriali che tutt’oggi costituiscono la spina dorsale dell’economia del Paese. In cambio questi grandi conglomerati appoggiarono economicamente le campagne politiche della giunta militare. Queste aziende sono conosciute con il termine coreano *chaebol*⁹⁷, che deriva dalla *“pronuncia coreana dei caratteri cinesi utilizzati per scrivere "zaibatsu", i conglomerati giapponesi prebellici del 1945 a cui in molti modi assomigliavano.”*⁹⁸.

Nonostante le proteste, soprattutto da parte degli studenti che chiedevano la riunificazione con il nord e maggiori libertà civili, la politica del primo periodo di governo Park portò ad un boom

⁹⁶ Gi-Wook Shin, *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics, and Legacy*, Stanford University Press, Stanford, 2006, p.103

⁹⁷ Il termine "chaebol" si riferisce ai grandi conglomerati o gruppi industriali sudcoreani, che spesso sono controllati dalla famiglia che li ha fondati o un gruppo ristretto di individui. Queste imprese sono solitamente costituite da diverse società affiliate che operano in vari settori economici. Alcuni esempi di chaebol includono Samsung, Hyundai e LG.

⁹⁸ M. J. Seth, *A Concise History of Modern Korea From the Late Nineteenth Century to the Present*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016, p. 389

economico che, unito ad uno stretto controllo sulle opposizioni e a brogli elettorali, garantì a lui e al suo partito di vincere nuovamente le elezioni del 1967.

Il secondo mandato di Park si aprì con un nuovo piano quinquennale che si concentrava sullo sviluppo dell'industria pesante, come quella dell'acciaio e della chimica, su cui la Corea del Nord era molto più avanzata. A questo proposito venne creata la *Pohang Iron and Steel Company* (POSCO), una compagnia produttrice di acciaio controllata e finanziata direttamente dal governo. Insieme alla fondazione della POSCO vennero costituite zone produttive speciali per l'esportazione e zone economiche speciali in cui vennero costruiti impianti chimici e dell'industria pesante.⁹⁹

Per quanto riguarda la politica estera, Park Chung-hee da una parte cercò di rafforzare il rapporto con gli USA, che iniettavano grandi quantità di capitali nell'economia sudcoreana, inviando numerosissime truppe in Vietnam (circa 320.000 soldati) in cambio di tecnologia, nuovi capitali e trattamenti di favore nei mercati commerciali¹⁰⁰.

Dall'altra tentò, sin dal 1961, di normalizzare i rapporti diplomatici con il Giappone che vedeva come un'importante alleato dal punto di vista economico e della sicurezza nazionale. La normalizzazione delle relazioni diplomatiche e gli accordi commerciali firmati nel 1965 da Park Chung-hee e dal Primo Ministro giapponese Eisaku Satō (1901-1975) scatenarono violente proteste nella popolazione che ancora ricordava le atrocità commesse dall'Impero giapponese durante l'occupazione coloniale.

Nonostante la costituzione della Corea del Sud non prevedesse un terzo mandato presidenziale, sfruttando la sua popolarità, i buoni risultati ottenuti in campo economico, che facevano apparire la Repubblica di Corea come una delle potenze emergenti dell'Asia, e il carattere fortemente autoritario del suo governo Park riuscì a far modificare la Costituzione rimuovendo il numero limite di mandati.

Il secondo mandato di Park si concentrò molto sulla modernizzazione del settore agricolo con il lancio, nel 1970, dell'iniziativa politica *Saemaul Undong* per “*perseguire con costanza lo sviluppo rurale insieme ai programmi di industrializzazione urbana, sia durante il primo che il secondo piano quinquennale*”¹⁰¹. Questa manovra non era solamente volta allo sviluppo delle aree rurali del paese, ma aumentava il sostegno, già forte, dei sostenitori del regime di Park presente nelle campagne sudcoreane.

⁹⁹ Cfr. Capitolo 5 “Economic Growth Under Park Chung-hee” in M. J. Seth, *A Concise History of Modern Korea From the Late Nineteenth Century to the Present*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016

¹⁰⁰ Cfr. M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 2018, p. 358

¹⁰¹ *The Saemaul Undong Movement in the Republic of Korea. Sharing Knowledge on Community-Driven Development*, Asian Development Bank, 2011, p.5

Non è un caso che nelle successive elezioni del 1971, Park vinse nuovamente inaugurando il suo terzo mandato consecutivo. Tuttavia, il margine di vittoria era andato via via assottigliandosi sempre di più, con l'opposizione che si era riunita attorno al Partito della nuova democrazia di Kim Dae-jung (1924-2009). *“Ossessionato dall'opposizione che ormai cominciava a serpeggiare anche all'interno del suo stesso partito, Park dette un giro di vite alla situazione politica del paese, passando da un forte autoritarismo a una sanguinaria dittatura nemmeno più tanto mascherata”*¹⁰².

Sfruttando la Legge per la difesa nazionale, promulgata nel dicembre 1971, Park assunse pieni poteri proclamando una nuova Costituzione e l'inizio dell'era dello *Yusin* (rinnovamento). La nuova costituzione *Yusin* prevedeva: l'estensione del mandato presidenziale da cinque a otto anni; la nomina diretta da parte del presidente della repubblica di un terzo del parlamento; l'elezione del da parte di un “Consiglio nazionale per la riunificazione” i cui membri erano accuratamente scelti tra i suoi uomini più fedeli.

Nel novembre 1972 l'approvazione della nuova Costituzione fu ratificata da un referendum popolare con oltre il 90% dei voti a favore. Voti probabilmente ottenuti attraverso l'intimidazione della popolazione da parte della KCIA (*Korean Central Intelligence Agency*), la polizia segreta coreana fondata dallo stesso Park già nel 1961, che divenne il braccio armato del suo governo dittatoriale.

Gli anni '70 della dittatura di Park sono contraddistinti da una durissima repressione di ogni libertà della popolazione. Studenti, professori, intellettuali, lavoratori e i membri appartenenti ai sindacati erano le vittime preferite della KCIA che godeva di un'autonomia illimitata nel controllo delle università, del territorio e delle associazioni politiche. Il periodo della costituzione *Yusin* portò ad una sempre maggior opposizione che veniva prontamente spezzata grazie a processi farsa e confessioni estorte attraverso la tortura ed esecuzioni sommarie.

Il 1978 fu l'anno più duro per il regime di Park costretto ad affrontare un fortissimo rallentamento dell'economia a causa della crisi petrolifera e il protezionismo americano sui prodotti importati dalla Corea del Sud. Le elezioni di quell'anno furono la conferma di uno stato di crisi. Le elezioni parlamentari furono vinte dall'opposizione che venne accusata di brogli elettorali e irregolarità con la messa al bando del suo leader Kim Young-sam (1927-2015). Kim rilasciò una lunga intervista al New York Times in cui chiedeva agli USA di smettere di appoggiare la dittatura di Park sotto cui i diritti umani, anche i più basilari, erano assenti.

¹⁰² M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, 2018, p. 459

L'amministrazione del presidente democratico Carter (1977-81) decise di prendere una forte posizione nei confronti del regime di Park chiedendo più diritti per la popolazione e il mantenimento di Kim come leader dell'opposizione. La dittatura militare di Park era ormai al collasso. Dopo la cacciata di Kim dal parlamento, per cui il regime di Park perse l'appoggio statunitense, sessantasei dei suoi uomini disertarono l'Assemblea Nazionale e diedero inizio alle proteste nella città portuale di Busan, roccaforte degli elettori di Kim.

La paura che le proteste potessero diffondersi in tutto il paese fece sì che la città venne posta sottostato d'assedio con scontri tra la popolazione e le forze dell'ordine.

Il pugno duro di Park nei confronti dei dimostranti non venne ben visto nemmeno dal capo della KCIA, Kim Jae-gyu (1926-1980), che sembrava più favorevole al compromesso con i manifestanti, piuttosto che all'uso della violenza. *“Il 26 ottobre 1979, nel corso di un banchetto, un animata discussione fra i due [Park Chung-hee e Kim Jae-gyu] assunse presto toni accesissimi finché ad un certo punto Kim Jae-gyu, estratta una rivoltella freddò il dittatore. Così finiva, dopo diciotto anni, l'era di Park Chung-hee”*.¹⁰³

2.1.3 Il colpo di stato di Chun Doo-Hwan (1980-1987): dal massacro di Kwangju alla democratizzazione

Dopo l'assassinio di Park Chung-hee, il ruolo di Presidente della Repubblica passò momentaneamente nelle mani del primo ministro Choi Kyu-hah (1919-2006) mentre il parlamento piombava nel caos con l'opposizione che si scontrava con i restanti uomini di Park. Le strade di Seoul si riempirono di studenti e lavoratori che chiedevano a gran voce la fine della dittatura e la definitiva democratizzazione della Corea del Sud.

Il 6 dicembre di quell'anno le nuove elezioni videro la vittoria di Choi Kyu-hah che promise una transizione del paese verso una compiuta democrazia abolendo la Costituzione *Yusin* e la legge sulla sicurezza nazionale e garantendo ai cittadini i loro diritti.

Il 12 dicembre dello stesso anno, sei giorni dopo l'elezione del nuovo presidente, il generale Chun Doo-Hwan (1931-2021) attuò un colpo di stato militare mobilitando alcune frange dell'esercito per occupare Seoul, dichiarare la legge marziale sulla capitale e arrestare il capo di stato maggiore Jeong Seung-hwa, accusato di essere coinvolto nell'assassinio di Park Chung-hee. Sebbene Choi Kyu-hah ricoprì ancora il ruolo di presidente, il vero potere veniva già esercitato dal generale Chun che nell'aprile del 1980 si fece nominare capo della KCIA.

¹⁰³ M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, 2018, p. 465

Laborers and students staged large demonstrations calling for an end to Chun's control, a lifting of martial law, and a concerted effort to establish a functioning democracy. The peak of these demonstrations came on May 15, when a hundred thousand mostly student protestors gathered in the plaza of Seoul Station¹⁰⁴.

Il 17 maggio Chun Doo-hwan estese la legge marziale a tutto il paese, chiudendo le università e impedendo ai cittadini qualsiasi tipo di protesta. Il 18 maggio a Kwangju, la principale città della provincia meridionale del Jeolla, alcuni studenti si riunirono davanti ai cancelli dell'Università Nazionale di Chonnam per protestare contro la legge marziale e la giunta militare al governo.

La polizia disperso le "poche" centinaia di studenti, ma le proteste non cessarono raccogliendo nel corso della giornata svariate migliaia di cittadini che si riunirono nel centro della città chiedendo a gran voce la fine del governo militare e libere elezioni in cui i cittadini, e non più i generali, fossero chiamati a decidere il destino del paese. Alcuni reparti militari vennero inviati nella città per sedare le proteste, ma la popolazione si unì alle proteste degli studenti riuscendo a cacciare, dopo alcuni giorni di intense lotte in cui l'esercito sparava sulle folle di manifestanti e torturava chiunque venisse arrestato, i militari dalla città. I cittadini di Kwangju dichiararono la città libera dalla legge marziale diventando un simbolo per la lotta per la democrazia, ma l'entusiasmo dei manifestanti sarebbe durato ben poco. I militari isolarono la città tagliando ogni forma di comunicazione e impedendo alla stampa indipendente di riportare qualsiasi notizia su cosa stesse accadendo all'interno della città. Il governo militare attraverso i giornali e i notiziari raccontò alla popolazione che le rivolte dentro la città di Kwangju erano state provocate da alcune spie nordcoreane alleate con gli studenti universitari di estrema sinistra. Tra il 26 e il 27 maggio le truppe militari sudcoreane erano pronte per assediare la città che venne riconquistata sparando sulle folle di manifestanti inermi provocando, secondo le stime, circa 2000 vittime, senza contare le torture e le violenze perpetrate dai militari sui loro stessi concittadini.

Del massacro di Kwangju parleremo approfonditamente nel terzo capitolo nella sezione dedicata alla pellicola *A petal (Kkonnip, Jang Sun-woo, 1996)*.

Il 16 agosto Choi Kyu-hah diede le dimissioni e la presidenza ad *interim* venne affidata al generale Chun, che nel frattempo aveva abbandonato i ranghi dell'esercito. Nel febbraio 1981 fu varata una nuova costituzione e Chun fu eletto presidente della Quinta Repubblica.

¹⁰⁴ Kyung Moon Hwang, *A History of Korea. An Episodic Narrative*, Red Globe Press, 2021, P.218

Il mandato del nuovo presidente, l'ultimo di natura militare nella storia sudcoreana, dovette scontrarsi con una forte crisi economica che rallentò la crescita del paese. Nonostante gli analisti internazionali fossero pessimisti su una possibile ripresa dell'economia sudcoreana con tassi di crescita comparabili a quelli avuti sotto la dittatura di Park Chung-hee, alcune riforme economiche riuscirono a ristabilizzare e far ripartire l'economia del paese.

I fondi elargiti dallo stato nei confronti dei grandi conglomerati cessarono e vennero promosse politiche più liberiste che incoraggiavano la fusione di diverse aziende in deficit di bilancio e la chiusura di molti settori fortemente indebitati. L'economia si specializzò nei settori ad alta tecnologia e ricerca scientifica, creando prodotti che cominciarono ad essere esportati in tutto il mondo, soprattutto verso il Giappone e gli USA.

Come fu per la dittatura di Park, il governo di Chun trovò la propria legittimità agli occhi dei cittadini grazie alla crescita economica e ai grandi eventi sportivi, come la possibilità di ospitare i Giochi Olimpici del 1988 a Seoul. Nonostante l'economia fiorente e una sempre più rilevante posizione nello scacchiere internazionale, il governo di Chun non ottenne il completo appoggio dei cittadini che chiedevano a gran voce la fine della legge marziale e libere elezioni. Contrariamente al suo predecessore, Chun, a causa delle pressioni internazionali e del rischio di vedere sfumare la possibilità di ospitare le Olimpiadi, dovette accettare alcune riforme sul controllo sociale *“l'eliminazione del coprifuoco da mezzanotte alle quattro, alleggerimento delle restrizioni dei viaggi e ponendo fine all'obbligo per i bambini delle scuole di indossare uniformi di tipo militare e di tenere i capelli corti [...] la popolazione non deve più stare sull'attenti quando viene suonato l'inno nazionale alle 17:00”*¹⁰⁵.

Nonostante questo, gran parte delle misure autoritarie vennero mantenute. Processi farsa a porte chiuse, torture e arresti dei dissidenti politici, anche solo sospettati di essere contrari al regime, erano all'ordine del giorno, così come la censura su tutti i media che ricevevano giornalmente delle “linee guida” da seguire emanate direttamente dal governo.

L'opposizione alla figura di Chun crebbe costantemente durante tutti gli anni '80 e mentre nel 1987 il mandato del generale volgeva al termine, i coreani erano pronti per un'inevitabile transizione democratica chiesta a gran voce sin dalla fine dell'occupazione coloniale.

Il 13 aprile 1987, Chun annunciò che il nuovo presidente sarebbe stato eletto nuovamente dal Consiglio Nazionale per l'Unificazione. Questo comunicato fu visto dagli attivisti e dall'opposizione come l'ennesimo tradimento da parte delle istituzioni che impedivano ai

¹⁰⁵ M. J. Seth, *A Concise History of Modern Korea From the Late Nineteenth Century to the Present*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016, p. 191

cittadini di eleggere il proprio governo con il rischio di scivolare, ancora una volta, verso un regime di stampo autoritario.

Cominciò un periodo di grandi proteste di massa che culminarono in una marcia a Seoul che, il 26 giugno 1987, coinvolse più di centomila persone che chiedevano libere elezioni. Pochi giorni dopo, il 29 giugno 1987, Roh Tae-woo, segretario del partito di Chun e suo ideale successore, pronunciò un famoso discorso in cui annunciava il proprio programma elettorale che prevedeva “*il rilascio dei prigionieri d’opinione, il pluripartitismo, il rispetto dei diritti umani, l’abolizione della censura e l’indipendenza del mondo accademico*”¹⁰⁶ oltre a una nuova Costituzione che prevedeva un mandato quinquennale e l’elezione diretta del Presidente della Repubblica da parte dei cittadini.

Alle elezioni del dicembre 1987 fu ammessa la partecipazione dell’eterno oppositore Kim Dae-jung con il Partito Democratico della Pace, partito d’opposizione nato dalla scissione con il Partito Democratico della Riunificazione del leader Kim Young-sam, anche lui candidato alle presidenziali. La scelta dell’opposizione di presentarsi con due candidati separati favorì l’ex-generale Roh Tae-woo che divenne il primo presidente della Sesta Repubblica, nonché primo presidente ad essere eletto tramite elezioni libere e democratiche.

2.2 – Nascita, diffusione e filosofia del movimento minjung

2.2.1 Il movimento minjung: significato del termine e sviluppo del movimento

Il termine *minjung* (민중) è formato dai due caratteri *hanja*¹⁰⁷ “*min* (民) *refers to 'people', and jung* (衆) *refers to 'crowd'*. In combination the term indicates “*masses of people, the masses, the people*”¹⁰⁸. Prima che questo ricoprisse un ruolo di grande rilievo nella riflessione sociale, politica e culturale degli intellettuali sudcoreani, soprattutto durante gli anni '70 e '80, era un

¹⁰⁶ M. Riotto, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, 2018, p. 469

¹⁰⁷ Gli *hanja* sono i caratteri cinesi utilizzati per scrivere in coreano

¹⁰⁸ Kim Hyung-a, [Van Leest](#), *The impact of concepts of minjung on thought and culture in Korea during the period of authoritarian politics (1948-1987)*, Department of Asian Studies of the Australian National University, Canberra, 1999, p. 7

termine generico interscambiabile con parole della lingua coreana come *paeksŏng*, *sŏmin*, e *inmin* “per indicare semplicemente la popolazione generale e non per designare un'entità responsabile di un processo storico come il movimento nazionale.”¹⁰⁹. “Il primo uso registrato del termine *minjung* appare nel giornale *Tongnip Sinmun* (Notizie Indipendenti) durante la colonizzazione giapponese per indicare la popolazione generale”¹¹⁰.

Il suo significato comincia a mutare durante il secondo decennio d'occupazione giapponese (1920-1930) grazie alle leggi meno rigide sul diritto di stampa che permisero la diffusione sempre più capillare di idee nazionaliste in tutta la penisola.

Uno dei primi scritti in cui *minjung* viene utilizzato come termine per indicare una forza in grado di raggiungere l'indipendenza della Corea è *The Declaration of the Korean Revolution* (*Chosŏn hyŏngmyŏng sŏnŏn sŏ*) scritto dal nazionalista anarchico Shin Chae-ho (1880-1936) e pubblicato nel 1923 durante il suo esilio in Cina. Prima di questo testo Shin era convinto, come la maggior parte dei nazionalisti coreani, che l'emancipazione dal Giappone e la costruzione di uno stato nazionale coreano dovessero passare necessariamente attraverso le azioni violente di un gruppo ristretto di patrioti.

Tuttavia, in seguito alle proteste del marzo 1919, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, le masse popolari cominciarono ad acquistare sempre più spazio nelle riflessioni dei nazionalisti che iniziarono a identificarle come la principale forza trainante del movimento di liberazione nazionale e dello sviluppo storico.

Sebbene, in *The Declaration of the Korean Revolution* si cominci a definire il movimento *minjung* come la principale forza sociale in grado di cambiare la storia coreana, non viene fornita una definizione chiara e precisa del termine. Shin Chae-ho definisce i *minjung* come

Those who can neither live nor die according to their own will, since they are poverty-stricken under heavy taxation [...] restricted in their liberty of action [...] who continuously progress in order to fulfill their goal with the intention of not living if they cannot achieve independence¹¹¹.

Nel corso dell'elaborato di Shin viene ampliata ulteriormente la definizione di *minjung* senza limitarsi alla sola popolazione coreana, includendo tutte le popolazioni dell'Asia sfruttate dal sistema economico coloniale, che lottano per l'indipendenza del proprio paese. In generale, Shin definisce i *minjung* come le grandi masse appartenenti alla classe proletaria dell'Asia

¹⁰⁹ K. M. Wells (edited by), *South Korea's Minjung Movement. The Culture and Politics of Dissidence*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1995, p. 32

¹¹⁰ Ashaman A. L., *Silent Sorrow, blind revenge. The cultural complex han in New Korean Cinema*, tesi di laurea, La Trobe University, 2013, Christopher Scanlon, p. 42

¹¹¹ K. M. Wells (edited by), *South Korea's Minjung Movement. The Culture and Politics of Dissidence*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1995, p. 34

sfruttate all'interno del sistema capitalista coloniale.¹¹²

Da questa definizione potremmo erroneamente pensare che *minjung* sia un sinonimo di proletariato, ma sarebbe più corretto parlare di *minjung* come “*Una confederazione di classi che includeva intellettuali, contadini, lavoratori e persino la piccola borghesia che soffriva e lottava attivamente contro il dominio coloniale [...] orientata verso un fronte nazionale piuttosto che una singola classe*”¹¹³.

Dopo la rottura del fronte nazionalista in seguito alla sconfitta del Giappone, la divisione in due entità statili distinte caratterizzate da due sistemi politici ed economici incompatibili e la Guerra di Corea (1950-'53), segnò la riduzione del termine *minjung* dalle riflessioni degli studiosi e dai proclami politici. I politici dei due stati coreani si rivolgevano alle masse utilizzando termini alternativi come *inmin* (popolo) in Corea del Nord e *kungmin* (cittadini) in Corea del Sud.

Il termine *minjung* ritorna nelle riflessioni degli intellettuali sudcoreani per contrastare la retorica del governo autoritario di Syngman Rhee, basata su principi come “*l'omogeneità etnica del popolo coreano e l'anticomunismo*”¹¹⁴, soprattutto dopo le manifestazioni studentesche del 19 aprile 1960, che da Masan si espansero a macchia d'olio sino alla capitale Seoul, dove 100.000 studenti marciarono verso la Casa Blu¹¹⁵ costringendo Syngman Rhee prima alla dimissioni e poi alla fuga.

Se durante l'occupazione coloniale il nemico comune contro cui schierarsi era l'Impero giapponese, dopo la divisione la Corea del Nord e il comunismo diventano i due nemici contro cui costruire la propria legittimità e retorica politica. Mentre nella Repubblica Democratica Popolare di Corea il termine *minjung* perde la propria forza all'interno delle riflessioni intellettuali, in Corea del Sud ritorna nel corso degli anni '60 grazie alle crescenti proteste di massa contro il governo autoritario di Syngman Rhee.

Queste manifestazioni rappresentano un momento decisivo della storia sudcoreana in quanto *la prima espressione di massa proveniente dal basso della Corea del Sud come espressione del desiderio e della volontà di lottare per la democrazia*¹¹⁶, segnando un'importante punto di svolta nella storia del pensiero legato al movimento *minjung*, ora percepito come il vero soggetto in grado di portare un cambiamento sociale.

¹¹² Cfr., K. M. Wells (edited by), *South Korea's Minjung Movement. The Culture and Politics of Dissidence*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1995

¹¹³ K. M. Wells (edited by), *South Korea's Minjung Movement. The Culture and Politics of Dissidence*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1995p. 35

¹¹⁴ T. Kern, *Cultural Performance and Political Regime Change*, American Sociological Association, Vol. 27, n.3, 2009, p. 296

¹¹⁵ Residenza ufficiale del presidente della Repubblica di Corea

¹¹⁶ N. Lee, *The Making of Minjung. Democracy and the Politics of Representation in South Korea*, Cornell University Press, London, 2007, p. 26

A partire dagli anni '60, dopo l'incompiuta protesta democratica del 19 aprile, sempre più intellettuali in vari campi del sapere cominciano ad utilizzare la categoria dei *minjung* come una lente per osservare e analizzare gli sviluppi sociali, politici ed economici della Corea del Sud, soprattutto in seguito allo sviluppo economico che aumenta il potere della classe dirigente del paese, mentre la maggior parte della popolazione viene esclusa dai benefici della crescita economica ed esclusa dalla politica.

Sarà però nel decennio successivo che il concetto di *minjung* diventerà centrale all'interno delle riflessioni di intellettuali, artisti e politici che *“tendevano a considerare il proprio ruolo come educatori, risvegliando il “dormiente” minjung facendogli comprendere la propria forza nel cambiamento storico”*¹¹⁷.

Uno dei campi di studio in cui la nozione di *minjung* trova maggior fortuna è quello religioso dove si sviluppa la così detta *Minjung Theology*, in cui l'*han* delle masse emerge come una delle principali cause delle sofferenze della popolazione sudcoreana.

2.2.2 – *Minjung Theology: il rapporto tra han e i minjung*

La diffusione della *Minjung Theology (Minjung Sinhak)* fu influenzata dal contesto storico degli anni '60 come la rivoluzione del 19 aprile 1960, il colpo di stato militare di Park Chung-hee e il Trattato di normalizzazione tra Corea e Giappone firmato nel 1965.

Il Consiglio Nazionale delle Chiese Coreane¹¹⁸, dopo la firma del trattato, rilasciò un comunicato in cui denunciava *“l'ingiustizia del regime dittatoriale e l'inappropriata normalizzazione delle relazioni diplomatiche tra Corea e Giappone [che] rifiutava di scusarsi per tutte le atrocità commesse durante il suo dominio in Corea”*.¹¹⁹

Inoltre, gli attivisti cristiani si batterono contro lo sfruttamento dei lavoratori coreani costretti a lunghi turni in fabbrica e salari bassissimi che accrescevano il divario economico, senza che questi ultimi potessero godere dei frutti della rapida industrializzazione avvenuta tra gli anni '60 e i '70. In questo contesto economico e sociale la filosofia della *Minjung Theology* reinterpreta la Bibbia, i principi del cristianesimo e il ruolo della fede cristiana all'interno della società coreana dal punto di vista delle masse (*minjung*).

Potremmo definire la teologia dei *minjung* come:

¹¹⁷ Hye Lim Nam, *Conceptualizing Sorrow and Hope: The Discourse of Han in South Korea*, The Journal of Transcultural Studies, vol. 10, no. 1, Heidelberg University Publishing, 2019, p. 61

¹¹⁸ Organizzazione cristiana ecumenica fondata in Corea del Sud nel 1946 per promuovere la cooperazione tra le diverse denominazioni cristiane presenti sul suolo nazionale.

¹¹⁹ Kim A.E e Kim J., *Minjung Theology*, in St. Andrews Encyclopedia of Theology, (edited by) N. Wolfe et al., University of St. Andrews, 2003, <https://www.saet.ac.uk/Christianity/MinjungTheology>

An accumulation and articulation of theological reflections on the political experiences of Christian students, laborers, the press, professors, farmers, writers and intellectuals as well as theologians [...] a theology of the oppressed in the Korean political situation, a theological response to the oppressors, and it is the response of the oppressed to the Korean Church and its mission.¹²⁰

In poche parole, il cristianesimo non viene più visto in relazione alla sola dimensione spirituale del singolo, ma come uno strumento sociale utile a migliorare la collettività ed elevare la condizione dei *minjung*.

Cyris H. S. Moon, uno dei maggiori teorici della *Minjung Theology*, definisce i *minjung* come “coloro che sono oppressi politicamente, sfruttati economicamente, emarginati socialmente e mantenuti senza istruzione per quanto riguarda le questioni culturali e intellettuali”¹²¹. La sofferenza provata dai *minjung*, frutto del loro sfruttamento e dell’esclusione dalla vita politica del paese, si accumula nel corso della loro vita dando vita all’*han*.

Il concetto di *han* diventa un punto centrale all’interno della filosofia teologica dei *minjung* perché attraverso la sua risoluzione i *minjung* possono trovare l’energia per eliminare le ingiustizie e portare il cambiamento all’interno della società coreana. Secondo alcuni studiosi della *Minjung Theology* il miglior mezzo per liberare il potenziale dei *minjung*, trasformando il loro *han*, è attraverso il racconto o la narrazione.

Per il teologo Nam-Dong Suh “l’unico modo in cui la teologia *Minjung* può contribuire al mondo della teologia è attraverso il *mindam*”¹²².

In Korean culture, *mindam* is the language of *minjung*; it has the stories of *minjung*, stories of their suffering and hope. In the *mindam* lies the “collective spirit” of *minjung*. Therefore, by telling the *mindam*, the *minjung*, the people of *han*, share their sufferings and hopes and find a comfort in one another as a community.¹²³

Per comprendere meglio come l’*han* può essere trasformato tramite l’atto del racconto si prenderà come esempio *Chang Il-dam*¹²⁴ del poeta Kim Chi-ha che pone l’*han* al centro della

¹²⁰ Kim Y. (edited by), *Minjung Theology. People as the subject of history*, The Commission on Theological Concerns, Orbis Book, 1984, p.18

¹²¹ Kim A.E e Kim J., *Minjung Theology*, in St. Andrews Encyclopedia of Theology, (edited by) N. Wolfe et al., University of St. Andrews, 2003, <https://www.saet.ac.uk/Christianity/MinjungTheology>

¹²² Park S., *Korean Preaching, Han, and Narrative*, Peter Lang, New York, 2018, P.20

¹²³ *Ibidem*

¹²⁴ Il testo completo dell’opera *Chang il-dam* risulta perduto. Probabilmente venne distrutto dalla censura, durante l’arresto di Kim Chi-ha nel 1974, per il suo contenuto fortemente critico nei confronti

propria poetica e produzione letteraria.

La storia racconta di un detenuto, Chang Il-dam, che fugge di prigione compiendo un viaggio che lo porterà a sperimentare la realtà traumatica e la sofferenza che i *minjung* vivono quotidianamente. Grazie agli incontri con varie tipologie di persone acquisisce diverse intuizioni sulla vita e comprende gradualmente più a fondo la verità del Vangelo diventando un predicatore che divulgherà il suo messaggio di liberazione dalla sofferenza costruendo una comunità di discepoli che lo seguirà sino a Seoul, città profondamente corrotta e simbolo del potere. Qui verrà arrestato dopo il tradimento di un suo discepolo e condannato a morte. Dopo tre giorni, Chang Il-dam risorgerà diffondendo il proprio messaggio in ogni angolo della nazione.¹²⁵

Con quest'opera Kim crea un parallelismo tra la figura di Chang Il-dam e la figura di Gesù Cristo riletto nell'ottica della teologia *minjung* e dell'*han*. Entrambi svolgono un percorso spirituale che li fa entrare a contatto con gli strati sociali più bassi della popolazione facendosi carico della loro sofferenza. *“Questo si riferisce alla sua esperienza di diventare tutt'uno con coloro che sono esclusi dalla società [...] Questa conformità con l'han avviene quando Chang si imbatte in una prostituta in travaglio con un bambino”*¹²⁶.

La liberazione dall'*han* avviene attraverso due momenti chiave: la marcia verso Seoul e il finale in cui Chang Il-dam viene ucciso e risorge. Seoul, la capitale della Repubblica di Corea, rappresenta il centro del potere politico corrotto, non a caso è abitata da esseri demoniaci, che opprime i *minjung*.

La resurrezione di Chang Il-dam rappresenta uno dei possibili modi di risolvere l'*han* tramite il *dan*. Una volta risorto, Chang taglia la testa del suo traditore, posiziona la testa del traditore sul suo corpo e colloca la propria sul corpo del traditore. Tagliare la testa del proprio traditore ponendola sul proprio corpo sembra rappresentare il *dan*, un modo per risolvere la sofferenza derivante dall'*han*, per cui Kim Chi-ha utilizza proprio la metafora dell'amputazione definendolo come *“l'amputazione necessaria di un arto generoso al fine di salvare il resto del corpo da infezione e decesso”*¹²⁷.

della figura di Park Chung-hee. Tuttavia, Kim Chi-ha ha pubblicato alcune citazioni e note che riguardano la sua opera. Il testo principale da cui ho preso le informazioni sull'opera presenti in questo elaborato è il saggio “Towards a Theology of Han” contenuto nella raccolta *Minjung Theology. People as the subject of History*.

¹²⁵ Cfr. Suh N., Toward a Theology of Han, in *Minjung Theology. People as the Subject of History* (edited by Kim Yong Bock), The Commission on Theological Concerns, Orbis Book, 1984 p. 60-65

¹²⁶ Considine K. P., *Kim Chi-Ha's Han Anthropology and Its Challenge to Catholic Thought*, Horizons, Vol. 41, giugno 2014, P.66

¹²⁷ Considine K. P., *Kim Chi-Ha's Han Anthropology and Its Challenge to Catholic Thought*, Horizons, Vol. 41, giugno 2014, p.65

Per riassumere, il ciclo vizioso della sofferenza dell'*han*, che si trasmette di generazione in generazione, deve essere fermato definitivamente, anche attraverso atti violenti, purché siano funzionali alla sua risoluzione come prerogativa necessaria per la liberazione dei *minjung*.

Questo può avvenire attraverso l'uso delle pratiche sciamaniche come il *kut* o l'*han-puri*, o più in generale, attraverso il recupero delle forme artistiche tipiche del folklore coreano. Non a caso una delle principali caratteristiche del movimento culturale *minjung* è il recupero delle arti tradizionali come mezzo per denunciare la propria condizione sociale.

Nel paragrafo che segue vedremo come il movimento *minjung* si riappropria della tradizione coreana come mezzo per opporsi alla retorica statale e liberare il proprio *han*.

Capitolo 2.2.3 – La riscoperta del folklore per alleviare l'han: madangguk e rituali sciamanici

La riscoperta dell'arte folkloristica è un fenomeno diffuso tra i nuovi stati nazionali nati in seguito al termine del secondo conflitto mondiale. Durante la giunta militare di Park Chung-hee, lo stato finanzia numerosi studi accademici sul folklore nazionale, oltre a creare organi statali formati da studiosi e intellettuali adibiti a identificare le più importanti forme d'arte folkloristica da conservare. Nella retorica politica di Park Chung-hee la riscoperta del folklore tradizionale coreano ricopre un ruolo centrale in quanto in grado di stabilire, assieme all'anticomunismo, alla lotta contro il nuovo nemico nordcoreano e alla modernizzazione della patria, una nuova identità nazionale dopo la divisione della penisola nel 1945. Tuttavia, più che di una riscoperta delle forme artistiche tradizionali sarebbe più corretto parlare di decontestualizzazione

government-sponsored festivals, ostensibly created to revitalize folk culture, were removed from their historical and regional bases and were no longer participatory community events. Folklore scholars began to voice their concern that these festivals had “degenerated” into “cheap” entertainment that did not provide “national revitalization” or give new momentum, that they had become state-led events that did not give participants a sense of ownership.¹²⁸

In questo contesto il movimento *minjung* si riappropria e reinventa le varie forme della cultura popolare per creare una narrazione alternativa a quella statale, alla ricerca di un'identità

¹²⁸ N. Lee, *The Making of Minjung. Democracy and the Politics of Representation in South Korea*, Cornell University Press, London, 2007, p. 190

nazionale alternativa che ha come obiettivi la riunificazione con il nord, la democratizzazione e la denuncia delle conseguenze della rapida industrializzazione sugli strati più bassi della popolazione.

A partire dagli anni '70 quasi tutte le università presentano gruppi di teatro e musica tradizionale che si esibiscono in partecchie come il *talchum*, il *nongak* e il *p'ansori*¹²⁹ con l'intento di mostrare la sofferenza e i valori del movimento *minjung*. Il linguaggio creativo del teatro tradizionale coreano, unito alla necessità degli studenti di denunciare liberamente in un clima di forte repressione le problematiche sociali che affliggono la nazione, ha portato alla nascita del *madangguk* come "la vera espressione dello spirito e dei desideri dei *minjung*"¹³⁰.

Il *madangguk* come nuova forma teatrale attinge principalmente dalla struttura drammaturgica, dalle tematiche e dall'estetica del *talchum* praticato durante la dinastia Choson (1392-1910). Il *talchum* è composto da una serie di episodi indipendenti denominati *madang*, ognuno dei quali introdotto da un narratore che spiega al pubblico di cosa tratterà la scena a cui si sta per assistere. Solitamente era praticato all'aperto nelle piazze dei villaggi o delle città senza palcoscenico o scenografie, così che il pubblico si potesse disporre a cerchio con la possibilità di vedere la rappresentazione da ogni angolazione possibile, senza alcuna separazione tra il pubblico e gli attori. I dialoghi venivano improvvisati dagli attori che utilizzavano un linguaggio semplice, comprensibile al proprio pubblico con un grande impiego di proverbi, modi di dire e giochi di parole.

Una delle funzioni principali all'interno del *talchum* era la satira e la critica sociale verso la classe dirigente del paese, come i funzionari governativi, il governatore provinciale, la nobiltà (*yangban*) e i monaci buddisti. Spesso a metterli in ridicolo era la figura del servo che si rivolgeva direttamente al pubblico con commenti ironici che miravano a ridicolizzare la figura del proprio nobile padrone.

Madangguk practitioners particularly valorized servants in Choson folk dramas as embodying the true spirit of *minjung*, possessing placidity, a generous spirit, a sense of humor, and a quick wit.

¹²⁹ Con il termine *talchum* si indica una particolare forma di danza mascherata a cui vengono uniti elementi performativi come il canto, il mimo e la recitazione di monologhi. Le danze differiscono in base alla regione e all'esecutore, ma condividono alcune tematiche comuni come la satira nei confronti delle classi più abbienti, danze rituali e riti esoterici. Il *nongak* è un'arte performativa popolare derivante dai riti comunitari sciamanici tipici delle comunità contadine. Combina musica, danza e recitazione. Veniva utilizzato per placare gli dèi, scacciare gli spiriti maligni, raccogliere fondi per i progetti comunitari e celebrare le ricorrenze autunnali. Il *p'ansori*, di cui abbiamo parlato più approfonditamente nel capitolo precedente, è una particolare forma di teatro cantato.

¹³⁰ N. Lee, *The Making of Minjung. Democracy and the Politics of Representation in South Korea*, Cornell University Press, London, 2007, p. 194

The servant character [...] therefore became synonymous with *minjung* and a staple character in the folk dramas performed in the 1970s and 1980s. Through the character [...] *madangguk* performers commented on contemporary issues such as inequality, working conditions, the state's agricultural and foreign policy, and press censorship.¹³¹

Tuttavia, l'aspetto strutturale del *talchum* che suscita più interesse all'interno dei gruppi che studiano e praticano il *madangguk* è la sua dimensione comunitaria vista come una forma di rituale in cui il pubblico, senza la delimitazione del palcoscenico, partecipa attivamente alla rappresentazione. Il fine del *madangguk* non deve essere quello del mero intrattenimento, ma avere la funzione di rituale per cui, al termine della rappresentazione, i *minjung* prendono consapevolezza della propria condizione rielaborando il proprio *han*.

In and through mask dance, the *Minjung*, the ordinary folk, experience and express a critical transcendence over this world and laugh at its absurdity. By satirizing the aristocrats they stand over against the aristocrats. By laughing at the old monk they stand above him. The concern of the younger generation in Korea, who are fond of and participate in the performance of the mask dance is centered around these two stories.¹³²

Durante gli anni '70, lo sciamanesimo¹³³ viene riscoperto e rilanciato dal movimento *minjung* come religione delle masse coreane e come un simbolo dell'identità nazionale da opporre alle religioni straniere come il cristianesimo, il buddismo e il confucianesimo che si erano diffuse nei secoli precedenti. L'importanza dello sciamanesimo all'interno del movimento *minjung* è legato all'esorcizzazione dell'*han*, soprattutto nella pratica rituale del *kut* di cui abbiamo parlato più approfonditamente nel capitolo precedente.

Secondo l'attivista Paek Ki-wan (1932-2021) i rituali sciamanici devono esercitare una funzione trasformativa delle frustrazioni quotidiane attraverso il fenomeno dell'estasi che trasforma l'*han* provato collettivamente dai *minjung* nell'energia necessaria per la rivoluzione

¹³¹ *ivi*, p. 199

¹³² Hyun Y., "A Theological Look at the Mask Dance in Korea", *Minjung Theology. People as the Subject of History*, Kim Y. (edito da), Orbis Book, New York, 1983, p. 46

¹³³ Lo sciamanesimo è considerata la religione più antica praticata all'interno della penisola coreana che vede il suo declino durante la dinastia Goryeo (918-1392) in seguito alla diffusione del confucianesimo e del buddismo. Durante la dinastia Choson (1392-1910), l'élite confuciana mise in atto alcune restrizioni per le pratiche sciamaniche anche per via delle sempre più massiccia diffusione del cristianesimo. Tuttavia, continuerà ad esercitare una forte influenza sulle popolazioni rurali sino a quando, durante l'occupazione giapponese, non verrà usato dai nazionalisti come un simbolo dell'identità coreana da opporre a quella giapponese.

e le trasformazioni sociali.¹³⁴ La componente sciamanica all'interno della rappresentazione teatrale è necessaria per esorcizzare l'*han* provato collettivamente dai *minjung* nel corso della loro quotidianità. “L'idea del teatro si sposta dalla *mimesis*, ovvero la rappresentazione di un'azione [...] alla *methexis*, ovvero l'azione comunitaria da parte del pubblico trasformando il teatro da forma drammatica [...] a rituale”.¹³⁵

Uno dei primi esempi di *madangguk* come forma di liberazione dall'*han* è *Sorigut Agu*, scritto dal poeta Kim Chi-ha nel 1974. La storia trae ispirazione da una scena del teatro tradizionale mascherato in cui viene raccontata la storia d'amore tra un monaco buddista, due sciamane e un servitore, rielaborata per rappresentare le relazioni politiche ed economiche tra la Corea, il Giappone e i lavoratori sudcoreani.

Il monaco buddista viene sostituito con un uomo d'affari giapponese, mentre le due sciamane diventano una studentessa universitaria e un'operaia di fabbrica attratte dal capitale che l'uomo giapponese può offrirgli. Questo rapporto è un chiaro riferimento al *Treaty on Basic Relations Between Japan and the Republic of Korea* sancito nel 1965 tra Giappone e Corea del Sud per la normalizzazione dei rapporti diplomatici, che apriva le porte dell'economia sudcoreana ai capitali nipponici.

Agu, operaio di fabbrica di origini rurali che sostituisce la figura del servo nella rappresentazione originale, tenta di riprendersi le due donne coreane offrendo all'uomo giapponese una moneta da cinquanta won. “Sul lato di questa moneta è incisa la nave tartaruga che sconfisse la flotta navale giapponese durante l'invasione della corea da parte di Hideyoshi¹³⁶ (1592-1598)”¹³⁷.

La battaglia a cui Agu fa riferimento è un'allusione alla strumentalizzazione che lo stato ha fatto delle pagine più gloriose della storia coreana precoloniale per creare una nuova identità coreana. Tuttavia, la sola invocazione della vittoria di quella battaglia non serve a nulla, ma solo nel momento in cui Agu comincia a danzare mettendo in scena simbolicamente il grido del popolo porta alla vittoria.

Sorigut Agu ci rivela come la semplice rivitalizzazione del passato glorioso e idealizzato della

¹³⁴ Cfr., K. M. Wells (edited by), *South Korea's Minjung Movement. The Culture and Politics of Dissidence*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1995, p. 116

¹³⁵ Choi C. *Transnational Capitalism, National Imaginary, and the Protest Theater in South Korea*, in *Boundary 2*, Vol.22, n.1, Duke University Press, London, 1995, p. 253

¹³⁶ L'Invasione Giapponese della Corea del 1592-1598, conosciuta anche come l'Invasione Imjin o Guerra Imjin, fu un conflitto militare che vide le forze giapponesi invadere la penisola coreana durante il periodo delle guerre feudali nel XVI secolo.

¹³⁷ Choi C. *Transnational Capitalism, National Imaginary, and the Protest Theater in South Korea*, in *Boundary 2*, Vol.22, n.1, Duke University Press, London, 1995, p. 254

Corea non è sufficiente per liberarsi dal giogo dei potenti. Al contrario la danza sciamanica messa in scena da Agu invoca una nuova fonte di potere per la liberazione della Corea, ovvero il popolo (*minjung*) che trasformando la propria sofferenza, come Agu fa danzando, può raggiungere una nuova consapevolezza del proprio ruolo all'interno della storia nazionale.¹³⁸ Riassumendo, tra gli anni '60 e '70, gli intellettuali e gli artisti sudcoreani cominciano ad interessarsi alle forme artistiche tradizionali, in particolare quelle legate al mondo rurale antico, alla ricerca di una prova dell'esistenza di una cultura *minjung* in grado di liberarli dall'*han* e creare un forte senso identitario tra gli appartenenti al movimento opposto a quello del governo autoritario. Il linguaggio tipico delle arti folkloristiche coreane viene anche recuperato e fuso al mezzo cinematografico. Prima considerato un mezzo espressivo incapace di dare voce alla sofferenza delle masse, esso diventerà, soprattutto dopo la democratizzazione, uno degli strumenti più efficaci con cui denunciare le ineguaglianze della società sudcoreana in una prospettiva dalla parte dei *minjung*.

2.3 Esorcizzare l'han attraverso la pellicola: l'uso del folklore coreano nel cinema indipendente degli anni '80

2.3.1 Il cinema sudcoreano durante le dittature di Park Chung-hee e Chun Doo-hwan

Dopo la fine della dell'occupazione giapponese e la divisione della penisola, sono pochi i lungometraggi di rilievo che vengono prodotti nella Repubblica di Corea a causa della mancanza di attrezzature cinematografiche e del controllo produttivo da parte delle autorità statunitensi che spingono per la creazione di lungometraggi didattici. La maggior parte dei film prodotti durante la seconda metà degli anni '40 sono animati da un forte sentimento antigiapponese mettendo in scena le vite e le azioni patriottiche dei guerriglieri coreani contro le truppe nipponiche.

Con lo scoppio della Guerra di Corea, l'industria cinematografica sudcoreana viene completamente posta sotto il controllo statale che concentra ogni sforzo nella produzione di pellicole di propaganda e cinegiornali. Al termine del conflitto il pubblico sudcoreano ha bisogno di svago per alleggerire le proprie vite dopo gli eventi tragici della guerra e i film sembrano la migliore soluzione. Nella seconda metà degli anni '50 l'industria cinematografica

¹³⁸ Cfr., Choi C. *Transnational Capitalism, National Imaginary, and the Protest Theater in South Korea*, in *Boundary 2*, Vol.22, n.1, Duke University Press, London, 1995, p. 254

in Corea del Sud conosce una prima importante fase di sviluppo grazie all'intervento statale che emana "una politica fiscale per sostenere la produzione dei film coreani nel 1954, secondo la quale i biglietti dei film stranieri erano tassati al novante per cento, mentre quelli dei film nazionali ne erano esentati"¹³⁹. Inizia a formarsi una vera struttura industriale con l'apertura degli studi Anyang, all'epoca i più grandi studi cinematografici dell'Asia al di fuori del Giappone, la nascita di varie case di produzione e di moltissime sale cinematografiche. Lo sviluppo industriale coincide anche con nuovi modi di rappresentazione che vedono per la prima volta le donne protagoniste sul grande schermo e che mettono in scena nuovi valori che collidono con quelli tradizionali.¹⁴⁰

Uno dei casi più emblematici è quello di *Madame Freedom* (*Chayu puin*, Han Hyöng-mo, 1956) in cui la protagonista è la moglie di un professore che viene coinvolta in varie relazioni extraconiugali rappresentate senza censure mostrando "i personaggi principali si baciano e giacciono a letto insieme, scene inedite per il cinema coreano"¹⁴¹. Anche se al termine della vicenda la protagonista paga le conseguenze delle proprie azioni che hanno messo in crisi il nucleo familiare tradizionale, la pellicola di Han mostra come il cinema sudcoreano degli anni '50 sia qualcosa di radicalmente differente rispetto alla produzione cinematografica precedente alla guerra di Corea.

I giovani registi degli anni '50, influenzati dai nuovi valori liberali e democratici portati in Corea del Sud dagli Stati Uniti, utilizzano il cinema come mezzo per criticare l'etica e i valori tradizionali portati avanti dal governo autoritario di Syngamn Rhee.

Saranno però alcune produzioni dei primissimi anni '60, definiti da molti critici e storici come la *golden age* del cinema sudcoreano, a sancire un vero e proprio spartiacque della cinematografia sudcoreana.

La breve esperienza democratica della Seconda Repubblica fornisce alle produzioni e ai registi un grado di libertà sino ad allora inedito che raggiunge "un notevole sviluppo nell'espressione artistica attraverso una varietà di generi"¹⁴² con cui analizzare criticamente la realtà politica e sociale del tempo.

Il film *Oblatan* (*Aimless Bullett*, Yu Hyun-mok, 1960), considerato uno dei maggiori capolavori dell'intera cinematografia sudcoreana, mette in scena la miserevole situazione sociale del

¹³⁹ Cho J. *A brief History of Korean Cinema*, in *Rediscovering Korean Cinema* (edited by Sang-joon Lee), University of Michigan Press, 2019, p. 41

¹⁴⁰ Cfr., Cho J. *A brief History of Korean Cinema*, in *Rediscovering Korean Cinema* (edited by Sang-joon Lee), University of Michigan Press, 2019, p. 41

¹⁴¹ ibidem

¹⁴² Joo J., Kwak H. J. & Min E., *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Greenwood Publishing Group, Londra, 2003, p.43

decennio precedente dopo la fine della guerra. La pellicola diretta da Yu crea un affresco della famiglia di Yongchul, un contabile che abita in un villaggio poverissimo quasi raso al suolo dai bombardamenti durante la Guerra di Corea. Ogni membro della famiglia viene mostrato come un individuo privo di speranza che porta con sé i traumi e le conseguenze della divisione nazionale e della guerra civile:

His old mother becomes insane because she has been bombed in the middle of her refuge. His brother, who had been jailed for bank robbery after finishing his military service, could not find a job and so he ends up robbing a bank again. His wife dies while delivering her baby because she had worked so hard for her poor family. His sister becomes a prostitute for foreign soldiers.¹⁴³

Questo fortunato momento di creatività e libertà del cinema sudcoreano verrà brutalmente interrotto dal colpo di stato militare del generale Park Chung-hee del 1961 che ristabilisce la precedente censura dei media. Il governo militare comprende sin da subito l'importanza del cinema come mezzo di propaganda per legittimare il colpo di stato e diffondere la nuova ideologia statale che pone la sua base sull'anticomunismo, la sicurezza della nazione e il rapido sviluppo industriale.

Nel 1962, viene emanata la *Motion Picture Law* che obbliga tutte le case di produzione che volessero operare nel settore cinematografico la registrazione presso il Ministero della Cultura e dell'Informazione. La registrazione poteva avvenire solamente se erano presenti specifici criteri come la metratura degli studi di registrazione, la potenza del sistema d'illuminazione, il numero di macchine da presa in possesso, il numero di attori e registi dipendenti e la produzione di almeno quindici film all'anno.¹⁴⁴

Queste misure erano, ovviamente, volte a ridurre drasticamente il numero di soggetti che avrebbero potuto creare film contro la retorica della dittatura militare. Inutile dire che le case di produzione in grado di soddisfare tali criteri furono pochissime. Alcune scomparvero per sempre dalle pagine della storia cinematografica sudcoreana, altre riuscirono a sopravvivere fondendosi tra di loro: “sessantacinque società di produzione cinematografica sono state raggruppate in sedici entità”¹⁴⁵.

Con la revisione della legge del 1963, viene istituito il *Censorship Board*, un organo governativo “che ha censurato rigorosamente le sceneggiature prima delle riprese e delle

¹⁴³ Joo J., Kwak H. J. & Min E., *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Greenwood Publishing Group, Londra, 2003, p. 93

¹⁴⁴ Cfr., Cho J. *A brief History of Korean Cinema*, in *Rediscovering Korean Cinema* (edited by Sang-joon Lee), University of Michigan Press, 2019

¹⁴⁵ Cho J. *A brief History of Korean Cinema*, in *Rediscovering Korean Cinema* (edited by Sang-joon Lee), University of Michigan Press, 2019, p. 45

proiezioni, nonché le copie dopo le riprese.”¹⁴⁶ Per prevenire messaggi pro-comunisti o che ledessero il pubblico pudore. L’anno seguente produttori, registi, attori e tecnici del cinema si riunirono sotto la *Korean Motion Picture Association* per chiedere l’abolizione della *Motion Picture Law* al parlamento. L’appello cadde nel vuoto e l’intera industria cinematografica sudcoreana sarà controllata, sia nei modi di produzione sia nei contenuti, dal governo sino al 1973.

“Nonostante le politiche governative restrittive e repressive di questo period, la produzione cinematografica ha continuato ad aumentare e spesso ha attirato un pubblico di massa nelle sale”¹⁴⁷. Le produzioni vengono incentivate non solo per ottenere la licenza, ma per assicurarsi la distribuzione dei film stranieri sul territorio nazionale che rappresenta una delle maggiori fonti di guadagno, spesso più degli incassi derivanti dai film prodotti. La legge sul cinema imposta dal governo crea una produzione di massa forzata che fa crescere vertiginosamente il numero di film sudcoreani distribuiti per tutto il corso degli anni sino a raggiungere l’apice nel 1965 con quasi 200 titoli.

L’incontrollata produzione di film costrinse ad una nuova revisione della legge nel 1966 portando il numero di produzioni obbligate da quindici a due per impedire la saturazione del mercato. Si instaurò un circolo vizioso in cui la redditività per ogni film si abbassava sempre di più costringendo le produzioni a puntare su film a bassissimo budget e scarsa qualità, detti *quota-quickies*, con il solo obiettivo di ottenere la possibilità di importare i redditi film stranieri.¹⁴⁸

Nel decennio successivo l’industria cinematografica sudcoreana conoscerà il più duro regime di censura e controllo governativo. Gli anni ’70 rappresentano un vero e proprio periodo di crisi per l’intera industria che vede una netta diminuzione sia dei film prodotti che degli spettatori. Le cause principali di questa improvvisa decrescita furono la diffusione capillare della televisione; l’approvazione della nuova Costituzione *Yusin*, che inaspriva la censura e il controllo sulle produzioni cinematografiche, che impediva a nuovi attori di entrare nel mercato, che sopravvive grazie a poche case di produzione che godono di ingenti finanziamenti statali. La maggior parte delle pellicole prodotte durante gli anni ’70 sono pellicole di propaganda, direttamente finanziate dallo stato, che hanno come tematiche principali l’anticomunismo e

¹⁴⁶ Joo J., Kwak H. J. & Min E., *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Greenwood Publishing Group, Londra, 2003, p. 48

¹⁴⁷ivi, p. 49

¹⁴⁸ Cfr., Joo J., Kwak H. J. & Min E., *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Greenwood Publishing Group, Londra, 2003, p.48¹⁴⁹ Park N., *The new waves at the margin: an historical overview of South Korean cinema movements 1975–84*, Journal of Japanese and Korean Cinema, Vol. 1, n.1, Taylor & Francis Group, 2009, p. 50

l'industrializzazione: “*enfaticizzando i valori tradizionali e nazionalistici che il governo voleva promuovere, e ha meno a che fare con la creatività cinematografica*”¹⁴⁹.

In questo clima di forte censura e repressione statale cominciano a formarsi i primi movimenti cinematografici giovanili. Uno dei più importanti è il *Visual Age Group*, un gruppo di giovani filmmaker fondato dal critico cinematografico Byun In-Shik con un nutrito gruppo di registi contro l'industria cinematografica coreana degli anni '70 che soffre per la stagnazione finanziaria e la censura statale.

Ispirandosi ai movimenti cinematografici occidentali come i *Cahiers du cinéma* e il *Junger Deutscher Film*, il *Visual Age Group* ha come obiettivo la costruzione di un cinema in grado di rappresentare in modo critico i fenomeni sociali e culturali coreani. Soprattutto, gli autori del nuovo cinema coreano “*non deve accontentarsi di una rappresentazione passiva dei fenomeni socioculturali, ma deve sforzarsi di condurre le masse a una maggiore consapevolezza e a una riflessione attiva sul sistema di valori e sulle norme morali stabilite, nonché a un'osservazione più acuta della realtà sociale da un punto di vista popolare*”.¹⁵⁰

Secondo gli aderenti al movimento l'unico modo per rivitalizzare la settima arte in Corea è la creazione di film di alta qualità tecnica e contenutistica che creino nel pubblico la consapevolezza che un altro tipo di cinema sia possibile anche nel proprio paese. Il grande idealismo che anima il *Visual Age Group*, anche a causa della totale mancanza di basi teoriche su cui fondare il movimento, non porterà sostanziali cambiamenti nell'industria cinematografica coreana o nel modo di fare cinema.

Tuttavia, il *Visual Age Group* ha creato il primo vero movimento cinematografico in Corea che consapevolmente e apertamente condanna la censura statale e denuncia lo stato di salute del cinema proponendo una diversa idea di cinema rispetto a quella statale. Inoltre, ispirerà i successivi movimenti cinematografici degli anni '80 che cominceranno a riflettere teoricamente sulla possibilità di creare un nuovo cinema nazionale utilizzando un linguaggio cinematografico consono al contesto sociale e culturale sudcoreano.

2.3.2 L'industria cinematografica degli anni '80 e la nascita della Korean New Wave

Dopo l'assassinio di Park Chung-hee nell'ottobre 1979, ci fu un momentaneo vuoto di potere per cui molti si aspettavano la proclamazione delle prime elezioni libere della storia sudcoreana e la fine dei colpi di stato militare. Durante questo periodo che va dalla fine del 1979 all'inizio

¹⁴⁹ Park N., *The new waves at the margin: an historical overview of South Korean cinema movements 1975–84*, Journal of Japanese and Korean Cinema, Vol. 1, n.1, Taylor & Francis Group, 2009, p. 50

¹⁵⁰ Park N., *The new waves at the margin: an historical overview of South Korean cinema movements 1975–84*, Journal of Japanese and Korean Cinema, Vol. 1, n.1, Taylor & Francis Group, 2009, p. 51

del 1980, anno in cui verrà effettuato l'ennesimo colpo di stato militare, il cinema coreano conosce un'inedita libertà. Grazie alla blanda censura effettuata in questo periodo i registi possono finalmente affrontare “*problemi seri della vita reale con occhio critico, e hanno cercato di includere espressioni più sperimentali e coraggiose dell'immagine filmica.*”¹⁵¹

Purtroppo questo periodo di estrema libertà creativa, similmente a quello avvenuto all'inizio degli anni '60, è brevissimo. Il colpo di stato militare di Chun Doon-wha del 1980, soprattutto dopo il massacro di Kwangju, riporterà nelle mani dello stato il controllo dell'intera produzione culturale del paese per tentare di legittimare e giustificare il nuovo governo militare. Sebbene la censura opprimerà la libertà di espressione per tutto il corso degli anni '80, la Quinta Repubblica (1980-1987) dimostra un maggior grado di liberalizzazione dell'industria cinematografica rispetto ai decenni precedenti.

La *Motion Picture Law* venne più volte rivista e modificata durante il corso degli anni '80 mutando sensibilmente l'intero settore cinematografico sudcoreano. Una delle maggiori ragioni che hanno spinto la Quinta Repubblica a liberalizzare l'industria culturale, pur mantenendo alcuni aspetti dei regimi autoritari come la censura, fu la pressione dei distributori cinematografici statunitensi. “*Nel 1985, la Motion Picture Export Association of America (MPEAA) ha insistito affinché la Corea importasse più film americani. Dopo una trattativa tra i governi coreano e statunitense, il governo coreano cedette alla richiesta degli Stati Uniti di permettere alle società americane di aprire le proprie filiali [in Corea] a partire dal luglio 1987.*”¹⁵²

Il mercato venne aperto, su pressione dei distributori statunitensi, ai film stranieri alzando le quote delle pellicole non coreane che potevano essere proiettate annualmente nei circuiti cinematografici. Venne eliminato il sistema di licenze istituito dal regime Park, sostituito da una registrazione spontanea presso il Ministero della Cultura e dell'informazione che aumentò i soggetti operanti all'interno del mercato da 20 a 83, rompendo l'oligopolio produttivo formatosi negli anni '70.¹⁵³

In più, per evitare che venissero prodotti molti film di scarso valore solo per ottenere la possibilità di distribuire importanti film stranieri, distribuzione e produzione vennero separate in due entità distinte.

¹⁵¹Park Y., *Unexpected Alliances: Independent Filmmakers, the State, and the Film Industry in Postauthoritarian South Korea*, Stanford University Press, 2015, p. 34

¹⁵² Joo J., Kwak H. J. & Min E., *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Greenwood Publishing Group, Londra, 2003, p. 59

¹⁵³ Cfr., Joo J., Kwak H. J. & Min E., *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Greenwood Publishing Group, Londra, 2003, p. 59

Nonostante da un punto di vista industriale il controllo statale sembrava essersi notevolmente allentato, non lo era però sui contenuti delle pellicole che non potevano trattare tematiche che riguardassero i problemi che affliggevano la società sudcoreana o criticare le decisioni del regime militare. Seguendo la politica delle *3s* (*Screen, Sport and Sex*) di Chun Doo-Hwan, l'unica censura che venne rimossa fu quello sui contenuti sessuali espliciti che ora potevano essere mostrati sul grande schermo. Per questo il mercato sudcoreano degli '80 si riempie di numerosi film erotici e soft porno che hanno il compito di distrarre la popolazione dalle problematiche sociali ed economiche che affliggono il paese.

Quando i maggiori media del paese sembrano essersi piegati alla politica del nuovo regime, emergono nuovi gruppi di giovani cineasti e critici, soprattutto all'interno degli ambienti universitari, convinti di poter creare un nuovo cinema, lontano da quello mainstream, in grado di raccontare e cambiare la società.

Come visto in precedenza, i *minjung* affidano, nel corso degli anni '70, il proprio messaggio politico a forme artistiche tipiche del folklore coreano come il teatro mascherato, il *p'ansori* o i rituali sciamanici, mentre il cinema sembra non trovare spazio per via della sua natura ambigua.

Secondo il loro punto di vista il cinema aveva un duplice limite: in primo luogo era considerato come una merce; in secondo luogo, i film non erano in grado di rappresentare la popolazione e le culture locali perché influenzati dai film hollywoodiani saturati dal sesso, la violenza, un punto di vista occidentale rappresentandone gli stili di vita e la sua sensibilità culturale¹⁵⁴.

In poche parole, il cinema era considerato dalla cultura *minjung* come un mezzo di rappresentazione "inferiore" incapace di ritrarre correttamente valori e obiettivi del movimento.

Il più importante dei gruppi cinematografici nati durante gli '80 è il Seoul Film Collective, fondato nel 1982 dai membri del club cinematografico *Yallasung* della Seoul National University. Il Seoul Film Collective è il primo movimento cinematografico sudcoreano che non solo "ha riconvertito il cinema come mezzo cruciale per il cambiamento sociale"¹⁵⁵, ma costruisce una teoria cinematografica in grado di unire il cinema ai valori dei *minjung*. Il collettivo pubblica due raccolte di articoli, *Toward a New Cinema* (1983) e *Theory of Film Activism* (1985), che diventano due importanti scritti all'interno del circuito cinematografico

¹⁵⁴ Park Y., *Unexpected Alliances: Independent Filmmakers, the State, and the Film Industry in Postauthoritarian South Korea*, Stanford University Press, 2015, p. 34

¹⁵⁵ Park Y., *Unexpected Alliances: Independent Filmmakers, the State, and the Film Industry in Postauthoritarian South Korea*, Stanford University Press, 2015, p. 39

coreano underground.

Nella prima raccolta è contenuto l'articolo *For an Open Cinema* scritto da Jang Seon-woon, uno dei più influenti cineasti della *Korean New Wave* tra gli anni '80 e '90, che rappresenterà uno dei più interessanti tentativi di unire il linguaggio cinematografico all'arte folkloristica coreana “*per trovare una grammatica del cinema coreano*”¹⁵⁶.

Con il termine *Open Cinema* Jang intende un tipo di cinema che vada oltre la struttura del cinema commerciale, soprattutto del cinema hollywoodiano classico, in cui lo spettatore rimane passivo durante la visione senza ricevere stimoli, ma con l'unico obiettivo di comprendere in modo chiaro ciò che sta vedendo. Quello che deve cambiare non è solamente l'uso della grammatica cinematografica, ma il rapporto che esiste tra la macchina da presa e l'oggetto ripreso.¹⁵⁷ Jang è convinto che questo rapporto varia a seconda del contesto culturale in cui viene applicato. Secondo la visione dell'*Open Cinema* il nuovo cinema sudcoreano dovrebbe ispirarsi alle “*forme tradizionali di performance e arte orale coreana liberandone il potenziale cinematografico*”¹⁵⁸.

Soprattutto dovrebbe ispirarsi al teatro *madangguk* che, contrariamente al tipico teatro occidentale, annulla il confine tra il palco e il pubblico, essendo privo di scenografia ed eseguito all'aperto, che può partecipare alla performance all'interno dello spazio drammatico cantando, danzando o improvvisando linee di dialogo.

Questa struttura libera, come sottolinea Jang a più riprese, può essere tradotta nel linguaggio cinematografico attraverso un uso più libero della macchina da presa che non si limiti alla banale rappresentazione dell'oggetto “*mostrando personaggi, azioni e dettagli marginali da varie prospettive, al fine di decentrare la trama principale e gli elementi privilegiati, consentendo un maggiore spazio per l'umorismo, la satira, le divagazioni, l'improvvisazione, la gioia e l'energia della performance.*”¹⁵⁹

Per comprendere al meglio i principi estetici fondamentali dell'*Open Cinema* è utile una breve analisi di *P'annori Arirang* (1982), il primo film prodotto dal Seoul Film Collective. La pellicola è un cortometraggio diretto e ideato da quattro membri del collettivo (Pak Kwangsū, Kim Hong-joon, Mun Wŏnlip, and Hwang Kyutŏk) in cui viene ripresa una performance di *madangguk*. Il cortometraggio inizia con una serie di fotografie del palco con in sottofondo la

¹⁵⁶ Jeong S., *The Seoul Film Collective: Leftist Strife, Open Cinema, and the Last Chapter of Korean Film Theory*, Quarterly Review of Film and Video, Vol. 34, N. 4, 2017, p. 352

¹⁵⁷ Cfr., Jeong S., *The Seoul Film Collective: Leftist Strife, Open Cinema, and the Last Chapter of Korean Film Theory*, Quarterly Review of Film and Video, Vol. 34, N. 4, 2017

¹⁵⁸ Jeong S., *The Seoul Film Collective: Leftist Strife, Open Cinema, and the Last Chapter of Korean Film Theory*, Quarterly Review of Film and Video, Vol. 34, N. 4, 2017, p. 352

¹⁵⁹ *ivi*, p. 353

canzone popolare *Arirang* cantata dagli attori assieme al pubblico.

Nella scena seguente la macchina da presa immortalava gli attori mentre provano i costumi, i dialoghi e i movimenti di danza accompagnati da suoni non diegetici. In seguito, si alternano vari frammenti della performance a cui fanno da contrappunto in voice over le voci degli spettatori che commentano la fine dello spettacolo. Il linguaggio sperimentale utilizzato in *P'annori Arirang* serve per scioccare il pubblico risvegliandolo dalla visione passiva in cui era caduto a causa del cinema mainstream.¹⁶⁰

Il linguaggio sperimentale dell'*Open Cinema* non rimane confinato nei mediometraggi prodotti dal Seoul Film Collective, ma sarà capace d'influenzare anche i registi che operano al di fuori dal collettivo. *Declaration of Fools*, diretto da Lee Jang-ho, è un eccellente esempio di come la visione della realtà sociale *minjung* e l'estetica dell'*Open Cinema*, in particolare quella che deriva dal *madangguk*, sono tradotte in un nuovo linguaggio cinematografico.

2.3.3 *Minjung film: il caso The declaration of fools*

Per comprendere la portata rivoluzionaria di *Declaration of fools* nel panorama cinematografico sudcoreano degli anni '80 è necessaria una breve disamina del pensiero e di alcune opere precedenti del regista Lee Jang-ho. In particolare, si farà breve accenno all'opera *A Fine, Windy Day* (*Barambuleo joheun nal*, Lee Jang-ho, 1980) prodotta successivamente alla morte di Park Chung-hee, in quel breve lasso di tempo in cui il cinema conoscerà la quasi totale libertà di espressione prima della nuova censura imposta dal colpo di stato militare organizzato dal generale Chun Doo-hwan.

La produzione cinematografica della prima metà degli anni '80 di Lee Jang-ho ha come tematica principale l'analisi della realtà sociale sudcoreana vista dalla prospettiva dei *minjung*. La fine della dittatura militare di Park aveva dato nuova forza al movimento *minjung* che coglie il momentaneo vuoto di potere per esprimere, con ancora più forza, le proprie idee per la costruzione di uno stato finalmente democratico.

Durante diverse interviste, Lee ha ammesso di non essersi mai interessato, sino ad allora, alle problematiche sociali che affliggevano la società coreana durante gli anni della dittatura di Park. In questo periodo Lee Jang-ho entra in contatto con il pensiero *minjung* grazie al saggio *The Age of Minjung Literature* (*Minjung munhak ūi sidae*, Yŏm Mu-wung, 1979) rimanendone folgorato. La letteratura *minjung* grazie alla propria capacità di criticare le ingiustizie sociali della Corea del Sud sarà centrale nei primi lavori del regista tanto da portarlo a collaborare con

¹⁶⁰ Cfr., Jeong S., *The Seoul Film Collective: Leftist Strife, Open Cinema, and the Last Chapter of Korean Film Theory*, Quarterly Review of Film and Video, Vol. 34, N. 4, ,2017

i maggiori scrittori del movimento *minjung* per la stesura di alcune sue sceneggiature.¹⁶¹

A Fine, Windy Day “ritrae la vita della nuova classe media emersa in un sobborgo di Seoul attraverso gli occhi di tre giovani che arrivano a Seoul per arricchirsi”¹⁶² illusi dal mito del boom economico. I tre protagonisti rappresentano tutti coloro che si sono spostati dalle zone rurali del paese verso le periferie di Seoul finendo a fornire manodopera a basso costo nelle zone benestanti della capitale.

Nonostante la loro incapacità di adattarsi all’ambiente della metropoli in cui vivono una vita umiliante di stenti, rimangono perché s’innamorano di tre donne. Queste però appartengono tutte a una classe sociale a loro superiore; pertanto, il loro amore risulterà impossibile e tragico mostrandoci come il divario tra le diverse classi sociali si stia allargando sempre di più.

Il massimo divario tra le due classi sociali viene rappresentato attraverso il rapporto malsano che si crea tra Deok-bae, fattorino per un ristorante cinese, e Myeong-hee, una ricca studentessa universitaria che comincia un gioco di seduzione perverso con il malcapitato solo per far ingelosire il suo ragazzo.

L’unico appuntamento che Myeong-hee gli concede si svolge in una discoteca di Seoul dove i giovani figli della classe emergente ballano sulle note della musica disco occidentale. Deok-bae, non essendo mai stato in una discoteca, si sente spaesato e non sa come comportarsi. Tuttavia, vedendo gli altri ballare, gli ritorna in mente un’antica danza contadina che era solito ammirare nel suo villaggio natale.

Quella ballata da Deok-bae è danza tipica del teatro tradizionale mascherato coreano, che funge da metafora della resistenza che la classe *minjung* può fare nei confronti della classe egemone.

It is the mask-dance that expresses the minjung consciousness most truthfully, and boldly criticises the society from minjung’s viewpoint [...] In particular, the mask-dances performed in cities are daring in that they confront yangban without showing any fear and all the more, they show a firm belief in yangban’s fall.¹⁶³

Per riassumere, *A fine, Windy Day* mette in scena le grandi differenze tra classi nate in Corea del Sud a causa dell’industrializzazione forzata del paese che ha reso i ricchi sempre più ricchi, mentre i poveri sono costretti alla sopravvivenza e a una vita di stenti. L’unico modo per

¹⁶¹ Cfr., Lee N., *The Minjung Cultural Movement and Korean Cinema of the 1980s: The Influence of Minjung Theatre and Art in Lee Jang-ho’s Films*, in *Storytelling in World Cinemas. Volume 2 – Contexts* (edited by Lina Khatib), Wallflower Press, 2013

¹⁶² Joo J., Kwak H. J. & Min E., *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Greenwood Publishing Group, Londra, 2003, p.63

¹⁶³ Lee N., *The Minjung Cultural Movement and Korean Cinema of the 1980s: The Influence of Minjung Theatre and Art in Lee Jang-ho’s Films*, in *Storytelling in World Cinemas. Volume 2 – Contexts* (edited by Lina Khatib), Wallflower Press, 2013

resistere sembra essere, come esplicito nella scena della discoteca, abbracciare la cultura *minjung* per contrastare lo strapotere delle classi più ricche e creare uno stato più giusto.¹⁶⁴

L'idea dell'arte folkloristica come base per criticare la società sudcoreana viene ulteriormente radicalizzato in *Declaration of Fools (Babo seoneon)*, Lee Jang-ho, 1983) in cui il *madangguk* diventa la struttura principale.

Il film comincia con la morte di un regista, interpretato dallo stesso Lee, che si getta da un grattacielo. Al suo corpo, precipitato sul marciapiede sottostante, si avvicina Ttongch'il, un borseggiatore che vive di espedienti a cui il regista decide di lasciare in eredità i propri vestiti e una busta contenente pochi won. Dopo aver indossato i vestiti e le scarpe del regista, Ttongch'il comincia un viaggio tragicomico per la Corea del Sud accompagnato da una prostituta e da un tassista tentando di sopravvivere grazie a vari espedienti. Il viaggio intrapreso dai tre protagonisti è strutturato come uno spettacolo *madangguk*.

The Declaration of Fools ha una struttura che non segue quella lineare dei film canonici in cui gli eventi sono collegati da forti nessi causali, ma presenta una struttura aperta in cui si susseguono “*episodi disgiunti basati su coincidenze, trascurando consapevolmente la causalità nello svolgimento della storia*”¹⁶⁵.

Il protagonista ci viene presentato con alcuni degli elementi tipici del teatro tradizionale coreano, introdotto da una voce narrante (“*Once upon a time, at the end of the twentieth century there lived a fool named Ttongch'il in our country*”¹⁶⁶) e accompagnato da una musica tradizionale mentre cammina verso la macchina da presa (il pubblico in sala) imitando quella che sembra essere la *cripple dance*¹⁶⁷, una delle principali danze usate nel teatro mascherato molto famosa all'epoca del film.

Un altro importante elemento che Lee prende dal *madangguk* e traduce in linguaggio cinematografico è la partecipazione attiva del pubblico alla pellicola. Dato che gli spettatori non possono partecipare al film come se si trattasse di una rappresentazione teatrale dal vivo, Lee utilizza alcuni espedienti del linguaggio cinematografico come sequenze di montaggio in *fastmotion*, l'uso ironico e non diegetico dei suoni, i disegni infantili utilizzati come titoli di

¹⁶⁴ Cfr., Lee N., *The Minjung Cultural Movement and Korean Cinema of the 1980s: The Influence of Minjung Theatre and Art in Lee Jang-ho's Films*, in *Storytelling in World Cinemas. Volume 2 – Contexts* (edited by Lina Khatib), Wallflower Press, 2013

¹⁶⁵ Lee N., *The Minjung Cultural Movement and Korean Cinema of the 1980s: The Influence of Minjung Theatre and Art in Lee Jang-ho's Films*, in *Storytelling in World Cinemas. Volume 2 – Contexts* (edited by Lina Khatib), Wallflower Press, 2013

¹⁶⁶ I dialoghi del film menzionati nel corso dell'elaborato sono tratti dai sottotitoli presenti nelle loro edizioni fisiche o digitali

¹⁶⁷ La “danza dello storpio” è una delle tante danze incluse nei drammi tradizionali del teatro mascherato introdotta e resa popolare dalla danzatrice tradizionale Kong Ok-chin nel corso degli anni '70

testa, l'intervento del narratore, la recitazione esasperata degli attori affinché il pubblico non sia spettatore passivo, ma continuamente stimolato dalla storia. Un linguaggio diametralmente opposto a quello del cinema mainstream della Corea degli anni '80 (*hostess movie*¹⁶⁸, melodrammi e commedie *slapstick*) di cui *Declaration of fools* è una parodia.¹⁶⁹

La critica al cinema sudcoreano è palese sin dalla prima scena della pellicola in cui il regista salta dal tetto dell'edificio per suicidarsi.

In questa sequenza è come se Lee Jang-ho rinnegasse il proprio passato di regista commerciale di successo per abbracciare un cinema diverso, fuori dai circuiti mainstream e con una prospettiva dalla parte dei *minjung* per criticare il lato oscuro della prosperosa società sudcoreana. Lee con questa scena e la sua interpretazione “*voleva dichiarare la sua rinuncia alla fama come regista commerciale per realizzare prodotti liberi come quelli degli studenti universitari, confermando la sua posizione ideologica come regista di spicco orientato alla critica sociale.*”¹⁷⁰

Tuttavia, il regista non muore ma è come se si reincarnasse in Ttongch'il, prendendone i vestiti, che funge da telecamera per mostrare la dura vita di stenti cui sono costretti i *minjung* al contrario dei ceti più abbienti che si sono sempre più arricchiti a discapito delle classi sociali meno abbienti. L'enorme divario sociale viene esemplificato nella scena finale della pellicola. Dopo tanto girovagare Ttongch'il e Yuk-tök trovano lavoro come camerieri in un hotel dove si svolgerà una festa per uomini ricchi e influenti che si presentano in smoking accompagnati da donne vestite in modo succinto, tra cui Hye-yong. I ricchi vengono rappresentati come uomini brutali, corrotti dai costumi occidentali, mentre i protagonisti, i *minjung*, come vittime innocenti.

L'apice della sequenza viene raggiunto quando tutti gli invitati torturano e uccidono Hye-yong facendole bere una grande quantità di alcool sino a quando Ttongch'il e Yuk-tök decideranno di intervenire per tentare di salvarle la vita. “*L'arrivo di Ttongch'il e Yuk-tök viene presentato nella forma di una performance di madanguk, con le percussioni tipiche della musica tradizionale che pone l'attenzione su di loro vestiti come nelle rappresentazioni folkloristiche*

¹⁶⁸ Si tratta di film in cui le protagoniste sono, per lo più, prostitute e ragazze che lavorano come bariste. Il successo di questo filone è dovuto al loro contenuto sessualmente esplicito che veniva tollerato dalla censura del regime durante gli anni '70 e '80.

¹⁶⁹ Cfr. Lee N., *The Minjung Cultural Movement and Korean Cinema of the 1980s: The Influence of Minjung Theatre and Art in Lee Jang-ho's Films*, in *Storytelling in World Cinemas. Volume 2 – Contexts* (edited by Lina Khatib), Wallflower Press, 2013

¹⁷⁰ Lee H., *Declaration of fools (1983). Cinema of Censorship and an Accidental Masterpiece*, in *Rediscovering Korean Cinema* (edited by Sang-joon Lee), University of Michigan Press, 2019, p. 219

dei banditi”¹⁷¹.

I due personaggi si trasformano da spettatori passivi della violenza perpetuata dalle classi superiori in attivi eroi della classe *minjung*, anche se falliscono nel tentativo di salvare la vita a Hye-yong, vittima del sogno di appartenere della classe superiore. I due seppelliscono il suo corpo, eseguendo un rituale per i defunti, in un desolato paesaggio di montagna avvolto dalla nebbia accompagnati dal ritmo di una canzone tradizionale.

Il rituale funge da elemento liberatorio della sofferenza accumulata durante questo folle viaggio nella società sudcoreana che si conclude con i due protagonisti che ballano davanti al parlamento come a significare che i *minjung* sono pronti a sfidare anche l'autorità governativa per mettere fine alla disuguaglianza sociale.

Il film termina con il voice over del narratore che enuncia queste parole: “*Whose with humble hearts are happy. Those who are persecuted for doing the right thing for peace are happy. Because we had ancestors like Ttongch'il and Yuk-tök, we are happy.*” Un messaggio di speranza del regista che crede nei *minjung* come soggetti in grado di mutare la realtà sociale e la storia, costruendo un futuro migliore per loro stessi e la nazione.

Il linguaggio e le tematiche sociali presenti nelle pellicole di Lee Jang-ho e dei vari movimenti cinematografici indipendenti influenzeranno molto il cinema sudcoreano degli anni '90 che, senza la censura dei governi autoritari, rifletterà, con sguardo critico, sul passato recente della storia sudcoreana.

Nel prossimo capitolo, analizzeremo tre pellicole prodotte negli anni '90: *Seopyeonje* (*id*, Im Kwon-taek, 1993), *A Petal* (*Kkonnip*, Jang Sun-woo, 1996) e *Peppermint Candy* (*Bakha satang*, Lee Chang-dong, 1999). Metteremo in evidenza come queste tre pellicole uscite nei cinema coreani negli anni seguenti alla democratizzazione rielaborino ed esorcizzino il sentimento dell'han legandolo ad alcuni eventi traumatici della storia coreana recente riprendendo alcuni canoni estetici ed elementi teorici tipici del cinema sudcoreano degli anni '70 e '80 che abbiamo visto in precedenza.

CAPITOLO III –La rappresentazione e la risoluzione dell'han in *Seopyeonje*, *A Petal* e *Peppermint Candy*

Il terzo capitolo di questo elaborato si concentra sull'analisi di tre opere: *Seopyeonje* (*id*, Im Kwon-taek, 1993), *A Petal* (*Kkonnip*, Jang Sun-woo, 1996) e *Peppermint Candy* (*Bakha*

¹⁷¹ Lee N., *The Minjung Cultural Movement and Korean Cinema of the 1980s: The Influence of Minjung Theatre and Art in Lee Jang-ho's Films*, in *Storytelling in World Cinemas. Volume 2 – Contexts* (edited by Lina Khatib), Wallflower Press, 2013

Satang, Lee Chang-dong, 1999). Questi tre casi di studio sono stati scelti perché tutte pellicole prodotte dopo la democratizzazione della Corea del Sud in cui l'industria culturale era totalmente libera dalla censura statale, permettendo ai registi di trattare liberamente molte tematiche che prima venivano considerate avverse alla retorica statale.

Inoltre, ognuno dei film scelti mette al proprio centro l'*han* e il suo rilascio, legato ad un preciso evento storico nazionale traumatico, e il suo rilascio attraverso tre differenti prospettive.

In *Seopyeonje* osserveremo come l'*han* viene vissuto ed esorcizzato in modo differente dai tre diversi personaggi protagonisti Song-hwa, Dong-ho e Yu-bong attraverso la pratica dell'arte folkloristica del *p'ansori*.

Con *A Petal* sottolineeremo come l'*han* provato dalla protagonista sia legato non solo agli abusi che subisce dagli altri personaggi, ma anche al trauma subito durante la rivolta democratica di Kwangju. Sottolineeremo come il suo *han* sia in realtà l'*han* di un'intera nazione incapace di ricordare ed elaborare il passato traumatico della storia nazionale sudcoreana recente.

Nella pellicola di Lee Chang-dong *Peppermint Candy* metteremo in evidenza come l'*han* accumulato nel corso della vita del protagonista Yong-ho sia legato anche agli eventi traumatici nazionali. Soprattutto di come l'*han*, se non correttamente esorcizzato, abbia il potere di annientare l'individuo costretto a sacrificarsi per liberare la sua sofferenza e, contemporaneamente, quella di un'intera nazione incapace di affrontare gli eventi storici traumatici.

3.1 – Seopseonje: la catarsi dell'han attraverso il p'ansori

3.1.1 Il cinema coreano dopo la democratizzazione e il fenomeno Seopyeonje

Dopo le grandi proteste democratiche del 1987 il regime di Chun Doo-hwan dovette capitolare cedendo alle istanze dei manifestanti che chiedevano la fine del governo militare e libere elezioni. Quello stesso anno vennero indette le prime elezioni democratiche della Repubblica di Corea. La democratizzazione della Corea del Sud non solo portò un grande cambiamento sociale e politico, ma influì anche sull'industria cinematografica sudcoreana. Già prima delle elezioni democratiche, il cinema sudcoreano era entrato in una grande fase di cambiamento attraverso le revisioni della *Motion Picture Law* nel 1985 e nel 1986. Il sistema di permessi che richiedeva la diretta approvazione del governo venne abolito, portando alla “proliferazione delle società di produzione, da sole venti nel 1984 a 104 nel

1988”¹⁷². Inoltre, “le disposizioni che stabiliscono che solo le aziende [cinematografiche] sudcoreane potessero gestire attività legate al cinema vennero abolite, permettendo alle compagnie Hollywood di impegnarsi nella distribuzione diretta anche in Corea del Sud”¹⁷³.

Gli Studios di Hollywood potevano aprire le proprie filiali anche in Corea del Sud e distribuire direttamente i film senza passare da intermediari del mercato locale, riuscendo a distribuire le pellicole contemporaneamente sulla maggior parte degli schermi nazionali minacciando l'estinzione dei distributori e produttori nazionali.

Anche gli anni '90 segnarono un'importante svolta dell'industria cinematografica coreana grazie alla discesa in campo dei conglomerati industriali come Samsung, SK e Daewoo che decisero di investire importanti capitali nel cinema. La ragione principale che spinse i conglomerati ad allocare risorse nelle produzioni nazionali fu che molti possedevano divisioni video che fornivano contenuti al settore di vendita e noleggio di videocassette.

Le filiali cinematografiche statunitensi che operavano in Corea del Sud avviarono le loro etichette video, scatenando l'aumento vertiginoso dei prezzi pagati per i diritti home video, compresi quelli legati ai film coreani che potevano superare anche il costo di produzione del film stesso. Investendo sin dalla produzione del film, i conglomerati potevano dividere il rischio d'impresa e ottenere lo sfruttamento dei diritti video a minor prezzo.¹⁷⁴ Il successo nazionale della commedia romantica *Marriage Story* (*Kyeolhon iyagi*, Kim Eui-suk, 1992), il primo caso di film di successo prodotto da un conglomerato (Samsung), spinse anche altri a investire nelle produzioni locali.

As time passed, the conglomerates expanded their activities in the film industry. Whereas initially they engaged in partial financing, by 1995 most chaebol would fully finance a film's budget in return for all rights to a film, including theatrical release, video and cable television. Millions in *My Account* (Tonul katko ttwiora – Samsung, 1995), [...] *Three Friends* (Se ch'in'gu – Samsung, 1996), *A Single Spark* (Arumdaun ch'ongnyon Chon T'ae-il – Daewoo, 1995) [...] and *The Adventures of Mrs. Park* (Pak Pong-gon kach'ulsagon – SKC, 1996) are all examples of films

¹⁷² Paquet D., “The Korean Film Industry: 1992 to the Present”, in *New Korean Cinema*, Chi-Yun Shin e Julian Stringer (edited by), Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005, p. 35

¹⁷³ Junhyoung C., “A brief History of Korean Cinema”, in *Rediscovering Korean Cinema*, Sangjoon Lee (edited by), University of Michigan Press, 2019, p. 52

¹⁷⁴ Cfr., Paquet D., *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, Wallflower Book, Columbia University Press, New York, 2009, p.

that were fully financed by conglomerates.¹⁷⁵

I chaebol riuscirono a creare potenti società cinematografiche a integrazione verticale che controllavano l'intera filiera produttiva della pellicola, dalla fase di riproduzione fino allo sfruttamento dei diritti. Anche il processo di produzione cinematografica risentì dei cambiamenti apportati dall'ingresso dei conglomerati.

Per diminuire il rischio, vennero prodotte delle pellicole chiamate “*planned-film*” che prevedevano una selezione del target, una strategia di marketing e un lungo processo di scrittura della sceneggiatura che veniva cambiata più volte per incontrare il gusto del pubblico e tentare di assicurarsi il successo al botteghino.¹⁷⁶

Marriage Story [...] remains the most widely cited example of a planned film. Setting out in the fall of 1989 to make a movie about married life, the production staff conducted large numbers of interviews with young married couples and office workers to provide material for the film's plot. The writing of the screenplay involved eight authors and sixteen rewrites. Throughout the development and pre-production process, meetings were held frequently to discuss changes in the script and strategies for marketing the film.¹⁷⁷

Sebbene, l'ingresso dei chaebol nell'industria cinematografica abbia dato una spinta importante allo sviluppo del cinema sudcoreano “*i principali cambiamenti che si sono verificati durante gli anni '90 nel finanziamento cinematografico e negli standard di produzione hanno avuto luogo contemporaneamente alla riscrittura delle politiche cinematografiche da parte del governo*”¹⁷⁸. Il governo di Kim Young-sam¹⁷⁹ (1993-1998) sostituì, nel 1996, la *Motion Picture Law* con la *Film Production Law* che, sebbene revocasse molte delle restrizioni vigenti in passato, continuava a esercitare un certo grado di censura attraverso il Public Performance

¹⁷⁵ Paquet D., *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, Wallflower Book, Columbia University Press, New York, 2009, p. 38

¹⁷⁶ Cfr., Paquet D., *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, Wallflower Book, Columbia University Press, New York, 2009, p. 215

¹⁷⁷ Paquet D., *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, Wallflower Book, Columbia University Press, New York, 2009, p. 42

¹⁷⁸ Paquet D., *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, Wallflower Book, Columbia University Press, New York, 2009, p. 44

¹⁷⁹ Politico di lungo corso della storia repubblicana sudcoreana, ricoprì vari ruoli all'interno delle istituzioni politiche sin dal 1954 come membro dell'Assemblea nazionale della Corea del Sud. Oppositore dei regimi di Syngman Rhee, Park Chung-hee e Chun Doo-hwan da cui fu escluso da ogni attività politica dal 1980 al 1985. Nel 1993 venne eletto presidente della Repubblica di Corea, rappresentando il primo caso di civile ad ottenere l'incarico di presidente in modo stabile. La sua presidenza si caratterizza per la lotta alla corruzione, la riduzione delle tensioni con la Corea del Nord e l'espulsione dagli organi statali dei vecchi sostenitori del regime, incluso l'arresto dei suoi predecessori Chun Doo-hwan e Roh Tae-woo.

Ethics Committee¹⁸⁰. Quello stesso anno, in seguito alle proteste, la Corte costituzionale coreana sancì che il comitato per la censura preventiva violava le norme costituzionali.

Questo portò ad una prima revisione che rimpiazzò il Public Performance Ethics Committee con un organo civile che assegnava delle valutazioni ai film senza alcun tipo di censura diretta sulla pellicola. Il governo sudcoreano s'impegnò anche nel finanziamento di film a basso budget, pellicole indipendenti, film "d'arte" o progetti che non riuscivano a generare abbastanza profitto¹⁸¹.

In passato, la politica sudcoreana si era concentrata principalmente sul controllo dell'industria perché considerato un mezzo di propaganda; ora il cinema veniva visto come un settore economicamente rilevante e, pertanto, doveva essere sostenuto direttamente dal governo.

La seconda metà degli anni '90, si caratterizza per un vero e proprio boom della cultura cinematografica, con la nascita delle prime riviste specializzate e lo sviluppo di nuovi dipartimenti universitari legati all'immagine al cinema. Nel 1996 venne organizzato il primo Pusan International Film Festival, tutt'oggi, il più importante festival cinematografico dell'Asia.

Un altro importante cambiamento dell'industria cinematografica sudcoreana avvenne, paradossalmente, in un grande momento di crisi della storia politica e sociale della Corea del Sud. Nel novembre 1997 la Corea del Sud, assieme ad altre nazioni asiatiche, andò in contro ad una grave crisi economica, richiedendo l'intervento del Fondo Monetario Internazionale che concesse ingenti prestiti per tamponare la crisi.

*“Questo ha rappresentato un'opportunità per il cosiddetto sistema neoliberale di stabilirsi sia nei circoli economici che nella società sudcoreana [...] che ha contribuito ad attirare gran parte del capitale per l'industria cinematografica tra la fine degli anni '90 e l'inizio degli anni 2000.”*¹⁸². Non è un caso che sul finire degli anni '90 il cinema sudcoreano riscuote grande successo in patria soppiantando i film hollywoodiani e segnando nuovi record ai box office¹⁸³. Contemporaneamente, il cinema sudcoreano comincia a riscuotere un grande successo anche all'estero grazie alla presenza di pellicole nazionali nei maggiori festival europei.

¹⁸⁰ Organo governativo istituito durante il regime autoritario di Park Chung-hee per valutare e regolare le rappresentazioni pubbliche, inclusi film, affinché rispettassero determinati standard etici o morali, spesso in relazione a contenuti sensibili, controversi o avversi all'ideologia del regime.

¹⁸¹ Cfr., Paquet D., *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, Wallflower Book, Columbia University Press, New York, 2009, p. 25

¹⁸² Lee, S., *Rediscovering Korean Cinema*, University of Michigan Press, 2019, p. 57

¹⁸³ Nel 1999 nel cinema sudcoreano uscì la pellicola *Shiri* (*Swiri*, Kang Je-gyu, 1999) che rappresentò il primo caso di blockbuster prodotto in Corea del Sud con un budget record per il tempo, di quasi nove milioni di dollari. Il film fu visto da quasi sette milioni di spettatori, risultando il film più visto e dal più alto incasso nella storia cinematografica sudcoreana.

In questo nuovo clima politico, sociale e culturale uno dei casi cinematografici più interessanti degli anni '90 è rappresentato da *Seopyeonje* (id, Im Kwon-taek, 1993), considerato dagli studiosi di cinema coreano come uno spartiacque della storia cinematografica nazionale.

La pellicola diretta Im Kwon-taek (1934-) si rivelò un successo nazionale “*registrando oltre un milione di spettatori a Seoul e scatenando un repentino aumento nell'interesse per l'apprendimento del p'ansori, un'arte tradizionale praticamente scomparsa che costituisce il nucleo principale del film*”¹⁸⁴. Nei paragrafi che seguono analizzeremo i personaggi principali della pellicola, sottolineando come ognuno di essi viva un diverso rapporto in relazione al concetto di *han* e alla sua rappresentazione.

3.1.2 – I personaggi di Seopyeonje e il loro rapporto con l'han

La pellicola *Seopyeonje*, tratta dall'omonimo romanzo di Lee Cheong-jun (1939-2008), racconta la storia di una famiglia di cantanti itineranti di *p'ansori*. Il padre di famiglia Yu-bong ha dedicato l'intera esistenza al perfezionamento del *p'ansori* che tenta in ogni modo di trasmettere, attraverso esercizi estenuanti, privazioni e abusi, ai propri figli adottivi Dong-ho e Song-hwa. Dong-ho stanco della vita da musicista di *p'ansori* colma di stenti e dei continui abusi del padre, deciderà di scappare tentando di portare con sé anche Song-wha che sceglierà di restare con Yu-bong.

Anni dopo, Dong-ho, alla ricerca della sorella adottiva, scoprirà che, dopo la sua partenza, gli abusi del padre su Song-hwa si sono intensificati sempre di più sino a farle perdere la vista per migliorare il suo stile di canto. Una volta ritrovatisi, i due canteranno insieme un'ultima volta sino a quando, terminata la performance, le loro strade si separeranno per sempre senza che nessuno di loro pronunci una parola.

Ognuno dei tre personaggi principali - Yu-bong, Dong-ho e Song-wha - ha un diverso rapporto con il *p'ansori* che porterà a provare diverse intensità di *han* che esorcizzeranno in modi differenti.

L'*han* provato da Yu-bong deriva dallo stato di declino del *p'ansori* dopo la fine del periodo coloniale giapponese. Nel primo flashback della pellicola, Yu-bong ci viene introdotto come un abilissimo cantante di *p'ansori* che si esibisce davanti ad alcuni *yangban* di un villaggio, circondato da una folla che segue con rispetto e ammirazione la sua performance.

Parte del suo *han* viene rilasciato durante le sue esibizioni itineranti, ma questo è solo un sollievo momentaneo. “*L'avvento del cinema, l'occupazione giapponese e l'attrazione per tutto*

¹⁸⁴ Joo J., Kwak H. J. & Min E., Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination, Greenwood Publishing Group, Londra, 2003, p.132

ciò che era moderno contribuirono a un crollo significativo della popolarità del *p'ansori*. L'espansione della musica e delle arti culturali occidentali in Corea portò a un declino delle forme artistiche più tradizionali e locali".¹⁸⁵ Nel corso del film, la famiglia di cantanti è costretta a esibirsi davanti a bar, bordelli e bancarelle di venditori ambulanti unicamente per poter sopravvivere.

Il loro *han* non viene sfogato o percepito dal pubblico che li ascolta ignorando la sofferenza intrinseca in ogni parola o percussione di tamburo. Così, l'*han* dei personaggi si accumula sempre di più portandoli a compiere gesti estremi per poterlo sfogare.

Yu-bong è convinto che "L'unico modo per esprimere il suo rancore è raggiungere il più alto livello di bellezza musicale e, in tal modo, ripristinare la popolarità del *p'ansori* attraverso i suoi figli adottivi"¹⁸⁶.

Anche quando un suo amico, pittore di strada, gli suggerisce di abbandonare la via del *p'ansori* per far imparare ai propri figli un mestiere in grado di farli sopravvivere, lui risponde urlando che il *p'ansori* non potrà mai sparire, nemmeno sostituito dalla musica giapponese o da quella occidentale.

L'ossessiva ricerca della perfetta tonalità per poter eseguire il *p'ansori* lo porterà a sfogare il proprio *han* irrisolto sui propri figli che vengono costretti ad allenamenti sempre più intensi, crescenti privazioni e violente percosse fisiche nei confronti della figlia adottiva Song-hwa, che porta al limite della resistenza fisica e psicologica. Più volte il padre fa riferimento al suo talento, ma a cui manca però la componente dell'*han* che renderebbe il suo canto perfetto.

Per cantare Seopyeon¹⁸⁷, devi provare profondo rancore (*han*), come se il tuo cuore fosse ridotto a pezzi. La tua voce è bella, ma non è sofferente. La sofferenza si forma dalla tristezza che si accumula a poco a poco nel tuo core nell'arco della tua vita. La vita è un susseguirsi di sofferenze, e accumulare sofferenze diventa vita. Hai perso i tuoi genitori e ora sei cieca. La tua sofferenza dovrebbe essere venti volte più profonda degli altri. Allora perché non riesci ancora ad ottenere quel suono?¹⁸⁸

¹⁸⁵ Taylor-Jones K.E, *Rising Sun, Divided Land: Japanese and South Korean Filmmakers*, Columbia University Press, 2013, Edizione Kindle

¹⁸⁶ Kim Y. K., Williams B., *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*, McFarland & Company, Inc., 2015, Edizione Kindle

¹⁸⁷ Seopyeon è una delle cinque storie, giunte sino a noi, alla base della tradizione narrativa coreana del *p'ansori*. Al centro della narrazione c'è la dura vita e la sofferenza delle persone comuni durante la tarda dinastia Joseon (1392-1910), per questo viene considerata una delle storie più tristi del repertorio tradizionale del *p'ansori*.

¹⁸⁸ Questa, come tutte gli altri dialoghi che troverete di seguito, è la trascrizione di un dialogo del film *Seopyeonje* che segue i sottotitoli italiani dell'edizione restaurata disponibile su YouTube al seguente indirizzo (<https://youtu.be/sdjwD4jW4XY?si=2mUSSQrnGmqwPw-B>)

Per riuscire ad ottenere il suono perfetto, Yu-bong decide di rendere la figlia cieca grazie all'uso di una medicina. La cecità, la loro condizione di vita al limite della sopravvivenza e il dolore dovuta alla partenza del fratello adottivo Dong-ho, dovrebbero rendere il canto di Song-hwa perfetto se non fosse che non riesce a sfogare il proprio *han*.

L'unico momento in cui Yu-bong riuscirà a percepire la manifestazione della tristezza della figlia nel canto è quando, dopo aver rubato un pollo per sfamarla, viene picchiato quasi a morte da un contadino. Sebbene ferito, Yu-bong dice alla figlia che la tonalità di voce piena di rabbia e rancore del contadino sarebbe stata quella perfetta da replicare per giungere al massimo grado di *p'ansori*. Song-hwa esce sulla cima innevata e, finalmente, canta liberando la propria sofferenza, compiacendo il padre che, sul letto di morte le dirà:

Ora riesco a sentire la sofferenza nella tua voce. [...] Se mi avessi odiato, dalla tua voce sarebbe trasparso del rancore. Ma non sono riuscito a trovare alcuna traccia di odio nella tua voce. D'ora in avanti devi cercare di non rimanere schiacciata dalla tua sofferenza, ma di superarla. [...] Così avrai raggiunto una nuova consapevolezza delle tue capacità.¹⁸⁹

Yu-bong prima di morire riesce a liberarsi del proprio *han* attraverso il perdono della figlia, nel momento in cui le confessa che è stato lui la causa della sua cecità, e il raggiungimento di quello che lui considera la più alta forma di *p'ansori*, quello intriso della sofferenza accumulata da Song-hwa a causa della sua stessa crudeltà.

Tuttavia, come vedremo in seguito, l'*han* di Song-hwa non viene esorcizzato dopo il suo canto o la morte del padre. Verrà solo sublimato nel finale quando reincontrerà il fratellastro perduto Dong-ho.

3.1.3 – Song-hwa e lo sfogo dello *jeong-han*

Dei tre personaggi principali, Song-hwa è quella che meglio incarna il sentimento dell'*han* per via della sua storia personale che risulta come un continuo accumulo e stratificazione di sofferenza. Song-hwa ha perso i propri genitori, il padre adottivo la costringe ad una vita di privazioni e abusi fisici, ha perso la vista per colpa del padre, perde il fratello adottivo, l'unica persona che si dimostra buona con lei, ed è una donna in una società fortemente patriarcale basata sui rigidi principi del confucianesimo. Quindi, se Song-hwa rappresenta il perfetto ricettacolo per l'*han*, com'è possibile che non riesca a sublimarlo attraverso il *p'ansori* ottenendo quel canto perfetto di cui Yu-bong è alla disperata ricerca?

¹⁸⁹ Dialogo trascritto a partire dai sottotitoli dell'edizione restaurata di *Seopyeonje* disponibile su YouTube al seguente indirizzo (<https://youtu.be/sdjwD4jW4XY?si=2mUSSQrnGmqwPw-B>)

Quello provato da Song-hwa è una forma particolare di *han* che i due autori Kim Yoon Keum-sil e Bruce Williams denominano, nel loro saggio *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*, *jeong-han* (정한) che descrive “*dolore, angoscia e sentimenti irrisolti e autoimposto. È uno stato emotivo che prende atto di situazioni sfortunate e dolorose. In termini più semplici, si tratta di un tipo di han caratterizzato da accettazione passiva e rassegnazione*”¹⁹⁰.

Song-hwa accetta il proprio *han* utilizzandolo come un mezzo utile a costruire la propria determinazione per essere in grado di rispettare la volontà del padre Yu-bong, al contrario di Dong-ho che pensa di fuggire con Song-hwa, la quale si rifiuta di seguirlo perché riesce a comprendere la sofferenza che prova il padre. Mentre Dong-ho lo vede come un mostro che maltratta i propri figli e spende in alcool ogni singolo won che guadagnano esibendosi, la figlia comprende il suo dolore nel vedere la sua unica ragione di vita, il *p'ansori*, scomparire lentamente.

Quando Dong-ho, esasperato dai comportamenti del padre, decide di fuggire, la sorella non riesce più a cantare come se il dolore provato in seguito alla fuga del fratello la paralizzasse, impedendoli di sfogare il proprio *han*. È a questo punto che Yu-bong decide di renderla cieca per aumentare ancora di più l'accumulo di *han* affinché diventi inevitabile sfogarlo attraverso il *p'ansori*. In una delle scene successive, Yu-bong e Song-hwa, ormai completamente cieca, si trovano in un monastero buddista. Mentre il sole tramonta, Song-hwa chiede al padre di insegnarle il Simcheongga, considerato come uno dei testi più dolorosi del repertorio classico del *p'ansori*.

La scelta di Im Won-taek di inserire all'interno del film il mito di Simcheongga crea un interessante parallelo i personaggi di Seopjeonge e quelli di Simcheongga.

The story, in brief, describes how Simcheong, the only daughter of a blind man sold herself to sailors as a sacrifice to the god of the sea in exchange for rice, which she wanted in order to make an offering at a Buddhist temple in the hopes of restoring her father's eyesight. She throws herself into the ocean and drowns, but the god of the sea is moved by her filial piety, and sends her back to land and life. The emperor falls in love with her, and she becomes an empress. She invites all of the blind men in the area to the palace in an effort to find her father. When she finally finds

¹⁹⁰ Kim Y. K., Williams B., *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*, McFarland & Company, Inc., 2015, Edizione Kindle

him he is still sightless; but joy at being reunited with his daughter, whom he knew positively to have died, causes him to open his eyes.¹⁹¹

Simcheong e Song-hwa rappresentano la diversa faccia di una stessa medaglia. Entrambe incarnano, secondo i valori confuciani, la pietà filiale che si concretizza attraverso il sacrificio per l'amore nei confronti della figura paterna. Tuttavia, mentre Simcheong si sacrifica agli dèi per ridare la vista al padre, Song-hwa viene sacrificata dal padre, nel momento in cui la rende cieca, sacrificandola all'arte del *p'ansori* per ottenere la performance perfetta e soddisfare il proprio *han* trasmesso alla stessa figlia, che passivamente accetta senza mai riuscire a liberarsene.

Il sacrificio della figlia nel mito di *Simcheong* restituisce la vista al padre risolvendo il conflitto e le emozioni negative di entrambi i personaggi. Al contrario, la vita di sacrifici e sofferenze a cui viene sottoposta Song-hwa non si concretizza con la risoluzione del proprio *han* e il ricongiungimento con la figura paterna, ma con il fratello di Dong-ho nello struggente finale della pellicola.

Sebbene l'*han* di Dong-ho non sia paragonabile a quello della sorella e del padre, anch'esso accumula vari gradi di sofferenza che “*derivano dalla morte della madre, la povertà della famiglia, il comportamento irrazionale e crudele del padre e, soprattutto, i maltrattamenti subiti dalla sorella adottiva Son-ghwa,*”¹⁹².

Dopo la sua fuga dal crudele padre adottivo, Dong-ho trova un impiego remunerativo e costruisce una famiglia lontano dalle zone rurali in cui girovagava per guadagnarsi da vivere con il *p'ansori*. Gli anni che l'hanno tenuto lontano da questo luogo hanno fatto sì che egli sviluppasse un particolare tipo di *han* definito come *hoi-han* che potremmo tradurre con il termine rimosso o sentimento¹⁹³, che lo spinge alla ricerca della propria famiglia. In particolare, della sorella Song-hwa che scopre essere in una locanda in un piccolo villaggio sperduto della campagna coreana. Song-hwa non canta il *p'ansori* da diversi anni, ma per Dong-ho fa un'eccezione e decide di cantare, accompagnata dal ritmo del tamburo, il racconto di *Simcheong*. In questa scena finale, la macchina da presa indugia con primi piani e primissimi piani sui volti dei due personaggi mettendo in risalto le loro emozioni e le lacrime che rigano i loro visi. La performance serve per rielaborare il loro dolore passato da cui finalmente si sentono liberi,

¹⁹¹ Nettl B., Rommen T. (a cura di), *Excursions in World Music*, Routledge, New York, 2016, Edizione Kindle

¹⁹² Kim Y. K., Williams B., *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*, McFarland & Company, Inc., 2015, Edizione Kindle

¹⁹³ Kim Y. K., Williams B., *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*, McFarland & Company, Inc., 2015, Edizione Kindle

avendo finalmente rilasciato il loro *han*.

Al mattino, senza scambiarsi alcuna parola, le strade dei due fratelli si separano dopo aver finalmente messo da parte il passato e le proprie sofferenze.

3.2 – *A Petal e la catarsi del trauma nazionale*

In questo paragrafo analizzeremo alcune sequenze del film *A Petal* sottolineando come il trauma personale della protagonista (la perdita del fratello, della madre e gli abusi sessuali subiti da Mr. Chang) sia legato al massacro di Kwangju, uno degli eventi nazionali più traumatici della storia sudcoreana. Metteremo in evidenza il legame tra l'*han* provato dalla protagonista, che si manifesta sia fisicamente attraverso l'incapacità di parlare sia psicologicamente con i flashback disconnessi, e il trauma nazionale provocato dalla repressione della rivolta democratica di Kwangju. Prima di iniziare con l'analisi delle sequenze, mi sembra opportuno fornire ai lettori, anche per comprendere meglio il ruolo che gli eventi di Kwangju hanno all'interno delle pellicole scelte, un breve paragrafo in cui vengono descritte l'inizio, lo sviluppo, le fasi salienti delle proteste democratiche che hanno avuto luogo tra il 18 maggio e il 28 maggio 1980.

3.2.1 – *Una breve panoramica sul massacro di Kwangju*

Dopo l'assassinio del presidente Park Chung-hee il potere viene trasferito, momentaneamente, nelle mani del primo ministro Choi Kyu-ha (1919-2006) eletto presidente della Repubblica di Corea il 6 dicembre 1979 dal National Conference for Unification¹⁹⁴.

Choi fu percepito da molti come un custode fino al momento in cui avrebbe potuto avvenire la transizione a un nuovo governo [democratico]. Choi agì prontamente per rilasciare centinaia di prigionieri politici, tra cui Kim Dae Jung, che era stato posto agli arresti domiciliari; abrogò la Misura d'Emergenza n. 9; e garantì che entro un anno si sarebbe tenuto un referendum per una nuova costituzione. A febbraio, furono completamente ripristinati i diritti civili di Kim Dae Jung e di molte altre figure politiche.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Organizzazione istituita con la proclamazione della Costituzione *Yusin* il 17 ottobre 1972. La funzione principale era promuovere politiche per la riunificazione pacifica delle due Coree e partecipare all'elezione indiretta del presidente della repubblica. A partire dal 1973, la denominazione cambia in National Assembly.

¹⁹⁵ Oberdorfer D. & Carlin R., *The Two Koreas. A Contemporary History*, Basic Group, New York, 2013, Edizione Kindle

Mentre la popolazione viveva con grande entusiasmo la transizione, ormai inevitabile, verso un governo democratico, un piccolo gruppo di generali cominciava a consolidare il proprio potere all'interno dei ranghi militari dell'esercito per prendere il controllo del paese. Il leader di questo gruppo era il generale Chun Doo-hwan, capo del Defense Security Command, appoggiato dai pari grado Roh Tae-woo e Chong Ho-yong.

La notte tra il 12 e il 13 dicembre 1979, Chun Doo-hwan arresta molti dei vertici militari sudcoreani con la falsa accusa di essere coinvolti nell'assassinio del presidente Park Chung-hee. Il mattino seguente, dopo una serie di scontri a fuoco tra i militari di Chun e le truppe regolari sudcoreane, il ministero della Difesa e il Comando centrale dell'esercito vennero occupati dai golpisti. Anche se il governo rimaneva formalmente nelle mani del presidente Choi, il generale Chun era colui che controllava lo stato. Inutile dire che la transizione verso una compiuta democrazia venne arrestata.¹⁹⁶

Chun assunse la leadership della Korean Central Intelligence Agency (KCIA) nell'aprile 1980 scatenando le proteste della popolazione che volevano la fine della Costituzione *Yusin* e della legge marziale, il rispetto dei diritti umani ed elezioni finalmente democratiche. Le proteste raggiunsero il picco a maggio.

May 18, however, all the hopeful and euphoric voices were brutally silenced. Martial law was expanded to the rest of the country; state security agents picked up political and student leaders one by one; special airborne troops occupied university campuses and factories; and the streets fell silent and empty, left only with the scratching noise of the treads of armored vehicles.¹⁹⁷

Kim Dae-jung, il più influente leader d'opposizione, venne arrestato dai militari del regime perché considerato uno degli istigatori delle proteste di Seoul, oltretutto un fervente comunista manovrato come una marionetta dalla mano invisibile del governo nordcoreano. L'ambasciatore statunitense in Corea del Sud William H. Gleysteen (1926-2002) mise in guardia Chun che l'eccessivo uso della forza e l'arresto di Kim Dae-jung avrebbero potuto innescare una reazione su larga scala. Le parole di Gleysteen si rivelarono in parte corrette.

Il 18 maggio a Kwangju, la più grande città della provincia di Jeolla¹⁹⁸ da cui proveniva Kim Dae-jung, gli studenti scesero in strada per contestare l'estensione della legge marziale unendosi alle richieste dei loro colleghi a Seoul. I primi scontri tra la polizia e i gruppi

¹⁹⁶ Cfr., Oberdorfer D. & Carlin R., *The Two Koreas. A Contemporary History*, Basic Group, New York, 2013, Edizione Kindle

¹⁹⁷ Lee N., *The Making of Minjung. Democracy and the Politics of Representation in South Korea*, Cornell University Press, 2007, p. 45

¹⁹⁸ Jeolla è la provincia sud-occidentale della Corea del Sud, il cui capoluogo è la città di Kwangju.

studenteschi iniziarono davanti ai cancelli della Chonnam National University chiusa a causa della legge marziale. Nel corso della giornata le file degli studenti s'ingrossarono sempre di più costringendo la polizia a ricorrere all'intervento delle forze militari nazionali che segnarono l'inizio della repressione più brutale della rivolta.

Nei tre giorni di scontri successivi gli scontri con i militari divennero sempre più frequenti e violenti sino a raggiungere il loro climax il 21 maggio quando fu aperto il fuoco sui manifestanti davanti all'ufficio provinciale del Sud Jeolla. In risposta alla violenza dei militari, *“gli abitanti della città si impossessarono di veicoli militari e saccheggiarono i depositi di armi per impadronirsi di pistole, fucili e migliaia di proiettili. [...] divenne chiaro che le loro tattiche brutali non stavano avendo successo, le truppe furono ritirate fuori dalla città”*¹⁹⁹ in attesa di rinforzi e di ordini su come gestire la situazione a Kwangju.

*“Successivamente, Gwangju operò come una comunità autonoma [...] con i suoi abitanti che costituirono un governo provvisorio e una milizia cittadina”*²⁰⁰. Vennero nominati due comitati: uno era composto dai cittadini (*Citizens' Settlement Committee*), l'altro dai gruppi studenteschi universitari (*Students' Settlement Committee*). Il primo si occupò di trattare direttamente con il generale Chun e l'esercito, chiedendo il rilascio dei cittadini arrestati, la fine delle violenze e il divieto di rappresaglia, in cambio del disarmo completo dei cittadini.

Il governo provvisorio tentò di coinvolgere il governo statunitense come mediatore tra le parti che però si dichiarò neutrale. Nel frattempo, la giunta militare di Chun tagliò tutte le linee di comunicazione di Kwangju isolando la città per impedire fughe d'informazioni sugli eventi che stavano avvenendo in quelle giornate.

In più, Chun impose la censura ai media sudcoreani a cui fu impedito di trattare l'argomento Kwangju se non seguendo le linee imposte dai militari che la dipinsero come una rivolta di stampo comunista organizzata da Kim Dae-jung e da spie nordcoreane per destabilizzare il paese. Questo serviva anche a impedire che le notizie riguardanti le violenze e gli abusi dei militari sulla cittadinanza non si diffondessero all'estero o al resto della nazione, scongiurando così l'insorgere di altre rivolte.

Le trattative tra i militari e i cittadini di Kwangju entrarono presto in uno stato di stallo sino a quando, il 26 maggio, l'esercito fu pronto per rientrare in città avanzando rapidamente per le strade della città dirigendosi verso l'Ufficio provinciale del Sud Jeolla.

¹⁹⁹ Oberdorfer D. & Carlin R., *The Two Koreas. A Contemporary History*, Basic Group, New York, 2013

²⁰⁰ Hwang K., *A History of Korea. An Episodic Narrative*, Red Globe Press, 2021, p.218

Mentre si diffondeva la voce di un imminente attacco delle truppe statali, i cittadini organizzarono il Comitato di lotta dei cittadini di Gwangju (*Gwangju Simin T'ujaeng Wiwonhoe*). Circa 150 persone rimasero nell'edificio provinciale e persero la vita il 27 maggio quando commando speciali aviotrasportati e 20.000 truppe [...] riconquistarono la città, con un massiccio arsenale di armi, tra cui diciotto carri armati ed elicotteri.²⁰¹

La rivolta di Kwangju rappresenta uno dei più importanti eventi della storia della Repubblica di Corea che ebbe diverse conseguenze sul pensiero del movimento *minjung* per tutto il corso degli anni '80. Il primo più importante riguarda la diffusione di un forte sentimento antiamericano nelle file dei movimenti pro-democratici in Corea del Sud.

Nel decennio precedente gli Stati Uniti venivano considerati come un prezioso alleato della Corea del Sud e dei movimenti democratici dato che “*molti dissidenti degli anni Settanta erano leader protestanti e cattolici, e le loro reti internazionali basate sulla chiesa permettevano loro di ricevere fondi e altre forme di assistenza dall'Occidente*”²⁰². Inoltre, dopo la guerra di Corea (1950-53) i governi sudcoreani avevano potuto sempre contare sull'appoggio finanziario e militare statunitense che si rivelerà fondamentale per la ripresa economica e lo sviluppo industriale lungo il corso degli anni '60 e '70.

Durante la rivolta democratica di Kwangju, la popolazione si aspettava un intervento statunitense in difesa dei diritti umani dei cittadini e un ammonimento nei confronti del governo di Chun Doo-hwan; in realtà la loro neutralità venne vista come un supporto al massacro.

From the perspective of the minjung movement, the Gwangju Uprising proved decisively that the United States had not only been deeply involved in Korea but also had shared responsibility for the ugliness of Korean history, for its authoritarianism, military dictatorship, and political terror. Furthermore, the United States promoted its own military and economic gains. This critical perception of the United States was the beginning of the crumbling of the once seemingly invincible cold-war ideology, as well as the beginning of the democratization movement's turn to a revolutionary course.²⁰³

L'altro grande cambiamento che portò fu al termine *minjung*. I cittadini comuni di Kwangju scesi in strada armati per difendere la democrazia dal colpo di stato di Chun Doo-hwan

²⁰¹ Lee N., *The Making of Minjung. Democracy and the Politics of Representation in South Korea*, Cornell University Press, 2007, p. 46

²⁰² Ivi, p. 51

²⁰³ Lee N., *The Making of Minjung. Democracy and the Politics of Representation in South Korea*, Cornell University Press, 2007, p. 52

diventarono i soggetti in grado di cambiare la storia riappropriandosi della soggettività storica di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente. Il sacrificio dei cittadini all'interno dell'edificio venne interpretato come quello dei martiri della democrazia che avevano espiato l'*han* accumulato.

Dopo la rivolta di Kwangju, i cittadini che avevano partecipato alla rivolta tentarono di riappropriarsi della memoria della stessa raccontando come veramente andarono i fatti opponendosi così alla narrazione statale.

3.2.2 A Petal: Kwangju come fonte del trauma e dell'han collettivo

Quando *A Petal* (*Kkonnip*, Jang Sun-woo, 1996) uscì nelle sale sudcoreane nell'aprile 1996, la Corea del Sud aveva eletto da tre anni il primo presidente civile della storia sudcoreana e gli anni delle dittature militari sembravano ormai "lontani". Tuttavia, il massacro di Kwangju rimase un evento traumatico indelebile nella storia sudcoreana. Subito dopo gli eventi del maggio 1980, i sopravvissuti e le famiglie delle vittime formarono associazioni e manifestazioni pubbliche per denunciare, anche a livello internazionale, il massacro eseguito dai militari e il governo militare di Chun per ottenere giustizia per le vittime e l'incarcerazione dei colpevoli. La rivolta democratica di Kwangju divenne uno degli argomenti principali trattati nei media sudcoreani come libri, documentari, film, opere d'arte, performance dal vivo e persino serie televisive. Chun Doo-hwan e Roh Tae-woo, i due precedenti presidenti della Repubblica di Corea, vennero poi arrestati e processati per corruzione, per il loro coinvolgimento nel colpo di stato del 12 dicembre 1979, giudicato anticostituzionale, e per la brutale repressione della rivolta democratica di Kwangju.

*"In qualsiasi nuova cinematografia nazionale che ha a lungo subito il terrore politico, emerge spesso un'identità "post-traumatica" il cui compito è aiutare gli spettatori a ricordare ciò che è troppo doloroso da recuperare"*²⁰⁴.

Nel 1995 venne trasmessa e prodotta dal network Seoul Broadcasting System (SBS) la serie televisiva *Sandglass* (*Moraesigye*, SBS, 1995) che ottenne un grande successo di critica e pubblico per *"il suo ritratto realistico di come le situazioni politiche oscure influenzino la vita*

²⁰⁴ Kim K., *Post-Trauma and Historical Remembrance in Recent South Korean Cinema: Reading Park Kwang-su's "A Single Spark" (1995) and Chang Sŏn-u's "A Petal" (1996)*, Cinema Journal, Vol. 41, No. 4, University of Texas Press, 2002, p. 96

degli individui”²⁰⁵. In *Sandglass* vengono usati alcuni filmati d’archivio del massacro in cui vengono mostrati i soprusi e le torture dei militari ai danni dei cittadini, come a denunciare e far ricordare ai cittadini sudcoreani una delle pagine più dolorose della loro storia recente.

Con un filmato d’archivio dove vediamo i militari trascinare cadaveri, guidare mezzi corazzati e gli attivisti democratici spostare numerose bare, inizia anche *A Petal*, tratto dal romanzo *There a Petal Silently Falls* (1988) della scrittrice sudcoreana Ch'oe Yun (1953-).

La pellicola diretta da Jang Sun-woo racconta la storia di una ragazza sopravvissuta al massacro di Kwangju che girovaga traumatizzata, incapace di parlare, per i paesaggi desolati della provincia di Jeolla. La madre, arrivata a Kwangju per cercare il corpo del figlio deceduto, muore durante gli scontri tra militari e dimostranti, uccisa da un colpo di fucile di un militare.

La ragazza riesce a fuggire fingendosi morta mentre viene trasportata dai militari in un camion colmo di cadaveri dei manifestanti. Nel frattempo, un gruppo di studenti, amici del fratello, viaggia per tutta la provincia nel tentativo di ritrovarla e riportarla a casa. La ragazza incontra, lungo il fiume, un uomo, Mr. Chang, che decide di seguire.

Tra i due si instaura una “relazione” malsana in cui la ragazza viene continuamente sottoposta a violenze fisiche (stupro) e verbali, che fanno rivivere continuamente il trauma del massacro alla ragazza. La struttura narrativa del film e il linguaggio utilizzato da Jang non seguono i canoni del cinema convenzionale. *A Petal* presenta tre diverse storie: la prima è la ricerca di un della ragazza da parte di un gruppo di quattro studenti universitari amici del fratello; la seconda si concentra sul rapporto tra Mr. Chang, un operaio povero che vive in una casa fatiscante lungo il fiume dove incontra la ragazza protagonista che, dopo aver subito il primo stupro, deciderà comunque di seguirlo nella sua dimora per stare con lui; il terzo e ultimo racconto segue i flashback e i ricordi della ragazza prima, durante e dopo gli eventi a cui ha assistito a Kwangju. Le tre diverse storie s’intrecciano lungo due distinti piani temporali. Il primo, quello del presente, alterna le vicende del gruppo di studenti alla ricerca della sorella del loro amico morto durante gli scontri con i militari a Kwangju, alle violenze, fisiche e psicologiche, quotidiane a cui viene sottoposta la protagonista.

Jang Sun-woo utilizza il bianco e nero per mettere in scena i flashback della protagonista, non tanto per distinguere i diversi piani temporali per non creare confusione allo spettatore durante la visione, ma per ricreare, nello spettatore, un certo grado di veridicità per denunciare la

²⁰⁵ Digital Chosun Inc., *The Sandglass' Voted Best Korean Soap Since 1980*, The Chosun Daily, 11 febbraio 2009, https://english.chosun.com/site/data/html_dir/2009/02/11/2009021161021.html

violenza perpetrata in quei giorni per le strade di Kwangju.

I flashback vengono ulteriormente drammatizzati attraverso l'uso di rallenty, come nella scena della morte della madre, e vari dettagli sulle facce martoriate dei cadaveri o sulla mano insanguinata del cadavere della mano che stringe la figlia. *“I flashback vengono utilizzati per ricostruire la fonte del trauma della giovane ragazza. La sua storia viene ricostruita attraverso ricordi non cronologici, in bianco e nero [...] che iniziano con la morte di sua madre nella protesta a Kwangju”*²⁰⁶.

Il trauma subito si ripercuote, non solo a livello psicologico, ma anche a livello fisico entrando in una fase di mutismo temporaneo che la rende incapace di comunicare il proprio dolore e, più in generale, le brutalità dei militari che ha visto nelle strade di Kwangju. Il mutismo della giovane protagonista si presta a una duplice lettura.

Ad una prima lettura, il mutismo della protagonista potrebbe rappresentare gli effetti della censura che il governo autoritario di Chun ha imposto ai mass media o ai testimoni del massacro per impedire la creazione di una narrazione parallela e contraria a quella statale, che dipingeva i fatti di Kwangju come una rivolta di stampo comunista appoggiata dai nordcoreani e fomentata da Kim Dae-jung.

Ad un livello più profondo di lettura, gli effetti fisici del trauma possono essere visti come gli effetti negativi dell'*han* che impedisce alla protagonista di ricordare, comunicare e rielaborare il proprio trauma che, in questo caso, da trauma personale (la morte della madre e del fratello) diventa la rielaborazione di un trauma nazionale attraverso il cinema.

*“La relazione tra cinema e nazione necessariamente evoca un processo narcisistico per cui un individuo che guarda il proprio cinema nazionale subisce un'identificazione che "implica sia l'individuazione del soggetto (all'interno dello Stato) sia il sacrificio del sé (allo Stato)”*²⁰⁷.

Il brutale atteggiamento dello Stato militare sudcoreano viene incarnato da Mr. Chang e dallo stupro che perpetua, tre volte totali nel corso della pellicola, nei confronti della protagonista che diventa l'impersonificazione di tutte le vittime (*minjung*) delle violenze dei dieci giorni di Kwangju.

In ogni sequenza in cui Chang reca violenza sul corpo della ragazza, lei rimane statica davanti al perpetuarsi della violenza. *“Il suo corpo può essere immobilizzato, ma la sua memoria non lo è. Il dramma psichico interiore della ragazza viene reso attraverso il linguaggio simbolico che collega l'esperienza dello stupro ai suoi ricordi traumatici del massacro e che la trasporta*

²⁰⁶ Ashman A. L., *Silent sorrow, blind revenge. The cultural complex han in New Korean Cinema*, Tesi di laurea presso La Trobe University, Australia, 2013, p. 149

²⁰⁷ Hayward S., *French National Cinema*, Routledge, 2005, p. 5

da un presente insopportabile a un passato traumatico”²⁰⁸.

Anche in questo caso, come analizzato nel precedente paragrafo in relazione al personaggio di Song-hwa nel film *Seopyeonje*, ci troviamo di fronte ad un caso di won-han in cui la sofferenza continua ad essere accumulato a causa di continue violenze perpetuate da altri (Mr. Chang) e che deve essere liberato attraverso un “rituale” per liberare il proprio *han*.

Se nel caso di *Seopyeonje* la tematica dell’*han* viene esplicitata attraverso il *p’ansori*, in *A Petal* le manifestazioni dell’*han* avvengono in maniera meno esplicita, ma è comunque possibile rivelare le sue manifestazioni.

Due sono le scene in cui l’*han* si manifesta e viene liberato. La prima è la scena in un treno dove l’*han* si manifesta nella forma di un fantasma; la seconda è la sua liberazione attraverso un rituale funebre nel finale del film. Nel paragrafo successivo analizzeremo queste due scene mettendo in evidenza le caratteristiche in cui si manifesta e viene liberato il sentimento dell’*han* che trasporta la protagonista da un presente insopportabile a un passato traumatico.

3.2.3 - La risoluzione dell’*han* in *A Petal*

La prima sequenza che analizzeremo vede la protagonista in un treno di notte che guarda nel finestrino il proprio riflesso in cui appare vestita come prima della partenza per Kwangju, come se ricordasse il proprio passato quando sua madre e suo fratello erano ancora vivi. Mentre la ragazza è assorta nei propri ricordi, una mano bussa dall’esterno del finestrino del treno. Quando la protagonista rialza gli occhi si trova davanti il fantasma di una donna dal volto bianco, i capelli lunghi neri corvino e alcune lacrime di sangue che le rigano le guance. La figura all’interno del finestrino è un *gwishin*, una figura tipica del folklore coreano.

The idea of a *gwishin* is very similar to western conceptions of ghosts: they are the restless souls of the dead who refuse to move on, usually because of something they haven’t completed. In most stories their motivation is revenge [...]. *Gwishin* are usually women or girls with long black hair, and most commonly they are depicted wearing white funerary clothes.²⁰⁹

La figura della *gwishin* è la manifestazione concreta dell’*han* che perseguita la ragazza mettendola davanti alle sofferenze che ha subito nel corso della sua vita, ricordandole la perdita della madre e del fratello.

Tuttavia, la sua funzione non è semplicemente quella di ricordare il trauma, ma di superarlo e

²⁰⁸ Ashman A. L., *Silent sorrow, blind revenge. The cultural complex han in New Korean Cinema*, Tesi di laurea presso La Trobe University, Australia, 2013, p. 164

²⁰⁹ Dunbar J., *Supernatural Creatures of Korean Mythology*, The Korea Blog, 15 dicembre 2011, <https://web.archive.org/web/20120320073225/http://blog.korea.net/?p=6272>

alleviarlo. La *gwishin* dice alla ragazza di “guardarla in faccia e parlare a voce alta di sé stessa”²¹⁰, non prima di aver abbandonato i propri vestiti “ricoperti dal suo doloroso passato”. Con il termine vestiti il fantasma indica probabilmente il vestito rosso che la protagonista indossava durante il massacro e che lei custodisce perché è l’unico elemento per cui il fratello potrebbe riconoscerla.

Il climax della sequenza viene raggiunto quando il fantasma esce dal finestrino e tenta di strozzare la ragazza mentre le urla in faccia di parlare. L’azione del fantasma è contraddittoria: da una parte le viene ordinato di parlare per sfogare la propria sofferenza e diventare testimone del massacro degli innocenti a Kwangju, dall’altra parte le mani del fantasma intorno al collo della ragazza le impediscono di emettere qualsiasi suono. “Questo comportamento contrario del fantasma, simile al complesso culturale *han*, offre un modo per riconciliarsi con la sua sofferenza che sembra traumatizzare piuttosto che guarire. Lo stesso si può dire degli handicap fisici [...] causati dal complesso culturale *han*, che aggravano la sofferenza dei personaggi”²¹¹. L’eccesso di sofferenza causata da altri eventi traumatici, in questo caso l’incontro con il fantasma, fanno sì che l’*han* accumulato finalmente esploda venendo definitivamente liberato come accade nella sequenza finale del film in cui la protagonista, finalmente, è in grado di parlare. In una delle ultime sequenze del film, la protagonista si dirige verso un cimitero dove sono presenti dei tumuli di terra che segnano la presenza di tombe anonime.

Mentre si muove nel cimitero comincia a parlare e a raccontare cosa si ricorda di quel giorno a Kwangju quando perse la madre mentre cercavano il fratello. I flashback in bianco e nero che prima apparivano confusi e anacronistici, adesso seguono l’ordine cronologico degli eventi chiarificando allo spettatore cosa veramente accadde quel giorno.

Raccontando la propria esperienza davanti a quella tomba anonima, la protagonista sfoga la propria sofferenza rivivendo, nella sua mente, la morte della madre e prendendo coscienza del decesso del fratello.

Tuttavia, contrariamente al caso analizzato in *Seopyeonje* il rilascio dell’*han* non si limita alla propria situazione personale, ma diventa il rilascio dell’*han* dell’intera comunità sudcoreana che ha subito la violenza delle dittature militari. “A *Petal* è un’espressione artistica di questo desiderio psichico di affrontare la memoria storica del massacro e dare voce alla contro-memoria del *minjung* attraverso il recupero della testimonianza di un sopravvissuto che è

²¹⁰ Il dialogo è stato tradotto dai sottotitoli inglesi del film *A Petal* visibile al seguente link: <https://www.dailymotion.com/video/x8ibys1>

²¹¹ Ashman A. L., *Silent sorrow, blind revenge. The cultural complex han in New Korean Cinema*, Tesi di laurea presso La Trobe University, Australia, 2013, p. 170

*soffocato dalla natura travolgente del complesso culturale del han traumatico*²¹².

L'*han* individuale della protagonista e l'*han* dell'intera comunità nazionale sudcoreana vengono esorcizzati nel finale della pellicola.

La scena si svolge in quello che sembra essere un mercato. Mentre la protagonista fa l'elemosina, una voce fuori campo, probabilmente proveniente da un'autoparlante, annuncia che è ora del giuramento di fedeltà al governo sudcoreano. La folla si ferma e si gira dando le spalle alla ragazza recitando il giuramento patriottico con la mano posta sul cuore. In quel momento la protagonista si alza e muovendosi tra le figure immobili sparisce fuoricampo.

Il suo rappresenta un grande gesto di sfida, consapevole, nei confronti dello Stato che, proprio come la folla, gira le spalle alle sofferenze che ha causato alla cittadinanza di Kwangju e all'intera popolazione sudcoreana. L'importanza di questo momento viene ulteriormente messo in risalto grazie al montaggio che giustappone le immagini della popolazione civile al mercato con le immagini, in bianco e nero dei soldati che sull'attenti prestano il giuramento allo stato prima di compiere il massacro.

3.3 Peppermint Candy: Lee Chang-dong rilegge la storia nazionale sudcoreana

3.3.1 – La struttura non cronologica di Peppermint Candy

Lee Chang-dong cominciò la propria carriera d'insegnante e di scrittore in un importante momento di cambiamenti sociali ed economici per la Corea del Sud. Come visto in precedenza, gli anni '80 sono contraddistinti da una grande crescita economica, frutto dello sviluppo industriale degli anni '60 e '70, che va di pari passo con la diminuzione della libertà individuale e dei diritti umani.

Sono gli anni in cui il generale Chun Doo-hwan prende il potere con un colpo di stato e sono gli anni del massacro di Kwangju, dove persero la vita migliaia di persone brutalmente uccise dall'esercito sudcoreano. Nonostante questi tragici eventi la dittatura di Chun vide un ulteriore periodo di crescita economica che continuerà anche per buona parte degli anni '90 sino alla crisi economica che colpirà l'Asia nel 1997²¹³. La vita dei cittadini sudcoreani cambiò

²¹² Ashman A. L., *Silent sorrow, blind revenge. The cultural complex han in New Korean Cinema*, Tesi di laurea presso La Trobe University, Australia, 2013, p.148

²¹³ La crisi asiatica del 1997 è stato un periodo di turbolenza economica che ha colpito molti paesi dell'Asia orientale causata da molteplici fattori, tra cui la svalutazione della moneta thailandese a partire dal luglio 1997 scatenando una serie di attacchi speculativi che si estesero anche alle valute di altri paesi asiatici, tra cui la Corea. La crisi finanziaria fu santa anche grazie all'intervento del FMI (Fondo Monetario Internazionale) che stanziò numerosi fondi per immettere denaro liquido nelle economie dei governi colpiti dalla crisi.

radicalmente. Per la prima volta nella storia sudcoreana sembrava che tutti potessero godere dei frutti dello sviluppo economico.

For the first time people found themselves living in a society no longer dominated by economic debates and economic imperatives [...] the habitual tendency to view social problems through the prism of economic policy faded, and awareness of social problems and issues grew in ways that were unthinkable to the previous generation.²¹⁴

Tuttavia, con il crescente benessere economico non scompare l'eredità del recente passato traumatico della Corea che diventa un'importante materia d'analisi sia nel mondo accademico sia in quello dei media, soprattutto grazie al raggiungimento di una forma di governo democratico che permette di analizzare con maggior lucidità e oggettività la storia coreana del passato, mettendone in luce anche le zone più oscure. *“L'eredità del passato turbolento della Corea e i successivi sviluppi economici e sociali degli anni '80 e '90 sono molto importanti nell'opera di Lee, sia nei suoi film che nei suoi scritti”*²¹⁵.

Prima di intraprendere la sua fortunata carriera da regista, Lee collaborerà, come sceneggiatore e produttore, con il regista Park Kwang-su alle pellicole *To the Starry Island* (*Geu seom-e gago sipta*, 1993) e *A Single Spark* (*Areumdaun cheongnyeon Jeon Tae-il*, 1995).

To the Starry Island racconta la storia di Moon Jae-goo che torna sull'isola dov'è nato per eseguire l'ultima volontà del padre. Essere seppellito nella sua terra natale. Il ritorno di Jae-goo sull'isola farà rivivere agli abitanti il dolore provato durante la Guerra di Corea (1950-53) e di un massacro d'innocenti avvenuto nel loro villaggio ad opera di un caro amico del padre. Per questo gli verrà impedito di seppellire il cadavere del padre che considerano come un criminale di guerra.

A Single Spark mette in scena la tragica storia di Jeong Tae-il (1948-1970), un giovane attivista per i diritti dei lavoratori che nel 1970 si suicidò dandosi fuoco per attirare l'attenzione dell'opinione pubblica, anche internazionale, sulle condizioni dei lavoratori sudcoreani, costretti a interminabili turni in fabbrica per il progetto di rapida industrializzazione e sviluppo economico voluto dal governo autoritario presieduto da Park Chung-hee.

Nonostante i due film raccontino storie differenti ambientate in due periodi storici distinti, è possibile notare come una delle tematiche centrali sia il passato storico, inteso come una serie di eventi che ha ripercussioni su coloro che vivono nel presente. Pertanto, il nuovo clima politico e sociale della Corea del Sud degli anni '90 dopo la democratizzazione, ne permette

²¹⁴ Buzo A., *The Making of Modern Korea*, Routledge, 2002, New York, p.157

²¹⁵ Taylor-Jones K. E., *Rising Sun, Divided Land. Japanese and South Korean Filmmakers*, Wallflower Press, 2013

una analisi critica da una nuova prospettiva, contrariamente a quanto succedeva nel cinema sudcoreano sotto la dittatura di Park Chung-hee (1961-79).

The traumas promulgated by the colonial experience, a destructive war, and repressive military rule explicitly compelled a sense of anguish and misery that demanded attention, but the prerogative given to the rejuvenation of a masculine identity under the era of President Park Chung Hee (1961–79) deterred it from becoming a pivotal element in the dominant fictions of the day.²¹⁶

Nel corso degli anni '80, il cinema sudcoreano tenta di liberarsi dalla visione storiografica statale rielaborando in modo critico alcune delle pagine più dolorose della storia sudcoreana, spesso dalla prospettiva di un singolo che diventa lo specchio dell'intera comunità nazionale. Questo modo di trattare la storia coreana è centrale all'interno della pellicola *Peppermint Candy* (*Bakha Satang*, 1999) di Lee Chang-dong che durante un'intervista ha dichiarato la sua volontà di rappresentare

images of the Korean people. I wanted to show that the last 20 years of social and political upheaval haven't been simple-it's much more complicated than the external causes -and that other people have a similar experience in common. I wanted the audience to identify with him emotionally. He could be any of us.²¹⁷

La pellicola è divisa in sette sequenze disposte in ordine cronologico inverso, partendo dal 1999 e finendo nel 1979, che intrecciano la storia personale di Yong-ho, il protagonista del film, con alcuni dei maggiori eventi della storia sudcoreana dei vent'anni precedenti. Ogni sequenza viene aperta da una didascalia che indica il titolo del frammento, l'anno e la stagione in cui si sono svolti i fatti narrati.

- I. Picnic, estate 1999;
- II. La macchina fotografica, primavera 1999, tre giorni prima;
- III. La vita è bella, estate 1994;
- IV. Confessione, estate 1987;
- V. La preghiera, autunno 1984;
- VI. La visita militare, maggio 1980;

²¹⁶ Kim K., *The Remasculinization of Korean Cinema*, Duke University Press, 2004, p.15

²¹⁷ Kim Y. (tradotto da Park Sang-hee), *Lee Chang-dong*, Seoul Film Council, Seoul, 2007, p. 62

VII. Picnic, autunno 1979

Nella prima sequenza Yong-ho si presenta in stato confusionale ad una riunione di ex compagni di scuola che hanno organizzato un picnic lungo le rive di un fiume. Anche se accolto dal gruppo, il suo comportamento diventa sempre più strano e aggressivo sino a quando decide di salire su un ponte ferroviario per suicidarsi. Quando il treno arriva, Yong-ho rimane immobile allargando le braccia e urlando “Voglio tornare indietro!”. “*Negli ultimi istanti prima del suicidio, quando Yong-ho urla angosciato di voler tornare indietro nel tempo, la tragedia è l'impossibilità di tornare indietro nei fatti, indipendentemente dall'intensità del suo desiderio o dalla forza del suo grido*”²¹⁸. Il desiderio più forte del protagonista è quello di riuscire a tornare indietro per cambiare le proprie decisioni, modificando il suo futuro.

Tuttavia, sebbene Yong-ho non viaggi fisicamente indietro nel tempo, il linguaggio del mezzo cinematografico dà la possibilità allo spettatore di osservare la vita del protagonista da una prospettiva oggettiva. Attraverso i suoi ricordi alla ricerca della causa che lo ha portato al suicidio. La cronologia di *Peppermint Candy* non è solamente uno stratagemma narrativo, ma funziona come “*una forma di ricerca della propria identità*”²¹⁹ che non si limita all'individuo ma si estende all'intera comunità nazionale sudcoreana. In sostanza, “*il film ripercorre il destino di un individuo, Yong-ho, a ritroso dal 1999 al 1979 e mostra come la politica, l'economia e le scelte personali si combinino per produrre la tragedia*”²²⁰ a cui va incontro il protagonista.

3.3.2 Il massacro di Kwangju come sintomo dell'han

L'evento traumatico che caratterizzerà l'intera vita di Yong-ho e che rende chiaro allo spettatore le motivazioni che lo hanno spinto al suicidio nella prima sequenza del film, si trova nel penultimo frammento della pellicola dal titolo *La visita militare, maggio 1980*.

In questa sequenza Sun-im, una sua ex compagna di scuola, da sempre innamorata di lui, tenta di far visita a Yong-ho mentre sta svolgendo il servizio militare obbligatorio. I due non s'incontreranno mai dal momento che la compagnia di cui fa parte Yong-ho viene mandata a Kwangju per reprimere le rivolte democratiche antigovernative. Durante un'azione notturna una studentessa, che Yong-ho inizialmente scambia per Sun-im, gli si avvicina implorando di

²¹⁸ Choe S. *Catastrophe and finitude in Lee Chang Dong's Peppermint Candy: Temporality, Narrative, and Korean History*, Post Script, Vol. 27, No. 3, 2008, p. 3

²¹⁹ Kim Y. (tradotto da Park Sang-hee), *Lee Chang-dong*, Seoul Film Council, Seoul, 2007, p. 61

²²⁰ivi, p. 31

non sparare e di lasciarla andare a casa. Yong-ho le dice di muoversi e andarsene da lì quando, improvvisamente, i suoi commilitoni tornano da lui che spara per mostrarsi leale al dovere, uccidendo per sbaglio la studentessa. Yong-ho si avvicina al corpo della ragazza. In lacrime e illuminato dalle torce dei soldati abbraccia la studentessa, scuotendola come se così potesse riportarla in vita.

La morte della ragazza per mano sua, anche se per errore, cambierà per sempre la vita di Yong-ho. Questo è il momento in cui viene piantato il seme dell'*han*.

Come abbiamo visto anche nei due film analizzati in precedenza, l'*han* si manifesta fisicamente. In questo caso, attraverso la ferita ad una gamba che Yong-ho si è provocato durante il servizio militare mentre si trova a Kwangju e che gli procura un forte dolore ricordandogli il suo trauma. Per esempio, dopo aver incontrato Sun-im sul letto dell'ospedale o inseguendo un ricercato mentre lavora come agente della polizia coreana. *As a wound, it is inherently tied to his activities in May 1980 and it cannot help but recall the unintentional killing of the female student because both events are inherently linked to each other. This leg wound then serves as a personal and physical reminder of a past that cannot be erased*²²¹.

Dopo aver acquisito questa informazione, rivedendo il film in senso cronologico possiamo notare come il trauma psicologico subito durante la notte di Kwangju si ripercuota lungo tutta la sua vita spingendolo verso le scelte che lo porteranno verso il gesto estremo che noi vediamo all'inizio della narrazione.

Dopo Kwangju, Yong-ho entra nella polizia dove viene costretto a torturare uno studente perché sospettato di essere un "sovversivo". Un'azione che si sedimenta come un nuovo trauma e che si sovrappone a quello della studentessa uccisa per sbaglio. Non a caso le due scene sono messe in scena in modo molto simile. In entrambe Yong-ho occupa il centro dell'inquadratura accovacciato sul corpo dei due personaggi, leggermente fuori dall'inquadratura, che strattona con estrema violenza. Se però, nel caso di Kwangju, la sua reazione deriva dalla speranza che la ragazza sia ancora viva; nel caso dello studente sovversivo la sua azione è volta alla tortura. In questo frangente della sua vita, Sun-im riuscirà a rintracciarlo ed incontrarlo. Yong-ho tratta Sun-im con estrema freddezza in quanto le ricorda un passato, spensierato e privo di traumi, a cui lui non può più tornare.

L'impossibilità di dimenticare il passato, lo porterà a non voler mai più vedere Sun-im che rappresenta "la parte critica del recuperabile che Yong-ho desidera abbracciare, ma che è

²²¹ Aaron Han Joon Magnan-Park, "Peppermint Candy: The Will Not to Forget", in *New Korean Cinema* (edited by Shin C., Stringer J), Edinburgh University Press, 2013, p.166

compromessa dal fatto che ha negato a sé stesso questa possibilità “²²².

Durante il loro incontro al ristorante, dopo gli eventi traumatici di Kwangju, Sun-im porterà con sé una fotocamera che vorrebbe regalare a Yong-ho. Tuttavia, Yong-ho rifiuta il suo regalo dicendole che “non ha più bisogno di queste cose”. Questo rifiuto è l’ennesima metafora in cui si concretizza il rifiuto volontario di ricordare il passato, soprattutto la spensieratezza della giovinezza. Nell’ultima sequenza della pellicola, ambientata nel 1979, Yong-ho confessa a Sun-im, mentre passeggiano lungo il fiume dove si svolgerà la riunione dei vecchi compagni di scuola all’inizio del film, che vorrebbe fare il fotografo. La mancata realizzazione del suo sogno e i conseguenti traumi, portano Yong-ho a rifiutare “volontariamente di ricordare e venire a patti con l’accumulo dei suoi traumi”²²³.

Dopo questo loro incontro Yong-ho tenta di dimenticare Sun-im mettendosi assieme a Hong-ja, la cameriera del ristorante che è solito frequentare, che lui non ama ma usa come un sostituto per alleviare la sua sofferenza. Lo stesso accadrà con la fede cristiana a cui si avvicina grazie a Hong-ja che nel frattempo è diventata sua moglie e madre dei suoi figli o tentando di diventare un ricco uomo d’affari. Entrambe le esperienze si riveleranno fallimentari.

Il matrimonio di Yong-ho naufraga rapidamente con la moglie che lo allontana dal nucleo familiare per via del suo temperamento violento e i continui tradimenti. Il suo socio lo estromette dagli affari a causa della crisi economica che si è abbattuta sulla Corea del Sud, costringendolo a trasferirsi nei bassifondi di Seoul.

Ogni tentativo di alleviare la propria sofferenza si rivela in realtà un momento in cui viene rievocato il suo passato doloroso.

*The desire to forget Kwangju imbues Yong-ho’s entire life. He attempts to find ways to alleviate his pain. He drinks, womanises and aims for economic triumph. However, in the end, all of these displacement activities fail him and he attempts to return to a point of innocence that he and the audience find at the end of the reverse narrative.*²²⁴

Contrariamente ai personaggi di Song-hwa in *Seopyeonje* e la ragazza protagonista di *A Petal*, Yong-ho non riesce a superare il proprio *han*, ma ne diventa una vittima da cui non riesce più a

²²² Aaron Han Joon Magnan-Park, “Peppermint Candy: The Will Not to Forget”, in *New Korean Cinema* (edited by Shin C., Stringer J), Edinburgh University Press, 2013, p.163

²²³ Choe S. *Catastrophe and finitude in Lee Chang Dong’s Peppermint Candy: Temporality, Narrative, and Korean History*, Post Script, Vol. 27, No. 3, 2008, p. 3

²²⁴ Taylor-Jones K.E, *Rising Sun, Divided Land: Japanese and South Korean Filmmakers*, Columbia University Press, 2013

fuggire se non suicidandosi.

Tuttavia, lo spettatore, nonostante il carattere e le azioni di Yong-ho, non può che empatizzare con lui. Lee Chang-Dong non ha intenzione di fornire un giudizio morale sul personaggio protagonista, ma piuttosto lo osserva con uno sguardo oggettivo sottolineando come la sua posizione oscilla tra l'essere vittima e carnefice a seconda del momento storico in cui si trova. Come nel caso della protagonista anonima della pellicola *A Petal*, l'*han* che prova Yong-ho non è solo di natura personale, ma è specchio della traumatica storia nazionale di cui non può liberarsi se non con il suicidio che nella visione autoriale di Lee non è un modo per “dimenticare, nonostante il tormento e la vergogna, ma funge da rimedio catartico per garantire che la percezione che la Corea del Sud ha della propria nazione sia rinvigorita, riaffermandola come una comunità nazionale”²²⁵. In sostanza, Yong-ho non è solamente vittima delle proprie scelte, ma è una vittima della storia nazionale e il suo suicidio è l'unico modo per esorcizzare il proprio *han* è quello della propria nazione.

3.3.3 – Il cinema nazionale: la visione traumatica e fallimentare della storia coreana

Nel corso della storia del cinema sono stati molti i registi che hanno raccontato la storia di una nazione attraverso le storie degli individui che fanno parte di quella comunità nazionale, connettendo la storia personale con i più importanti eventi storici che hanno formato la nazione. Todd McGowan nel suo articolo *Affirmation of the Lost Object: Peppermint Candy and the End of Progress* cita vari esempi di pellicole – *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915), *La linea generale* (*Staroe i novoe*, Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, 1929), *Vivere!* (*Huozhe*, Zhāng Yimóu, 1994) e *Il vento che accarezza l'erba* (*The Wind that Shakes the Barely*, Ken Loach, 2006) – accomunate, per quanto diverse, “dall'idea che l'identità nazionale si sviluppi attraverso la storia, che sia il prodotto di un'evoluzione storica che il cinema può catturare e esplicitare attraverso l'accostamento al destino di uno o più individui”²²⁶.

Anche *Peppermint Candy* racconta lo sviluppo della nazione sudcoreana dalla dittatura militare di Chun Doo-hwan ad un moderno stato democratico capitalista dal punto di vista di Yong-ho, ma, contrariamente ai film sopracitati, la struttura narrativa scelta da Lee Chang-dong per raccontare gli eventi è quella cronologica inversa. Spostandosi all'indietro dal 1999, anno in cui Yong-ho decide di suicidarsi, al 1979, poco prima della sua partenza per Kwangju, Lee fornisce una prospettiva della storia sudcoreana dal punto di vista del presente, presentando allo

²²⁵ Aaron Han Joon Magnan-Park, “Peppermint Candy: The Will Not to Forget”, in *New Korean Cinema* (edited by Shin C., Stringer J), Edinburgh University Press, 2013, p.160

²²⁶ McGowan T., *Affirmation of the Lost Object: Peppermint Candy and the End of Progress*, Cinema without Borders, Vol. 15, No. 1/2, University of Nebraska Press, 2007, p. 170

spettatore gli eventi storici traumatici della Corea del Sud da un'angolazione privilegiata da dove sia possibile comprenderne gli effetti anche prima dei personaggi del film.

Though the spectator sees how South Korea evolved from a repressive military dictatorship to an emerging democracy, the structure of the film subverts the idea of evolution. Instead of historical development, the film emphasizes the repetition of trauma, trauma that the nation attempts to escape and thereby exacerbates. Instead of images of progress, the film depicts a perpetual return to failure.²²⁷

Il progresso non allevia il fallimento o il trauma imposto dalla storia sul singolo, ma lo allontana sempre di più dalla sua guarigione ed è per questo che Yong-ho trova nel suicidio l'unica risoluzione ai suoi problemi.

La visione della storia moderna coreana all'interno di *Peppermint Candy* ha dei punti in comune con quella degli storici appartenenti al movimento *minjung* che la percepiscono come una serie di fallimenti perché la popolazione coreana non sembra mai aver avuto un ruolo attivo nei suoi eventi principali.

Questa percezione deriva soprattutto dalle esperienze nazionali avvenute nel corso del XX secolo (l'occupazione giapponese, l'occupazione statunitense, la guerra di Corea e le dittature militari) in cui la popolazione coreana “*non era soggetto della propria storia*”²²⁸. La storiografia *minjung* si è sviluppata, in parte, anche in contrapposizione con i precedenti studi storiografici marxisti e nazionalisti che vedevano come limitati.

While recognizing that both scholarships tried to overcome the pernicious impact of the colonialist histories propagated by Japanese scholars from the late Nineteenth century, *minjung* historians argued that both were limited. Nationalist historians conceived of nation “ideally” and saw nation as the prime agent of history, thereby subsuming all other histories under the category of nation. Marxist historians, on the other hand, endeavored to undermine the Japanese view of Korean history as stagnant by making Korean history a part of universal²²⁹

Il massacro di Kwangju è stato un punto di svolta all'interno della storiografia *minjung* perché ha permesso di rimettere al centro della storia le masse come motore della storia coreana. Gli storici *minjung* hanno cominciato a rileggere gli eventi storici più importanti, dal declino del

²²⁷ McGowan T., *Affirmation of the Lost Object: Peppermint Candy and the End of Progress*, Cinema without Borders, Vol. 15, No. 1/2, University of Nebraska Press, 2007, p. 172

²²⁸ Lee N., *The Making of Minjung. Democracy and the Politics of Representation in South Korea*, Cornell University Press, 2007 p.37

²²⁹ Lee N., *The Making of Minjung. Democracy and the Politics of Representation in South Korea*, Cornell University Press, 2007, p. 42

periodo Choson fino ai giorni nostri, ponendo enfasi sugli episodi dove le istanze *minjung* sembrano essersi manifestate. Rileggendo con l'ottica dei *minjung* la storia è possibile ridefinire e utilizzare quegli eventi per proiettare sé stessi nel futuro.

Nel film di Lee Chang Dong avviene un processo simile attraverso l'uso della cronologia inversa, che indaga il passato doloroso della Corea analizzando le cause che hanno portato alla crisi della società coreana (la crisi del 1997) e alla crisi dell'individuo (il suicidio di Yong-ho). Tuttavia, contrariamente alla prospettiva dei *minjung*, in *Peppermint Candy* sembra sopravvivere un forte pessimismo di fondo in cui sembra impossibile sfuggire dal passato, personale e nazionale, che si accumula dolorosamente come l'*han* senza essere risolto se non con l'annientamento di se ste

CONCLUSIONE

Nel corso della ricerca delle fonti per scrivere questo elaborato mi sono imbattuto in diversi saggi, articoli, conferenze e video sul web che avevano come tematica la definizione del concetto culturale di *han*. Sebbene la maggior parte delle ricerche consultate abbiano dei punti in comune come l'origine del termine o il suo uso all'interno del movimento *minjung*, sono molti gli accademici che sostengono sia solamente un retaggio del passato coloniale e che, pertanto, il suo uso debba cessare. Inoltre, molti sono contrari all'idea che l'*han* sia l'elemento

che conferisca quel grado di originalità e unicità che ha reso così popolari i prodotti sudcoreani nel corso degli ultimi vent'anni.

Tuttavia, è innegabile che l'*han* abbia avuto un'importante influenza all'interno di alcuni prodotti dell'industria mediale sudcoreana anche per via del suo incremento legato agli sviluppi storici, sociali ed economici della Corea del Sud lungo tutto il corso del '900.

Alcuni registi come Im Kwon-taek, in alcune interviste, fanno esplicitamente riferimento al concetto di *han* e di come questo abbia influenzato la scrittura e la produzione di alcune sue pellicole, tra cui *Seopyeonje* (*id*, 1993) che abbiamo analizzato all'interno dell'elaborato.

La prospettiva storiografica qui utilizzata mette in evidenza come sia impossibile analizzare l'*han* senza comprendere gli sviluppi politici, sociali ed economici sudcoreani nel corso del '900. La storia della Corea è stata segnata, in tutto il corso del '900, da eventi nazionali traumatici come la colonizzazione giapponese, l'occupazione del paese in zone d'influenza nel 1945, la seguente divisione della Corea nel 1948 in due entità statali distinte, la Guerra di Corea (1950-1953), il regime autoritario del primo presidente sudcoreano Yi Sungman (1945-1960) seguito dalle dittature militari di Park Chung-hee (1963-1979) e Chun Doo-hwan (1980-1988). All'interno dei prodotti culturali analizzati dall'elaborato, l'*han* diventa la manifestazione e il modo per esorcizzare questi traumi collettivi. Come abbiamo visto l'*han* viene ripreso all'interno del movimento *minjung* come motore per riuscire a cambiare il corso della storia sudcoreana, rimettendo al centro di essa le masse. Il dolore delle masse viene esorcizzato attraverso il recupero delle forme artistiche e religiose folkloristiche coreane che influenzano anche il linguaggio cinematografico degli autori sudcoreani degli anni '70 e '80 come nel caso di *A Declaration of Idiot* (*Babo seoneon*, Lee Jang-ho, 1982).

Dopo la democratizzazione, il cinema sudcoreano degli anni '90 ha permesso alle voci ignorate di farsi sentire e di rilevare le cicatrici invisibili che permeano la società coreana. Le pellicole come *Peppermint Candy* (*Bakha satang*, 1999) di Lee Chang-dong o *A Petal* (*Kkonnip*, 1996) di Jang Sun-woo rendono esplicita la relazione tra l'*han* e il trauma storico nazionale attraverso il passato dei propri personaggi protagonisti e offrendo, nel caso di *A Petal*, la catarsi all'intera nazione sudcoreana grazie alla loro redenzione personale.

Nel caso di *Seopyeonje* (*id*, Im Kwon-taek, 1993), la connessione tra l'*han* e il trauma personale viene esplicitata attraverso la forma d'arte del *p'ansori* che permette di raggiungere la catarsi mettendo in scena il proprio dolore grazie all'espressione artistica.

Tuttavia, come più volte accennato nel corso dello scritto, il concetto culturale di *han* può aprirsi a varie interpretazioni che mutano a seconda del campo d'indagine, del periodo storico e degli strumenti analitici utilizzati per definirlo.

Per questo motivo, il seguente elaborato non si pone come un punto d'arrivo sulla ricerca riguardante la tematica dell'*han*, ma piuttosto come un possibile punto di partenza, inserito all'interno di un'ampia bibliografia già esistente, che unisce l'ambito storiografico con quello dell'analisi cinematografica.

Bibliografia

- Asian Development Bank, *The Saemaul Undong Movement in the Republic of Korea Sharing Knowledge on Community-Driven Development*, Asian Development Bank, 2012
- Atkins E. Taylor, *The Dual Career of "Arirang": The Korean Resistance Anthem That Became a Japanese Pop Hit*, *The Journal of Asian Studies*, Vol. 66, no. 3, 2007

- Bannon David, *Unique Korean Cultural Concepts in Interpersonal Relations*, Translation Journal, Vol.12, no.1, 2008
- Caprio Mark E., *Japanese Assimilation Policy in Colonial Korea, 1910-1945*, University of Washington Press, 2009
- Caroli Rosa, Gatti Francesco, *Storia del Giappone*, Editori Laterza, Bari, 2017
- Chatterjee Partha, *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse*, Zed Books, 1986
- Choe Steve, *Catastrophe and Finitude in Lee Chang Dong's Peppermint Candy: Temporality, Narrative, and Korean History*, Post Script, Vol. 27, No. 3, 2008
- Choi Chungmoo, *Transnational Capitalism, National Imaginary, and the Protest Theater in South Korea*, Boundry 2, Vol. 22, No.1, Duke University Press, 1995
- Considine Kevin P., *Kim Chi-Ha's Han Anthropology and Its Challenge to Catholic Thought*, Cambridge University Press, Horizons, Vol. 41, No. 1, giugno 2014
- Duus Peter, *The Abacus and the Sword. The Japanese Penetration of Korea 1895-1910*, University of California Press, 1995
- Gale James S., *Korean-English Dictionary*, Crosby Lockwood & Son., London, 1897
- Hayward Susan, *French National Cinema*, Routledge, 2005
- Hitman Gadi & Lewin Eyal, *National ethos and its role in preserving trauma communities: Observations from the Palestinian uprising 2000 to 2005*, Cogent Social Sciences, Vol. 8, n.1, 2021
- Jang Yeonok, *Korean P'ansori Singing Tradition: Development, Authenticity, and Performance History*, Scarecrow Press, 2014
- Jeong Arerum, *How the Pyönsa Stole the Show The Performance of the Korean Silent Film Narrators*, Media Convergence Research, Vol.25, 2018
- Jeong Seung-hoon, *The Seoul Film Collective: Leftist Strife, Open Cinema, and the Last Chapter of Korean Film Theory*, Quarterly Review of Film and Video, Vol. 34, No. 4, Routledge, 2017
- Joo J., Kwak H. J. & Min E., *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Greenwood Publishing Group, Londra, 2003
- Khatib Lina, *Storytelling in World Cinema. Volume 2 – Contexts*, Wallflower Press, 2013
- Kern Thomas, *Cultural Performance and Political Regime Change*, American Sociological Association, Vol. 27, n.3, 2009

- Kim Brandt, *Kingdom of Beauty. Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, 2007
- Kim Byung-kook & Vogel Ezra F. (a cura di), *The Park Chung Hee Era: The Transformation of South Korea*, Harvard University Press, 2013
- Kim Hyung-a, Van Leest, *The Impact of Concepts of Minjung on Thought and Culture in Korea During the Period of Authoritarian Politics (1946-1987)*, tesi di laurea, Australian National University, 1992, James Cotton
- Kim Kyung Hyun, *Post-Trauma and Historical Remembrance in Recent South Korean Cinema: Reading Park Kwang-su's "A Single Spark" (1995) and Chang Sŏn-u's "A Petal" (1996)*, Cinema Journal, Vol. 41, No. 4, University of Texas Press, 2002
- Kim Kyung Hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Duke University Press, 2004
- Kim Sang-yil & Ro Young-chan, *Hanism as Korean mind. Interpretation of Han Philosophy*, Eastern Academy of Human Science, 1984
- Kim Sandra So Hee Chi, *Korean "Han" and the Postcolonial Afterlives of "The Beauty of Sorrow"*, *Korean Studies*, Vol. 41, 2017
- Kim Yong Bock, *Minjung theology: People as the subjects of history*, Orbis Book, New York, 1981
- Kim Yoon Keumsil, Bruce Williams, *Two Lenses on the Korean Ethos: Key Cultural Concepts and Their Appearance in Cinema*, McFarland & Company, 2020
- Kim Youna, *The Korean wave. Korean media go global*, Routledge, 2013
- Kim Young-jin (tradotto da Park Sang-hee), *Lee Chang-dong*, Seoul Selection, Seoul, 2007
- Kyung Moon Hwang, *A History of Korea*, Bloomsbury Academic, 2022
- Lee H. Peter (a cura di), *A History of Korean Literature*, Cambridge University Press, 2003
- Lee Hong Yung, Ha Yong-chool & Sorensen Clark W. (a cura di), *Colonial Rule and Social Change in Korea, 1910-1945*, University of Washington Press, 2013
- Lee Hugh Steven, *La Guerra di Corea* (traduzione a cura di G. Balestrino), Il Mulino, 2016
- Lee Ki-baik, *A new History of Korea* (traduzione a cura di Edward W. Wagner e Edward J. Shulz), Harvard University Press, 1984

- Lim Joy Nam Hye, *Conceptualizing Sorrow and Hope: The Discourse of Han in South Korea*, *Journal of Transcultural Studies*, Vol. 10, no. 1, 2019
- Lee Namhee, *The Making of Minjung: Democracy and the Politics of Representation in South Korea*, Cornell University Press, 2007
- Malkasian Carter, *The Korean War 1950-53*, Bloomsbury Publishing Book, New York, 2023
- McGowan Todd, *Affirmation of the Lost Object: Peppermint Candy and the End of Progress*, *Cinema without Borders*, Vol. 15, No. 1/2, University of Nebraska Press, 2007
- Min Sung-kil, *Hwabyung in Korea: Culture and Dynamic Analysis*, *World Cultural Psychiatry Research Review*, Vol. 4, 2009
- Min Eungjun, Jinsook Joo, Han Ju Kwak, *Korean Film History Resistance and Democratic Imagination*, Greenwood Publishing Group, London, 2003
- Myers Ramon H. e Peattie Mark R. (a cura di), *The Japanese Colonial Empire 1895-1945*, Princeton University Press, 1984
- Paquet Darcy, *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, Wall Flower Book, Columbia University Press, New York, 2009
- Park Eugene Y., *Korea. A History*, Stanford University Press, 2022
- Park Nohchool, *The new waves at the margin: an historical overview of South Korean cinema movements 1975–84*, *Journal of Japanese and Korean Cinema*, Vol. 1, No. 1, Routledge, 2009
- Park Sangyil, *Korean Preaching, Han, and Narrative*, Peter Lang Pub Inc, New York, 2008
- Park Young-a, *Unexpected Alliances: Independent Filmmakers, the State, and the Film Industry in Postauthoritarian South Korea*, Stanford University Press, 2015
- Riotto Maurizio, *Storia della Corea. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani editore, 2020
- Rhee Jooyeon, *Arirang, and the making of a national narrative in South and North Korea*, *Journal of Japanese and Korean Cinema*, Taylor & Francis, Vol. 1, no. 1, 2009
- Robinson E. Michael, *Cultural Nationalism in Colonial Korea, 1920-1925*, University of Washington Press, 2014
- Netti Bruno, Rommen Timothy (a cura di), *Excursions in World Music*, Routledge, New York, 2016

- Oberdorfer Don, Robert Carlin (a cura di), *The Two Koreas. A Contemporary History*, Basic Books, New York, 2013
- Lee Sangioon (a cura di), *Rediscovering Korean Cinema*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2005
- Seth Michael J., *A History of Korea: From Antiquity to the Present*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016
- Seth Michael J., *A Concise History of Modern Korea From the Late Nineteenth Century to the Present*, Rowman & Littlefield Publishers, 2016
- Shim Jung-soon, *The Shaman and the Epic Theatre: the Nature of Han in the Korean Theatre*, *New Theatre Quarterly*, Vol. 20, agosto 2004
- Shin Chi Yun (a cura di) e Stringer Julian (a cura di), *New Korean Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2005
- Shin D. Michael, *Korean National Identity under Japanese Colonial Rule. Yi Gwangsu and the March First Movement of 1919*, Routledge, 2018
- Shin Gi-wook, *Ethnic Nationalism in Korea: Genealogy, Politics and Legacy*, Stanford University Press, 2006
- Taylor-Jones Kate E, *Rising Sun, Divided Land: Japanese and South Korean Filmmakers*, Columbia University Press, 2013
- Wells M. Kenneth (a cura di), *South Korea's Minjung Movement. The Culture and Politics of Dissidence*, University of Hawaii Press. 1995
- Willoughby Heather, *The Sound of Han: P'ansori, Timbre and a Korean Ethos of Pain and Suffering*, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 32, Cambridge University Press, 2000

SITOGRAFIA

- *Catarsi* nell'enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/catarsi/>

- Digital Chosun Inc., *The Sandglass' Voted Best Korean Soap Since 1980*, The Chosun Daily, 11 febbraio 2009, https://english.chosun.com/site/data/html_dir/2009/02/11/2009021161021.html
- Bannon David, *Unique Korean Cultural Concepts in Interpersonal Relations*, Translation Journal, gennaio 2008, <https://translationjournal.net/journal/43korean.htm>
- Dunbar J., *Supernatural Creatures of Korean Mythology*, The Korea Blog, 15 dicembre 2011, <https://web.archive.org/web/20120320073225/http://blog.korea.net/?p=6272>
- Kang Minsoo, *The problem with 'han' 한 恨*, Aeon, 18 marzo 2022, link: <https://aeon.co/essays/against-han-or-why-koreans-are-not-defined-by-sadness>
- Kim A.E e Kim J., *Minjung Theology*, in St. Andrews Encyclopedia of Theology, (edited by) N. Wolfe et al., University of St. Andrews, 2003, <https://www.saet.ac.uk/Christianity/MinjungTheology>
- Shin Michael D., *A Brief History of Han*, The Korean Society, 7 maggio 2019, https://youtu.be/zXIZ5O6SBTA?si=Py_Kv0Sc5-EfpDgl
- Unesco, *Arirang, lyrical folk song in the Republic of Korea*, 2009, <https://ich.unesco.org/en/RL/arirang-lyrical-folk-song-in-the-republic-of-korea-00445>
- Woods Eric Taylor, *Cultural Nationalism*, The State of Nationalism, 2015, <https://stateofnationalism.eu/article/cultural-nationalism/>
- Shin Michael D., *A Brief History of Han*, The Korean Society, 7 maggio 2019, https://youtu.be/zXIZ5O6SBTA?si=Py_Kv0Sc5-EfpDgl

FILMOGRAFIA

- *Nascita di una nazione (The Birth of a Nation)*, D. W. Griffith, 1915)
- *Arirang (id)*, Na Woon-gyu, 1926)
- *La linea generale (Staroe i novoe)*, Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, 1929)
- *A Fine, Windy Day (Barambuleo)*, Lee Jang-ho, 1980)
- *P'annori Arirang (id)*, Seoul Film Collective, 1982)
- *Declaration of Fools (Babo seoneon)*, Lee Jang-ho, 1984)
- *Seopyeonje (id)*, Im Won-taek, 1993)
- *To the Starry Island (Geu seom-e gago sipta)*, Park Gwan-su, 1993)
- *Vivere! (Huozhe)*, Zhāng Yímóu, 1994)

- *A single Spark* (*Areumdaun cheongnyeon Jeon Tae-il*, Park Kwang-su, 1995)
- *A Petal* (*Kkotip'*, Jang Sun-woon, 1996)
- *Peppermint Candy* (*Bakha satang*, Lee Chang-dong, 2000)
- *Il vento che accarezza l'erba* (*The Wind that Shakes the Barely*, Ken Loach, 2006)