

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN

CITEM – CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

**L'EVOLUZIONE DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA
SUDCOREANA ATTRAVERSO LA FILMOGRAFIA DI BONG JOON-
HO**

Laurea magistrale in

Media, Cultura e Società in Corea e Asia orientale

Relatore

Prof. Marco Milani

Presentata da

Marco Colle

Correlatore

Prof. Marco Cucco

Appello

Marzo 2026

Anno Accademico

2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE	7
1. L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA SUDCOREANA: DALLA RICOSTRUZIONE SOTTO IL REGIME AL SUCCESSO DI BONG JOON-HO.....	12
1.1 L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA COREANA PRIMA DELLA DEMOCRATIZZAZIONE	12
1.1.1 <i>Dalla restaurazione dell'industria al controllo totale da parte del regime</i>	12
1.1.2 <i>Le riforme del cinema negli anni Ottanta: L'apertura del mercato e l'ingresso delle major hollywoodiane.....</i>	16
1.2 LA RINASCITA DEL CINEMA COREANO: DALLA DEMOCRATIZZAZIONE ALL'AFFERMAZIONE DELL'INDUSTRIA.....	20
1.2.1 <i>Dalla Sesta Repubblica alla crisi finanziaria asiatica (1997): l'ingresso dei chaebol nel mercato cinematografico e l'evoluzione dell'interesse di Stato verso l'industria culturale.....</i>	20
1.2.2 <i>Le nuove generazioni e la cinefilia degli anni Novanta</i>	26
1.2.3 <i>Dal 1998 al 2005: L'affermazione del cinema coreano con l'uscita di Shiri e la nascita del fenomeno dell'Hallyu.....</i>	27
1.3 BONG JOON-HO: L'ESORDIO CON IL NEW KOREAN CINEMA E LA SUCCESSIVA AFFERMAZIONE.....	33
1.3.1 <i>Bong Joon-ho e il New Korean Cinema</i>	33
1.3.2 <i>Barking Dogs Never Bite: L'esordio di Bong Joon-ho tra New Korean Cinema e cinema d'autore.....</i>	36
1.3.3 <i>Memorie di un assassino: il successo di Bong Joon-ho e il concetto di "well-made" associato ai film a medio budget</i>	40
2. DALLA CRISI ALLA NEW KOREAN WAVE: LA RIDEFINIZIONE DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA COREANA E I FILM DI BONG JOON- HO NELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI DUEMILA	46
2.1 LA CRISI DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA COREANA E LA RIDEFINIZIONE DEI PRODOTTI PER IL MERCATO INTERNO	46
2.1.1 <i>Le cause della crisi: la mancata innovazione dei prodotti blockbuster e il crollo dell'export (2004-2007).....</i>	46
2.1.2 <i>Le manovre risolutive adottate dall'industria in risposta alla crisi del mercato interno (2008-2012)</i>	53

2.2 L'EVOLUZIONE DEL FENOMENO HALLYU: L'INDUSTRIA	
CINEMATOGRAFICA COREANA E LA NEW KOREAN WAVE	59
2.2.1 <i>Dall'Hallyu 1.0 all'Hallyu 2.0</i>	59
2.2.2 <i>Hallyu 2.0: Le nuove politiche statali e la diffusione dei prodotti culturali nei mercati occidentali</i>	60
2.2.3 <i>L'industria cinematografica e l'Hallyu 2.0</i>	62
2.3 I FILM DI BONG JOON-HO NELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI DUEMILA	65
2.3.1 <i>The Host: La ridefinizione del modello Blockbuster e il paradosso commerciale</i>	65
2.3.2 <i>Madre: la critica alle radici confuciane come nuova proposta autoriale in linea con la tendenza produttiva dei tardi anni Duemila</i>	71
3. L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NEGLI ANNI DUEMILADIECI: II	
RIASSETTO DEGLI EQUILIBRI ISTITUZIONALI E	
L'INTERNAZIONALIZZAZIONE DEL CINEMA COREANO.....	76
3.1 LE TRASFORMAZIONI INDUSTRIALI E POLITICHE DELL'INDUSTRIA	
CINEMATOGRAFICA NEGLI ANNI DUEMILADIECI	76
3.1.1 <i>La crescita del settore e le coproduzioni internazionali</i>	76
3.1.2 <i>Il conflitto con la nuova amministrazione politica e le sue conseguenze</i>	80
3.1.3 <i>L'interesse hollywoodiano per il cinema coreano: dai prodotti delle major all'ingresso di Netflix</i>	86
3.2 IL CONSOLIDAMENTO INDUSTRIALE E LA NUOVA PROIEZIONE DEL	
CINEMA COREANO NEI MERCATI ESTERI.....	90
3.2.1 <i>Il dominio del mercato interno: CJ, Lotte, ShowBox e NEW</i>	90
3.2.2 <i>L'industria cinematografica coreana allarga i propri confini: dagli accordi con la Cina all'espansione nel sud-est Asiatico</i>	92
3.2.3 <i>La crescita del cinema coreano in Occidente: la continua affermazione autoriale e i primi successi commerciali</i>	97
3.3 BONG JOON-HO E I PROCESSI DI INTERNALIZZAZIONE DEL CINEMA	
COREANO.....	99
3.3.1 <i>Snowpiercer: Il primo vero successo globale del cinema commerciale coreano</i>	99
3.3.2 <i>Okja: L'autorialità di Bong Joon-ho come elemento di richiamo per un pubblico globale</i>	105
4. PARASITE E L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA COREANA: DALLA	
CONQUISTA GLOBALE ALLE NUOVE SFIDE NEL PERIODO POST-	
PANDEMICO.....	110

4.1 PARASITE: L’AFFERMAZIONE GLOBALE DEL CINEMA COREANO	110
4.1.1 <i>PARASITE: La storia produttiva del film e il ritorno alla Corea di Bong Joon-ho</i>	110
4.1.2 <i>PARASITE: La conquista dei mercati globali tra riconoscimenti e strategie distributive</i>	113
4.1.3 <i>PARASITE: Gli elementi di continuità autoriale e l’intelligibilità universale delle tematiche esposte</i>	117
4.2 HALLYU 3.0: IL FENOMENO <i>PARASITE</i> E LA NUOVA VISIBILITÀ GLOBALE DEL CINEMA COREANO	123
4.2.1 <i>Dall’Hallyu 2.0 all’Hallyu 3.0: L’affermazione globale del fenomeno Hallyu</i>	123
4.2.2 <i>Il ritorno alle strategie “hands-off”: Moon Jae-in e l’Hallyu 3.0</i>	124
4.2.3 <i>PARASITE e Hallyu: Effetti del successo globale del film sulle politiche culturali e sui settori commerciali ad esso collegati</i>	126
4.2.4 <i>PARASITE e Hallyu 3.0: la ridefinizione del ruolo del cinema all’interno della Korean Wave</i>	129
4.3 L’INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA DOPO <i>PARASITE</i> : LA PANDEMIA E LE TRASFORMAZIONI DEL MERCATO	133
4.3.1 <i>Da Parasite al COVID-19: L’inizio di una nuova crisi per l’industria cinematografica coreana</i>	133
4.3.2 <i>L’industria cinematografica nel periodo pandemico: il crollo delle sale e l’affermazione delle piattaforme OTT</i>	134
4.3.3 <i>Il cinema coreano nel post-pandemia: l’instabilità del mercato e l’egemonia delle piattaforme OTT</i>	135
4.3.4 <i>Le strategie delle piattaforme OTT: la migrazione dei registi coreani verso la serialità televisiva e il mercato delle Proprietà Intellettuali</i>	138
4.4 BONG JOON-HO DOPO <i>PARASITE</i> : L’AUTORIALITÀ DI BONG AL SERVIZIO DI HOLLYWOOD E LE NUOVE PROSPETTIVE	142
4.4.1 <i>Mickey 17: L’eredità autoriale di Parasite e la sfida di Hollywood</i>	142
CONCLUSIONI	146
BIBLIOGRAFIA	151
SITOGRAFIA	171
ALTRE FONTI	176
FILM CITATI	176
SERIE TV CITATE	182

INTRODUZIONE

Nel corso della seconda metà del Novecento, le proposte cinematografiche provenienti dai paesi dell'Asia orientale hanno conosciuto fasi di profondo fermento che, pur con intensità e traiettorie differenti, si sono progressivamente affermate come poli di riferimento nel panorama cinematografico internazionale. Tali processi, lungi dall'esaurirsi in una fase storica delimitata, hanno in molti casi continuato a svilupparsi fino al presente, accompagnando trasformazioni politiche, economiche e culturali di ampia portata. In questo quadro, il cinema si è rivelato non soltanto un prodotto culturale, ma anche un indicatore privilegiato delle modalità con cui le società dell'Asia orientale hanno rinegoziato la propria identità nel contesto globale, confrontandosi con modelli industriali esterni, sistemi di potere interni e nuove forme di circolazione transnazionale dei contenuti. All'interno di questo quadro, il percorso evolutivo del cinema sudcoreano (d'ora in avanti coreano) rappresenta un caso di studio del tutto peculiare. Contestualmente alle vicissitudini politiche intercorse dalla divisione della penisola fino al raggiungimento della democratizzazione al Sud nel 1987, il settore culturale coreano ha potuto conoscere una propria autonomia di sviluppo con un maggiore ritardo rispetto ad altri paesi della regione. L'industria cinematografica, fino ad allora fortemente ostacolata dal controllo politico e dalla censura imposta dai regimi autoritari che controllavano il Paese, si trovò quindi a dover riorganizzare il proprio assetto interno, facendo fronte al dominio di mercato esercitato dalle produzioni d'importazione, soprattutto hollywoodiane, sempre più strutturalmente integrate nel mercato nel corso dei decenni precedenti. Già dagli anni Novanta, tuttavia, l'industria cinematografica coreana mostrò uno straordinario moto di sviluppo, guidato da una rinnovata schiera di attori economici interessati al settore e dalla comparsa di nuove energie creative, che con la fine del millennio portarono il cinema nazionale a conoscere non solo una prima affermazione nel mercato interno, ribaltando il dominio delle produzioni hollywoodiane, ma anche a una forte spinta nella sua esportazione nei mercati limitrofi, in concomitanza con le sorti equivalenti di altre tipologie di prodotti culturali. Questa forza penetrativa da parte dei prodotti culturali coreani, definita con il nome di *Hallyu*, rese evidente anche alla rappresentanza politica nazionale il potenziale economico del proprio settore culturale, che divenne a tutti gli effetti un interesse di Stato, segnato, negli anni a venire, da un susseguirsi di politiche governative mirate alla sua tutela e al suo sviluppo.

A partire da questa premessa, il presente elaborato intende analizzare le dinamiche evolutive dell'industria cinematografica dalla democratizzazione del Paese a oggi, interrogandosi su come le dinamiche interne al settore e il rapporto con le diverse amministrazioni ne abbiano

orientato il percorso. Tali prospettive trovano all'interno della filmografia di Bong Joon-ho un osservatorio privilegiato: nel corso della sua carriera, Bong Joon-ho ha più volte intercettato in maniera concreta le traiettorie di sviluppo intraprese dall'industria attraverso le sue opere, ridefinendo modelli produttivi, raggiungendo traguardi inediti per il mercato interno e proiettando il cinema coreano a livelli sempre più internazionali, fino al successo globale ottenuto da *Parasite* (*Gisaengchung*, Bong Joon-ho, 2019). Il riferimento alla filmografia di Bong Joon-ho viene quindi assunto come caso di studio non in funzione di un'analisi testuale sistematica delle opere, bensì come dispositivo interpretativo utile a rendere visibili le trasformazioni dell'ecosistema industriale nel suo complesso. Sebbene la caratura autoriale del regista rimanga centrale nel discorso, in virtù di un indubbio grado di importanza che essa assume come elemento di crescita del suo percorso e del suo prestigio, il presente elaborato mira a chiarire come sussista una forte linearità tra i processi industriali connessi al cinema coreano e la natura realizzativa delle sue opere.

Le domande di ricerca che guidano questa analisi sono quindi le seguenti: 1) come si è articolato lo sviluppo dell'industria cinematografica sudcoreana dalla democratizzazione a oggi; 2) in che modo tali sviluppi si riflettono, rendendosi leggibili, all'interno della filmografia di Bong Joon-ho.

La coesistenza di queste due direttrici all'interno dell'elaborato è volta a qualificare gli sviluppi industriali del cinema coreano in diretta relazione ai suoi prodotti. Dal successo di *Parasite* in poi, il nome di Bong Joon-ho si è reso ancora più centrale negli studi accademici e nelle letture critiche riguardanti la produzione cinematografica coreana, il più delle volte attraverso la costruzione di una attenta analisi testuale delle sue opere, volta a qualificare il grado di innovazione autoriale portato dal regista stesso nella forma e nei contenuti caratteristici del suo cinema. La rilevanza strategica dei suoi film per l'industria emerge invece all'interno di singole analisi rivolte a produzioni mirate, capaci più di altre di rendere emblematici i nuovi traguardi raggiunti dal settore. Questo studio mira a proporre una visione d'insieme a tale riguardo, atta a rimarcare l'aderenza tra lo sviluppo industriale del cinema coreano e quello della sua carriera personale, avviata nel contesto dell'emergere del *New Korean Cinema* tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila e progressivamente affermatasi, fino a oggi, come una delle traiettorie registiche più riconosciute a livello globale.

Dal punto di vista metodologico, la presente ricerca adotta un approccio storico-industriale, intrecciando l'analisi delle politiche culturali e delle trasformazioni del mercato con l'osservazione delle sue principali dinamiche produttive e distributive. L'analisi si basa

sull'integrazione di fonti eterogenee, organizzate secondo tre principali livelli di osservazione: il primo è quello relativo allo studio dei vari report istituzionali e dei database ufficiali prodotti dagli enti governativi e para-governativi, per lo più riconducibili al "Korean Film Council" (KOFIC). La lettura dei dati prodotti da questi enti si accompagna alla contestualizzazione fornita dai periodici di settore, al fine di valutarne la portata e il ruolo all'interno della rete di processi che caratterizza lo sviluppo dell'industria. A queste si affianca un ampio ricorso alla letteratura accademica, composta da studi storici, economici e culturali sul cinema coreano e sul fenomeno dell'*Hallyu*, che permettono di contestualizzare i dati all'interno di un quadro interpretativo più ampio. I contributi teorici e storici utilizzati consentono di leggere l'evoluzione dell'industria cinematografica come parte integrante delle politiche culturali e delle strategie di sviluppo economico del Paese. Pur considerando il cinema coreano nel più ampio contesto dell'*Hallyu* e della trasformazione dell'ecosistema audiovisivo, l'elaborato mantiene il focus sul settore cinematografico e sulle sue interazioni con attori industriali e istituzionali, senza estendere l'analisi in modo sistematico ad altri comparti (televisione, musica, ecc...), se non quando rilevanti per la comprensione delle dinamiche di mercato. Un terzo livello è rappresentato dalle fonti giornalistiche e di settore, provenienti sia dalla stampa coreana sia da testate internazionali specializzate. Queste fonti sono impiegate in funzione integrativa e di aggiornamento, soprattutto per quanto riguarda la ricezione critica, le dinamiche distributive nei mercati esteri e le fasi più recenti della carriera di Bong Joon-ho. Il primo capitolo fa largo impiego di fonti accademiche e storiche, in virtù dell'ampia produzione di studi dedicati al periodo preso in esame, che consente una ricostruzione consolidata del contesto politico-culturale e industriale. Nei capitoli successivi, invece, la ricostruzione del quadro industriale viene integrata più sistematicamente da report istituzionali, database e fonti di settore, utili a discutere dinamiche più recenti e in evoluzione.

La struttura dell'elaborato si articola in quattro capitoli: Il primo capitolo esamina la ristrutturazione dell'industria cinematografica coreana a partire dalla democratizzazione, preceduta da una breve ricostruzione del suo assetto sotto i regimi autoritari, utile a chiarire le eredità istituzionali e operative con cui il settore cinematografico si è confrontato con l'inaugurazione della Sesta Repubblica (1988). Il capitolo ricostruisce quindi le principali trasformazioni interne al settore, dall'ingresso di nuovi attori economici all'emergere di nuove energie creative, che contribuiscono a spiegare l'affermazione del cinema coreano tra la fine degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila, introducendo infine Bong Joon-ho come caso di studio, con riferimento specifico ai suoi primi due film ufficiali, *Barking Dogs Never Bite*

(*Flandersui gae*, Bong Joon-ho, 2000) e *Memorie di un Assassino* (*Sar-in-ui chu-eok*, Bong Joon-ho, 2003).

Il secondo capitolo esamina le trasformazioni dell'industria cinematografica nel corso degli anni Duemila, concentrandosi sulle cause della crisi che colpì inizialmente le esportazioni e successivamente anche il mercato interno, nonché sulle strategie adottate per la ripresa. Il capitolo approfondisce inoltre l'evoluzione degli indirizzi politico-amministrativi verso le industrie culturali e il fenomeno dell'*Hallyu*, soffermandosi sul passaggio dalla presidenza di Roh Moo-hyun a quella di Lee Myung-bak e sulle ricadute di tali cambiamenti sul settore cinematografico. In questa cornice, *The Host* (*Gwoemul*, Bong Joon-ho, 2006) e *Madre* (*Madeo*, Bong Joon-ho, 2009) vengono richiamati come casi emblematici per osservare, nella filmografia di Bong Joon-ho, come le trasformazioni industriali e politiche degli anni Duemila incidano sulla scala produttiva, sulle strategie distributive e sul posizionamento delle due opere.

Il terzo capitolo è dedicato agli sviluppi industriali degli anni Dieci, una fase segnata da una rinnovata prosperità del settore e dal suo consolidamento internazionale, ma anche dall'inasprimento delle tensioni politiche e istituzionali che, sotto l'amministrazione di Park Geun-hye, portarono a un deterioramento dei rapporti tra Stato e industria cinematografica, con ricadute che si riflettono anche sul piano delle relazioni e delle collaborazioni internazionali. In questo contesto, l'evoluzione del comparto si articola lungo due direzioni principali: da un lato l'intensificazione degli accordi di collaborazione internazionale, orientata a facilitare la circolazione e il posizionamento all'estero delle produzioni nazionali; dall'altro l'espansione dei principali attori economici dell'industria in altri mercati della regione, attraverso l'allargamento delle proprie strutture operative e strategie di presenza locale. Nello stesso capitolo, l'analisi si concentra anche sulle trasformazioni dell'interesse hollywoodiano verso il cinema coreano, focalizzandosi su un primo coinvolgimento più diretto delle major nelle produzioni nazionali e, successivamente, sull'ingresso di Netflix nel mercato. Anche in questo caso, *Snowpiercer* (*Seolgug-yeolcha*, Bong Joon-ho, 2013) e *Okja* (Bong Joon-ho, 2017) vengono letti come snodi decisivi nella filmografia di Bong Joon-ho, poiché segnano il passaggio verso una dimensione produttiva e distributiva più transnazionale.

Il quarto capitolo, infine, propone una struttura differente, concentrandosi prevalentemente sul caso *Parasite* e le conseguenze del suo successo globale sul cinema coreano e sulla sua industria. Partendo dalla definizione di tale successo, l'analisi si concentra sulla rilevanza assunta dallo stesso in chiave industriale e culturale, considerando la sua collocazione nel rinnovato quadro dell'*Hallyu* e discutendo le ricadute economiche e istituzionali connesse alla

valorizzazione culturale del film. Nella seconda parte del capitolo si darà spazio alla condizione attuale dell'industria, fortemente segnata dalle conseguenze della pandemia da COVID-19 e da nuove forme di consumo audiovisivo emerse durante quel periodo. In quest'ottica, la crescita delle piattaforme OTT all'interno del mercato coreano e la grande affermazione delle produzioni finanziate dalle stesse, principalmente da Netflix, evidenziano un nuovo rapporto tra gli attori economici coinvolti nel sistema audiovisivo del Paese. Per concludere, l'analisi dell'ultimo film di Bong Joon-ho, *Mickey 17* (Bong Joon-ho, 2025), realizzato per l'industria hollywoodiana, viene assunto come punto di osservazione per discutere le nuove condizioni di circolazione e produzione transnazionale del cinema coreano dopo *Parasite*, nonché la rinnovata collocazione autoriale di Bong Joon-ho in un contesto pienamente globale.

1. L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA SUDCOREANA: DALLA RICOSTRUZIONE SOTTO IL REGIME AL SUCCESSO DI BONG JOON-HO

1.1 L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA COREANA PRIMA DELLA DEMOCRATIZZAZIONE

1.1.1 Dalla restaurazione dell'industria al controllo totale da parte del regime

Con la fine del dominio giapponese (1945), l'industria del cinema coreana poté costruire per la prima volta una propria autonomia, culturale e contenutistica, che portò quasi subito, nel 1946, all'uscita di *Hurra! For Freedom* (*Ja-yu manse*, Choi In-kyu, 1946), considerato il primo film coreano distribuito dopo l'occupazione nipponica¹ (Meiresonne, 2025, p.84). Il film, basato appunto sulla liberazione della penisola, ottenne un enorme successo, stimato su oltre 150 mila spettatori (Meiresonne, 2025, p.84). Il clima di libertà sentito dal popolo coreano a seguito della liberazione durò tuttavia ben poco. La divisione sul 38° parallelo imposta da Stati Uniti d'America e Unione Sovietica, interessate ad impedire il controllo totale della penisola da parte dell'altra superpotenza, portò presto alla definizione di due Stati sovrani distinti, la Repubblica di Corea (Corea del Sud) e la Repubblica Democratica Popolare di Corea (Corea del Nord) (Milani, 2024, p.73). La nascita di due stati sovrani, i quali si identificarono da subito come unici rappresentanti legittimi della penisola, si tradusse ben presto nella Guerra di Corea (1950-1953). Dopo tre anni di conflitto, la firma dell'armistizio di Panmunjom riportò la divisione della penisola alla condizione di partenza (Seth, 2020, pp.353-54), lasciando entrambe le Coree in situazioni critiche. Il sentimento anticomunista sudcoreano già consolidato con la divisione della penisola dopo la Seconda Guerra mondiale, spinto dalla forte influenza statunitense sul territorio, si fece ancora più sentito a seguito della Guerra di Corea, e portò a confermare Yi Sung-man alla guida del Paese². Il regime politico di Yi si caratterizzò da subito per i suoi tratti autoritari, che si fecero forti anche nei confronti della ricostruzione dell'industria cinematografica. Yi incentivò la rinascita di una produzione nazionale, garantendo incentivi fiscali ai produttori e stabilendo un sistema di quote per la distribuzione di film esteri, ma allo stesso tempo impose un controllo molto stringente sui prodotti interni, approvando la sola

¹ Bastian Meiresonne sottolinea come, in verità, *Hurra! For Freedom* non sia realmente il primo film coreano del post-colonialismo, bensì il terzo in ordine di distribuzione. La considerazione storica relativa al film deriva dall'importanza culturale che lo stesso ha avuto negli anni, nonché dal fatto che è stato conservato (in una versione di 53 minuti contro i 100 della versione originale) fino ai giorni nostri. (Meiresonne, 2025, p.84).

² Yi Sung-man fu il primo Presidente della Repubblica di Corea, eletto nel 1948 e riconfermato nel 1952, nel 1956 e nel 1960.

distribuzione di film dalle tematiche politiche e sociali “neutre”, se non apertamente anticomuniste (Milani, 2024, p.74). Nonostante i forti limiti alla libertà artistica, l’industria cinematografica visse, dalla fine degli anni Cinquanta, un periodo di grande prosperità e vigore: il numero di produzioni nazionali, che tra il 1954 e il 1955 furono appena 15 (Meiresonne, 2025, p.83), raggiunse la quota di 111 nel 1959 (Meiresonne, 2025, p.83), grazie all’enorme successo riscosso prevalentemente dai film storici e dai melodrammi³. È proprio con la fine del decennio che cominciò la prima “Golden Age” del cinema coreano, che perdurò anche per tutti gli anni Sessanta (Milani, 2024, p.75). Il passaggio dal regime di Yi Sung-man a quello di Park Chung-hee determinò tuttavia un’intensificazione del controllo governativo sulla produzione cinematografica. A seguito della rivolta popolare del 1960⁴, che costrinse Yi a dimettersi e fuggire dal Paese, e al successivo colpo di Stato militare guidato da Park un anno più tardi⁵, il settore cinematografico entrò subito nelle mire del nuovo leader, che già nel 1962 promulgò la prima *Motion Picture Law* (Legge sul cinema) (Milani, 2024, p.75). Attraverso questa legge, la censura amministrativa divenne più stringente, venne limitato il numero di film importati e soprattutto fu limitato il diritto di produzione a un numero determinato di case di produzione, al fine di riuscire a controllarne più facilmente l’operato (Milani, 2024, p.75). A livello pratico, la concessione della licenza di produzione da parte del governo avveniva solo a seguito del rispetto di parametri molto stringenti, quali la disposizione di determinate apparecchiature per le riprese, la presenza di almeno due registi messi sotto contratto dall’azienda richiedente, e un certo numero di attori assunti a tempo pieno (Milani, 2024, p.75). In questo modo, il governo

³ Furono in particolare l’uscita di *The Story of Chun-hyang* (*Chunhyangjeon*, Lee Gyu-hwan, 1955) e *Madame Freedom* (*Jayu puin*, Han Hyung-mo, 1956) a segnare l’inizio del successo di questi due generi (Meiresonne, 2025, p.83).

⁴ L’insurrezione contro il regime di Yi Sung-man fu il risultato di un progressivo e diffuso malcontento circa la sua guida politica. Il popolo coreano si rese presto conto del clima di corruzione ampiamente diffuso tra l’élite politica e militare, a danni di un incremento nella disparità sociale interna al Paese. Il punto di rottura definitivo arrivò però con le elezioni del 1960 quando, a seguito della morte improvvisa del candidato di opposizione, Cho Pyong-ok, l’attenzione pubblica si spostò sul verdetto delle vice-presidenziali, dove trionfò Yi Ki-bung, successore ideale di Yi Sung-man nell’ottica del mantenimento del suo regime, con risultati elettorali chiaramente falsati. Questa vittoria manipolata fu causa di una prima insurrezione popolare nella città di Masan, che si diffuse in breve tempo a Seoul. Yi Sung-man rispose con una repressione violenta, che culminò nella morte di 139 studenti il 19 aprile 1960, che tutt’oggi è giornata di commemorazione in Corea del Sud. La repressione non spense le proteste e Yi Sung-man fu costretto a dimettersi il 26 aprile, fuggendo in esilio sulle isole Hawaii, dove rimase fino alla sua morte (Seth, 2020, pp.399-402).

⁵ A seguito della dipartita di Yi Sung-man, in Corea del Sud venne proclamato un governo democratico, con una nuova costituzione e una nuova Assemblea nazionale. Allo stesso tempo, l’élite militare coreana, che di fatto stava già tramando un colpo di stato prima dell’insurrezione popolare contro Yi, si sentì minacciata da questa nuova svolta politica, che stava concedendo la crescita di movimenti di sinistra, soprattutto tra lavoratori e studenti. Inoltre, il nuovo governo prospettava di eliminare dalle forze armate molti esponenti di alto grado accusati di corruzione, andando così a ledere l’ordine gerarchico che il corpo si era costruito. Fu così che il 16 maggio 1961, l’esercito, guidato da Kim Jong-pil, occupò la città di Seoul, ne prese in breve il controllo e promulgò la legge marziale, per poi definire un nuovo governo sotto la guida di Park Chung-hee. (Seth, 2020, pp.402-06).

si garantì l'esclusione ufficiale del settore indipendente dal mercato cinematografico (Milani, 2024, p.75). Un altro aspetto rilevante della *Motion Picture Law* fu la ridefinizione del sistema di quote per i film d'importazione: la legge prevedeva che ai produttori coreani fosse concessa l'importazione di film stranieri (prevalentemente hollywoodiani) sul rispetto di parametri decisi dal governo, che variavano frequentemente. Tra essi, alcuni erano mirati anche al reinvestimento degli utili nella produzione di film nazionali: era ad esempio necessario che il richiedente producesse almeno tre film all'anno; il permesso di importare film poteva essere concesso a seguito della vittoria di un premio *Grand Bell* (massimo concorso cinematografico nazionale del tempo), oppure al produttore del film nazionale di maggiore incasso dell'anno (Paquet, 2010, pp.45-7). Se questi elementi favorirono, sulle prime, una crescita del numero di produzioni coreane negli anni Sessanta, si rese presto evidente come il sistema non incentivava in alcun modo lo sviluppo tecnico e tecnologico dell'industria: i produttori erano più interessati a ottenere i permessi d'importazione che a incassare attraverso le produzioni nazionali, e optarono quindi per produrre i propri contenuti nella maniera più economica e rapida possibile, al fine di rispettare i requisiti governativi richiesti per l'ottenimento della licenza (Milani, 2024, p.75).

Questo atteggiamento da parte dei produttori nazionali fu una delle principali cause del drastico calo di spettatori che si verificò con l'inizio degli anni Settanta. Ad aggravare la situazione fu poi la modifica della *Motion Picture Law* del 1973, che seguiva una riforma in senso ancora più autoritario da parte del governo Park, la cosiddetta riforma *Yusin* del 1972. Le motivazioni dietro la riforma *Yusin* furono diverse, dettate sia dalla situazione politica e sociale nazionale, che da dinamiche politiche estere: alle elezioni del 1971, Park vinse di misura contro il politico dissidente Kim Dae-jung⁶ (futuro terzo presidente della Sesta Repubblica), con un incremento dei numeri di seggi del partito di opposizione unificato all'Assemblea Nazionale (Paquet, 2012a, p.67). Nello stesso frangente, l'amministrazione Nixon si era riavvicinata molto alla Repubblica Popolare Cinese, che proprio nel 1971, attraverso la Risoluzione 2758, fu riconosciuta dalle Nazioni Unite (ONU) come rappresentante legittima della Cina⁷. La riforma *Yusin* fece seguito alla promulgazione della legge marziale, con la quale Park soppresse la costituzione e sciolse l'Assemblea Nazionale, per poi redigere una nuova costituzione (Quarta

⁶ Park Chung-hee vinse con il 53%, contro il 45% ottenuto da Kim Dae-jung (Bedeski, 2004, p.24).

⁷ La risoluzione 2758 di fatto sottrasse a Taiwan il riconoscimento internazionale di legittimo rappresentante della Cina, in favore della Cina continentale. Il riconoscimento da parte dell'ONU della Repubblica Popolare Cinese implicava un rafforzamento diplomatico della Cina comunista, che Park Chung-hee interpretò come un potenziale rischio politico per la Corea del Sud.

Repubblica), che pose fine alle elezioni presidenziali dirette⁸ e stabilì un rigido controllo del governo sul parlamento e sulla magistratura (Paquet, 2012a, p.67). Il controllo governativo sull'industria cinematografica, con la modifica del 1973, divenne quindi ancora più stringente, limitando ulteriormente le licenze di produzione concesse a poche grandi società vicine al regime e riducendo consistentemente le quote per l'importazione di film stranieri (Milani, 2024, p.76). Tutto ciò portò ad un calo della produzione di film nazionali, che da 209 nel 1970 passarono a 94 nel 1975 (Paquet, 2012a, p.69). Allo stesso modo, l'interesse popolare nei riguardi del cinema subì un forte calo, e si passò da 166 milioni di biglietti venduti a 76 milioni (sempre tra il 1970 e il 1975) (Paquet, 2012a, p.69). Nonostante, dal punto di vista economico, gli anni Settanta abbiano registrato numeri più alti rispetto agli anni Ottanta e agli anni Novanta, il decennio è riconosciuto dagli storici come il periodo più buio del cinema coreano. Darcy Paquet, all'interno del volume *Il Decennio Oscuro. I registi coreani negli anni Settanta*, da lui curato per la 14^a edizione del Far East Film Festival di Udine, spiega le ragioni dietro a questa classificazione storica, che può riassumersi nel seguente passaggio: “L'industria cinematografica degli anni Settanta non era modellata da istanze di mercato alla maniera della maggior parte degli stati capitalisti d'allora, ma era quasi completamente determinata dalle norme governative: i registi degli anni Settanta non giravano pellicole per il loro pubblico, ma le realizzavano letteralmente per il governo” (Paquet, 2012a, p.66).

Sul finire degli anni Settanta, la morte improvvisa di Park Chung-hee, assassinato da un membro dell'intelligence sudcoreana durante una cena privata, cambiò nuovamente le sorti della Corea del Sud. Dopo circa sette mesi di forte instabilità politica e sociale, attraverso un ulteriore colpo di Stato, il generale Chun Doo-hwan prese il controllo politico del Paese, dando inizio alla Quinta Repubblica. Nonostante il mantenimento di un'impostazione politica fortemente autoritaria, fu proprio durante l'amministrazione Chun che l'industria cinematografica coreana conobbe i suoi primi importanti cambiamenti in senso liberale, i quali, a seguito della democratizzazione, hanno contribuito alle dinamiche di rinascita del cinema nazionale.

⁸ Con la nuova costituzione, Park si era di fatto reso Presidente del Paese a tempo indeterminato.

1.1.2 Le riforme del cinema negli anni Ottanta: L'apertura del mercato e l'ingresso delle major hollywoodiane

Dopo il decennio buio del cinema coreano, gli anni Ottanta rappresentarono un crocevia fondamentale per le dinamiche evolutive che l'industria cinematografica intraprese e sviluppò nel corso del decennio successivo. Senza dubbio, la fine del regime di Chun Doo-hwan e le successive libere elezioni del 1987 hanno aperto ad un nuovo modo di poter intendere l'industria culturale e dell'intrattenimento in Corea, sia per quanto riguarda l'attività diretta sulla stessa, da parte dei produttori, gradualmente svincolati dalle restrizioni dittatoriali, sia in relazione all'interesse economico da parte dello Stato. Tuttavia, alcune delle riforme adottate dal regime durante la Quinta Repubblica nei confronti dell'industria cinematografica, rappresentano già una prima fase di apertura del mercato rispetto alla sua precedente impostazione.

Il regime militare di Chun Doo-hwan si consolidò nelle modalità più repressive e violente della storia del dopoguerra coreano. I movimenti civili democratici, esplosi a seguito dell'omicidio di Park Chung-hee, vennero fronteggiati con la violenza dall'esercito sotto il controllo di Chun, sfociando, nel maggio del 1980, nello storico Massacro di Gwangju. A seguito della sua nomina a Capo di Stato, nel 1981, il nuovo regime si trovò a dover fronteggiare un clima di tensione popolare ancora molto forte, spinto più che mai da un rinnovato interesse da parte dei cittadini coreani di ottenere riforme democratiche per il proprio paese. Una delle prime risposte governative a questa situazione riguardò proprio il settore dell'intrattenimento, con l'attuazione delle "3s policy"⁹: una serie di politiche d'apertura rivolte a determinati prodotti, atte a distrarre l'attenzione popolare dalla situazione sociale e politica del Paese (Paquet, 2010a, p.14). Sull'industria cinematografica, l'impatto di queste politiche ebbe rilevanza in particolar modo dal punto di vista della censura, che si fece da subito molto più rilassata riguardo l'esposizione di contenuti come sesso e nudità (Meiresonne, 2025, p.204). Questa maggiore permissività accentuò il successo di pellicole erotiche, portando alla nascita del *pink cinema*, genere da cui nacquero diversi film di successo, tra cui la serie di *Madame Aema*, tra le più prolifiche della storia del cinema coreano (Shim & Yecies, 2016, p.148). Dal punto di vista internazionale, gli anni Ottanta portarono al cinema coreano i primi riconoscimenti nei festival di prima fascia, in particolare con *The Hut* (Pimak, Lee Doo-yong, 1981) che conquistò il premio speciale della

⁹ Con "3s" si fa riferimento a "sesso, sport e schermo". Oltre ad una maggiore permissività nell'esposizione di contenuti erotici nelle produzioni cinematografiche, nel 1982 venne infatti inaugurata la prima lega ufficiale di baseball in Corea del Sud (Paquet, 2010a, p.14).

giuria al Festival di Venezia nel 1981, e con le opere di Im Kwon-taek, che dalla proiezione alla Berlinale nello stesso anno di *Mandala* (*Mandara*, Im Kwon-taek, 1981) diventò ospite regolare al Festival, dove presentò anche *The Village in the Mist* (*Angaemaetul*, Im Kwon-taek, 1983) (presentato fuori competizione) e *Gilsodom* (*Gilsotteum*, Im Kwon-taek, 1986) (Meiresonne, 2025, p.198). Ciò nonostante, negli anni in questione l'industria cinematografica continuava a fronteggiare un clima di forte crisi. La stretta censoria attuata nel decennio precedente con la già citata revisione della *Motion Picture Law* del 1973, a cui fece seguito la fondazione del "Korean Motion Picture Promotion Corporation" (KMPPC)¹⁰ (Shim & Yecies, 2016, p.127), ebbe infatti un impatto molto forte sulla produzione e distribuzione di contenuti locali, anche a causa di un calo numerico strutturale: il numero delle sale cinematografiche registrate nel 1981 era di 423, quasi 300 in meno rispetto al decennio precedente (717 nel 1971) (Shim & Yecies, 2016, p.115.). L'interesse governativo per la tutela delle produzioni interne portò però, nel concreto, ad una serie di riforme che segnarono un effettivo cambiamento nell'assetto dell'industria cinematografica. Dapprima si susseguirono una serie di modifiche isolate, come l'aumento dei giorni obbligatori di proiezione per i film locali previsti dalle quote schermo, portati a 165 nel 1981 (Yecies, 2007, p.7), e l'imposizione ai distributori di versare tasse più elevate per le pellicole di importazione. Nel 1984, arrivò invece la prima vera riforma del regime di Chun per l'industria cinematografica coreana, ovvero la Quinta riforma per il cinema. Le modifiche più sostanziali portate da questa riforma furono tre: il sistema di licenza per le case di produzione cinematografiche, introdotto con la *Motion Picture Law* del 1962, venne sostituito da un più semplice sistema di registrazione presso il Ministero della Cultura e dell'Informazione; venne legalizzata la produzione di film da parte dei produttori indipendenti (ossia coloro i quali non figuravano registrati presso il Ministero), seppur limitando tale produzione ad un film per anno, previa presentazione di una copia del prodotto al Ministero stesso; e le compagnie di produzione e di distribuzione vennero separate in due entità distinte (Paquet, 2005, p.35). La Quinta riforma per il cinema rappresentò un'apertura inedita per il settore, con delle concessioni in senso liberale che mai erano state possibili fino ad allora (se non nel breve periodo democratico tra il 1960 e il 1961). La scelta di concedere questa apertura al mercato cinematografico fu determinata dal fatto che il regime di Chun, dopo i primi anni di forte autoritarismo, stava entrando in una nuova fase, caratterizzata da un graduale allentamento del controllo statale in diversi settori: principalmente quello politico, sociale e culturale (Milani, 2024, p.78). Le motivazioni dietro a questo cambiamento nell'attitudine autoritaria da parte

¹⁰ Organo governativo ufficiale preposto al controllo e al rispetto dei parametri previsti dalla censura amministrativa del Paese.

del regime fecero capo principalmente a due fattori: Chun sentiva la sua guida stabile, e nonostante la sua immagine non godesse della popolarità riconosciuta al leader precedente¹¹, la crescita economica iniziata sotto la guida di Park Chung-hee continuava a svilupparsi, e la Corea del Sud stava cominciando ad essere sempre più riconosciuta a livello internazionale come una delle economie emergenti più dinamiche dell'Asia orientale. Il secondo motivo si lega proprio a quest'ultimo aspetto: l'interesse per il mercato sudcoreano (soprattutto da parte degli Stati Uniti) si fece sempre più importante, e riforme quali quella sul cinema furono il primo passo verso la liberalizzazione economica dello stesso. Per quanto riguarda nello specifico il mercato cinematografico, l'interesse statunitense si intensificò fortemente verso la metà del decennio. Nel 1985 infatti, la "Motion Picture Export Association of America" (MPEA), espose un richiamo formale presso l'"Office of the US Trade Representative" (USTR), contestando la mancata liberalizzazione del mercato cinematografico coreano, ritenuto elemento contrario agli accordi commerciali bilaterali tra i due paesi (Yecies, 2007, p.8). L'anno seguente, il regime di Chun promulgò la Sesta revisione per il cinema (Milani, 2024, p.78), che di fatto concedeva alle major hollywoodiane di inserirsi nel mercato, attraverso la distribuzione diretta dei loro prodotti nel territorio. In breve tempo, alcune tra le più importanti major hollywoodiane aprirono i propri uffici a Seoul. La prima fu UIP, nel 1988, a cui fecero seguito 20th Century Fox e Warner Bros l'anno successivo (Cho, 2024, p.41). Nonostante l'ingresso delle major hollywoodiane nel mercato, la Quinta e la Sesta riforma sul cinema contribuirono alla proliferazione di nuovi giovani produttori e registi cinematografici che, già a partire dalla prima metà degli anni Novanta, si imposero come nuovi protagonisti del cinema coreano. La legittimazione di prodotti indipendenti aiutò a sua volta la crescita di nuovi movimenti cinematografici dall'interesse critico e sociale più marcato, anche se fino al 1987 la censura continuò a limitarne molto la distribuzione. Di rilevanza particolare fu il movimento dei *Minjung films*¹², opere cinematografiche dedicate alla situazione dei lavoratori in Corea del Sud (Paquet, 2010a, p.16), i cui esponenti divennero punti di riferimento per i registi della generazione a cui è attribuita la paternità del movimento cinematografico *Korean New Wave*,

¹¹ A differenza di Park Chung-hee, che a discapito del crescente autoritarismo esercitato durante la sua guida rimase una figura generalmente molto rispettata fino alla sua morte, Chun Doo-hwan non suscitò mai quel grado di stima. Oltre ad una enorme evoluzione sociale sviluppatasi durante i quasi vent'anni del regime Park, che portò a un nuovo livello medio di istruzione in Corea del Sud oltre che ad una rapidissima ripresa economica, Chun dovette far fronte anche a diversi scandali finanziari legati alla propria famiglia, accusata di aver usato soldi pubblici per investimenti privati di dubbia natura (Seth, 2020, p.443). Nel 1997, gli scandali vennero confermati e lo Stato chiese alla famiglia Chun un risarcimento pari a 154 milioni di dollari (BBC, 2013).

¹² Di difficile adattabilità per lingue europee, con il termine *Minjung* si fa riferimento alla relazione tra la repressione e lo sfruttamento della classe operaia (Paquet, 2010a, p.16).

che verrà analizzato in seguito. Il 1984 fu anche l'anno di fondazione del "Korean Academy of Film Arts" (KAFA), la prima accademia cinematografica coreana, sponsorizzata proprio dal KMPPC (Lee N., 2020, p.30), presso la quale si formeranno numerosi registi di spicco per il cinema coreano contemporaneo.

Sul contorno di questi cambiamenti, la situazione politica del Paese si stava evolvendo. Negli anni, la considerazione popolare sulla legittimità di Chun Doo-hwan come leader del Paese si fece sempre più debole. Oltre alle questioni finanziarie legate alla sua famiglia, l'alleggerimento del controllo statale sulla politica aveva portato a una progressiva crescita dell'opposizione, che nel 1985 si rese evidente, con l'ottenimento di 102 seggi sui 299 complessivi da parte del "New Korea Democratic Party" (NKDP) alle elezioni dell'Assemblea Nazionale (Seth, 2020, p.445). A compromettere ulteriormente la stabilità politica di Chun fu la morte dello studente Park Jong-chol, brutalmente assassinato dalla polizia durante un interrogatorio, che destò ancora più indignazione nei riguardi del regime (Seth, 2020, p.445). Preoccupato della situazione, anche in vista degli imminenti giochi olimpici del 1988 per i quali la Corea del Sud era stata designata paese ospitante, Chun annunciò che il nuovo presidente sarebbe stato un membro del suo partito¹³, scelto dal Consiglio di Unificazione nazionale, sospendendo anche i dibattiti spinti dall'opposizione su eventuali revisioni costituzionali fino al compimento dei giochi (Seth, 2020, p.445). Quando il 10 giugno 1987 venne effettivamente annunciato Roh Tae-woo come successore alla presidenza, esplosero le proteste in tutto il Paese. Conscio del clima di tensione generato dalle modalità del suo insediamento e della forte pressione internazionale legata all'imminente ospitata dei giochi olimpici, Roh e il regime cedettero alle proteste: il 29 giugno venne annunciata la pianificazione per una modifica della Costituzione in senso democratico e vennero garantite le elezioni presidenziali dirette, che ebbero poi luogo il 16 dicembre dello stesso anno, portando Roh Tae-woo a diventare il primo presidente sudcoreano democraticamente eletto, nonché primo presidente della Sesta Repubblica (Seth, 2020, p.446).

¹³ La Costituzione della Quinta repubblica prevedeva che il mandato presidenziale durasse sette anni, senza possibilità di rielezione del presidente in carica (Seth, 2020, p.444).

1.2 LA RINASCITA DEL CINEMA COREANO: DALLA DEMOCRATIZZAZIONE ALL’AFFERMAZIONE DELL’INDUSTRIA

1.2.1 Dalla Sesta Repubblica alla crisi finanziaria asiatica (1997): l’ingresso dei chaebol nel mercato cinematografico e l’evoluzione dell’interesse di Stato verso l’industria culturale

Sebbene il passaggio dalla dittatura di Chun Doo-hwan alla Sesta Repubblica, avvenuto nel 1987, rappresenti un primo passo fondamentale in termini di progressione per tutta l’industria culturale coreana, l’interesse attivo da parte dello Stato sulla stessa non fu immediato. Tra la Sesta riforma per il cinema (1986) e l’amministrazione di Kim Young-Sam (1993-1998), si assistette più che altro ad un periodo di transizione per l’industria cinematografica, conformemente a ciò che avvenne anche a livello politico¹⁴. Durante l’amministrazione di Roh Tae-woo, infatti, più che di nuove riforme si può parlare in generale di un allentamento progressivo delle limitazioni imposte dalla dittatura, che ampliò il processo di liberalizzazione messo in atto già con la Quinta e la Sesta riforma per il cinema. Alla fine degli anni Ottanta si videro chiaramente i risultati ottenuti dalle stesse: l’aumento esponenziale delle case di produzione coreane, passate da essere appena 20 nel 1984 a 98 nel 1989 (Meiresonne, 2025, p.190), comportò anche un aumento di produzioni locali. Tuttavia, a causa dell’approdo nella penisola degli uffici di distribuzione delle major hollywoodiane, questa crescita venne presto soppiantata dall’afflusso sempre più massiccio di film stranieri. Oltre all’aumento del numero di film importati, che dai 25 del 1984 arrivarono a 247 nel 1989 (Cho, 2024, p.40), l’ingresso delle major nel mercato coreano comportò anche un cambiamento sistemico nell’industria cinematografica coreana. Fino alla prima metà degli anni Ottanta, la distribuzione delle pellicole avveniva su scala regionale, per mezzo di un determinato numero di società (dalle cinque alle sette per ognuna delle sei regioni in cui era diviso il mercato), tramite l’acquisto preventivo dei diritti di distribuzione, pratica che favoriva anche la produzione per i film nazionali¹⁵ (Milani, 2024, p.80). Con l’ingresso diretto delle major e la liberalizzazione del mercato concessa con le riforme del 1984 e del 1986, il sistema si riorientò verso la creazione di un mercato di distribuzione su scala nazionale. Se da un lato tale cambiamento consentì un avvicinamento del mercato coreano a quello internazionale, dall’altro privò le produzioni nazionali di una fonte d’investimento importante e consolidata. Il risultato fu una riduzione progressiva dell’interesse popolare nei confronti delle pellicole nazionali, con una quotazione

¹⁴ Roh Tae-woo apparteneva al gruppo militare e politico di Chun Doo-hwan, e la sua elezione, per quanto avvenuta democraticamente, fu un momento transitorio tra la Quinta e la Sesta Repubblica (Seth, 2020, pp.446-50).

¹⁵ Il costo dei diritti di distribuzione per i film nazionali andava a sommarsi al budget di produzione degli stessi.

di mercato che dal 1984 si fece sempre più contratta, fino al minimo storico toccato nel 1993, pari a 15,9% (Cho, 2024, p.75).

Mentre il mercato delle sale stava venendo sempre più monopolizzato dalle pellicole hollywoodiane, iniziò a espandersi il mercato dell'home video (Cho, 2024, p.41). Con il finire degli anni Ottanta, i videoregistratori divennero molto più accessibili economicamente rispetto al passato, e ciò comportò un grande consumo di questa tipologia di elettrodomestico per le famiglie coreane, alimentato anche da una ormai completa diffusione della televisione e dal consecutivo aumento del mercato di vendita e noleggio di VHS. È in virtù di questi aspetti che alcuni grandi conglomerati familiari coreani, i cosiddetti *chaebol*¹⁶, iniziarono ad interessarsene. Inizialmente, la strategia economica da parte degli investitori nel mercato puntava essenzialmente alla distribuzione di pellicole straniere, con SKC che fu pionieristica in questo, essendo già dal 1980 distributore di VHS¹⁷. Ma così come accadde per il mercato delle sale, ben presto le major stanziatesi sul territorio aprirono le proprie divisioni di distribuzione anche per il mercato home video, costringendo i *chaebol* a farsi concorrenza per i diritti dei pochi film coreani promettenti o per quei titoli stranieri i cui diritti rimanevano vacanti (Paquet, 2010a, p.54). Nei primi anni Novanta però, le aziende che erano riuscite meglio ad inserirsi nel settore, come Samsung, Daewoo e SKC, iniziarono ad investire gradualmente nella produzione di film nazionali (Cho, 2024, p.42). Tale strategia nacque per far fronte alla penuria sempre maggiore di titoli da poter distribuire, in un momento in cui però il mercato dell'home video (sia vendita che noleggio) attraversava il suo periodo di massima espansione. Fu da questa strategia produttiva che nacque il film la cui data d'uscita nelle sale, stando alle parole di Darcy Paquet, ha segnato l'inizio di una nuova era per il cinema coreano, ovvero *Marriage Story* (*Gyeolhon iyagi*, Kim Eui-suk, 1992) del 1992 (Paquet, 2005, p.36).

L'importanza di questo film per l'industria, oltre al suo successo commerciale che coinvolse 526.052 spettatori solo nelle sale di Seoul (Choi, 2010, p.201), risiede proprio nella sua natura produttiva, che fece da esempio per le produzioni a venire e che convinse sempre di più i *chaebol* a scommettere su questo mercato. Il finanziamento del film venne infatti coperto per un quarto del suo totale dalla Samsung, che in cambio si accaparrò i diritti di distribuzione home

¹⁶ I *chaebol* sono grandi conglomerati aziendali sudcoreani, solitamente di proprietà di una singola famiglia. La nascita dei primi *chaebol* risale alla seconda metà degli anni '50, ma è con le politiche economiche sviluppatesi durante il regime di Park Chung-hee che essi sono diventati centrali nell'economia del Paese, soprattutto negli anni Settanta, quando il governo intensificò l'industrializzazione e lo sviluppo di industrie pesanti (Seth, 2024, p.415-18).

¹⁷ "SKC was the fourth company in the world to develop videotape in 1980, SKC became known to the world market. SKC's videotape became very popular in the market, and the SKC soon became a brand name." (skc.kr, s.d.)

video (Paquet, 2010a, p.55). *Marriage Story* fu però innovativo anche per un altro aspetto, essendo il primo film a rispondere pienamente alla strategia produttiva del *planned film*. Ideata da Shin Chul, ex membro del “cultural centre generation” e attualmente tra i più importanti produttori cinematografici coreani, la strategia del *planned film* prevedeva l’identificazione preventiva di un target di riferimento a cui rivolgersi con produzioni mirate, sulla quale veniva impostata tutta la fase di scrittura e di preproduzione (Paquet, 2010a, p.57). Il primo film associabile a questa strategia fu *Happiness Does Not Depend on School Records* (*Haengbokeun seongjeogsunoi anijyanchayo*, Kang Woo-suk, 1989), prodotto dallo stesso Shin (tramite la *Shincine*, casa di produzione di sua proprietà), incentrato sul suicidio di una ragazza dovuto al suo rendimento scolastico (Paquet, 2010a, p.57). La produzione del film fu preceduta da un anno e mezzo di interviste fatte a degli studenti da parte dello stesso Shin e dallo sceneggiatore Hwang Ki-sung, atte a strutturare una trama capace di rispecchiare il vissuto del target preso a riferimento per il progetto (Paquet, 2010a, p.58). Già con questo prototipo, la strategia si dimostrò funzionale, portando oltre 155.000 spettatori nelle sale di Seoul (Paquet, 2010a, p.58), ma fu proprio con *Marriage Story* che tale pratica si consolidò nell’industria.

Eppure, quasi paradossalmente, l’interesse economico sull’industria cinematografica da parte dei conglomerati e il radicarsi di queste nuove formule produttive, non si tradusse inizialmente in una crescita di mercato. Anzi, dopo il picco di produzioni locali toccato nel 1991 (121 film) (Cho, 2024, p.40), l’anno successivo le stesse calarono in maniera abbastanza significativa (96 film) (Cho, 2024, p.40), e questo calo divenne progressivo negli anni seguenti. L’ingresso dei *chaebol* nel ruolo di investitori nell’industria comportò infatti un aumento del costo medio dei film, che, come conseguenza, portò ad una marginalizzazione delle piccole produzioni. Il calo del numero di produzioni è riscontrabile anche nella quota di mercato delle pellicole coreane, nonostante il grado di oscillazione da un anno all’altro risulti meno drastico rispetto al numero di film prodotti. Questa tendenza, seppur di per sé comprensibile anche semplicemente nel raffronto tra la forza economica di un’industria in crescita (quella coreana) e il suo maggior competitor (le major hollywoodiane), riflette anche quella che era l’attenzione politica al settore culturale in quegli anni. Come anticipato precedentemente, l’amministrazione Roh Tae-woo fu un’amministrazione di passaggio, una transizione fisiologica dal sistema dittatoriale all’instaurazione di un nuovo regime democratico¹⁸. Seppur più libera rispetto al periodo di

¹⁸ Robert E. Bedeski, nel suo libro dal titolo *The Transformation of South Korea. Reform and Reconstruction in the Sixth Republic under Roh Tae-Woo 1987-1992*, evidenzia molto bene come Roh, mantenendo il controllo sull’esercito, definì la sua guida in una costante posizione di equilibrio tra progressiva liberalizzazione e mantenimento della tutela militare. Roh si impegnò quindi a liquidare l’eredità lasciata dalla Quinta Repubblica, mantenendo però gran parte del suo apparato autoritario (Bedeski, 2004, pp.35-7).

controllo di Chun Doo-hwan, l'industria dell'intrattenimento, così come quella culturale in generale, rimanevano attenzionate dal governo più per un interesse regolamentativo che promozionale (Cho, 2024, p.49). Fu proprio il passaggio dalla presidenza di Roh Tae-woo a quella di Kim Young-sam, nel 1993, a rappresentare una svolta in tal senso, trasformando l'interesse dello Stato nei confronti dell'industria culturale. In particolare, il grande successo ottenuto in Corea da *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) contribuì in maniera significativa a convincere Kim a investire in questa direzione (Kim T., 2021, p.81)¹⁹. Dopo questo avvenimento, e in generale durante il periodo di amministrazione di Kim Young-sam, il termine "industria culturale" iniziò ad apparire ufficialmente in Corea (Cho, 2024, p.53). Poco dopo il suo insediamento, il governo coreano annunciò infatti il "Piano quinquennale per la creazione di una nuova industria culturale", e venne istituito L'Ufficio dell'industria Culturale presso il Ministero della Cultura e del Turismo, al cui interno fu collocata la divisione per la promozione cinematografica (Kim T, 2021, p.121). Nel 1995 venne stabilita la nuova "Legge sulla promozione cinematografica", da cui nacque il fondo per la promozione cinematografica, un incentivo concreto dato dallo Stato a tutela delle produzioni locali, che abolì l'obbligo di un consenso preventivo da parte del Ministero per l'esportazione dei film coreani e per gli accordi di co-produzione con altri paesi (Cho, 2024, p.53). La volontà governativa di riorganizzare e valorizzare la propria industria culturale venne influenzata anche dalle crescenti pressioni internazionali portate dalla globalizzazione, e dall'importanza che l'amministrazione di Kim Young-sam diede al fenomeno, interessata a rendere il settore in questione un valore aggiunto all'economia del Paese. Guardando invece la situazione da una prospettiva nazionalista, la crescita del settore serviva anche a dare una maggiore autonomia culturale al Paese, tanto che, come affermato dallo stesso presidente, l'obiettivo politico univa globalizzazione e "coreanizzazione": "Globalization must be underpinned by Koreanization. We cannot be global citizens without a good understanding of our own culture and tradition [...] Koreans should march out into the world on the strength of their unique culture and traditional values. Only when we maintain our national identity and uphold our intrinsic national spirit will we be able to successfully globalize" (Kim Y, 1995, pp.268-73). In effetti, dal punto più basso in termini di quotazione di mercato toccato dall'industria cinematografica nel 1993, le riforme portate dalla nuova dirigenza politica favorirono la crescita del settore negli anni a venire. Già dal 1994 la percentuale di ascolti per i film coreani passò dal 15.9% al 20.5%, aumentando gradualmente fino al 1997, dove raggiunse il 25.5% (Cho, 2024, p.75). Pur trattandosi di percentuali piuttosto

¹⁹ Venne stimato che il ricavato delle vendite al botteghino del film corrispondeva circa a quello di Hyundai con la vendita di 1,5 milioni di automobili (Kim T, 2021, p.81).

basse in ottica di competitività con i prodotti d'importazione, questi valori testimoniano il contributo dato dalle riforme, anche considerando che, parallelamente, il numero di produzioni locali in questi anni rimase pressoché lo stesso, con variazioni minime di anno in anno di uno o due titoli. La riforma più importante per il cinema portata dall'amministrazione Kim fu la *Film Promotion Law* del 1996, in sostituzione alla Sesta riforma per il cinema di dieci anni prima. In particolare, la modifica più sostanziale portata da questa nuova legge fu l'abolizione della censura preventiva per le produzioni cinematografiche, che fece seguito alla sentenza, nell'ottobre dello stesso anno, da parte della Corte costituzionale coreana nella quale questa formula venne dichiarata anticostituzionale (Paquet, 2005, p.45). Sebbene dalla caduta del regime militare la censura si fece progressivamente più permissiva verso i prodotti locali, a livello istituzionale essa continuò a funzionare secondo le impostazioni maturate nel periodo dittatoriale, e in alcuni casi intervenne in maniera diretta, vietando l'uscita nelle sale di alcuni titoli²⁰. In sostituzione alla censura venne istituito un sistema di rating, ossia una valutazione ad opera di un consiglio civile, riconosciuto ufficialmente nel 1999 con il nome di *Media Ratings Board*, che non impediva più l'uscita dei film nelle sale, ma poteva limitarne la visione in base ad un sistema di classificazione in categorie, basato sui contenuti esposti dalle pellicole (Paquet, 2005, p.45). L'introduzione del *Media Ratings Board* rappresentò a tutti gli effetti una nuova libertà creativa per i cineasti locali, non più limitati dalla censura preventiva ed effettivamente liberi dal punto di vista dell'espressione artistica²¹. Nel frattempo, in Corea del Sud vennero fondati diversi festival del cinema, su tutti il "Busan International Film Festival" (BIFF) nel 1996, che negli anni si configurò come uno degli eventi cinematografici annuali più importanti di tutta l'Asia orientale (Cho, 2024, p.53).

Un ultimo aspetto rilevante per l'industria cinematografica emerso durante l'amministrazione di Kim Young-sam fu la questione delle "Screen Quota" (Quote schermo, da ora in avanti QS). A seguito dell'ingresso della Corea del Sud nel WTO (World Trade Organization)²², che

²⁰ Una testimonianza importante che rende conto del funzionamento della censura amministrativa in quegli anni, è quella di Kim Dong-ho, presidente della KMPPC dal 1988 al 1995, nel film documentario a lui dedicato *Walking in the Movies (Yeonghwa Cheongnyeon, Dong-ho, Kim Lyang, 2024)*, nel quale racconta come proprio nel 1995 fu costretto a dimettersi per lo sdegno da parte dei colleghi dovuto alla distribuzione nelle sale coreane, da lui stesso concessa, di *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) (Kim L., 2024).

²¹ Nonostante l'abolizione della censura da parte della Corte costituzionale, fino al 2001 alcune produzioni furono ancora fortemente osteggiate, anche a causa della concessione governativa al *Media Rating Board* di classificare un prodotto come "differito", ossia impedirne la distribuzione fino a nuova presentazione alla commissione. Nel 2001 la Corte costituzionale giudicò anticostituzionale tale pratica, che venne sostituita dalla valutazione "limitato", rivolta a quei prodotti giudicati inadatti alla distribuzione standard e proiettati solo in determinate sale, aventi specifica licenza per questa tipologia di prodotto (Paquet, 2005, p.45).

²² Istituito il 1° gennaio 1995, il WTO è un'organizzazione internazionale nata con lo scopo di supervisionare parte degli accordi commerciali tra gli Stati membri (wto, s.d.)

comportò un abbassamento delle barriere protezionistiche anche nel mercato dell'intrattenimento, la questione relativa alle QS alimentò il dibattito pubblico. Il sistema contemporaneo delle QS fu introdotto ufficialmente nel 1966, a seguito della promulgazione della *Motion Picture Law* del 1962 (Yecies, 2007, p.4), con lo scopo di tutelare a livello di mercato e consumo le produzioni locali, attraverso l'obbligo da parte degli esercenti di dedicare nelle proprie sale un numero di giornate minimo per la proiezione di film coreani. Al tempo della loro introduzione, le QS prevedevano un minimo di 90 giorni, portati a 121 nel 1973 (Yecies, 2007, p.6) e rafforzati ulteriormente (165) dal regime politico di Chun Doo-hwan nel 1981. La pressione statunitense all'apertura del mercato coreano portò tuttavia il governo, prima dell'approvazione alla distribuzione diretta da parte delle major nel territorio, a concedere una riduzione delle stesse a 146 giorni²³, da cui potevano esserne detratti ulteriormente 28 per comprovate esigenze da parte degli esercenti (Yecies, 2007, p.8). Durante le prime due amministrazioni della Sesta Repubblica, il regime delle QS rimase inalterato. Se durante l'amministrazione di Roh Tae-woo, come si è visto, non ci fu un interesse particolare sull'aggiornamento del settore culturale, durante l'amministrazione Kim Young-sam la questione iniziò a farsi problematica. Da un lato, ai fini di quello che era l'interesse governativo di promuovere la propria industria, le QS erano una garanzia aggiunta all'obiettivo di crescita del settore, dall'altro, il cedimento delle barriere protezionistiche a cui la Corea aveva implicitamente aderito nel 1995 creava un contrasto con il principio di libero scambio tra i (due) paesi. In aggiunta a questo, la crescita e il rinnovato interesse produttivo nei confronti del cinema coreano spinsero gli addetti ai lavori a valorizzare la tutela delle QS. Fino ai primi anni Novanta non c'era un reale controllo sul rispetto delle QS da parte degli esercenti (Paquet, 2010a, p.69). Per questo motivo, già dalla prima metà del decennio, più di un gruppo di addetti ai lavori iniziò a verificare concretamente, sorvegliando le programmazioni delle sale, che ci fosse il rispetto dei giorni obbligatori imposti dallo Stato (Paquet, 2010a, p.70). L'efficienza di questi gruppi, chiamati "Screen Quota Watchers" fu sorprendente, tanto che negli anni la differenza tra i giorni dichiarati dagli esercenti e quelli calcolati da questi gruppi calò drasticamente, passando dal 51,7% nel 1994 al 10,8% nel 1998 (Paquet, 2010a, p.70). Con la crescita della quotazione di mercato del cinema coreano, le pressioni degli Stati Uniti per l'abrogazione delle QS si fecero più intense. Il presidente della "Motion Pictures Association of America" (MPAA) Jack Valenti, intimò l'abrogazione delle QS inserendola tra gli elementi ufficiali di discussione per gli accordi commerciali bilaterali tra i due paesi (Yecies, 2007, p.11).

²³ Questa modifica fu approvata nel 1985 e ufficializzata con la promulgazione della Sesta revisione per il cinema.

La risposta della Corea fu una proposta di riduzione a 92 giorni, a cui gli Stati Uniti risposero con un rifiuto, spingendo ancora per la rimozione totale delle QS (Paquet, 2010a, p.70). Fu in questo clima di crescita e di scontro a protezione dell'industria cinematografica coreana che, nel 1997, scoppiò la grande crisi finanziaria dell'Asia orientale. La questione delle QS rimase comunque molto discussa, anche se di fatto le pressioni statunitensi si tradussero in un effettivo abbassamento delle giornate di proiezione per i titoli coreani solo nel 2006 (Yecies, 2007, p.12). Prima di analizzare come l'industria culturale coreana sia stata una delle principali risorse per contrastare la crisi del 1997, è utile soffermarsi su un aspetto parallelo alle dinamiche evolutive dell'industria cinematografica, ossia il rinnovato interesse da parte delle nuove generazioni sui prodotti dell'industria stessa.

1.2.2 Le nuove generazioni e la cinefilia degli anni Novanta

In concomitanza con la nascita dell'interesse governativo per l'industria culturale, l'interesse giovanile nei riguardi del cinema stava raggiungendo una nuova maturazione. I prodromi di quella che negli anni in questione divenne una cinefilia di massa, si radicarono già sul finire degli anni Settanta, quando attraverso le iniziative del French Cultural Centre iniziarono ad essere proiettati nelle sale di Seoul i classici del cinema francese (Paquet, 2010a, p.15). Già in quel periodo, attraverso movimenti quali la Visual Age²⁴, e successivamente i Minjung Films, le nuove generazioni di registi avevano iniziato ad approcciarsi in maniera dichiaratamente innovativa nei confronti del linguaggio cinematografico. Nel periodo in cui questi tentativi pratici di intervento sulle produzioni cinematografiche si scontravano fortemente con la censura amministrativa, l'interesse generazionale sul cinema continuava a crescere tra i giovani negli anni Ottanta, manifestandosi a livello pratico con la nascita di numerosi cineclub, per lo più interni ai collettivi universitari, in cui progredivano anche nuove forme di dibattito e di interesse in relazione al "cinema d'arte" (Paquet, 2010a, pp.37-40). In seguito alla caduta del regime politico di Chun Doo-hwan, le idee e i contenuti portati avanti dal movimento Minjung trovarono il loro primo vero riconoscimento istituzionale attraverso la distribuzione ufficiale di pellicole come *Chilsu & Mansu* (*Chilsu wa Mansu*, Park Kwang-su, 1988) e *Kuro Arirang*

²⁴ La "Visual Age" fu un movimento cinematografico coreano nato circa a metà degli anni Settanta. Costituito prevalentemente da giovani aspiranti registi, il movimento si distinse per la produzione di film dalla forte impronta critica al loro presente storico, ostentata dalla messa in scena della loro condizione all'interno del contesto sociale coreano di quegli anni e del loro desiderio di un futuro democratico. Questo movimento fu fortemente osteggiato dalla censura governativa di Park Chang-hee e di fatto fu destinato a scomparire nel giro di qualche anno (Yecies & Shim, 2015, pp.128-34).

(*Guro arirang*, Park Jong-won, 1989), che diedero forma alla *Korean New Wave*, un movimento cinematografico nuovo, vicino alle problematiche sociali della Corea, ma che si configurava comunque come un tipo di cinema alternativo rispetto alle produzioni di massa, destinato per lo più a un pubblico di nicchia (Meiresonne, 2025, pp.214-20). Il merito di queste opere fu però quello di interessare ancora di più le nuove generazioni circa la possibilità di una nuova prospettiva per il cinema locale, capace di trattare tematiche concrete e culturalmente radicate, specifiche della società coreana. Non è un caso che *Seopyeonje* (Im Kwon-taek, 1993)²⁵ di Im Kwon Taek, regista giunto al grado massimo d'affermazione già precedentemente all'uscita del film, registrò un record storico nel box-office coreano, risultando il primo film locale a superare il milione di spettatori (Meiresonne, 2025, p.240). Al tempo stesso, iniziarono a proliferare nuovi mezzi di comunicazione cinematografica, come ad esempio il mensile *Kino* e il settimanale *Cine21*, le cui pubblicazioni iniziarono nel 1995 (Paquet, 2010a, p.38), due anni prima della nascita del "Seoul International Women's Film Festival" (SIWFF) e un anno prima del BIFF. Tutti questi aspetti, uniti all'impegno promozionale dell'amministrazione politica di Kim Young-Sam, portarono ad una vera e propria espansione della cinefilia nel territorio, e ad un rinnovato interesse da parte degli spettatori nei confronti delle produzioni locali che contribuì, in buona parte, alla sopravvivenza dell'industria e ai suoi sviluppi successivi alla crisi del 1997.

1.2.3 Dal 1998 al 2005: L'affermazione del cinema coreano con l'uscita di Shiri e la nascita del fenomeno dell'Hallyu

"The cultural industry is the key industry for 21st century" (Kim Dae-Jung al discorso inaugurale post-elezione (Cho, 2024, p.55)).

Per molti versi, nel dibattito storico, l'elezione presidenziale di Kim Dae-Jung nel 1997, con insediamento ufficializzato l'anno seguente, rappresentò il compimento del processo democratico avviato dalla Corea nel 1987. Sebbene già l'elezione di Kim Young-sam fosse avvenuta nel pieno rispetto delle dinamiche democratiche previste dalla Sesta Repubblica, quella di Kim Dae-jung fu la prima vittoria di un candidato dell'opposizione politica dal 1961 (Cho, 2024, p.54); si trattò di una svolta radicale per il sistema politico coreano, che si concretizzò in un momento molto delicato per l'economia non solo del Paese, ma di tutta l'Asia

²⁵ *Seopyeonje* è ben lontano dai contenuti espressi nelle pellicole associate alla *Korean New Wave*, ma condivide con queste le specificità culturali della Corea, trattando la storia di un maestro di *pansori*, antica arte musicale coreana, e della trasmissione della stessa ai suoi figli adottivi, in un periodo storico in cui questa stava decadendo.

orientale, dovuto allo scoppio della crisi finanziaria del 1997. Partita con una serie di attacchi speculativi contro il bath thailandese e alla successiva fluttuazione del suo valore commerciale, la crisi finanziaria si diffuse in breve tempo in tutta la regione, coinvolgendo anche le valute indonesiane e malesiane, arrivando infine anche alla Corea e a Taiwan (Fiori, 2010, p.174). La forte riduzione del credito mise in crisi molte aziende e causò grossi problemi di liquidità alle banche locali, costringendo il governo sudcoreano a richiedere, nel novembre del 1997, l'intervento del Fondo Monetario Internazionale (FMI), con il quale si indebitò per 57 miliardi di dollari (Fiori, 2010, p.175). L'impatto più drastico e immediato portato all'industria cinematografica da questa situazione fu la repentina uscita dei *chaebol* dal mercato, che causò di conseguenza un crollo drastico nelle produzioni locali, tanto che nel 1998 i film prodotti in Corea furono 43, un minimo storico che non veniva raggiunto dal 1957 (Meiresonne, 2025, p.226). Tuttavia, quasi ironicamente, il processo di crescita vissuto dal settore fino a quel momento non si arrestò, e anzi, continuò a crescere. Il calo drastico delle produzioni avuto nel 1997 e continuato nel 1998 non coincise con un abbassamento delle vendite da parte dei film nazionali (Milani, 2024, p.85), e per quanto l'uscita dei *chaebol* dal mercato tolse un'importante risorsa per il finanziamento del cinema locale, la loro dipartita fu presto soppiantata da altri attori, spesso legati a conglomerati più piccoli, che nel corso degli anni Novanta avevano a loro volta aperto le proprie frontiere al mercato cinematografico. Tra queste aziende rientrano ad esempio CJ Entertainment, Lotte Cinema e ShowBox, che a differenza dei *chaebol*, che operavano nell'industria prevalentemente come produttori, concentrarono la loro attività su tutta la filiera, entrando direttamente nel campo della distribuzione e dell'esercizio, tanto che CJ Entertainment fu la prima azienda ad aprire la propria catena di multiplex, proprio nel 1998 (Bechervaise, 2024, p.105). La crisi finanziaria del 1997 portò poi a un aumento dell'interesse nei riguardi dei prodotti coreani, sia per il mercato interno sia per l'esportazione: la svalutazione del won rese sempre più difficoltoso l'acquisto dei diritti di film stranieri, che avveniva in dollari, aspetto che incentivò gli investimenti sui prodotti interni; allo stesso modo, ogni vendita dei diritti di un film coreano all'estero, una volta convertita in valuta nazionale, portava a un guadagno più elevato, favorendo così una prima spinta verso l'esportazione dei prodotti nazionali (Milani, 2024, p.86). La presenza di nuovi investitori per il settore e la loro copertura in tutte le fasi della filiera garantì una strutturazione del mercato solida, che fu fondamentale per mantenere il regime di crescita nonostante la crisi in corso. Oltre a questi aspetti, la nuova amministrazione politica guidata da Kim Dae-jung si interessò a sua volta nel far fronte alla perdita di investimenti portati dai *chaebol* nel mercato, procedendo alla riorganizzazione dell'apparato statale di riferimento per il cinema, trasformando quindi, nel 1999, il KMPPC

nella sua nuova conformazione moderna, il “Korean Film Council” (KOFIC), garantendogli piena indipendenza nelle operazioni (Shim & Yecies, 2015, p.109). Questa mossa riassume in parte le scelte politiche adottate da Kim Dae-jung per l’industria culturale durante la sua amministrazione, atte al supporto della stessa ma anche alla salvaguardia della sua autonomia. Infatti, all’interno del comitato del KOFIC vennero nominate personalità attive nell’industria cinematografica, in maniera tale da poter operare, da un punto di vista governativo, in risposta alle necessità e alle esigenze provenienti dall’industria stessa (Cho, 2024, p.55). La riorganizzazione dell’industria, con i nuovi protagonisti del settore sempre più portati a rendere il mercato cinematografico la loro attività principale, e l’interesse sempre più concreto da parte dello Stato al sostegno del settore culturale, sono gli elementi cardine sulla quale si strutturò la rinascita del cinema coreano, che trovò il proprio compimento definitivo con l’uscita nelle sale di *Shiri* (*Swiri*, Kang Je-gyu, 1999).

Diretto da Kang Je-gyu, reduce dall’ottima accoglienza del suo film precedente *The Ginko Bed* (*Eunhaengnamoo chimdae*, Kang Je-gyu, 1996), e prodotto quasi interamente dalla Samsung (Paquet, 2010a, p.71), destinata in seguito ad abbandonare il settore come gli altri *chaebol*, *Shiri* fu il risultato di un progetto studiato ed impostato per ottenere un risultato specifico: essere un blockbuster e poter competere nel proprio mercato con i grandi film hollywoodiani (Choi, 2010, pp.32-40). La volontà di realizzare un blockbuster locale rappresentava un forte rischio in termini produttivi: l’investimento economico nel suo totale fu di circa 5 milioni di dollari, cifra mai raggiunta per la realizzazione di un film in Corea prima di allora (Kim T., 2021, p.23). Per quanto riguarda invece la “formula” produttiva legata al film, il modello di blockbuster hollywoodiano fu il punto di riferimento principale, sia in termini di emulazione che di contrasto. Se, infatti, il grande impatto visivo, l’utilizzo massiccio di effetti speciali così come l’assemblaggio di un cast importante furono strategie di derivazione diretta dal modello hollywoodiano, in questo film vennero aggiunti degli elementi atti a configurare un prototipo di blockbuster locale riconoscibile per il pubblico e per l’industria (Choi, 2010, pp.32-40). Il concetto alla base di questo ragionamento è ben espresso da Chris Berry nel suo intervento dal titolo “What’s Big About Big Film. ‘De-Westernizing’ the blockbuster in Korea and China”, contenuto nel libro *Movie Blockbusters* curato da Julian Stringer, che presenta il meccanismo di “de-occidentalizzazione” del modello hollywoodiano come una necessità sia culturale che strategica (Berry, 2003, pp.217-27). Per convincere il pubblico locale, risultava necessario proporre un’alternativa al blockbuster hollywoodiano, non una sua replica. Non avendo ambizioni globali, all’interno del film venne inserita la tematica della divisione nazionale, al

tempo molto sentita da parte della popolazione, tralasciando quindi la caratteristica insita all'interno del modello hollywoodiano dell'*high concept*²⁶, per proporre invece qualcosa di fortemente legato alla cultura coreana contemporanea (Berry, 2003, pp.217-27). *Shiri* si presentò quindi come un film action dalle tinte critiche per le dinamiche sociali del Paese, basato sulla storia d'amore tra una spia nordcoreana e un agente dell'intelligence sudcoreano, nel contorno di un piano governativo da parte del Nord per eliminare i presidenti di entrambi i paesi, in occasione del loro incontro durante una partita di calcio amichevole giocata tra le due nazionali. Al termine della sua distribuzione nel circuito delle sale cinematografiche, *Shiri* raggiunse 6,2 milioni di spettatori e si classificò al primo posto nella classifica degli incassi non solo dell'anno (in cui superò anche *Titanic* (James Cameron, 1997) che in Corea del Sud fu distribuito nel 1999), ma di tutta la storia del botteghino locale (Paquet, 2010a, pp.72-3). Oltre a rappresentare un significativo traguardo in sé, il successo di *Shiri* fu importante per il meccanismo di replica che scaturì dall'efficacia del progetto. L'anno seguente, infatti, *Joint Security Area (JSA)* (*Gongdonggyeongbigu-yeok JSA*, Park Chan-wook, 2000) di Park Chan-wook, prodotto dalla CJ Entertainment, superò l'incasso ottenuto da *Shiri* (Shim, 2006, p.34), seguendone la formula, ponendo anch'esso al centro della propria narrazione la tematica della divisione nazionale. Il successo di questi due film diede di fatto inizio all'era del blockbuster coreano, così come alla graduale inversione del rapporto di forza tra prodotto locale e prodotto d'importazione. Al termine del 2000, *JSA* registrò un numero di presenze in sala (solo a Seoul) pari a 2,4 milioni di spettatori, più del doppio rispetto a *Mission Impossible 2* (John Woo, 2000), film hollywoodiano più visto in Corea nell'anno in questione, che ne registrò 1,1 milioni, e nel complesso la quota di mercato coperta dalle produzioni locali si attestò sul 32,6% (Korean Film Council [KOFIC], 2001, p.2).

Fu in corrispondenza di questi primi successi ottenuti nel mercato interno che il cinema coreano, in ritardo rispetto ad altre tipologie di prodotti culturali, si inserì nell'ampio fenomeno dell'*Hallyu* (*Korean Wave*). In seguito alla crisi del 1997, infatti, non fu solo il cinema a godere di una crescita esponenziale, ma tutta l'industria culturale del Paese. Se per il cinema però, come si è visto finora, tale crescita si limitò inizialmente al mercato interno, altre tipologie di prodotti come i *K-drama* e il *K-pop* riuscirono a penetrare anche nei mercati limitrofi, diventando ben presto un fenomeno regionale (Song, 2020, pp.127-30). Come accaduto per

²⁶ Il concetto di *high concept* è legato prevalentemente alle produzioni blockbuster hollywoodiane, e indica quei film che possono essere riassunti in una frase o in un'immagine, che si presentano quindi adatti ad una fruibilità semplice e privi di elementi sociali e culturali specifici, in modo da poter risultare prodotti di consumo globale (Cucco, 2012, pp.46-47).

l'industria cinematografica, complice anche la liberalizzazione nel campo dei media e le politiche statali già analizzate in precedenza, la produzione televisiva visse a sua volta un'importante espansione, soprattutto in termini quantitativi, con nuovi canali preposti alla trasmissione di serie tv, a cui fece eco un accrescimento della competitività interna e, di conseguenza, uno sviluppo della qualità di questi prodotti (Song, 2020, pp.127-30). Detto questo, la fortuna ottenuta dai *K-drama* nei mercati limitrofi a quello coreano fu determinata soprattutto dall'appetibilità economica degli stessi come prodotti d'importazione, durante il difficile periodo dato dalla crisi del 1997. In breve tempo, mercati come quello di Hong-Kong, Cina e Taiwan furono conquistati da questa tipologia di prodotto, e lo stesso discorso valse anche per la musica *K-pop*, diffusasi rapidamente in questo periodo per via del basso costo dei prodotti culturali coreani in confronto a quelli di altri paesi della regione (Shim, 2006, pp.25-39). Al successo di queste differenti tipologie di prodotto, il cinema si accodò proprio con l'uscita di *Shiri* e *JSA*, rendendo chiaro il ruolo economico che l'industria culturale stava assumendo per il Paese. Con i primi anni Duemila, le prospettive sul settore culturale portarono ad azioni governative concrete e l'*Hallyu* entrò a tutti gli effetti tra gli interessi di Stato. Già nel 1999, oltre alla riorganizzazione del KOFIC venne promulgata la *Basic Law for the Promotion of Cultural Industry*, con la quale si riconosceva a tutti gli effetti l'industria culturale come parte integrante dell'economia nazionale, il che rimanda al discorso inaugurale di Kim Dae-jung riportato a inizio paragrafo (Cho, 2024, p.55). Il sostegno da parte dello Stato nei confronti delle industrie creative si fece più concreto anche dal punto di vista dei fondi, trattati e gestiti dagli enti preposti, come il KOFIC per l'industria cinematografica. L'impegno politico in questa fase di crescita dell'industria culturale si configurò quindi nella forma del sostegno e della promozione, agevolando così la crescita dettata dalle dinamiche evolutive interne al settore. Un esempio di questa tipologia di politica governativa fu l'instaurazione del *Mediact*, nel 2002, infrastruttura non-profit promossa dal KOFIC finalizzata al supporto di film indipendenti e alla ricerca sui media audiovisivi (MediaCT, s.d.). Sebbene gli introiti generati dall'industria cinematografica in questi anni fossero in enorme crescita, così come la loro esportazione nei mercati limitrofi, gli studi condotti dal KOFIC evidenziano come il fenomeno del blockbuster coreano stesse portando ad una stagnazione del mercato. Nel 2001, i sei film coreani di maggiore successo costituivano infatti l'80% degli incassi per l'industria locale, che ebbe come conseguenza una distribuzione disomogenea degli stessi fra i suoi protagonisti (KOFIC, 2001, pp.10-1). A questo si aggiunse il fatto che aziende divenute leader nel settore, tra cui CJ

Entertainment, si integrarono verticalmente²⁷, ricavando profitti da tutte le fasi della filiera (Jin, 2024, p.83). Oltre ad una concentrazione massiccia dei guadagni, tendente all'oligopolio, il rischio riguardava anche l'offerta, fortemente improntata sulla produzione in serie di blockbuster ancora fortemente legati alla formula di *Shiri*. Tralasciando il mercato interno, dove i film coreani continuavano a far crescere il numero di spettatori nelle sale di anno in anno, l'industria cinematografica registrò una crescita significativa anche nelle esportazioni. La gran parte dei profitti arrivavano dal Giappone, che nella primavera del 2001 costituiva da solo il 51% dei ricavi (KOFIC, 2002, pp.15-6)²⁸. Anche in questo caso però, la gran parte degli introiti veniva generata dal successo nei mercati limitrofi di pochi titoli²⁹, comportando il rischio che una possibile stagnazione del mercato interno si ripercuotesse anche sull'esportazione. Questa problematica venne affrontata attraverso il sostegno governativo alle cineteche, la cui attività principale in questi anni fu quella di promuovere la cultura locale attraverso film in retrospettiva, mirando non solo alla riscoperta di film classici coreani, ma anche alla valorizzazione di nuovi registi e dei loro film, così come dei titoli stranieri considerati "film d'arte" (Kim S., 2007, p.92). Allo stesso tempo, la presenza di film coreani all'interno di festival internazionali stava diventando sempre più importante, sia in termini di presenza numerica, sia in termini di risultati (Shim, 2006, pp.25-39). Sebbene la tipologia di film proposta ai festival internazionali divergesse dal prodotto di punta dell'industria cinematografica per il proprio mercato interno, questa rappresentanza fu comunque utile a valorizzare una determinata tipologia di prodotto, e nel tempo anche all'apertura di mercati più difficili da raggiungere per divergenze culturali, come per esempio il mercato europeo. Con il passaggio politico da Kim Dae-jung a Roh Moo-hyun alla presidenza del Paese nel 2003, l'interesse alla promozione di una diversità culturale nelle opere cinematografiche si fece più forte, e nel bilancio finale dei risultati al box-office la quota ottenuta dai film a basso-medio budget subì un incremento significativo, soprattutto grazie alla casa di produzione Cheongeoram, che da sola coprì il 10,1% del mercato totale (KOFIC, 2003b, p.5). Film come *Memorie di un Assassino* e *My tutor Friend (Donggamnaegi gwaoehagi, Kim Kyeong-hyeong, 2003)* dimostrarono come fosse possibile proporre un'alternativa valida al prodotto blockbuster, seppur nell'anno successivo alla loro uscita (2004), il record d'incassi venne registrato da *Silmido* (Kang Woo-suk, 2003),

²⁷ L'integrazione verticale è una strategia aziendale che consiste nell'estendere, da parte di un'impresa, il proprio controllo su diverse fasi della filiera industriale nella quale opera.

²⁸ La forte concentrazione dei profitti dati dall'esportazione in Giappone costituirà una delle principali cause del calo drastico che l'industria affronterà a partire dalla seconda metà degli anni Duemila, come si analizzerà nel secondo capitolo di questo elaborato.

²⁹ Nel 2001, *Friend (Chingu, Kwak Kyung-taek, 2001)* e *Ho sposato una gangster (Jopok manura, Jo Jin-kyu, 2001)* hanno rappresentato da soli il 34% delle esportazioni (KOFIC, 2002, p.16).

superato a pochi mesi di distanza da *Brothers of war: Sotto due bandiere* (*Taegukgi hwinallimyo*, Kang Je-gyu, 2004), entrambi blockbuster basati sulla tematica della divisione nazionale.

La fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila hanno rappresentato probabilmente il periodo più intenso in termini di sviluppo per l'industria culturale coreana che, come evidenziato, divenne un settore fondamentale per l'economia e l'interesse dello Stato. Le dinamiche relative al fenomeno dell'*Hallyu*, fino a questo momento solo accennato, si faranno fondamentali per l'evoluzione di tutto il settore negli anni a venire, con obiettivi e politiche ben specifiche che influenzeranno a più riprese il percorso evolutivo dell'industria cinematografica coreana. L'analisi che segue, relativa all'origine e al valore associato ai primi due lungometraggi di Bong Joon-ho, serve ad inquadrare come oltre le dinamiche politiche ed economiche fino a qui trattate, la rinascita del cinema coreano negli anni Novanta abbia goduto anche del contributo di una nuova generazione di registi e di cinefili che hanno saputo sfruttarle, portando nuova linfa all'interno del panorama cinematografico locale.

1.3 BONG JOON-HO: L'ESORDIO CON IL NEW KOREAN CINEMA E LA SUCCESSIVA AFFERMAZIONE

1.3.1 Bong Joon-ho e il New Korean Cinema

Se guardato a posteriori, il periodo storico compreso tra la seconda metà degli anni Novanta e la prima metà degli anni Duemila comprende probabilmente il più grande ricambio generazionale di autori nella storia del cinema coreano. In parte le motivazioni di questo ricambio sono già state analizzate, e l'importanza della liberalizzazione dal regime dittatoriale che controllava il Paese fino alla fondazione della Sesta repubblica, con il successivo rinvigorismento dell'industria culturale, rimangono alla base di questo discorso. Ma più che alle motivazioni, nelle dinamiche evolutive dell'industria cinematografica coreana, il *New Korean Cinema* assume rilevanza per la completa ridefinizione che i suoi registi hanno portato attorno al concetto stesso di autore, e, di conseguenza, di film coreano. Più che ad un movimento, con il termine *New Korean Cinema* si fa riferimento ad un punto di partenza nuovo per il cinema coreano, portato dall'approdo di nuovi giovani cineasti appartenenti principalmente alle generazioni degli anni '60 e '70, che cambiarono il modo di intendere il cinema rispetto alle precedenti. Bong Joon-ho, ad oggi massimo esponente del cinema coreano sia in patria sia a

livello internazionale, è rappresentante assoluto di questa trasformazione. Nato nel settembre del 1969, Bong si inserisce nella coda della “generazione 386”, termine coniato nei tardi anni Novanta per indicare l’unicità dei cambiamenti storici e sociali vissuti dai suoi esponenti nel periodo della loro formazione. Con 386 infatti si sintetizza l’età, 30 anni compiuti durante gli anni Novanta (3), il periodo di formazione dei suoi esponenti, gli anni Ottanta (8), con tutte le rivolte sociali e politiche affrontate dal Paese nel decennio, e infine il periodo di nascita, gli anni Sessanta (6) (Lee N., 2020, p.24). Per sintetizzare l’impatto della “generazione 386”, i tre registi più importanti del cinema coreano contemporaneo, per lo meno in termini di fama e prestigio sia locale che internazionale, Bong Joon-ho, Park Chan-wook e Kim Jee-woon, appartengono tutti a questa generazione³⁰. Le influenze maturate da Bong Joon-ho nella sua formazione si rifanno in certi aspetti più alla generazione degli anni Settanta, soprattutto per la forte influenza artistica legata alla cultura manga giapponese, riscontrabile per lo più nello stile di composizione degli storyboard dei suoi film (Lee N., 2020, pp.25-6). La passione e la dedizione per un certo tipo di cinema da parte di Bong riflettono i mutamenti già analizzati nei paragrafi precedenti, con una prima vocazione nata dalla fruizione di quei film che venivano mostrati nelle principali reti televisive degli anni Ottanta, su tutte MBC e KBS 1 ma anche la rete “American Forces Korean Network” (AFKN) (Meiressone, 2025, p.272), che trasmetteva film americani privi di sottotitoli e doppiaggio (Lee N., 2020, p.29). La sua formazione ufficiale nel settore iniziò con l’iscrizione alla facoltà di sociologia presso la Yonsei University, dove fondò, assieme ad altri compagni di corso, il cineclub *Yellow Door* (Lee N., 2020, p.30). Durante il periodo obbligatorio di servizio militare previsto per i cittadini coreani, Bong frequentò un corso di studi sul cinema presso il Film Space 1895, dove conobbe gli scritti e le teorie di molti critici e storici sul cinema, tra cui quelle di David Bordwell e Kristin Thompson (Lee N., 2020, p.30). All’interno del cineclub, Bong girò il suo primo cortometraggio, *White Man* (*Baeksekin*, Bong Joon-ho, 1994), sottoponendolo all’attenzione del KAFA come film di candidatura al corso di regia, ottenendo il permesso per iscriversi (Lee N., 2020, p.30). L’anno dopo, con *Inchoerence* (*Ji-ri-myeol-lyeol*, Bong Joon-ho, 1994), cortometraggio valido come tesi del KAFA, ricevette l’attenzione di diverse personalità del settore, tra cui quella di Cha Seung-jae, che fu il produttore principale del suo primo lungometraggio, *Barking Dogs Never Bite* (Lee N., 2020, p.31). La formazione e le influenze maturate da Bong Joon-ho nel corso degli anni precedenti al suo debutto, sono caratteristiche comuni a molti dei registi appartenenti alla sua generazione. Il ruolo del KAFA nella formazione di nuove maestranze per il cinema fu

³⁰ Park Chan-wook e Kim Jee-woon si inseriscono pienamente nella “generazione 386”, essendo nati rispettivamente nel 1963 e nel 1964.

determinante, non solo per la preparazione di molti registi di successo del nuovo millennio, ma per tutte le componenti tecniche utili alla realizzazione di un film (Paquet, 2010a, pp67-8). Tra i diplomati al KAFA ci fu ad esempio Kim Hyung-koo, conosciuto per le sue abilità da direttore della fotografia, che ha lavorato con Bong sia in *Memorie di un assassino* che in *The Host* (Lee N., 2020, p.31). Prima del KAFA la formazione dei nuovi cineasti avveniva prevalentemente tramite la manovalanza prestata nei vari set istituzionali, oppure tramite il circuito delle riprese indipendenti che però, a causa della censura amministrativa, difficilmente portavano a un'affermazione professionale. Il KAFA quindi si dimostrò negli anni una risorsa fondamentale, così come, in maniera adiacente, la proliferazione di spazi dedicati al cinema e l'apertura del mercato coreano ai prodotti culturali giapponesi e di Hong Kong. Determinante in tal senso fu la strategia politica denominata "Segyehwa",³¹ sotto l'amministrazione di Kim Young-sam, che in breve termine portò la circolazione ufficiale di molti prodotti culturali prima preclusi al pubblico coreano. La produzione cinematografica di Hong Kong, nel pieno del suo periodo *heroic bloodshed*³² con le produzioni di John Woo e Chow Yun-fat, fu di grande ispirazione per i nuovi registi coreani, sia per le tecniche registiche utilizzate che per la natura commerciale di queste opere. L'industria cinematografica di Hong Kong aveva da tempo maturato una propria indipendenza di mercato dalle pellicole di importazione, proliferando nella scoperta di nuovi generi cinematografici che facevano delle derivazioni il proprio punto di forza per la creazione di opere alternative e culturalmente attribuibili specificatamente alla propria industria, arrivando ad essere un punto di riferimento culturale anche per l'Occidente, in particolare con l'esportazione dei film di kung-fu nel periodo d'oro di Bruce Lee (Bedetti & Mazzoni, 1996).

L'aspetto commerciale fu una delle caratteristiche principali di differenziazione tra i prodotti attribuibili al *New Korean Cinema* e quelli della *Korean New Wave* (Lee N., 2020, p.21). Sebbene il senso di critica sociale e di vicinanza alle questioni socioculturali del Paese trovino derivazione diretta dai movimenti cinematografici precedenti, la forza motrice delle opere d'esordio dei registi dei tardi anni Novanta fu la loro capacità di voler rendere fruibili e commerciali i propri lavori, mantenendo gli aspetti culturali che rappresentano il loro paese. Si è già parlato di come il modello blockbuster fu impostato seguendo proprio questa direzione,

³¹ Termine con la quale si fa riferimento nello specifico al piano politico di Kim Young-sam nei riguardi del fenomeno della globalizzazione.

³² L'*heroic bloodshed* è un genere cinematografico specifico dell'industria di Hong Kong che mette in scena storie di gangster cinesi (Bedetti & Mazzoni, 1996, p.101). La nascita di questo filone cinematografico viene fatta risalire canonicamente all'uscita nelle sale di *A Better Tomorrow* (*Ying huang boon sik*, John Woo, 1986) (Bedetti & Mazzoni, 1996, p.102).

ma già prima di *Shiri*, film come *The Ginko Bed* dello stesso Kang Je-gyu, così come *The Quiet Family* (*Jo-yonghan gajok*, Kim Jee-woon, 1998) di Kim Jee-woon, che si piazzò al sesto posto negli incassi al botteghino nell'anno della sua uscita, testimoniarono questa nuova priorità produttiva (Paquet, 2010a, p.64). *Shiri* creò a tutti gli effetti un confine netto nel discorso relativo al prodotto filmico coreano precedente e successivo alla sua uscita, dando una distinzione chiara anche tra *New Korean Cinema* e *Korean New Wave*, soprattutto in termini di rappresentanza. Registi come Lee Chang-dong, Kim Ki-duk e Hong Sang-soo vengono categorizzati da Bastian Meiresonne in quella che è considerata la “seconda” *New Wave* del cinema coreano, che mantiene nel periodo in questione una natura più indipendente alla nuova formula commerciale, proponendo una rappresentazione della cultura coreana ben marcata (Meiresonne, 2025, pp.276-80). L'importanza di questa biforcazione non va sottovalutata, anche perché il contributo della seconda *New Wave* al cinema coreano fu molto rilevante soprattutto nell'ottica del prestigio, con la circolazione sempre più massiccia di questa tipologia di opere nei vari circuiti festivalieri occidentali (Meiresonne, 2025, pp.276-80). L'esempio più lampante di questa nuova corrente cinematografica è quello di Kim Ki-duk, che dagli anni Duemila fino alla prima metà del decennio successivo fu il massimo esponente del cinema coreano nel mondo occidentale in maniera quasi paradossale, vista la fama molto ridotta nel suo paese d'origine (Marras, 2019, p.7). Altri esponenti della seconda *New Wave* trovarono invece una maggiore considerazione nel corso dei primi anni Duemila, quando anche dal punto di vista promozionale si puntò ad una maggiore considerazione di opere a medio-basso budget, come risposta alla stagnazione degli introiti da parte delle pellicole blockbuster. L'ingresso ufficiale di Bong Joon-ho nel panorama cinematografico coreano avvenne quindi in un momento molto prolifico per l'industria, nel pieno ricambio generazionale dei suoi protagonisti. L'analisi dei suoi primi due lungometraggi testimonia come dopo un primo insuccesso, per lo meno commerciale, del suo debutto cinematografico, in breve tempo Bong Joon-ho sarebbe diventato uno dei principali rappresentati della rinnovazione in atto.

1.3.2 Barking Dogs Never Bite: L'esordio di Bong Joon-ho tra New Korean Cinema e cinema d'autore

L'ingresso ufficiale di Bong Joon-ho nell'industria cinematografica avvenne con l'uscita di *Barking Dogs Never Bite*, distribuito nelle sale coreane il 19 febbraio del 2000 (IMDb – *Barking Dogs Never Bite* (2000), s.d.). Questo film fu tutt'altro che un successo al botteghino; accompagnato da una dinamica produttiva travagliata, da un budget modesto e da una

competitività molto alta al tempo della sua uscita, concluse la sua corsa nelle sale non riuscendo a pareggiare la spesa produttiva, che si aggirava intorno al milione di dollari (IMDb – *Barking Dogs Never Bite* (2000), s.d.).

In progettazione già da un paio d'anni, i fondi destinati alla realizzazione del film arrivarono principalmente dal sostegno di Cha Seung-jae, che interessò diversi investitori a contribuire economicamente all'opera, la cui gestione fu affidata alla Sidus, casa di produzione che al tempo era specializzata proprio negli esordi dei nuovi registi (Bong et al., 2023, p.26). Oltre ai precedenti cortometraggi di cui già si è parlato, la figura di Bong Joon-ho catturò l'interesse degli investitori anche grazie al lavoro da lui svolto in altre produzioni, su tutte *Phantom: The Submarine* (Yulyeong, Min Byung-chun, 1999), per la quale collaborò nel ruolo di co-sceneggiatore (Lee N., 2020, p.32). L'insuccesso commerciale di *Barking Dogs Never Bite* venne in parte attribuito alla scelta del titolo del film, *Flandersui gae*, che dal coreano sarebbe traducibile con "Il Cane delle Fiandre", scelto per la presenza di una canzone intonata da uno dei protagonisti nelle prime scene, derivante dall'anime giapponese omonimo (in Italia conosciuto con il titolo *Il fedele Patrash*), nonché per la forte derivazione del film allo stile manga, fonte di grande ispirazione per Bong che infatti curò personalmente i disegni per lo storyboard del film (Bong et al., 2023, pp. 26-7). L'opera di Bong in effetti non ha niente in comune con la storia da cui prese il titolo, la cui tragedia è comunque contornata da una rappresentazione molto toccante del rapporto cane-padrone³³, configurandosi invece come un film difficile da incanalare in un genere (cosa comune a tutti i lavori successivi del regista), da cui si riesce ad estrapolare però un'aspra critica al sistema sociale coreano, sintetizzata nelle dinamiche del piccolo nucleo di protagonisti che compongono l'opera. Il film racconta la storia di Yoon-jo, un aspirante professore universitario mantenuto dalla compagna e in cerca di collocamento che, infastidito dal continuo abbaiare di un cane all'interno della palazzina in cui abita, decide di sequestrarlo. Incapace di uccidere l'animale, decide di rinchiuderlo dentro un armadio nello scantinato del complesso. In breve tempo, Yoon-jo si renderà conto che l'abbaiare che tanto lo infastidiva era quello di un altro cane, e che quello da lui rapito e abbandonato non era più in grado fisicamente di produrre tal suono a causa di un intervento alle corde vocali, come riportato sugli annunci di smarrimento affissi nel quartiere dalla proprietaria, una bambina il cui nome non viene menzionato durante il film. Hyun-nam, giovane addetta alla

³³ *Il cane delle Fiandre* narra la storia di amicizia tra Nello, un giovane orfano che vive con il nonno in condizioni di povertà, e Patrash, cane delle Fiandre che viene trovato dal giovane ragazzo lungo la strada. La storia si conclude con la triste morte di entrambi, rifugiatisi nella cattedrale di Anversa nel tentativo di sopravvivere al freddo dell'inverno, a seguito della morte del nonno di Nello.

contabilità degli appartamenti, provando compassione per la bambina, recatasi presso il suo ufficio per stampare gli annunci, decide di aiutarla nella sua ricerca. L'impazienza di Yoon-jo per quel rumore lo porterà a compiere un gesto ancora più crudele del precedente, a danni del nuovo e reale artefice, sotto la lente del cannocchiale di Hyun-nam, che vi assiste per caso, mentre nello scantinato un addetto alle pulizie, rinvenuta la prima vittima di Yoon-jo, la utilizza per prepararci una zuppa di carne. Le dinamiche di questi tre personaggi si incroceranno nel corso del film in una serie di intrighi e incomprensioni, dalla quale nessuno degli artefici pagherà le conseguenze delle proprie azioni, che andranno invece a ricadere su un senzatetto della zona.

Negli studi su Bong Joon-ho, *Barking Dogs Never Bite* viene spesso citato come il film più personale del regista, e le analisi riguardanti l'opera sono spesso incentrate sui riferimenti di continuità di cui la sua filmografia si compone, soprattutto in riferimento all'analisi tecnica e teorica dei suoi lavori. Questo tipo di approccio non rappresenta il focus di questa ricerca, ma può essere utile sin d'ora esporre il concetto di *pujori*, elemento cardine dell'estetica di Bong, utile ai fini di questa analisi per il suo legame con gli aspetti precedentemente enunciati circa l'interesse critico e sociale proposto dai registi del *New Korean Cinema*. La traduzione letteraria del termine *pujori* in inglese è "absurd" o "absurdity", ma la stessa non rende fede al concetto che questa parola esprime nella cultura coreana (Lee N., 2020, p.94). Per correttezza semantica, la rappresentazione culturale proposta dall'Istituto nazionale della lingua coreana verrà riportata in testo nella sua trasposizione diretta dal coreano all'inglese. L'istituto nazionale della lingua coreana definisce il *pujori* come termine che rappresenta: "1) going against what is right or an event of that sort; 2) a euphemism for a fraudulent act; 3) the existential term of the meaninglessness of life." (Lee N., 2020, p.95). Ciò che nelle opere di Bong Joon-ho è sempre proposto è proprio l'aspetto della corruzione che si evince dal significato culturale del termine, che nella traduzione letterale in "assurdo" si va a perdere, per quanto l'assurdità rappresenti in altro senso le opere del regista, specialmente nelle sue accezioni collaterali quali irrazionale o privo di senso, che ben identificano alcuni passaggi narrativi ed estetici nei suoi film. In *Barking Dogs Never Bite* l'aspetto della corruzione è rappresentato dalla posizione precaria di Yoon-jo, che non riuscendo a trovare impiego nel campo accademico con le sue sole competenze, deciderà di comprare il posto di lavoro, emulando la strategia di altri suoi amici e colleghi, della quale il film mette a conoscenza lo spettatore tramite una serie di telefonate che avvengono nel corso della narrazione. In aggiunta a questo aspetto, la critica di classe presentata dal film si esplica nella risoluzione finale della trama, con l'arresto del senzatetto che, di fatto, non

c'entrava nulla con la sparizione dei cani del complesso residenziale, ma la sua posizione sociale lo rende il perfetto capro espiatorio di tali atti. La critica al sistema sociale presentata all'interno di questa prima opera di Bong Joon-ho si allinea con il rinnovato interesse da parte delle nuove generazioni di registi di identificare e riflettere sulle problematiche di quel periodo, così come la forma e la commistione dei generi proposta nel mettere in scena la storia che racconta. *Barking Dogs Never Bite* si propone come un film in cui il contatto con la realtà che vuole denunciare è veicolato attraverso un racconto semplice e fruibile, in cui i tratti di critica sociale vengono toccati tramite la satira proposta dall'intreccio. Il film non cela nulla di quello che vuole accusare, ma riesce a renderlo appetibile tramite la costruzione degli eventi narrativi, che riflettono queste problematiche senza sacrificarne la dinamicità e il ritmo. Sicuramente lontano già alla sua origine da prospettive commerciali importanti, il debutto di Bong Joon-ho arrivò a un anno di distanza da *Shiri* e circa sette mesi prima di *JSA*, che, come si è già visto, furono entrambi dei fenomeni commerciali inediti per il Paese. L'attenzione dell'industria si era spostata sulla nuova formula di successo del blockbuster, mettendo in crisi lo spazio di mercato per i film a basso e medio budget, che di lì a poco avrebbe trovato un rinnovato interesse promozionale da parte delle istituzioni pubbliche per sanare una possibile stagnazione. Se raffrontato ai film di successo ad esso contemporanei, *Barking Dogs Never Bite* dimostra comunque come sussista una tendenza trasversale nel cinema coreano dei primi anni Duemila, interessata ad un nuovo intendere il linguaggio cinematografico. I discorsi critici occidentali più recenti riguardanti il film tendono a semplificarne la classificazione con l'etichetta di film d'autore, anche per lo status di cult raggiunto recentemente dall'opera, che nel 2024 è stata restaurata dal "Korean Film Archive" (Paquet, 2025a), mancando però di contestualizzarlo nel complesso delle dinamiche del *New Korean Cinema*, a cui questo film è attribuibile tanto quanto *Shiri* e *JSA*, a discapito delle profonde differenze stilistiche e produttive tra le opere. In riferimento al cinema coreano contemporaneo la definizione di film d'autore fatica ad assumere una categorizzazione precisa: tematiche culturali e sociali forti appartengono sia alle opere commerciali che a quelle indipendenti in questo periodo e, volendo considerare anche il processo creativo, in Corea è pratica comune per i registi cinematografici occuparsi dei propri progetti fin dalla scrittura del soggetto e della sceneggiatura (Paquet, 2011a, p.30). Probabilmente il riferimento a film d'autore per un'opera come *Barking Dogs Never Bite* è dovuto alla sua scarsa visibilità del tempo, e alla sua riconsiderazione successiva all'affermazione di Bong Joon-ho come regista di primo piano nel panorama coreano. Nonostante lo scarso successo commerciale, il film ebbe una buona accoglienza critica (Paquet, 2025b), che si rivelò importante per la possibilità data a Bong Joon-ho di realizzare il successivo

Memorie di un assassino, che a differenza del suo primo lavoro ebbe un grosso impatto sul pubblico coreano e sull'economia dell'industria.

1.3.3 Memorie di un assassino: il successo di Bong Joon-ho e il concetto di “well-made” associato ai film a medio budget

L'affermazione di Bong Joon-ho come regista di spessore, tra i massimi esponenti del nuovo cinema coreano, corrisponde all'uscita nelle sale del suo secondo lungometraggio. Fin dalle anteprime organizzate per la presentazione ufficiale del film (per lo più anteprime stampa), l'accoglienza fu entusiastica, tanto che in molti tra gli addetti ai lavori definirono il nuovo lavoro di Bong come “un film che segnerà l'industria” (JakeStateFarm, 2025). *Memorie di un assassino* fu il film di maggiore incasso del 2003, e fu inoltre il primo film coreano del nuovo millennio ad essere inserito nella classifica ufficiale del KOFIC relativa ai cento migliori film coreani della storia, posizionato al settimo posto, nel 2014 (Lee N., 2020, p.64). Dall'uscita di *Memorie di un assassino* iniziò a circolare all'interno del discorso critico il concetto di “well-made” relazionato alle produzioni cinematografiche coreane, termine con la quale si iniziò a valutare tutta una serie di produzioni riconosciute per la qualità della messa in scena, oltre che per il loro successo commerciale (Choi, 2010, p.144). La circolazione in ambito critico del concetto di “well-made” fu importante per l'industria, che ne sfruttò l'eco per tradurlo in una risorsa promozionale per alcuni prodotti di medio-basso budget che si tradussero poi in grandi successi commerciali, come *Welcome to Dongmakgol* (*Welkeom tu Dongmakgol*, Park Kwang-hyun, 2005) e *The King and the Clown* (*Wang-ui namja*, Lee Jun-ik, 2005) (Choi, 2010, p.144). La risonanza di *Memorie di un assassino* fece di Bong Joon-ho una celebrità, tanto che venne messa in stampa dal KOFIC una prima monografia a lui dedicata con soli due film ufficiali all'attivo (Tomasi, 2020, p.28). Dietro all'impatto di *Memorie di un assassino* si celano molte ragioni, che sorprendono anche in relazione alla dimensione produttiva del film, distribuito da CJ Entertainment con maggioranza produttiva della Sidus, costato circa 2,8 milioni di dollari (KOFIC, 2004a, p.93), cifra che al tempo rientrava nella fascia media delle produzioni coreane, ma non si configurava come un investimento destinato a un prodotto di punta³⁴. Al di là dell'interesse commerciale sul film, la produzione di *Memorie di un assassino* rappresentava una progressione importante rispetto a quella del lavoro precedente di Bong, che riuscì a

³⁴ Al PPP (Pusan Promotion Plan) del 4 ottobre 2003, intitolato “The Present and the future of Korean Blockbuster Film” venne ufficializzato lo standard secondo cui un film blockbuster prevedeva una spesa media di 5 milioni di dollari (KOFIC, 2003b, p.16).

catturare l'interesse dell'industria soprattutto grazie al suo lavoro secondario in altre produzioni del tempo e all'aiuto di Cha Seung-jae (JakeStateFarm, 2025). Nell'intervista realizzata per il documentario sul making of di *Memorie di un assassino*, il suo assistente alla regia, Lee Yong-ju, dichiarò che erano molte le maestranze che credevano nel lavoro di Bong Joon-ho, il quale al momento della formazione dell'equipe per la realizzazione del film aveva una lunga lista di nomi sulla quale poter fare affidamento (JakeStateFarm, 2025).

La storia produttiva di *Memorie di un assassino* cominciò già nel 2000, quando, a seguito della presentazione della pièce teatrale *Come and see me* alla quale partecipò in qualità di spettatore, Bong si interessò alla possibilità di adattarne la storia per lo schermo (Bong et al., 2023, p.32). Così come il film, lo spettacolo inscenava la storia delle indagini relative a un fatto reale di cronaca nera che segnò la Corea del Sud dal 1986 al 1991, a Hwaseong, città della provincia di Gyeonggi, nella quale si susseguirono una serie di omicidi seriali ai danni di giovani donne, caso che al tempo della pièce teatrale, e anche della realizzazione e uscita del film, era rimasto irrisolto (Bong et al., 2023, p.33). La prima persona ad essere contattata da Bong fu uno degli attori dello spettacolo, Kim Roi-ha, alla quale chiese informazioni su come poter ottenere i diritti della storia per l'adattamento (JakeStateFarm, 2025). La conferma dell'acquisto dei diritti da parte di CJ Entertainment arrivò nel 2002³⁵, un anno prima dell'uscita del film nelle sale, ma si può supporre, stando alle tempistiche di lavorazione del film, che l'accordo preliminare fosse stato confermato ben prima. La fase di scrittura del film impegnò Bong per un anno intero, nella quale si dedicò anche alla ricerca storica sul caso, con sopralluoghi, interviste agli agenti realmente coinvolti nell'indagine e analisi degli articoli riguardanti il fatto di cronaca (JakeStateFarm, 2025). L'anno successivo iniziò il lavoro di preproduzione, con la pianificazione delle riprese e l'assemblamento del cast e della troupe. Il lavoro di casting fu particolarmente intenso, in particolare per il ruolo di Baek Kwang-ho, ragazzo afflitto da disturbi mentali che viene individuato dai detective come primo sospettato all'interno del film, per il quale vennero selezionati 490 attori per il provino, da cui poi fu scelto Park No-shik (JakeStateFarm, 2025). L'unico attore già confermato prima della preproduzione fu Song Kang-ho, espressamente richiesto da Bong come unico possibile candidato al ruolo del detective Park Du-man (officialSBIFF, 2020b). La presenza di Song Kang-ho fu importante non solo ai fini autoriali di Bong, ma anche per la promozione del film. Song Kang-ho era già ai tempi una star del cinema coreano, conosciuto dal grande pubblico grazie al successo di *The Quiet family*,

³⁵ Nell'annuale dei film coreani usciti nel 2002 pubblicato dal KOFIC è possibile vedere, nella sezione dei film in produzione, il titolo provvisorio del film "A Memories of murder", con appunto le specifiche relative all'acquisto dei diritti da parte della CJ Entertainment (KOFIC, 2003a, p.21)

Shiri e soprattutto *JSA*. Questa collaborazione fu l'inizio di un sodalizio molto prolifico tra l'attore e il regista, che lavoreranno insieme anche in *The Host*, *Snowpiercer* e *Parasite*. Nel cast, tra gli altri, furono coinvolti anche alcuni attori protagonisti della pièce teatrale di riferimento, come lo stesso Kim Roi-ha nel ruolo del detective Cho Yong-gu, e Ryu Tae-ho nel ruolo del secondo sospettato Jo Byeong-sun (JakeStateFarm, 2025). L'inizio delle riprese fu ufficializzato verso la fine del 2002 (KOFIC, 2003a, p.21). Sebbene il fatto di cronaca avvenne nella città di Hwaseong, all'interno del film non viene mai fatta menzione specifica sul luogo in cui si svilupparono i fatti. Più che alla storia dell'indagine, l'interesse di Bong nel film fu quello di ricreare il clima di tensione politico e sociale della fine degli anni Ottanta, cercando di riproporre anche dal punto di vista visivo una rappresentazione che fosse il più possibile fedele al periodo storico (Lee N., 2020, p.68). Dalle interviste fatte alla troupe emerge l'impossibilità di riuscire in tale intento con una location specifica, visto lo sviluppo infrastrutturale del Paese che in poco meno di vent'anni aveva già trasformato completamente la zona colpita dal fatto di cronaca (JakeStateFarm, 2025). All'interno di *Memorie di un assassino* l'elemento della critica sociale emerge in maniera decisamente più marcata rispetto al lavoro precedente del regista. Se in *Barking Dogs Never Bite* la stessa veniva veicolata tramite la narrazione, in *Memorie di un assassino* si può dire che avvenga il contrario, ovvero il contesto storico e sociale che contorna i fatti raccontati li veicola verso l'impossibilità di una risoluzione. La storia delle indagini viene concepita in tre blocchi principali: nel primo, i due detective di polizia locali incaricati dell'indagine cercano di trovare il colpevole, dimostrando però la loro totale impreparazione, arrivando ad estorcere false testimonianze e a manomettere le prove pur di incolpare qualcuno e chiudere il caso, per essere però prontamente richiamati alla ricerca del reale colpevole quando vengono rinvenuti i corpi di nuove vittime. La seconda parte vede l'arrivo di un detective da Seoul, mostrando come all'interno del Paese ci fosse una forte disomogeneità dal punto di vista dello sviluppo e delle risorse impiegate dal governo, dovuta alla forte politica di centralizzazione economica. Nell'ultima parte del film, constatata l'inadeguatezza dei mezzi a disposizione dei detective per l'indagine, subentrano gli Stati Uniti, a cui viene mandato un campione di sperma rinvenuto su una delle vittime nella speranza che lo stesso coincida con il Dna del nuovo indiziato, ma il test avrà esito negativo e la vicenda si concluderà senza una risoluzione al caso. Bong Joon-ho ha sempre dichiarato in merito al film di essersi interessato a mettere in scena i limiti imposti dalla situazione politica della Corea del Sud negli anni Ottanta, ma va sottolineato come molte delle scelte narrative rispecchiano in maniera quasi diretta ciò che avvenne realmente durante le indagini. L'impossibilità di ottenere un risultato attendibile dal test del Dna in tempi utili, da parte della scientifica coreana, portò

veramente al coinvolgimento di un altro stato, il Giappone (Bong et al., 2023, p.33), che Bong decise di cambiare con gli Stati Uniti nel film, per evidenziare anche il ruolo che questi ultimi ebbero nelle politiche nazionali degli anni Ottanta. Sebbene il caso ebbe una risonanza mediatica importante, e il governo dichiarò proprio in quegli anni il massimo impegno per la lotta al crimine (JakeStateFarm, 2025), il colpevole non venne trovato fino al 2019, e si susseguirono invece una serie di episodi di abuso da parte delle forze dell'ordine, su tutti la già citata morte di Park Jong-chul, studente universitario accusato di essere comunista, torturato a morte dalla polizia nel 1987 (Lee N., 2020, p.74). Ben conscio del clima di tensione del tempo, avendo preso egli stesso parte alle proteste studentesche, Bong riflette il disagio creato dall'inadeguatezza delle forze dell'ordine nei riguardi della popolazione all'interno del film, mettendo in scena sia la repressione violenta contro un gruppo di manifestanti, sia le lacune organizzative dettate dalla gestione delle risorse del tempo. Emblematico in tal senso è il passaggio in cui, consapevoli che il killer compirà nuovamente un omicidio notte tempo, il distretto locale richiede l'impiego di tutte le squadre della zona per setacciare il territorio, ma lo stesso viene negato a causa dell'utilizzo di tutte le risorse disponibili nel sedare una rivolta della popolazione, che sta avendo luogo in un paese limitrofo. L'impossibilità di una soluzione veicolata tramite la scarsa preparazione dei protagonisti al caso assume spesso lati comici all'interno del film, tanto è vero che, come già successe con *Barking Dogs Never Bite*, che venne etichettato in maniera abbastanza semplicistica come una commedia nera, anche per *Memorie di un assassino* risulta complessa la classificazione in un genere specifico. Alla base dei discorsi critici relativi al film l'associazione più diretta che ne viene fatta è al thriller e al crime, sempre però in un'ottica ben precisa, ossia il ribaltamento dei due generi in questione. Joseph Jonghyun Jeon analizza come gli stilemi classici della narrazione del crime, basata sulla ricerca della verità e sulla seguente risoluzione del caso, vengono sovvertiti all'interno di *Memorie di un assassino* (Jeon, 2011, pp.75-95). Ma più che al semplice ribaltamento dei canoni del genere, il discorso nella sua analisi si concentra sul "fallimento" del genere poliziesco, che rende conto anche del fallimento della storiografia tradizionale che il film propone (Jeon, 2011, pp.76-88). Già dal titolo originale del film, *Sarinui Chueok*, si può evincere questa prospettiva, in particolare dal termine "chueok" che, sempre con le dovute riserve di traduzione, indica una sorta di "nostalgia affettuosa", che per Jeon si configura nei confronti di un'impossibilità di ricordare realmente i fatti, dettata dalla mancanza di una reale archiviazione del passato storico del Paese (Jeon, 2011, p.83). Significativo in tal senso sarebbe il passaggio narrativo che si compie sul finale, dagli anni dell'indagine al presente (2003), con un vuoto nel mezzo che nasconde il periodo di modernizzazione accelerata vissuta dal Paese

dalla democratizzazione in poi (Jeon, 2011, p.87). In un certo senso questo aspetto riflette anche quanto detto dalla troupe in merito alle riprese, e le difficoltà affrontate nella ricostruzione visiva degli anni Ottanta si riflettono anche all'interno della narrazione. Tutti questi aspetti fecero di *Memorie di un assassino* un film centrale nel dibattito critico del tempo, che, al termine della sua corsa nelle sale cinematografiche, sfiorò i 2 milioni di spettatori, diventando il film più visto del 2003. Come già anticipato, *Memorie di un assassino* fu centrale nella diffusione del concetto di “well-made” all'interno dell'industria cinematografica, che divenne un nuovo standard alla quale rivolgersi in merito a determinate produzioni a medio budget dalla forte componente autoriale, creando a tutti gli effetti un nuovo modello di produzione, contrapposto a quello del blockbuster, più incentrato sull'aspetto promozionale e sul passaparola critico del prodotto (Choi, 2010, p.146). CJ Entertainment, ad esempio, sfruttò da subito questo nuovo modello distribuendo *Old Boy (Oldeuboi, Park Chan-wook)* di Park Chan-wook (Bechervaise, 2024, p.105), costato 2,3 milioni di dollari (KOFIC, 2004a, p.115), che uscì nello stesso anno, a novembre, passando prima per il Festival di Cannes, nel quale ottenne il gran premio della giuria, arrivando ad essere il quarto titolo coreano più visto del 2003 (Choi, 2010, p.204). Un altro film che nello stesso anno venne etichettato come prodotto “well-made” fu *A Tale of two sisters (Janghwa, Hongryeon, Kim Jee-woon, 2003)*, di Kim Jee-woon, costato circa 3,7 milioni, prodotto dalla BOM Production (KOFIC, 2004a, p.161), il quale riuscì a superare il milione di spettatori (Choi, 2010, p.204), raggiungendo un traguardo storico per il genere horror in Corea. Queste tre produzioni ebbero inoltre un impatto importante anche sulla considerazione autoriale dei tre registi, sebbene l'unico a godere effettivamente di un accrescimento importante della propria considerazione artistica fu Bong Joon-ho, in quanto sia Park Chan-wook che Kim Jee-woon si erano già distinti per i loro lavori precedenti. L'impatto economico delle produzioni “well-made” nel 2003 servì all'industria a superare il rischio di stagnazione del mercato dettato dalle produzioni blockbuster, con un margine di guadagno molto significativo a fronte dei costi di produzione di questi prodotti. Tuttavia, già nell'anno successivo, con il successo di *Silmido* prima e di *Brothers of war – Sotto due bandiere* poi, la monopolizzazione degli incassi da parte delle produzioni blockbuster tornò ad essere imperante. Nel 2004 infatti, esclusi i due titoli citati, l'unico film coreano a superare il milione di spettatori fu *Spirit of Jeet Kune Do (Maljukgeori janhoksa, Ha Yoo, 2004)* (Choi, 2010, p.204), che per

altro costò circa 4 milioni di dollari (KOFIC, 2005a, p.134), cifra superiore a tutti i maggiori film di incasso dell'anno precedente.

Se già con *Memorie di un assassino* Bong Joon-ho segnò una svolta importante per la sua carriera e per le dinamiche produttive dell'industria cinematografica dei primi anni Duemila, con il suo lavoro successivo, *The Host*, la sua centralità all'interno del nuovo cinema coreano si fece ancora più evidente, segnando non solo un nuovo standard in termini di audience, ma riuscendo anche a riscrivere i canoni delle produzioni blockbuster, modificando le caratteristiche narrative imposte nel modello dettato da *Shiri* e presentando un prodotto innovativo tecnicamente, capace di esplorare in maniera tangibile anche le problematiche sociali specifiche del suo paese, superando la tematica della divisione nazionale in favore di una riflessione sociale più specificatamente legata alla Corea del Sud e in linea con i suoi tempi.

2. DALLA CRISI ALLA *NEW KOREAN WAVE*: LA RIDEFINIZIONE DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA COREANA E I FILM DI BONG JOON-HO NELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI DUEMILA

2.1 LA CRISI DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA COREANA E LA RIDEFINIZIONE DEI PRODOTTI PER IL MERCATO INTERNO

2.1.1 Le cause della crisi: la mancata innovazione dei prodotti blockbuster e il crollo dell'export (2004-2007)

Il 2004, dal punto di vista degli incassi, fu un anno da record per il cinema coreano. Grazie al successo nelle sale di *Silmido*, venne infatti raggiunto un nuovo traguardo, ovvero il superamento dei 10 milioni di spettatori per un film coreano (KOFIC, 2004b, p.7), che pochi mesi più tardi fu replicato da *Brothers of war – Sotto due bandiere* (KOFIC, 2004b, p.7). Entrambe le pellicole rispondevano alla logica produttiva del blockbuster (con un budget di produzione pari a 8 milioni di dollari per *Silmido* (IMDb – *Silmido* (2003), s.d.) e di 12,8 milioni per *Brothers of War – Sotto due Bandiere* (IMDb - *Brothers of War – Sotto due bandiere* (2004), s.d.)), che sfruttarono inoltre la divisione nazionale come elemento critico alla base della loro narrazione³⁶. Il loro successo segnò una ripresa importante per questa tipologia di prodotti, che, soprattutto nei due anni precedenti, aveva risentito di uno scarso rendimento commerciale, sopperito, come analizzato nel precedente capitolo, dagli ottimi risultati ottenuti da produzioni commerciali più moderate. La comparsa degli incentivi promozionali dati dal KOFIC ai piccoli produttori così come la strategia del “well-made”, nata in ambito critico e poi sfruttata dall'industria come strumento promozionale, avevano infatti influito positivamente su una distribuzione degli introiti più eterogenea tra il 2002 e il 2003. Tuttavia, sebbene alcune delle manovre sugli incentivi rispondessero pienamente alle indagini di mercato del KOFIC e a un concreto interesse sulla variazione dei prodotti offerti, resta il fatto che una distribuzione più aperta degli introiti nel 2002 e nel 2003 comportò paradossalmente una perdita economica per molti investitori. L'aumento cospicuo del costo medio di lavorazione per film, così come dei costi promozionali, richiedeva infatti il raggiungimento di risultati commerciali più alti per rientrare nelle spese. Tralasciando lo scarso rendimento delle pellicole blockbuster, anche molte produzioni a medio budget faticavano ad arrivare al pareggio, tal volta anche a fronte di un

³⁶ *Silmido* racconta la vera storia di un'operazione militare segreta degli anni '70, nella quale un gruppo di militari venne addestrato per un attacco a sorpresa alla Corea del Nord, che però, a seguito dei nuovi accordi politici tra i due paesi non venne messo in atto. *Brothers of war – Sotto due bandiere* narra invece la storia di due fratelli chiamati al fronte durante la guerra di Corea.

buon rendimento commerciale (Paquet, 2003). Iniziò quindi a manifestarsi un primo calo dei finanziamenti privati nel settore, che ebbe come conseguenza un generale ridimensionamento dei progetti da parte di molti medi e piccoli produttori, incrementando la tendenza all'oligopolio mantenuto dalle poche grandi aziende che riuscivano a tenere il proprio bilancio in positivo. Queste ultime puntavano ancora pienamente sulla riuscita dei propri prodotti blockbuster, e il successo ottenuto da *Silmido*, prodotto da CJ Entertainment, e *Brothers of War – Sotto due bandiere*, realizzato dalla nuova casa di produzione di proprietà del regista, la Kang Je-gyu Film Co. Ltd., segnò a tutti gli effetti un incremento sostanziale negli introiti al botteghino nel 2004. Tale incremento però, portò nuovamente a far riflettere l'industria sulla forte tendenza polarizzante che le grandi produzioni di successo, e, di conseguenza, i loro produttori, avevano sul mercato. La maggior parte dei ricavi al botteghino nel 2004 fu generata prevalentemente dai due film campioni d'incasso³⁷, a discapito della vastità di titoli commerciali usciti durante l'anno³⁸, e sebbene la quota di mercato per i film coreani registrò un aumento, con una copertura del 54,2% del totale contro i 49,6% dell'anno precedente (KOFIC, 2005b, p.2), iniziò a palesarsi in maniera molto evidente il nuovo fenomeno del "rewatch", diffusosi soprattutto tra il pubblico giovanile, che, in mancanza di canali di consumo alternativi³⁹, si recava più volte in sala per rivedere lo stesso film (Law, 2006). Nonostante di queste problematiche, il 2004 fu comunque un anno di crescita generale per il settore, che sul fronte delle esportazioni registrò 58,3 milioni di dollari di ricavi, quasi il doppio rispetto ai 30,9 milioni del 2003 (KOFIC, 2005b, p.12), i quali però, come accennato in conclusione del primo capitolo, provenivano per il 69% dal Giappone (KOFIC, 2005b, p.14). Questa forte polarizzazione delle esportazioni rappresentava un rischio per l'industria: un'eventuale contrazione della domanda di prodotti cinematografici da parte del mercato giapponese avrebbe infatti potuto tradursi in un'immediata riduzione dei valori complessivi dell'export, con ricadute significative sull'intero comparto. Tuttavia, vista la crescita esponenziale registrata di anno in anno, l'industria non avvertì l'urgenza di intervenire su tale vulnerabilità, e si concentrò prevalentemente sull'assetto del proprio mercato interno.

³⁷ Il 42% dei ricavi per i film coreani dell'anno derivarono dalla vendita dei biglietti di questi due titoli.

³⁸ Stando ai dati pubblicati dal KOFIC relativi al 2004, degli 82 film prodotti (KOFIC, 2005a, p.21), solo 3 furono produzioni low-budget (Paquet, 2006).

³⁹ A seguito della crisi del 1997 e della nuova impostazione del mercato cinematografico, interessato come già detto da nuovi attori economici, il mercato dell'home video subì un forte declino, anche a causa delle nuove abitudini di consumo popolare. Darcy Paquet sostiene che gran parte del calo del mercato home video sia inoltre attribuibile a un diffuso utilizzo della pirateria in Corea, dovuto anche alla forte spinta all'innovazione tecnologica che ha portato il Paese a divenire uno dei principali mercati di consumo per banda larga (Paquet, 2010a, p.111).

Già dai resoconti ufficiali del KOFIC si evince come le dinamiche generative degli introiti nel mercato interno venissero percepite come fattori di rischio, e alcune manovre risolutive vennero adottate fin da subito; nel 2005 infatti, al fronte di 87 film regolarmente distribuiti per il circuito delle sale, 17 furono low-budget⁴⁰ (Paquet, 2006), a testimonianza di un interesse concreto da parte del KOFIC di consentire un accesso facilitato alla distribuzione nelle sale per questa tipologia di prodotti (Paquet, 2006). Sulla eco dell'enorme successo riscosso da film come *Memorie di un assassino* e *Old Boy*, alcune produzioni associate alla strategia del “well-made” riuscirono a dominare gli incassi, su tutte *Welcome to Dongmakgol*, che registrò 8 milioni di spettatori (Im, 2006, p.11). Al fronte di una rinnovata spinta verso la diversificazione culturale dei prodotti cinematografici, il 2005 fu nuovamente un anno fallimentare per le produzioni blockbuster, che, oltre a non rispondere alle stime sugli introiti preventivate in fase progettuale dagli investitori, portarono spesso a una perdita economica, non riuscendo a raggiungere il pareggio produttivo. Il caso più emblematico in questo senso fu *Typhoon* (*Taepung*, Kwak Kyung-taek, 2005), costato la cifra record di 15 milioni di dollari (KOFIC, 2006, p.199) e distribuito su scala vastissima dalla CJ Entertainment, in ben 540 sale al lancio (Paquet, 2006), tradottosi però in un fallimento sul piano commerciale, terminando la sua corsa nelle sale con appena 4,2 milioni di biglietti venduti (Paquet, 2006), posizionandosi al sesto posto tra i film coreani dell'anno e all'ottavo considerando anche le pellicole di importazione (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly BoxOffice [2005], s.d.). Se *Typhoon* si rivelò un flop, le altre produzioni blockbuster dell'anno diedero risultati ancora peggiori: *Antartic Journal*⁴¹ (*Namgeugilgi*, Yim Pil-sung, 2005), costato 8,5 milioni di dollari raggiunse a malapena un milione di spettatori, mentre *Blue Swallow* (*Cheonng-yeon*, Park Kyung-won, 2005) (10 milioni di budget) non superò i 600.000 biglietti venduti (Paquet, 2006). I risultati ottenuti da *Silmido* e *Brothers of war – Sotto due bandiere* l'anno prima, che avevano fatto sperare in un ritorno economico degno della formula blockbuster, non trovarono quindi continuità, confermando la crisi del modello produttivo. Iniziava a diffondersi, a livello di consumo, un malcontento generale portato da una scarsa innovazione nei progetti di punta dell'industria. Per quanto il cinema nazionale continuasse a coprire in maggioranza la quota di mercato interna, negli anni il pubblico si stava rendendo sempre più selettivo nei confronti dei prodotti proposti. Sul fronte delle esportazioni invece si registrò ancora una crescita in termini economici, ma con una

⁴⁰ Tutte prodotte con un budget inferiore a 1 milione di dollari.

⁴¹ Nei crediti del film figura anche Bong Joon-ho, nel ruolo di co-sceneggiatore. Lo stesso Bong ha spiegato che la sua presenza all'interno dei crediti del film aveva scopo promozionale per l'opera e che la sua incidenza nel progetto fu di fatto molto limitata (Uberti, 2011).

sempre più marcata predominanza del mercato giapponese (da cui provenivano 60 milioni di dollari dei 76 totali ricavati dall'export) (Tae, 2006, p.45).

A metà del 2006 venne segnato un cambiamento importante nelle politiche governative sull'industria del cinema, che fu materia di enorme dibattito all'interno del settore stesso, ossia la riduzione delle QS, che da 146 giorni vennero dimezzate a 73 (Yecies, 2007, p.12). Fino a quel momento il governo di Roh Moo-hyun aveva adottato poche modifiche rilevanti per l'industria cinematografica (Cho, 2024, p.56), anche perché al momento del suo insediamento, nel 2003, nonostante le perplessità sopra citate, la stessa stava vivendo un periodo di grande crescita e prosperità. Inoltre, Roh Moo-hyun fu successore diretto di Kim Dae-jung anche a livello di partito e le sue scelte nel campo del settore culturale si allineavano a quelle del suo predecessore (Cho, 2024, p.56). Nel complesso, le poche riforme adottate dall'amministrazione Roh nei riguardi del cinema vertevano sulla continuità della politica del "promuovere senza interferire": il supporto alle cineteche e le garanzie distributive per il settore indipendente vennero mantenute a pieno regime e si intensificò inoltre il sostegno all'innovazione tecnologica e alla digitalizzazione del sistema cinematografico, attraverso il piano governativo "Digital Cinema Environment Response System Establishment and Production Support" (Cho, 2024, p.57). La riduzione delle QS fu di fatto forzata dalla continua pressione da parte degli Stati Uniti in merito agli accordi bilaterali tra i due paesi, presenti già da prima della crisi dell'Asia orientale e che, con la crescita in termini di percentuale di mercato da parte delle produzioni coreane, si fece sempre più stringente. Inoltre, visto il regime di crescita mantenuto negli anni, il governo coreano era ormai pienamente confidente nella competitività dei propri prodotti per il mercato interno (Cho, 2024, p.57). Questa scelta venne fortemente osteggiata dall'industria, che manifestò a più riprese il proprio disaccordo con la scelta di Roh Moo-hyun, contestato anche per non aver mantenuto le promesse fatte in occasione della propria campagna elettorale, dove aveva garantito il suo personale impegno al mantenimento delle quote in vigore (Im, 2006, p.10). Le proteste nei riguardi di questa scelta amministrativa furono intense, tanto che a marzo dello stesso anno fu costituito il "Centro per i movimenti nazionali contro l'accordo di libero scambio tra Corea del Sud e Stati Uniti", a cui presero parte diversi professionisti del settore e studenti di cinema (Im, 2006, p.10). In risposta alle manifestazioni di dissenso nei riguardi di questa scelta amministrativa, il governo stanziò il Film Development Fund, un fondo a capitalizzazione progressiva da destinarsi totalmente allo sviluppo dell'industria cinematografica. Con una quota iniziale di 155 miliardi di won (Lee Y., 2007, p.6), il piano

governativo era quello di riuscire, entro il 2014, a raccoglierne altri 400 miliardi⁴² (Cho, 2024, p.57). A discapito delle proteste, nel 2006 la riduzione delle QS non influì affatto sull'andamento delle produzioni coreane nel mercato interno. La quota di mercato arrivò al 60% circa (Moon, 2007, p.42) e il record di incassi al botteghino venne aggiornato per ben 2 volte (Paquet, 2007), come già era accaduto nel 2004. Il primo grandissimo successo dell'anno fu *The King and the Clown*⁴³, promosso con la strategia "well-made", che a fronte di un costo di 4,5 milioni di dollari, riuscì ad attirare 12,3 milioni di spettatori nelle sale. Nell'estate successiva, *The King and the Clown* venne superato da *The Host* di Bong Joon-ho, progetto di tutt'altra natura produttiva, su cui furono investiti 11 milioni di dollari, che arrivò a 13 milioni di biglietti venduti, stabilendo un nuovo record al botteghino locale (Lee Y., 2007, p.9). Per il mercato interno il 2006 fu un anno da record, con 108 film prodotti e con una vendita totale di biglietti mai raggiunta prima, che già a settembre dello stesso anno si attestava sui 115,6 milioni⁴⁴, contro i 100 complessivi dell'anno precedente (Han S., 2006, p.8). Eppure, nonostante le cifre record registrate nell'anno, l'industria era in perdita (Paquet, 2007). L'aumento dei costi di produzione per singolo film aveva comportato un importante aumento del rischio d'impresa per i produttori. Si stimava che un film a medio budget, con l'aggiunta dei costi di promozione e distribuzione, avrebbe dovuto attirare almeno 2 milioni di spettatori (equivalenti a circa 14 milioni di incasso) per chiudere in pareggio (Paquet, 2007). Inoltre, dei 108 film prodotti durante l'anno, in linea con l'interesse del KOFIC nella promozione del settore, il 50% furono opere prime, delle quali poche ebbero un buon successo di pubblico, soprattutto a causa della scarsa libertà creativa concessa ai registi dai produttori (Paquet, 2007). Il problema venne inoltre associato alla scarsa rendita dei canali distributivi secondari, quali quello dell'home video e della rete via cavo⁴⁵, che amplificarono il già discusso fenomeno del "rewatch". Il dato di fatto fu che dai numeri record registrati durante l'anno, pochissime imprese attive nell'industria ne trassero un reale profitto. Nello stesso anno emerse poi un altro fattore molto rilevante sulle dinamiche interne all'industria, ovvero la problematica relativa alla forte disparità salariale tra le maestranze coinvolte nelle produzioni. Si intensificò in particolare il dibattito sulla scarsa efficienza della modalità di compenso, che soprattutto per i comparti tecnici veniva prestabilito a progetto, prima dell'inizio della lavorazione del film. Oltre a

⁴² Nello specifico, il piano prevedeva che dalla trattenuta del 4% sulla vendita dei biglietti si raggiungesse, entro il 2014, la quota di 200 miliardi di won, a cui si sarebbe poi sommata la quota equivalente predisposta dal governo, rateizzata nel corso degli anni (Lee Y., 2007, p.6).

⁴³ Il film uscì il 29 dicembre del 2005.

⁴⁴ Il numero fa riferimento alla vendita totale dei biglietti, compresi anche i film d'importazione.

⁴⁵ Problematica presa in seria considerazione dal programma governativo "Digital Cinema Environment Response System Establishment and Production Support" (Law, 2006).

risultare spesso non in linea con il servizio svolto, esso toglieva qualsiasi tipo di prospettiva di retribuzione per le ore straordinarie (Paquet, 2007)⁴⁶. Questo sistema di retribuzione risaliva già ai primi anni del boom, ma proprio nel 2006 iniziarono a muoversi i primi passi per l'istituzione di un accordo sindacale interno all'industria cinematografica coreana, che entrò in vigore l'anno successivo (Cho, 2024, p.57).

Se per lo meno, al netto di tutte le problematiche riscontrabili internamente all'industria, nel mercato interno venne mantenuto un regime di crescita, le esportazioni nel 2006 subirono un crollo verticale. Dai 76 milioni di guadagno del 2005, si passò a 24,5 nel 2006 (Paquet, 2007). I rischi temuti dalla concentrazione dell'esportazione nel mercato giapponese si concretizzarono. Lo scarso rendimento nel mercato interno di produzioni come *Typhoon* si trascinarono anche nel mercato giapponese⁴⁷, dove i buyer si accorsero che il grandissimo incasso generato dalle pellicole di importazione coreane veniva coperto di fatto da un numero limitato di titoli ogni anno, al fronte di una spesa media per singolo prodotto che, data la forte competitività nata a seguito dei primi grandi successi, era arrivato a costare tra i 4 e i 7 milioni di dollari (Paquet, 2007). Inoltre, per i progetti di punta dell'industria coreana, era diventata prassi per i buyer giapponesi acquistare i diritti di distribuzione prima della conclusione del progetto, investendo quindi a rischio. Ma al netto della scarsa rendita che, sempre nel rapporto quantitativo, questi prodotti avevano portato negli ultimi anni, tale pratica fu ridimensionata, e gli acquirenti divennero più selettivi rispetto ai primi anni del boom.

Dopo i primi segnali preoccupanti, nel 2007 si concretizzò a tutti gli effetti l'inizio del periodo di crisi per l'industria. La quota di mercato dei film nazionali scese al 50% (Paquet, 2008). I film di maggiore successo al botteghino furono *May 18 (Hwaryeohan hyuga)*, Kim Ji-hoon, 2007) (con 7,3 milioni di biglietti venduti) e *D-war* (Shim Hyung-rae, 2007) (8,4 milioni), che furono gli unici due film dell'anno a superare i 3,5 milioni di spettatori (Paquet, 2008). Le vendite dei prodotti coreani all'estero calarono ulteriormente, passando dai 24,5 milioni di dollari del 2006 a 12,3 milioni (Paquet, 2010a, p.110). Tra le ragioni principali che portarono a questa situazione ci fu la scarsa rendita da parte dei blockbuster locali, additati di essere manchevoli di qualsivoglia innovazione rispetto al modello ormai consolidatosi negli anni, che soffrirono inoltre della concorrenza molto forte con i prodotti hollywoodiani (Paquet, 2008).

⁴⁶ In alcuni casi successe persino che parte della troupe non ricevesse per nulla la retribuzione pattuita (Paquet, 2007).

⁴⁷ *Typhoon* incassò appena 1,6 milioni di dollari nel mercato giapponese (Box Office Mojo – *Typhoon* (2005), s.d.).

La scarsa libertà creativa concessa ai giovani registi, dettata dal sempre più alto rischio d'investimento per singolo progetto, amplificò ulteriormente la selettività da parte del pubblico coreano, che a fronte di una vasta produzione di titoli si trovava sempre più costretto a scegliere in maniera ragionata a quali dedicarsi. La questione dei salari, con l'accordo sindacale in atto, creò un ulteriore problema all'industria, che a fronte di una perdita economica generalizzata dovette fare i conti con la diminuzione forzata dei budget di produzione (Paquet, 2008). L'attuazione dei tagli per la spesa produttiva fu però tutt'altro che semplice. A pagarne le conseguenze, in questa fase, furono le maestranze di prima fascia, come i registi e gli attori. Venne negoziato da molte case di produzione un sistema di pagamento parziale: parte del compenso stabilito in fase di assunzione veniva trattenuto dai produttori, come quota d'investimento sul progetto, per essere poi devoluta alla maestranza solo al raggiungimento delle vendite prospettate (Law, 2008). Nel frattempo, molti dei nuovi investitori, attratti inizialmente dalla crescita del settore, iniziarono a diminuire i propri contributi all'industria, in alcuni casi allontanandosi del tutto dalla stessa (Han S., 2008, p.11).

Il problema più grande che si può riscontrare nell'analisi appena condotta è la mancanza di una reale svolta innovativa all'interno delle produzioni offerte al pubblico. Tralasciando gli enormi successi susseguitisi negli anni, il cui valore sembra essere stato piuttosto legato alle capacità autoriali dei loro registi, il modello blockbuster aveva ormai raggiunto una saturazione, e le pellicole di richiamo per il loro valore "well-made" erano sempre più rare, anche a causa della forte competitività del settore che comportava, oltre al sempre più alto rischio d'impresa, una scarsa libertà autoriale per i nuovi volti del cinema coreano. La sempre più grande problematica relativa al crollo delle vendite per il mercato estero portò inoltre l'industria a fare un passo indietro nelle logiche produttive maturate nei primi anni Duemila, e negli anni a venire essa si concentrò per lo più sul risanare la forte instabilità del mercato interno (Paquet, 2010a, p.111). Il manifestarsi della crisi per il settore cinematografico coreano corrispose poi con l'insediamento presidenziale di Lee Myung-bak, proveniente dal partito di opposizione rispetto ai due governi precedenti, le cui politiche rivolte all'industria cinematografica vennero messe fortemente in discussione dagli operatori del settore.

2.1.2 Le manovre risolutive adottate dall'industria in risposta alla crisi del mercato interno (2008-2012)

Nel 2008, l'industria cinematografica raggiunse il punto più basso del suo nuovo periodo di crisi interna, registrando una perdita generalizzata degli investimenti nel settore pari al 43,5% (Cho, 2024, p.58). La quota di mercato per i film coreani, pur rimanendo rilevante, scese dal 50,8% al 42,1% (Kim M.H., 2013), e in generale furono pochi i progetti a rivelarsi davvero proficui al fronte degli investimenti. Guardando il numero di produzioni, il 2008 fu l'unico anno del decennio in cui queste diminuirono rispetto all'anno precedente, passando da 124 a 113 (Kim M.H., 2013), e molte di esse erano peraltro progetti dell'annata precedente ancora in fase di lavorazione (Paquet, 2009b, p.40). Da questa situazione, la conseguenza più immediatamente visibile fu il ridimensionamento degli investimenti produttivi operati dalle grandi imprese, come CJ Entertainment e ShowBox, che fino a quel momento erano state le uniche a potersi permettere il mantenimento del proprio piano produttivo, nonché le uniche a mantenere un bilancio positivo dal crollo del 2007⁴⁸. La nota più positiva nel 2008 fu l'ottenimento di buoni risultati commerciali da parte di alcune opere prime: su tutte il debutto di Na Hong-jin, *The Chaser (Chugyeokja)*, Na Hong-jin, 2008), che ricevette un'ottima accoglienza di pubblico e di critica in patria, a cui successivamente si aggiunse anche quella internazionale con la presentazione fuori concorso del film alla 61^a edizione del Festival di Cannes, e *Scandal Makers (Gwasok seukaendeul)*, Kang Hyeong-cheol, 2008), opera prima di Kang Hyeong-cheol, che divenne inaspettatamente il film più visto dell'anno (Choi, 2009, p.4), superando il kolossal storico *Il buono, il matto, il cattivo (Joeun nom, nappeum nom, isannghan nom)*, Kim Jee-woon, 2008) di Kim Jee-woon (Paquet, 2009a), unico blockbuster rilevante al botteghino dell'annata. Oltre alle due opere sopra citate furono però diversi i film d'esordio a suscitare l'interesse di pubblico e critica, mostrando un importante passo in avanti da parte dell'industria verso l'allentamento delle limitazioni autoriali che venivano riservate ai registi emergenti. Viste le difficoltà affrontate negli anni precedenti si era palesata la necessità di attirare il pubblico con proposte innovative, dando anche una maggiore libertà artistica ai nuovi registi. A seguito dell'abbassamento generalizzato dei profitti, le produzioni a basso budget suscitarono un maggior interesse anche da parte dei produttori, che coadiuvati dalle politiche promozionali portate avanti dal KOFIC negli anni, potevano investire con un margine di rischio

⁴⁸ CJ Entertainment chiuse in bilancio positivo anche nel 2008, ma fu l'unica impresa del settore cinematografico a riuscirci (Paquet, 2009a).

contenuto. Già nel 2009, questo riassetto produttivo portò i primi frutti, facendo registrare al cinema una prima ripresa (Paquet, 2010b); a dominare nell'offerta locale furono le opere a basso budget, la cui nuova efficacia si rese evidente con il successo spropositato, se paragonato al costo di produzione, di *Old Partner* (*Wonang sori*, Lee Chung-ryoul, 2009), che con un budget complessivo di appena 75 mila dollari, riuscì a vendere quasi 3 milioni di biglietti (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2009], s.d.). Il 2009 fu un'annata prolifica anche per alcune produzioni blockbuster; fu in particolare *Haeundae* (*Hae-undae*, Yoon Je-kyoon, 2009) a dare segnali positivi all'industria, che divenne il film più visto dell'anno oltre che il primo film blockbuster dopo *The Host* a superare i 10 milioni di biglietti venduti (Paquet, 2010b), seguito, nella classifica del botteghino annuale, da *Take Off* (*Gukgadaepyo*, Kim Yong-hwa, 2009), che raccolse in totale 8 milioni di spettatori (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2009], s.d.). Gli ottimi risultati registrati da questi due film blockbuster non ebbero continuità nelle altre grandi produzioni dell'anno, che faticarono ad ottenere la visibilità sperata anche a causa del rendimento al botteghino da parte dei film hollywoodiani. Ciò che rimase positivo da questo bilancio fu però la crescita del settore indipendente. Il successo di *Old Partner* e *Scandal Makers* fece infatti da monito per l'industria, tanto che nel 2010 più della metà dei film regolarmente distribuiti furono produzioni indipendenti (73 su 140) (Paquet, 2010b). Il sostegno del KOFIC per le produzioni a basso budget si dimostrò fondamentale in questa complicata fase dell'industria, attraverso i progetti a favore dello sviluppo tecnologico e l'intensificazione del sostegno produttivo e distributivo per i progetti low-budget, che, come visto in precedenza, si erano infittite con le amministrazioni Kim Dae-jung e Roh Moo-hyun. Tuttavia, con la nuova amministrazione politica di Lee Myung-bak, la crescita di questa tipologia di prodotti, parallela al circuito commerciale dell'industria, iniziò a trovare forti ostacoli. Il sostegno statale all'industria del cinema fu infatti più volte ridefinito e reindirizzato in modalità che sollevarono aspre critiche da parte dei cineasti. Junhyoung Cho sintetizza il conflitto tra l'industria e la guida governativa di Lee mettendo in luce come il carattere conservatore del nuovo leader politico portò, di fatto, a una ridefinizione del supporto statale su un livello di subordinazione alle priorità governative, a discapito invece di ciò che era avvenuto durante le due amministrazioni precedenti, durante la quale si fortificò (soprattutto durante l'amministrazione Roh) l'idea di “promuovere senza interferire” (Cho, 2024, p.58). Questo tipo di politica aveva portato il cinema nazionale ad essere visto come un'importante risorsa di rappresentanza del Paese anche a livello internazionale, puntando però sull'auto alimentazione del settore come caratteristica fondamentale per la proposta di prodotti capaci di esprimersi per la loro diversità culturale. Per

comprendere meglio il cambio di rotta politico adottato da Lee Myung-bak nei confronti del settore culturale, è sufficiente riportare il fatto che già dal 2008 (anno del suo insediamento), il Ministero della Cultura, del Turismo e dello Sport fondò la “Commission of Content Korea”, atta a stabilire delle strategie governative per l’industria culturale (Kim T., 2021, p.94). A differenza delle due amministrazioni precedenti, le azioni governative cercarono di entrare attivamente nel meccanismo produttivo del settore culturale, agevolando la produzione di determinate tipologie di prodotto. Infatti, oltre alla commissione sui contenuti, l’amministrazione Lee spinse sulla valorizzazione dei così detti *Killer content*, ossia tutte le tipologie di prodotto culturale che negli anni avevano avuto effetti significativi sull’economia del Paese (Kim T., 2021, p.96). La linea politica adottata da Lee Myung-bak nei riguardi dell’industria culturale mirava comunque ad estendere l’impatto della *Korean Wave* sul piano internazionale, ma nelle prime battute tale prospettiva fu centrata in funzione dell’immediata spendibilità commerciale dei prodotti culturali stessi, che portò ad un’iniziale indifferenza (se non vera e propria ostilità) verso il cinema indipendente (Paquet, 2010b). Ad aggravare ulteriormente la situazione per l’industria cinematografica fu la produzione sempre più scarsa di film a medio budget, che nella prima metà degli anni Duemila si erano rivelati necessari per garantirne la crescita. Il fallimento commerciale di molti film coreani negli anni precedenti aveva portato a una forte riduzione dei progetti a rischio: da una parte, la produzione di film a basso budget poteva considerarsi quasi una linea produttiva separata da quella mainstream, vista la densità numerica di questi prodotti nel computo totale delle produzioni annuali registrate presso il KOFIC; dall’altra, le grandi aziende puntavano ancora su progetti ad alto profilo, avendo la possibilità di investire sia nella produzione che nella promozione, a discapito però delle produzioni commerciali intermedie, che faticavano sempre più ad arrivare al pareggio economico. Due esempi di insuccesso per questa tipologia di prodotto furono *Thirst* (Bakjwi, Park Chan-wook, 2009) di Park Chan-wook e *Madre* di Bong Joon-ho, che nonostante l’enorme considerazione autoriale dei due registi fallirono sul piano preventivo delle vendite⁴⁹. Era chiaro quindi come l’industria avesse ormai assunto un nuovo assetto produttivo, con le grandi imprese che dedicavano ancora parte delle proprie risorse alla produzione di film commerciali dall’alto richiamo, parallelamente alla produzione indipendente che in quegli anni si stava notevolmente fortificando, nonostante le politiche governative sfavorevoli. E così, anche nel 2010, a chiudere in positivo furono soprattutto alcune piccole produzioni di successo, su tutte *Bedevilled* (*Gim Boknam sarinsageounui jeonmal*, Jang Cheol-soo, 2010) e *Bleak Night*

⁴⁹ *Madre* raggiunse 2,9 milioni di spettatori (Han L., 2009, p.5), mentre *Thirst*, più ambizioso a livello progettuale, chiuse con appena 2,2 milioni di biglietti venduti (Paquet, 2010b).

(*Pasukkun*, Yoon Sung-hyun, 2010) (Jung, 2010, p.10), mentre l'unico blockbuster di ragguardevole successo fu *The Man from Nowhere* (*Ajusshi*, Lee Jeong-beom, 2010), che fu anche il film coreano di maggiore incasso dell'anno (6,2 milioni di biglietti venduti) (Paquet, 2011). Ad ogni modo, nonostante un lieve calo della quota di mercato rispetto all'anno precedente, si può dire che con l'inizio del nuovo decennio, l'industria cinematografica era riuscita a rientrare dalla propria crisi finanziaria interna, sicuramente ridimensionata rispetto agli anni del boom, ma per lo meno con una ritrovata stabilità. E questa nuova stabilità consentì anche di riconsiderare in maniera più specifica le scelte produttive dei suoi protagonisti. Secondo i report inseriti all'interno dei vari numeri del *Korean Cinema Today* pubblicati nel 2010, l'offerta cinematografica dell'anno aveva preso infatti una linea specifica per le proprie produzioni, concentrandosi sul proporre tematiche più vicine alle problematiche sociali giovanili, almeno per quanto riguardava le produzioni a basso budget o di stampo autoriale. Sul fronte delle produzioni mainstream invece, l'industria stava investendo sempre di più sullo sviluppo delle tecnologie high-tech: dopo il grande successo di *Haeundae*, infatti, vennero messe in cantiere diverse produzioni incentrate sull'utilizzo massivo degli effetti speciali. Inoltre, lo sviluppo di servizi paralleli alla produzione, quali il *rendering* in CGI, la postproduzione e la conversione in 3D, portarono nuove fonti di introiti all'industria (Paquet, 2011). Anche la situazione relativa ai canali supplementari a quelli della sala stava trovando maggiore stabilità, in particolare con l'intensificazione dei cataloghi nelle piattaforme di download legale. Fino al 2008 si stimava che solo il 5% delle produzioni passanti per le sale cinematografiche venissero poi inserite all'interno di queste piattaforme (Paquet, 2011), mentre nel 2010 tale passaggio era diventato quasi standardizzato, soprattutto per la vastità di prodotti indipendenti, che spesso godevano del passaparola positivo durante la loro permanenza in sala e sfruttavano il canale digitale come continuazione per il loro profitto. Proprio nel 2010, duam.net, principale motore di ricerca e portale web coreano, che dal 2007 aveva aperto il proprio servizio di streaming VOD (Video on Demand), registrò un incremento del 600% dei propri introiti rispetto all'anno precedente, mentre le entrate provenienti da servizi pay-per-view su IPTV (Internet Protocol Television) stavano raddoppiando di anno in anno dal 2005 (Paquet, 2011), dimostrando come la situazione dei mercati alternativi si stesse stabilizzando, al pari di quello che stava accadendo a tutto il settore.

Nel 2011, nonostante i risultati deludenti da parte delle produzioni blockbuster (solo *The War of Arrows* (*Choejongbyeonngi hwal*, Kim Han-min, 2011) riuscì ad imporsi al botteghino locale, con 7,46 milioni di biglietti venduti) (Paquet, 2012b), si assistette alla ripresa delle

pellicole a medio budget. Parte del successo di queste fu dovuto all'affidamento dei progetti ai registi di maggior successo dell'ultimo periodo, come Kang Hyung-cheol, regista di *Scandal Makers*, a cui fu affidata la regia di *Sunny (Sseoni)* (Kang Hyung-cheol, 2011), e Lee Han, noto soprattutto per il suo esordio con *Love Concerto (Yeonaeseol)* (Lee Han, 2002), il cui nuovo film, *Punch (Wandeugi)* (Lee Han, 2011), superò le aspettative al botteghino, raccogliendo 5,3 milioni di ingressi e classificandosi al terzo posto tra i film coreani più visti dell'anno. Nel 2011 l'industria ampliò il suo interesse anche nei confronti dell'esportazione, puntando però più alla vendita di servizi che dei propri prodotti. Oltre all'esportazione, il KOFIC iniziò a concentrarsi anche sull'idea di internazionalizzazione del cinema coreano, attivando un programma di finanziamento per le co-produzioni con la Cina (Hwa-jung Lee, 2011, p.13). Il nuovo presidente del KOFIC, Kim Eui-suk (regista di *Marriage Story*), evidenziò in maniera molto marcata l'importanza di riportare il cinema coreano alla competitività internazionale di un tempo, puntando in particolare sulla partecipazione attiva in produzioni estere, sia in termini di risorse artistiche (attori, registi e maestranze locali), sia in termini d'investimento (Han S., 2011, p.15). Nello stesso anno, il KOFIC garantì incentivi sulle produzioni estere girate in Corea, al fine di sfruttare l'interesse crescente da parte dei paesi limitrofi verso il territorio per incrementare il turismo (Han S., 2011, p.15), allineandosi con l'interesse dell'amministrazione di Lee Myung-bak di sfruttare i prodotti culturali anche per questo fine (Kim T., 2021, p.98). Kim Eui-suk si concentrò però anche sul mantenere le garanzie promosse negli anni per le produzioni indipendenti, fondando la rete di sale "Indieplus"⁵⁰ a Seoul (Han S., 2011, p.15).

Sulla scia di questi cambiamenti, nel 2012 l'industria cinematografica riuscì a ritrovare i risultati di un tempo, concludendo l'annata con nuovi numeri da record. Per la prima volta nella storia, la vendita dei biglietti dei film coreani superò i 100 milioni (Paquet, 2013) e il record d'incassi (per film coreano)⁵¹, fino a quel momento tenuto da *The Host*, venne superato da *The Thieves (Dodukdeul)* (Choi Dong-hoon, 2012), che vendette 13,1 milioni di biglietti (Paquet, 2013). Al botteghino del 2012, sui primi 10 film dell'anno sette furono coreani (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly BoxOffice [2012]) e tutti progetti commerciali di grossa o media entità. Per quanto riguarda il blockbuster, i tre casi di successo principali furono il già citato *The Thieves, Masquerade (Gwanghae: wangi doen namja)* (Choo Chang-min, 2012), e *The Tower (Ta-wo)* (Kim Ji-hoon, 2012), che segnarono la ripresa ufficiale di questa tipologia di

⁵⁰ Rete di sale cinematografiche dedicate per l'appunto alla distribuzione di film indipendenti.

⁵¹ Le vendite di *The Host* furono superate già nel 2010 da *Avatar* (James Cameron, 2009), che in Corea del Sud vendette 13,3 milioni di biglietti (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly BoxOffice [2009], s.d. ; KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly BoxOffice [2010], s.d.).

prodotti, capaci di attirare nuovamente il pubblico in sala. La ripresa del modello blockbuster, secondo Darcy Paquet, fu dovuta principalmente alla riconsiderazione da parte dei grandi investitori di rivalutare gli elementi narrativi interni a questi prodotti (Paquet, 2013), abbandonando l'idea di puntare tutto sull'efficacia dell'aspetto visivo che, soprattutto dopo *Haeundae*, aveva portato alla realizzazione di pellicole fortemente osteggiate dalla critica e dal pubblico, che si tradussero quasi sempre in un fallimento sul piano commerciale. Ottimi risultati arrivarono anche dalle produzioni commerciali a medio budget, su tutte *A Werewolf Boy* (*Neukdae sonyeon*, Jo Sung-hee, 2012), che chiuse al quarto posto nella classifica annuale, mentre la fortuna del settore indipendente arrivò prevalentemente in ottica di prestigio, con il trionfo al Festival di Venezia di *Pietà* (*Pieta*, Kim Ki-duk, 2012), che riuscì comunque ad ottenere ottimi risultati anche al botteghino locale. Fino a quel momento, i film di Kim Ki-duk non avevano mai avuto grande visibilità in patria, considerati troppo criptici e angoscianti dal pubblico locale, che di fatto aveva sempre privilegiato altri tipi di contenuti (Paquet, 2013). *Pietà* fu il primo film del regista a ricevere un'attenzione importante nel mercato interno, tanto che egli stesso, dopo mesi di programmazione nelle sale, decise di rimuovere il film dalla distribuzione locale per dare spazio ad altri film indipendenti prodotti durante l'annata (Ji, 2012, p.14). Nel frattempo, molta dell'attenzione pubblica sul cinema era rivolta alla realizzazione di tre progetti specifici previsti in uscita per l'anno seguente, ovvero i nuovi lavori di Kim Jee-woon, Park Chan-wook e Bong Joon-ho. Tale interesse nacque non tanto per l'importanza che i tre registi ricoprivano nel panorama cinematografico locale, bensì per la natura di questi progetti. *The Last Stand* (Kim Jee-woon, 2013) e *Stoker* (Park Chan-wook, 2013), sarebbero infatti diventati i primi film hollywoodiani diretti da registi coreani, a coronamento di un interesse crescente da parte degli Stati Uniti verso l'estetica del cinema coreano, argomento che verrà approfondito nel corso del prossimo capitolo, mentre *Snowpiercer* avrebbe mantenuto la sua base produttiva in Corea, nonostante il forte coinvolgimento di Hollywood per la sua realizzazione, risultando, al tempo della sua uscita, la produzione coreana più ambiziosa di tutti i tempi.

Analizzando a posteriori il periodo compreso tra la seconda metà degli anni Duemila e l'inizio del nuovo decennio, più che di una vera e propria crisi per l'industria si può parlare di una necessaria revisione dei suoi parametri produttivi. La forza di mercato ottenuta dal cinema nazionale durante gli anni del boom non subì mai, di fatto, un calo drastico, mantenendo sempre la propria quota superiore al 40%, ma il cambiamento nelle abitudini di consumo da parte del pubblico, così come l'aumento spropositato dei costi produttivi che vedevano nelle produzioni

blockbuster la propria bilancia economica, portarono a una necessaria ridefinizione delle priorità interne all'industria, che in questa fase riuscì a vincere le proprie difficoltà attraverso una progressiva crescita della diversificazione culturale dei prodotti proposti al pubblico. Sebbene le manovre risolutive adottate per il mercato interno dopo la battuta d'arresto del 2007 riuscirono a riportare il settore a una tendenza di crescita, dal punto di vista delle esportazioni la situazione rimaneva complessa. Nel prossimo paragrafo si analizzeranno le politiche e i cambiamenti che hanno coinvolto il fenomeno dell'*Hallyu* nella seconda metà degli anni Duemila, al fine di inquadrare meglio quali sono state le difficoltà e le cause che hanno portato il cinema coreano alla marginalizzazione pocanzi descritta.

2.2 L'EVOLUZIONE DEL FENOMENO *HALLYU*: L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA COREANA E LA *NEW KOREAN WAVE*

2.2.1 Dall'Hallyu 1.0 all'Hallyu 2.0

Nelle dinamiche evolutive riguardanti il fenomeno dell'*Hallyu*, il passaggio dalla presidenza Roh Moo-hyun a quella di Lee Myung-bak, come già accennato precedentemente, rappresenta un cambiamento fondamentale. Anche guardando agli studi condotti sul fenomeno, si nota un'attitudine differente nel descrivere l'importanza del ruolo delle politiche statali condotte nei riguardi del fenomeno durante la sua prima fase di crescita, che storicamente si fa risalire al 1997 quando, soprattutto in seguito alla crisi finanziaria asiatica, i prodotti culturali coreani conobbero la loro prima grande espansione all'interno dei vari mercati dell'Asia orientale, e la seconda fase dell'*Hallyu*, conosciuta come *Hallyu 2.0* o *New Korean Wave*, iniziata nel 2008. Il principio alla base delle politiche adottate durante la prima fase (d'ora in poi *Hallyu 1.0*), si basavano, come già detto, sulla promozione del settore culturale a tutela della sua autonomia produttiva. L'industria culturale coreana si era infatti dimostrata solidamente in grado di subordinare le logiche produttive legate ai modelli globali al servizio di una marcata identità culturale (Shim, 2006, pp.25-39), rendendo i propri prodotti compatibili sia con una loro spendibilità nel proprio mercato interno, sia dotati di una grande attrattiva per i mercati limitrofi. La diffusione dei prodotti culturali coreani all'interno dei vari mercati regionali rispondeva anche al concetto di prossimità culturale che, secondo Joseph D. Straubhaar, rappresenta la tendenza del pubblico a preferire contenuti medialti provenienti da culture percepite come simili alla propria (Straubhaar, 1991), anche se diversi studiosi del fenomeno *Hallyu*, tra cui ad

esempio Shim Doobo, hanno evidenziato come il successo dei prodotti coreani sia attribuibile anche alla loro capacità di reinterpretare tecniche ed estetiche globali attraverso codici culturali specifici della regione (Shim, 2006, pp.25-39). La scelta di non interferire attivamente sulle dinamiche produttive del settore culturale da parte del governo rispondeva quindi alla tutela di questa formula produttiva vincente, che le industrie perseguirono per realizzare i propri prodotti. Jin Dal Yong definisce le politiche amministrative nei riguardi dell'*Hallyu 1.0* come politiche “hands-off”, atte a un intervento indiretto sul settore (Jin, 2016, p.5). Con l'insediamento di Lee Myung-bak, sempre secondo l'autore, si passa invece a politiche “hands-on”, destinate a cambiare completamente l'approccio dello stato nei riguardi dell'industria culturale (Jin, 2016, p.5).

2.2.2 Hallyu 2.0: Le nuove politiche statali e la diffusione dei prodotti culturali nei mercati occidentali

Con l'amministrazione Lee Myung-bak si inaugura quindi per l'*Hallyu* una nuova fase, l'*Hallyu 2.0*, caratterizzata principalmente da una riconfigurazione politico-economica e tecnologica della produzione culturale coreana. Alla base del cambiamento delle politiche amministrative adottate dalla nuova amministrazione, risiede un implicito cambio di paradigma nei riguardi del settore culturale: il 2008 fu l'anno in cui, per la prima volta, l'esportazione di prodotti culturali in Corea del Sud superò l'importazione (Jin, 2016, p.5), che la portò ad essere a tutti gli effetti riconosciuta come motore di crescita economica nazionale. Come intuibile da quanto espresso in relazione al settore cinematografico però, non tutti i prodotti culturali mantenevano lo stesso effetto attrattivo per i mercati esteri, e con la fondazione della già citata “Commission of Content Korea”, la spendibilità commerciale dei prodotti coreani divenne il principale riferimento per l'impostazione economica statale a favore del settore culturale coreano, che si intensificò ancor di più l'anno seguente, quando venne fondata la “Korea Creative Content Agency” (KOCCA), vera e propria agenzia governativa, creata con lo scopo di gestire attivamente la promozione delle industrie creative (Jin, 2016, p.36). La fondazione del KOCCA arrivò un anno dopo la creazione del Ministero della Cultura, dello Sport e del Turismo (MCST), che nacque dall'unione del Ministero della Cultura e del Turismo (MCT) e il Ministero dell'Informazione e della Comunicazione (MIC) (Jin, 2016, p.35). Attraverso questa unione, l'amministrazione Lee voleva condensare le potenzialità del settore culturale con lo sviluppo della tecnologia digitale e della telecomunicazione del Paese. Infatti, uno dei principali traguardi raggiunti dalla produzione culturale in questa sua nuova fase fu proprio la

ridefinizione della propria impostazione comunicativa con il pubblico: da una comunicazione essenzialmente unidirezionale, nella quale il pubblico si limitava alla ricezione dei prodotti, si passò ad un'espansione della produzione culturale coreana basata sul principio della *participatory culture*, definita da Henry Jenkins come un modello culturale nella quale i consumatori dei media non sono più spettatori passivi, ma partecipano attivamente ai processi di creazione, circolazione e interpretazione dei contenuti (Jenkins, 2006, pp.3-4). Attraverso la diffusione di piattaforme digitali, come YouTube, e dei social network, come Facebook, Twitter e più tardi Instagram, la comunicazione e l'integrazione di una rete vera e propria per i fan dei prodotti *Hallyu* trovò una definizione che fino a quel momento era rimasta inedita (Kim B., 2015, p.157). Non è un caso che l'espansione dei prodotti *K-drama* nel mercato occidentale si sia concretizzata in maniera importante proprio con l'innovazione digitale. La prima piattaforma digitale occidentale ad inserire i *K-drama* nel proprio catalogo fu Netflix, già nel 2008, con l'obiettivo di attirare il pubblico asiatico residente negli Stati Uniti. L'anno successivo, Warner Bros finanziò l'idea proposta da due imprenditori coreani, Seun Bak e Park Hyun, di costruire una piattaforma totalmente dedicata all'offerta di *Drama* asiatici sottotitolati in lingua inglese. Nacque così DramaFever, che in breve tempo portò la produzione televisiva coreana a ricevere l'attenzione non solo del pubblico asiatico in occidente, ma anche del pubblico occidentale, attraverso la nascita di un vero e proprio fandom legato a questi contenuti (Lee H., 2018). Allo stesso modo, la musica *K-pop* riuscì in maniera ancora più marcata a penetrare nei mercati occidentali, soprattutto grazie a YouTube. Nel caso del *K-pop*, il successo planetario fu trainato inizialmente dall'enorme successo riscosso da alcuni singoli, che divennero delle vere e proprie hit mondiali, come *Gangnam style* cantata da Psy, che in breve tempo, dopo la sua pubblicazione avvenuta il 15 luglio del 2012, divenne il video più visualizzato nella storia della piattaforma (Kim J., 2012), e lo rimase per diversi anni, fino al 2017, quando venne superato dal singolo *See You Again* di Wiz Khalifa e Charlie Puth (Plaugic, 2017). Oltre alla diffusione globale di questi prodotti, l'innovazione digitale contribuì anche, come già detto, alla ridefinizione del ruolo dei consumatori. Lo sviluppo tecnologico, massicciamente finanziato dall'amministrazione Lee, servì quindi sia a garantire canali di accesso più rapidi e diffusi per i consumatori, sia a strutturare maggiormente l'impatto degli stessi nell'ottica della loro spendibilità commerciale. L'esempio più lampante di questa intenzione si può identificare nella crescita esponenziale degli introiti generati dai videogiochi online: già durante l'*Hallyu 1.0*, il settore del gaming online aveva continuato a crescere vistosamente, rendendo la Corea uno dei paesi con il mercato di giochi online più grandi al mondo. Con l'*Hallyu 2.0*, gli incentivi sulla diffusione dei *killer content* e in generale l'enorme

contribuito in favore dello sviluppo tecnologico, fecero sì che nel 2012 quella del gaming online diventasse l'industria del settore culturale più redditizia del Paese, capace da sola di generare più ricavi, in termini di export, di tutte le altre industrie culturali sommate insieme (Jin, 2016, pp.137-38).

Nonostante la grande espansione del fenomeno *Hallyu* durante l'amministrazione Lee, il cinema non riuscì a ricostruirsi il proprio spazio all'interno dello stesso. In parte le motivazioni sono già state analizzate, ma è utile soffermarsi brevemente su alcune riflessioni maturate dagli studi condotti sul fenomeno al fine di comprendere meglio la posizione dell'industria cinematografica nei confronti della *New Korean Wave*.

2.2.3 L'industria cinematografica e l'Hallyu 2.0

Mentre altre tipologie di prodotti culturali si estendevano ben oltre i mercati regionali, il cinema coreano, dopo il crollo dell'export del 2006, non riuscì più a sollevare i propri numeri.

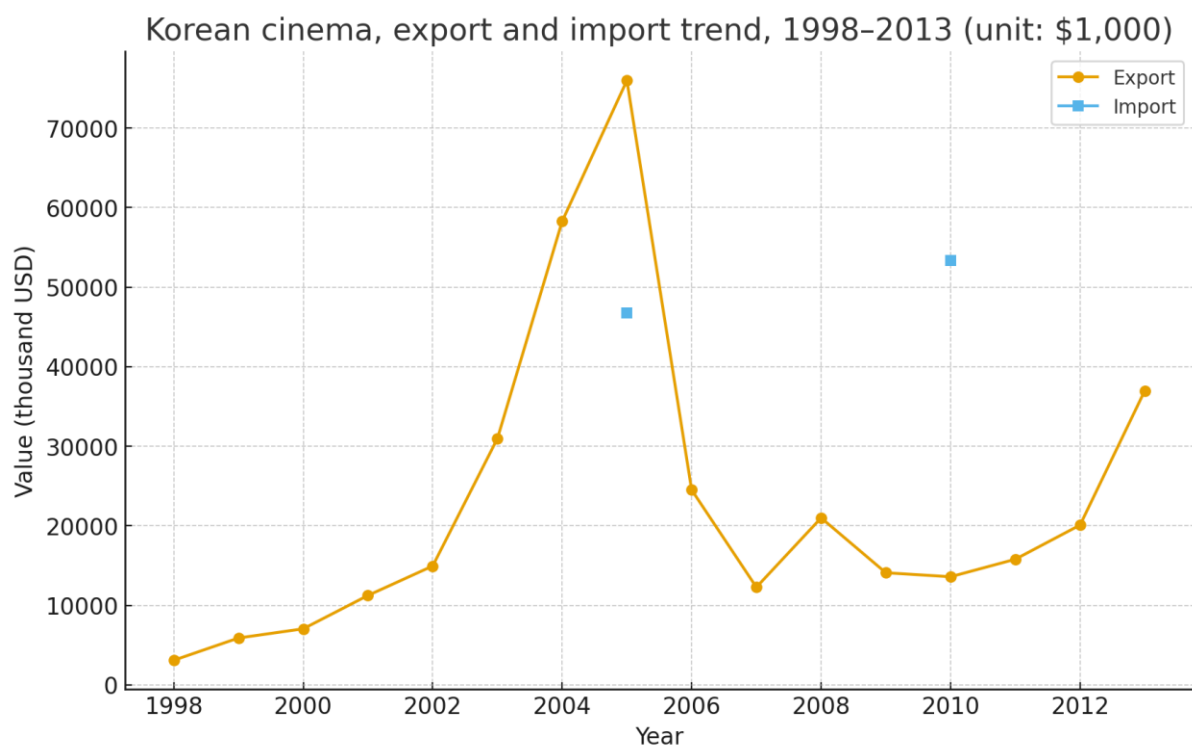


Figura 1. Export e import dei film coreani dal 1998 al 2013 (Jin, 2016, p.71)⁵²

⁵² Il grafico proposto da Jin all'interno del suo libro presenta un errore nei valori di export del 2007, che è stato corretto con i dati ufficiali riscontrabili sull'annuale pubblicato dal KOFIC nel 2008 (KOFIC, 2008, p.464).

Come osservabile dalla Figura 1., dopo il calo drastico del 2006 proseguito nel 2007, ci fu una piccola risalita nel 2008, che non venne tuttavia mantenuta nei due anni successivi. Una ripresa più sostanziale avvenne nel 2013, lontana però dai numeri realizzati nel 2004 e 2005.

Se in parte la motivazione di questa nuova tendenza nell'export è attribuibile al rinnovato interesse dell'industria a puntare esclusivamente sul sanare le difficoltà verificatesi nel mercato interno, così come alla nascita delle politiche sui *killer content*, sfavorevoli alle nuove logiche produttive intraprese dall'industria nella seconda metà degli anni Duemila, la mancanza di uno sviluppo per l'esportazione in senso globale, verificatesi per altre tipologie di prodotto, si intreccia anche con una serie di fattori interni al concetto stesso di ibridazione maturato durante l'*Hallyu 1.0*. Jin Dal Yong, all'interno del suo libro *New Korean Wave. Transnational Cultural Power in the Age of Social Media*, riflette su come il cinema, negli anni, abbia mancato nella definizione di quello che l'autore definisce "terzo spazio", ossia un risultato ibrido tra specificità culturali locali e modelli globali, capace però di definirsi con una propria identità (Jin, 2016, pp.68-90). Questo concetto riprende l'analisi già proposta in relazione alla nascita del blockbuster coreano avanzata da Chris Berry, dove la formula produttiva ideata per *Shiri* univa le caratteristiche predominanti del modello blockbuster hollywoodiano con la tematica narrativa della divisione tra Corea del Nord e Corea del Sud. Jin riconosce nel successo di *Shiri* la riuscita del concetto di ibridazione, ma contesta come, negli anni, la stessa natura del blockbuster coreano si sia fatta sempre più riferita a quella hollywoodiana, disinteressandosi progressivamente alle specificità culturali in favore di contenuti universali (Jin, 2016, pp.68-90). Non è un caso, infatti, che già dalla prima metà degli anni Duemila, le commedie d'azione iniziarono a diventare il genere dominante nel mercato interno (Jin, 2016, p.76). Fino agli anni Duemila, il genere più rappresentativo del cinema coreano era stato il melodramma (Jin, 2016, p.76), ritenuto il più adatto all'inserimento di tematiche specifiche del Paese (Lee H., 2006, pp.99-103), e anche per quanto riguarda i primi film blockbuster di successo, la commistione con elementi melodrammatici all'interno della narrazione era alla base del successo della formula. Jin sostiene che la rapida commercializzazione del cinema coreano ha portato l'industria a focalizzarsi di più sugli imperativi economici che sulla continuità di esposizione dei valori tradizionali e delle problematiche sociali coreane (Jin, 2016, pp.87-90). E questa è stata la causa non solo della stasi di consumo nel mercato interno, già analizzata in precedenza, ma anche del progressivo disinteresse dei mercati esteri nei confronti dei prodotti coreani. Se la situazione del mercato interno è stata sanata dalla spinta verso la diversità culturale dei prodotti proposti, come la crescita del settore indipendente e una maggiore dedizione alle

tematiche sociali, sul fronte estero l'industria non riuscì più a replicare la formula ibrida vincente dei primi anni Duemila, se non in qualche raro caso. È a questa scarsa innovazione del modello di ibridazione che Jin attribuisce la mancata progressione del cinema negli sviluppi dell'*Hallyu 2.0*, per quanto alcuni tentativi di proposte per il pubblico occidentale siano state avanzate. Fra queste la principale fu *D-war*, girato negli Stati Uniti con attori hollywoodiani, che nonostante abbia segnato il record di incassi per un film coreano nel mercato nordamericano, con 10,9 milioni di dollari (Box Office Mojo – *D-war* (2007), s.d.), fu un fallimento sul piano commerciale: la compagnia di distribuzione Freestyle Releasing (IMDb - *D-war* (2007), s.d.), optò infatti per la strategia del *saturation booking*⁵³, con una distribuzione al lancio in 2.277 schermi (Box Office Mojo - *D-war* (2007), s.d.), che dimezzarono già nel weekend successivo, a causa del passaparola negativo e della scarsa rendita del film nelle sale. La maggiore criticità riscontrata dal pubblico in *D-war* fu proprio la sua esagerata aderenza ai canoni del blockbuster hollywoodiano (Jin, 2016, p.84). Questa vicinanza così stringente al modello hollywoodiano venne riscontrata anche in altre opere, tra le quali il nuovo record d'incassi coreano *The Thieves*, accusato di non avere alcuna caratteristica estetica o narrativa culturalmente attribuibile alla Corea, e *Masquerade*, accusato di essere quasi un plagio di *Dave – Presidente per un giorno* (*Dave*, Ivan Reitman, 1993), film hollywoodiano del 1993 (Jin, 2016, pp.84-5).

Al netto di quanto esposto, sarebbe però erroneo considerare la produzione cinematografica coreana del tutto priva di uno sviluppo economico nel mercato occidentale. Tralasciando in questo frangente la questione relativa all'acquisto dei diritti di remake da parte dell'industria hollywoodiana, che verrà approfondita nel prossimo capitolo, il primo decennio degli anni Duemila ha rappresentato un accrescimento inedito per il cinema coreano della propria economia del prestigio nell'ambito dei circuiti festivalieri occidentali. Fu in particolare la produzione legata agli esponenti della seconda *New Wave* a trainare questa crescita, grazie a registi come Kim Ki-duk e Lee Chang Dong su tutti⁵⁴, i quali conquistarono riconoscimenti importanti ai festival di prima fascia. Il 2004 in particolare fu un'annata importante per la

⁵³ Il *saturation booking* (saturazione degli schermi) è una strategia distributiva che prevede l'uscita del film in un numero elevato di sale nel weekend di debutto. Questa strategia è solitamente riservata alle produzioni di punta dell'industria, e mira a massimizzarne l'incasso nelle prime settimane di distribuzione (Cucco, 2020, pp.78-83).

⁵⁴ Kim Ki-duk fu il primo regista a ricevere il massimo riconoscimento a un Festival di prima fascia, grazie al Leone d'oro ottenuto per *Pietà*. Lee Chang-dong fu invece il regista a ricevere più premi durante il decennio: Leone d'argento nel 2002 per *Oasis* (*Oasisseu*, Lee Chang-dong, 2002), miglior interpretazione femminile al Festival di Cannes del 2007 (ricevuto da Jeon Do-yeon) per *Secret Sunshine* (*Milyang*, Lee Chang-dong, 2007), e premio per la miglior sceneggiatura, sempre al Festival di Cannes, nel 2010, per *Poetry* (*Si*, Lee Chang-dong, 2010).

rappresentanza del cinema coreano ai Festival internazionali, con il Gran premio della Giuria assegnato ad *Old Boy* a Cannes e il Leone D'argento assegnato a *Ferro 3 (Bin jip)*, Kim Ki-duk, 2004) a Venezia. Tuttavia, le opere presentate e premiate in questi contesti di prestigio non rappresentavano i prodotti di consumo del mercato interno, e rientrando anche a livello di critica, soprattutto occidentale, nell'alveo dei film d'autore, una volta esportati essi rispondevano a una domanda contenuta, destinata per lo più ad un pubblico di nicchia. Questo discorso vale anche per la figura di Park Chan-wook, tra i registi più popolari in Corea, che però nei contesti occidentali trovava consensi legati più alla sua caratura autoriale che commerciale. Alcuni contesti interessati a proporre una panoramica più concreta sul cinema commerciale coreano in occidente furono proposti, come il Far East Film Festival di Udine, dedicato proprio alla rappresentazione del cinema commerciale dei vari paesi dell'Asia Orientale, o il Korean Film Festival di Firenze, dedicato specificatamente al cinema coreano, ma si tratta di realtà dalla risonanza pubblica più contenuta.

Le due opere realizzate da Bong Joon-ho nella seconda metà degli anni Duemila testimoniano in maniera concreta quanto analizzato finora. Se è vero che con *The Host* venne registrato un nuovo record di incassi nel botteghino coreano, è altrettanto vero che il film ebbe uno scarso rendimento commerciale nei mercati regionali, sintomo del drastico calo che proprio nell'anno della sua uscita, il 2006, iniziò a concretizzarsi. *Madre* invece si configurerà come una delle opere più intimiste e cupe del regista, sicuramente più per scelta autoriale che per logiche di mercato, ma comunque in linea con la nuova tendenza del cinema coreano a puntare nuovamente su determinate tematiche per offrire dei prodotti differenti al proprio pubblico.

2.3 I FILM DI BONG JOON-HO NELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI DUEMILA

2.3.1 The Host: La ridefinizione del modello Blockbuster e il paradosso commerciale

La produzione di *The Host*, nonostante la fama raggiunta da Bong Joon-ho dopo il successo di *Memorie di un assassino*, fu considerata un investimento tutt'altro che sicuro dal punto di vista della sua riuscita commerciale. Kim Hyung-ku, direttore della fotografia del film, confidò apertamente i suoi dubbi in merito al progetto, dovuti principalmente alla scarsa tradizione storica di *monster movie* in Corea del Sud (FilmArchive, 2024). Prima di *The Host*, di film attribuibili al genere in Corea se ne contavano infatti pochi, di cui il caso più conosciuto, anche per il successo che ottenne a suo tempo, era *Yongary il più grande mostro (Daekoesu Yonggari,*

Kim Ki-duk, 1967) di Kim Ki-duk⁵⁵ del 1967 (Bong et al., 2023, p.84), mentre l'ultimo tentativo di approccio al genere prima di *The Host* fu *Yonggary* (*Yonggary*, Shim Hyung-rae, 1999) di Shim Hyung-rae del 1999, il quale al contrario si tradusse in un totale fallimento commerciale, soprattutto a causa di una trama considerata debole e di una scarsa resa visiva degli effetti in CGI (Bong et al., 2023, p.84). Stando a quanto riportato da Nam Lee, la principale motivazione dietro alla carenza di questo genere in Corea era dovuta principalmente alla forte aderenza storica da parte del cinema coreano al realismo narrativo, che distinse la produzione locale sin dalla prima "Golden Age" (Lee N., 2020, p.70). Proprio per questo motivo, anche tra i grandi produttori nacque un certo scetticismo nei confronti della nuova proposta di Bong, dovuto anche all'ingente investimento economico che un progetto del genere avrebbe richiesto. Al netto dello scetticismo iniziale però, lo stato di crescita e benessere economico che l'industria cinematografica stava vivendo in quel periodo fece sì che la ShowBox si accollasse il rischio, credendo nel progetto di Bong Joon-ho e mettendo a sua disposizione 11 milioni di dollari per la realizzazione del film (officialSBIFF, 2020d), che fecero di *The Host*, al tempo, uno degli investimenti più costosi della storia del cinema coreano. Più di un terzo di questa somma (4,5 milioni) fu investito nella produzione di effetti visivi (officialSBIFF, 2020d), affidati a due compagnie di design e digital effects estere, la neozelandese Weta Studios, che si occupò del design e della creazione del mostro, e l'americana The Orphanage, incaricata della realizzazione degli effetti in CGI (Paquet, 2010, p.107). Bong Joon-ho, parlando del periodo di realizzazione del film, spiegò come ben presto si accorse che il grande investimento economico per gli standard dell'industria fatto sul film fosse in realtà fortemente limitato per la realizzazione di un *monster movie* (officialSBIFF, 2020d). A fronte dei costi richiesti per la realizzazione degli effetti visivi, la produzione fu infatti costretta a riorganizzare parte del lavoro nell'ottica di contenimento delle spese. Furono eliminate dal piano realizzativo 50 delle 160 inquadrature del mostro inserite nello storyboard, e venne rivalutato anche il piano di riprese (officialSBIFF, 2020d). Fu necessario, ad esempio, scendere fisicamente nel sistema fognario di Seoul, nella quale si ambienta parte del film, prendendo tutte le precauzioni e le misure di sicurezza richieste dal caso (FilmArchive, 2024). Tutti i membri della troupe furono sottoposti a vaccinazioni specifiche, accordate con il centro sanitario locale (FilmArchive, 2024), e si cercò di stringere allo stretto necessario l'impiego di attrezzature utili alla realizzazione delle riprese, sia per motivi di spazio che per il pericolo di conduzione elettrica dovuto ai flussi d'acqua presenti nel luogo (FilmArchive, 2024). Al netto

⁵⁵ Regista attivo negli anni Sessanta, omonimo dell'esponente della seconda *New Wave*.

delle difficoltà affrontate nel corso delle riprese, *The Host* fu progettato nell'ottica di ottenere risultati importanti sul piano commerciale, e oltre all'impegno supportato per la realizzazione dei suoi effetti visivi il film vide la partecipazione di attori importanti, come Song Kang-ho e Bae Doo-na, entrambi in sodalizio artistico con Bong Joon-ho, che avevano già lavorato con il regista rispettivamente in *Memorie di un assassino* e in *Barking Dogs Never Bite*.

La promozione del film in Corea fu un tassello fondamentale nella riuscita commerciale del progetto, risultando per certi aspetti anche innovativa per gli standard dell'industria, che attuò per la prima volta una serie di strategie riconducibili a quelle standardizzate da Hollywood (Lee N.J.Y., 2011, pp.53-60). Il film venne presentato al Festival di Cannes, fuori concorso, dove ebbe un'ottima accoglienza che divenne subito elemento di promozione anche in patria (Lee N.J.Y., 2011, p.56). La rivista *Cine21* dedicò poi una serie di articoli alla realizzazione tecnica del mostro, già prima dell'uscita ufficiale del film nelle sale (Moon & Lee, 2006, pp. 58-62). Un'altra novità importante, e forse il punto di contatto più tangibile nel confronto tra la promozione di *The Host* e i blockbuster hollywoodiani, fu l'utilizzo di *tagline* in ottica *high concept* costruiti per i cartelloni pubblicitari del film (Lee N.J.Y., 2011, p.54). Durante l'organizzazione delle prime proiezioni, venne seguita in maniera molto dettagliata la situazione delle vendite dei biglietti, così da sfruttare i primi sold out per organizzare seconde e terze visioni d'anteprima (Lee N.J.Y., 2011, p.56). Al termine della sua corsa nelle sale, *The Host* siglò un nuovo record d'incasso nella storia del botteghino locale, raggiungendo 13 milioni di spettatori (Paquet, 2007). L'enorme successo ottenuto dal film, costruito soprattutto dall'ottima accoglienza di critica e di pubblico durante la sua distribuzione nelle sale, risiede nella sua capacità di sfruttare i canoni di un genere ben definito, il *monster movie*, per proporre un film atipico, in completa armonia con il concetto di ibridazione portato avanti dai grandi blockbuster di successo che lo hanno preceduto, differenziandosi però da questi proponendo una critica al presente sociale della Corea del Sud. Partendo dal genere, Nam Lee, nel descriverne i canoni, fa riferimento al saggio "The Imagination of Disaster" di Susan Sontag, nella quale l'autrice sintetizza le vicende narrative di un *monster movie* classico nei seguenti passaggi: 1) Arrivo della cosa (mostro, creatura aliena, ecc...) testimoniata dal protagonista/eroe, generalmente uno scienziato; 2) Conferma del racconto dell'eroe attraverso il verificarsi di un evento di esposizione del mostro ad una pluralità importante di persone, che come conseguenza porta alla mobilitazione degli organi di sicurezza pubblica; 3) Confronto ai vertici tra scienziati e istituzioni militari e governative di alto rango per accordare un piano di emergenza nazionale e di collaborazione internazionale; 4) Ulteriori atrocità, come ad esempio

il manifestarsi di una situazione tangibile ai danni di un personaggio vicino al protagonista/eroe;

5) Attuazione e messa in atto del piano per eliminare il mostro/alieno ed effettivo debellamento della minaccia, con consecutiva ristabilizzazione degli equilibri iniziali (Sontag, 1966, pp. 209-210). *The Host* segue questo schema, offrendone però una rielaborazione continua, raccontando la storia di un rapimento, quello operato dal mostro ai danni di una bambina, Park Hyun-seo, e della ricerca portata avanti dalla famiglia di quest'ultima per salvarla. Parlando della critica sociale, essa emerge sin dalla scena iniziale, che riprende un fatto di cronaca realmente accaduto, l'incidente McFarland. Il nome con cui è ricordato questo fatto deriva dall'artefice dello scandalo, Albert L. McFarland, un dipendente civile dell'esercito statunitense in Corea, impiegato nella gestione di un laboratorio chimico di Seoul, che il 9 febbraio del 2000 ordinò a un suo sottoposto coreano di gettare una quantità considerevole di scorie tossiche nello scarico del laboratorio, direttamente collegato con il fiume Han. Bong trasforma questo avvenimento nell'incidente scatenante della trama del film, legando le scorie tossiche alla formazione del mostro che, a sei anni di distanza dal fatto, emerge dal fiume Han seminando il panico lungo la costa ovest di Seoul. Nel presentare i membri della famiglia Park, il film estende il proprio discorso critico descrivendo le precarie condizioni di una determinata classe sociale e le conseguenze della sua marginalizzazione: Gang-du, padre di Hyeon-seo, la bambina rapita, è afflitto da una forma di deficit mentale che si scoprirà essere dovuta alla malnutrizione ricevuta durante l'età dello sviluppo, mentre il padre di quest'ultimo, Hee-bong, sostiene la famiglia a fatica attraverso la propria attività, un baracchino di vivande situato proprio lungo la sponda ovest di Seoul. In seguito al rapimento di Hyeon-seo, il nucleo familiare si estende con l'arrivo degli altri due figli di Hee-bong: Nam-il, giovane disoccupato malgrado il raggiungimento del massimo grado di istruzione, nonché ex partecipante attivo alle manifestazioni sociali per la democratizzazione del Paese, e Nam-Joo, campionessa di tiro con l'arco che non riesce ad esprimere il proprio potenziale durante le competizioni più importanti. L'aggiunta di questi due componenti porta ulteriori elementi di critica al sistema sociale coreano: la lotta condotta da Nam-il per la prosperità del proprio paese lo ha reso uno sconfitto, emarginato nonostante il suo grado di studio, sintomo di una concorrenza fuori controllo portata dal progresso economico sempre più centralizzato e accelerato del Paese, che si riflette anche nel personaggio di Nam-joo, il cui talento non viene premiato dal regime di competitività esteso in tutti gli ambiti della società coreana. In seguito al rapimento di Hyeon-seo, i protagonisti del film vengono isolati in un istituto scolastico dalle forze dell'ordine in stato di quarantena, giustificata dalla presunta diffusione di un virus portato dal mostro, dalla quale si teme un contagio di massa. È questa la premessa narrativa del film, che si sviluppa poi sulla fuga della famiglia Park e sul loro

pedinamento da parte delle forze dell'ordine che li dichiarano fonte di pericolo pubblico in quanto possibili portatori del virus.

Si può dire che la trama del film lavori in maniera molto dettagliata su due gradi di subordinazione: il primo è la reale minaccia per i protagonisti, che da una prima situazione di disequilibrio creata dal mostro passa a quella ben più grande dell'esercito coreano, che li individua come pericolo principale per il benessere pubblico; il secondo, più strutturale, è quello relativo al rapporto di forza tra gli Stati Uniti e la Corea del Sud, che si viene a creare dapprima nella ricostruzione dell'incidente McFarland e poi nell'attuazione di un piano di sicurezza nazionale dovuto ad un allarme falso, quello del virus, che si scoprirà inesistente, creato dall'esercito statunitense solo per distogliere l'attenzione pubblica dalla minaccia del mostro e dalla loro responsabilità sull'accaduto. Stando allo schema proposto da Sontag, si possono considerare rispettati i primi due punti (arrivo della minaccia/mostro, manifestazione del pericolo su larga scala), che costituiscono la contestualizzazione della storia e l'incidente scatenante della trama, che viene poi ribaltato nello sviluppo narrativo, trasformando i vertici ufficiali nel nemico principale, e concludendo la vicenda con un ritorno agli equilibri solamente parziale (Hyun-seo viene ritrovata dalla sua famiglia, ma nello scontro finale con il mostro perde la vita).

L'atipicità degli elementi narrativi rese di fatto *The Host* atipico per i canoni del blockbuster coreano, e stando alle parole di Darcy Paquet, questo film rappresentò il coronamento della maturità artistica raggiunta dal *New Korean Cinema*, risultando un perfetto bilanciamento tra film blockbuster e film d'autore (Paquet, 2010a, p.108). Le caratteristiche produttive del film e le sue differenze dagli standard acquisiti dal blockbuster coreano negli anni ad esso precedente vengono analizzate in dettaglio da Nikki J.Y. Lee, nel suo saggio "Localized Globalization and a Monster National: 'The Host' and the South Korean Film Industry". Lee osserva come, in ottica di localizzare il prodotto blockbuster, l'industria coreana si sia basata sul trasmettere attraverso l'elemento narrativo una certa forma di nazionalismo, che risultasse coerente con il proprio target di riferimento (Lee N.J.Y., 2011, pp.48-53). La tesi avanzata da Lee trova di fatto riscontro nello storico dei successi che hanno preceduto *The Host*, basati per lo più sulla tematica della divisione nazionale, anche se questa non fu la sola ed unica tematica sfruttata dall'industria coreana per la realizzazione dei propri blockbuster. Prima del 2006 erano già stati realizzati film blockbuster che adottavano tematiche differenti dalla divisione nazionale, ma si trattava comunque di elementi culturali o storici legati alla tradizione del Paese, quali il periodo coloniale giapponese, su cui si basava ad esempio la trama di *2009: Memorie Perdute* (2009

Roseuteu Memorijeu, Lee Si-myung, 2002). Tralasciando le grandi produzioni prive di tematiche culturali specifiche, *The Host* è il primo caso riuscito di blockbuster nella quale le tematiche trattate non richiamano questo senso nazionalistico e dove viene messo aspramente in discussione un certo lato della società coreana contemporanea. Inoltre, pur sfruttando più di altre produzioni precedenti il concetto di *high concept* per la propria promozione, il film riuscì a mantenere le proprie specificità culturali, risultando un prodotto inedito la cui fortuna economica si concretizzò anche in alcuni mercati occidentali, seppur con le dovute proporzioni. Al contrario della gran parte dei blockbuster di successo che lo avevano preceduto però, il film non ebbe fortuna nei mercati limitrofi a quello coreano. In accordo con il grande calo dell'export verificatosi nel 2006, il mercato più fallimentare per *The Host* fu il Giappone. Al termine della sua distribuzione, il film racimolò appena 1,4 milioni di dollari (Lee N.J.Y., 2011, p.47). La causa principale dell'insuccesso del film fu determinata dall'accusa di plagio ai danni di *WXIII: Patlabor the Movie 3* (*Weisuteddo satin kido keisatsu patoreibd*, Takuji Endo, Takayama Fumihiko, 2001), con cui *The Host* condivide alcune somiglianze narrative, come la genesi del mostro e la critica alle autorità governative (Bong et al., 2023, p.87). Inoltre, a differenza della Corea del Sud, il Giappone è un Paese con una grande tradizione storica di *kaiju movies*, genere ancora più specifico del *monster movie*, con la quale *The Host* condivide ben poco, ma che fu comunque sfruttato come genere di riferimento per la promozione del film dai buyer giapponesi, che puntavano ad ottimizzarne le vendite (Lee N.J.Y., 2011, p.48). *The Host* si aggiunse quindi alla lista di film infruttiferi acquistati dai buyer giapponesi, al fronte di spese elevate, e probabilmente influenzò in maniera negativa la compravendita dei diritti di distribuzione dei titoli coreani negli anni successivi, che, come si è visto, diventò sempre più limitata e selezionata. Detto questo, *The Host* segnò un'ulteriore svolta per la carriera di Bong Joon-ho, che ottenne per la prima volta una risonanza mediatica importante anche nel mercato occidentale, destinata a crescere sempre di più con i lavori a questo successivi. In occasione della proiezione di *The Host* al Toronto Film Festival, Bong iniziò a ricevere anche le prime proposte di collaborazione dall'industria hollywoodiana (officialSBIFF, 2020d), ma come affermato da lui stesso in occasione dell'intervista fatta al Santa Barbara International Film Festival, decise di declinarle, per concentrarsi sulla realizzazione del suo progetto successivo (officialSBIFF, 2020d), *Madre* del 2009.

2.3.2 Madre: la critica alle radici confuciane come nuova proposta autoriale in linea con la tendenza produttiva dei tardi anni Duemila

A seguito del successo di *The Host*, e dopo aver preso parte alla sua prima produzione internazionale nel film antologico *Tokyo!* (Michel Gondry, Leos Carax, Bong Joon-ho, 2008)⁵⁶, Bong Joon-ho si dedicò alla realizzazione del suo quarto lungometraggio, *Madre*, che uscì nelle sale coreane il 28 maggio del 2009. L'annuncio ufficiale del progetto venne fatto nel marzo del 2008 da parte del gruppo Barunson, principale produttore del film (attraverso Barunson E&A), durante l'HAF di Hong Kong (Han S., 2008). L'attesa per il nuovo film di Bong Joon-ho, divenuto il principale esponente del Nuovo Cinema coreano a seguito del successo da record di *The Host*, si fece subito molto elevata, anche in virtù delle grandi incertezze economiche che l'industria cinematografica stava vivendo in quegli anni. *Madre* si configurò però da subito come un progetto molto diverso dal precedente lavoro di Bong, con un budget più moderato, di circa cinque milioni di dollari, basato su una storia molto più intima e cupa, incentrata sul tema della maternità e della solitudine. Barunson E&A, casa di produzione cinematografica fondata nel 1996 e dedita prevalentemente (nel periodo in questione) ad investimenti nel cinema più autoriale che commerciale, diede infatti massima libertà creativa a Bong Joon-ho per la realizzazione del suo nuovo film, in linea con il rinnovato spazio creativo dato a registi e sceneggiatori in questo delicato periodo per l'industria, che in questo caso specifico fu determinata anche dall'autorevolezza raggiunta da Bong nel settore. Sulla realizzazione del progetto Bong impose da subito una condizione specifica, ovvero la richiesta di Kim Hye-ja come unica scelta possibile nei panni della protagonista (officialSBIFF, 2020a). Attrice di grande fama e prestigio in Corea del Sud, Kim Hye-ja era molto nota al pubblico proprio per le sue interpretazioni in ruoli materni, sia cinematografici che televisivi, e nel 2008 aveva raggiunto ulteriore popolarità grazie alla sua performance in *Mom's Dead Upset (Ommaga ppulnata*, Samhwa Networks, 2008) (Bong et al., p.88). Come già accaduto con Song Kang-ho per *Memorie di un assassino*, Bong dichiarò di aver pensato al film proprio basandosi sull'idea di avere Kim Hye-ja come principale interprete, per via del fatto che ella rappresentava, nell'immaginario collettivo legato alle produzioni audiovisive, la quintessenza del concetto di "madre coreana" (officialSBIFF, 2020a), fondamentale per il discorso critico che, con questo film, il regista voleva veicolare. Assieme a Kim Hye-ja, un altro nome di rilievo selezionato per

⁵⁶ *Tokyo!* È un film antologico del 2008, co-prodotto da Francia, Germania, Giappone e Corea del Sud. Il film è composto da tre mediometraggi distinti, tutti ambientati nella capitale giapponese, ognuno diretto da un regista differente. In particolare: *Interior Design* è il primo mediometraggio, diretto da Michel Gondry, *Merde* è il secondo, diretto da Leos Carax e *Shaking Tokyo* è l'ultimo, diretto per l'appunto da Bong Joon-ho. Il film fu presentato al Festival di Cannes nel 2008, nella sezione Un Certain Regard.

il film fu quello di Won Bin, nella parte del figlio, il cui nome era legato prevalentemente a numerosi *K-drama* di successo, ma che aveva avuto esperienze rilevanti anche in campo cinematografico, su tutte il ruolo di Lee Jin-seok in *Brothers of War - Sotto due bandiere*. Entrambi gli attori furono chiamati ad interpretare dei ruoli totalmente diversi da quelli che abitualmente ricoprivano: Kim Hye-ja era infatti sempre stata riconosciuta per i suoi ruoli di madre forte e devota, pilastro morale della famiglia, conformemente con la struttura gerarchica familiare che la dottrina confuciana prevedeva (massima fonte di riferimento culturale in tal senso per la Corea dal XIV secolo in avanti); Won Bin, dal canto suo, era legato invece prevalentemente ai ruoli romantici avuti nei *K-drama* (su tutti *Autumn in My Heart (Ga-eul donghwa)*, Korean Broadcasting System, 2000), e seppur si fosse già distanziato da questa tipologia di personaggi con alcuni film, la sua fama rimaneva ancorata al mondo televisivo. Le interpretazioni che i due attori sostennero nel film furono una delle qualità più discusse in merito allo stesso, che portarono entrambi a ricevere diversi riconoscimenti per i loro ruoli. Nel dirigere il film, Bong Joon-ho decise per la prima volta di ricorrere al formato anamorfico per le riprese, in maniera tale da rendere la vastità di campo un elemento centrale nella rappresentazione della solitudine della protagonista (Jung, 2009, pp.40-1). In fase di produzione Bong visitò, assieme alla troupe, migliaia di località sparse per tutto il suolo sudcoreano al fine di trovare i giusti spazi in cui ambientare l'opera. Il film fu infatti girato lungo tutto il perimetro del paese, contando in tutto circa 30 location, distanti tra loro anche 8 ore di viaggio (Jung, 2009, pp.40-1), tanto che lo stesso Bong si disse preoccupato della possibilità di incorrere in incidenti durante i vari spostamenti necessari per le riprese (officialSBIFF, 2020a). Lo sforzo era però necessario al fine di riuscire a ricostruire il contesto in cui la storia del film si ambienta, ossia un villaggio rurale anonimo, privo di qualsivoglia caratteristica specifica attribuibile a province e luoghi specifici della Corea del Sud. La volontà del regista era quella di creare un'alienazione totale dalle dinamiche urbane del paese, caratterizzando così la marginalità vissuta dai personaggi non solo da un punto di vista sociale, come già accaduto in *The Host*, ma anche da quello ambientale, rendendo anonimo lo spazio che li circonda. Il film segue le vicende di una madre sola (il cui nome resta precluso alla conoscenza dello spettatore per tutta la durata del film), che si dedica completamente al sostentamento e alla cura del proprio unico figlio, affetto da disabilità intellettiva, Do-joon. Quando una mattina, Do-joon viene portato via dalla polizia con l'accusa di omicidio, commesso ai danni di una giovane studentessa del liceo, Ah-jung, la madre, convinta dell'innocenza del figlio, inizia ad investire tutte le proprie forze e le proprie risorse nella ricerca personale della verità, arrivando infine a scoprirla, trovandola però molto distante dalle sue

aspettative. Nell'elaborare il personaggio interpretato da Kim Hye-ja, Bong Joon-ho e Park Eun-kyo (co-autore della sceneggiatura) scavano nel costruito sociale coreano della famiglia tradizionale per discuterne i tratti, costruendo una personalità consumata dal proprio ruolo, ma del tutto dedita allo stesso. La dottrina confuciana prevede una ripartizione in ruoli ben precisa nel contesto familiare, dove la madre è responsabile della cura morale della famiglia, attraverso quella che Kim Hye-on e Siegrfried Hoppe-Graff, nel loro articolo "Mothers Roles in Traditional and Modern Korean Families: The Consequences for Parental Practices and Adolescent Socialization", hanno definito "competenza emotiva", mentre al padre di famiglia è affidato il mantenimento e il regolamento della disciplina (Kim & Hoppe-Graff, 2001, p.85). In *Madre*, la mancanza di una figura paterna per Do-joon esclude questa ripartizione dei ruoli, che vengono svolti unicamente dalla madre, in uno stato di completa devozione morale nei riguardi del figlio. La condizione economica della protagonista viene subito mostrata come critica, pesante e quasi ingestibile, sostenuta dalla stessa attraverso il lavoro presso un'erboristeria e alle sedute di agopuntura praticate ad alcune conoscenti, esercitate tuttavia in maniera illecita, senza licenza. Questa difficoltà aveva condotto la protagonista, molti anni prima dei fatti narrati, a un tentativo di omicidio nei confronti di Do-joon e, successivamente, a un tentativo di suicidio, entrambi tramite avvelenamento. L'episodio, che viene rivelato dal film già oltre la metà della sua durata, viene spesso associato, nelle letture critiche, alla possibile causa del disturbo mentale sviluppato da Do-joon, ma la narrazione evita volutamente di rispondere a questo quesito. La questione è tuttavia funzionale alla forma con la quale la protagonista si relaziona al disturbo del figlio, vissuto come una colpa da parte sua, in relazione nuovamente al suo compito di tutrice e curatrice. Il tema della maternità legata alla disabilità del figlio è stato infatti un tema ampiamente discusso in Corea, e ha portato ad evidenziare come il senso di colpa sia preponderante in situazioni di questo genere, soprattutto in virtù del concetto di cura e benessere nella crescita dei figli, da cui spesso scaturisce un senso di "rassegnazione" al proprio ruolo materno (You & McGraw, 2011, pp.579-98). In aggiunta alle dinamiche relative al suo ruolo materno, la protagonista viene descritta come una persona sola e sfruttata, aiutata solo da due personaggi durante tutto il film: Jin-tae, amico di Do-joon, che tuttavia si farà pagare per le proprie prestazioni nella ricerca della verità, e Mi-sun, cliente della protagonista il cui aiuto è però più morale che pratico. La marginalità della protagonista nel contesto sociale in cui vive è legata ancora una volta alle condizioni sociali della stessa, come già accadeva nei lavori precedenti del regista, dove le classi più povere subiscono la totale indifferenza altrui per la propria condizione. In questo, Bong Joon-ho richiama ancora una volta in causa le istituzioni, con la polizia più interessata a chiudere il caso che a risolverlo. L'arresto

di Do-joon avviene infatti senza che ci siano a suo carico prove concrete, se non il suo avvistamento da parte di persone vicine al luogo del delitto, e la sua confessione, che viene però estrapolata tramite raggiri da parte delle forze dell'ordine, che sfruttano la sua problematica intellettiva e i suoi frequenti vuoti di memoria in maniera molto simile a quanto avviene in *Memorie di un assassino* con il primo sospettato. La principale differenza con *Memorie di un assassino* è l'effettiva colpevolezza di Do-joon, rivelata da un venditore ambulante che la madre sospetta essere il reale assassino, ma che nei fatti si rivela l'unico testimone oculare dell'avvenimento. È con questa rivelazione che la protagonista del film porta a compimento il suo totale abbandono morale in favore della difesa del figlio, colpendo a morte il venditore per poi dare fuoco al rudere nella quale questo vive. Come detto in precedenza, *Madre* si basa sullo stato di estrema solitudine della protagonista, ma descrive in maniera speculare alla sua condizione quella di altri due personaggi, ovvero quella di Ah-jung e del venditore ambulante stesso, sfruttando il tema della memoria come punto di collegamento tra questi personaggi. Nel corso della narrazione si scopre infatti che Ah-jung non aveva genitori, viveva con sua nonna della quale era tutrice. Per sopravvivere vendeva il proprio corpo, spesso in cambio di una sola razione di riso, venendo sfruttata da gran parte degli abitanti del villaggio. Attraverso il suo telefono cellulare, modificato appositamente da un'amica per non emettere rumore durante gli scatti, ella fotografava tutti i suoi aguzzini, meditando di vendicarsi al momento opportuno. Lo stesso venditore ambulante si scopre essere stato uno di questi, che infatti viene scoperto proprio attraverso il telefono di Ah-jung, di cui la protagonista riesce ad entrare in possesso. Per i tre personaggi la memoria ha significati differenti: il venditore ambulante è tormentato dalla scena di omicidio alla quale ha assistito, e viene ucciso dalla protagonista proprio nel momento in cui si decide a rivelare tutto alla polizia; Ah-jung trova forza nel ricordare le proprie sofferenze, le quali gli danno un obiettivo, anche se non riuscirà a perseguirlo; infine la madre vive in uno stato inconscio di colpa, dovuto all'episodio dell'avvelenamento di Do-joon, che aveva però soppresso attraverso l'agopuntura. Nel finale del film, la madre ricorre nuovamente all'agopuntura, per rimuovere il dolore e il rimorso dettati dalla colpevolezza del figlio e della propria, che non solo si è macchiata a sua volta di omicidio, ma ha consentito che la colpa del crimine di Do-joon si riversasse su un altro ragazzo, anch'esso affetto da disabilità, privo però di qualsivoglia figura tutrice che badi a lui. La scelta di autoinfliggersi l'agopuntura nell'ultima scena del film è stata letta da Ďurovičová e Stewart come tentativo di estrema auto anestesia, dove il ricordo non viene affrontato, ma rimosso (Ďurovičová & Stewart, 2010, pp.64-8). Secondo gli autori, l'oblio individuale della protagonista riflette quello storico e politico della

Corea, dove i traumi collettivi non trovano una vera elaborazione (Đurovičová & Stewart, 2010, pp.64-8).

Al termine della sua distribuzione delle sale, *Madre* raggiunse 2,9 milioni di presenze, con un incasso totale di circa 14,2 milioni di dollari (Han L., 2009, p.5). Per quanto il progetto fosse molto ridimensionato rispetto al lavoro precedente di Bong Joon-ho, il risultato ottenuto non convinse totalmente gli spettatori, messi di fronte ad un film dai toni molto cupi (Paquet, 2010b), più vicini al cinema della seconda *New Wave* per la complessità delle tematiche esplorate. La scelta di sviluppare un film più cupo e intimistico nelle tematiche può ricondursi in questo caso più a una scelta autoriale del regista che a dinamiche di mercato, per quanto, come analizzato in precedenza, l'offerta cinematografica nei tardi anni Duemila si era orientata verso la proposta di pellicole dall'identità culturale più marcata. Il film si piazzò comunque tra i primi dieci film coreani per incasso al botteghino, occupando il nono posto (Han S., 2009, p.5). Si può quindi concludere che, vista la produzione molto più contenuta del progetto rispetto al lavoro precedente del regista, e tenendo conto delle difficoltà che l'intera industria cinematografica coreana stava affrontando nel periodo, il risultato di *Madre* fu comunque positivo per il bilancio di Barunson e CJ Entertainment, che ne aveva acquistato i diritti di distribuzione, anche se le aspettative legate alla fama di Bong Joon-ho vennero disattese. Dal punto di vista internazionale invece, il film ricevette ottime considerazioni critiche, catturando l'interesse della Magnolia Pictures che ne acquistò i diritti di distribuzione negli Stati Uniti. La Magnolia Pictures, conscia del prestigio riconosciuto a Bong Joon-ho anche a livello internazionale, decise inoltre di acquistare anche i diritti di *Barking Dogs Never Bite*, distribuendo l'opera prima del regista in maniera ufficiale negli Stati Uniti per la prima volta (Saperstein, 2009).

Guardando alla filmografia di Bong Joon-ho, *Madre* rappresenta un passaggio cruciale del suo percorso autoriale, configurandosi come l'ultima opera interamente inscritta nel contesto sudcoreano, sia sul piano produttivo sia su quello tematico, prima delle due successive esperienze dal respiro apertamente internazionale. Il capitolo successivo analizzerà infatti come, in parallelo alla rinnovata crescita del settore cinematografico coreano, Bong Joon-ho si sia imposto come uno dei principali riferimenti autoriali nell'espansione del cinema coreano nei mercati occidentali.

3. L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NEGLI ANNI DUEMILA DIECI: II RIASSETTO DEGLI EQUILIBRI ISTITUZIONALI E L'INTERNAZIONALIZZAZIONE DEL CINEMA COREANO

3.1 LE TRASFORMAZIONI INDUSTRIALI E POLITICHE DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NEGLI ANNI DUEMILADIECI

3.1.1 La crescita del settore e le coproduzioni internazionali

Nella lettera inaugurale per la nuova stagione cinematografica, scritta dal presidente del KOFIC Kim Eui-suk e pubblicata all'interno del *Korean Cinema Today*, il 2012 venne rimarcato come un anno importante per la crescita del cinema coreano (Eui-suk Kim, 2013, p.4). La vittoria del Leone d'Oro ottenuta da *Pietà*, il raggiungimento del 60% dell'intera quota di mercato da parte dei film nazionali e gli ottimi risultati commerciali raggiunti da produzioni come *The Thieves* e *Masquerade*, furono infatti il coronamento di obiettivi fino ad allora inediti per il settore, che se già con l'inizio del decennio era riuscito a risollevarsi dalla crisi, stava ora rivivendo un periodo di piena prosperità. La perdita collettiva degli investimenti, che nel 2009 si attestava al -13,1%, venne progressivamente recuperata, trasformandosi in un valore positivo pari al 15,9% nel 2012, che salì ulteriormente a 16,8% nel 2013 (Cho, 2024, p.60). I prodotti commerciali coreani tornarono alla prolificità d'un tempo e un rapporto ufficiale del KOFIC testimonia che, nel 2013, ogni film commerciale regolarmente distribuito attraverso la rete nazionale delle sale aveva ottenuto in media un aumento dei profitti pari al 15,2% (Paquet, 2014). Questo nuovo stato di forma dell'industria fu senza dubbio il frutto di una grande attenzione alle dinamiche sviluppatesi al suo interno in seguito al boom di fine anni Novanta. In breve tempo, gli addetti ai lavori si trovarono a dover riconsiderare non solo le logiche produttive standardizzate nei periodi precedenti alla rinascita del cinema nazionale, ma anche l'incremento di dinamiche tangenziali al regime di crescita dell'industria culturale e al valore sociale che essa aveva maturato in maniera così accelerata. La nascita dei primi sindacati all'interno dell'industria del cinema è testimonianza assoluta di questo aspetto, così come il rapido cambiamento nelle logiche di consumo e di crescita per il cinema coreano, che però, anche per un discorso generazionale, aveva dimostrato come fosse necessario impostare una proposta più variegata dei prodotti offerti.

Rientrando dalla crisi di fine anni Duemila, l'industria del cinema cominciò nuovamente a valorizzare la prospettiva di esportazione dei propri prodotti. Come discusso in precedenza, la trasformazione del modello blockbuster e l'elevata selettività dei buyer esteri incisero

profondamente sulla forza attrattiva dei prodotti cinematografici coreani maturata nella prima fase della *Hallyu*. Allo stesso tempo, però, l'industria coreana conobbe un progressivo aumento d'interesse, soprattutto da parte della Cina, verso le proprie competenze nel campo tecnologico, in particolare nei servizi di VFX (effetti speciali). L'interesse cinese nasceva dalla necessità di sopperire a una crescita fuori scala del proprio mercato nel corso degli anni Duemila⁵⁷, che lo aveva portato a diventare il secondo mercato cinematografico più grande al mondo (Richeri, 2017, p.560). L'industria coreana aveva già mostrato interesse nei riguardi della grande espansione vissuta dal mercato cinese, intensificando i rapporti di collaborazione con i principali produttori nazionali per contribuire economicamente nelle produzioni cinematografiche. Nel 2013 questi rapporti si fortificarono ulteriormente: ShowBox e Huayi Brothers co-finanziarono la realizzazione di *Mr. Go* (*Miseuteo Go*, Kim Yong-hwa, 2013), progetto finalizzato a sfruttare a pieno regime l'innovazione hi-tech raggiunta in Corea del Sud e pensato per coinvolgere sia il pubblico coreano che il pubblico cinese, con una distribuzione su vasta scala in entrambi i territori (Conran, 2013, p.31). I risultati ottenuti dal film si rivelarono tuttavia deludenti per entrambi i mercati: a fronte di una spesa (complessiva) di 22,5 milioni di dollari, il film ne incassò appena 8 in Corea del Sud e 17 in Cina (Box Office Mojo – *Mr. Go* (2013), s.d.). Nonostante l'insuccesso, l'interesse da parte della Cina nei confronti del grande livello di know-how acquisito dal settore cinematografico coreano non subì alterazioni. Nel 2014, durante la visita del presidente cinese Xi Jinping nel mese di luglio, venne siglato infatti un nuovo accordo ufficiale, il “Chinese-Korean Film Co-production Agreement” (Lee S., 2024, p.275), atto a regolamentare gli scambi culturali tra le due nazioni. La principale innovazione introdotta dall'accordo riguardava il riconoscimento della validità nazionale delle co-produzioni realizzate tra i due paesi (Government of the Republic of Korea & Government of the People's Republic of China, 2014, art. 2), in virtù del quale tali opere venivano giuridicamente equiparate ai film di produzione cinese. Questo status consentiva ai produttori coreani di accedere con maggiore facilità al mercato della Repubblica Popolare Cinese, aggirando le restrizioni previste per i titoli stranieri, in particolare le quote d'importazione e i

⁵⁷ I fattori alla base della rapida crescita del mercato cinematografico cinese furono molteplici. L'aumento del reddito medio familiare a partire dalla fine degli anni Novanta favorì una massiccia migrazione dalle aree rurali verso i centri urbani, determinando un profondo rinnovamento dello spazio urbano e la diffusione di grandi centri commerciali, spesso dotati di sale cinematografiche tecnologicamente avanzate. Tali trasformazioni ampliarono in modo significativo l'accesso al consumo cinematografico. Con l'ingresso della Cina nel World Trade Organization (WTO) nel 2001, l'apertura controllata del mercato ai film stranieri introdusse inoltre un regime di maggiore competitività (in particolare con Hollywood), contribuendo all'espansione del pubblico e al consolidamento del cinema come fenomeno di massa. A questi fattori si affiancò una componente socio-politica rilevante: in una fase di crisi dell'ideologia comunista tradizionale, il cinema venne progressivamente investito di una funzione strategica come strumento di rafforzamento ideologico e di rinnovamento dell'identità collettiva nazionale (Richeri, 2017).

limiti imposti dai meccanismi di controllo statale⁵⁸. Nello stesso anno vennero siglati altri accordi commerciali tra i due mercati: la società Huace Film & Tv acquistò quote della casa di produzione coreana New Entertainment World (NEW) per un valore di 52 milioni di dollari, mentre nel mese di novembre il Dalian Wanda Group e la città di Busan aprirono insieme un fondo di investimento per il cinema da 180 milioni di dollari (Paquet, 2014). Inoltre, la Huayi Brothers, co produttrice di *Mr. Go* assieme a ShowBox, finanziò l'ingresso di Dexter Studios, azienda coreana specializzata nella realizzazione di VFX (che aveva curato la realizzazione degli effetti speciali del film), nel territorio cinese (Lee N.J.Y., 2024, p.140). L'intensificazione dei rapporti di collaborazione con la Cina rappresentano senza dubbio l'aspetto più rilevante per l'export dell'industria cinematografica coreana in questa fase, sia per la dimensione degli investimenti portati al settore, sia per lo sviluppo di nuove strategie produttive che, come si vedrà nell'approfondimento dedicato all'espansione del cinema coreano in Asia negli anni Duemila dieci, verranno sfruttate ulteriormente in altri (e nuovi) mercati. La Cina non fu però l'unico paese ad essere coinvolto nella realizzazione di progetti in coproduzione: sempre nel 2013, *The Berlin File* (Bereullin, Ryoo Seung-wan, 2013) fu il primo film blockbuster coreano realizzato in collaborazione con uno stato europeo, la Germania (Mohedas & Martin, 2024, p.269). I primi accordi ufficiali di collaborazione tra l'industria cinematografica coreana e i paesi europei risalgono al 2005, a seguito della "Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expression" organizzata dall'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura (UNESCO) (Mohedas & Martin, 2024, p.258). Fino al 2013, tuttavia, l'unico vero accordo di coproduzione dell'industria coreana in Europa era stato firmato con la Francia, nel 2006, incentrato sul garantire un accesso facilitato ad alcuni progetti autoriali al Festival di Cannes (Mohedas & Martin, 2024, p.258). Per la realizzazione di *The Berlin File* invece, CJ Entertainment, principale produttore del film, coinvolse la Film Base Berlin per curare e gestirne il piano delle riprese, girato prevalentemente a Berlino e a Riga (Blaney, 2012). Per quanto *The Berlin File* sia classificabile a tutti gli effetti come un film coreano, nella quale la componente europea si identifica esclusivamente per fini narrativi, questa collaborazione rende conto di una certa forza economica e produttiva da parte di determinate case di produzione coreane, come CJ Entertainment, economicamente in grado di

⁵⁸ Nel 2012, il governo consentiva l'importazione di due categorie di film, distinte per il loro regime economico. La prima categoria era dedicata alle produzioni straniere di punta, con un tetto di massimo 34 titoli all'anno, e prevedeva per i produttori una percentuale fissa sul netto degli incassi (25%). Per la seconda categoria, il tetto variava di anno in anno ma la distribuzione avveniva esclusivamente sull'acquisto dei diritti da parte dei produttori nazionali. Per entrambe le categorie era previsto il vaglio da parte dell'organo di censura nazionale, che stabiliva se il film potesse o meno venire distribuito nel mercato (Richeri, 2017, p.563).

sostenere progetti internazionali e di coinvolgere realtà estere nella realizzazione dei propri prodotti. Ancora più rilevante in questo senso fu il caso *Snowpiercer*, che verrà affrontato in dettaglio in questo capitolo nella parte dedicata alle opere di Bong Joon-ho, ma di cui è opportuno anticipare l'impatto commerciale: *Snowpiercer* fu infatti il film dal riscontro commerciale internazionale più elevato della storia del cinema coreano (prima di *Parasite*), qualificandosi a tutti gli effetti come un primo traguardo in ottica globale da parte del cinema coreano. In Corea del Sud vendette 9,3 milioni di biglietti (Paquet, 2014), pari a 59,8 milioni di dollari (Box Office Mojo – *Snowpiercer* (2013), s.d.), classificandosi al secondo posto degli incassi della stagione, superato inaspettatamente da *Miracle in Cell no.7 (7beonbang-ui seonmul)*, Lee Hwan-kyung, 2013), primo vero e proprio successo commerciale prodotto dalla casa di produzione NEW (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2013], s.d.), e nel mondo arrivò a incassare altri 26 milioni (Box Office Mojo – *Snowpiercer* (2013), s.d.), dato sorprendente se si considera che, nel mercato statunitense (e non solo), il film subì enormi difficoltà distributive legate a problemi intercorsi tra il distributore nazionale e Bong Joon-ho, come si vedrà successivamente.

Oltre al buon successo di questi prodotti e al raggiungimento di traguardi importanti dal punto di vista degli accordi commerciali con altri paesi, il mercato interno continuava a registrare numeri sempre più importanti. Il 2014 fu in particolare l'anno del nuovo record (tutt'ora imbattuto) d'incassi coreano. *L'impero e la Gloria - Roaring Currents (Myeongnyang)*, Kim Han-min, 2014) si impose al botteghino vendendo 17,6 milioni di biglietti, superando addirittura le vendite ottenute da *Avatar* nel 2010 (Paquet, 2015). Nello stesso anno, *Ode to my Father (Gukjesijang)*, Yoon Je-kyoon, 2014), classificatosi al secondo posto negli incassi, vendette 14 milioni di biglietti, divenendo il secondo film più venduto nella storia del Box-office coreano (Paquet, 2015). Al fronte di certi risultati si rendeva sempre più chiara la padronanza del cinema coreano nel mercato interno, ma, allo stesso tempo, si palesava anche la mancanza di una reale concorrenza interna tra i suoi attori economici. Entrambi i film citati furono prodotti da CJ Entertainment, che già da anni ormai dominava incontrastato negli incassi annuali registrati nel mercato. Inoltre, Un rapporto del KOFIC pubblicato nel 2014 evidenziava come, rispetto all'anno precedente, si fosse verificato un crollo molto importante nella media dei profitti ricavati dalle produzioni commerciali, scesa dal 15,2% allo 0,3% (Paquet, 2015), che, considerando i valori fuori scala apportati delle due pellicole citate, fa presumere che furono parecchi i progetti in perdita. Lo spettro di una nuova crisi per il settore cinematografico rimaneva comunque lontano: oltre al miglioramento delle varie condizioni per i lavoratori e ad

un interesse più mirato degli incentivi e dei fondi stanziati dal KOFIC, il dato più importante rimaneva la crescita del consumo di prodotti cinematografici da parte della popolazione. Nel 2014, la media pro capite per i film coreani era di 4,19, tradotti in una vendita complessiva di 166,4 milioni di biglietti (Paquet, 2015).

In questa fase, a incidere negativamente sull'industria cinematografica non fu tanto la congiuntura economica del mercato, quanto il mutamento del quadro politico, determinato dall'ascesa alla presidenza di Park Geun-hye nel 2013, in continuità con la linea del suo predecessore Lee Myung-bak.

3.1.2 Il conflitto con la nuova amministrazione politica e le sue conseguenze

Per quanto l'industria del cinema vivesse un periodo di piena prosperità economica, la nuova amministrazione politica, rappresentata dalla figura di Park Geun-hye, generò ben presto un clima di aperto conflitto tra cinema e istituzioni. Nel corso del suo mandato, avviato nel 2013, Park Geun-hye, figlia dell'ex presidente e dittatore Park Chung-hee, promosse una visione dello sviluppo economico che attribuiva agli interventi governativi e alle politiche industriali un ruolo centrale nel sostegno alle nuove industrie, in continuità con la tradizione coreana di forte coinvolgimento dello Stato nei processi di crescita (Kim T., 2021, p.99). Per quanto riguarda l'industria culturale, già durante l'amministrazione Lee Myung-bak, come si è visto nel secondo capitolo, la politica di intervento era stata spostata sull'azione diretta, mirata senz'altro alla crescita e all'espansione del fenomeno *Hallyu*, ma fortemente sbilanciata verso gli equilibri e gli interessi del governo. Con Park Geun-hye, tale attitudine venne intensificata, in particolare con l'istituzione del Comitato Presidenziale per l'Arricchimento Culturale (PCCE), un organo consultivo pensato per lo sviluppo di strategie volte a migliorare il ruolo della cultura nella società, che però portava a strumentalizzare ulteriormente le risorse culturali per obiettivi politici ed economici (Kim T., 2021, p.99).

L'industria del cinema, che dopo una prima fase di scontro con l'amministrazione Lee aveva ritrovato una sorta di equilibrio anche dal punto di vista delle politiche a proprio sostegno, entrò ben presto in una fase di vero e proprio conflitto con l'amministrazione Park.

A causarla fu un fatto in particolare: la presentazione al BIFF del film *The Truth Shall not Sink with the Sewol* (*Daibingbel*, Lee Sang-ho, Ahn Hae-ryong, 2014) (Paquet, 2015), documentario

basato sull'incidente Sewol, avvenuto nell'aprile dello stesso anno⁵⁹, nella quale persero la vita 304 passeggeri (Seth, 2020, p.510). Oltre a costituire una tragedia per l'intera popolazione coreana, il disastro del traghetto Sewol suscitò un acceso dibattito pubblico sul ruolo e sulle responsabilità del governo, in particolare a causa del grave deficit di coordinamento nelle operazioni di soccorso e della riluttanza delle autorità a ricorrere tempestivamente a forme di assistenza esterna (Paquet, 2015). Appresa la notizia dell'invito al BIFF, l'allora sindaco di Busan, Seo Byung-soo, chiese pubblicamente che il film fosse ritirato dalla rassegna. Il direttore del BIFF, Lee Yong-kwan, si oppose alla richiesta, e il film venne regolarmente proiettato al Festival, ricevendo per altro grandi apprezzamenti di critica e pubblico (Paquet, 2015). Il film e la sua presentazione al BIFF causarono in seguito forti ritorsioni da parte del governo: a poche settimane dalla conclusione del Festival, Seo Byung-soo chiese le dimissioni di Lee, il quale si oppose nuovamente (Paquet, 2015). Nel frattempo, il governo nominò un nuovo direttore del KOFIC, Kim Sae-hoon, che introdusse da subito una nuova misura di prevenzione in ambito festivaliero, ossia l'obbligo di approvazione da parte del KOFIC stesso per i film candidati alla presentazione presso i vari festival cinematografici coreani. Nello stesso frangente divenne chiaro come l'amministrazione politica, con la ristrutturazione presidenziale del KOFIC, si stesse interessando anche a controllare direttamente i finanziamenti pubblici sul cinema, per contrastare la produzione di pellicole politicamente contrarie all'orientamento conservatore del governo in carica (Cho, 2024, p.59). Tali misure furono percepite da parte degli addetti ai lavori come una rinnovata forma di censura amministrativa, e furono indette diverse proteste e conferenze stampa per far luce sulla problematica, ma in un primo momento sembrò che il governo avesse la meglio (Paquet, 2015).

A subire realmente le conseguenze delle nuove direttive governative, nel settore cinematografico, fu il cinema indipendente. Fin dall'amministrazione Kim Dae-jung, le risorse economiche investite dallo Stato nei riguardi del cinema erano destinate alla promozione e al sostegno delle produzioni a basso costo. Nonostante l'interesse per la tutela di questa tipologia di prodotto fosse passato in secondo piano durante l'amministrazione Lee, i sussidi destinati al settore cinematografico continuarono a crescere fino al 2014, grazie soprattutto all'introduzione della *seat tax* nel 2007⁶⁰, e il KOFIC riuscì a preservare in larga misura la propria autonomia

⁵⁹ Il naufragio del traghetto Sewol avvenne il 16 aprile del 2014. Le indagini stabilirono che a causarlo fu il sovraccarico della nave, con un peso tre volte superiore a quello consentito dai controlli di sicurezza (Associated Press in Seoul, 2015).

⁶⁰ Tassa prevista dal Film Development Fund, stanziato dall'amministrazione Roh Moo-hyun in seguito alla diminuzione delle QS.

operativa. Con l'amministrazione Park, i tagli e gli adattamenti dei programmi di sostegno al cinema indipendente furono progressivamente indirizzati a una selezione ideologica delle opere finanziate, privilegiando produzioni ritenute innocue dal punto di vista politico (Paquet, 2015).

Per quanto il clima fosse molto teso, il conflitto con il governo non ricadde sulla crescita generale del settore cinematografico. Nel 2015 si registrò infatti un incremento della fruizione in sala, che raggiunse 4,3 biglietti pro-capite, con una vendita complessiva di 217,3 milioni di biglietti (Paquet, 2016). Escluso il settore indipendente, il sistema sulla quale si impostava l'economia dell'industria cinematografica coreana, dall'ingresso dei *chaebol* in poi, si basava su investimenti privati, e la forza economica raggiunta dai principali protagonisti economici del settore (CJ su tutti, ma anche Lotte e ShowBox) era tale da consentire una totale autogestione dei loro interessi, indipendentemente dal sostegno dello Stato. Va però segnalato che, di fatto, persino un colosso come CJ, di fronte alla pressione apportata dalla nuova guida politica del Paese, si trovò a rivalutare il proprio piano produttivo, evitando di investire i propri capitali su progetti che divergevano in maniera evidente dall'orientamento politico della presidente (Paquet, 2016).

L'amministrazione politica di Park Geun-hye terminò tuttavia prima del tempo. Nel 2016, a partire dal mese di ottobre, milioni di persone iniziarono infatti a riversarsi nelle varie piazze del paese chiedendo la sua destituzione dalla carica presidenziale (Paquet, 2017). Il dissenso popolare nei confronti della sua figura politica divenne evidente in seguito all'emergere dello scandalo mediatico legato a Choi Soon-sil. Pur non ricoprendo alcun incarico politico ufficiale, Choi, legata alla presidente da uno stretto rapporto personale, esercitava segretamente un'influenza significativa su Park Geun-hye, la quale le affidava di fatto l'ultima parola su decisioni direttamente connesse all'esercizio della funzione presidenziale, dalle nomine del personale amministrativo all'approvazione dei discorsi pubblici (Seth, 2020, p.529). Lo scandalo emerse ufficialmente il 26 ottobre del 2016, quando l'emittente JTBC pubblicò un servizio nella quale vennero esposte le prove relative al coinvolgimento di Choi Soon-sil negli affari di stato⁶¹ (Kwon, 2016). A pochi giorni dal servizio, con l'intensificarsi delle indagini, emersero ulteriori accuse: Choi usava la sua influenza sulla presidente e sul suo entourage per estorcere miliardi di won a grandi *chaebol*, tra cui Samsung e Hyundai, che venivano destinati

⁶¹ L'emittente JTBC entrò in possesso di un tablet utilizzato da Choi nella quale erano contenute oltre 40 bozze di discorsi pubblici pronunciati da Park Geun-hye. Le modalità di acquisizione del dispositivo da parte della rete televisiva sono state a lungo dibattute, ma stando alla versione ufficiale rilasciata dalla stessa JTBC, esso sarebbe stato rinvenuto all'interno di un vecchio ufficio di The Blue K (che si scoprì essere una società di comodo fondata dalla stessa Choi), durante un'inchiesta sulla liceità delle attività economiche di Choi Soon-sil. (Moon & Chung, 2016).

alle fondazioni Mir e K-Sports, enti formalmente no-profit gestiti dalla stessa Choi (Lee H., 2016). A ciò si aggiungeva l'accusa mossa a Park e Choi relativa alle pressioni esercitate sull'Ewha Womans University, finalizzate a favorire l'ammissione e il percorso accademico della figlia di quest'ultima (Chung, 2016). Anche l'industria del cinema si trovò coinvolta negli intrighi politici emersi dallo scandalo: furono infatti rinvenute una serie di liste nere comprendenti figure culturali molto note, alle quali andava negata ogni forma di supporto governativo, tra i quali figuravano nomi di rilievo per il cinema nazionale, come Park Chan-wook e Song Kang-ho (Paquet, 2017). La pubblicazione di queste liste rese ancora più evidente quanto la considerazione politica nei riguardi dell'industria cinematografica fosse compromessa. Park Geun-hye venne processata per impeachment, dimessa dalla propria carica e condannata a una pena detentiva di 22 anni (McCurry, 2021)⁶². Choi Soon-sil fu invece condannata a 20 anni di reclusione (Jo, 2018).

Prima che esplodesse lo scandalo, oltre alle modifiche dei programmi di finanziamento per il settore indipendente, ricaduto in uno stato di forte crisi, e agli scontri con istituzioni quali quello con il BIFF, nel 2016 venne minato profondamente il sodalizio sugli scambi culturali costruito negli anni precedenti con la Cina. Pochi mesi prima dell'accusa di impeachment, Park Geun-hye aderì al dispiegamento del sistema antimissile statunitense "Terminal High Altitude Area Defense" (THAAD) all'interno dei confini sudcoreani (Cho, 2024, p.60). La decisione fu ufficialmente giustificata come una misura di rafforzamento del sistema di difesa nazionale contro potenziali minacce nordcoreane; tuttavia, la Cina interpretò tale scelta come un segnale politico ostile nei propri confronti (Seth, 2020, p.529). Ne conseguì una prima situazione di stallo nei rapporti di scambio tra i due paesi, che si tramutò poi in un effettivo divieto nei riguardi dei prodotti culturali coreani nel territorio cinese (Cho, 2024, p.60), dopo che il nuovo presidente, Moon Jae-in, all'opposizione rispetto alle due amministrazioni precedenti, acconsentì al completamento dell'operazione (Ser, 2017).

Il ritorno a un'amministrazione guidata dal Partito Democratico fu senza dubbio un fattore positivo per l'industria cinematografica. Darcy Paquet descrive infatti l'elezione di Moon Jae-in come "la fine di un inverno durato dieci anni per l'industria del cinema" (Paquet, 2018). Tralasciando il vero e proprio scontro con l'amministrazione Park, fin dall'elezione di Lee

⁶² Nel 2021 il presidente Moon Jae-in concesse la grazia a Park Geun-hye, ponendo fine all'esecuzione della pena. Tale scelta fu giustificata dal presidente come atto per promuovere l'unità nazionale nel difficile periodo della pandemia da COVID-19, ma venne presa anche in virtù dell'aggravarsi dello stato di salute dell'ex presidente. La decisione di Moon Jae-in fu molto dibattuta, e contribuì ad alimentare il clima di tensione politico dovuto alle imminenti elezioni presidenziali (McCurry, 2021).

Myung-bak l'industria cinematografica coreana era stata vittima di continui tagli ai finanziamenti pubblici. Il KOFIC, nuovamente rivoluzionato con un cambio di amministrazione, ripartì proprio da quest'ultimo aspetto, cercando di sopperire ai continui cambiamenti dei programmi di finanziamento susseguitisi nei dieci anni precedenti. Ma l'industria del cinema, nel 2017, fu costretta ad affrontare un'altra macchia, sopraggiunta dalla eco dello scandalo Weinstein scoppiato negli Stati Uniti⁶³. Con la nascita del movimento *#MeToo* trovarono testimonianza molti casi di abusi sessuali subiti da diverse donne all'interno del mondo politico e culturale coreano, alcuni dei quali coinvolsero anche importanti personalità del settore cinematografico (Paquet, 2018). L'avvio di numerose indagini partite da queste testimonianze scosse nuovamente la società coreana e all'interno del settore cinematografico si iniziò a sensibilizzare molto anche sulla discriminazione di genere. Fin dalla sua ricostruzione dopo la Guerra di Corea, l'industria cinematografica coreana fu percepita come un ambiente ostile per la rappresentanza femminile dal punto di vista creativo, specialmente per coloro le quali provavano ad intraprendere la carriera di registe (Meiresonne, 2025, p.298). Alcune manovre favorevoli alla proliferazione di registe donne avvennero già con l'arrivo degli anni Novanta, ad esempio con la fondazione del SIWFF, ma di fatto la gran parte di esse trovava spazio specialmente nel settore indipendente (Meiresonne, 2025, p.298), che, come detto, subì pesanti conseguenze dal ritorno al conservatorismo dell'amministrazione Lee. Alcuni incentivi sul settore cinematografico durante l'amministrazione Moon dedicati all'uguaglianza di genere furono di fatto introdotti, come la fondazione del "Center for Gender Equality in Korean Film", nel 2018, un'infrastruttura istituzionale dedicata alla promozione della parità di genere nel settore (Noh, 2018), operante attraverso l'elaborazione di codici di condotta, il supporto diretto alle vittime di violenza e discriminazione e la definizione di criteri di equità per i bandi pubblici del KOFIC.

La più grande prerogativa dell'amministrazione Moon nei riguardi del cinema fu, però, la regolazione della situazione di oligopolio generata dai grandi colossi industriali nel corso degli anni. CJ e Lotte⁶⁴, in particolare, erano arrivati a dividersi circa il 50,8% di tutti i ricavi derivanti dal settore cinematografico nel 2018 (Jin, 2024, p.84). La problematica maggiore riguardava la

⁶³ Lo scandalo Weinstein esplose nell'ottobre 2017, quando numerose attrici e professioniste dell'industria cinematografica accusarono il produttore Harvey Weinstein di molestie sessuali, abusi e stupri protratti per decenni. Le rivelazioni misero in luce un sistema di potere e silenzi strutturali all'interno di Hollywood. Il caso ebbe un forte impatto mediatico e contribuì in modo decisivo alla diffusione globale del movimento *#MeToo*.

⁶⁴ Per ragioni di scorrevolezza espositiva, nel testo i nomi CJ e Lotte sono utilizzati come riferimenti sintetici alle rispettive attività nel settore cinematografico, includendo, nel primo caso, CJ ENM (già CJ Entertainment, attiva nella produzione e distribuzione cinematografica) e CGV (rete di sale cinematografiche di proprietà del gruppo), e, nel secondo, Lotte Entertainment (produzione e distribuzione) e Lotte Cinema (esercizio, rete di sale).

fase dell'esercizio: possedendo il gran numero delle sale cinematografiche del paese, CJ e Lotte davano larghissimo spazio a singole produzioni di punta, che dalla loro uscita in poi arrivavano a coprire da sole anche il 70% degli schermi (Cho, 2024, p.62). Questa situazione era già stata presa in considerazione dal KOFIC all'inizio degli anni Duemila dieci, e alcune manovre di valorizzazione per la distribuzione alternativa furono attivate, come la già citata apertura della rete "Indieplus" da parte di Kim Eui-suk. La marginalizzazione istituzionale del settore e il clima di conflittualità con l'amministrazione Park contribuirono però a spostare l'attenzione degli operatori del settore e dello stesso KOFIC verso altre priorità, favorendo come effetto collaterale un progressivo rafforzamento del problema. Negli anni Duemila dieci, infatti, il numero di schermi presenti nel territorio coreano, in linea con la crescita generale del settore, visse un vastissimo incremento, passando da 2.055 nel 2010 a 3.079 nel 2019 (Kim M.H., 2013 ; KOFIC, 2020). Molti di questi schermi erano di proprietà di CJ e Lotte, che proprio negli anni in questione puntarono molti dei loro investimenti sulla costruzione di sale cinematografiche all'avanguardia, in linea con il forte sviluppo tecnologico del paese che, per altro, si sviluppava in maniera importante anche grazie alle altre attività commerciali di questi due conglomerati⁶⁵ (Jin, 2024, pp.87-9).

Il KOFIC si fece nuovamente promotore di una manovra risolutiva, insistendo sulla necessità di smantellare l'integrazione verticale delle grandi aziende in favore di un reale regime di concorrenza nel mercato, richiamando il caso storico della "sentenza Paramount" negli Stati Uniti d'America⁶⁶ come riferimento normativo principale (Cho, 2024, p.62). Tuttavia, l'inaspettato scoppio della pandemia da COVID-19 spostò nuovamente l'ordine prioritario dell'industria. Con la grande espansione delle piattaforme Over-The-Top (OTT) durante il periodo pandemico, infatti, ad essere compromessa non fu più la concorrenza nell'accesso alla distribuzione dei film, bensì la sopravvivenza stessa delle sale cinematografiche. La crescita nel consumo audiovisivo tramite piattaforme OTT in Corea, come nel resto del mondo, fu trainato da Netflix, che si inserì all'interno del mercato coreano nel 2016, coronando sia la prospettiva di espansione globale dell'impresa stessa, sia la nuova forma di interesse nei riguardi del mercato coreano da parte degli Stati Uniti, mutata ed evoluta rapidamente nel corso

⁶⁵ CJ ENM/CGV e Lotte Entertainment/Lotte Cinema fanno parte di due grandi conglomerati industriali sudcoreani, il CJ Group e il Lotte Group, attivi in numerosi settori produttivi, tra cui, a titolo esemplificativo, l'industria alimentare, la ristorazione, la logistica e tecnologia.

⁶⁶ La sentenza Paramount (1948) fu una decisione della Corte Suprema degli Stati Uniti che dichiarò illegali le pratiche monopolistiche degli *studios* hollywoodiani, in particolare l'integrazione verticale tra produzione, distribuzione ed esercizio delle sale.

degli anni Duemila dieci, fino all'inserimento diretto degli *studios* hollywoodiani nel campo della produzione di film coreani.

3.1.3 L'interesse hollywoodiano per il cinema coreano: dai prodotti delle major all'ingresso di Netflix

A partire dalla seconda metà degli anni Duemila, Hollywood iniziò a sviluppare un interesse concreto nello sviluppo di film coreani, parallelo a quello dell'esportazione dei propri prodotti in quel mercato. Nonostante i prodotti nazionali avessero dimostrato di poter competere efficacemente con quelli d'importazione, il mercato sudcoreano continuava a rappresentare, per Hollywood, uno dei più redditizi tra quelli esteri (Parc & Messerlin, 2018). Con la crescita esponenziale del consumo cinematografico pro-capite nel corso di tutto il decennio Duemila dieci, la remunerazione nei riguardi dei prodotti d'importazione aumentava di pari passo (in proporzione alla quota di mercato) con quella dei film nazionali, e i prodotti hollywoodiani riuscivano ogni anno (con variazioni più o meno nette in base alla stagione cinematografica) a generare un grande quantitativo di incassi. La nascita di un interesse alternativo, mirato alla produzione, era dovuta alla crescita di prestigio del cinema coreano stesso: come già avvenuto in precedenza con l'affermazione del cinema giapponese di genere, o con la grande affermazione del cinema hongkonghese negli anni Ottanta, Hollywood iniziò a nutrire un forte interesse nelle capacità artistiche riconosciute agli autori cinematografici coreani. Dapprima, la strategia hollywoodiana mirò allo sfruttamento delle proprietà intellettuali (d'ora in avanti PI) coreane per la realizzazione di remake transnazionali: nel 2006 venne realizzato *La casa sul lago del tempo* (*The Lake House*, Alejandro Agresti, 2006), remake di *Il Mare* (*Siwora*, Lee Hyun seong, 2000), e due anni più tardi *The Uninvited* (Charles & Thomas Guard, 2008), remake di *Two Sisters* di Kim Jee-woon. Al di là dei risultati (quasi sempre deludenti) ottenuti con questa formula, il crescente riconoscimento attribuito ai nuovi registi del cinema coreano portarono Hollywood a riflettere sulla possibilità di coinvolgere questi ultimi nella realizzazione dei propri film. Il 2013 fu un anno simbolico per questa nuova prospettiva, con l'uscita di *Stoker*, diretto da Park Chan-wook, e di *The Last Stand*, di Kim Jee-woon.

Per quanto riguarda Park Chan-wook, come già si è visto in precedenza, l'enorme successo di critica riscosso da *Old Boy* con il Grand Prix della Giuria al Festival di Cannes lo rese uno dei primi nomi di prestigio del *New Korean Cinema* in Occidente. L'industria hollywoodiana aveva già provato a coinvolgere il regista in alcune produzioni, ma come spiegò lo stesso Park

successivamente all'uscita di *Stoker*, egli rifiutò per il timore di non poter godere della giusta libertà creativa e artistica nei progetti proposti (Suebsaeng, 2013). Nel caso di *Stoker*, la produzione si dimostrò invece molto più aperta nei riguardi del regista, che si interessò al progetto dopo averne ricevuto la sceneggiatura dalla Scott Free Productions, principale produttore del film (Noh, 2013). Per quanto riguarda Kim Jee-woon invece, a colpire i produttori hollywoodiani fu in particolare la forte componente spettacolare dei suoi film, oltre che la sua capacità di adattarsi coerentemente ad ogni tipologia di genere affrontata nel corso della sua carriera (Smith, 2011). In relazione alla tipologia di riconoscimento riscosso dai due registi, i due progetti risultavano molto differenti tra loro sul piano produttivo: *Stoker* si classificava come un film dai forti tratti autoriali, con un budget complessivo di circa 12 milioni di dollari (IMDb – *Stoker* (2013), s.d.), che per gli standard hollywoodiani del tempo poteva ritenersi a tutti gli effetti una produzione contenuta, mentre *The Last Stand* puntava a essere un film commerciale dall'investimento calibrato, ma dal richiamo più ampio, sulla quale Lionsgate investì 42 milioni di dollari (IMDb – *The Last Stand* (2013), s.d.). Entrambi i film non ottennero i risultati preventivati dai produttori e nel mercato coreano passarono quasi inosservati: *Stoker* incassò complessivamente 12 milioni di dollari, di cui 1,9 milioni in Corea del Sud (Box Office Mojo – *Stoker* (2013), s.d.), dove fu distribuito dalla Fox Searchlight Pictures che ne acquistò i diritti di distribuzione internazionale (*Stoker* (2013) – IMDb, s.d.), mentre *The Last Stand* concluse la sua corsa nelle sale con un totale di 48 milioni di dollari, dei quali appena 300.000 in Corea del Sud (Box Office Mojo – *The Last Stand* (2013), s.d.), dove fu distribuito da CJ (KOBIZ – *The Last Stand* (2013), s.d.). L'insuccesso di questi due film dimostrò ancora una volta come il cinema coreano e la sua crescita nel mercato interno rispondessero strettamente alla forte valorizzazione culturale alla base dei prodotti nazionali. Il successo internazionale raggiunto da *Old Boy* rispondeva infatti alla sua capacità di rendere esportabili, per un pubblico occidentale, le caratteristiche distintive che avevano definito il *New Korean Cinema* come movimento cinematografico innovativo per il pubblico coreano, rimanendo a tutti gli effetti un prodotto valido anche in patria. In *Stoker* questo aspetto viene a mancare per la natura produttiva stessa del film, che rendeva l'autorialità di Park Chan-wook più riferita che autentica. Per *The Last Stand* il discorso è parzialmente differente, visto che il film mirava ad essere un action spettacolare in ottica blockbuster, e il suo insuccesso risponde a dinamiche più generalmente

riconducibili alle logiche distributive e promozionali riguardanti il film stesso⁶⁷ che al lavoro svolto da Kim Jee-woon.

La fortuna molto contenuta di questi tentativi di commistione con il cinema coreano, tra acquisto di PI e affidamento di progetti hollywoodiani a registi di spessore, fece riflettere sulla scarsa adattabilità culturale delle formule di successo adottate per il mercato coreano in territorio statunitense. Allo stesso tempo, tali formule avevano ripreso la loro piena efficacia nel contesto nazionale, con una crescita economica del settore cinematografico senza precedenti. Fu in questo frangente che Warner Bros e 20th Century Fox, storicamente attivi nel mercato coreano come principali distributori locali dei propri prodotti, decisero di inserirsi nel campo della produzione, realizzando film progettati per il pubblico coreano.

Nel 2016, l'impegno produttivo di Warner Bros prese ufficialmente forma con *L'impero delle Ombre* (*Miljeong*, Kim Jee-woon, 2013), di Kim Jee-woon (Lee H.W., 2016). Il film, oltre a coinvolgere uno dei più importanti registi del cinema contemporaneo coreano, fu pienamente impostato sulle logiche produttive del blockbuster locale: nel cast figurano i nomi di Song Kang-ho, Gong Yoo, Lee Byung-hun e Han Ji-min, tutti attori coreani di fama internazionale; la trama del film si basa sul periodo coloniale giapponese, in linea con il contesto sociale e storico previsto dal modello, e la messa in scena mira principalmente alla spettacolarizzazione, come affermato dallo stesso regista (Reale, 2018). Nello stesso anno, anche la 20th Century Fox esordì nella produzione di un film coreano, con *The Wailing* (*Gokseong*, Na Hong-jin, 2016), diretto da Na Hong-jin, già conosciuto per i buoni successi dei suoi due film precedenti. A differenza di Warner Bros., la 20th Century Fox scelse di investire in un progetto di genere horror, facendo leva sulle capacità autoriali di Na e sviluppando il film partendo da un soggetto da lui stesso ideato (Lee M., 2016). Entrambi i film si dimostrarono investimenti di successo: *L'impero delle Ombre* chiuse al quarto posto nella classifica degli incassi del 2016 (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2016], s.d.), con 53,9 milioni di incasso (Box Office Mojo – *The Age of Shadows* (2016), s.d.), mentre *The Wailing* si piazzò all'ottavo posto, con 48,6 milioni (Box Office Mojo – *The Wailing* (2016), s.d.). A fronte della buona riuscita commerciale di questi due film, entrambe le major decisero di finanziare subito la produzione di due nuovi progetti. Nel 2017, Warner Bros produsse *A Single Rider* (*Singgeullaideo*, Lee Joo-young, 2017), un prodotto molto differente rispetto a *L'Impero delle Ombre*, interessato

⁶⁷ *The Last Stand* fallì sul piano commerciale a causa del ridimensionato richiamo di Arnold Schwarzenegger al suo ritorno da protagonista, dopo essersi dedicato alla politica ricoprendo il ruolo di trentottesimo governatore della California (2003-2011). Il film subì per altro una campagna promozionale debole, incentrata quasi esclusivamente sul ritorno dell'attore. (Fritz, 2013).

più al riconoscimento qualitativo che al successo commerciale (Kerr, 2017), mentre 20th Century Fox si dedicò alla produzione di un altro film di genere, spostandosi dall'horror al dramma storico con *Warriors of the Dawn (Daeripgun)*, Jeong Yoon-cheol, 2017). Negli anni seguenti, entrambe le major finalizzarono nuovi progetti, qualificandosi a tutti gli effetti come nuovi attori economici nell'industria coreana.

In concomitanza con l'uscita dei primi progetti realizzati da queste due major, si verificò però un altro avvenimento di estrema importanza per le dinamiche di sviluppo, soprattutto future, del cinema coreano.

Il 6 gennaio 2016 infatti, in occasione del “Consumer Electronics Show” (CES), Netflix annunciò la propria espansione a livello globale, con l'estensione del proprio servizio in 60 nuovi mercati, tra cui quello sudcoreano (Netflix, 2016). Nato nel 1997 come servizio di noleggio di DVD e videogiochi online con consegna via posta, passato poi alla distribuzione on-demand di film e serie tv a partire dal 2007, al momento del suo ingresso in Corea, Netflix era il principale servizio “Subscription Video on Demand” (SVOD) al mondo, con una diffusione globale in 190 paesi. A partire dall'anno precedente, Netflix aveva inoltre cominciato a finanziare direttamente la produzione di prodotti cinematografici⁶⁸, con l'obiettivo di creare contenuti esclusivi da offrire ai propri abbonati. Conscio dell'importanza internazionale riconosciuta a Bong Joon-ho come regista, Netflix si inserì da subito nel campo produttivo coreano, finanziando la realizzazione di *Okja*, investendo 50 milioni di dollari sul progetto (Lee S. et al., 2024, p.14).

La presenza di Netflix nel mercato coreano comportò a tutti gli effetti un'alterazione al funzionamento del regime di competitività interno al settore cinematografico. Se con la produzione di *L'impero delle Ombre* e *The Wailing* le major hollywoodiane iniziarono a inserirsi attivamente nella produzione di film nazionali, puntando a ottimizzare i propri introiti nel mercato coreano, l'effetto concorrenziale da loro apportato era comunque integrativo rispetto alla struttura del mercato locale: la distribuzione delle pellicole da loro finanziate passava per il sistema di distribuzione nazionale, affidato alle reti locali, seguendo la tradizionale finestra di sfruttamento in sala e adattandosi alle dinamiche competitive già esistenti nel mercato. Netflix, al contrario, puntava sulla distribuzione diretta dei propri prodotti su piattaforma, superando il tradizionale sistema della filiera cinematografica ed evitando la

⁶⁸ Il primo film distribuito sulla piattaforma come prodotto Netflix Original fu *Beasts of No Nation* (Cary Joji Fukunaga, 2015) nel 2015. (Del Barco, 2015).

mediazione con società e istituzioni locali. Questo fu il principale motivo di tensione generato dall'uscita di *Okja*, come si vedrà in dettaglio nella sezione del capitolo dedicata al film.

Per comprendere l'impatto delle opere di Bong Joon-ho in questa fase di crescita dell'industria, è prima necessario anticipare quelle che sono state le manovre di espansione adottate dall'industria coreana nel corso del decennio Duemila dieci per la riconquista dei mercati esteri. Se per quanto riguarda i mercati occidentali la figura di Bong Joon-ho ebbe una grossa importanza nella diffusione del cinema coreano, soprattutto con i film da lui diretti nel decennio in questione, la riconquista dei mercati asiatici fu possibile principalmente grazie all'espansione internazionale dei principali attori economici dell'industria cinematografica coreana.

3.2 IL CONSOLIDAMENTO INDUSTRIALE E LA NUOVA PROIEZIONE DEL CINEMA COREANO NEI MERCATI ESTERI

3.2.1 Il dominio del mercato interno: CJ, Lotte, ShowBox e NEW

“The South Korean market is already highly saturated. Expanding overseas is not a choice but a necessity” (Jeong Tae-sung, CEO di CJ Entertainment (Lee H.W., 2017))

Fin dalla sua nuova affermazione, la gran parte dei ricavi derivanti dal settore cinematografico coreano hanno arricchito principalmente le casse delle tre aziende leader nel settore: CJ, Lotte e ShowBox (Bechervaise, 2024, p.99). Oltre ad essere accomunate dal loro ingresso simultaneo all'interno del mercato cinematografico, queste aziende facevano tutte parte di conglomerati preesistenti, fortemente radicati nell'economia del Paese. La strategia comune adottata da queste tre aziende nel settore fu quella di integrarsi verticalmente lungo tutta la filiera: CJ, entrata nel settore ufficialmente nel 1996 con la distribuzione di *Segreti e Bugie* (*Secret & Lies*, Mike Leigh, 1996) (Bechervaise, 2024, p.105), nel 1999 aveva già finanziato la sua prima produzione ufficiale, *Happy End* (*Haepi endeu*, Jung Ji-woo, 1999), e aperto il suo primo multiplex, nella città di Kangbyon (Bechervaise, 2024, p.105). Lotte entrò dapprima nella fase dell'esercizio, con la fondazione della sua prima sala a Ilsan nel 1999, integrando la distribuzione e la produzione nel 2003, con *A Wacky Switch* (*Naduya ganda*, Jeong Yeon-won, 2004) come suo primo titolo ufficiale (Bechervaise, 2024, p.107), mentre ShowBox si dedicò inizialmente al campo della distribuzione e nella gestione della catena di sale MegaBox, aprendo la propria attività al finanziamento diretto per le produzioni cinematografiche nel 2002, quando finanziò la realizzazione di *Sex is Zero* (*Saek-jeuk-shi-gong*, Yoon Jae-gyun, 2002)

(Bechervaise, 2024, pp.109-10). Dal loro piazzamento attivo lungo tutte le fasi della filiera, queste tre aziende si sono sempre affermate come i principali attori economici del settore, incrementando progressivamente il loro dominio sul mercato. Disponendo della forza economica necessaria a mantenerne i costi di lavorazione, nei primi anni Duemila queste tre aziende puntarono molto sulla produzione di titoli blockbuster, e guardando ai risultati storici registrati al botteghino in quegli anni, tutti i maggiori successi del periodo erano stati prodotti e/o distribuiti da loro (Bechervaise, 2024, p.99). Inoltre, la forte componente autoriale relazionata in quegli anni ai registi del *New Korean Cinema* divenne per loro presto un elemento di forte attrazione commerciale: guardando ad esempio alla filmografia di Bong Joon-ho, tutte le sue pellicole sono state finanziate e/o distribuite da CJ, con la sola eccezione di *The Host*, che fu prodotto e distribuito da ShowBox. A ciò si aggiunse la continua proliferazione delle sale cinematografiche finanziate da CJ e Lotte, che portò ben presto a un regime di oligopolio anche nella fase dell'esercizio.

Ad oggi, CJ detiene la proprietà di più di un terzo delle sale cinematografiche presenti nel territorio coreano (Jin, 2024, p.78), mentre Lotte ricopre annualmente circa il 30% della quota di mercato, con 900 schermi di sua proprietà all'interno dei 130 multiplex presenti nel paese (Bachervaise, 2024, p.109). ShowBox non è più proprietaria di sale, avendo ceduto nel 2007 la gestione della catena MegaBox al gruppo JoongAng (Bachervaise, 2024, p.109), ma mantiene una grossa rilevanza nel settore per quanto riguarda la fase di produzione e distribuzione.

Sebbene la gran parte dei ricavi ad oggi faccia capo all'attività di questi tre colossi industriali, il periodo di crisi affrontato dal mercato cinematografico negli ultimi anni Duemila ha favorito l'inserimento di nuovi attori. Su tutti, la già citata NEW⁶⁹, fondata da Kim Woo-taek, ex dirigente di ShowBox, che intuì il potenziale dato dalla crisi del 2007-2008, in particolare concedendo maggiori libertà creative a registi e produttori indipendenti (Bachervaise, 2024, p.111). NEW iniziò la propria attività distribuendo *Twilight* (Catherine Hardwicke, 2008) e producendo, l'anno successivo, il suo primo film coreano *Lifting King Kong (King-kong-eul deul-da)*, Park Geon-yong, 2009) (Bachervaise, 2024, p.112). NEW fondò sin dalle origini la propria strategia operativa su un'attenta valutazione qualitativa delle proposte di investimento, dimostrando una particolare efficacia nella selezione dei progetti. Dopo un periodo di crescita continua, nel 2013, con *Miracle in Cell no.7*, riuscì a battere (nel territorio nazionale) la

⁶⁹ Accanto a NEW, affermatasi come uno dei principali attori economici del cinema coreano, nel medesimo periodo sono nate anche società come Plus M, Merry Christmas e Acemaker Movieworks, attive nella produzione e distribuzione di film di successo, sebbene con una crescita più limitata. (Bachervaise, 2024, pp. 111-14).

concorrenza di *Snowpiercer* (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly BoxOffice [2013]), prodotto da CJ, che si configurava come il progetto economico più ambizioso della storia del cinema coreano al tempo (Paquet, 2014), e che contava inoltre sulla solidità di figure come Bong Joon-ho, Song Kang-ho e di tutte le star hollywoodiane coinvolte nella sua realizzazione. Nell'anno in questione, NEW ottenne il 29,4% della quota di mercato (Bachervaise, 2024, p.112), in un momento di forte fermento per il settore. Nel corso del decennio, l'impatto di NEW nel mercato è sempre stato sostenuto dalla produzione di pochi titoli all'anno, capaci però di ottenere ottimi risultati, come dimostra il caso di *Train to Busan (Busanhaeng)*, Yeon Sang-ho, 2016), film di maggior incasso del 2016 che rappresenta, assieme a *Snowpiercer*, uno dei film di maggior successo globale del cinema coreano precedenti a *Parasite*.

L'introduzione alla forza economica e all'impatto sul mercato cinematografico coreano di queste quattro aziende portò, verso la fine degli anni Duemila dieci, a una saturazione del loro margine di crescita nel mercato interno. Tale condizione le spinse a interessarsi in maniera intensa sulle potenzialità economiche di altri mercati della regione. In maniera simile a quanto avvenne con le major hollywoodiane nel mercato coreano, gli *studios* nazionali capirono che l'estensione dei propri affari economici all'interno di mercati esteri, in maniera diretta, avrebbe potuto generare un importante valore aggiunto al proprio assetto finanziario, garantendo sia una maggiore circolazione dei prodotti nazionali, sia, come si vedrà nel prossimo paragrafo, la possibilità di creare contenuti progettati direttamente per il pubblico di questi paesi.

3.2.2 L'industria cinematografica coreana allarga i propri confini: dagli accordi con la Cina all'espansione nel sud-est Asiatico

A seguito del crollo delle esportazioni dei film coreani del 2006, il focus dell'industria nei riguardi dei mercati esteri (soprattutto asiatici) iniziò a cambiare forma. Già nel precedente capitolo si era accennato a come, sfruttando i notevoli sviluppi tecnologici dell'industria portati dalla forte richiesta di blockbuster, essa iniziò a vendere i propri servizi hi-tech, soprattutto per la realizzazione di effetti speciali (VFX). In particolare, nella seconda metà degli anni Duemila si fortificò molto il rapporto collaborativo con il mercato cinese, interessato più che mai allo sfruttamento di competenze tecniche avanzate per la realizzazione dei propri prodotti blockbuster che, in maniera non troppo dissimile da quello che accadde con il piano produttivo di *Shiri*, avevano lo scopo di proporsi come alternative alle grandi produzioni hollywoodiane per il pubblico locale. Già nel 2003, la Cina aveva introdotto il "Closer Economic Partnership

Arrangement” (CEFA) (Lee S., 2019, p.337), che consentiva ai produttori di Hong Kong l’accesso diretto al mercato cinese, proprio nell’ottica di realizzare prodotti cinematografici più competitivi sul piano qualitativo. Lee Sangjoon, nell’articolo “The South Korean Film Industry and the Chinese film market”, riassume il rapporto tra l’industria coreana e il mercato cinese negli anni Duemila come il periodo delle “Co-produzioni Inter-Asiatiche” (Lee S., 2019, p.337). La Cina aveva ufficialmente avviato il proprio processo di mercatizzazione cinematografica, cercando di attrarre più competenze possibili per la realizzazione dei propri film. In tal senso, le grandi aziende di produzione hongkonghesi, molto riconosciute a livello internazionale, risultavano strategiche per il coinvolgimento di altri investitori esteri. Furono in particolare aziende come EDKO e Media Asia a convincere i grandi conglomerati coreani a intervenire finanziariamente su determinati progetti (Lee S., 2019, p.337). La vera svolta per il mercato cinese portata da questa formula di coproduzione interasiatica fu *La Battaglia dei tre Regni* (*Chibi*, John Woo, 2008) del 2008 diretto da John Woo, realizzato in collaborazione con ShowBox, che incassò 46 milioni di dollari, siglando un nuovo record d’incassi (Lee S., 2019, p.338). In seguito al successo di questi prodotti, l’industria coreana iniziò a valutare nuove strategie di guadagno nel rapporto con la Cina. Con l’inizio degli anni Duemila dieci iniziò una nuova fase nel rapporto tra industria coreana e mercato cinese, che Lee Sangjoon chiama “South Korea China’s Productions era”, inaugurata da CJ, con la partecipazione produttiva nel film *A Wedding Invitation* (*Fēnshǒu héyuē*, Oh Ki-Hwan, 2003) del 2013 (Lee S., 2019, p.338). L’intuizione di CJ e dei suoi partner produttivi cinesi per questo film fu quella di sviluppare un progetto costruito ad hoc per il mercato cinese, sfruttando le sue PI, il cui funzionamento commerciale era già stato verificato nel mercato coreano. *A Wedding Invitation* era infatti un remake non pubblicizzato di *Last Present* (*Seonmul*, Oh Ki-hwan, 2001), film coreano del 2001 che a suo tempo ottenne buoni risultati nel mercato interno, che venne ristrutturato in funzione del mercato cinese, principalmente coinvolgendo nel cast attori riconosciuti dal pubblico locale⁷⁰ (Lee S., 2019, p.338).

Le strategie commerciali portate avanti da CJ, Lotte e ShowBox negli anni Duemila dieci nei riguardi del mercato cinese furono tra loro differenti: CJ fu di fatto l’unica a garantirsi un importante spazio produttivo nel finanziamento dei progetti, sfruttando le proprie risorse di PI per la progettazione di *transnational remake* da adattare al pubblico locale. L’esempio di

⁷⁰ I due protagonisti del film sono interpretati da Bai Baihe, già molto nota al pubblico cinese per il successo di *Love is not Blind* (*Shìliàn 33 tiān*, Teng Huatao, 2011), e Eddie Peng, attore taiwanese conosciuto in Cina per le sue interpretazioni in ruoli romantici in film come *Hear Me* (*Ting Shuo*, Cheng Fen-fen, 2009). Alla regia del film fu chiamato invece Oh Ki-hwan, che aveva ricoperto lo stesso ruolo anche in *Last Present*.

maggior successo fu *20 Once Again* (*Chóng fǎn èrshí suì*, Leste Chen, 2015), remake di *Miss Granny* (*Susanghan geunyeo*, Hwang Dong-hyuk, 2014), uscito l'anno precedente in Corea del Sud, che incassò 60 milioni di dollari (Meiresonne, 2025, p.311). Lotte, a partire dal 2010, iniziò ad ampliare la propria rete di sale in Cina, aprendo il suo primo multiplex nella città di Shenyang come joint venture⁷¹ (Noh, 2010), concentrandosi inoltre sull'importazione di film cinesi in Corea. ShowBox, dal canto suo, dopo l'uscita di *Mr. Go*, intensificò i propri accordi con Huayi Brothers, firmando, nel 2015, un accordo di collaborazione con la casa di produzione cinese per la realizzazione di sei film, da produrre nel giro di tre anni (Lee H.W., 2015). Questa intensificazione dei rapporti tra i due mercati fu resa possibile dall'accordo "Chinese-Korean Film Co-production Agreement" del 2014, che chiariva espressamente l'importanza di uno sviluppo collaborativo tra le due realtà, in un periodo di reciproca crescita. Tuttavia, come visto in precedenza, a seguito del dispiegamento del sistema antimissile THAAD nel territorio coreano, il governo cinese impose il blocco degli scambi culturali tra i due paesi.

In seguito al blocco, le strategie produttive dei conglomerati coreani si concentrarono su altri territori. In particolare, già nel periodo di riaffermazione del cinema coreano, le grandi aziende avevano inquadrato nei mercati del sud-est asiatico una potenzialità di crescita molto rilevante. CJ aveva aperto la sua prima succursale in Vietnam nel 1998, e aveva co-finanziato la produzione del primo film horror della storia del cinema vietnamita, *Muoi: The Legend of a Portrait* (*Meui*, Kim Tae-kyeong, 2007) nel 2007 (Meiresonne, 2025, p.312). Nel 2011 aveva acquistato la rete di sale MegaStar (Noh, 2011), impegnandosi a modernizzare il campo dell'esercizio vietnamita e a investire maggiormente nelle produzioni locali (Meiresonne, 2025, p.312). In questo territorio, Lotte agì nel solco di CJ, aprendo a sua volta nel 2008 il suo primo multiplex (Lotte Entertainment, s.d.) e intensificando il proprio ruolo produttivo in film locali a partire dalla metà del decennio successivo (Meiresonne, 2025, p.313). Inizialmente, raggiunta la posizione di dominio nell'esercizio cinematografico del paese, le due aziende sfruttarono appieno il proprio ruolo di distributori, acquisendo i diritti di distribuzione internazionale di pellicole coreane e straniere, soprattutto hollywoodiane. Intorno alla metà degli anni Duemila dieci, visto l'enorme successo riscosso da *20 Once Again* in Cina, CJ decise di replicare la stessa operazione commerciale anche in Vietnam. Alla fine del 2015, uscì nelle sale vietnamite *Sweet 20* (*Em là bà nội của anh*, Phan Gia Nhat Linh, 2015), che divenne il maggiore incasso

⁷¹ Con joint venture si indica una collaborazione tra due o più imprese finalizzata alla realizzazione di un progetto comune, con condivisione di risorse, rischi e benefici, mantenendo l'autonomia delle parti. Questa era l'unica soluzione ammessa dal governo cinese per l'ingresso di attori economici esteri nel proprio mercato cinematografico.

nella storia del cinema locale (Noh, 2016). Il successo ottenuto da questi due remake di *Miss Granny* diede inizio al consolidamento progressivo della pratica del *transnational remake* da parte dell'industria cinematografica coreana. Lotte, non disponendo di PI dal richiamo internazionale forti quanto quelle di CJ, sfruttò a suo modo tale strategia, acquistando i diritti di remake di *Perfetti Sconosciuti* (Paolo Genovese, 2016)⁷², investiti nella realizzazione di *Blood Moon Party* (*Tiec trang máu*, Quang Dung Nguyen, 2020), che riscosse anch'esso un enorme successo presso il pubblico vietnamita (Meiresonne, 2025, p.313). Dopo aver consolidato il proprio ruolo nel mercato coreano, anche NEW iniziò a interfacciarsi con i mercati del sud-est asiatico. Non essendo dotata della struttura economica di CJ e Lotte ma ben conscia della qualità dei propri progetti sviluppati in Corea, NEW iniziò a sfruttare a sua volta le proprie licenze di PI, vendendo i diritti di remake a mercati esteri, consolidando il grande successo di *Miracle in Cell no.7* sia nel mercato turco, con la realizzazione di *Miracle in Cell no.7* (*Koğuştaki Mucize*, Mehmet Ada Öztekin, 2019) nel 2019 (Meiresonne, 2025, p.316), sia in quello indonesiano, con *Miracle in Cell no.7* (Hanung Bramantyo, 2022) nel 2022 (Meiresonne, 2025, p.316).

In questa fase di espansione dei principali attori dell'industria cinematografica coreana, emerse con particolare evidenza la posizione di forza economica detenuta da CJ rispetto ai concorrenti. Oltre al Vietnam, CJ ricopriva una posizione dominante anche in Indonesia, dove nel 2013 aveva acquisito la rete di sale locali Blitz Megaplex (Song, 2018), e nel mercato turco, in seguito all'acquisizione nel 2016 del principale operatore locale, Mars Cinema (Ali, 2016). Al netto dell'importanza industriale delle altre aziende locali, CJ in Corea dominava gli incassi fin dall'inizio degli anni Duemila, e il numero di film che distribuiva annualmente era in media pari al doppio (e in qualche annata quasi il triplo), rispetto a quelli delle altre aziende leader del settore (Bachervaise, 2024, p.107). Ciò portò nel tempo l'azienda a possedere una notevole disponibilità di PI da investire nei mercati esteri, di gran lunga superiore a quelle degli altri principali attori coreani. Nel mercato indonesiano fu di particolare rilievo, ad esempio, il remake di *Whispering Corridors* (*Yeogogoedam*, Park Ki-hyung, 1998), *Death Whisper* (Awi Suryadi, 2019), o ancora quello di *Sunny, Glorious Days* (*Bebas*, Riri Riza, 2019) oltre che all'ormai certificato *Miss Granny, Sweet 20* (Ody C. Harahap, 2017) (Meiresonne, 2025, p.313). In linea con questa nuova direzione economica intrapresa dai maggiori protagonisti economici dell'industria coreana, il KOFIC promosse un'organizzazione di sviluppo per il

⁷² *Perfetti Sconosciuti* è ad oggi il film ad aver generato più remake nazionali al mondo, che hanno raggiunto quota 47 nel 2025. (Redazione Ciak, 2025).

supporto alla produzione di contenuti pan-asiatici, fondando l'“Asian Film Centre” (AFC), a Busan (Lee S., 2019, p.340).

L'analisi appena condotta mostra come la forza economica delle principali aziende dell'industria cinematografica coreana abbia contribuito, in una forma alternativa a quella dell'export, a rafforzare l'influenza dell'industria stessa all'interno dei mercati asiatici. Il consolidamento dei rapporti con il mercato cinese dei primi anni Duemila dieci è stato la chiave di questa nuova linea strategica: la possibilità di operare in un mercato così vasto e potenzialmente redditizio, ha senza dubbio alimentato la ricerca di nuove forme di investimento, atte a capitalizzare il più possibile le opportunità economiche che un sistema altamente normato come quello cinese poteva offrire. L'apertura ai mercati del sud-est asiatico, caratterizzati da dimensioni più contenute e da un grado di sviluppo industriale inferiore rispetto ai principali poli cinematografici della regione, ha permesso a queste aziende di intercettare in tempi relativamente brevi una quota significativa degli introiti generati dal consumo cinematografico, convogliandoli prevalentemente verso le proprie strutture finanziarie. Ad oggi, CJ e Lotte sono proprietarie di 26 dei 40 multiplex presenti in Vietnam (Meiresonne, 2025, p.312). In Indonesia, il numero di schermi di proprietà di CJ è passato da 76, nel 2013, a 233 nel 2018 (Meiresonne, 2025, p.313). L'ingresso così capillare di CJ all'interno di mercati esteri testimonia il rapporto di forza che vige, tuttora, tra le aziende leader del settore in Corea. Lotte, nel campo dell'esercizio cinematografico presso mercati esteri, ha agito in maniera più selettiva rispetto a CJ, puntando esclusivamente sul mercato vietnamita (Lotte Entertainment, s.d.). ShowBox e NEW non operano in maniera diretta nel campo dell'esercizio, ma rimangono attivi nel campo dello sviluppo e nella collaborazione in coproduzioni internazionali, con NEW che negli anni è riuscito anche a sfruttare il richiamo internazionale delle proprie PI per la produzione di varie hit localizzate.

Il prossimo paragrafo analizzerà il progressivo consolidamento del cinema coreano presso il pubblico occidentale, mettendo in luce il ruolo svolto, nel corso degli anni Duemila dieci, dalle grandi aziende del settore, in particolare attraverso il successo di alcune produzioni cinematografiche specifiche. Al contempo, verrà ribadita l'importanza dei circuiti festivalieri e del cinema d'autore come vettori fondamentali di questa affermazione internazionale.

3.2.3 La crescita del cinema coreano in Occidente: la continua affermazione autoriale e i primi successi commerciali

Il processo di espansione del cinema coreano all'interno dei mercati occidentali negli anni Duemila dieci fu meno strutturato. Sul fronte dei mercati europei, la vittoria del Leone D'oro ottenuta da *Pietà* fu un importante consolidamento per una determinata categoria di produzioni coreane, ancorate a un pubblico contenuto ma sempre più eterogeneo. Grazie agli accordi di scambio siglati nel 2006, la presenza di film coreani all'interno dei circuiti festivalieri (su tutti il Festival di Cannes), divenne sempre più intensa, ma al tempo stesso più dettagliata dal punto di vista della selezione. Era chiaro infatti come, in questi mercati, l'industria cinematografica coreana mirasse più a un riconoscimento artistico e autoriale che a una svolta significativa per la commercializzazione dei propri prodotti. Il motivo è facilmente intuibile: l'impostazione del modello blockbuster coreano faceva della specificità culturale il suo principale punto di forza nel confronto con le opere hollywoodiane, caratteristica alla base della sua spendibilità commerciale nel mercato interno. La ricezione positiva di questi prodotti nei mercati asiatici limitrofi a quello coreano era invece legata alla capacità del pubblico locale di riconoscere codici e riferimenti, in virtù di una prossimità culturale che non si esauriva nella condivisione di valori tradizionali, ma comprendeva anche modalità simili di fruizione dei prodotti culturali popolari. Chua Beng Huat, nell'articolo "Conceptualizing an East Asian popular culture", osserva come, a partire dagli anni Ottanta (sebbene con tempistiche differenti da caso a caso), i vari paesi del sud-est asiatico abbiano sviluppato un approccio tra loro simile riguardo il consumo e il riconoscimento dei prodotti culturali popolari nazionali, evidenziando come questa somiglianza sia stata determinante nella circolazione e nel riconoscimento del loro valore all'interno dei mercati regionali esteri (Chua, 2004). La mancanza di prossimità culturale con i mercati occidentali annullava questa possibilità, rischiando di causare invece una svalutazione culturale del prodotto. D'altro canto, però, la proposta di prodotti di stampo autoriale risentiva di meno di questa svalutazione, proprio per il valore artistico con cui i film venivano etichettati e presentati al pubblico. Anche negli Stati Uniti, che ospitano una delle comunità coreane all'estero più ampie e storicamente radicate⁷³, con circa 1,8 milioni di cittadini (Meiresonne,

⁷³ La presenza di una numerosa comunità coreana negli Stati Uniti è il risultato delle ondate migratorie che hanno interessato la popolazione coreana nel corso del Novecento, in particolare in relazione alla Guerra di Corea (1950–1953). Le riforme delle politiche migratorie statunitensi introdotte a partire dal 1965 facilitarono l'ingresso di lavoratori qualificati e il ricongiungimento familiare per coloro che avevano lasciato la penisola in seguito al conflitto. A ciò si aggiunge il fenomeno delle adozioni internazionali: nel dopoguerra circa due milioni di bambini coreani rimasero orfani e, anche grazie all'azione dei coniugi Bertha e Harry Holt e alla conseguente modifica della legislazione sulle adozioni, tra il 1953 e il 2000 oltre duecentomila minori coreani furono adottati da famiglie statunitensi (Meiresonne, 2025, p.303).

2025, p.303), per lungo tempo, la principale fonte di riconoscimenti nei riguardi del cinema coreano arrivava da pellicole di stampo autoriale, legate alla seconda *New Wave*. Un caso emblematico è *Primavera, Estate, Autunno, Inverno...e ancora Primavera (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, Kim Ki-duk, 2003), che, nel mercato nordamericano, registrò incassi inferiori soltanto a quelli di *D-war* e, insieme a *Old Boy*, rimase tra i film coreani di maggior incasso fino al 2014. (Meiresonne, 2025, p.307).

Dopo *Pietà*, però, anche la distribuzione di pellicole commerciali coreane si fece progressivamente più intensa. Il primo vero grande caso di successo internazionale di un prodotto commerciale fu *Snowpiercer*. L'investimento operato da CJ nei riguardi di questo film fu impostato sul raggiungimento di questo scopo: la gran parte del cast era composto da attori hollywoodiani e Bong Joon-ho godeva comunque di un riconoscimento internazionale importante per i suoi precedenti lavori. Il film era stato girato in lingua inglese, e, più di ogni altro caso di blockbuster coreano fino ad allora uscito, riusciva ad eliminare dalla narrazione e dalla forma le caratteristiche culturali insite nel modello, presentandosi con un testo universale e con una forma molto più vicina ai blockbuster hollywoodiani. Il successo globale di *Snowpiercer* modificò, di fatto, la considerazione generale del pubblico occidentale sul cinema coreano, anche se, soprattutto nei mercati europei, le proposte autoriali legate ai circuiti festivalieri rimasero dominanti. Negli Stati Uniti, invece, si assistette a un'intensificazione distributiva di film commerciali, portata soprattutto dall'attività diretta esercitata da CJ nel territorio. Fin dal 2005, CJ era entrato nel mercato distributivo statunitense (CJ Group, s.d.), principalmente per sfruttare la già citata densità numerica di cittadini di origine coreana presenti nel Nord America. Nel 2010, a seguito del grande successo riscosso da DramaFever con i *K-drama*, CJ si convinse inoltre ad aprire anche le proprie catene di sale (Meiresonne, 2025, p.308). Il successo nazionale di *L'Impero e la Gloria: Roaring Currents*, venne proposto anche nelle sale statunitensi, dove incassò 2,5 milioni di dollari (Box Office Mojo – *The Admiral: Roaring Currents* (2014), s.d.), superando sia *Primavera, Estate, Autunno, Inverno...e ancora Primavera* che *Old Boy*.

La considerazione di film coreani in Occidente si faceva sempre più rilevante anche grazie all'afflusso elevato dei canali di consumo alternativi a quello della sala (Lee S., 2025). Il prestigio riconosciuto ad autori quali Bong Joon-ho, Park Chan-wook e Lee Chan-dong catturò l'interesse di molti distributori dediti al mercato home video e delle reti via cavo, sia in Europa che negli Stati Uniti. La distribuzione di questi film, pur soddisfacendo una domanda contenuta, era caratterizzata da una diffusione sempre più estesa di mercati. Un caso emblematico in questo

senso fu il successo ottenuto da *Train To Busan*, che dopo un andamento discreto nelle sale (Nei mercati occidentali, il film superò il milione di incasso in quattro nazioni: Francia, Stati Uniti, Brasile e Messico (Box Office Mojo – Train to Busan (2016), s.d.)), ottenne una vasta distribuzione in home video, che lo portò a ricevere largo consenso critico a livello globale (Lee S., 2025, p.28). Oltre a *Train to Busan*, tra il 2015 e il 2020 trovarono distribuzione diversi film coreani in questi canali, come *The Wailing*, *Mademoiselle (Agassi)*, Park Chan-wook, 2016) e *Burning – L'amore brucia (Beoning)*, Lee Chang-dong, 2018), che con il loro successo critico e commerciale segnarono a tutti gli effetti un'espansione per il cinema coreano in Occidente (Lee S., 2025, p.28). Senza dubbio, la produzione di *Okja*, finanziata da Netflix, fu un ulteriore tassello aggiuntivo per la circolazione globale del cinema coreano. Il nome di Bong Joon-ho, soprattutto dopo il successo di *Snowpiercer*, era già riconosciuto a livello globale, e le complicazioni riguardanti la presentazione del film al Festival di Cannes lo resero un caso mediatico importante, soprattutto tra gli appassionati. Detto ciò, quello che avvenne con *Parasite* nel 2019 e nel 2020 (tenendo conto del periodo in cui si svolse la cerimonia degli Oscar) fu qualcosa di inaspettato, un'accelerazione improvvisa per il riconoscimento del cinema coreano nel mondo. I presupposti erano comunque già evidenti, con la diffusione sempre più importante di altre tipologie di prodotto culturale a livello globale, ma le prospettive di reinserimento del cinema all'interno del fenomeno *Hallyu* non avevano ancora dato segnali di riuscita così importanti prima del suo successo planetario. Tuttavia, già prima della sua uscita, il cinema coreano godeva di una propria identità a livello globale, maturata con logiche differenti in base ai contesti e ai mercati, che testimoniano la riuscita di una riscoperta stilistica e industriale tra le più sorprendenti nel panorama cinematografico contemporaneo.

3.3 BONG JOON-HO E I PROCESSI DI INTERNAZIONALIZZAZIONE DEL CINEMA COREANO

3.3.1 Snowpiercer: Il primo vero successo globale del cinema commerciale coreano

Della realizzazione di *Snowpiercer*, quinto lungometraggio realizzato da Bong Joon-ho, il pubblico coreano era a conoscenza da diverso tempo. Secondo le dichiarazioni dello stesso Bong Joon-ho, l'idea di realizzare il film risaliva già al 2005, periodo in cui il regista era impegnato nella fase conclusiva delle riprese di *The Host*. L'idea di *Snowpiercer* prese forma in seguito alla lettura della graphic novel *Le Transperceneige*, scritta da Jacques Lob e illustrata

da Jean-Marc Rochette (DP/30: The Oral History of Hollywood, 2014). Ispirato da quest'opera, Bong condivise la sua idea di adattarci un film all'amico e collega Park Chan-wook, che tramite la propria casa di produzione, la Moho Film, ne acquistò i diritti di copyright (DP/30: The Oral History of Hollywood, 2014). Nel 2010, il prospetto produttivo era già quasi completo: il film sarebbe stato prodotto da CJ, con un budget pari a circa tre volte quello di *The Host*, con il coinvolgimento di un cast internazionale e più della metà dei dialoghi recitati in lingua inglese (Craig, 2010). L'anno successivo, dopo un'importante ricerca svolta dal team di produzione, venne stabilito anche il luogo delle riprese, il complesso degli studi cinematografici Barrandov di Praga⁷⁴, in Repubblica Ceca (Ju, 2011). Nel 2012, venne progressivamente annunciato il cast del film. La scelta di sfruttare un cast internazionale è sempre stata giustificata da Bong Joon-ho come una necessità narrativa. Il film, come l'opera originale, si basa infatti sulla concentrazione di tutti gli esseri umani sopravvissuti ad una catastrofe climatica all'interno di un unico gigantesco treno, lo "Snowpiercer". Al fine di realizzare un film coerente con questa premessa, era di fatto necessario disporre di un cast multietnico (officialSBIFF, 2020c). Guardando all'aspetto produttivo del film, si può intuire come CJ fosse pienamente interessata a finalizzare il progetto: già nel 2007, con *D-War*, l'intento dell'azienda di realizzare un film dal richiamo internazionale si era reso evidente, e *Snowpiercer*, rispetto al tentativo precedente, vantava il coinvolgimento e l'autorialità di un regista di fama internazionale. La considerazione nei riguardi del regista si rese infatti evidente già nella fase di casting: Tilda Swinton si unì al progetto per il rapporto di stima nei riguardi di Bong, consolidato dal loro incontro durante la 64^a edizione del Festival di Cannes⁷⁵, durante il quale gli venne esposta l'idea del film (DP/30: The Oral History of Hollywood, 2014). Ed Harris si propose per il grande apprezzamento dei lavori precedenti di Bong (Radish, 2013), mentre John Hurt fu convinto dalla grande considerazione guadagnata negli anni dal regista da parte degli addetti ai lavori (Chilton, 2012). Chris Evans, scelto per il ruolo del protagonista Curtis, venne proposto alla direttrice del casting Jenny Jue dal proprio agente, su impulso dello stesso attore, interessato a confrontarsi con un ruolo più cupo e complesso dopo il successo ottenuto interpretando Captain America nel Marvel Cinematic Universe (MCU) (Kroll, 2012). Gli unici due attori coreani coinvolti nel progetto furono Song Kang-ho e Go Ah-sung, che avevano già lavorato insieme in *The Host*. Per la

⁷⁴ Durante la preproduzione di *Snowpiercer*, Bong e il suo team cercarono uno spazio di ripresa sufficientemente grande per la costruzione del set del treno; Bong specificò che avrebbe voluto uno studio con una lunghezza di circa 75-100 metri per collegare quattro carrozze, spingendo la produzione verso i Barrandov Studios (Kaye, 2014).

⁷⁵ In questa edizione del Festival, Bong presenziava in qualità di presidente di giuria per la categoria Camera d'or, mentre Tilda Swinton faceva parte del cast di *...e ora parliamo di Kevin (We Need to Talk About Kevin)*, Lynne Ramsay, 2011), film in concorso per la Palma d'Oro.

stesura dell'ultima versione ufficiale della sceneggiatura, Bong chiese e ottenne l'assunzione di Kelly Masterson come sceneggiatore di supporto⁷⁶, scelto per il particolare apprezzamento del suo precedente lavoro in *Onora il Padre e la Madre (Before the Devil Knows You're Dead)*, Sidney Lumet, 2007) (ScreenCraft Staff, 2014). La ricostruzione del treno "Snowpiercer" fu affidata a Flash SFX, società interna ai Barrandov Studios, mentre la realizzazione degli effetti visivi venne curata dalla società canadese Scanline VFX (ora Eyeline). Le riprese all'interno dei Barrandov Studios durarono 72 giorni, e tutto il lavoro di post-produzione venne svolto in Corea (DP/30: The Oral History of Hollywood, 2014).

Nelle sale coreane, il film uscì ad agosto del 2013, ottenendo un notevole successo, incassando 59,8 milioni di dollari (Box Office Mojo – Snowpiercer (2013), s.d.). Nonostante l'ottimo risultato economico, l'opinione pubblica e critica fu molto divisa, anche se, più che per la qualità del film, la gran parte del dibattito verteva sull'attinenza dello stesso ai canoni autoriali che, fino ad allora, avevano caratterizzato la filmografia di Bong Joon-ho, e su quanto il film potesse ritenersi, stilisticamente parlando, un blockbuster coreano (Lee N., 2020, p.116). *Snowpiercer* racconta una rivolta sociale che ha origine negli ultimi vagoni di un treno transplanetario di proprietà del suo costruttore, Wilford, all'interno del quale è confinata l'intera umanità sopravvissuta a una catastrofe climatica che, diciassette anni prima degli eventi narrati, ha provocato una nuova glaciazione. Il treno è rigidamente suddiviso in tre fasce principali: i vagoni di prima classe, quelli destinati ai passeggeri che hanno acquistato un biglietto di accesso e, infine, la coda del treno, occupata da individui imbarcati senza titolo. Tale organizzazione riproduce una struttura di classi sociali fortemente gerarchizzata. La narrazione si concentra sugli abitanti della coda, che, guidati dal protagonista Curtis, danno avvio a una rivolta con l'obiettivo di raggiungere la testa del treno e confrontarsi con il suo creatore. Il conflitto esplode in seguito a un abuso perpetrato dalle forze di comando ai danni di uno dei membri del gruppo e si sviluppa attraverso una progressiva avanzata lungo i vagoni. A giungere infine alla sala macchine saranno Curtis, Namgoong Minsu e la figlia di quest'ultimo, Yona. Nel confronto conclusivo con Wilford, Curtis scopre tuttavia che la rivolta stessa era stata pianificata dal costruttore del treno insieme a Gilliam, anziano leader del vagone di coda e mentore del protagonista, come strumento di controllo demografico volto a mantenere l'equilibrio numerico della popolazione a bordo attraverso il sacrificio ciclico di una sua parte. Indubbiamente, dal punto di vista creativo, Bong Joon-ho è riuscito a mantenere la propria autonomia, realizzando

⁷⁶ Nel ruolo di consulente venne inoltre coinvolta Kim Bo-young (Lee N., 2020, p.122), autrice di fantascienza sudcoreana, tra le più note e influenti figure nel campo letterario contemporaneo del paese.

un film incentrato sulla lotta di classe, tema ricorrente nei suoi lavori, e che a ben guardare, rispetto alla graphic novel *Le Transperceneige*, ha ben poco di derivativo. La trama del film non ha quasi nulla a che vedere con quella dell'opera originale da cui è tratto, di cui mantiene solo la premessa distopica della catastrofe ambientale e il sistema sociale del treno, inserendo però personaggi nuovi e concentrandosi sulla rivolta di classe (Film at Lincoln Center, 2014). Una delle principali critiche rivolte a Bong in patria riguardava l'assenza totale di umorismo nel film, caratteristica che aveva sempre contraddistinto le sue opere precedenti (Lee N., 2020, p.116), in favore di un'atmosfera cupa e tesa mantenuta per tutta la durata dell'opera. Sebbene la critica alla disparità sociale fosse un tema profondamente radicato nelle sue opere precedenti, il contesto narrativo proposto da Bong in *Snowpiercer* affronta tale dinamica con uno sguardo universale, slegato da riferimenti culturali e sociali specifici. A sostegno di Bong, alcuni critici quali Jason Bok hanno però messo in evidenza come, nonostante le tematiche e la storia proposte dal film possano applicarsi a molti contesti nazionali, *Snowpiercer* mantiene la consapevolezza critica tipica del cinema di Bong Joon-ho nei riguardi della società coreana, basata sull'identità e la sensibilità culturale del proprio contesto nazionale (Lee N., 2020, p.123). Dal punto di vista stilistico, Nam Lee osserva invece che il film mantiene gli aspetti caratteristici del cinema coreano, così come quelli autoriali del regista, proponendo un rifiuto alle convenzioni formali del blockbuster mainstream, discutendo tematiche e problematiche sociali e, soprattutto, mantenendo nel finale il senso di insuccesso, o, per lo meno, di risoluzione solo parziale (Lee N., 2020, p.116). Se pensato nei canoni di un blockbuster internazionale, in effetti, *Snowpiercer* mostra molti tratti contrastanti con il modello: difficilmente, infatti, un prodotto destinato ad una ricezione globale con prospettive di incasso elevato si presenta con tematiche forti, e anche dal punto di vista della messa in scena il film presenta dei toni molto cupi, oltre ad un ritmo non costante che, sebbene non lo privino del suo richiamo commerciale, lo rendono sicuramente atipico in ottica blockbuster. Per quanto riguarda il risvolto finale, si può dire che in esso stia uno degli elementi di continuità più immediatamente percettibili con i lavori precedenti di Bong: la rivolta guidata da Curtis si rivela infatti utile ai piani di Wilford, ben lontana dalla logica di rivalsa sociale desiderata dai protagonisti ma finalizzata a conservare il sistema sociale del treno. Il film conserva tuttavia una prospettiva positiva nella risoluzione finale: Minsu, convinto che il clima sul pianeta abbia raggiunto un nuovo equilibrio per la sopravvivenza della specie umana, fa esplodere l'unica porta di accesso presente nel treno, causando il deragliamento dello *Snowpiercer*, consentendo alla figlia e a Timmy, un bambino costretto da Wilford a fungere da componente umana all'interno del sistema motore del treno, di scappare, e di ripopolare il pianeta.

Snowpiercer è senza dubbio studiato anche per una ricezione globale. L'astrazione totale da un contesto politico definito e la catastrofe climatica come tematica centrale nella premessa distopica del film, impostano il testo filmico su un perimetro neutro, compatibile e comprensibile indipendentemente dal contesto culturale di provenienza. Se paragonato con *The Host*, l'opera di Bong più compatibile con *Snowpiercer* dal punto di vista produttivo, si nota come l'aderenza dei due film agli stilemi del blockbuster avvenga in maniera simile, con la differenza che, nel secondo caso, viene eseguito un lavoro di delocalizzazione del modello. In *The Host* le tematiche affrontate vengono esposte in maniera molto diretta allo spettatore, conformemente all'intento commerciale del prodotto, ma viene mantenuta per tutta la durata del film una completa aderenza al contesto culturale coreano. La situazione di povertà della famiglia Park è costruita sui disagi sociali coreani, come la forte competizione e la centralizzazione economica del Paese, e tali aspetti vengono esposti all'interno del film in maniera molto chiara e diretta. In *Snowpiercer*, al contrario, il contesto sociale all'interno del film viene proposto in maniera del tutto priva di un'identità culturale specifica.

Il grande riconoscimento autoriale maturato da Bong Joon-ho e la natura produttiva legata al progetto (promosso come il film coreano più ambizioso di tutti i tempi), resero *Snowpiercer* molto atteso a livello internazionale, con una prevendita dei diritti di distribuzione in 167 paesi nel mondo (Cha, 2013). Il successo internazionale del film risultava un obiettivo molto ambito dall'industria coreana e *Snowpiercer* fu di fatto il primo film commerciale coreano a ricevere un così vasto interessamento preliminare a livello globale. Tuttavia, il film subì forti complicazioni dal punto di vista distributivo nel territorio statunitense e canadese, che ne ostacolarono la prestazione di mercato. I diritti di distribuzione in prevendita del film vennero acquistati dalla Weinstein Company, di proprietà di Harvey Weinstein, per una moltitudine di paesi, tra cui, oltre quello statunitense e canadese, il Regno Unito, la Nuova Zelanda e il Sud Africa (Patten, 2012). Weinstein, dopo aver preso visione del film, terminata la lavorazione, chiese che per la versione americana fossero tagliati circa venticinque minuti, al fine di sfruttare maggiormente la componente action del film (Vineyard, 2013). Dopo un primo accordo trovato con Bong in merito a questi tagli, Weinstein organizzò una proiezione di prova per questa versione del film, a cui parteciparono 250 spettatori, che diedero però una valutazione generale negativa al prodotto, in seguito alla quale egli chiese che fossero operati ulteriori tagli (Jung, 2019). Quando si diffuse la notizia su tali richieste da parte di Weinstein, venne promossa una petizione online per la distribuzione del film nella sua versione integrale, atta a garantire a Bong Joon-ho il diritto di far conoscere la propria opera al pubblico nordamericano nella versione da

lui ideata e proposta (Knight, 2014). Tale petizione incontrò il favore e l'appoggio anche di alcuni membri del cast, tra cui John Hurt e Tilda Swinton, e alla fine Weinstein acconsentì alla distribuzione del film nella sua versione integrale, affidandone la gestione alla Radius TWC (Jung, 2019), azienda di proprietà della Weinstein Company solitamente incaricata della distribuzione di prodotti indipendenti. Questa scelta fu letta da molti come una sorta di rifiuto da parte di Harvey Weinstein nei riguardi dell'opera, che negli Stati Uniti uscì inizialmente solo in otto sale, con più di un anno di ritardo rispetto alla Corea del Sud (Box Office Mojo – *Snowpiercer* (2013), s.d.). Sebbene il passaparola positivo e le buone critiche ricevute portarono infine il film a un numero più ampio di sale (356) (Lee S., 2025, p.27), la diatriba con la Weinstein Company influì negativamente sulla sua circolazione anche negli altri paesi nella quale la compagnia deteneva i diritti. In Sud Africa, il film uscì a ottobre 2014, con una distribuzione limitata in sole 24 sale, mentre nel Regno Unito e in Nuova Zelanda non arrivò proprio (Box Office Mojo – *Snowpiercer* (2013), s.d.). Solo in seguito allo scandalo e alla condanna di Harvey Weinstein, il film venne commercializzato anche in questi mercati, trovando però circolazione solo all'interno di canali distributivi alternativi a quello delle sale.

Nonostante i problemi riscontrati in fase di distribuzione, *Snowpiercer* fu, per l'industria coreana, un successo inedito. Nei mercati europei il film ottenne buoni risultati, e successivamente alla sua distribuzione mondiale trovò larga commercializzazione nei canali di consumo alternativi, dove in alcuni casi ottenne introiti anche superiori rispetto ai guadagni maturati nelle sale (Lee S., 2025, p.27). *Snowpiercer* fu classificato come uno dei film più politici dell'anno e fu attenzionato come materiale di discussione non solo nell'ambito della critica cinematografica, ma anche in alcune pubblicazioni da parte di ambientalisti, opinionisti politici e altre aree di interesse correlate alle tematiche affrontate nell'opera (Lee N., 2020, p. 121), che alimentarono la sua popolarità e lo portarono a ottenere una risonanza mediatica fino ad allora inedita per un film coreano, paragonabile soltanto a quella di *Old Boy* nel 2004, con la differenza che, nel caso di *Snowpiercer*, tale traguardo rappresentava a tutti gli effetti l'auspicio legato al progetto. *Snowpiercer* segnò quindi un doppio successo: per Bong, capace di preservare e arricchire ulteriormente il proprio riconoscimento come autore cinematografico di rilievo in ambito internazionale, e per l'industria coreana, che con questo film raggiunse un nuovo grado di maturazione sulle potenzialità produttive legate ai propri prodotti e di internazionalizzazione degli stessi.

Il nuovo grado di riconoscimento ottenuto da Bong Joon-ho e il forte richiamo internazionale di *Snowpiercer* portarono Netflix, due anni più tardi, a investire su di lui per la realizzazione di *Okja*.

3.3.2 Okja: L'autorialità di Bong Joon-ho come elemento di richiamo per un pubblico globale

Okja, sesto film ufficiale di Bong Joon-ho, è a tutti gli effetti il primo film del regista a non essere prodotto dall'industria cinematografica coreana (Lee N., 2020, p.115). La spesa produttiva del film fu finanziata da Netflix e la casa di produzione a cui fu affidata la realizzazione del progetto fu Plan B Entertainment (IMDb – *Okja* (2017), s.d.). I contatti tra Netflix e Bong iniziarono nel 2015 (Trumbore, 2015), un anno dopo il successo transnazionale di *Snowpiercer* e un anno prima dell'annuncio da parte di Netflix del suo ingresso nel mercato coreano. Tale dato risulta centrale per la comprensione delle logiche produttive su cui si è basata la realizzazione di questo progetto: l'obiettivo di Netflix, in questa sua fase di espansione, era quello di ricercare prodotti dall'alto valore simbolico, capaci di rafforzare la sua legittimazione culturale a livello internazionale. La scelta di Bong Joon-ho, autore già riconosciuto nei circuiti festivalieri occidentali e reduce dall'esperienza transnazionale di *Snowpiercer*, indica come l'investimento non fosse rivolto tanto al cinema coreano in sé, ma piuttosto a una figura autoriale ormai pienamente globalizzata. A testimoniarlo è anche l'internazionalità degli attori coinvolti nel progetto, dal cast al comparto tecnico, soluzione in linea di continuità con il suo precedente lavoro, ma in questo caso più finalizzata a far trasparire pienamente le varie sfumature autoriali di Bong, a cui Netflix, come da lui stesso più volte ribadito, ha concesso la massima libertà artistica, senza mai intromettersi in fase di sviluppo del film. *Okja* nasce per altro da un soggetto dello stesso regista, sviluppato intorno al 2010 (TIFF, 2017). La prima persona con cui Bong condivise l'idea per questo suo nuovo progetto fu Tilda Swinton, dopo una conferenza stampa dedicata alla presentazione di *Snowpiercer*, la quale si disse pienamente interessata a farne parte (Han, 2022). Tilda Swinton, oltre a essere una delle attrici principali del film, ha infatti ricoperto il ruolo di produttrice esecutiva in *Okja*, e fu lei stessa a proporre il progetto a Jake Gyllenhaal, il quale accettò, come affermato da lui stesso, per la grande stima nei riguardi di Bong Joon-ho e la ferma volontà di lavorarci assieme (Festival de Cannes, 2017). La direzione del cast fu affidata a Jenny Jue, che aveva ricoperto questo ruolo già in *Snowpiercer*, e nel cast vennero coinvolti anche Paul Dano, Giancarlo Esposito, Lily Collins e Steven Yeun. Il ruolo della protagonista, la giovane Mija, venne assegnato ad Ahn Seo-hyun,

già conosciuta per ruoli minori avuti all'interno di alcuni film coreani di successo (su tutti *The Housemaid* (*Hanyeo*, Im Sang-soo, 2010) e *The Yellow Sea* (*Hwanghae*, Na Hong-jin, 2010)), mentre nei panni del nonno della bambina fu scelto Byun Hee-bong, attore feticcio di Bong Joon-ho fin dal suo esordio. Gli effetti visivi di *Okja* furono realizzati dalla Moving Picture Company (MPC), che curò in particolare la creazione digitale del maiale Okja, combinando animazione CGI e interazione con elementi reali sul set (Frei, 2017).

In questo film, Bong si concentra su un'altra tematica sociale fortemente sentita a livello globale, ossia la condizione degli animali negli allevamenti intensivi. La trama del film si basa sul rapporto tra Mija, una bambina che vive tra le montagne coreane assieme al nonno, Hee-bong, e Okja, uno dei 26 "super-maiali" di proprietà della Mirando Corporation, multinazionale americana specializzata nella produzione industriale di carne, affidati a contadini di tutto il mondo per crescere in un ambiente ampio e sano, al fine di essere poi selezionati come immagine della nuova campagna promozionale dell'azienda. Dopo la visita ufficiale da parte della Mirando Corporation, Okja viene considerata la vincitrice del concorso e viene portata via da Mija, che scopre solo in quel momento che suo nonno ha allevato l'animale per conto della multinazionale al fine di ricevere una ricompensa economica, un maialino d'oro massiccio, da destinare alla nipote. Mija, nel disperato tentativo di salvare l'amica, si troverà a sua volta coinvolta nelle trame promozionali della Mirando Corporation, volenterosa di sfruttare il suo rapporto con l'animale per la propria immagine pubblica, mentre una squadra del Fronte Liberazione Animali (FLA) cerca di aiutare la protagonista a liberare Okja dal suo destino: essere sfruttata per introdurre al mondo la scoperta dei super-maiali, per poi essere macellata. A differenza di *Snowpiercer*, nella quale venne ravvisata la mancanza dell'aspetto umoristico caratteristico dei film di Bong, *Okja* rispecchia in tutto e per tutto gli elementi stilistici e formali dell'autore. L'aspetto comico e satirico accompagna infatti tutta la narrazione del film e viene sfruttato per mettere in scena l'inefficienza degli organi di potere (che in questo caso sono rappresentati principalmente dalla multinazionale Mirando Corporation). Allo stesso tempo, il film non risparmia allo spettatore momenti molto cupi e dal forte impatto visivo, come, ad esempio, quando il dottor Johnny Wilcox, zoologo e volto promozionale della Mirando Corporation, costringe Okja all'accoppiamento con un altro super-maiale, o tutta la sequenza finale in cui si assiste alla macellazione di questi animali. La critica proposta da Bong Joon-ho in questo film, oltre alla tematica degli allevamenti intensivi, si rivolge più in generale al potere che le grandi multinazionali hanno sull'economia mondiale e al loro controllo sulle istituzioni. Questo aspetto è simbolicamente rappresentato nel dettaglio del consiglio di amministrazione

della Mirando Corporation alle prese con la notizia della prima fuga di Okja, a Seoul, liberata da Mija e dal FLA (Lee N., 2020, p.117). L'inquadratura raffigurante i membri della Mirando Corporation ripropone infatti la posa di alcuni funzionari americani in una celebre foto scattata alla Casa Bianca durante il raid condotto contro Osama Bin Laden, nel 2011, come è possibile vedere in Figura 2.



Figura 2. Confronto "Okja" e "White House Situation Room"

La condizione di potere da parte della Mirando Corporation viene però proposta anche attraverso altri elementi narrativi: quando il FLA proietta sullo schermo del concorso le angherie subite dai super-maiali, nonostante l'indignazione generale, alla chiamata delle forze dell'ordine da parte di Nancy (una delle due gemelle proprietarie dell'azienda, entrambe interpretate da Tilda Swinton), queste ultime intervengono immediatamente sul luogo,

catturando nuovamente Okja e riconsegnandola alla multinazionale. La continuità con gli elementi autoriali di Bong si ritrova poi, anche in questo caso, nel finale amaro del film: Mija riesce a salvare Okja dalla morte, barattandola con il maialino d'oro ricevuto dal nonno, ma l'attività della multinazionale, nonostante lo scandalo generato dal FLA, non viene terminata, e le due protagoniste lasciano l'allevamento passando in mezzo al recinto dove i super-maiali (che si scoprono essere migliaia, nati da una mutazione genetica indotta dalla stessa Mirando Corporation) aspettano il proprio turno per essere macellati. Una coppia di super-maiali, prima che Mija e Okja abbandonino il perimetro, riesce ad affidargli il proprio cucciolo, che nella sequenza finale del film è insieme alle due protagoniste sulle montagne, dove Mija e Okja hanno fatto ritorno.

Anche *Okja* ricorda per molti versi *The Host*, sia per la presenza di una creatura mutante, sia per il modo in cui la stessa viene sfruttata da parte degli organi di potere per raggiungere i propri scopi. Similmente a *Snowpiercer* invece, *Okja* propone una critica globalmente riconoscibile, atta ad attirare un pubblico internazionale, pur rimanendo fedele, come già detto, agli aspetti formali e stilistici tipici del cinema di Bong Joon-ho.

La grande considerazione autoriale raggiunta da Bong portò il film a essere invitato, in concorso, alla 70^a edizione del Festival di Cannes, durante la quale, dopo l'annuncio ufficiale da parte di Netflix che il film non avrebbe trovato distribuzione nelle sale francesi uscendo direttamente sulla piattaforma, iniziarono a manifestarsi diverse polemiche. La prima presa di posizione nei riguardi della situazione fu quella di Pedro Almodovar, presidente della giuria in questa edizione del Festival, che dichiarò di ritenere pressoché impensabile la premiazione con la Palma d'Oro di un film che non sarebbe poi uscito nelle sale⁷⁷ (Festival de Cannes, 2017). Durante la conferenza stampa, molti giornalisti interrogarono Bong e il cast, soprattutto Tilda Swinton, sulla questione. Questi risposero che la loro volontà di presentare *Okja* al Festival non era mirata alla conquista di premi, bensì al desiderio di mostrare la visione autoriale di Bong circa le tematiche profondamente significative veicolate dal film, e il regista ribadì nuovamente la sua gratitudine nei riguardi di Netflix per avergli concesso la massima libertà artistica sul progetto (Festival de Cannes, 2017). La presentazione di *Okja* a Cannes fu così dibattuta che il Festival decise di revisionare il proprio regolamento per l'anno successivo, aggiungendo come requisito di ammissione per i film in concorso l'obbligo di distribuzione nelle sale francesi (Pierri, 2018).

⁷⁷ Il discorso si estendeva anche al film *The Meyerowitz Story* (Noah Baumbach, 2017), sempre finanziato da Netflix e presentato in quella stessa edizione del Festival.

Le polemiche relative alla distribuzione del film non si limitarono però al Festival, ed ebbero una particolare influenza sulla ricezione del prodotto in Corea del Sud, unico paese nel quale uscì effettivamente anche nelle sale. A generare forti dissensi in questo contesto fu la decisione di Netflix di non riservare una fascia temporale di distribuzione esclusiva per il circuito delle sale, ma di fare uscire il prodotto in contemporanea con l'uscita su piattaforma (Cho, 2024, p.166). Questa decisione comportò, sulle prime, un vero e proprio rifiuto da parte dei distributori locali all'acquisto dei diritti del film, che alla fine furono però acquistati da NEW (Bechervaise, 2024, p.112). In seguito, la faccenda si spostò sul versante degli esercenti: CJ fu la prima azienda a rifiutare esplicitamente la proiezione del film nelle proprie sale, tagliando fuori il 39% degli schermi coreani di cui era proprietario al tempo (Albanese, 2017). Poco dopo, Lotte e Megabox aderirono alla posizione di CJ (Cho, 2024, p.115), e *Okja* si vide precluso l'accesso al 93% delle sale del paese (Fiorentini, 2017), trovando quindi una distribuzione limitatissima, che lo portò a chiudere la propria prestazione al botteghino locale con un incasso di 2 milioni di dollari (Box Office Mojo – *Okja* (2017), s.d.). Un aspetto positivo della strategia distributiva del film fu l'uscita simultanea nel catalogo della piattaforma in tutti i 190 paesi in cui Netflix era operativo.

La fama di Bong Joon-ho come regista internazionale, le polemiche relative al film durante il Festival di Cannes e l'interesse nei riguardi dei prodotti Netflix Original, fecero comunque di *Okja* un prodotto seguito, e portarono il cinema coreano a un grado di rappresentanza ancora più elevato rispetto a quello raggiunto da successi internazionali come *Snowpiercer* e *Train to Busan*.

Tuttavia, ciò che accadde due anni più tardi con l'uscita di *Parasite* fu inaspettato. Sebbene il riconoscimento nei riguardi del cinema coreano a livello globale stesse crescendo da diverso tempo, quello che accadde con il film successivo di Bong Joon-ho fu la vera e propria nascita di un fenomeno globale, che per il cinema coreano ebbe un'importanza paragonabile solo al boom ottenuto con l'uscita di *Shiri* nel 1999, che aveva rappresentato un nuovo inizio per i suoi autori e per la sua industria. *Parasite* fu però sia un nuovo inizio che un traguardo: il suo successo cambiò considerevolmente il rapporto globale con il cinema coreano, capace di dominare nei contesti di prestigio più rilevanti al mondo e di performare nelle sale estere con numeri paragonabili a quelli ottenuti nel mercato interno; allo stesso tempo, *Parasite* incoronò il riconoscimento del valore dei prodotti culturali coreani nel mondo, portando anche il cinema a conoscere la grande diffusione raggiunta dal fenomeno *Hallyu*, oltre che premiare Bong Joon-ho come uno dei registi più riconoscibili e affermati del cinema contemporaneo.

4. PARASITE E L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA COREANA: DALLA CONQUISTA GLOBALE ALLE NUOVE SFIDE NEL PERIODO POST-PANDEMICO

4.1 PARASITE: L'AFFERMAZIONE GLOBALE DEL CINEMA COREANO

4.1.1 PARASITE: La storia produttiva del film e il ritorno alla Corea di Bong Joon-ho

In seguito alle esperienze internazionali fatte con *Snowpiercer* e *Okja*, Bong Joon-ho decise di dedicarsi nuovamente alla realizzazione di un film rivolto al contesto nazionale. A dichiararlo fu lui stesso, in una delle prime conferenze stampa relative a *Parasite*, antecedenti alla sua presentazione al Festival di Cannes (Festival de Cannes, 2019a). Il settimo film di Bong, rivelatosi poi l'apice del suo percorso autoriale, arrivò infatti in un momento molto preciso della sua carriera: dopo una prima fase di grande prestigio guadagnato in ambito nazionale, con le sue prime quattro pellicole esplicitamente legate alla Corea del Sud, sia dal punto di vista contenutistico che produttivo, le due opere successive avevano esteso il perimetro di questi aspetti, mutando inevitabilmente la percezione pubblica e critica nei suoi riguardi. Ciò non va inteso come un rifiuto da parte del pubblico coreano alla sua figura autoriale, ma la lavorazione di due prodotti commerciali dal respiro dichiaratamente internazionale aveva determinato una sorta di percepito distacco verso la radicazione culturale che, fino a *Madre*, era stato uno degli aspetti più caratteristici della sua poetica e delle sue narrazioni. Guardando alle tempistiche che hanno definito questo suo nuovo progetto, si può però comprendere come questo "ritorno" fosse in realtà preventivato indipendentemente dal risvolto internazionale della sua carriera. Lo sviluppo di *Parasite* risale infatti al 2013, quando, sotto il consiglio di un amico di lunga data, Bong pensò alla possibilità di scrivere una pièce teatrale (Brzeski, 2019). Bong Joon-ho si era già fatto ispirare dal mondo del teatro in occasione di *Memorie di un assassino*, coinvolgendo alcuni attori della pièce teatrale *Come and see me* nell'adattamento cinematografico di quella stessa vicenda. Con *Parasite*, il teatro lo ispirò nella costruzione dello spazio scenico. Bong decise di impostare la narrazione in un sistema di pochi ambienti, rigorosamente definiti e controllati, entro la quale far collidere tutti i personaggi e gli eventi del film. (Brzeski, 2019). Al termine della lavorazione di *Snowpiercer*, Bong consegnò una prima stesura di quindici pagine alla casa di produzione Barunson E&A, con la quale aveva già collaborato in occasione di *Madre*, che a sua volta coinvolse CJ ENM per definirne il piano realizzativo, concordato con un budget di 12 milioni di dollari (Brzeski, 2019). Il progetto non fu completato prima della conclusione della lavorazione di *Okja*, durante la quale Bong domandò al suo assistente alla

regia di allora, Han Ji-won, di svolgere alcune ricerche per lo sviluppo del prototipo parziale che aveva consegnato (Curry, 2020). L'idea dei personaggi era già stata definita, così come l'incipit narrativo e i primi svolgimenti di trama, e Han si basò su questi elementi per condurre le proprie ricerche, condividendone progressivamente i risultati con il regista (Curry, 2020). Colpito dal lavoro di Han Ji-won, Bong decise di coinvolgerlo direttamente nella seconda fase della stesura (Curry, 2020). terminate le riprese di *Okja*, Bong riprese in mano il progetto e completò la sceneggiatura, inserendo il nome di Han Ji-won come co-sceneggiatore ufficiale del film (CJ ENM, 2019).

Ben prima della conclusione della fase di scrittura, Bong coinvolse Song Kang-ho nel progetto (Brzeski, 2019). Il rapporto di stima reciproca e il sodalizio artistico maturato nel corso delle rispettive carriere, che con *Parasite* portava i due a realizzare il quarto film assieme, assumeva per entrambi un valore di completa fiducia nelle rispettive capacità artistiche. Tutti gli altri attori coinvolti nel progetto erano già noti al pubblico coreano. Tra questi figuravano Lee Sun-kyun, con una carriera quasi ventennale alle spalle, Choi Woo-shik, già presente in *Okja* e noto al grande pubblico per *Train to Busan* e per alcuni *K-drama* di successo degli anni Duemila dieci, e Cho Yeo-jeong, interprete di ruoli di rilievo in titoli come *The Servant (Bangjajeon, Kim Dae-woo, 2010)* e *The Concubine (Hugung: jewangui cheop, Kim Dae-seung, 2012)*.

Poiché la vicenda si svolge per lo più all'interno delle abitazioni delle due famiglie protagoniste (i Kim e i Park), la costruzione di questi spazi richiese particolare cura e attenzione. Sia il seminterrato che la villa sono infatti artificiali, costruiti appositamente da Lee Ha-jun, scenografo del film, sotto la supervisione di Bong (McNamara, 2020). Per il seminterrato, Lee Ha-jun dichiarò come la volontà di Bong Joon-ho fosse quella di ricreare una sensazione di claustrofobia e disagio, anche a livello sensoriale, per immergere il più possibile gli attori nel contesto narrativo (Eagle Pictures, 2019). Per la villa della famiglia Park, invece, Lee e Bong si affidarono ad artigiani esperti per la ricostruzione di mobili e arredamento di lusso, creando fisicamente tutto il piano terra dell'abitazione e sovrapponendo in CGI il piano superiore per le riprese in esterna (McNamara, 2019).

Le riprese del film si svolsero tra maggio e settembre del 2018, a cui seguirono tre mesi di post-produzione, durante il quale Bong Joon-ho e Yang Jinmo (montatore del film, che aveva già

lavorato con Bong in *Snowpiercer* e *Okja*), si immerse completamente nella revisione del girato.⁷⁸

Prima della conclusione del film, un altro importante contributo fu fornito da Darcy Paquet con l'adattamento dei sottotitoli per la sua distribuzione internazionale. Paquet, esperto cinematografico, attivo dagli anni Novanta nel campo della divulgazione del cinema coreano nel mondo⁷⁹, aveva iniziato, nel corso del decennio, a collaborare con registi di rilievo, quali Park Chan-wook, Kim Jee-woon e Choi Dong-hoon, prestandosi per la traduzione e l'adattamento in lingua inglese dei dialoghi dei loro film⁸⁰ (Kwon, 2022). Il lavoro svolto da Paquet in *Parasite* fu centrato su una serie di misure specifiche richieste da Bong Joon-ho, atte a limare la centralità culturale di alcuni elementi interni ai dialoghi al fine di renderli familiari anche al pubblico internazionale (BBC, 2025). Paquet si concentrò in particolare sul rendere comprensibili globalmente alcuni riferimenti culturali interni al film: l'intervento più riconosciuto in tal senso (per via della sua enorme circolazione in seguito all'uscita del film), è l'invenzione del termine "ram-don" in sostituzione di "Jjappaguri", ricetta coreana che prevede l'unione di due tipologie specifiche di noodles istantanei coreani, i "Chapaghetti" e i "Neoguri"⁸¹ (Lee S.T., 2021, p.99). Per ovviare all'incomprensione di questo termine e del suo utilizzo da parte del pubblico estero, Paquet unì due termini ampiamente diffusi a livello globale, "ramen" e "udon", coniando il termine "ram-don" (BBC, 2025), che in seguito al successo del film si diffuse globalmente come nome ufficiale della pietanza (Lee S.T., 2020, p.99). Le sostituzioni adottate da Paquet in fase di traduzione furono diverse, come la sostituzione della "Yonsei University", una delle università più prestigiose della Corea del Sud, con Oxford, per mantenere l'alto grado di prestigio accademico, oppure ancora l'utilizzo di WhatsApp in sostituzione di KaKao Talk (BBC, 2025), l'applicazione di messaggistica più utilizzata dalla popolazione coreana ma sconosciuta al di fuori dei confini nazionali.

⁷⁸ Ogni ripresa inserita nel montaggio finale del film, secondo le dichiarazioni di Yang, è stata oggetto di revisione, col fine di risultare il più possibile completa nel grado di dettaglio voluto dal regista (Brzeski, 2019).

⁷⁹ A partire dal 1998, Darcy Paquet ha svolto il ruolo di consigliere speciale per le pubblicazioni in lingua inglese del Korean Film Council. Nel 1999 ha aperto il sito web Koreanfilm.org, iniziando a pubblicare contenuti di divulgazione cinematografica. Paquet è ad oggi uno dei massimi esperti mondiali di cinema coreano e ricopre ruoli ufficiali di rappresentanza per l'industria, come ad esempio quello di referente per la Corea al Far East Film Festival di Udine. Nel 2010, in seguito alla pubblicazione del suo libro *New Korean Cinema: Breaking the Waves*, Paquet venne premiato al BIFF con il "Korea Film Reporters Association Award" e nel 2020 è stato insignito della cittadinanza onoraria coreana (Kwon, 2020).

⁸⁰ Rispettivamente in *Mademoiselle*, *L'impero delle ombre* e *The Assassination (Amsal)*, Choi Dong-hoon, 2015) (Kwon, 2022).

⁸¹ Due formati diversi di noodles istantanei, entrambi prodotti dall'azienda Nongshim (Lee S.T., 2021, p.99).

La scelta di elidere le specificità culturali nella traduzione dimostra come, seppur concentrandosi nuovamente su aspetti strettamente legati alla propria nazione, Bong Joon-ho avesse compreso come l'impatto autoriale derivato dai suoi precedenti lavori potesse influire positivamente sulla risonanza globale della sua nuova opera. L'importanza di questo aspetto risulta fondamentale in funzione del prestigio ottenuto da *Parasite* all'interno di contesti come gli Academy Awards e i Golden Globes, che fino a quel momento si erano dimostrati reticenti nel concedere i massimi riconoscimenti a film non anglofoni. Proprio in occasione del riconoscimento come miglior film straniero ottenuto durante la 77^a edizione dei Golden Globes, Bong rilasciò una dichiarazione simbolica: "Once you overcome the 1-inch taller barrier of subtitles, you will be introduced to so many more amazing film" (John R. Peters Jr., 2020). Questo discorso mostrò una forte presa di posizione da parte del regista circa la limitata circolazione del cinema non anglofono all'interno del mercato nordamericano. In quel preciso momento, *Parasite* aveva già ricevuto la Palma d'Oro, era già stato candidato ufficialmente in sei differenti categorie dei premi Oscar e stava acquisendo sempre più riconoscimenti a livello critico e di pubblico, con un progressivo aumento delle sue proiezioni nelle sale cinematografiche statunitensi.

4.1.2 PARASITE: La conquista dei mercati globali tra riconoscimenti e strategie distributive

L'uscita di *Parasite* in Corea del Sud, prevista per il 30 maggio del 2019, venne annunciata l'8 aprile del 2019, con la pubblicazione del primo poster ufficiale del film (Raup, 2019). Dieci giorni più tardi, il film fu selezionato per la presentazione ufficiale alla 72^a edizione del Festival di Cannes, in concorso per la Palma d'Oro (Pasetti, 2019). Il settimo lavoro ufficiale di Bong Joon-ho suscitò sin da subito molta attesa in patria: dopo l'annuncio della sua uscita vennero indette le prime conferenze stampa per la presentazione del film, già nel mese di aprile (Seo, 2020). Bong Joon-ho era ai massimi vertici della cinematografica coreana e con i suoi ultimi progetti si era identificato anche come il regista più internazionale del paese. Nonostante le criticità distributive avute con *Okja*, l'annuncio di un suo nuovo film in uscita creava fisiologicamente grande partecipazione da parte della stampa di settore e del pubblico. Al netto di queste considerazioni, il successo e il prestigio ottenuti da *Parasite* erano tutt'altro che pronosticabili e la sua trasformazione in vero e proprio fenomeno cinematografico iniziò a prendere forma già dalla presentazione a Cannes.

La premiere mondiale del film venne organizzata per la serata del 21 maggio, ottava giornata dell'edizione (Lee J., 2019). Alla conferenza stampa del giorno successivo venne marcata la forte accoglienza ricevuta dal film dopo la proiezione, seguita da una lunga standing ovation e da un condiviso entusiasmo generale da parte del pubblico presente all'evento (Festival de Cannes, 2019a). La stampa ne omaggiò i contenuti, l'esposizione degli stessi, e iniziò da subito a sottolineare la capacità del film di riuscire a estraniare la propria narrazione da una categorizzazione in generi precisa, caratteristica tra le più apprezzate e discusse da parte della critica mondiale (Festival de Cannes, 2019a). Quattro giorni più tardi, *Parasite* segnò il primo storico traguardo nella sua lunga fila di riconoscimenti, venendo premiato con la Palma d'Oro e diventando il primo film coreano della storia ad ottenere tale riconoscimento (Pulver, 2019). *Parasite* fu inoltre il primo film dopo *La Vita di Adele* (*La Vie d'Adèle - Chapitres 1 & 2*, Abdellatif Kechiche, 2013) a ricevere la Palma d'Oro per votazione unanime di tutti i membri della giuria, che in quell'edizione fu presieduta da Alejandro Gonzalez Iñárritu (White e Cotton, 2019). Questo riconoscimento ebbe anche un valore simbolico per il cinema coreano, che proprio nel 2019 compiva il suo primo centenario (Yoon, 2019), come rimarcato dallo stesso Bong Joon-ho in occasione della successiva conferenza stampa per la Palma d'Oro (Festival de Cannes, 2019b).

Una settimana dopo la premiazione a Cannes, il film uscì nelle sale coreane e, nel primo weekend di programmazione, registrò un debutto da record con 25 milioni di dollari netti d'incasso: un risultato che superò i precedenti migliori weekend d'apertura di Bong, detenuti fino ad allora da *The Host* e *Snowpiercer* (Albanese, 2019). Al termine della sua distribuzione nelle sale coreane, *Parasite* arrivò a un incasso totale di 71 milioni di dollari (Box Office Mojo – *Parasite* (2019), s.d.), stimati su una vendita di circa dieci milioni di biglietti (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly BoxOffice [2019], s.d.). Il grande clamore generato dal film con l'ottenimento della Palma d'Oro e con i continui passaparola positivi portarono così *Parasite* al quinto posto degli incassi del 2019 (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2019], s.d.)⁸².

Dopo il grande successo domestico, *Parasite* iniziò gradualmente a essere distribuito nei mercati esteri, dove confermò da subito i risultati ottenuti in patria: Australia e Nuova Zelanda furono i primi paesi in cui il film venne distribuito, tramite Madman Films, che ne aveva

⁸² Questi risultati furono sorprendenti per questa tipologia di prodotto, non classificabile nell'etichetta di "film commerciale" bensì molto più vicino all'essere riconosciuto come un film d'autore, soprattutto in seguito al premio ottenuto a Cannes.

acquisito i diritti di distribuzione per l'area ANZ⁸³ (Madman Films, 2019a). *Parasite* registrò 7,8 milioni di dollari in Australia e 586 mila dollari in Nuova Zelanda (Box Office Mojo - Parasite (2019), s.d.), diventando il film coreano di maggior incasso nella regione (Madman Films, 2019b).

Nel mese di ottobre, dopo essere stato presentato anche al Toronto Film Festival a settembre, il film uscì nel mercato nordamericano. La strategia adottata da NEON, detentrici dei diritti di distribuzione del film sin dalla fine del 2018 (Brzeski, 2019), fu fondamentale per il suo successo in questo mercato. Fin dalla campagna promozionale, NEON organizzò una strategia studiata al dettaglio: rilasciò infatti due trailer ufficiali del film, nella quale non inserì alcun elemento riconducibile alla seconda parte della narrazione, e da essi estrapolò circa trenta clip brevi da pubblicare sul proprio profilo Instagram, con cadenza regolare fino alla data d'uscita del film, prevista per l'11 ottobre (D'Alessandro, 2019). Questa strategia promozionale fu mirata allo sfruttamento dell'enorme potenziale del film riconosciuto da Christian Parkers, direttore del reparto marketing dell'azienda, oltre che dalla scelta di partire con una distribuzione nelle sale molto limitata (D'Alessandro, 2019). Seppur premiato al Festival di Cannes, il mercato statunitense ha sempre mostrato una certa reticenza nei confronti dei film non anglofoni, come accennato in precedenza. Nel weekend d'apertura il film registrò 393 mila dollari di incasso, venendo proiettato in soli tre schermi, distribuiti tra New York e Los Angeles (Kay, 2019). La strategia di NEON mirava sul passaparola di critica e pubblico come strumento di richiamo, come affermato dallo stesso Parker in prossimità dell'uscita del film: "With this film, the marketing has never just been about week 1, but week 5, week 15, week 20 and beyond." (D'Alessandro, 2019). Alla terza settimana, *Parasite* aveva superato il milione d'incasso, estendendo le sue proiezioni a un totale di 129 schermi (Kay, 2019). Alla sesta settimana, il film aveva raggiunto la quota di 620 schermi, con un incasso superiore a 10,9 milioni di dollari, superando *D-war* (Kay, 2019) e diventando così il film coreano con il maggiore incasso nel mercato nordamericano. Dopo l'apice di 620 schermi, il film subì un calo fisiologico della propria distribuzione a partire dalla fine novembre, che si protrasse per tutto il mese successivo, stabilizzandosi a 155 schermi (Box Office Mojo – Parasite (2019), s.d.).

Un nuovo incremento del numero di schermi avvenne con l'inizio del 2020, nei giorni precedenti alla cerimonia della 77^a edizione dei Golden Globes, tenutasi il 5 gennaio. Durante la serata, *Parasite* fu premiato con il premio per il miglior film straniero (Golden Globes, s.d.),

⁸³ Termine comunemente usato per indicare la regione geografica che comprende Australia e Nuova Zelanda.

alimentando nuovamente l'attenzione pubblica e arrivando nella settimana successiva a una copertura di 345 schermi (Box Office Mojo – Parasite (2019), s.d.). La vera svolta per il film arrivò tuttavia dopo il 13 gennaio, quando vennero annunciati i candidati per la 92^a edizione degli Oscar, nella quale *Parasite* ricevette sei candidature: miglior film internazionale, miglior regista, miglior sceneggiatura originale, miglior montaggio, miglior scenografia e miglior film (Academy Awards, 2019). Queste candidature portarono il film a risvegliare un enorme interesse da parte del pubblico e nel mercato nordamericano la sua distribuzione subì un incremento vertiginoso, portandolo a superare i 620 schermi raggiunti a novembre già dal weekend successivo, quando arrivò a coprire la programmazione di 843 schermi, che arrivarono a 1.060 sul finire di gennaio (Box Office Mojo – Parasite (2019), s.d.). Alla vigilia della cerimonia degli Oscar, *Parasite* aveva incassato 35,2 milioni di dollari nel mercato nordamericano (Box Office Mojo – Parsite (2019), s.d.).

Nella serata del 9 febbraio, *Parasite* segnò a tutti gli effetti la storia del cinema coreano e mondiale, vincendo quattro dei sei premi in cui era nominato, nell'ordine: miglior sceneggiatura originale, miglior film internazionale, miglior regista e miglior film (BBC, 2020). Bong fu il secondo regista asiatico della storia a essere premiato come miglior regista agli Oscar, dopo Ang Lee⁸⁴, e *Parasite* fu il primo film non in lingua inglese di sempre a essere premiato come miglior film (BBC, 2020). A prendere la parola durante la premiazione per il miglior film furono Kwak Sin-ae, CEO di Barunson Entertainment & Arts Corporation, casa di produzione del film, e Miky Lee, vice-presidente del gruppo CJ, dedita allo sviluppo del settore cinematografico dell'azienda fin dall'inserimento attivo del gruppo con la fondazione di CJ Entertainment⁸⁵, che dedicò il suo discorso al pubblico cinematografico coreano, ringraziandolo per la grande affluenza con cui accoglie i prodotti cinematografici nazionali (Oscars, 2020).

L'incredibile traguardo raggiunto da *Parasite* influenzò nuovamente le sorti distributive del film. Nel weekend successivo alla sua premiazione, il numero di schermi nel territorio nordamericano incrementò da 1.060 a 2.001 (Box Office Mojo – Parasite (2019), s.d.). La sua permanenza nelle sale terminò nel mese di marzo, una settimana dopo la dichiarazione ufficiale dell'“Organizzazione Mondiale della Sanità” (OMS) dello stato di pandemia da COVID-19. Gli incassi del film nel mercato nordamericano ammontarono in definitiva a 53,4 milioni di dollari (Box Office Mojo – Parasite (2019), s.d.), che fecero di *Parasite* il quarto film estero

⁸⁴ Ang Lee fu premiato con l'Oscar alla miglior regia due volte: con *I Segreti di Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005) e con *Vita di Pi* (*Life of Pi*, Ang Lee, 2012).

⁸⁵ Miky Lee fu la coordinatrice del progetto di apertura del primo multiplex CGV in Corea del Sud nel 1998. Ad oggi è responsabile della direzione strategica della gestione complessiva di CJ ENM. (Frater & Revindran, 2022).

più redditizio nella storia della regione⁸⁶ (Lee et al., 2024, p.2). Nel resto del mondo, il film incassò altri 133,2 milioni di dollari, superando il milione di guadagno in otto diversi paesi europei, con la Francia a registrare l'incasso più elevato, pari a 15,4 milioni, seguita dal Regno Unito con 14,7 (Box Office Mojo – Parasite (2019), s.d.). Nei mercati dell'Asia orientale il film incassò altri 51 milioni di dollari, con dominanza assoluta del Giappone, con 43 milioni (Box Office Mojo - Parasite (2019), s.d.), classificandosi al primo posto del botteghino annuale e diventando il primo film coreano a riuscirci dopo quindici anni⁸⁷ (Cho, 2020). Il grande assente per la distribuzione di *Parasite* fu il mercato cinese. Nonostante il divieto imposto a seguito del dispiegamento del THAAD fosse stato parzialmente rimosso nel 2018, con l'invito da parte del Beijing International Film Festival (BJIFF) di ben sette film coreani, *Parasite* non venne distribuito (Lee S., 2024, p.287). Inizialmente, il film doveva essere presentato al FIRST Film Festival del 2019, svoltosi nel mese di luglio, ma il giorno prima della sua proiezione essa fu cancellata per ragioni tecniche, stando alle dichiarazioni ufficiali dello staff del FIRST (Lee S., 2024, p.287).

Il successo planetario di *Parasite* ebbe grossa influenza anche sulla sua distribuzione in home-video e nei servizi di streaming. NEON pubblicò già nel mese di gennaio del 2020 la versione DVD e Blu-ray del film (Chitwood, 2020), mentre la piattaforma HULU ne acquistò i diritti di streaming, inserendolo nel proprio catalogo a partire dall'8 aprile del 2020 (Alexander, 2020). Nell'estate successiva, NEON fece uscire la versione in 4K del film, mentre Criterion Collection, casa di distribuzione statunitense specializzata nell'edizione e preservazione di film d'autore e classici del cinema, in accordo con CJ, realizzò una propria edizione speciale del prodotto con molti contenuti speciali inediti e, in aggiunta, la versione in bianco e nero del film (The Criterion Collection, s.d.).

4.1.3 PARASITE: Gli elementi di continuità autoriale e l'intelligibilità universale delle tematiche esposte

Lo straordinario successo globale di *Parasite* ha favorito la proliferazione di numerose letture critiche, sviluppate su molteplici piani analitici e orientate a mettere in luce la complessa rete

⁸⁶ I tre film di produzione estera di maggiore incasso nella storia del mercato nordamericano sono, nell'ordine: *La Tigre e il Dragone* (*Wòhū Cángróng*, Ang Lee, 2000), *La Vita è Bella* (Roberto Bengni, 1997) e *Hero* (*Yīng xióng*, Zhang Yimou, 2002) (Lee et al., 2024, p.2).

⁸⁷ Nonostante il calo drastico del 2006, il mercato giapponese, negli anni di riassetto dei valori dell'export, si era sempre dimostrato uno dei più prolifici per l'industria coreana, ma l'attrattiva dei suoi prodotti non era più riuscita, fino all'uscita di *Parasite*, a dominarne nuovamente il botteghino (Cho, 2020).

di dettagli formali e tematici che struttura il film. Per questa analisi, i punti di interesse essenziali alla comprensione del contributo offerto da *Parasite* alle dinamiche di evoluzione dell'industria cinematografica coreana risiedono principalmente in due aspetti: la forza comunicativa delle tematiche offerte dal film e la linearità dell'opera con i precedenti lavori di Bong Joon-ho.

Il film segue le vicende della famiglia Kim, composta da quattro membri: il padre Ki-taek, la madre Chung-sook e due figli, Ki-woo e Ki-jung, alle prese con una condizione economica estremamente precaria, che li costringe a vivere in un seminterrato di Seoul. I Kim si mantengono tramite sussidi di disoccupazione e assemblando cartoni per una pizzeria locale, fino a quando Ki-woo, il figlio maggiore, viene invitato dall'amico Min-hyuk a prendere il suo posto di professore privato di inglese per Park Da-hye, giovane ragazza al secondo anno di liceo proveniente da una ricca famiglia di Seoul. Dopo aver falsificato le proprie referenze ed essersi presentato alla famiglia Park, Ki-woo viene assunto. Entrato in confidenza con la madre di Da-hye, Ki-woo raccomanda la sorella, Ki-jung, come insegnante privata per il secondogenito dei Park, Da-song, presentandola come una ex compagna di scuola di suo cugino affermatasi come artista specializzata nell'arteterapia all'Università dell'Illinois. Con l'assunzione di Ki-jung, la famiglia Kim inizia a pianificare un sistema per fare in modo che anche Ki-taek e Chung-sook vengano assunti, tenendo sempre nascosto il legame familiare che li unisce. In breve tempo, i due fratelli riescono a far licenziare l'autista privato del signor Park, raccomandando l'assunzione di Ki-taek, e successivamente fanno lo stesso con la governante, Gook Moon-gwang, sostituita da Chung-sook. Approfittando di un'escursione in campeggio della famiglia Park, i Kim occupano la villa festeggiando i propri traguardi, quando all'improvviso l'ex governante si presenta alla porta, supplicando Chung-sook di farla entrare per recuperare alcuni effetti personali lasciati nello scantinato. All'interno dello scantinato si nasconde però un bunker antiaereo, sconosciuto persino alla famiglia Park⁸⁸, nella quale Moon-gwang tiene nascosto il marito Geun-sae da quattro anni, per via dei debiti pendenti di quest'ultimo a seguito del fallimento della sua attività. Dopo una serie di suppliche rivolte a Chung-sook per ottenere il suo aiuto, il resto della famiglia Kim esce accidentalmente allo scoperto, rivelando a Moon-gwang il loro piano. Dopo uno scontro tra le due famiglie, i Kim riescono a legare i coniugi Gook nel bunker e a riprendere il controllo della situazione, ma l'indomani, durante una festa a sorpresa organizzata dai Park per il figlio Da-song, l'uscita di Geun-sae dallo scantinato fa

⁸⁸ L'unica a conoscere l'esistenza del bunker è Moon-gwang, che svolgeva il ruolo di governante della casa ancora prima dell'acquisto della stessa da parte della famiglia Park.

precipitare la situazione, dando inizio a un'esplosione di violenza che causa diverse vittime, distruggendo l'equilibrio di tutte e tre le famiglie e portando Ki-taek a nascondersi a sua volta nel bunker, per sfuggire alla cattura da parte delle forze dell'ordine.

Con *Parasite*, Bong Joon-ho ripropone nuovamente la tematica della disparità sociale, veicolata da una narrazione che la rende allo stesso tempo comprensibile a livello globale e fortemente radicata nel costruito sociale della Corea contemporanea. In linea con *Snowpiercer*, dove la gerarchizzazione avveniva sulle diverse classi in cui erano divisi gli scompartimenti del treno, *Parasite* propone una scomposizione simile, ma verticalizzata (Chang, 2020). La maggior parte del film si svolge all'interno di tre ambienti: la villa dei Park, che si staglia in cima a un quartiere residenziale agiato di Seoul⁸⁹, il seminterrato della famiglia Kim, collocato all'interno di un complesso collocato al di sotto del perimetro urbano della città, e infine, dalla seconda metà del film in poi, nel bunker antiaereo della villa, scavato nella profondità delle fondamenta della casa. Oltre agli ambienti però, la messa in scena di Bong Joon-ho mira a definire una continua separazione spaziale tra le classi rappresentate: le scene girate all'interno della villa dei Park evidenziano la vastità dei suoi spazi interni ed esterni, accentuando la luminosità offerta dalle ampie vetrate presenti nell'abitazione. Lo scantinato della famiglia Kim, al contrario, viene ripreso tramite la costruzione di piani ravvicinati e una desaturazione dei colori, che si fa ancora più accentuata nelle riprese all'interno del bunker. La divisione spaziale verticalizzata del film è funzionale anche a un altro aspetto tematico, che propone un'importante aggiunta al classico trattamento della disparità di classe da parte di Bong, ossia la totale mancanza di solidarietà nella condivisione delle situazioni di disagio (Chang, 2020). Nam Lee ha osservato come la “solidarietà orizzontale”, intesa come il meccanismo di collaborazione tra personaggi che condividono gli stessi disagi (Lee N., 2020, p.140), sia un elemento ricorrente in tutti i lavori precedenti del regista: In *Barking Dogs Never Bite*, il protagonista Yun-ju si unisce a Hyun-nam nella ricerca dell'ultimo cane scomparso; in *Memorie di un Assassino* il detective arrivato da Seoul e quello locale si uniscono nella ricerca dell'assassino; in *The Host*, alla fine del film, è grazie all'aiuto di un senzatetto che la famiglia Park riesce a eliminare il mostro; in *Madre*, la protagonista viene aiutata da Jin-tae, seppur sotto compenso, nella sua ricerca della verità (Lee N., 2020, p.140); *Snowpiercer* inscena una vera e propria rivolta condivisa tra gli appartenenti alla classe più bassa del treno; mentre in *Okja* la protagonista Mija viene aiutata dal Fronte Liberazione Animale. In *Parasite* la solidarietà resta confinata entro i singoli nuclei familiari:

⁸⁹ Nello specifico il quartiere Seongbuk-dong, quartiere residenziale noto per la presenza di case storiche, comunemente abitate da famiglie benestanti (Wagner, 2023, p.81).

quando i Kim scoprono di condividere con i coniugi Gook la medesima precarietà, invece di riconoscersi in una condizione comune, entrano in competizione. Il confronto si trasforma poi in scontro e finisce per coinvolgere anche la famiglia Park (Lee N., 2020, p.141). Il finale del film non ha alcuna apertura positiva per i suoi protagonisti: tutte e tre le famiglie coinvolte nella narrazione vengono infatti distrutte, con la morte di entrambi i coniugi Gook, del signor Park e di Ki-jung. I Kim, composti ormai solo da Ki-woo e Chung-sook, con Ki-taek nascosto nel bunker, sono costretti a fare ritorno nel seminterrato. Nonostante la scoperta da parte di Ki-woo sul nascondiglio del padre, il piano da lui ideato per salvarlo, basato sull'arricchirsi fino a poter permettersi di comprare la villa, conferma l'amara impossibilità di un riscatto sociale da parte dei protagonisti. L'umorismo nero distintivo di Bong permea il film per tutta la sua durata, ma si contrappone a passaggi narrativi e risvolti cupi, che caratterizzano *Parasite* come un'opera impossibile da associare a un genere definito, capace invece di rompere le convenzioni dei registri che usa, passando dalla commedia, al thriller e al dramma senza definirsi in maniera specificata in nessuno di questi. Questa rottura delle convenzioni di genere, come si è già visto in precedenza, è una caratteristica apertamente ricercata da Bong e da lui stesso confermata durante la conferenza stampa di presentazione del film a Cannes (Festival de Cannes, 2019a). L'esempio più immediato di questa sua caratteristica autoriale è *The Host*, per il fatto che, pur rompendone le convenzioni, Bong sceglie un genere di riferimento, ossia il *monster movie*. Gli altri lavori del regista non si identificano in generi specifici e sono caratterizzati tutti dal mantenimento dei suoi tratti distintivi, con la sola eccezione di *Snowpiercer*, che elimina l'aspetto umoristico anche in favore di una semplificazione richiesta dal modello produttivo di riferimento.

Gli elementi fino a qui richiamati caratterizzano una dinamica di classe molto ben definita e dettagliata, che riesce a palesarsi indipendentemente dalla conoscenza dei risvolti sociali e culturali coreani. Tuttavia, se *Parasite* è riuscito ad ottenere un successo planetario è anche per un condiviso riconoscimento della sua peculiare capacità di rendere osservabili globalmente le specificità culturali legate al paese che descrive, offrendo un quadro molto dettagliato della situazione sociale coreana, il cui riflesso ad altri e disparati contesti nazionali è una conseguenza più indiretta che voluta. Questa peculiarità apre un altro piano di lettura del film, che richiama il dettaglio, su cui è utile soffermarsi in relazione alle cause che hanno portato alla condizione sociale delle tre famiglie coinvolte nella narrazione: I Kim, i Gook e i Park.

Nam Lee osserva come il film metta lo spettatore nelle condizioni di comprendere le cause della precarietà di Ki-taek e Geun-sae. Entrambi condividono il fallimento delle rispettive attività

commerciali; tuttavia, mentre Ki-taek si limita a subirne le conseguenze, Geun-sae tenta di risanare la situazione ricorrendo a prestiti illeciti e finisce così costretto alla clandestinità. Il film però, tramite la successione di dialoghi ben scanditi lungo tutta la narrazione, permette di far comprendere allo spettatore che l'attività di Geun-sae e di Ki-taek era la stessa, avendo entrambi aperto un punto vendita di dolci taiwanesi in franchise con il marchio "Taiwanese Castella" (Lee N., 2020, p.142). Lee spiega come la condivisione dello stesso business da parte dei due personaggi non sia una coincidenza: nel 2017 infatti, dopo una loro vasta diffusione, le attività di franchise "Taiwanese Castella" in Corea hanno vissuto un generalizzato fallimento, causando la bancarotta di moltissimi imprenditori che avevano investito nel marchio (Lee N., 2020, p.149). L'autrice sottolinea inoltre come, in seguito alla grande crisi finanziaria asiatica del 1997 e al successivo intervento del FMI, sia stata pratica assai comune in Corea per le persone che avevano perso il proprio lavoro⁹⁰ investire i propri averi nell'apertura di piccole attività, in gran parte franchise, sperando nella loro riuscita commerciale (Lee N., 2020, p.149). Anche la famiglia Park, che rappresenta a tutti gli effetti l'alta borghesia coreana, viene esaminata dall'autrice sotto la stessa lente storica e sociologica. I coniugi Park, mostrandosi particolarmente infastiditi dall'odore di Ki-taek all'interno della propria autovettura, lo descrivono come "odore di metropolitana", asserendo poi di non mettere piede in una stazione della metropolitana da molto tempo. Questo passaggio indica, secondo Lee, una dichiarazione della loro provenienza sociale (Lee N., 2020, p. 142). Il riferimento alla metropolitana da parte dei coniugi Park suggerisce un'origine sociale più umile rispetto a quella che hanno poi raggiunto, testimoniata anche da una serie di dettagli sugli articoli nelle cornici appese al muro della villa. Essi informano lo spettatore del fatto che il signor Park ha ottenuto la sua posizione sociale attraverso le proprie capacità personali, maturate e certificate con il tempo⁹¹ (Lee N., 2020, p.143). Anche in questo caso, il discorso è associabile alle condizioni sociali post-FMI: il signor Park rappresenta coloro i quali sono riusciti ad arricchirsi sfruttando le proprie competenze durante il boom dei "venture business"⁹², elevando il proprio grado sociale. Bong

⁹⁰ Il film mette al corrente lo spettatore anche del fatto che Ki-taek, prima della crisi, faceva il parcheggiatore presso un villaggio residenziale di Seoul.

⁹¹ Gli articoli appesi alle pareti della villa ripercorrono il successo imprenditoriale del signor Park, iniziato con il riconoscimento internazionale per le sue competenze nel campo delle IT (Information Technology), fino al ruolo di CEO di un'importante multinazionale del settore (Lee N., 2020, p.143-4).

⁹² Il venture business rappresenta l'avvio di nuove imprese o progetti ad alto rischio e potenziale di crescita, spesso sostenuti dal venture capital, che prevede l'investimento di capitali in cambio di quote societarie. (Opstart, 2023). In Corea del Sud, tra fine anni Novanta e primi anni Duemila si verificò un forte entusiasmo per le nuove imprese tecnologiche, favorito dalla crescita di Internet e dall'attenzione verso l'economia digitale. Questa prima ondata subì poi un brusco rallentamento con lo scoppio della bolla di inizio anni Duemila, lasciando però un'eredità importante: contribuì a rendere più visibile l'imprenditorialità innovativa e a creare le condizioni per una crescita successiva dell'ecosistema delle start up (Salmon, 2019).

Joon-ho, nel mettere a confronto il successo del signor Park con il fallimento di Ki-taek e Geun-sae, espone una problematica strutturale del progresso economico del Paese: il signor Park appartiene infatti a una generazione successiva a quella di Ki-taek e Geun-sae, visibilmente più giovane di almeno dieci anni rispetto a questi ultimi. Il sistema di accentramento e il rapido sviluppo economico conosciuto dalla Corea del Sud nella seconda metà del Novecento hanno prodotto un netto divario generazionale, in termini di opportunità, conoscenze e livelli di istruzione. Il fallimento di Ki-taek e Geun-sae, secondo questa lettura, è indotto da un progresso troppo accelerato e mostra come l'apertura neoliberale dell'economia abbia contribuito, in tempi brevi, all'indebolimento della classe media coreana (Lee N., 2020, p.149).

Per concludere, il successo globale del film risiede nella forma con cui gli elementi tematici vengono sintetizzati in formule narrative e immagini intelligibili a livello globale. Oltre alla parabola di classe, all'utilizzo di diversi registri narrativi e ad una strutturazione visiva di questa insanabile strutturazione sociale, Bong sfrutta alcuni elementi universali come veri e propri leitmotiv narrativi, su tutti la ricorrenza all'olfatto come veicolo di rielaborazione degli equilibri e delle dinamiche di coesistenza tra vari nuclei familiari. L'elemento dell'odore viene proposto in quattro occasioni specifiche nel film. Il primo episodio riguarda Da-song, che riconosce la somiglianza di odore tra tutti i membri della famiglia Kim. Il secondo riguarda invece i coniugi Park, che richiamano l'elemento in relazione a Ki-taek, mentre questi è nascosto sotto il tavolo del loro soggiorno e ascolta tutto quello che viene detto. Nei primi due episodi l'odore passa dalle parole; negli ultimi due, dai gesti: prima la signora Park si mostra infastidita dall'odore di Ki-taek all'interno della sua automobile, abbassando il finestrino per prendere aria. Successivamente, nel tentativo di recuperare le chiavi dell'auto finite sotto il corpo martoriato di Geun-sae (durante la festa in giardino), il signor Park si copre il naso, scatenando la reazione di Ki-taek che, già precedentemente umiliato dai due coniugi, lo accoltella a morte. Questa continuità valoriale del tema dell'odore è stata letta come uno degli strumenti narrativi più efficaci nel veicolo del disagio di classe proposto da Bong, semplificando la contestualizzazione culturale dello stesso in favore di una traduzione simbolica percettibile a livello universale (Farahbakhsh & Ebrahimi, 2021, pp. 97-106). La narrazione propone un altro episodio importante per questa stessa chiave di lettura, ossia l'alluvione che precede la festa in giardino. In seguito all'improvviso rientro della famiglia Park alla propria abitazione, la famiglia Kim è costretta a fare ritorno al seminterrato, che a causa delle intemperie è diventato inagibile. La famiglia è così spinta a rifugiarsi all'interno di una palestra adibita a rifugio da parte delle autorità locali in favore degli sfollati. Per contrasto, il figlio minore dei Park, infastidito

dall'inauspicato ritorno a casa dovuto alla pioggia, si corica all'interno della propria tenda da campeggio nel giardino dell'abitazione, dormendoci tutta la notte senza subire alcuna conseguenza dall'alluvione. Nel corso della mattinata, dopo aver preso servizio in preparazione della festa a sorpresa di Da-song, la signora Park si dice rasserenata dalla pioggia della notte precedente, benedicendo l'accaduto in presenza di Ki-taek, il quale, oltre ad aver passato la notte nel rifugio, ha dovuto cercare dei vestiti nuovi tra le donazioni, per riuscire ad essere presentabile all'inatteso appuntamento con la stessa Park.

Nella filmografia di Bong Joon-ho, *Parasite* si erge come il perfetto connubio tra le due principali fasi del percorso autoriale intrapreso dal regista nel corso della sua carriera: la costruzione delle tematiche esposte, oltre a riproporre la base del discorso critico-sociale di tutti i suoi lavori, si compone degli elementi caratteristici della società e della cultura coreana, così come nei suoi primi quattro film, riuscendo però a mantenere la forza e il richiamo globale maturato dal regista nella seconda parte della sua carriera.

Nei paragrafi successivi, si analizzerà il ruolo cruciale svolto da *Parasite* nelle dinamiche di evoluzione dell'*Hallyu*, evidenziando come il film abbia contribuito a rafforzare l'internazionalizzazione e la visibilità del cinema coreano nel panorama globale.

4.2 HALLYU 3.0: IL FENOMENO PARASITE E LA NUOVA VISIBILITÀ GLOBALE DEL CINEMA COREANO

4.2.1 Dall'Hallyu 2.0 all'Hallyu 3.0: L'affermazione globale del fenomeno Hallyu

Oltre a valorizzare il cinema coreano e a coronare il percorso artistico e autoriale di Bong Joon-ho, *Parasite*, con il suo successo globale, ha permesso all'industria cinematografica coreana di compiere un importante passo di allineamento con il fenomeno dell'*Hallyu*. Come già analizzato in precedenza, con l'inizio del decennio Duemila dieci il cinema coreano si trovò a percorrere una traiettoria evolutiva differente rispetto a quella maturata da altre tipologie di prodotto culturale, che, grazie soprattutto a nuovi canali comunicativi e all'interesse del governo nei riguardi del fenomeno, avevano conosciuto proprio in quegli anni una prima espansione a livello globale. Seppur protagonista di alcuni ragguardevoli successi internazionali, come quello ottenuto da *Snowpiercer* nel 2014⁹³, fino all'uscita di *Parasite* il

⁹³ Anno in cui il film ha concluso il suo ciclo distributivo internazionale.

cinema coreano non aveva ancora trovato un pieno allineamento con i processi di consolidamento della *Korean Wave*, pur conoscendo un aumento progressivo del riconoscimento globale per i propri prodotti. Oltre all'emergere di nuovi prodotti culturali (come ad esempio i *webtoon*, di cui si parlerà nello specifico più avanti), i prodotti che più di altri hanno consolidato la *Korean Wave* a livello globale sono stati i *K-drama* e il *K-pop* (Song, 2020, p.133). Uno dei maggiori esempi di questa espansione è infatti il successo internazionale del gruppo BTS, iniziato intorno al 2017, la cui produzione musicale ha attirato il pubblico statunitense prima ancora di quello coreano (Song, 2020, p.133). Con numeri da record raggiunti dai loro singoli, soprattutto su YouTube (Hwang, 2025), I BTS si sono affermati come uno dei gruppi K-pop più ascoltati a livello globale, capaci di riempire stadi a Londra, Parigi e Los Angeles (Song, 2020, p.133). Per quanto riguarda i *K-drama*, il loro successo venne amplificato dalla diffusione sempre più vasta delle piattaforme OTT, soprattutto grazie a Netflix (Fung & Liu, 2023, pp.118-25), portando a una vasta diffusione mondiale di questi prodotti e anche a una riscoperta di successi ancora inediti al pubblico occidentale (Fung & Liu, 2023, pp.118-25). La fitta rete comunicativa creata all'interno dei social network e dalle piattaforme OTT ha poi creato una vera e propria proliferazione di fandom locali, che hanno alimentato ulteriormente la circolazione di questi prodotti e il loro successo (Kwak, 2023, pp.140-144). Queste pratiche rispondono a dinamiche evolutive del fenomeno che erano già state discusse nel secondo capitolo di questo elaborato e in parte le motivazioni della mancata aderenza da parte del cinema alle stesse sono già state definite. Ma per comprendere pienamente la differente traiettoria intrapresa dall'industria cinematografica rispetto al fenomeno dell'*Hallyu*, è utile soffermarsi più approfonditamente sugli aspetti concettuali e formali che hanno caratterizzato lo stesso dalla sua prima evoluzione (*Hallyu 2.0*) fino alla sua definitiva affermazione globale (*Hallyu 3.0*), partendo dalla rinnovata valorizzazione delle politiche "hands-off" sotto l'amministrazione politica di Moon Jae-in.

4.2.2 Il ritorno alle strategie "hands-off": Moon Jae-in e l'*Hallyu 3.0*

Con l'insediamento di Moon Jae-in alla presidenza del Paese nel 2017, la *Korean Wave* risentiva pienamente degli scandali legati alla presidenza Park (Kim T., 2021, p.104). La scoperta delle liste nere redatte dalla presidente aveva fatto emergere una serie di dinamiche coercitive legate all'industria culturale, che misero in crisi la considerazione pubblica sulla legittimità degli interventi istituzionali nei riguardi di quest'ultima. La promozione di una vera e propria campagna istituzionale riguardante il fenomeno dell'*Hallyu* aveva raggiunto, durante

la presidenza Park, una forma di subalternità all'efficacia politica dei suoi prodotti. Con l'istituzione del "Presidential Committee for Cultural Enrichment" (PCCE) e l'ampliamento dello spettro d'intervento diretto concesso al MCST (a cui venne data istruzione sul controllo non solo della produzione, ma anche della distribuzione dei contenuti dei prodotti culturali, in coordinamento con il KOCCA), Park aveva di fatto imposto una vera e propria gerarchia sullo sviluppo dei prodotti culturali durante il suo mandato (Kim T., 2021, pp.99-103). Oltre a determinare in maniera netta il ruolo del governo e delle politiche industriali sullo sviluppo del fenomeno, questa nuova linea di intervento era volta a massimizzare l'idea dell'*Hallyu* come strumento di "public diplomacy"⁹⁴ e "nation branding"⁹⁵ (Lee S.T., 2021, pp.94-5), alimentando però una devalorizzazione degli aspetti culturali intrinseci al fenomeno stesso, subordinati alla creazione di un'immagine nazionale che veniva gestita dall'amministrazione stessa.

L'emergere di queste contraddizioni implicite al ruolo sociale dell'industria culturale fece riflettere sull'inefficacia delle politiche "hands-on" condotte dalle ultime due amministrazioni, che portarono Moon Jae-in a rivalutare il piano d'intervento nei riguardi dell'industria culturale. Dopo un'iniziale riluttanza nella promozione ufficiale dell'*Hallyu* all'interno del suo piano economico presidenziale, Moon Jae-in promosse il programma "Culture Vision 2030: Culture with Humans", con una visione sul lungo periodo atta a riqualificare il sostegno statale nei riguardi dell'industria culturale, seguendo tre principi di base: autonomia, creatività e diversità (MCST, 2020a). Nell'attuazione di queste linee guida, l'amministrazione Moon operò di fatto un ritorno alle politiche "hands-off": il ruolo del MCST venne ridimensionato alla gestione dei rischi dell'imprenditoria culturale e all'investimento nella ricerca industriale e dello sviluppo tecnologico, abbandonando completamente l'intervento diretto nella produzione dei contenuti (Kim T., 2021, p.106). Lo stesso MCST introdusse poi l'"Adventure Investment Fund", un nuovo sistema di finanziamento per sostenere la produzione culturale attraverso le logiche di libero mercato, promuovendo l'affluenza di capitali privati nel settore e limitando i sussidi diretti (Kim T., 2021, p.104).

Tutte queste iniziative legate all'industria culturale promosse da Moon Jae-in non si rivolgevano direttamente all'*Hallyu*, bensì alla necessità di agevolare il reintegro delle dinamiche produttive autonome del settore culturale. L'iniziale riluttanza amministrativa nei

⁹⁴ Per public diplomacy si intende l'insieme di attività di comunicazione e cooperazione condotte da un governo per influenzare direttamente il pubblico straniero (Nye, 2008).

⁹⁵ Per nation branding si intende un processo attraverso il quale l'immagine di una nazione può essere creata o modificata, monitorata, valutata e gestita in modo proattivo, al fine di rafforzare la reputazione del paese presso un determinato pubblico internazionale (Fan, 2010, p.101).

riguardi del fenomeno venne però superata dal successo globale ottenuto da *Parasite* e dai BTS. L'MCST, in risposta a questi due enormi successi globali, introdusse ufficialmente il termine “New Korean Wave” all'interno dei propri comunicati ufficiali, atto a valorizzare il successo globale di nuovi prodotti culturali e impiegarli come strumenti di rilancio dell'economia nazionale (MCST, 2020b). Sotto questa spinta, l'amministrazione Moon iniziò ad adottare azioni di “rebrand” nei riguardi delle proprie politiche sull'*Hallyu*, con l'obiettivo di diversificare e ampliare le reti di distribuzione globale dei prodotti culturali. Ad esempio, l'amministrazione annunciò piani per rafforzare programmi di scambio culturale come il Fondo cinematografico Repubblica di Corea–ASEAN (Republic of Korea–ASEAN Film Fund) e l'Organizzazione di cooperazione cinematografica ASEAN–Repubblica di Corea (ASEAN–ROK Film Cooperation Organization, ARFO), al fine di sviluppare infrastrutture industriali per la co-produzione internazionale che migliorassero la sostenibilità della *Korean Wave* (Kim T., 2021, p.107).

Nonostante i necessari cambiamenti dovuti alla condizione dell'industria culturale e del fenomeno *Hallyu* in seguito all'impeachment di Park Geun-hye, Moon Jae-in ha riconosciuto nella grande diffusione dei prodotti culturali coreani un importante strumento per la promozione dell'immagine globale del Paese e del suo potenziale di sviluppo economico per il suo piano politico. Al centro di questa riconsiderazione, il successo di *Parasite* ha avuto un ruolo centrale, ed è stato investito da una grande attenzione mediatica e istituzionale, atta a valorizzarlo in chiave *Hallyu*.

4.2.3 PARASITE e Hallyu: Effetti del successo globale del film sulle politiche culturali e sui settori commerciali ad esso collegati

“I am sure the wins will widely open up a new 100-year period for our cinematic history as well as the globalization of *Hallyu*” (Park Yang-woo, Ministro della Cultura (Lee S.T., 2021, p.100))

Se rapportato con la nuova impostazione politica assunta dall'amministrazione Moon nei riguardi dell'industria culturale, il successo globale di *Parasite* si concretizzò in un momento particolarmente favorevole. Dopo la cerimonia della 92^a edizione degli Oscar, i festeggiamenti popolari esplosero immediatamente attraverso i principali canali comunicativi, tra cui social network e piattaforme dedicate all'intrattenimento. Gli hashtag #Parasite e #DirectorBongJoonho raggiunsero i primi posti di tendenza nella classifica di Twitter in Corea

del Sud, mentre il principale portale web del paese, Naver, fu dominato da ricerche correlate alla parola “Parasite” (Park & Brzeski, 2020). Le congratulazioni online per il successo del film e per Bong Joon-ho furono innumerevoli e provennero da soggetti eterogenei: dai fan agli addetti ai lavori, fino a rappresentanti delle istituzioni. In questo quadro, è interessante prendere in analisi il post pubblicato da Moon Jae-in in merito alla questione sul proprio profilo Twitter ufficiale. Viene riportato di seguito il post nella sua versione integrale:

“I join all Koreans in congratulating the film “Parasite” for winning Oscars in four categories at the Academy Awards, including Best Director and Best Picture. I am proud of director Bong Joon Ho, the actors and crew. I am especially grateful to them for instilling pride and courage in our people as we come together to weather difficulties. Parasite has moved the hearts of people around the world with a most uniquely Korean story. The film has proven its potential to the world through its distinctive and detailed direction, lines that resonate, original screenplay, film editing, musical score and production design, on top of the actors’ performances. Taking home four Oscars, after winning the Palme d’Or at the Cannes Film Festival last year, can be attributed to the accumulated efforts of every Korean filmmaker over the past 100 years. I am very pleased to see a Korean film stand shoulder to shoulder with those of other countries and mark the beginning of another 100 years of Korean film making...The Government will stand with those in the film industry so that they can stretch their imagination to the fullest and make movies free from worries. I am already curious about what director Bong Joon Ho, the actors and crew will be working on next. Congratulations once again on winning the awards, and I, together with the people, will always cheer you on.” (Lee S.T., 2021, p.100)

Il messaggio sopra riportato mostra diversi punti di interesse con la strutturazione delle nuove policy amministrative nei riguardi del settore culturale. Innanzitutto, il post è stato redatto e pubblicato in lingua inglese, scelta inusuale per i canali istituzionali (almeno sui profili pubblici), che nella quasi totalità dei casi comunicavano in coreano (Lee S.T., 2021, p.100). L’utilizzo della lingua inglese indica come il messaggio sia mirato a una comprensibilità internazionale, come del resto conferma anche il contenuto dello stesso. Moon Jae-in sottolinea infatti l’unicità storica del successo di *Parasite* per il Paese, rimarcando il successo globale ottenuto dal film. Viene fatto riferimento ai 100 anni compiuti dal cinema coreano, valorizzando il processo storico e il contributo offerto dai suoi operatori nel corso tempo. In conclusione, viene confermato il sostegno amministrativo al settore stesso, con enfasi particolare sulla piena autonomia artistica nel processo creativo e costitutivo delle loro proposte cinematografiche.

Bong Joon-ho ha più volte dichiarato di non aver realizzato il film nell'ottica di promuovere la nazione⁹⁶, ma il suo successo e il suo contenuto sono stati sfruttati in chiave politica come elemento di promozione dell'industria culturale coreana, in perfetta armonia con la nuova linea amministrativa proposta da Moon nei riguardi della produzione culturale. L'autonomia garantita alle industrie si rispecchia infatti pienamente nelle tematiche esposte dal film, che non propone una visione edulcorata o positiva della situazione sociale ed economica del Paese, ma contribuisce a costruire un'immagine della Corea del Sud come società matura e riflessiva, capace di interrogarsi apertamente sulle proprie contraddizioni interne. Dal punto di vista del riscontro internazionale, l'immagine della nazione proposta da Moon Jae-in con il suo commento fortifica l'idea di un alto grado di libertà d'espressione e di sofisticazione culturale (Lee S.T., 2021, p.102). Nonostante la forte componente critica interna al film, essa non viene letta come elemento di auto-denigrazione nazionale, bensì come una riflessione puntuale sulla situazione sociale e culturale contemporanea del Paese (Shin, 2020). Guardando all'accoglienza pubblica internazionale del film, si nota inoltre come *Parasite* abbia suscitato molto interesse verso le sue specificità culturali, in maniera ancora maggiore rispetto alle sue tematiche. Uno studio condotto da Seow Ting Lee attraverso Leximancer⁹⁷ ha infatti dimostrato come, analizzando i riferimenti testuali di 19.743 post tra Twitter e Instagram pubblicati tra maggio 2019 e giugno 2020, essi abbiano evidenziato una netta maggioranza di sentimenti favorevoli associati al film (Lee S.T., 2021, pp. 100-01). Con la stessa metodologia, la ricerca ha inoltre individuato gli 11 principali concetti derivati da questi commenti, mostrando come i termini "Corea del Sud" e "Korean Wave" occupino rispettivamente il primo e il secondo grado di importanza, mentre elementi come disparità e ricchezza, per quanto rilevanti, si trovino al settimo e all'undicesimo posto (Lee S.T., p.100). Questa classificazione conferma la significativa qualità del film di fungere da vero e proprio esportatore culturale, capace di generare forte attenzione internazionale sulla nazione e sul fenomeno stesso della *Korean Wave*. Infatti, oltre ad alimentare l'interesse internazionale nei riguardi del cinema coreano, il successo di *Parasite* favorì anche la crescita di altri settori a esso correlati. In seguito alla cerimonia degli Oscar, l'azienda Nongshim, produttrice dei noodles istantanei presenti nel film per la ricetta del "ram-don", conobbe una crescita nella domanda dei suoi prodotti pari al 10% in appena quattro

⁹⁶ Nel discorso di premiazione per l'Oscar alla miglior sceneggiatura originale, ritirato assieme ad Han Ji-won, Bong Joon-ho dichiarò che scrivere una sceneggiatura è un processo molto solitario, e che non si scrive mai per rappresentare il proprio Paese. (Lee S.T., 2021, p.99).

⁹⁷ Leximancer è un software di text mining che può essere utilizzato per analizzare il contenuto di raccolte di documenti testuali e per visualizzare le informazioni estratte all'interno di un browser, fornendo un'analisi tematica. (Leximancer, s.d.).

giorni (Kim Y., 2020). Sfruttando il forte richiamo generato dal film, la stessa Nongshim pubblicò sul proprio canale YouTube il video ufficiale della ricetta del “ram-don”, in 11 lingue diverse (Lee S.T., 2021, p.99). I luoghi utilizzati per le riprese del film si trasformarono in vere e proprie mete turistiche, sia per i cittadini coreani che per quelli esteri, e l’amministrazione comunale di Seoul organizzò dei tour guidati tra i vari spazi pubblici presenti nel film (Kim Y., 2020). Anche la città di Goyang, dove si colloca il Goyang Aqua Special Shooting Studio, si interessò alla restaurazione dei set costruiti per *Parasite*, rendendoli visitabili al pubblico (Kim S., 2020).

Per concludere, le caratteristiche di richiamo internazionale e i riferimenti in chiave politica associati al film non hanno oscurato l’importanza dei temi e delle questioni esposte dallo stesso. Tra le priorità politiche presentate da Moon Jae-in nel suo piano presidenziale, il risanamento della crescente disparità sociale rappresentava una priorità e *Parasite* fu il motore di alcune iniziative economiche volte a migliorare la situazione. Dopo l’uscita del film il governo, in collaborazione con la “Korean Energy Foundation” e il “Seoul Metropolitan Government”, attivò dei bandi di contributo economico per le situazioni abitative precarie nei seminterrati (Sharf, 2020).

In questo contesto, *Parasite* si inserisce come un punto di riferimento che evidenzia l’evoluzione del fenomeno *Hallyu*, con un impatto che va oltre il cinema e coinvolge una pluralità di ambiti culturali. Nel paragrafo successivo, si approfondirà il ruolo del cinema coreano all’interno di questa dinamica, mettendo in luce come esso si sia posizionato all’interno dell’ampio processo di globalizzazione culturale della *Korean Wave*.

4.2.4 PARASITE e Hallyu 3.0: la ridefinizione del ruolo del cinema all’interno della Korean Wave

Come visto nell’analisi appena conclusa, *Parasite* non ha avuto solo un ruolo determinante nel riconoscimento mondiale del cinema coreano, ma ha contribuito in maniera importante all’espansione di altri aspetti culturali a esso correlati. Tale condizione esprime una prerogativa divenuta centrale durante l’evoluzione del fenomeno *Hallyu* nel corso del decennio Duemila dieci. Choi JungBong, nel capitolo “Hallyu versus Hallyu-hwa: Cultural Phenomenon versus Institutional Campaign” contenuto all’interno del libro *Hallyu 2.0 The Korean Wave in the Age of Social Media* curato da Lee Sangjoon e Abé Mark Nornes, ha proposto una strutturazione

degli elementi costitutivi del fenomeno impostata su un modello concentrico, riportato di seguito:

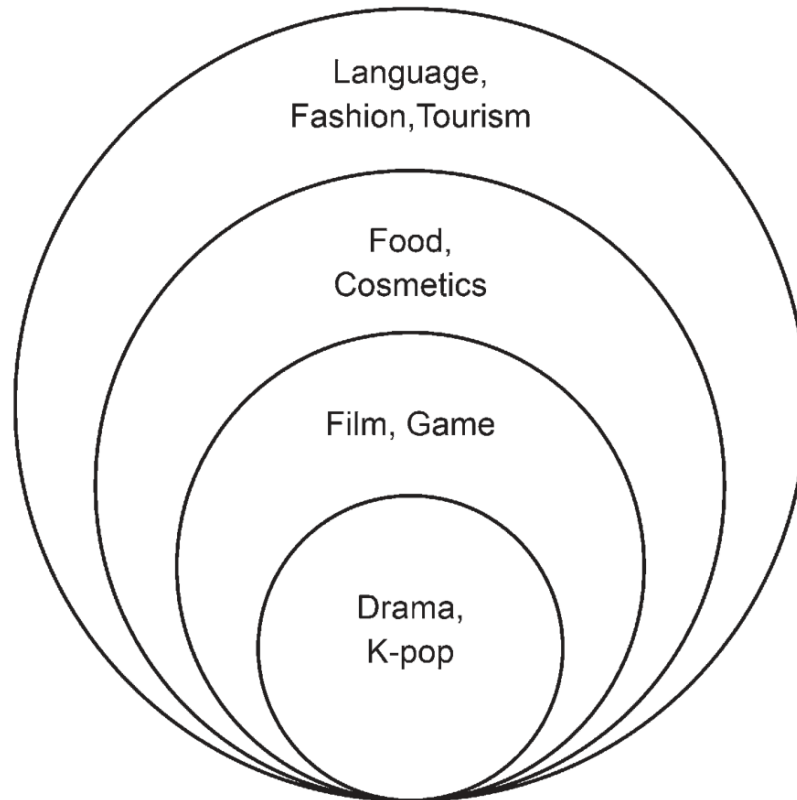


Fig. 1. Stratification of Hallyu

Figura 3. Stratificazione dell'Hallyu (Choi, 2015, p.34).

Questa strutturazione, più che ad un effettivo grado di importanza dei prodotti per il fenomeno di espansione della cultura coreana a livello globale, viene utilizzata dall'autore per rendere in maniera visiva il sistema sempre più poroso dell'*Hallyu*, capace di attrarre l'interesse popolare attraverso gli elementi cosiddetti "essenziali" e "semi-essenziali" (contenuti rispettivamente nel primo e nel secondo nucleo della Figura 3.) (Choi, 2015, p.34), per poi espandersi fino a coinvolgere elementi che non si legano direttamente alla produzione culturale, definiti dall'autore come "para-*Hallyu*" (i due nuclei più esterni del modello) (Choi, 2015, p.34). Nel corso del decennio, l'interesse nei riguardi della produzione culturale coreana nel mondo è cresciuto notevolmente e assieme a esso si è verificato anche un aumento proporzionale degli

studi sulla lingua coreana, del turismo e di merce di consumo come prodotti di cosmetica e cibo (Choi, 2015, p.35).

All'interno di questo sistema, il cinema coreano si posiziona nel secondo cerchio, quello degli elementi "semi-essenziali". Questo suo posizionamento, nella logica di Choi, risponde al suo effettivo collocamento all'interno del quadro di espansione dell'*Hallyu 2.0*, trainata in maniera importante proprio da *K-drama* e *K-pop*. La marginalità del cinema coreano in questa fase, oltre a rispondere a una crisi dei modelli produttivi nei primi anni del decennio, si lega a una pluralità di fattori convergenti. Alcuni di questi sono già stati messi in evidenza e richiamano la struttura comunicativa su cui i prodotti *Hallyu* hanno trovato appoggio: l'adattabilità del *K-pop* a piattaforme come YouTube era stata già ampiamente dimostrata dal successo globale di "Gangnam Style", e nel corso del decennio la piattaforma si è trasformata in uno dei mezzi di comunicazione più prolifici per questa tipologia di prodotto culturale, come dimostrano i numeri raggiunti dai maggiori singoli di successo pubblicati dal gruppo BTS. Allo stesso modo, la maggiore circolazione dei *K-drama* tramite i canali di streaming suscitò un interesse fattuale sulla valorizzazione della distribuzione online dei contenuti culturali coreani (Song, 2020, pp.130-32). Oltre ai mezzi di circolazione però, una delle principali fonti di crescita per questi prodotti fu la nascita dei canali di comunicazione per il pubblico. La diffusione di smartphone, di piattaforme social e di streaming ha favorito la formazione spontanea di fandom sempre più interconnesse tra loro, che si sono trasformate in breve tempo in vere e proprie risorse per le industrie culturali stesse. L'esempio più determinante in tal senso è quello della community ARMY, la comunità ufficiale di fan dei BTS, che negli anni ha assunto sempre più un ruolo attivo nel percorso del gruppo, incentivando la diffusione dei loro progetti e favorendone il posizionamento globale (Song, 2020, pp. 135-36). Il ruolo attivo di questa community è pienamente riconosciuto dal gruppo e dalla sua agenzia, tanto che sono stati introdotti alcuni format ufficiali basati sull'interazione tra le due realtà (Moon, 2020). Lo stesso discorso è valido per i *K-drama*, che, attraverso la connessione sempre più spontanea tra i fan di questi prodotti nel mondo, ha conosciuto un grande ampliamento della propria copertura, arrivando alla costruzione della cosiddetta "social television", ossia la visione simultanea da remoto dei nuovi episodi di una serie per condividere le proprie impressioni e reazioni a riguardo (Kwak, 2023, pp.143-44).

Il cinema ha beneficiato in maniera molto più limitata di queste innovazioni, soprattutto per una differente impostazione della filiera industriale a esso ancorata. La distribuzione dei prodotti cinematografici rimaneva fortemente legata alle sale, mantenendo un consumo basato sulla

formula dell'evento, vedendo limitata la propria circolazione sulla base degli spazi concessi al prodotto dai singoli mercati in cui esso circolava.

Oltre a questi aspetti strutturali, la “semi-essenzialità” del cinema nell'evoluzione della *Korean Wave* risponde, secondo alcuni studi, anche alla sua differente impostazione testuale e tematica rispetto ai prodotti “essenziali”. Secondo Wagner, ad esempio, l'orientamento all'esportazione caratteristico dei prodotti *Hallyu* ha spontaneamente premiato la diffusione di prodotti che, per loro natura, riescono a offrire un'idealizzazione positiva della Corea (Wagner, 2023, p.75). *K-pop* e *K-drama* si sono da sempre definiti, secondo l'autore, con una comunicazione tematica molto più neutra rispetto al cinema (Wagner, 2023, p.75). Il cinema coreano offre tendenzialmente una maggiore complessità testuale rispetto ai prodotti “essenziali”, andando a richiedere una tipologia di sforzo differente da parte del potenziale spettatore (Wagner, 2023, p.75). La neutralità degli elementi testuali proposti da altre tipologie di prodotti culturali non va comunque intesa come pretestuale al successo internazionale degli stessi, che riescono invece a preservare la loro specificità culturale e, sempre secondo Wagner, a domare le influenze dei modelli produttivi esterni, qualificandosi come prodotti di consumo fortemente glocalizzati (Wagner, 2023, p.82).

Per quanto *Parasite* abbia di fatto sorpassato la suddivisione proposta da Choi, Wagner attribuisce il suo successo globale a forme di legittimazione e visibilità esterne ai canoni del fenomeno. L'autore riconosce l'impatto avuto dal film sul fenomeno dell'*Hallyu*, allineandolo con lo stesso, ma proponendo anche una visione di rottura degli schemi, compiuta proprio tramite le caratteristiche di discordanza del cinema coreano rispetto a quelle di altri prodotti *Hallyu* (Wagner, 2023, p.82).

La definizione del successo di *Parasite* all'interno del fenomeno *Hallyu* presenta inevitabilmente dei caratteri astratti, dovuti alla mutevolezza intrinseca nella natura culturale del fenomeno, ma ciò che rimane associato è che, nell'ambito della produzione audiovisiva, i traguardi raggiunti dal settimo film di Bong Joon-ho marcano dei confini nuovi per la legittimazione culturale della Corea del Sud e segnano la piena maturazione sia del fenomeno che dell'industria cinematografica coreana, portando quest'ultima al grado massimo del suo prestigio e del suo riconoscimento a livello globale.

4.3 L'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA DOPO *PARASITE*: LA PANDEMIA E LE TRASFORMAZIONI DEL MERCATO

4.3.1 *Da Parasite al COVID-19: L'inizio di una nuova crisi per l'industria cinematografica coreana*

I risultati ottenuti dall'industria cinematografica coreana nel 2019 hanno segnato il picco più alto della sua storia. Con una media di 4,37 film visti pro capite e una vendita complessiva di 226,7 milioni di biglietti, la Corea del Sud si è classificata come il paese con il più alto tasso di affluenza nelle sale a livello mondiale (Paquet, 2022). Sul fronte della concorrenza interna, i proventi derivanti dalle pellicole straniere hanno registrato un significativo incremento, soprattutto grazie a successi come *Avengers: Endgame* (Anthony e Joe Russo, 2019), *Frozen 2* (Chris Buck, Jennifer Lee, 2019) e *Aladdin* (Guy Ritchie, 2019), che hanno superato la soglia dei 10 milioni di spettatori ciascuno (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2019], s.d.). Per quanto riguarda invece le produzioni locali, solo *Parasite* ed *Extreme Job* (*Geukan jigeop*, Lee Byeonh-heon, 2019) sono riusciti a raggiungere tale traguardo. Tra i due, *Extreme Job* è stato il film più visto dell'anno, con ben 16,2 milioni di spettatori, qualificandosi così come il secondo film di maggior incasso nella storia del botteghino coreano, superato solo da *The Admiral: Roaring Currents* (Paquet, 2020). Oltre al mantenimento del regime di crescita del mercato, il progressivo incremento di successo e di prestigio ottenuto da *Parasite*, dalla vittoria della Palma d'Oro fino alla cerimonia degli Oscar nel febbraio del 2020, fu sicuramente l'aspetto centrale per l'industria. Al termine del suo lungo percorso, *Parasite*, con i suoi 257 milioni di incasso globali (Box Office Mojo – Parasite (2019), s.d.), aveva definito un nuovo inizio per il cinema coreano e la sua industria, portandola a un livello di legittimazione internazionale completamente rivoluzionato. In breve tempo però, l'entusiasmo venne sospeso. Con la dichiarazione ufficiale dello stato di pandemia da parte dell'OMS, la Corea del Sud fu costretta a adottare una serie di misure volte al contenimento del contagio e alla tutela della salute pubblica. Nella fase iniziale, l'incertezza sui tempi di rientro della pandemia risultò destabilizzante per molti settori, incluso quello cinematografico. Per quanto in Corea del Sud si spinse maggiormente rispetto ad altri paesi sulla preservazione dei servizi di intrattenimento nel periodo pandemico (Paquet, 2021), i numeri da record raggiunti nel 2019 sarebbero precipitati a picco e, nonostante i tentativi di ripresa del settore, le abitudini di consumo adottate durante la fase pandemica continuano tutt'ora a influenzare negativamente la condizione del mercato cinematografico coreano.

4.3.2 L'industria cinematografica nel periodo pandemico: il crollo delle sale e l'affermazione delle piattaforme OTT

Al termine del 2020, i dati raccolti in merito al mercato cinematografico coreano confermarono pienamente le conseguenze apportate dallo scoppio della pandemia. Nonostante la mancanza di una direttiva nazionale sulla chiusura prolungata delle sale (Paquet, 2021), la sospensione temporanea delle attività da parte degli esercenti si fece da subito molto diffusa. Molte di queste chiusure avvennero per via volontaria (Kim J., 2020): le sale cinematografiche venivano considerate come spazi dall'alto rischio di contagio e nonostante l'efficacia dei sistemi preventivi adottati dagli esercenti (nel 2020 non fu registrato alcun caso di contagio avvenuto nelle sale) (Paquet, 2021), la gran parte delle stesse continuava a rimanere vuota. Come accaduto anche a Hollywood, molti dei progetti previsti in uscita per le stagioni di punta furono posticipati e il 2020 fu segnato in particolare dalla mancanza quasi totale di titoli hollywoodiani commercialmente rilevanti (Paquet, 2021). I numeri rendono chiaramente conto della precarietà del settore: il film di maggiore incasso fu *The Man Standing Next (Namsanui bujangdeul*, Woo Min-ho, 2020), con 4,7 milioni di spettatori, che uscì però il 22 gennaio, prima dello scoppio ufficiale della pandemia (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2020], s.d.). Gli altri quattro film della top 5 dell'anno raggiunsero appena due milioni di spettatori (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2020], s.d.), rendendo palese il fatto che, senza interventi diretti, l'intero settore avrebbe incontrato perdite difficilmente sanabili. Per ovviare a questa prospettiva, nella stagione estiva successiva venne stipulato un accordo tra produttori ed esercenti, in base al quale ai primi veniva garantito il 100% degli incassi fino al raggiungimento del punto di pareggio della produzione. Oltre tale soglia, la ripartizione tornava alle percentuali prestabilite (Paquet, 2022). La situazione rimase però precaria. *Fuga da Mogadishu (Mogadisyu*, Ryoo Seung-wan, 2021), uscito proprio nel periodo estivo, con i suoi 3,6 milioni di spettatori fu il film coreano più visto dell'anno (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2021], s.d.). L'accordo tra produttori ed esercenti mirava anche a salvaguardare i piani di distribuzione previsti per alcuni titoli di rilievo; tuttavia, sul piano concreto, nel 2021 arrivarono in sala pochissimi film commerciali e la maggior parte delle uscite fu rinviata a data da destinarsi. La media di film visti pro capite al termine del 2021 era arrivata a 1,17, contro i 4,37 del periodo pre-pandemico (Paquet, 2022), e, sul bilancio totale, il mercato aveva perso il 73,3% degli introiti rispetto al 2019 (Cho, 2024, p.162). In concomitanza con il crollo netto della rendita del mercato cinematografico, le piattaforme OTT, con Netflix in prima linea, godettero di un incremento fuori scala del proprio numero di

abbonati. Sin dal suo ingresso nel mercato coreano, Netflix puntò molto sul finanziamento di prodotti cinematografici e televisivi coreani, investendo circa 1,2 miliardi di dollari tra il 2016 e il 2022 (Berni, 2023), distribuendo, nell'arco di questi sei anni, più di cento prodotti Netflix Original (Seon, 2021; Brzeski, 2022). Se nel periodo pre-pandemico la presenza di Netflix non incise sul rendimento del settore cinematografico, che veniva percepito come qualcosa di distinto rispetto alle piattaforme OTT, con l'emergenza sanitaria in corso il pubblico venne sempre più spinto verso l'esperienza audiovisiva privata. Il 2021 fu un anno particolarmente importante per i prodotti coreani finanziati da Netflix: le serie televisive *Hellbound* (*Jiok*, Netflix, 2021) e *Squid Game* (*Ojing-eo geim*, Netflix, 2021-2025), a distanza di pochi mesi uno dall'altro, divennero i prodotti più visti della piattaforma a livello globale (Lee et al., 2024, p.1). *Squid Game* in particolare generò una eco culturale enorme, diventando a tutti gli effetti un fenomeno di massa mondiale. Secondo stime basate su dati di audience, *Squid Game* ha creato un valore economico di oltre 900 milioni di dollari, considerando l'incremento degli abbonamenti e altri fattori economici legati alla serie (Shaw, 2021). Nello stesso anno, *Space Sweepers* (*Seungniho*, Jo Sung-hee, 2021) ha registrato numeri da record nel giorno successivo alla sua uscita, e in tre giorni divenne il film più visto della piattaforma in 28 paesi diversi (Peninsula Times, 2021).

Il mercato cinematografico, durante il periodo pandemico, incontrò quindi due ostacoli principali: le restrizioni portate dalla pandemia e l'accrescimento della forza competitiva di Netflix.

4.3.3 Il cinema coreano nel post-pandemia: l'instabilità del mercato e l'egemonia delle piattaforme OTT

Dopo aver segnato i numeri più bassi nei suoi ultimi 25 anni, il mercato cinematografico coreano ebbe un'importante ripresa nel 2022. *The Roundup* (*Beomjoedosi 2*, Lee Sang-yong, 2022), sequel del film di successo *The Outlaws* (*Beomjoedosi*, Kang Yun-seong, 2017), uscito nel 2017, attirò nelle sale 11,9 milioni di spettatori (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2022], s.d.), segnando un rinnovato superamento della soglia dei 10 milioni che, dopo l'inizio della pandemia, si pensava un traguardo irripetibile (Paquet, 2023). Sul fronte del prestigio, il 2022 portò nuovi importanti riconoscimenti al cinema coreano, con la premiazione a Cannes di Park Chan-wook per la miglior regia con *Decision to Leave* (*Heeojil gyeolsim*, Park Chan-wook, 2022), e di Song Kang-ho come miglior attore per *Broker - Le buone stelle*

(*Beurokeo*, Hirokazu Kore'eda, 2022) (Paquet, 2023). L'annata si concluse con 112,8 milioni di biglietti venduti, ossia il 49,8% della quota raggiunta nel 2019 (Paquet, 2023). Seppur lontano dai numeri registrati nel periodo pre-pandemico, il successo di questi film diede un segnale comunque importante all'industria del cinema, dimostrando che le produzioni di punta (sia commerciali che autoriali) potevano mantenere ancora il proprio potere attrattivo sul pubblico. Allo stesso tempo, vista la sempre più elevata quantità di prodotti finanziati da Netflix, i broadcaster tradizionali capirono di dover trovare il modo di rendere la propria offerta riconoscibile. Questa esigenza si era già presentata durante la crisi degli anni Duemila, quando la qualità dei prodotti blockbuster fu messa in forte discussione da parte del pubblico, con le produzioni a medio e basso budget che conobbero la loro massima prolificità storica. A differenza di quel periodo però, la nuova crisi non riguardava più soltanto la capacità di mantenere un livello qualitativo elevato per reggere la concorrenza, ma la mancanza generale del pubblico, che influiva ancora di più sul piano produttivo delle aziende. Nel 2022, per un film considerato a medio budget, la spesa produttiva media si aggirava intorno ai 7,5 milioni di dollari, escluse le spese promozionali, che rendevano questa tipologia di prodotto altamente rischiosa in un periodo di così bassa affluenza nelle sale (Paquet, 2024). Dall'altro lato, i film indipendenti, grazie anche all'impegno del KOFIC sotto l'amministrazione Moon Jae-in, avevano ritrovato grande vigore, con un importante incremento nel numero di opere prime (Paquet, 2022). Pur attirando un pubblico di nicchia, i film indipendenti si sono dimostrati i prodotti più resilienti alle difficoltà pandemica, mantenendo una media di consumo proporzionalmente in linea con quella del decennio precedente (Park, 2022).

Con la fine della pandemia, dichiarata ufficialmente dall'OMS il 5 maggio 2023 (Zorzetto, 2023), iniziarono a presentarsi alcuni segnali di incoraggiamento per il recupero del settore. *12:12 The Day* (*Seourui bom*, Kim Sung-su, 2023), uscito nel mese di novembre, raggiunse 13 milioni di spettatori (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2023], s.d.), e la vendita complessiva dei biglietti aumentò a 126,4 milioni (Paquet, 2024). La soglia dei 10 milioni di spettatori fu raggiunta solo da due film (*12:12 The Day* e *The Roundup: No Way Out* (*Beomjoedosi 3*, Lee Sang-yong, 2023) con 10,7 milioni) (KOBIZ – Korean film Biz Zone : Yearly Box Office [2023], s.d.), ma la buona media di ingressi mantenuta dalle pellicole indipendenti e alcuni risultati considerevoli ottenuti da alcune produzioni commerciali di media dimensione, su tutte *The Night Owl* (*Olppaemi*, Ahn Tae-jin, 2023) con 3,1 milioni di biglietti venduti, offrirono un buon equilibrio nella distribuzione degli incassi (Paquet, 2024). Durante l'anno ci fu inoltre un considerevole aumento (rispetto al periodo pandemico) dei prodotti

d'importazione, che nel confronto con le pellicole nazionali mostrarono un maggiore margine di crescita rispetto all'annata precedente (Paquet, 2024).

L'anno successivo fu invece un anno di stallo per l'industria del cinema. Il trend di crescita del 2023 non riuscì a farsi progressivo, con un calo nella vendita complessiva dei biglietti a 123,1 milioni (Paquet, 2025). Le principali ragioni di questa diminuzione furono legate nuovamente alla crescente attenzione pubblica nei riguardi delle uscite programmate dalle piattaforme streaming, sempre più centrali nelle abitudini di consumo della popolazione (Paquet, 2025). In aggiunta a questa nuova propensione verso questa forma di consumo, i prodotti offerti da Netflix stavano acquisendo sempre più consensi sul piano qualitativo, rendendo il regime di concorrenza con l'industria del cinema ancora più rigido. Lungi dal diventare un ambiente di nicchia, le sale risentivano anche di un calo d'interesse popolare verso le nuove proposte a esse destinate. Per contro, gli ambienti dell'art house e i circuiti festivalieri registrarono un'importante crescita di pubblico. Le produzioni indipendenti registrarono nuovamente i risultati più solidi in rapporto alle proprie scale produttive e distributive, con oltre trenta film capaci di superare i 10.000 spettatori (Paquet, 2025). I circuiti festivalieri nazionali trovarono tutti una grande affluenza, in particolare il BIFF, che registrò un'occupazione dell'84% (Paquet, 2025). Alcuni titoli commerciali registrarono comunque buoni risultati, su tutti *Exhuma* (*Pamyō*, Jang Jae-hyun, 2024), con 11,9 milioni di spettatori, e *The Roundup: Punishment* (*Beomjoedosi 4*, Heo Myung-haeng, 2024) con 11,5 milioni (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2024], s.d.), quarto capitolo della saga di *Outlaws*, entrambi usciti però entro il primo quadrimestre dell'anno, che si rivelò a tutti gli effetti il periodo più prolifico. La stagione invernale e, in particolare, il periodo natalizio (storicamente tra i più importanti per il botteghino nazionale), furono fortemente segnati dallo scandalo politico che coinvolse il nuovo presidente in carica, Yoon Suk-yeol, succeduto a Moon Jae-in nel 2022, che nella tarda serata del 3 dicembre dichiarò la legge marziale (Najjar, 2025), tentando un colpo di Stato⁹⁸. Sei ore dopo la dichiarazione, l'Assemblea Nazionale riuscì ad approvare una mozione ufficiale contro la decisione del presidente, che fu in seguito accusato di insurrezione e processato per impeachment (Najjar, 2025). In un momento di tale tensione, l'attenzione pubblica e mediatica fu principalmente assorbita dalla situazione politica del Paese.

⁹⁸ Le azioni di Yoon Suk-yeol furono il risultato di un prolungato stallo politico. Le sue scelte, fin dal suo insediamento, avevano suscitato forte contrasto con i membri di opposizione dell'Assemblea Nazionale, che detenevano la maggioranza dei seggi. Inoltre, Yoon aveva frequentemente fatto ricorso al veto presidenziale per ostacolare le proposte legislative in arrivo dal Parlamento. Nel suo discorso del 3 dicembre, Yoon giustificò l'adozione della legge marziale come l'unica misura possibile per risolvere l'instabilità politica che affliggeva il Paese. (Haski, 2024).

Il 2025 ha infatti mostrato un ulteriore calo considerevole nel numero di presenze in sala. L'annata si è conclusa con 103 milioni di biglietti venduti, 20 milioni in meno rispetto al 2024, che si traducono in un -16% degli spettatori nelle sale e in una perdita economica del -19,4% sugli incassi (Bolla, 2026). Nella top 5 annuale si è inserito solo un film nazionale (*My Daughter is a Zombie* (*Jombittal*, Pil Gam-sung, 2025), al terzo posto con 5,6 milioni di biglietti venduti), e nessun film distribuito nelle sale è riuscito a raggiungere la quota dei 10 milioni di biglietti (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2025], s.d.).

Questi dati fanno emergere quanto la situazione attuale dell'industria sia tutt'altro che stabile, con oscillazioni importanti in termini di vendite e di proposte valide commercialmente, che spingono a chiedersi se e quando ci sarà una ripresa. I dati registrati durante il decennio scorso sembrano ormai impareggiabili, e la concorrenza con le piattaforme rappresenta, per ora, un forte limite per il mercato. Infatti, molti osservatori attribuiscono la mancanza di una tendenza di crescita non solo al cambiamento nelle abitudini di consumo del pubblico, ma anche e soprattutto a una migrazione sempre più consistente di risorse creative riconoscibili verso le piattaforme streaming.

4.3.4 Le strategie delle piattaforme OTT: la migrazione dei registi coreani verso la serialità televisiva e il mercato delle Proprietà Intellettuiali

In seguito alle controversie generate dall'uscita di *Okja*, Netflix iniziò a rivalutare la propria strategia produttiva in Corea. Il mancato passaggio del film nelle sale aveva infatti generato un forte dissenso nei riguardi della pellicola, che seppur mediamente apprezzata dal punto di vista qualitativo, non aveva raggiunto l'effetto attrattivo pronosticato da Netflix verso il proprio servizio. Mantenendo ancora una rilevanza molto forte, il circuito di distribuzione tradizionale per i prodotti cinematografici rimaneva alla base della legittimazione da parte del pubblico coreano. Netflix scelse quindi di investire maggiormente su contenuti seriali, puntando però anche sulla diversificazione dal modello *K-drama* nazionale. In particolare, Netflix iniziò a coinvolgere autori riconosciuti nel panorama cinematografico locale per la realizzazione di serie televisive (Cho, 2024, p.167). Questa scelta fece seguito al successo di questo modello produttivo sperimentato in altri contesti nazionali, che avevano mostrato una buona risposta da parte del pubblico. Il primo prodotto televisivo Netflix Original offerto al pubblico coreano fu *Kingdom* (*Kingdeom*, Netflix, 2019-2020), diretta interamente da Kim Seong-hun, riconosciuto dal pubblico locale per *The Tunnel* (*Teo-neol*, Kim Seong-hun, 2016), che ottenne subito un

enorme successo, diventando uno dei prodotti di tendenza della piattaforma a livello globale. Volendo dar seguito a questo importante successo, Netflix coinvolse successivamente Yang Song-ho, regista di *Train to Busan*, affidandogli la regia di *Hellbound*, e parallelamente finanziò la produzione di *Squid Game*, progetto scritto e ideato dal regista stesso della serie, Hwang Dong-hyuk, affermatosi negli anni con alcuni film di grande successo, come *Silenced (Dogani, Hwang Dong-hyuk, 2011)* e *Miss Granny*. Come visto in precedenza, queste due serie in particolare ebbero un riscontro globale senza precedenti per la piattaforma, e questo non incentivò soltanto all'investimento di più fondi destinati ai prodotti coreani, ma attirò anche nuovi attori globali del campo dello streaming a replicarne la formula (Cho, 2024, p.168). Apple Tv+ attivò il proprio servizio nel mercato coreano il 4 novembre del 2021, e nello stesso giorno distribuì sulla piattaforma *Dr. Brain (Dr. Beure-in, Apple Tv+, 2021)*, miniserie in sei episodi diretta da Kim Jee-woon (Apple Tv Press, 2021). Lo stesso fece Disney plus, due anni più tardi, affidando a Park In-je, noto principalmente per il film *The Mayor (Teukbyeolsimin, Park In-je, 2017)*, la regia di *Moving (Mubing, Disney plus, 2023 – in produzione)*. Il grande afflusso di autori cinematografici verso progetti per il piccolo schermo rispecchiava la situazione di stallo dell'industria cinematografica durante la pandemia. Molti progetti importanti erano stati infatti accantonati e le grandi aziende produttrici avevano notevolmente ridimensionato il proprio piano produttivo (in tutto il 2021, soltanto 17 film commerciali nazionali trovarono distribuzione nelle sale) (Cho, 2024, p.164). CJ, Lotte e ShowBox, anche al termine dell'emergenza sanitaria, non garantivano più i finanziamenti di un tempo, trovandosi a gestire la distribuzione di una serie di progetti già ultimati di cui erano stati costretti a rimandare l'uscita. Inoltre, la gran parte dei registi coinvolti nella realizzazione di progetti seriali dichiarò di aver goduto della massima libertà artistica nella fase di lavorazione, senza ricevere alcun tipo di pressione commerciale da parte delle piattaforme (Cho, 2024, p.169).

In questo momento di estrema difficoltà per l'industria cinematografica, le piattaforme OTT si imposero come un'alternativa produttiva estremamente importante per le maestranze locali. Le società di produzione coreane di medie e piccole dimensione, solitamente finanziate dalle tre aziende leader del paese, trovarono in questi servizi una nuova importante risorsa alternativa per la propria sopravvivenza.

Questi aspetti, insieme al mutamento delle abitudini di consumo, sono la base del grande incremento ottenuto dalle piattaforme di streaming nel campo della produzione culturale coreana, ma non bastano a giustificare l'enorme successo che questi stessi prodotti hanno generato in Corea e nel mondo. La qualità dei prodotti offerti risponde infatti anche ad un altro

fattore, emerso già verso la fine del decennio Duemila dieci, ossia la grande concorrenza interna al mercato coreano per lo sfruttamento delle risorse di Proprietà Intellettuale (PI) dei *webtoon*. Nati nei primissimi anni Duemila, con la diffusione su portale “Chollian webtoon”, diffusi però in maniera rilevante dal 2013 (Cho, 2024, p.171), i *webtoon* sono una nuova forma di “fumetto” ideata con il preciso scopo di essere letta e pubblicata sul web, offrendo quindi caratteristiche differenti alla semplice composizione in tavole tipica del “manhwa”⁹⁹ (tradizionale forma di fumetti coreani) (Meiresonne, 2025, p.318). Negli ultimi decenni, la pratica del *transmedia storytelling*, teorizzata in maniera consistente da Henry Jenkins e riferita al fenomeno in cui diverse storie appartenenti a un mondo condiviso vengono narrate attraverso più media e supporti (Jenkins, 2006, pp.94-6), si è fatta molto consistente nel campo nei media. In Corea del Sud, questa pratica è stata a lungo ignorata, in particolare nel campo cinematografico, dove il riconoscimento autoriale si basava molto sullo sviluppo di sceneggiature originali. L’aumento cospicuo del consumo cinematografico nazionale e l’incremento consecutivo della domanda di prodotti offerti, aveva tuttavia comportato una mancanza fisiologica di risorse creative (Cho, 2024, p.170), che si è infatti più volte tradotta nel malcontento popolare verso i prodotti offerti. Intorno ai primi anni Duemila dieci, l’idea di portare le storie dei *webtoon* di maggior successo popolare sul grande schermo cominciò a interessare i produttori cinematografici¹⁰⁰. Lotte Entertainment fu la prima azienda a tradurre in un importante successo questa formula produttiva, con *Along With the Gods: The two Worlds* (Singwahanmke: joewa beol, Kim Yong-hwa, 2017) e *Along With the Gods: The Last 49 Days* (Singwahanmke: ingwa yeon, Kim Yong-hwa, 2018), tratti dal *webtoon* omonimo, che furono i film più visti del 2017 e del 2018 (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2017], s.d. ; KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2018], s.d.). Investendo enormi capitali nella produzione di contenuti coreani, Netflix si cimentò da subito nell’acquisizione dei diritti PI di alcuni *webtoon* popolari, già a partire da *Kingdom* (basata su alcuni capitoli del *webtoon Burning Hell: The Kingdom of the God*), che, come detto, ottenne risultati straordinari a livello globale (Cho, 2024, p.173). Negli anni a venire, molte delle serie televisive di maggior

⁹⁹ La caratteristica principale dei *webtoon* è il formato verticale a scorrimento continuo, senza la divisione in pagine dei fumetti tradizionali. Essendo pensati per la fruizione su dispositivi digitali (soprattutto smartphone e tablet), i *webtoon* possono includere anche elementi multimediali come musica e animazioni, atti ad arricchire la narrazione e l’esperienza di fruizione. (Meiresonne, 2025, p.318).

¹⁰⁰ I primi adattamenti di *webtoon* per il cinema risalgono al 2006, con *Dasepo Naughty Girls* (Dasepo sonyo, Lee Je-yong, 2006) e *APT* (Apateu, Ahn Byeong-ki, 2006), i quali ottennero scarso successo. La formula venne ripresa intorno alla metà del decennio successivo, con *Secretly, Greatly* (Eunmilhage widaehage, Jang Cheol-soo, 2013) e *Inside Man* (Naebujadeul, Woo Min-ho, 2015), che ricevettero entrambi una buona accoglienza da parte del pubblico. (Meiresonne, 2025, p.318).

successo proposte da Netflix si rifacevano a questa strategia, con *Love Alarm* (*Joh-ahamyeon ullineun*, Netflix, 2019-2021), *Hellbound*, *Sweet Home* (*Seu-witeuhom*, Netflix, 2020-2024) e *All of Us are Dead* (*Jigeum uri hakgyoneun*, Netflix, 2022 – in produzione), per citare alcuni tra i maggiori successi della piattaforma, che furono tutti adattamenti di *webtoon* omonimi (Cho, 2024, p.173).

Con la pandemia, le grandi aziende coreane faticarono a tenere il passo con le strategie impiegate dalle piattaforme OTT. Il mercato delle sale era più che mai instabile, e i piani produttivi annuali contavano molti meno titoli rispetto al decennio precedente, i quali il più delle volte faticavano a raggiungere il pareggio. L'unica azienda che si allineò parzialmente con le nuove tendenze fu CJ, attraverso la piattaforma TVING, di cui era proprietaria, sfruttata in particolare per la distribuzione di *Beyond the Memory* (*Yondeo*, TVING, 2022) (Lee S., 2022), diretta Lee Joon-ik, regista di *The King and the Clown*. A differenza delle altre piattaforme citate però, TVING è un servizio attivo solo in Corea del Sud e la diffusione dei suoi prodotti in altri territori è possibile solo tramite accordi commerciali con altre piattaforme. Tramite le piattaforme, i prodotti culturali coreani hanno raggiunto un ulteriore grado di rilevanza a livello globale. *Squid Game*, *Hellbound* e *Kingdom* sono diventate il principale riferimento di questa nuova espansione, che tende a etichettarli nella categoria del *K-drama*, anche se essi non rispondono agli standard tradizionali del prodotto¹⁰¹. Durante questi anni lo stesso Netflix ha puntato anche sulla produzione di *K-drama* tradizionali, i quali continuano ad avere successo e ad attrarre seguito, ma che rendono ancora più evidente la differenza con questa nuova tipologia di prodotti. Alcuni studi li classificano come prodotti ibridi tra il *K-drama* e il *K-movie* (Fung & Liu, 2023, pp.122-3), ma questa definizione intercetta più gli aspetti tematici e le atmosfere legate al prodotto piuttosto che la forma con cui essi si presentano. Resta indubbio però che questi prodotti propongono un'importante innovazione nella serialità televisiva coreana e mostrano ancora una volta come la creatività del campo culturale coreano sia arrivata a un grado di maturazione tale da riuscire non solo a competere con prodotti globali, ma in molti casi anche a primeggiare nel confronto.

Se la democratizzazione aveva reso possibile l'emergere di nuove voci e la *Korean Wave* ne aveva amplificato la circolazione, le piattaforme hanno consolidato un passaggio ulteriore: la produzione coreana non si limita più a competere nello spazio globale, ma contribuisce a

¹⁰¹ Per quanto non confinati unicamente a trame romantiche, i *K-drama* tradizionali tendono a presentare degli elementi di continuità con l'impostazione melodrammatica classica coreana, con temi quali l'amore, la famiglia e la crescita personale alla base delle narrazioni di questa tipologia di prodotto. (Kim Y., 2023, pp.103-17).

ridefinirne le logiche industriali, tra serialità ibrida, sfruttamento di PI già testate e nuove forme di legittimazione da parte del pubblico.

4.4 BONG JOON-HO DOPO *PARASITE*: L'AUTORIALITÀ DI BONG AL SERVIZIO DI HOLLYWOOD E LE NUOVE PROSPETTIVE

4.4.1 Mickey 17: L'eredità autoriale di Parasite e la sfida di Hollywood

In seguito allo straordinario successo ottenuto con *Parasite*, l'attesa verso un nuovo film di Bong Joon-ho era molto alta. Con il riconoscimento per la miglior regia e per il miglior film ottenuti agli Academy Awards, *Parasite* aveva di fatto costituito una progressione molto importante per il grado di prestigio globale riconosciuto a Bong, e l'interesse da parte dei grandi produttori cinematografici nei suoi riguardi era notevolmente incrementato. Era quindi prevedibile che, in breve tempo, potesse essergli affidata la realizzazione di un progetto hollywoodiano importante, destinato a una distribuzione globale. Nel gennaio del 2022, questa ipotesi prese effettivamente forma, quando venne data la notizia che Bong Joon-ho avrebbe diretto l'adattamento cinematografico di *Mickey 7*, romanzo di Edward Ashton, di cui la Warner Bros aveva acquistato i diritti prima ancora della pubblicazione¹⁰² (Rubin, 2022). Bong si disse molto interessato alla storia del romanzo, e curò personalmente il controllo creativo e gestionale del progetto, scrivendone la sceneggiatura e prendendo parte alle scelte di casting (Ron, 2025). Robert Pattinson, nei panni del protagonista, fu il primo attore a essere confermato per il progetto (Rubin, 2025). Entro il mese di luglio vennero confermati anche tutti gli altri attori per il film, tra i quali Mark Ruffalo, Toni Collette, Steven Yeun e Naomi Ackie (Kroll, 2022). La realizzazione del film fu affidata alla Plan B Entertainment, che già aveva gestito la produzione di *Okja*, e le riprese incominciarono ad agosto, presso i Warner Bros. Studios di Leavesden, in Inghilterra (Daniels, 2022). Gli effetti in VFX vennero curati principalmente dallo studio di animazione britannico DNEG (Frei, 2025). Le riprese si conclusero nel mese di dicembre (Screen Staff, 2022).

Con un budget di produzione di 118 milioni di dollari, che saliva a 198 con i costi promozionali (Rubin, 2025), per il progetto era stato preventivato un incasso compreso tra i 240 e i 300 milioni di dollari per la generazione di un reale profitto economico (Rubin, 2025). Il film

¹⁰² Il romanzo uscì ufficialmente nelle librerie americane il 15 febbraio 2022 (Blackwell's, s.d.).

incontrò però diverse complicazioni nella programmazione della sua uscita, inizialmente prevista per marzo del 2024 (Rubin, 2022), poi rimandata a causa del grande sciopero di Hollywood¹⁰³, in corso dall'anno prima (McClintock, 2024). Successivamente, il film venne invitato alla 75^a edizione della Berlinale, dove venne proiettato il 15 febbraio 2025 (Keslassy, 2025), per poi essere ufficialmente distribuito su scala globale il 7 marzo successivo (Merican, 2025). In Corea del Sud, *Mickey 17* uscì nelle sale una settimana prima rispetto al resto del mondo (Moon, 2025), sfruttando la leva promozionale data dalla figura di Bong Joon-ho per il progetto. Il film non ottenne però i risultati sperati e si rivelò a tutti gli effetti un progetto in perdita per Warner Bros: l'incasso totale del film fu di 133 milioni di dollari, di cui 46,1 nel territorio nordamericano e 20 in quello coreano (Box Office Mojo - *Mickey 17*, s.d.). Per quanto la gran parte della critica e del pubblico si siano espressi favorevolmente nei riguardi dell'opera, la stessa faticò a dar vita a un passaparola importante, andando a esaurire in breve tempo la propria attrattiva. In Corea del Sud il film uscì nell'anno più debole del periodo post-pandemico per il botteghino e, nonostante ci fosse attesa per un nuovo lavoro di Bong Joon-ho, non superò i 3 milioni di spettatori (numeri comunque sufficienti a posizionare il film nella top 10 dell'anno) (KOBIZ – Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2025], s.d.).

Per quanto si trattasse di un prodotto in tutto e per tutto hollywoodiano, la gran parte dei commenti critici ravvisano una certa linearità con i lavori precedenti del regista, anche se le principali derivazioni sembrano incastrarsi soprattutto con le sue precedenti esperienze internazionali (*Snowpiercer* e *Okja*). *Mickey 17* racconta la storia di Mickey Barnes che, per sfuggire agli strozzini a cui lui e l'amico Timo si erano rivolti per finanziare l'apertura di un ristorante, decide di unirsi alla spedizione guidata da Kenneth Marshall, un politico in crisi di popolarità, per la colonizzazione del pianeta Niflheim. Per essere reclutato, Mickey firma frettolosamente un contratto come "spendibile", accettando di venire impiegato per le mansioni più pericolose e sperimentali della missione, per poi essere ristampato in caso di morte in una nuova versione di sé stesso, mantenendo i propri ricordi e la propria personalità. Mickey 17 è infatti la diciassettesima stampa di Mickey, che dopo una spedizione di perlustrazione presso il pianeta viene ritenuta morta dal resto dell'equipaggio, che procede alla stampa di Mickey 18. Salvatosi grazie all'aiuto delle creature autoctone del pianeta, Mickey 17 fa ritorno alla base,

¹⁰³ Lo sciopero di Hollywood del 2023 è iniziato il 2 maggio con la "Writers Guild of America" (WGA) ed è stato seguito, dal 14 luglio, anche dalla "Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists" (SAG-AFTRA), in un raro fronte comune tra sceneggiatori e attori. Tra i nodi principali ci furono: i compensi e *residuals* (compensi a posteriori legati allo sfruttamento successivo dell'opera) nell'era dello streaming; l'aumento dei salari minimi e le tutele contrattuali, oltre alle preoccupazioni legate all'uso dell'intelligenza artificiale (in particolare per la "scansione" e il riutilizzo dell'immagine degli attori). (Palermo, 2023).

per poi trovarsi faccia a faccia con Mickey 18, con la quale sceglie, dopo una serie di complicazioni, di divedere l'identità, conscio del fatto che, se scoperti, verrebbero entrambi eliminati. Con l'aiuto di Nasha, compagna di Mickey sin dalle sue prime clonazioni, i due conducono la propria coesistenza, che però viene presto rivelata, e l'intolleranza di Mickey 18 nei riguardi di Marshall e della missione di conquista del pianeta porteranno a una serie di conflitti interni alla compagnia stessa, fino al sacrificio finale di Mickey 18 e alla convivenza tra il genere umano e le forme di vita autoctone di Niflheim.

Similmente a *Snowpiercer*, in questo film gli elementi caratteristici del cinema di Bong subiscono una neutralizzazione culturale, offrendo una critica alle grandi forze politiche contemporanee universalmente leggibile: lo stesso Bong Joon-ho ha dichiarato di essersi ispirato, per la figura di Kenneth Marshall, a una moltitudine di figure politiche e di dittatori storici, ma senza voler proporre una caricatura di personalità specifiche (Wang, 2025). La figura di Mickey e la sua condizione lavorativa radicalizzano la precarietà contemporanea, mostrando sia come le possibilità di lavoro dipendano in primo luogo da vincoli soggettivi e biografici (Mickey è costretto a fuggire dalla Terra a causa dei debiti), sia come determinati ambienti possano trattare le risorse umane come elementi sostituibili, rendendo la sua morte irrilevante per l'organizzazione e significativa solo per lui. In questo film Bong ripropone anche la tematica ambientale, già presente in *Snowpiercer* e in *Okja*, attraverso delle creature aliene forti ma tutt'altro che ostili nell'indole, che aiutano il protagonista a ritrovare la propria via verso il rifugio dopo il suo smarrimento, e che non attaccano mai gli esseri umani se non per rispondere alle violenze perpetrate da loro per primi. La commistione di generi tipica dei lavori del regista è ben presente anche in questo film, che passa da momenti più comici e volutamente satirici a momenti più cupi e introspettivi, mantenendo però un ritmo omogeneo per tutta la durata del film.

Nei riscontri critici, *Mickey 17* ha sofferto più che altro del suo rapporto di diretto successore di *Parasite* nella filmografia di Bong Joon-ho, e pur mantenendo nel complesso un'accoglienza positiva, nell'ottica generale è stato visto come una regressione rispetto al grado qualitativo della precedente opera del regista.

Pur avendo ottenuto risultati negativi dal punto di vista commerciale, *Mickey 17* è però la conferma di quanto ad oggi la valutazione autoriale di Bong Joon-ho sia rilevante a livello mondiale. Allo stesso modo, a prescindere dai giudizi di qualità, *Mickey 17* suggerisce che persista una stretta correlazione tra il valore attribuito a un prodotto (e al suo autore) e il grado di riconoscibilità e aderenza culturale che l'opera riesce a offrire.

Attualmente, Bong Joon-ho è impegnato nell'ultimazione del suo nuovo progetto, un film d'animazione dal titolo provvisorio *The Valley* (Choi, 2024). Questo film segnerà nuovamente un ritorno in Corea per Bong e ci si aspetta che la sua uscita nelle sale avvenga entro il 2027 (Osen, 2025). La caratura autoriale di Bong e il consolidato riconoscimento qualitativo del cinema coreano verosimilmente alimenteranno un'elevata aspettativa attorno al film. Resta tuttavia da verificare in che misura esso inciderà sul percorso del regista e, più in generale, sugli equilibri dell'industria.

CONCLUSIONI

L'analisi condotta all'interno di questo elaborato di ricerca ha inteso ricostruire le principali traiettorie evolutive dell'industria cinematografica coreana, partendo dalla democratizzazione del Paese fino a oggi, interrogandosi nel dettaglio sul rapporto tra le trasformazioni industriali e il riflesso che le politiche culturali proposte dalle varie amministrazioni politiche hanno avuto sulla stessa. L'utilizzo della filmografia di Bong Joon-ho come caso di studio specifico è servito a collocare direttamente questi elementi nella produzione filmica di uno degli esponenti più rappresentativi del cinema coreano contemporaneo, con lo scopo di dimostrare come le dinamiche di sviluppo del settore si rendano leggibili all'interno delle sue opere. I risultati ottenuti da questa ricerca dimostrano come il percorso di crescita e sviluppo dell'industria cinematografica coreana si sia costruito attraverso ripetuti processi di ridefinizione e rielaborazione, relativi ad aspetti ed elementi tanto interni quanto esterni, tra loro fortemente interconnessi. Le strategie adottate dall'industria in funzione al proprio regime di crescita e, in altri momenti, di riassetto, hanno mostrato un rapporto di stretta interrelazione con le politiche culturali e, più in generale, con gli indirizzi delle amministrazioni politiche succedutesi nel corso degli anni.

Partendo dalla ricostruzione storica dei modelli produttivi legati all'industria cinematografica nel periodo pre-democratico, l'analisi condotta nel primo capitolo ha evidenziato come gli anni Ottanta abbiano segnato un passaggio fondamentale per il settore. Già prima della fondazione della Sesta Repubblica, infatti, l'industria coreana fu costretta a confrontarsi direttamente con modelli industriali esterni, in seguito all'apertura del mercato all'intervento delle major hollywoodiane. Sulla base dei cambiamenti strutturali introdotti dalla Quinta e dalla Sesta revisione della normativa cinematografica, le strategie produttive e distributive adottate dai nuovi attori economici nel decennio successivo contribuirono in modo decisivo a una prima strutturazione solida dell'industria locale, progressivamente svincolata dalla precedente suddivisione regionale dei criteri distributivi e sempre meno soggetta al controllo politico sulla realizzazione dei prodotti. La successiva affermazione del cinema coreano nel mercato interno, assieme ai primi casi di successo regionale di alcuni suoi prodotti, ha contribuito ad intensificare l'interesse governativo nei riguardi delle industrie culturali e nel loro potenziale contributo economico per la nazione, concretizzatosi con l'amministrazione Kim Dae-jung (1998-2003) in una serie di politiche mirate al sostegno per la crescita del settore culturale coreano. La lettura di questi mutamenti attraverso le prime due opere di Bong Joon-ho ha poi dato conto della rilevanza assunta dai nuovi registi cinematografici in questa fase, con la nascita del *New Korean*

Cinema e la ridefinizione autoriale del cinema nazionale. *Memorie di un Assassino* si è imposto, in particolare, come uno degli esempi più rappresentativi degli sviluppi del cinema coreano dei primi anni Duemila, affermandosi tra i film più acclamati del periodo e mostrando come la riorganizzazione del settore nel decennio precedente abbia reso possibile coniugare nuove istanze autoriale e sostenibilità produttiva.

Tuttavia, come si è mostrato nel secondo capitolo, a questa fase di consolidamento e di apparente equilibrio industriale si affiancavano fragilità strutturali ancora irrisolte, destinate a emergere con forza e a contribuire alla crisi del settore nella seconda metà degli anni Duemila. L'analisi ha evidenziato come il successo commerciale raggiunto nella fase precedente abbia generato meccanismi di rigidità industriale, limitando la capacità del settore di adattarsi rapidamente a un contesto in trasformazione. L'eccessiva concentrazione dei titoli esportati verso il mercato giapponese e la dipendenza dell'industria da formule produttive frettolosamente standardizzate sono le principali ragioni di questa crisi, passata però anche attraverso il mutamento delle politiche culturali e al loro riflesso sul settore cinematografico. La ridefinizione delle priorità politiche e dei modelli di intervento pubblico adottate dalla presidenza di Lee Myung-bak nei riguardi del settore culturale hanno condotto ad un regime di instabilità nell'equilibrio tra autonomia industriale e intervento istituzionale, protrattasi anche durante l'amministrazione successiva. La ripresa del settore cinematografico nel mercato interno, concretizzatasi con l'inizio degli anni Dieci, risponde infatti a una attenta riconfigurazione interna adottata dall'industria stessa, capace di differenziare maggiormente la propria offerta produttiva. Sebbene l'intervento del KOFIC si sia rivelato fondamentale in questa fase, soprattutto attraverso politiche di sostegno e sviluppo del cinema indipendente, la linea adottata dalla presidenza Lee Myung-bak nei confronti del settore culturale incise negativamente sulla possibilità che tale ripresa trovasse un riscontro nei mercati esteri. Nel quadro evolutivo dell'*Hallyu*, infatti, l'indirizzo politico finì per privilegiare altre tipologie di prodotto culturale, ridimensionando il potenziale traino internazionale del comparto cinematografico. Sebbene ciò risentisse anche di un mutamento nelle priorità e nelle aspettative dell'industria stessa, l'amministrazione Lee, soprattutto nella sua prima fase, finì per relegare in secondo piano il settore cinematografico. La rilevanza delle opere di Bong in questa fase si è resa evidente soprattutto con *The Host*, film capace di ridefinire i canoni produttivi del blockbuster coreano, influenzando anche le produzioni in linea con il modello realizzate negli anni successivi. *Madre*, uscito durante gli anni di crisi del mercato interno, si identifica come un prodotto molto più autoriale, distante dal lavoro che lo ha preceduto nella filmografia di

Bong, in linea però con l'intensificazione di progetti più intimamente legati alla tradizione culturale del paese e alla differenziazione di prodotti cinematografici che si stava verificando in risposta alla crisi.

La ripresa nel mercato interno, la riorganizzazione delle proprie strategie produttive e il consolidamento strutturale dei principali attori economici interni all'industria, hanno poi portato la stessa a valorizzare nuovamente la propria proiezione internazionale. Il terzo capitolo si è concentrato infatti sul come, nel corso degli anni Dieci, le pratiche di consolidamento strutturale dell'industria all'interno di nuovi mercati e l'infittirsi dei rapporti di collaborazione internazionale abbiano agito da asse portante per gli sviluppi maturati dall'industria nel corso del decennio. Allo stesso tempo, con l'inasprimento dei rapporti con l'amministrazione di Park Geun-hye, la continuità di uno sviluppo eterogeneo del settore, maturato con l'uscita dalla crisi di fine anni Duemila, ha subito un brusco arresto. Il settore indipendente, che aveva assunto enorme rilevanza per la ripresa, si trovò fortemente impoverito dalle politiche amministrative adottate da Park, che riorganizzò la dirigenza del KOFIC, intaccandone l'autonomia decisionale, e operò numerosi tagli al sostegno pubblico rivolto al settore, influenzando in maniera decisiva la produzione e la distribuzione di questi prodotti nel mercato. Nonostante questo arretramento sul versante istituzionale e l'indebolimento del comparto indipendente, nel corso del decennio il settore ha consolidato progressivamente il valore economico e simbolico dei propri prodotti, fino a registrare, alla vigilia degli anni Venti, il più alto consumo cinematografico pro-capite al mondo (4,37 film pro-capite). Questa forte valorizzazione interna del cinema coreano si è riflessa anche nell'intensificazione dell'interesse hollywoodiano nei suoi riguardi, tradottosi nell'ingresso delle major nel campo produttivo coreano. Con il successivo ingresso di Netflix nel mercato, si apre una nuova fase per la circolazione globale dei prodotti audiovisivi coreani, che nel decennio successivo ha assunto un ruolo cruciale. In questa fase, Bong Joon-ho assume un valore fondamentale per le dinamiche dell'industria: *Snowpiercer* fu il film coreano col maggiore riscontro internazionale del decennio (prima di *Parasite*), e rispondeva a logiche produttive specificatamente volte a questo scopo; *Okja* è stato invece il primo prodotto cinematografico coreano finanziato da Netflix, che ha anticipato le dinamiche produttive operate dalla piattaforma nel corso del decennio successivo.

Infine, il quarto capitolo ha evidenziato come *Parasite* abbia rappresentato non soltanto il punto culminante del percorso internazionale del cinema coreano, ma anche un momento di ridefinizione strutturale del ruolo del cinema all'interno dell'ecosistema culturale e industriale del Paese. L'analisi svolta ha dimostrato come il successo di *Parasite* derivi da una

legittimazione trasversale, basata sul prestigio attribuito all'opera, su una vasta circolazione commerciale e sul suo successivo riconoscimento istituzionale. *Parasite* ha segnato a tutti gli effetti una soglia inedita nella storia del cinema coreano, portando l'industria cinematografica a inserirsi nuovamente nel quadro evolutivo dell'*Hallyu* che, anche grazie anche al successo del film, ha trovato la sua massima espansione globale. In questa prospettiva, il cinema non agisce più come elemento periferico o complementare rispetto ad altri prodotti, ma assume un ruolo di legittimazione culturale di alto profilo, capace di rafforzare il posizionamento simbolico del Paese su scala internazionale. La seconda parte del capitolo ha introdotto un elemento di discontinuità decisivo, che continua oggi ad influenzare le logiche produttive e di consumo del mercato cinematografico coreano. Partendo dall'impatto avuto dalla pandemia da COVID-19 sull'industria, l'analisi ha fatto emergere come la grande legittimazione ottenuta dal cinema nazionale, strutturalmente impostata sulla centralità delle sale, abbia conosciuto con la pandemia un brusco allentamento, alimentato anche dal riconfigurato ruolo delle piattaforme OTT nel mercato audiovisivo coreano. Nel periodo pandemico le abitudini di consumo popolari sono mutate drasticamente in favore della fruizione privata, e l'interesse concreto da parte di Netflix nei riguardi dei prodotti coreani ha in breve tempo portato a una nuova definizione dei rapporti di forza tra i protagonisti economici del mercato. Questa nuova centralità assunta dalle piattaforme rende conto della condizione attuale in cui versa l'industria cinematografica locale: se da un lato la continuità produttiva viene garantita dai finanziamenti di questi servizi, favorendo una circolazione internazionale di gran lunga superiore a quella delle fasi precedenti, dall'altro la sostenibilità industriale e il controllo dei processi distributivi, duramente costruiti dagli attori economici dell'industria nel corso degli ultimi trent'anni, affrontano una nuova fase di crisi, con il rischio di una ridefinizione degli equilibri economici sempre più a vantaggio di questi nuovi attori. Concludendo, l'analisi di *Mickey 17* ha consentito di osservare come, dopo *Parasite*, la filmografia di Bong Joon-ho si collochi ormai in un contesto pienamente globale, segnando una nuova fase della circolazione transnazionale del cinema coreano. Il film è stato assunto come punto di osservazione privilegiato per discutere le condizioni attuali di produzione e mobilità autoriale, in cui i confini tra cinema nazionale e industria globale appaiono sempre più porosi.

L'approccio utilizzato per la redazione di questo elaborato è stato principalmente di tipo storico-industriale e ha privilegiato l'analisi delle trasformazioni strutturali del settore in relazione alle politiche culturali e agli assetti istituzionali succedutisi nel tempo. Questa impostazione, pur consentendo una ricostruzione articolata e coerente delle dinamiche di sviluppo dell'industria,

presenta alcuni limiti. Pur collocando il cinema nel quadro dell'*Hallyu*, questo elaborato ha evitato di sviluppare un confronto sistematico con altri comparti delle industrie culturali, richiamato solo nei passaggi in cui esso si è reso funzionale alla comprensione delle dinamiche di mercato e delle strategie statali adottate per il settore. L'assenza di un confronto strutturato limita la possibilità di valutare in maniera approfondita il posizionamento relativo del cinema all'interno della *Korean Wave*. L'assunzione della filmografia di Bong Joon-ho come caso di studio ha rappresentato al contempo uno dei punti di forza e uno dei limiti della ricerca. La traiettoria del regista, per la sua straordinaria rilevanza simbolica e produttiva, si presta efficacemente a rendere leggibili le fasi di ristrutturazione, crisi e consolidamento del settore. Tuttavia, essa non può essere considerata automaticamente rappresentativa dell'intero panorama cinematografico coreano, né esaurire la pluralità di percorsi autoriali e produttivi che hanno contribuito allo sviluppo dell'industria.

Nonostante queste limitazioni, il contributo principale dell'elaborato consiste nell'integrare analisi autoriale e prospettiva storico-industriale, offrendo una rilettura del cinema coreano come sistema dinamico in cui politiche culturali, strategie di mercato e percorsi creativi risultano strettamente interconnessi. L'attuale condizione dell'industria cinematografica mostra come alcune fragilità strutturali siano ancora presenti, e l'osservazione di questi aspetti, con un distacco temporale maggiore dalla condizione pandemica che li ha marcati, mostrerà auspicabilmente se esse comporteranno una riconfigurazione strutturale permanente per il settore o se, invece, quella attuale si dimostrerà una fase di transizione, destinata a evolversi ulteriormente.

Nota metodologica: Tutti i collegamenti ipertestuali presenti nelle sezioni Bibliografia e Sitografia sono stati verificati e risultano accessibili in data 13 febbraio 2026.

BIBLIOGRAFIA

- ALBANESE Marco, 2017, “Netflix ancora nella bufera: l’uscita di Okja nelle sale è a rischio”, *Stanze di Cinema*, 6 giugno, fonte: <https://stanzedicinema.com/2017/06/06/netflix-ancora-nella-bufera-luscita-di-okja-nelle-sale-e-a-rischio/>.
- ALBANESE Marco, 2019, “Parasite: debutto clamoroso in Corea del Sud”, *Stanze di Cinema*, 4 giugno, fonte: <https://stanzedicinema.com/2019/06/04/parasite-debutto-clamoroso-in-corea-del-sud/>.
- ALEXANDER Julia, 2020, “Best Picture winner Parasite will stream exclusively on Hulu beginning April 8th”, *The Verge*, 24 febbraio, fonte: <https://www.theverge.com/2020/2/24/21150977/parasite-movie-streaming-hulu-april-oscars-neon-bong-joon-ho>.
- ASSOCIATED PRESS IN SEOUL, 2015, “South Korea ferry boss given seven years' jail for Sewol disaster”, *The Guardian*, 29 ottobre, fonte: <https://www.theguardian.com/world/2015/oct/29/south-korea-ferry-boss-given-seven-years-jail-for-sewol-disaster>.
- BANLEY Martin, 2012, “First European shoot for Korean action director Ryoo”, *Screendaily*, 9 maggio, fonte: <https://www.screendaily.com/first-european-shoot-for-korean-action-director-ryoo/5041525.article>.
- BARCHEVAISE Jason, 2024, “The South Korean Film Industry’s Ambivalent Relationship with the Studio System”, in LEE Sangjoon; JIN Dal Yong e CHO Junhyoung (a cura di), 2024, *The south Korean film industry*, University of Michigan Press, Michigan.
- BBC, 2023, “South Korean ex-dictator's family to settle \$154m in fines”, *BBC News*, 10 settembre, fonte: <https://www.bbc.com/news/world-asia-24028798>.
- BBC, 2020, “Oscars 2020: South Korea's Parasite makes history by winning best picture”, *BBC*, 10 febbraio, fonte: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-51440241>.
- BEDESKI Robert E., 2004, *The Transformation of South Korea. Reform and reconstruction in the sixth Republic under Roh Tae-woo 1987-1992*, Rutledge, New York.

- BEDETTI Simone, MAZZONI Massimo, 1996, *La Hollywood d'oriente. Il cinema di Hong Kong dalle origini a John Woo*, Editrice PuntoZero, Bologna.
- BERNI Andrea Francesco, 2023, "Netflix si impegna a investire 2.5 miliardi di dollari in 4 anni in contenuti dalla Corea del Sud", *Badtaste*, 25 aprile, fonte: <https://www.badtaste.it/articoli/netflix-investira-2-5-miliardi-dollari-contenuti-corea-del-sud>.
- BERRY Chris, 2003, "What's Big About the Big Film. 'De-Westernizing' the blockbuster in Korea and China", in STRINGER Julian, 2003, *Movies Blockbuster*, Rutledge, New York.
- BOLLA Cristiano, 2026, "Box office Corea del Sud 2025, crollano ancora incassi e presenze", *BoxOffice*, 13 gennaio, fonte: <https://boxofficebiz.it/news/box-office-corea-del-sud-2025-crollano-ancora-incassi-e-presenze/>.
- BONG Joon-ho, HWANG Yöngmi, KIM Shimu, 2023, *Leggere Bong Joon Ho*, Imola, CuePress.
- BRZESKI Patrick, 2019, "Making of 'Parasite': How Bong Joon Ho's Real Life Inspired a Plot-Twisty Tale of Rich vs. Poor", *The Hollywood Reporter*, 8 novembre, fonte: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/making-parasite-how-bong-joon-hos-real-life-inspired-a-plot-twisty-tale-rich-poor-1252015/>.
- BRZESKI Patrick, 2022, "Netflix to Release 25 Korean Originals in 2022", *The Hollywood Reporter*, 18 gennaio, fonte: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/netflix-korean-originals-2022-list-1235077078/>.
- CHA Yo-rim, 2013, "Bong Jun-ho's 'Snowpiercer' sets record with presales to 167 countries", *The Korea Herald*, 17 luglio, fonte: <https://www.koreaherald.com/article/16222>.
- CHANG Liu, 2020, "Analysis of Social Class Inequality Based on the Movie Parasite", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, vol. 497.
- CHILTON Martin, 2012, "John Hurt: Your life is your own property", *The Telegraph*, 18 gennaio, fonte: <https://web.archive.org/web/20120624031505/http://www.telegraph.co.uk/culture/film/oscars/9020666/John-Hurt-Your-life-is-your-own-property.html>.
- CHITWOOD Adam, 2020, "Parasite Digital, Bluray, DVD Release Date: How to Watch the Movie", *Collider*, 14 gennaio, fonte: <https://collider.com/parasite-digital-release-date-bluray-dvd-release-date/>.

- CHO Joyce Heeyoung, 2024, “Challenges and Changes Facing South Korean Cinema in the Multiplatform Era”, in LEE Sangjoon; JIN Dal Yong e CHO Junhyoung (a cura di), 2024, *The south Korean film industry*, University of Michigan Press, Michigan.
- CHO Sarah, 2020, “‘Parasite’ Becomes 1st Korean Film In 15 Years To Reach No. 1 At Japanese Box Office”, *Soompi*, 17 febbraio, fonte: <https://www.soompi.com/article/1383546wpp/parasite-becomes-1st-korean-film-in-15-years-to-reach-no-1-at-japanese-box-office>.
- CHOI Jimin, 2024, “Bong Joon Ho’s animated feature is ‘halfway done’ (reports)”, *Screen Daily*, 9 dicembre, fonte: <https://www.screendaily.com/news/bong-joon-hos-animated-feature-is-halfway-done-reports/5199924.article>.
- CHOI Jinhee, *The south Korean film renaissance*, 2010, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.
- CHOI JungBong, 2015, “‘Hallyu versus Hallyu-hwa’ Cultural Phenomenon versus Institutional Campaign”, in LEE Sangjoon e NORNES Abe Mark, 2015, *Hallyu 2.0 The Korean Wave in the Age of Social Media*, University of Michigan Press, Michigan.
- CHOI Kwang-hee, 2009, “Consecutive Box Office Hits, Signal of a New Trend? Analysis of the First Quarter of Korean Film Industry”, in KOFIC, 2009, *Korean Cinema Today*, vol.1, Seoul, maggio-giugno.
- CHOW Andrew R., 2019, “Bong Joon-Ho on violence in film and the influences behind Parasite.”, *Time*, 11 ottobre, fonte: <https://time.com/5697795/bong-joon-ho-parasite-interview/>.
- CHUA Beng Huat, 2004, “Conceptualizing an East Asian popular culture”, *Inter-Asia Cultural Studies*, vol.5, no.2.
- CHUNG Ester, 2016, “Ewha president forced to step down by protests”, *Korea JoongAng Daily*, 19 ottobre, fonte: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2016/10/19/socialAffairs/Ewha-president-forced-to-step-down-by-protests/3025110.html>.
- CJ ENM, 2019, *Parasite (Gisaengchung): International press kit [Press kit]*.
- CONRAN Pierce, 2013, “A Wedding Invitation Marks a Big Success for CJ in China. Korean Co-production on the Rise”, in KOFIC, 2013, *Korean Cinema Today*, vol.15, Seoul, febbraio.

- COTTON Johnny e WHITE Sarah, 2019, “South Korean social satire 'Parasite' wins Palme d'Or at Cannes”, *Reuters*, 26 maggio, fonte: <https://www.reuters.com/article/us-filmfestival-cannes-awards/south-korean-social-satire-parasite-wins-palme-dor-at-cannes-idUSKCN1SV0MG/>.
- CRAIG Takeuchi, 2010, “VIFF 2010: Korean director Bong Joon-Ho eyeing Canada for Le Transperceneige”, *Straight.com*, 5 ottobre, fonte: <https://web.archive.org/web/20141006074452/http://www.straight.com/movies/viff-2010-korean-director-bong-joon-ho-eyeing-canada-le-transperceneige>.
- CUCCO Marco, 2010, *Il film blockbuster. Storia e caratteristiche delle grandi produzioni hollywoodiane*, Carocci, Roma.
- CUCCO Marco, 2020, *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Carocci, Roma.
- CURRY Thomas Adam, 2020 , “Parasite Screenwriter Han Jin Won: ‘This Could Be Our Story’”, *AnOther*, 5 febbraio, fonte: <https://www.anothermag.com/design-living/12226/parasite-screenwriter-han-jin-won-this-could-be-our-story-bong-joon-ho>.
- D’ALESSANDRO Anthony, 2019, “‘Parasite’ Crosses \$11M, On Its Way To Potential \$20M: How NEON Turned The Bong Joon-Ho South Korean Pic Into A B.O. Success”, *Deadline*, 10 novembre, fonte: <https://deadline.com/2019/11/parasite-bong-joon-ho-box-office-marketing-success-1202781944/>.
- DANIELS Nia, 2022, “UK shoot gets underway on Bong Joon Ho’s Mickey 7 Starring Robert Pattinson”, *Screen Global Production*, 1 agosto, fonte: <https://www.screenglobalproduction.com/news/2022/08/01/uk-shoot-gets-underway-on-bong-joon-hos-mickey7-starring-robert-pattinson>.
- DEL BARCO Mandalit, 2015 , “Netflix's 'Beasts Of No Nation' Release Strategy Highlights Oscar Ambitions”, *npr*, 19 ottobre, fonte: <https://www.npr.org/2015/10/19/450030365/netflixs-beasts-of-no-nation-release-strategy-highlights-oscar-ambitions>.
- ĐUROVIČOVÁ Nataša e STEWART Garret, 2011, “Amnesias of Murder”, *Film Quarterly*, vol. 64, no. 2. Inverno.
- FAN Ying, 2010, “Branding the nation: Towards a better understanding.” *Place Branding and Public Diplomacy*, vol.6, no.2,

- FARAHBAKHSI Alireza, EBRAHIMI Ramtin, 2021, “The Social Implications of Metaphor in Bong Joon-ho’s Parasite”, *CINEJ Cinema Journal*, vol.9, no.1.
- FIORENTINI Manuel, 2017, “Okja: Netflix vede il suo film rifiutato dal 93% delle sale sudcoreane”, *Cinematographe.it*, 7 giugno, fonte: <https://www.cinematographe.it/news/okja-netflix-rifiutato-sud-corea/>.
- FIORI Antonio, *L’Asia Orientale: dal 1945 ai giorni nostri*, Il Mulino, Bologna, 2010.
- FREI Vincent, 2025, “Mickey 17”, *The Art of VFX*, 14 aprile, fonte: <https://www.artofvfx.com/mickey-17/>.
- FREI Vincent, 2017, “OKJA: Erik-Jan de Boer – VFX Supervisor – Method Studios”, *Art of VFX*, 19 luglio, fonte: <https://www.artofvfx.com/okja-erik-jan-de-boer-vfx-supervisor-method-studios/>.
- FRITZ Ben, “Schwarzenegger’s comeback flops, Del Toro’s ‘Mama’ is a hit”, *Los Angeles Times*, 2013, 21 gennaio, fonte: <https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-xpm-2013-jan-21-la-et-ct-box-office-arnold-schwarzenegger-last-stand-mama-20130121-story.html>.
- FUNG Anthony, LIU Jindong, 2023, “Netflix and Korean Drama Cultural Resonance, Affect and Consumption in Asia”, in KIM Youna (a cura di), 2023, *Introducing Korean Popular Culture*, Rutledge, Londra e New York,
- GOVERNMENT OF THE REPUBLIC OF KOREA, GOVERNMENT OF THE REPUBLIC OF CHINA, 2014, *Agreement between the Government of the Republic of Korea and the Government of the People’s Republic of China on Film Co-production*, firmata il 23 luglio.
- HAN Karen, 2022, “Tilda Swinton Loves to Play with Bong Joon Ho”, *Vulture*, 15 dicembre, fonte: <https://www.vulture.com/article/bong-joon-ho-dissident-cinema-book-excerpt-tilda-swinton.html>.
- HAN Lisa, 2009, “Korean Cinema Regains its Confidence in 2009. Analysis of the Korean Film Industry 2009”, *Korean Cinema Today*, no.4, novembre-dicembre.
- HAN Seung-hee, 2006, “Korean Film News”, *Korean Film Observatory*, no.20 (Pusan Special).

- HAN Sun-hee, 2008, “Won Bin, Kim Hye-Ja set for ‘Mother’. Bong Joon-ho to direct crime drama”, *Variety*, 8 aprile, fonte: <https://variety.com/2008/film/markets-festivals/won-bin-kim-hye-ja-set-for-mother-1117983743/>.
- HAN Sun-hee, 2008, “Size is the Problem. Producers are looking for new ways out through a reduction of production costs”, *Korean Film Observatory*, no.23 (Korean Film at Venice and Toronto).
- HAN Sun-hee, 2011, “Mandatory Steps to the Overseas Market”. KIM Eui-suk, New Chairperson of Korean Film Council”, in KOFIC, *Korean Cinema Today*, no.10, maggio.
- HASKI Pierre, 2024, “Cos’ha portato alla legge marziale in Corea del Sud e chi l’ha fermata”, *Internazionale*, 4 dicembre, fonte: <https://www.internazionale.it/opinione/pierre-haski/2024/12/04/legge-marziale-corea-del-sud>.
- IM Bum, 2006, “The Screen Quota, the Meaning and Future”, *Korean Film Observatory*, no.18, Primavera.
- JAFAR Ali, 2016, “Turkey’s Biggest Theatre Chain Mars Cinema Acquired By Korea’s CJ-CGV”, *Deadline*, 4 aprile, fonte: <https://deadline.com/2016/04/turkeys-biggest-theatre-chain-mars-cinema-acquired-by-koreas-cj-cgv-1201731444/>.
- JENKINS Henry, 2006, *Convergence Culture Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York e Londra.
- JEON Joseph Jonghyun, 2011, “Memories of memories: Historicity, Nostalgia, and Archive in Bong Joon-ho’s ‘Memories of Murder’”, *Cinema Jurnal*, Vol.51, no.1, Autunno.
- JI Yong-jin, 2012, “The return director of KIM Ki-duk. The Golden Lion roars in Venice”, *Korean Cinema Today*, no.14, ottobre.
- JIN Dal Yong, 2016, *New Korean Wave. Transnational Cultural Power in the Age of Social Media*, University of Illinois Press, Chicago, Urbana e Springfield.
- JO He-rim, 2018, “Choi Soon-sil sentenced to 20 years in prison”, *The Korea Herald*, 13 febbraio, fonte: <https://www.koreaherald.com/article/1587775>.
- JU Sung Chul, 2011, “Four leading Korean directors working on overseas projects”, *Korean Cinema Today*, no.16, 11 settembre, fonte: https://web.archive.org/web/20120425052053/http://koreanfilm.or.kr/webzine/sub/feature.jsp?mode=A_VIEW&wbSeq=15.

- JUNG Alex E., 2019, “Korean Director Bong Joon-ho on His New Film 'Parasite'”, *Vulture*, 7 ottobre, fonte: <https://www.vulture.com/2019/10/bong-joon-ho-parasite.html>.
- JUNG Jee-woon, 2009, “Charging Into the Eye of a Typhoon”, in KOFIC, *Korean Cinema Today*, no.01, maggio-giugno.
- KAY Jeremy, 2019, “How 'Parasite' became the highest-grossing foreign-language Palme d’Or winner in the US”, *ScreenDaily*, 19 novembre, fonte: <https://www.screendaily.com/news/how-parasite-became-the-highest-grossing-foreign-language-palme-dor-winner-in-the-us/5144850.article>.
- KAYE Don, 2014, “Snowpiercer director Bong Joon-Ho Discusses the Film”, *Den of Geek*, 24 giugno, fonte: <https://www.denofgeek.com/movies/snowpiercer-director-bong-joon-ho-discusses-the-film/>.
- KERR Elizabeth, 2017, “‘A Single Rider’: Film Review | Filmart 2017”, *The Hollywood Reporter*, 12 marzo, fonte: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/a-single-rider-filmart-review-985408/>.
- KESLASSY Elsa, 2025, “Bong Joon Ho’s ‘Mickey 17,’ Starring Robert Pattinson, to Premiere at Berlin Film Festival (EXCLUSIVE)”, *Variety*, 10 gennaio, fonte: <https://variety.com/2025/film/news/bong-joon-ho-mickey-17-robert-pattinson-berlin-film-festival-1236271799/>.
- KIM Bok-rae, 2015, “Past, Present and Future of Hallyu (Korean Wave)”, *American International Journal of Contemporary Research*, vol.5, no.5, ottobre.
- KIM Eui-suk, 2013, “Letter. Korean Films are ready to greet fans all over the World”, *Korean Cinema Today*, no.15, Seoul, febbraio.
- KIM Hye-on, HOPPE-GRAFF Siegfried, 2001, “Mothers Roles in Traditional and Modern Korean Families: The Consequences for Parental Practices and Adolescent Socialization”, *Asia Pacific Education Review*, vol.2, no.1.
- KIM Jae-heun, 2020, “CGV closes down 35 movie theaters”, *The Korea Times*, 30 marzo, fonte: <https://www.koreatimes.co.kr/entertainment/films/20200330/cgv-closes-down-35-movie-theaters>.
- KIM Jae-hwan, 2012, “Gangnam Style now world's most watched video”, *abc.net.au*, 24 novembre, fonte: <https://www.abc.net.au/news/2012-11-25/an-gangnam-style-youtube-hit/4390794>.

- KIM Mee-hyun, 2013, *Korean Film Policy and Industry*, Seoul, Communication Books, citato in LEE Sangjoon; JIN Dal Yong e CHO Junhyoung (a cura di), 2024, *The south Korean film industry*, University of Michigan Press, Michigan.
- KIM Se-jeong, 2020, “Seoul to promote 4 'Parasite' shooting locations as tour attractions”, *The Korea Times*, 13 febbraio, fonte: <https://www.koreatimes.co.kr/southkorea/society/20200213/seoul-to-promote-4-parasite-shooting-locations-as-tour-attractions>.
- KIM Soo-jung, “Cinematheque Project, Looking Back the Past 5 Years” (Shinemat’ek’ŭsaöp, 5nyönül toedorabomyö), *Film Promotion Project White Paper 1999-2006* (Yönghwajinhüngsaöppaeksö 1999-2006), citato in LEE Sangjoon; JIN Dal Yong e CHO Junhyoung (a cura di), 2024, *The south Korean film industry*, University of Michigan Press, Michigan.
- KIM Taeyoung, 2021, *The State’s Roles in the Development of Cultural Industries: Korean Cultural Industry Policies from 1993 to 2021*, Simon Fraser University, Burnaby.
- KIM Young-sam, 1995, ‘Outlining the Blueprint for Globalization’, in *Korea’s Quest for Reform and Globalization: Selected Speeches of President Kim Young-sam*, Presidential Secretariat, Republic of Korea.
- KIM Young-won, 2020, “The ‘Parasite’ impact”, *The Korea Herald*, 24 febbraio, fonte: <https://www.thejakartapost.com/life/2020/02/23/the-parasite-impact.html>.
- KNIGHT James, 2014, “Chris Evans New Movie 'Snowpiercer' Release Plea After Captain America Death Rumors”, *Classicalite*, 13 gennaio, fonte: <https://www.classicalite.com/articles/5138/20140113/chris-evans-new-movie-snowpiercer-release-plea-captain-america-death.htm>.
- KOFIC, 2001, *Korean Film Observatory*, no.1, Primavera.
- KOFIC, 2002, *Korean Film Observatory*, no.5, Primavera.
- KOFIC, 2003, *Korean Cinema 2002*, Korean Film Council, Seoul.
- KOFIC, 2003, *Korean Film Observatory*, no.10, Estate.
- KOFIC, 2004, *Korean Cinema 2003*, Korean Film Council, Seoul.
- KOFIC, 2004, *Korean Film Observatory*, no.13, Primavera.
- KOFIC, 2005, *Korean Cinema 2004*, Korean Film Council, Seoul.

- KOFIC, 2005, *Korean Film Observatory*, no.14, Inverno.
- KOFIC, 2006, *Korean Cinema 2005*, Korean Film Council, Seoul.
- KOFIC, 2007, *Korean Film Observatory*, no.21, Berlinale edition.
- KOFIC, 2008, *Korean Cinema 2007*, Korean Film Council, Seoul.
- KOREAN FILM COUNCIL, 2019, *Korean Film Industry Report*, Busan, KOFIC, citato in LEE Sangjoon; JIN Dal Yong e CHO Junhyoung (a cura di), 2024, *The south Korean film industry*, University of Michigan Press, Michigan.
- KOREAN FILM COUNCIL, 2020, *Korean Film Industry Report*, Busan, KOFIC, citato in LEE Sangjoon; JIN Dal Yong e CHO Junhyoung (a cura di), 2024, *The south Korean film industry*, University of Michigan Press, Michigan.
- KROLL Justine, 2012, “Chris Evans warms to ‘Snow Piercer’”, *Variety*, 13 gennaio, fonte: <https://variety.com/2012/film/news/chris-evans-warms-to-snow-piercer-1118048637/>.
- KROLL Justin, 2022, “Steven Yeun Latest To Join Robert Pattinson In Bong Joon Ho’s Next Film At Warner Bros”, *Deadline*, 22 luglio, fonte: <https://deadline.com/2022/07/steven-yeun-latest-robert-pattinson-bong-joon-hos-next-film-at-warner-bros-1235059239/>.
- KWAK Ki-sung, 2023, “Democratization, Social Media and Korean Television in Transition”, in KIM Youna (a cura di), 2023, *Introducing Korean Popular Culture*, Rutledge, Londra e New York.
- KWON K.J., 2016, “South Korea: President Park embroiled in leaked documents scandal”, *CNNWorld*, 28 ottobre, fonte: <https://edition.cnn.com/2016/10/28/asia/south-korea-president-leaked-document>.
- KWON Mee-yoo, 2020, “‘Parasite’ subtitle translator becomes Busan honorary citizen”, *The Korea Times*, 21 aprile, fonte: <https://www.koreatimes.co.kr/entertainment/films/20200421/parasite-subtitle-translator-becomes-busan-honorary-citizen>.
- LAW Ryan, 2006, “I Blockbuster Coreani in Rovina o la Caduta dei Blockbuster Coreani”, *Far East Film Festival 8*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2006/i-blockbuster-coreani-in-rovina-o-la-caduta-dei-blockbuster-coreani/?IDLYT=31549>.

- LAW Ryan, 2008, “Tagli alle Spese: i Produttori Coreani e il Budget”, *Far East Film Festival 10*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2008/tagli-alle-spese-i-produttori-coreani-e-il-budget/?IDLYT=31549>.
- LEE Hwa-jung, 2011, “Global Star Agency, United Asia Management. To go beyond the Korean Wave and create an ‘Asian Wave.’”, *Korean Cinema Today*, no. 10, maggio.
- LEE Hyangjin, 2006, *Il cinema coreano contemporaneo. Identità, cultura e politica*, Manchester University Press, Manchester and New York 2000, O barra O, Milano.
- LEE Hyo-sik, 2016, “Leaders of Samsung, Hyundai, SK face probe over Choi scandal”, *The Korea Times*, 8 novembre, fonte: <https://www.koreatimes.co.kr/business/companies/20161108/leaders-of-samsung-hyundai-sk-face-probe-over-choi-scandal>.
- LEE Hyo-won, 2015, “South Korea’s Showbox and China’s Huayi Bros. Ink Co-Production Deal”, *The Hollywood Reporter*, 25 marzo, fonte: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/south-koreas-showbox-chinas-huayi-784546/>.
- LEE Hyo-won, 2016, “Busan: Kim Jee-woon on Warner Bros.’ First Korean Production ‘The Age of Shadows’ (Q&A)”, *The Hollywood Reporter*, 12 ottobre, fonte: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/busan-kim-jee-woon-warner-937676/>.
- LEE Hyo-won, 2017, “CJ Entertainment to Expand Slate of Overseas Productions”, *The Hollywood Reporter*, 13 settembre, fonte: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/cj-entertainment-expand-slate-overseas-productions-1038381/>.
- LEE Hyunji, 2018, “A ‘real’ fantasy: hybridity, Korean drama, and pop cosmopolitans”, *Media, Culture & Society*, vol.40, no.3.
- LEE Jae-lim, 2019, “‘Parasite’ has its Cannes premiere”, *Korea JoongAng Daily*, 21 maggio, fonte: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2019/05/21/etc/Parasite-has-its-Cannes-premiere/3063354.html>.
- LEE Maggie, 2016, “Cannes Film Review: ‘The Wailing’”, *Variety*, 19 maggio, fonte: <https://variety.com/2016/film/reviews/the-wailing-review-goksung-cannes-1201776287/>.
- LEE Nam, 2020, *The films of Bong Joon Ho*, Rutgers University press, New Brunswick.

- LEE Nikki J.Y., 2011, “Localized Globalization and a Monster National: ‘The Host’ and the South Korean Film Industry”, *Cinema Journal*, vol.50, no.3, Primavera.
- LEE Nikki J. Y., 2024, “The South Korean Film Industry and Chinese Cinema. VFX, Dexter Studios, and *The Monkey King Series*”, in LEE Sangjoon; JIN Dal Yong e CHO Junhyoung (a cura di), 2024, *The south Korean film industry*, University of Michigan Press, Michigan.
- LEE Sangjoon, 2019, “The South Korean film industry and the Chinese film market”, *Screen*, vol.60, no.2, Estate.
- LEE Sangjoon, 2024, “The Predicament of the South Korean Film Industry: From the Chinese Film Market to Southeast Asia”, in LEE Sangjoon; JIN Dal Yong e CHO Junhyoung (a cura di), 2024, *The south Korean film industry*, University of Michigan Press, Michigan.
- LEE Sangjoon, JIN Dal Yong e CHO Junhyoung (a cura di), 2024, *The south Korean film industry*, University of Michigan Press, Michigan.
- LEE Sangjoon, 2025, “From Sundance to Netflix: South Korean Cinema in the US Film Market, 1996–2024”, *Journal of Film and Video*, vol.77, no.1, Primavera.
- LEE Seow Ting, 2021, “Film as cultural diplomacy: South Korea’s nation branding through *Parasite* (2019)”, *Place Branding and Public Diplomacy*, no.18, 6 gennaio.
- LEE Si-jin, 2022, “Tving, Paramount+ to present Lee Joon-ik’s ‘Beyond the Memory’”, *The Korea Herald*, 16 agosto, fonte: <https://www.koreaherald.com/article/2945083>.
- LEE Young-jin, 2007, “Korean Film News”, *Korean Film Observatory*, no.21, Berlin Edition.
- MARRAS Lorenzo, 2019, “Hallyu effect. Riding the wave: *Parasite* come coronamento della politica culturale transnazionale coreana (1999-2019)”, *Giornale di storia*, vol.30.
- MCCLINTOCK Pamela, 2024, “‘Godzilla x Kong’ Moves Up Release in Theaters to Late March, ‘Mickey 17’ Delayed”, *The Hollywood Reporter*, 9 gennaio, fonte: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/godzilla-x-kong-moves-up-release-theaters-mickey-17-delayed-1235783720/>.
- MCCURRY Justin, 2021, “Former South Korean president Park Geun-hye pardoned for corruption”, *The Guardian*, 25 dicembre, fonte: <https://www.theguardian.com/world/2021/dec/24/park-geun-hye-to-receive-pardon-for-corruption-as-south-korean-president>.

- MCNAMARA Lisa, 2020, “How Parasite Uses Brilliant Design and Invisible VFX to Transcend Language”, *frame.io*, 13 gennaio, fonte: <https://blog.frame.io/2020/01/13/parasite-design-and-vfx/>.
- MEIRESONNE Bastian, 2025, *Hallyuwood. The ultimate guide to Korean cinema*, Black dog Leventhal Publisher, New York.
- MERICAN Sara, 2025, “Bong Joon Ho’s ‘Mickey 17’ Sets Korean Premiere Date Ahead Of March 7 Global Rollout”, *Deadline*, 10 gennaio, fonte: <https://deadline.com/2025/01/mickey-17-bong-joon-ho-korea-sets-release-date-march-global-release-1236253483/>.
- MILANI Marco, 2024, “La trasformazione dell’industria cinematografica coreana”, in CUCCO Marco e RICHIERI Giuseppe, *Le Industrie del Cinema. Un Confronto Internazionale*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.
- MINISTERO DELLA CULTURA, DEL TURISMO E DELLO SPORT (MCST), 2020a, “2020 년 업무계획: 문화로 행복한 국민, 신한류로 이끄는 문화경제 [2020 Annual Plan: Making People Happy with Culture, Cultural Economy led by New Korean Wave]”, citata in KIM Taeyoung, 2021, *The State’s Roles in the Development of Cultural Industries: Korean Cultural Industry Policies from 1993 to 2021*, Burnaby, Simon Fraser University.
- MINISTERO DELLA CULTURA, DEL TURISMO E DELLO SPORT (MCST), 2020b, “‘저작권 비전 2030’ 발표... 문화가 경제가 되는 저작권 강국 실현 [The announcement of ‘Copyright Vision 2030’ to become an industrial power in copyright industries with making culture as economy]”, citata in KIM Taeyoung, 2021, *The State’s Roles in the Development of Cultural Industries: Korean Cultural Industry Policies from 1993 to 2021*, Burnaby, Simon Fraser University.
- MOON Byung-joo e CHUNG Esther, 2016, “JTBC refutes rumors about how its reporter acquired Choi’s tablet”, *Korea JoongAng Daily*, 9 dicembre, fonte: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2016/12/09/politics/JTBC-refutes-rumors-about-how-its-reporter-acquired-Chois-tablet/3027256.html>.
- MOON Kat, 2020, “Inside the BTS ARMY, the Devoted Fandom With an Unrivaled Level of Organization”, *Time*, 18 novembre, fonte: <https://time.com/5912998/bts-army/>.
- MOON Ki-hoon, 2025, “Bong Joon-ho's 'Mickey 17' to hit Korean theaters next month”, *The Korea Herald*, 10 gennaio, fonte: <https://www.koreaherald.com/article/10387720>.

- MOON Seok, 2007, “The New Era of a 60% Market Share for Korean Films. Rapid quantitative growth in the industry”, *Korean Film Observatory*, no.21 (Berlin Edition).
- MOON Seok e LEE Da-hye, 2006, "Making the Monster in The Host" [in Korean], in *Cine21*, no. 557, 20 giugno, citato in LEE Nikki J.Y., 2011, “Localized Globalization and a Monster National: "The Host" and the South Korean Film Industry”, *Cinema Journal*, vol.50, no.3, Primavera.
- NAJJAR Farah, 2025, “Martial law: Year after South Korea imposed it, where else is it in force?”, *AlJazeera*, 3 dicembre, fonte: <https://www.aljazeera.com/news/2025/12/3/martial-law-year-after-south-korea-imposed-it-where-else-is-it-in-force>.
- NOH Jean, 2010, “Lotte Cinema launches first theatre in China”, *ScreenDaily*, 17 dicembre, fonte: <https://www.screendaily.com/lotte-cinema-launches-first-theatre-in-china-/5021752.article>.
- NOH Jean, 2011, “CJ CGV buys Vietnam's top exhibitor”, *ScreenDaily*, 8 luglio, fonte: <https://www.screendaily.com/cj-cgv-buys-vietnams-top-exhibitor-/5029671.article>.
- NOH Jean, 2013, “Park Chan-wook, Stoker”, *ScreenDaily*, 7 febbraio, fonte: <https://www.screendaily.com/park-chan-wook-stoker/5051459.article>.
- NOH Jean, 2016, “'Sweet 20' breaks Vietnamese box office record”, *ScreenDaily*, 19 febbraio, fonte: <https://www.screendaily.com/news/sweet-20-breaks-vietnamese-box-office-record/5100682.article>.
- NOH Jean, 2018, “Film industry gender equality centre launches in Korea”, *ScreenDaily*, 13 marzo, fonte: <https://www.screendaily.com/news/film-industry-gender-equality-centre-launches-in-korea/5127402.article>.
- NYE Joseph, 2008, “Public diplomacy and soft power.” *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol.616, no.1.
- OPSTART Redazione, 2023, "Venture Capital (VC): cos'è e come finanzia le startup", *Opstart*, 2 dicembre, fonte: <https://www.opstart.it/it/blog/venture-capital-vc-cos-e-come-finanzia-le-startup>.
- OSEN, 2025, “Bong Joon-ho reveals new film 'Mickey 17' and animated project 'The Valley'”, *ChosunBiz*, 21 marzo, fonte: <https://biz.chosun.com/en/entertainment/2025/03/21/L7LERCBFNBD3RPFWKZTUPJNQP4/>.

- PAQUET Darcy, 2003, “Un guizzo di fiducia per il cinema coreano nel 2002”, *Far East Film Festival 5*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2003/guizzo-di-fiducia-il-cinema-coreano-nel-2002-un/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2005, “The Korean Film Industry: 1992 to the present”, in SHIN Chi-Yun, STRINGER Julian (a cura di), 2005, *New Korean Cinema*, New York University press, New York.
- PAQUET Darcy, 2006, “Cieli Limpidi, Acque Agitate: il Cinema Coreano nel 2005”, *Far East Film Festival 8*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine. [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2006/cieli-limpidi-acque-agitate-il-cinema-coreano-nel-2005/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2007, “Crisi? Quale Crisi? I Film Coreani nel 2006”, *Far East Film Festival 9*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2007/crisi-quale-crisi-i-film-coreani-nel-2006/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2008, “Alcuni Alti, ma Soprattutto Bassi: il Cinema Coreano nel 2007”, *Far East Film Festival 10*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2008/alcuni-alti-ma-soprattutto-bassi-il-cinema-coreano-nel-2007/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2009a, “The Korean Films in 2008”, *Far East Film Festival 11*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2009/the-korean-films-in-2008/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2009b, “The Future is Low Budget”, in KOFIC, *Korean Cinema Today*, vol.4, Korean Film Council, Seoul, novembre-dicembre,
- PAQUET Darcy, 2010a, *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, Wallflower Press, New York.
- PAQUET Darcy, 2010b, “Disastro Evitato: il Cinema Coreano nel 2009”, *Far East Film Festival 12*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2010/disastro-evitato-il-cinema-coreano-nel-2009/?IDLYT=31549>.

- PAQUET Darcy, 2011, “Il Nuovo Status Quo: il Cinema Coreano nel 2010”, *Far East Film Festival 13*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine. [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2011/il-nuovo-status-quo-il-cinema-coreano-nel-2010/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2012a, *IL DECENNIO OSCURO. I registi coreani negli anni Settanta*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine.
- PAQUET Darcy, 2012b, “Un Esame di Coscienza: il Cinema Coreano nel 2011”, *Far East Film Festival 14*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2012/un-esame-di-coscienza-il-cinema-coreano-nel-2011/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2013, “Torna il Boom: il Cinema Sudcoreano nel 2012”, *Far East Film Festival 15*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2013/torna-il-boom-il-cinema-sudcoreano-nel-2012/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2014, “La Bolla che si Rifiuta di Scoppiare: il Cinema Coreano nel 2013”, *Far East Film Festival 16*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2014/la-bolla-che-si-rifiuta-di-scoppiare-il-cinema-coreano-nel-2013/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2015, “Denaro e Guai: il Cinema Sudcoreano nel 2014”, *Far East Film Festival 17*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2015/denaro-e-guai-il-cinema-sudcoreano-nel-2014/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2016, “Un pò di Serietà: il Cinema Coreano 2015”, *Far East Film Festival 18*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2016/un-po-di-serieta-il-cinema-coreano-2015/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2017, “La realtà non fa Sconti: il Cinema Coreano nel 2016”, *Far East Film Festival 19*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2017/la-realta-non-fa-sconti-il-cinema-coreano-nel-2016/?IDLYT=31549>.

- PAQUET Darcy 2019, “Mandare un Messaggio: il Cinema Coreano nel 2018”, *Far East Film Festival 20*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2019/mandare-un-messaggio-il-cinema-coreano-nel-2018/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2020, “Tra due terremoti: il cinema coreano nel 2019/20”, *Far East Film Festival 22*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2020/tra-due-terremoti-il-cinema-coreano-nel-2019-20/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2021, “In stallo: il cinema coreano nel 2020/21”, *Far East Film Festival 23*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2021/in-stallo-il-cinema-coreano-nel-2020-21/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2022, “Ancora in attesa di buone notizie: Il cinema coreano nel 2021”, *Far East Film Festival 24*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2022/ancora-in-attesa-di-buone-notizie-il-cinema-coreano-nel-2021/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2023, “Un bicchiere mezzo vuoto: il cinema coreano nel 2022”, *Far East Film Festival 25*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine.
- PAQUET Darcy, 2024, “Segnali di risalita: il cinema coreano nel 2023”, *Far East Film Festival 26*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine., [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2024/segnali-di-risalita-il-cinema-coreano-nel-2023/?IDLYT=31549>.
- PAQUET Darcy, 2025a, “Barking dogs Never Bite”, *Far East Film Festival 2025*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine. [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/2025/barking-dogs-never-bite/?IDLYT=11093>.
- PAQUET Darcy, 2025b, “Guardando dall'esterno: il cinema coreano nel 2024”, *Far East Film Festival 27*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine. [Online], fonte: <https://www.fareastfilm.com/archivio/catalogo/2025/guardando-dall-esterno-il-cinema-coreano-nel-2024/?IDLYT=31549>.
- PARC Jimmyn, MESSERLIN Patrick A, 2021, *The Untold Story of the Korean Film Industry*

A Global Business and Economic Perspective., Palgrave MacMillan, Erasmus University Rotterdam, Rotterdam.

- PARK Hellen, 2022, "Evaluation and Analysis of Korean Theater in 2022", *KoBiz News*, 26 Dicembre, fonte:

http://kofic.org/eng/news/features.jsp?blbdComCd=601013&seq=603&mode=FEATURES_VIEW.

- PARK Soome, BRZESKI Patrick, 2020, "South Korea Erupts in Celebration as 'Parasite' Makes Oscars History", *The Hollywood Reporter*, 10 febbraio, fonte:

<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/south-korea-reacts-as-parasite-makes-oscars-history-1278340/>.

- PASETTI Anna Maria, 2019, "Festival di Cannes 2019, il programma e tutti i film: Marco Bellocchio in concorso con Il Traditore", *Il Fatto Quotidiano*, 18 aprile, fonte:

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2019/04/18/festival-di-cannes-2019-il-programma-e-tutti-i-film-marco-bellocchio-in-concorso-con-il-traditore/5120824/>.

- PATTEN Dominic, 2012, "AFM: Weinstein Co Acquires 'Snow Piercer'; Thriller Stars 'Avengers' Chris Evans", *Deadline*, 9 novembre, fonte:

<https://web.archive.org/web/20140918010009/http://deadline.com/2012/11/afm-weinstein-co-acquires-snow-piercer-thriller-stars-avengers-chris-evans-367513/>.

- PENINSULA TIMES, 2021, "'Space Sweepers,' S. Korean sci-fi film, to be added to the series", *Peninsula Times*, 10 febbraio, fonte:

<http://peninsulatimes.net/archives/4859?ckattempt=1>.

- PIERRI Mariana, 2018, "Cannes, ecco perché Netflix ha deciso di ritirare i suoi film dal Festival", *Corriere della Sera*, 12 aprile, fonte: https://www.corriere.it/tecnologia/cyber-cultura/18_aprile_12/cannes-ecco-perche-netflix-ha-deciso-ritirare-suoi-film-festival-495f012c-3e20-11e8-89e3-d75b7013fcfe.shtml.

https://www.corriere.it/tecnologia/cyber-cultura/18_aprile_12/cannes-ecco-perche-netflix-ha-deciso-ritirare-suoi-film-festival-495f012c-3e20-11e8-89e3-d75b7013fcfe.shtml.

- PLAUGIC Lizzie, 2017, "Wiz Khalifa's See You Again is now the most-viewed YouTube video of all time / No more Gangnam Style", *The Verge*, 11 luglio, fonte:

<https://www.theverge.com/2017/7/11/15952010/wiz-khalifa-most-watched-youtube-video-fast-furious>.

- PULVER Andrew, 2019, "This article is more than 6 years old Bong Joon-ho's Parasite wins Palme d'Or at Cannes film festival", *The Guardian*, 25 maggio, fonte:

<https://www.theguardian.com/film/2019/may/25/bong-joon-hos-parasite-wins-palme-dor-at-cannes-film-festival>.

- RADISH Christina, 2013, “Ed Harris Talks PHANTOM, PAIN & GAIN, SNOWPIERCER and 4 ½ MINUTES”, *Collider*, 3 marzo, fonte: <https://collider.com/ed-harris-phantom-snowpiercer-interview/>.

- RAUP Jordan, 2018, “First Trailer for Bong Joon-ho’s Mysterious Thriller ‘Parasite’”, *The Film Stage*, 8 aprile, fonte: <https://thefilmstage.com/first-trailer-for-bong-joon-hos-mysterious-thriller-parasite/>.

- REALE Alex, 2018, “L’Impero delle Ombre: recensione del film di Kim Ji-woon”, *Filmpost.it*, 14 agosto, fonte: <https://www.filmpost.it/recensioni/limpero-delle-ombre-recensione-kim-ji-woon/>.

- REDAZIONE CIAK, 2025, “Ciak di novembre è in edicola!”, *Ciak*, 4 novembre, fonte: <https://www.ciakmagazine.it/news/magazine-in-edicola/ciak-di-novembre-e-in-edicola-3/>.

- RICHERI Giuseppe, 2017, “Cina: Verso il più grande mercato cinematografico al mondo”, *Economia della Cultura*, Fascicolo 4, dicembre.

- RON Seoul-ho, 2025, “Interview – ‘Mickey 17’ Director Bong Joon Ho”, *Pocculture*, 25 febbraio, fonte: <https://pocculture.com/interview-mickey-17-director-bong-joon-ho/>.

- RUBIN Rebecca, 2022, “Bong Joon Ho Sets Next Movie at Warner Bros. With Robert Pattinson in Talks to Star”, *Variety*, 19 gennaio, fonte: <https://variety.com/2022/film/news/bong-joon-ho-movie-robert-pattinson-warner-bros-1235157577/>.

- RUBIN Rebecca, 2022, “Robert Pattinson and Bong Joon Ho’s ‘Mickey 17’ Gets First Look, 2024 Release Date”, *Variety*, 5 dicembre, fonte: <https://variety.com/2022/film/news/robert-pattinson-bong-joon-ho-mickey-17-release-date-1235450725/>.

- RUBIN Rebecca, 2025, “Box Office: Bong Joon Ho and Robert Pattinson’s ‘Mickey 17’ Targets \$20 Million Debut”, *Variety*, 5 marzo, fonte: <https://variety.com/2025/film/box-office/mickey-17-box-office-bong-joon-ho-robert-pattinson-opening-weekend-projection-1236327328/#>.

- SALMON Andrew, 2019, “As unicorns spawn, South Korea’s anti-entrepreneurial practices evaporate”, *Asia Times*, 8 giugno, fonte: <https://asiatimes.com/2019/06/as-unicorns-spawn-south-koreas-anti-entrepreneurial-practices-evaporate/>.

- SAPERSTEIN Pat, 2009, “Magnolia acquires Bong’s ‘Mother’. Theatrical release planned for next year”, *Variety*, 31 agosto, fonte: <https://variety.com/2009/biz/news/magnolia-acquires-bong-s-mother-1118007953/>.
- SCREEN STAFF, 2022, “2022 film and high-end TV productions shooting in the UK: latest updates”, *Screen Daily*, 6 dicembre, fonte: <https://www.screendaily.com/news/2022-film-and-high-end-tv-productions-shooting-in-the-uk-latest-updates/5171504.article>.
- SCREENCRAFT STAFF, 2014, “Exclusive: Interview with SNOWPIERCER Screenwriter Kelly Masterson”, *ScreenCraft*, 28 luglio, fonte: <https://screencraft.org/blog/interview-snowpiercer-screenwriter-kelly-masterson/>.
- SEO Jeong-min, 2020, “Bong Joon-ho holds press conference on “Parasite” success at Seoul’s Westin Chosun Hotel”, *Hankyoreh*, 20 febbraio, fonte: https://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_international/929028.html.
- SER Myo-ja, 2017, “Thaad battery fully deployed in Seongju”, *Korea JoongAng Daily*, 7 settembre, fonte: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2017/09/07/politics/Thaad-battery-fully-deployed-in-Seongju/3038134.html>.
- SETH Michael J., 2020, *A Coincise History of Korea. From Antiquity to the present* (3^a Edizione), Rowman & Littlefield, Londra.
- SHARF Zack, 2020, “After Historic ‘Parasite’ Run, South Korea Vows to Improve Semi-Basement Apartments”, *IndieWire*, 24 febbraio, fonte: <https://www.indiewire.com/features/general/parasite-south-korea-improve-semi-basement-apartments-1202213182/>.
- SHAW Lucas, 2021, “Netflix Estimates ‘Squid Game’ Will Be Worth Almost \$900 Million”, *Bloomberg*, fonte: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2021-10-17/squid-game-season-2-series-worth-900-million-to-netflix-so-far>.
- SHIM Doobo, 2006, “Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia”, *Media Culture & Society*, Vol. 28, no.1.
- SHIN Hyonhee, 2020, “‘Parasite’ reflects deepening social divide in South Korea”, *Reuters*, 10 febbraio, fonte: <https://www.reuters.com/article/world/uk/parasite-reflects-deepening-social-divide-in-south-korea-idUSKBN20414S/>.
- SMITH Damon, 2011, “KIM JEE-WOON, ‘I SAW THE DEVIL’”, *Filmmaker*, 2 marzo, fonte: <https://filmmakermagazine.com/20887-kim-jee-woon-i-saw-the-devil/>.

- SONG Sooho, 2020, “The Evolution of the Korean Wave. How Is the Third Generation Different from Previous Ones?”, *Korea Observer*, vol.51, no.1, Primavera.
- SONG Soon-jin, 2018, “CGV Indonesia to Open 50th Theater Later This Year”, *Kofic News*, 31 luglio, fonte: <https://koreanfilm.or.kr/eng/news/news.jsp?blbdComCd=601006&seq=4920&mode=VIEW>.
- SONTAG Susan, 1966, “The Imagination of Disaster”, in *Against Interpretation and Other Essays*, Picador, New York.
- STRAUBHAAR Joseph D., 1991, “Beyond media imperialism: Assymetrical interdependence and cultural proximity”, in *Critical Studies in Mass Communication*, vol.8, no.1.
- SUBSEANG Asawin, 2013, ““Stoker”: An Exquisitely Twisted Family Drama”, *Mother Jones*, 15 marzo, fonte: <https://www.motherjones.com/politics/2013/03/film-review-stoker-park-chan-wook-interview-mia-wasikowska/>.
- TAE E.J., 2006, “Export of Korean Films in 2005”, *Korean Film Observatory*, no.18, Primavera.
- TOMASI Dario, 2020, “Memorie di un assassino. Il ludico, l’ossimorico e il post-moderno”, *Cineforum*, no.592, marzo-aprile.
- TRUMBORE Dave, 2015, ““Okja’: Bong Joon-ho’s Monster Movie Adds Jake Gyllenhaal, Paul Dano, and Bill Nighy”, *Collider*, 5 ottobre, fonte: <https://web.archive.org/web/20200216103519/https://collider.com/okja-jake-gyllenhaal-paul-dano-bill-nighy-kelly-macdonald/>.
- UBERTI Manuel, 2011, “Bong Joon-ho. Interviste. Interviste Corea del Sud. Sticky”, *Asianfeast.org*, fonte: <https://www.asianfeast.org/sticky/bong-joon-ho/>.
- VINEYARD Jennifer, 2013, “ "Director Bong Joon-Ho Explains Harvey Weinstein's Problem With Snowpiercer"”, *Vulture*, 6 novembre, fonte: <https://www.vulture.com/2013/11/whats-weinsteins-problem-with-snowpiercer.html>.
- WAGNER Keith B., 2023, “Parasite and Snowpiercer as Derivations to Hallyu Korean Cinema, Neoliberalism and Semi-Global Exclusivity”, in KIM Youna (a cura di), 2023, *Introducing Korean Popular Culture*, Rutledge, Londra e New York.

- WALKER Amy, 2025, "South Korea's ex-president Yoon Suk Yeol rearrested", *BBC*, 9 luglio, fonte: <https://www.bbc.com/news/articles/cd97ez54dlyo>.
- WANG Jessica, 2025, "Bong Joon Ho says Mark Ruffalo's Mickey 17 villain isn't a Trump parody", *Entertainment Weekly*, 5 marzo, fonte: <https://ew.com/bong-joon-ho-donald-trump-inspired-mark-ruffalo-mickey-17-villain-11688849>.
- YECIES Brian, 2007, "Parleying culture against trade: Hollywood's affairs with Korea's Screen Quotas", *Korea Observer*, marzo.
- YOON Min-sik, 2019, "[Weekender] Korean cinema: 100 years in the making", *The Korea Herald*, 30 maggio, fonte: <https://www.koreaherald.com/article/2011456>.
- YOU Hyun-Kyung e MCGRAW Lori A., 2011, "The Intersection of Motherhood and Disability: Being a "Good" Korean Mother to an "Imperfect" Child", *Journal of Comparative Family Studies*, Vol. 42, no. 4.
- ZORZETTO Donatella, 2023, "Fine pandemia, l'Oms: "I contagi continuano, ma Covid non è più un'emergenza"", *La Repubblica*, 5 maggio, fonte: https://www.repubblica.it/salute/2023/05/04/news/fine_pandemia_loms_i_contagi_continuano_ma_covid_non_e_piu_unemergenza-398756386/.

SITOGRAFIA

- ACADEMY AWARDS, (s.d.), *92ND OSCARS® NOMINATIONS ANNOUNCED*, Oscars.org, fonte: <https://www.oscars.org/news/92nd-oscarsr-nominations-announced>.
- BBC, 2025, *Screenshot | Translation [Audio - Podcast]*, bbc.com, 17 Ottobre, fonte: <https://www.bbc.com/audio/play/m002ks68>.
- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *D-war (2007)*, BoxOfficeMojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0372873/?ref=bo_se_r_1.
- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *Mr. Go (2013)*, BoxOfficeMojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt2969458/?ref=bo_se_r_1.
- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *Okja (2017)*, BoxOfficeMojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt3967856/?ref=bo_se_r_1.
- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *Snowpiercer (2013)*, BoxOfficeMojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1706620/?ref=bo_se_r_1.

- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *Stoker (2013)*, BoxOfficeMojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1682180/?ref=bo_se_r_1.
- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *The Admiral: roaring Currents (2014)*, BoxOfficeMojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt3541262/?ref=bo_se_r_3.
- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *The Age of Shadows (2016)*, BoxOfficeMojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt4914580/?ref=bo_se_r_1.
- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *The Last Stand (2013)*, BoxOfficeMojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1549920/?ref=bo_se_r_1.
- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *The Wailing (2016)*, BoxOfficemojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt5215952/?ref=bo_se_r_1.
- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *Train to Busan (2016)*, BoxOfficeMojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt5700672/?ref=bo_se_r_1.
- BOX OFFICE MOJO, (s.d.), *Typhoon (2005)*, BoxOfficeMojo.com, fonte: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0475750/?ref=bo_se_r_1.
- CJ GROUP, (s.d.), *CJ America. Hystory. From Vision to Reality: Our Business History — a Legacy of Innovation and Growth*, CJ.net, fonte: <https://www.cj.net/america/history/>.
- DP/30: THE ORAL HISTORY OF HOLLYWOOD, 2014, *DP/30: Snowpiercer, Bong Joon-ho* [Video], YouTube, 26 Giugno, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bsWhqpKBwG0&t=4s>.
- FESTIVAL DE CANNES, 2019a, *GISAENGCHUNG - Press conference - Cannes 2019 – EV* [Video], YouTube, 22 Maggio, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=RGpbAhJS_9E&t=1530s.
- FESTIVAL DE CANNES, 2019b, *PALME D'OR - PARASITE - PRESS CONFERENCE – EV* [Video], YouTube, 23 Giugno, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=iJqibpjTkac&t=2s>.
- FESTIVAL DE CANNES, 2017, *OKJA - Press conference - EV - Cannes 2017* [Video], YouTube, 19 Maggio, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qRcXQNFgO2I&t=1s>.
- FILMARCHIVE, 2024, *Making of – The Host (2006)* [Video], YouTube, 1 Giugno, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=K5e5h6eGiYQ>.

- FILM AT LINCON CENTER, 2014, *Snowpiercer Q&A | Bong Joon-Ho* [Video], YouTube, 18 Dicembre, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=YLFcFilBpak&t=1s>.
- GOLDEN GLOBES, (s.d.), *Parasite*, Goldenglobes.com, fonte: <https://goldenglobes.com/film/parasite/>.
- IMDb, (s.d.), *Barking Dogs Never Bite (2000)*, IMDb.com, fonte: https://www.imdb.com/it/title/tt0269743/?ref_=fn_t_1.
- IMDb, (s.d.), *Okja (2017)*, IMDb.com, fonte: https://www.imdb.com/it/title/tt3967856/?ref_=fn_t_1.
- IMDb, (s.d.), *Silmido (2003)*, IMDb.com, fonte: https://www.imdb.com/it/title/tt0387596/?ref_=fn_t_1.
- IMDb, (s.d.), *Stoker (2013)*, IMDb.com, fonte: https://www.imdb.com/it/title/tt1682180/?ref_=fn_t_1.
- IMDb, (s.d.), *The Last Stand (2013)*, IMDb.com, fonte: https://www.imdb.com/it/title/tt1549920/?ref_=fn_t_1.
- JAKESTATEFARM, 2025, *Making Memories of Murder* [Video], YouTube, 15 Febbraio, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=nyzlzyjAjYo>.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2005]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2005&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2009]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2009&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2010]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2010&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2012]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2012&category=ALL&country=ALL.

- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2013]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2013&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2016]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2016&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2017]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2017&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2018]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2018&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2019]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2019&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2020]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2020&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2021]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2021&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2022]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2022&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2023]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2023&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2024]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2024&category=ALL&country=ALL.

- KOBIZ, (s.d.), *Korean Film Biz Zone : Yearly Box Office [2025]*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/news/boxOffice_Yearly.jsp?mode=BOXOFFICE_YEAR&selectDt=2025&category=ALL&country=ALL.
- KOBIZ, (s.d.), *The Last Stand (2013)*, koreanfilm.or.kr, fonte: https://www.koreanfilm.or.kr/eng/films/index/filmsView.jsp?searchKeyword=the+last+stand&peopleCd=&mode=INDEX_FILMS_LIST&movieCd=20123422&s_genre=ALL&strMenuId=010401&searchType=ALL&userId=&pageRowSize=10&pageIndex=1&category=ALL.
- LOTTE ENTERTAINMENT, (s.d.), *Company. Lotte Cinema*, lottent.com, fonte: <https://lotteent.com/lottecinema>.
- MEDIACT, (s.d.), *What is MediaCT?*, mediact.org, fonte: https://www.mediact.org/web/code/eng/info_02.php.
- MADMAN FILMS, 2019a, *Spread the word. Bong Joon Ho's new masterpiece, PARASITE opens in Australian cinemas June 27* [post], Facebook, 20 Giugno, fonte: <https://www.facebook.com/madmanfilms/photos/a.196868033666540/2479620522057935/?type=3&theater>.
- MADMAN FILMS, 2019b, *Bong Joon Ho's Parasite has just become Madman's most successful non-English language film at the Australian box office of all time.* [post], Facebook, 23 Dicembre, fonte: <https://www.facebook.com/madmanfilms/photos/a.196868033666540/2850457264974257/?type=3&theater>.
- OFFICIALSBIFF, 2020a, *SBIFF 2020 – Bong Joon Ho Discusses “Mother”* [Video], YouTube, 24 Gennaio, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JmrvWLSG3dk&t=1s>.
- OFFICIALSBIFF, 2020b, *SBIFF 2020 – Bong Joon Ho Discusses “Memories Of Murder”* [Video], YouTube, 24 Gennaio, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=7YT73OORMHo>.
- OFFICIALSBIFF, 2020c, *SBIFF 2020 – Bong Joon Ho Discusses “Snowpiercer” & Battling Harvey Weinstein for Final Cut* [Video], YouTube, 24 Gennaio, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pH1BtlTzml>.
- OFFICIALSBIFF, 2020d, *SBIFF 2020 – Bong Joon Ho Discusses “The Host”* [Video], YouTube, 24 Gennaio, fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=u3Zna-uEaiA>.
- OSCARS, 2020, *"Parasite" wins Best Picture* [Video], YouTube, 11 Marzo, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Wg_Ql89fWy4.

- SKC, (s.d.), *About SKC*, skc.kr, fonte: <https://www.skc.kr/m/eng/corporation/intro/corp.do?menuCd=001001001>.
- TIFF, 2017, *OKJA Skype Q&A with Director Bong Joon Ho Live from Seoul* [Video], YouTube, 29 Giugno, fonte: https://www.youtube.com/watch?v=tY6w_X4wWk4&t=136s.
- WTO, (s.d.), *Understanding the WTO - what is the World Trade Organization?*, wto.org, fonte: https://www.wto.org/english/thewto_e/whatis_e/tif_e/fact1_e.htm.

ALTRE FONTI

- EAGLE PICTURES, 2020, “Extra – Making of [Featurette]”, in *Parasite* (Blu-ray).
- KIM Lyang, 2024, *Walking in the Movies (Yeonghwa Cheongnyeon, Dong-ho)*, ZONE Film, M-Line Distribution, Corea del Sud.

FILM CITATI

- *12:12 The Day (Seourui bom)*, Kim Sung-su, 2023)
- *20 Once Again (Chóng fǎn èrshí suì)*, Leste Chen, 2015)
- *2009: Memorie Perdute (2009 Roseuteu Memorijeu)*, Lee Si-myung, 2002)
- *A Better Tomorrow (Ying huang boon sik)*, John Woo, 1986)
- *A Single Rider (Singgeullaideo)*, Lee Joo-young, 2017)
- *A Tale of Two Sisters (Janghwa, Hongryeon)*, Kim Jee-woon, 2003)
- *A Wacky Switch (Naduya ganda)*, Jeong Yeon-won, 2004)
- *A Werewolf Boy (Neukdae sonyeon)*, Jo Sung-hee, 2012)
- *A Wedding Invitation (Fēnshǒu héyuē)*, Oh Ki-Hwan, 2003)
- *Aladdin* (Guy Ritchie, 2019)
- *Along With the Gods: The Last 49 Days (Singwahamkke: ingwa yeon)*, Kim Yong-hwa, 2018)
- *Along With the Gods: The two Worlds (Singwahamkke: joewa beol)*, Kim Yong-hwa, 2017)
- *Antartic Journal (Namgeugilgi)*, Yim Pil-sung, 2005)
- *APT (Apateu)*, Ahn Byeong-ki, 2006)

- *Avatar* (James Cameron, 2009)
- *Avengers: Endgame* (Anthony e Joe Russo, 2019)
- *Barking Dogs Never Bite* (*Flandersui gae*, Bong Joon-ho, 2000)
- *Beasts of No Nation* (Cary Joji Fukunaga, 2015)
- *Bedevilled* (*Gim Boknam sarinsageounui jeonmal*, Jang Cheol-soo, 2010)
- *Bleak Night* (*Pasukkun*, Yoon Sung-hyun, 2010)
- *Blood Moon Party* (*Tiec trang máu*, Quang Dung Nguyen, 2020)
- *Blue Swallow* (*Cheonng-yeon*, Park Kyung-won, 2005)
- *Broker - Le buone stelle* (*Beurokeo*, Hirokazu Kore'eda, 2022)
- *Brothers of war: Sotto due bandiere* (*Taegukgi hwinallimyo*, Kang Je-gyu, 2004)
- *Burning – L'amore brucia* (*Beoning*, Lee Chang-dong, 2018)
- *Chilsu & Mansu* (*Chilsu wa Mansu*, Park Kwang-su, 1988)
- *D-war* (Shim Hyung-rae, 2007)
- *Dasepo Naughty Girls* (*Dasepo sonyo*, Lee Je-yong, 2006)
- *Dave – Presidente per un giorno* (*Dave*, Ivan Reitman, 1993)
- *Death Whisper* (Awi Suryadi, 2019)
- *Decision to Leave* (*Heeojil gyeolsim*, Park Chan-wook, 2022)
- *...e ora parliamo di Kevin* (*We Need to Talk About Kevin*, Lynne Ramsay, 2011)
- *Extreme Job* (*Geukan jigeop*, Lee Byeonh-heon, 2019)
- *Exhuma* (*Pamyo*, Jang Jae-hyun, 2024)
- *Ferro 3* (*Bin jip*, Kim Ki-duk, 2004)
- *Friend* (*Chingu*, Kwak Kyung-taek, 2001)
- *Frozen 2* (Chris Buck, Jennifer Lee, 2019)
- *Fuga da Mogadishu* (*Mogadisyu*, Ryoo Seung-wan, 2021)
- *Gilsodom* (*Gilsotteum*, Im Kwon-taek, 1986)
- *Glorious Days* (*Bebas*, Riri Riza, 2019)

- *Haeundae (Hae-undae, Yoon Je-kyoon, 2009)*
- *Happy End (Haepi endeu, Jung Ji-woo, 1999)*
- *Happiness Does Not Depend on School Records (Haengbokeun seongjeogsunoi anijyanchayo, Kang Woo-suk, 1989)*
- *Hear Me (Ting Shuo, Cheng Fen-fen, 2009)*
- *Hero (Yīng xióng, Zhang Yimou, 2002)*
- *Ho sposato una gangster (Jopok manura, Jo Jin-kyu, 2001)*
- *Hurra! For Freedom (Ja-yu manse, Choi In-kyu, 1946)*
- *Il buono, il matto, il cattivo (Joeun nom, napeum nom, isanngghan nom, Kim Jee-woon, 2008)*
- *Il Mare (Siworae, Lee Hyun seong, 2000)*
- *Inside Man (Naebujadeul, Woo Min-ho, 2015)*
- *Inchoerence (Ji-ri-myeol-lyeol, Bong Joon-ho, 1994)*
- *I Segreti di Brokeback Mountain (Brokeback Mountain, Ang Lee, 2005)*
- *Joint Security Area (JSA) (Gongdonggyeongbigu-yeok JSA, Park Chan-wook, 2000)*
- *Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)*
- *Kuro Arirang (Guro arirang, Park Jong-won, 1989)*
- *La Battaglia dei tre Regni (Chibi, John Woo, 2008)*
- *La casa sul lago del tempo (The Lake House, Alejandro Agresti, 2006)*
- *La Tigre e il Dragone (Wòhǔ Cánglóng, Ang Lee, 2000)*
- *La Vita di Adele (La Vie d'Adèle - Chapitres 1 & 2, Abdellatif Kechiche, 2013)*
- *La Vita è Bella (Roberto Bengni, 1997)*
- *Last Present (Seonmul, Oh Ki-hwan, 2001)*
- *Lifting King Kong (King-kong-eul deul-da, Park Geon-yong, 2009)*
- *L'impero delle Ombre (Miljeong, Kim Jee-woon, 2013)*
- *L'impero e la Gloria - Roaring Currents (Myeongnyang, Kim Han-min, 2014)*
- *Love Concerto (Yeonaeseol, Lee Han, 2002)*

- *Love is not Blind* (*Shìliàn 33 tiān*, Teng Huatao, 2011)
- *Madame Freedom* (*Jayu puin*, Han Hyung-mo, 1956)
- *Madre* (*Madeo*, Bong Joon-ho, 2009)
- *Mademoiselle* (*Agassi*, Park Chan-wook, 2016)
- *Mandala* (*Mandara*, Im Kwon-taek, 1981)
- *Marriage Story* (*Gyeolhon iyagi*, Kim Eui-suk, 1992)
- *Masquerade* (*Gwanghae: wangi doen namja*, Choo Chang-min, 2012)
- *May 18* (*Hwaryeohan hyuga*, Kim Ji-hoon, 2007)
- *Memorie di un Assassino* (*Sar-in-ui chu-eok*, Bong Joon-ho, 2003)
- *Mickey 17* (Bong Joon-ho, 2025)
- *Miracle in Cell no.7* (*7beonbang-ui seonmul*, Lee Hwan-kyung, 2013)
- *Miracle in Cell no.7* (Hanung Bramantyo, 2022)
- *Miracle in Cell no.7* (*Koğuştaki Mucize*, Mehmet Ada Öztekin, 2019)
- *Mission Impossible 2* (John Woo, 2000)
- *Mr. Go* (*Miseuteo Go*, Kim Yong-hwa, 2013)
- *Muoi: The Legend of a Portrait* (*Meui*, Kim Tae-kyeong, 2007)
- *My Daughter is a Zombie* (*Jombittal*, Pil Gam-sung, 2025)
- *My tutor Friend* (*Donggamnaegi gwaoehagi*, Kim Kyeong-hyeong, 2003)
- *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994)
- *Ode to my Father* (*Gukjesijang*, Yoon Je-kyoon, 2014)
- *Oasis* (*Oasiseu*, Lee Chang-dong, 2002)
- *Okja* (Bong Joon-ho, 2017)
- *Old Boy* (*Oldeuboi*, Park Chan-wook)
- *Old Partner* (*Wonang sori*, Lee Chung-ryoul, 2009)
- *Onora il Padre e la Madre* (*Before the Devil Knows You're Dead*, Sidney Lumet, 2007)
- *Parasite* (*Gisaengchung*, Bong Joon-ho, 2019)

- *Perfetti Sconosciuti* (Paolo Genovese, 2016)
- *Phantom: The Submarine* (Yulyeong, Min Byung-chun, 1999)
- *Pietà (Pieta)*, Kim Ki-duk, 2012)
- *Poetry (Si)*, Lee Chang-dong, 2010)
- *Primavera, Estate, Autunno, Inverno...e ancora Primavera (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom)*, Kim Ki-duk, 2003)
- *Punch (Wandeugi)*, Lee Han, 2011)
- *Scandal Makers (Gwasok seukaendeul)*, Kang Hyeong-cheol, 2008)
- *Secret Sunshine (Milyang)*, Lee Chang-dong, 2007)
- *Secretly, Greatly (Eunmilhage widaehage)*, Jang Cheol-soo, 2013)
- *Segreti e Bugie (Secret & Lies)*, Mike Leigh, 1996)
- *Seopyeonje* (Im Kwon-taek, 1993)
- *Sex is Zero (Saek-jeuk-shi-gong)*, Yoon Jae-gyun, 2002)
- *Shiri (Swiri)*, Kang Je-gyu, 1999)
- *Silenced (Dogani)*, Hwang Dong-hyuk, 2011)
- *Silmido* (Kang Woo-suk, 2003)
- *Snowpiercer (Seolgug-yeolcha)*, Bong Joon-ho, 2013)
- *Space Sweepers (Seungniho)*, Jo Sung-hee, 2021)
- *Spirit of Jeet Kune Do (Maljukgeori janhoksa)*, Ha Yoo, 2004)
- *Stoker* (Park Chan-wook, 2013)
- *Sunny (Sseoni)*, Kang Hyung-cheol, 2011)
- *Sweet 20 (Em là bà nội của anh)*, Phan Gia Nhat Linh, 2015)
- *Sweet 20* (Ody C. Harahap, 2017)
- *Take Off (Gukgadaepyo)*, Kim Yong-hwa, 2009)
- *The Assassination (Amsal)*, Choi Dong-hoon, 2015)
- *The Berlin File (Bereullin)*, Ryoo Seung-wan, 2013)

- *The Chaser (Chugyeokja*, Na Hong-jin, 2008)
- *The Concubine (Hugung: jewangui cheop*, Kim Dae-seung, 2012)
- *The Ginko Bed (Eunhaengnamoo chimdae*, Kang Je-gyu, 1996)
- *The Host (Gwoemul*, Bong Joon-ho, 2006)
- *The Housemaid (Hanyeo*, Im Sang-soo, 2010)
- *The Hut (Pimak*, Lee Doo-yong, 1981)
- *The King and the Clown (Wang-ui namja*, Lee Jun-ik, 2005)
- *The Last Stand* (Kim Jee-woon, 2013)
- *The Mayor (Teukbyeolsimin*, Park In-je, 2017)
- *The Man from Nowhere (Ajusshi*, Lee Jeong-beom, 2010)
- *The Man Standing Next (Namsanui bujangdeul*, Woo Min-ho, 2020)
- *The Meyerowitz Story* (Noah Baumbach, 2017)
- *The Night Owl (Olppaemi*, Ahn Tae-jin, 2023)
- *The Outlaws (Beomjoedosi*, Kang Yun-seong, 2017)
- *The Quiet Family (Jo-yonghan gajok*, Kim Jee-woon, 1998)
- *The Roundup (Beomjoedosi 2*, Lee Sang-yong, 2022)
- *The Roundup: No Way Out (Beomjoedosi 3*, Lee Sang-yong, 2023)
- *The Roundup: Punishment (Beomjoedosi 4*, Heo Myung-haeng, 2024)
- *The Servant (Bangjajeon*, Kim Dae-woo, 2010)
- *The Story of Chun-hyang (Chunhyangjeon*, Lee Gyu-hwan, 1955)
- *The Thieves (Dodukdeul*, Choi Dong-hoon, 2012)
- *The Tower (Ta-wo*, Kim Ji-hoon, 2012)
- *The Truth Shall not Sink with the Sewol (Daibingbel*, Lee Sang-ho, Ahn Hae-ryong, 2014)
- *The Tunnel (Teo-neol*, Kim Seong-hun, 2016)
- *The Uninvited* (Charles & Thomas Guard, 2008)
- *The Village in the Mist (Angaemaetul*, Im Kwon-taek, 1983)

- *The Wailing* (*Gokseong*, Na Hong-jin, 2016)
- *The War of Arrows* (*Choejongbyeonngi hwal*, Kim Han-min, 2011)
- *The Yellow Sea* (*Hwanghae*, Na Hong-jin, 2010)
- *Thirst* (*Bakjwi*, Park Chan-wook, 2009)
- *Titanic* (James Cameron, 1997)
- *Tokyo!* (Michel Gondry, Leos Carax, Bong Joon-ho, 2008)
- *Train to Busan* (*Busanhaeng*, Yeon Sang-ho, 2016)
- *Twilight* (Catherine Hardwicke, 2008)
- *Typhoon* (*Taepung*, Kwak Kyung-taek, 2005)
- *Vita di Pi* (*Life of Pi*, Ang Lee, 2012)
- *Walking in the Movies* (*Yeonghwa Cheongnyeon*, Dong-ho, Kim Lyang, 2024)
- *Warriors of the Dawn* (*Daeripgun*, Jeong Yoon-cheol, 2017)
- *Welcome to Dongmakgol* (*Welkeom tu Dongmakgol*, Park Kwang-hyun, 2005)
- *Whispering Corridors* (*Yeogogoedam*, Park Ki-hyung, 1998)
- *White Man* (*Baeksekin*, Bong Joon-ho, 1994)
- *WXIII: Patlabor the Movie 3* (*Weisuteddo satin kido keisatsu patoreibd*, Takuji Endo, Takayama Fumihiko, 2001)
- *Yongary il più grande mostro* (*Daekoesu Yonggari*, Kim Ki-duk, 1967)
- *Yonggary* (*Yonggari*, Shim Hyung-rae, 1999)

SERIE TV CITATE

- *All of Us are Dead* (*Jigeum uri hakgyoneun*, Netflix, 2022 – in produzione)
- *Autumn in My Heart* (*Ga-eul donghwa*, Korean Broadcasting System, 2000)
- *Beyond the Memory* (*Yondeo*, TVING, 2022)
- *Dr. Brain* (*Dr. Beure-in*, Apple Tv+, 2021)
- *Hellbound* (*Jiok*, Netflix, 2021)

- *Kingdom* (*Kingdeom*, Netflix, 2019-2020)
- *Love Alarm* (*Joh-ahamyeon ullineun*, Netflix, 2019-2021)
- *Mom's Dead Upset* (*Ommaga ppulnata*, Samhwa Networks, 2008)
- *Moving* (*Mubing*, Disney plus, 2023 – in produzione)
- *Squid Game* (*Ojing-eo geim*, Netflix, 2021-2025)
- *Sweet Home* (*Seu-witeuhom*, Netflix, 2020-2024)