

We shall overcome someday (?)

La rappresentazione dei *zainichi* coreani in *Gaki teikoku* e *Pacchigi!*

EUGENIO DE ANGELIS

1. *Zainichi* dentro e fuori lo schermo

Il regista Izutsu Kazuyuki (1952-) ha realizzato a distanza di oltre due decenni *Gaki teikoku* (Empire of Kids, 1981) e *Pacchigi!* (Break Through!, 2005), due film che hanno tra le loro tematiche più rilevanti la rappresentazione dei *zainichi kankoku-chōsenjin* (sud-nordcoreani residenti in Giappone)¹ e che saranno analizzati e comparati per comprendere come e perché sia cambiata la rappresentazione di questa minoranza etnica nel cinema giapponese. La scelta di queste due pellicole come casi di studio è dovuta a una serie di fattori, come il *background* biografico del regista – nativo di quel Kansai che fa da sfondo a entrambe le opere e area storicamente dalla maggior concentrazione *zainichi* – nonché l’ambientazione temporale condivisa, la fine degli anni Sessanta, un periodo nel quale la questione riguardante le minoranze etniche era ancora largamente irrisolta. Il fatto che i due film siano girati dallo stesso regista permetterà di riportare più efficacemente questi elementi in maniera sincronica con l’evoluzione del tema all’interno del cinema giapponese e con i cambiamenti sociali nella condizione dei *zainichi*. Nonostante all’apparenza *Gaki teikoku* sembri collocarsi sulla scia di quegli *yakuza eiga* in cui i coreani erano rappresentati invariabilmente come criminali senza morale, mentre *Pacchigi!* si fa portatore di un’aperta critica alla discriminazione operata nei loro confronti, in questo articolo si tenterà di ragionare sulle politiche culturali che questi film incarnano, prendendo in considerazione anche aspetti socio-economici. Attraverso un’analisi comparativa delle due opere ci si chiederà se il tono quasi didattico che assume *Pacchigi!* nel cercare di definire l’identità *zainichi* sia davvero più efficace della rappresentazione che emerge dal primo, o se il suo presunto inno alla diversità non nasconda una visione

¹ Le denominazioni con le quali viene individuata questa minoranza etnica sono numerose e hanno subito variazioni nel corso del tempo, riflettendo diverse visioni politiche, nonché la separazione della Corea, la necessità di autoaffermazione da parte di questi individui, così come la percezione che ne hanno (avuto) i cittadini giapponesi. In questo articolo si è ritenuto opportuno utilizzare il termine più vastamente diffuso, seppur non scevro da criticità (Ryang, 2009, pp. 10-12), e per questo da qui in poi ci si avvarrà del solo termine *zainichi* per intendere i coreani residenti in Giappone, con particolare riferimento alla prima generazione proveniente dalla Corea e alla loro discendenza diretta. Per un approfondimento sulla terminologia utilizzata si veda Higashi, 2004, pp. 160-161.

più conciliante e assolutoria per il pubblico giapponese, con il rischio di re-inscrivere questi personaggi in quel binomio “noi/loro” che è all’origine della discriminazione e di un’immagine stereotipata di tale comunità.

Per *zainichi* si intendevano inizialmente i coreani giunti in Giappone durante il periodo coloniale (1910-1945), ma il termine è arrivato a includere per estensione anche gli individui nati in Giappone da genitori coreani e le persone residenti permanentemente in Giappone con nazionalità coreana. È molto difficile parlare oggi di un’unica comunità *zainichi* e, di conseguenza, di una specifica identità culturale (Lie, 2009, pp. 178-179), in quanto vi rientrano oltre 600 mila individui, appartenenti a cinque generazioni e con tre possibili nazionalità differenti; individui che hanno quindi dovuto negoziare continuamente il posizionamento tra identità coreana e giapponese (Harajiri, 1989). Il loro iniziale status di sudditi coloniali e la massiccia migrazione – spesso forzata – come mano d’opera a basso costo, ne ha determinato una storia fatta di privazione dei diritti e discriminazione proseguita per molti decenni e inestricabilmente legata nel secondo Novecento anche al mito dell’omogeneità del Paese. Proprio il *nihonjinron*, in concomitanza con la crescita economica del dopoguerra, è stata una delle concause di questa discriminazione e, per quanto la situazione negli ultimi due decenni sia migliorata, rimane comunque una questione non completamente risolta. Basti pensare ad esempio che nelle scuole giapponesi non si parla di questa minoranza, così come non vengono citati i programmi di rimpatrio in Corea del Nord proseguiti dal 1959 al 1984 al quale aderirono quasi 100 mila persone (Kuraishi, 2009, p. 108). Nell’arco del XX secolo si sono quindi andate formando una serie di immagini stereotipiche dei *zainichi*, legate al loro status di cittadini di seconda classe, che il cinema ha contribuito a cementare nell’immaginario collettivo. La prima è quella che li vede come individui poveri e senza educazione, conseguenza diretta della loro esclusione dal mercato del lavoro qualificato (si pensi al celebre caso dell’Hitachi nel 1970) e della mancata integrazione nel sistema educativo giapponese. Cause, queste, che hanno portato anche alla formazione del secondo stereotipo, quello legato alla propensione alla criminalità, rafforzato nel tempo dal trattamento sensazionalistico di episodi di cronaca nera da parte di mass media e forze dell’ordine. La terza immagine, direttamente collegata alle prime due, è quella di una popolazione meno efficiente e laboriosa dei giapponesi (Noh, 2012, pp. 85-86).

I film dedicati alle minoranze antiche in Giappone sono estremamente rari fino agli anni Novanta e quelli sui *zainichi* riflettono questa tendenza con pochissime eccezioni, proprio a restituire l’immagine di un Paese omogeneo. Se fino alla fine dell’occupazione americana la presenza *zainichi* sullo schermo è ridicolizzata (nel periodo imperialista) o semplicemente ignorata (Centeno, 2011, p. 132), la situazione negli anni Cinquanta non cambia in maniera profonda ed è confinata a cine-giornali e documentari. Sul finire del decennio appaiono film come *Nianchan* (Mio fratello maggiore, 1959) di Imamura Shōhei (1926-2006) e *Kyūpura no aru machi* (La città con le cupole, 1961) di Urayama Kirio (1930-1985), dove sono ritratti in maniera simpatetica, ma senza approfondire le problematiche legate alla loro condizione. È

in questi film che nasce il primo stereotipo nella loro rappresentazione: vittime passive del pregiudizio, povere e senza educazione, ma gentili e dal cuore d'oro, a volte costrette a rivolgersi alla microcriminalità per sopravvivere. Se da un lato i registi della New Wave – con Ōshima Nagisa (1932-2013) in testa – cercheranno di portare la questione *zainichi* (e le responsabilità del Giappone) alla ribalta in film come *Kōshikei* (L'impiccagione, 1968), dall'altra la rappresentazione più usuale che se ne dà negli anni Sessanta è quella che si ritrova negli *yakuza eiga*, dove vengono citati in maniera più o meno esplicita come “l'Altro”, il nemico contro cui si scontra la *yakuza* locale, rappresentante dei “veri” valori giapponesi ereditati dall'etica samurai. Trattandosi di film di genere la loro caratterizzazione in queste opere è spesso minimale e ne banalizza i caratteri, ma aiuta tuttavia a cementare l'altro stereotipo con il quale appaiono sugli schermi: persone legate al mondo della criminalità e fonte di problemi per la società civile. Negli anni successivi il tema continua a essere scarsamente preso in considerazione dal cinema, tanto che per vedere l'uscita di un film sui *zainichi* diretto da un rappresentante di questa comunità bisognerà aspettare il 1975 con *Ihōjin no kawa* (Il fiume degli stranieri, 1975) di Lee Hak-in (1945-1998). Anche queste opere, tuttavia, non saranno esenti da problematicità, in quanto la possibilità di poter finalmente dare voce alla propria comunità dall'interno nasconde spesso il rischio di aver internalizzato gli stereotipi sui quali poggia la dicotomia giapponesi-*zainichi*. In fondo, quello che la storia del cinema dei e sui *zainichi* trasmette è «the positioning of the people who were doubly confined by the postcolonial circumstances and the cold war power politics of post-war Japan» (Lee, 2024, p. 25).

2. Una società multietnica e violenta: *Gaki teikoku*

Gaki teikoku viene realizzato da Izutsu in questo contesto e prodotto nel 1981 dalla Art Theater Guild che, dopo aver realizzato alcuni dei capolavori più sperimentali degli anni Sessanta e Settanta, in questa fase si dedica a promuovere registi emergenti. Izutsu aveva infatti esordito nel 1975 nel mondo dei *pinku eiga*² come molti suoi colleghi dell'epoca e nella sua carriera girerà ben quattro film dedicati in maniera più o meno diretta ai *zainichi*. Si è deciso qui di prendere in considerazione solo *Gaki teikoku* e *Pacchigi!* in quanto gli altri due sono i rispettivi sequel,³ e perché

² Fino al 1980 firmerà tuttavia i suoi lavori con i caratteri del nome diversi (和生) rispetto a quelli utilizzati successivamente (和幸).

³ Il sequel di *Gaki teikoku*, *Gaki teikoku – Akutare sensō* (L'impero dei teppisti – La guerra dei monelli, 1981), realizzato a pochi mesi di distanza dal primo e prodotto dalla Tōei, è praticamente invisibile perché ritirato dopo tre settimane dalla sua distribuzione per una polemica legata a una nota catena di *fast food* giapponese che compare nel film. Protagonista del film era Cho Bang-ho, unico 'superstite' dell'opera precedente, che fu però costretto a utilizzare un nome giapponese dalla produzione, un elemento di discriminazione che verrà inserito da Izutsu nel sequel di *Pacchigi!* (Sawabe, 2014, pp. 23-24).

condividono la stessa temporalità, la fine degli anni Sessanta, e la stessa spazialità, il Kansai. Izutsu è nato nel 1952 nella prefettura di Nara e aveva quindi la stessa età e frequentava gli stessi luoghi dei giovani protagonisti dei due film in oggetto. *Gaki teikoku* è ambientato nel 1967 a Ōsaka, una location significativa in quanto il Kansai era la zona in cui la concentrazione di *zainichi* era maggiore. Di conseguenza, come riportato anche dallo sceneggiatore del film Nishioka Takuya (1956-), era normale per loro conoscere e interagire sin da giovani con *zainichi*, tant'è che il film mescola alcuni episodi di violenza giovanile dell'epoca con le loro esperienze autobiografiche che contribuiscono al realismo e alla freschezza del film (Nishioka, 2005, p. 67). Inoltre, in un periodo in cui Tokyo era l'epicentro del cinema giapponese, un'opera totalmente girata a Ōsaka, così intrinsecamente legata alla città, parlata in *kansaiiben* e realizzata da persone del Kansai era rara e le conferisce un'atmosfera peculiare rispetto alla tendenza dominante (Satō, 1981, p. 6).

Si tratta di un film che rientra tra i ritratti dei cosiddetti *furyō shōnen* (cattivi ragazzi) e racconta le infinite lotte per il territorio tra gang rivali composte per lo più da studenti liceali, con il loro corollario di risse, alleanze e vendette, ma anche di amicizia e cameratismo.⁴ Le fazioni principali sono la “Hokushin dōmei” che controlla il territorio di Kita (corrispondente alla zona di Umeda) e la “Hopekai” che ha base a Minami (l'odierna Dotonbori),⁵ ma il focus del film è su tre ragazzi di Minami che non appartengono a nessuna delle due: Ryū, appena uscito dal riformatorio, Chabo e Ken. I primi due sono giapponesi interpretati da un duo *manzai* (Shimada Shinsuke [1956-] e Matsumoto Ryūsuke [1956-2006]), mentre il terzo è uno *zainichi*, come lo è l'attore che lo interpreta, Cho Ban-ho (1956-1997).⁶ Nella pletora di personaggi che appaiono nel film, ne spiccano almeno altri due di cui si conosce per certo l'origine coreana: Kō, soprannominato “Ashita no Jō”, che, uscito dal riformatorio insieme a Ryū, diventerà capo della “Hokushin”, e Zeni, capo di una piccola gang di Minami e amico di Ken. Quando i personaggi *zainichi* si incontrano parlano tra loro in coreano o lo alternano al giapponese, un elemento inserito in maniera molto naturale, raro nel cinema del periodo. Questi giovani non combattono a causa della discriminazione etnica o dell'ideologia – che sia il nazionalismo incarnato da bande vicine alla *yakuza* come la “Hokushin” o una qualche forma di comunismo, come quello che emerge durante la proposta di occupazione della scuola frequentata da Ryū negli anni delle contestazioni studentesche. Ciò che li accomuna è il linguaggio della violenza; qualsiasi ragione è buona per picchiare qualcuno o provocare un confronto con un'altra gang. La pretestuosità delle loro azioni è sottilmente sbeffeggiata dal regista, come nella scena della rissa in treno quando a un personaggio che si sta ergendo a protettore del proprio territorio, viene fatto notare che si trovano su una

⁴ Tanto che alcuni studiosi etichettano il film come *yakuza eiga* (Shen, 2020, p. 131).

⁵ Le due zone abbracciano in realtà solo una piccola porzione di Ōsaka, essendo distanti pochi chilometri e collegate, oggi, da quattro fermate di metropolitana.

⁶ Tutti e tre gli attori sono qui alla loro prima esperienza al cinema. Cho Bang-ho vinse il premio come miglior attore esordiente al Festival di Yokohama del 1981.

linea circolare che attraversa l'intera città. La loro incapacità di confrontarsi con il resto del mondo se non attraverso la violenza viene smascherata quando ricevono l'incarico di reclutare delle donne da far lavorare nel locale del loro boss, al quale seguono una serie di scene dove i giovani – pur sempre adolescenti delle superiori – non sanno come approcciare le ragazze. Allo stesso tempo, questa loro ‘modalità comunicativa’ sembra dovuta anche alla totale assenza di figure genitoriali e di adulti in generale. Nel film appaiono solo due personaggi adulti a fronte di decine di ragazzi, a rappresentare una generazione abbandonata mentre i genitori realizzano il miracolo economico. Senza guida, e senza possibilità di confronto, il loro unico linguaggio non può che essere quello dell'esuberanza fisica, anche perché sono completamente disillusi nei confronti del futuro. Nel corso del film alcuni di loro vengono infatti espulsi da scuola e le uniche prospettive che hanno sono quelle di entrare nella malavita organizzata o di fare il manovale, come sceglierà nel finale Ken staccandosi da questo mondo.

Come dichiarato dallo sceneggiatore (Nishioka, 2005, p. 67), l'intenzione degli autori non era quella di fare un film *sui zainichi*, ma personaggi di ascendenza coreana sono stati inseriti naturalmente in virtù della loro esperienza autobiografica. L'importanza dell'opera all'interno della storia del cinema giapponese sulle minoranze etniche risiede paradossalmente proprio nel fatto che non si tratta di un film “a tesi”. *Gaki teikoku* offre infatti un quadro composito della delinquenza giovanile, dove vittime e carnefici, oppressori e oppressi, si scambiano continuamente i ruoli. I personaggi *zainichi* appartengono tutti a fazioni differenti e sono integrati con i loro coetanei giapponesi proprio perché il conflitto qui non è etnico, ma segue la logica della guerra fra bande. L'etnia, inoltre, non sembra avere influenza neppure nelle gerarchie, perché Kō diventa in breve tempo il capo della “Hokushin” prendendo il posto di un giapponese, mentre Zeni comanda già il suo piccolo gruppo. Se quindi negli *yakuza eiga* degli anni Sessanta gli *zainichi* erano contrapposti in maniera binaria (e identitaria) ai giapponesi, qui la differenza etnica non diventa la discriminante dello scontro, non si crea un “noi” contro “loro” che vede confrontarsi due fazioni etnicamente connotate. Questo non vuol dire però che il regista non sia in grado di inserire nel corso della narrazione dettagli che mettano in luce la differente condizione in cui vivono gli *zainichi*, ma lo fa in maniera naturale e organica, senza mai ricondurli allo stereotipo della ‘povera vittima’. Un esempio è rappresentato dalla scena in cui Ryū incontra per la prima volta il capo di “Hokushin” e lo accusa di aver discriminato in passato Ken per la sua etnia. Allo stesso tempo però, nessuna gang ha principi che vadano contro la discriminazione delle minoranze, perché nella parte finale del film anche il gruppo formato dallo stesso Ryū picchierà uno *zainichi* che si scoprirà essere amico di Ken.

Gaki teikoku descrive quindi una realtà sfaccettata all'interno della quale si muovono dei *zainichi*, ma la loro funzione narrativa è completamente slegata dall'etnia,

e seppur vengano citati casi di discriminazione, questi diventano solo l'ennesimo pretesto per esercitare violenza su qualcuno. L'essere giapponese o coreano non si fa mai metafora di qualcosa, ma è 'semplicemente' parte del *background* dei personaggi: «what *Empire of Kids* deconstructs are these very binary relations themselves, which traditionally define *zainichi* as 'other' in relation to the Japanese» (Ko, 2010, p. 145). *Gaki teikoku* è uno dei pochi film dell'epoca che, pur non avendo aspirazioni di critica sociale, esplicita limpidamente come il Giappone sia lontano dall'essere un paese omogeneo e che, al contrario, esiste al suo interno una multiculturalità che viene accettata come naturale – pur con le sue problematicità – senza necessità di enfatizzarla. Anche tra i personaggi *zainichi* non c'è uniformità di vedute, perché non vengono ritratti come un'entità coesa, ma sono influenzati dalle loro esperienze. Nell'unico dialogo tra *zainichi* riguardante la loro condizione di soggetti discriminati, Zeni – in ospedale dopo essere stato picchiato da una gang di Minami – dice di non volere incontrare Kō (l'altro personaggio *zainichi*) perché fa parte di un gruppo che discrimina i coreani e ritiene che tutti i giapponesi abbiano questa tendenza. Ken, tuttavia, si dimostra più ottimista rispondendo che tra i suoi amici ce ne sono alcuni che non la pensano allo stesso modo. Dei tre, Kō è sicuramente il personaggio più ambiguo, in quanto è l'unico che sembra rigettare o nascondere le proprie radici per scalare le gerarchie di potere all'interno della sua gang, ma è innegabile che sia Ken la figura più interessante e sfaccettata. È la sua presenza, insieme alla componente multietnica, a distinguere questo film dagli altri dedicati ai *furyō shōnen*. Spesso questo genere si sviluppa in due modi – o il protagonista si ravvede salvando magari la vita a qualcuno o diventa ancora più violento abbracciando un destino tragico – e la direzione che i personaggi prendono è sempre piuttosto prevedibile (Satō, 1981, p. 8). In *Gaki teikoku* questo però non avviene, e il ruolo di Ken rimane ambivalente, oscillando tra i due poli fino alla parte finale.

Coerentemente con il resto del film, la strategia nel delineare la sua personalità non utilizza mai l'etnia; l'emergere del suo essere *zainichi* viene infatti raccontato per immagini, con dettagli e scelte che fanno da corollario alla narrazione principale, senza mai renderlo vittima passiva o metafora della condizione di una comunità intera. Non c'è nessun accenno al suo passato e alla discriminazione subita da giovane, lo spettatore non sa come sia finito nel giro della delinquenza e non conosce la situazione della sua famiglia (che non compare mai), ma può immaginarlo o dedurlo attraverso la figura di due personaggi che sembrano appartenere ai servizi sociali con i quali Ken si incontra brevemente due volte e dai quali si scopre anche il suo cognome giapponese, Kaneda, tipico dei *zainichi*. Inoltre, nonostante l'ottimo rapporto con Ryū e Chabo, Ken nutre sentimenti conflittuali per il paese in cui vive, come esprime una breve sequenza durante la quale, parlando con Ryū a casa, spegne la televisione con un piede mentre sullo schermo sventola la bandiera giapponese accompagnata dall'inno nazionale. Nella parte finale del film, inoltre, Ken inizia a frequentare una ragazza e a suonare in una band, distaccandosi per un po' dalle logiche delle gang, mentre i suoi due amici creano una nuova banda chiamata "Peacekai" che prende il

controllo di Minami. Quando i tre si incontrano di nuovo, Ken rifiuta di entrare nel gruppo accusandoli di replicare i comportamenti discriminatori delle gang che loro stessi odiavano, in quanto rivede in questo microcosmo di Ōsaka il perpetuarsi di dinamiche di aggressione imperialista (Satō, 1981, p. 8). Significativa è anche la scena finale di cui è protagonista nuovamente Ken, ambientata temporalmente più avanti, quando Chabo, Zeni e Kō sono ormai morti e lui lavora come operaio in un porto dopo essere stato espulso da scuola. La sequenza si svolge in una delle date simbolo del Sessantotto giapponese, durante la cosiddetta “Giornata mondiale per la pace” del 21 ottobre, con la Kidōtai schierata in forze. Tra gli agenti Ken ritrova un vecchio conoscente (un personaggio soprannominato “Popeye”) che tra il serio e il faceto gli chiede se debba arrestarlo. Per tutta risposta Ken lo colpisce in testa e inizia a scappare inseguito dagli agenti, fino a quando, una volta seminati, si ferma in un bar e ordina una birra. Ken, che non era mai fuggito in vita sua e che aveva conosciuto la violenza solo come gioco tra adolescenti, si relaziona con Popeye con il linguaggio che usava da studente. Tuttavia, il trauma della morte dei suoi amici e il primo confronto con una forza più grande di lui, l’Autorità, spingono Ken a fuggire, attraversando alcuni dei luoghi simbolo di Ōsaka, fino ad approdare nel mondo degli adulti.

3. Una canzone per superare le differenze, forse: *Pacchigi!*

Ventiquattro anni dopo, nel 2005, Izutsu realizza *Pacchigi!* Nel frattempo gli *zainichi* avevano ottenuto pari diritti nel 1991 (nonostante il loro status rimanga formalmente diverso da quello dei nazionali giapponesi), mentre due anni dopo era uscito nelle sale *Tsuki wa docchi ni deteiru* (All Under the Moon, 1993) dello *zainichi* Sai Yōichi (1949-2022). Il film aveva sdoganato il discorso culturale sull’argomento con ironia e sarcasmo, sottraendo i coreani in Giappone al ruolo di vittime e rendendoli più sfumati e ambigui attraverso la rappresentazione non stereotipata di un tassista frivolo e scorretto, incurante (ma consapevole) della propria identità etnica.⁷ In generale, il film è rappresentativo anche di una maggiore consapevolezza nei confronti dell’alterità in Giappone, una tendenza emersa negli anni Novanta. Altrettanto importante è stato il successo di critica e pubblico riportato da *Gō* (GO, 2001), dove la questione viene affrontata in maniera ‘pop’ attraverso un protagonista accattivante. Il film condivide vari aspetti con *Pacchigi!*, primi fra tutti l’utilizzo delle dinamiche dei *seishun eiga* (film sui giovani) e l’inserimento di una storia d’amore inter-etnica (seppur ribaltata nei ruoli),⁸ elementi che aiutano a introdurre il fortunato ste-

⁷ Nel film Sai introduce anche il tema dei ‘nuovi’ immigrati – provenienti soprattutto dalle Filippine – che problematizza ulteriormente la posizione dei personaggi *zainichi*, i quali da vittime ‘storiche’ diventano nuovi sfruttatori nella figura della madre del protagonista che gestisce un *hostess bar* dove sono impiegate alcune ragazze filippine, tra cui la co-protagonista Connie.

⁸ Allo stesso tempo, il film si distingue da *Pacchigi!* per una rappresentazione della Corea del Nord meno idealizzata e un gap generazionale evidente nelle opinioni dei vari personaggi (in particolare tra

reotipo dell'eroe giovane e attraente (Centeno, 2011, p. 127). Tuttavia, il desiderio del protagonista di dimenticare la passata storia coloniale e superare l'attaccamento alla "madrepatria", produce un «desertion of the past [that] obviously carries a conservative, almost reactionary message of antidiapora and antiethnicity» (Kuraishi, 2009, p. 117). A prescindere da questo, però, all'inizio del millennio si nota un aumento nella produzione di film dedicati ai *zainichi*, al quale contribuisce non solo il successo commerciale di *Gō*, ma anche il cambiamento nei rapporti diplomatici tra Giappone e Corea del Sud (di cui è simbolo l'organizzazione congiunta della Coppa del mondo di calcio nel 2002), nonché il grandissimo seguito di K-drama come *Fuyu no sonata* (Winter Sonata, 2002) e l'emergere della cosiddetta *Hallyu* nel cinema e nella musica. Tali film rientrano quasi sempre nei canoni tradizionali dei *seishun eiga* e hanno per protagonisti dei teenager con problemi di identità e di adattamento che spesso risolvono con la violenza, senza però risultare troppo cupi o pessimisti.⁹

Pacchigi! è uno dei principali rappresentanti di questa nuova tendenza: tratto dal romanzo autobiografico di Matsuyama Takeshi (1946-) *Shōnen M no Imujin gawa* (Il fiume Imjin del giovane M., 2002), il film è prodotto dalla Cine qua non, una «mini-major» (Dew, 2016, p. 15) fondata da Lee Bong-woo (1960-), *zainichi* di seconda generazione che si specializza in film dedicati alle minoranze e a cui si deve anche il successo di *Tsuki wa docchi ni deteiru*. *Pacchigi!* è un film profondamente diverso da *Gaki teikoku* nonostante ne condivida per larga parte l'ambientazione e le dinamiche. Si svolge infatti a Kyoto nel 1968 e coinvolge anche in questo caso una guerra tra bande, ma qui le due fazioni sono etnicamente connotate, vedendo contrapposto un liceo nord-coreano a uno giapponese. Se in *Gaki teikoku* il collante attraverso il quale far emergere la questione *zainichi* era la violenza e l'amicizia, in *Pacchigi!* diventano la musica e l'amore. La linea narrativa principale segue infatti un ragazzo giapponese, Kōsuke, che, per conquistare la ragazza di cui si è innamorato, Kyung-ja, fa di tutto per superare l'ostilità dell'ambiente *zainichi* in cui lei vive, avvicinandosi alla cultura coreana e arrivando a imparare a suonare una canzone intitolata *Imujin gang*. Storicamente, la musica è stata centrale nel rappresentare l'identità e la condizione socio-politica dei *zainichi* (Dew, 2016, p. 28), ma questa canzone ha una valenza ancora maggiore in quanto non è solo una delle più celebri tra quelle che raccontano la divisione della Corea, ma è stata anche adattata e cantata in giapponese da vari artisti. Nella versione dei The Folk Crusaders (*Imujin gawa*) riscuote molto successo tra i movimenti politici e culturali dell'epoca, ma diviene oggetto di censura nel febbraio del 1968, quando i negozi di dischi e le stazioni radio

quelle del protagonista e del padre), su cui però influisce certamente l'ambientazione contemporanea dell'opera.

⁹ Pinnington (2020, pp. 286-288) nota come questo genere, soprattutto nella contemporaneità, sia stato spesso utilizzato per esplorare identità alternative, risultando quindi particolarmente adatto per trattare tematiche relative ai *zainichi*. Allo stesso tempo, nella loro rappresentazione nei film del XXI secolo, la violenza «of all the ideological elements of the ethnic myth» è stata altrettanto spesso il denominatore comune perché «it plays to all sides» (Wada-Marciano, 2012, p. 118).

smettono di venderla e trasmetterla per motivi politici.

Pacchigi! riprende molte delle convenzioni e degli stereotipi dei *seishun eiga*, come la difficoltà di realizzare il proprio amore o i dubbi che riguardano il proprio futuro. Per la distanza molto forte che il film evidenzia tra *zainichi* e giapponesi, può anche essere considerato una sorta di variazione a tematica etnica di Romeo e Giulietta (Morita, 2020, p. 255), anche perché all'epoca le unioni miste erano ancora rare e viste di cattivo occhio da entrambe le comunità (Lie, 2008, p. 32). Il film riesce però a coniugare questi elementi con la descrizione della condizione dei *zainichi* negli anni Sessanta, portando lo spettatore a riflettere sul passato del paese e trovando nella combinazione di questi elementi il modo di trasformare l'opera in un successo di pubblico e di critica (primo posto nella classifica di "Kinema junpō"). Izutsu ha affermato di aver realizzato questo film «per far aprire gli occhi [ai giapponesi]» (Cine Front, 2005, p. 12), ed effettivamente nel trattare la questione *zainichi* in maniera molto più diretta e accessibile rispetto a *Gaki teikoku*, riesce a sollevare una serie di questioni che sensibilizzano sulla loro condizione e a far emergere aspetti poco conosciuti, spingendosi anche oltre il grande successo di *Gō* nel 2001. Ne è un esempio la sotto trama legata ai programmi di rimpatrio in Corea del Nord che proprio sul finire degli anni Sessanta raggiungono il loro picco. Nonostante la divisione in due paesi, infatti, all'epoca l'aspirazione ad andare (o tornare) in Corea era ancora importante (Kawanishi, 2006, pp. 204-206). Nel film uno dei personaggi principali, An-seong, fratello di Kyung-ja, decide di sfruttare questi programmi per andare a giocare a calcio e rappresentare la nazionale del Nord, dato che in Giappone non avrebbe possibilità di essere selezionato a causa della sua etnia. Nel trattare la questione, il regista mette in risalto l'ambivalenza nei confronti della madrepatria e la sofferenza degli individui – e delle loro famiglie – che optavano per questa soluzione senza in realtà sapere bene a cosa sarebbero andati incontro. Nella scena della festa di addio di An-seong risalta il fatto che molti *zainichi* non abbiano mai conosciuto la Corea se non attraverso i racconti di quelli di prima generazione, come dimostrano le speculazioni sul fatto che al Nord si mangerebbe carne di cane, forse l'unico momento in cui la comunità *zainichi* viene ritratta in maniera non coesa o con dei pregiudizi nei confronti della "madrepatria". La sofferenza e la difficoltà nell'affrontare questa scelta si esplicherà poi nel finale, quando An-seong deciderà di non partire per la nascita del suo primo figlio.

Più che ad analizzare le problematiche interne alla comunità *zainichi*, Izutsu «offers opportunities for the Japanese public to learn something about this community» (Rhee, 2022, p. 477). Per dirla in maniera ancora più diretta, il regista è interessato a ripristinare una sorta di memoria storica e formulare un atto d'accusa nei confronti dei giapponesi, mettendone in risalto comportamenti razzisti e discriminatori, come nella scena d'apertura nella quale dei giovani importunano due studentesse del liceo nordcoreano. Come dice uno *zainichi* di prima generazione nella scena del funerale, più ci si allontana dai tempi della guerra, più le giovani generazioni conoscono poco della realtà che li ha preceduti e di quello che è

successo nella prima parte del Novecento. Un film del genere contrasta e cerca di bilanciare quindi anche i film di guerra al limite del revisionismo che stavano venendo prodotti con grande successo nello stesso periodo (il più rappresentativo tra questi è probabilmente *Eien no zero* [The Eternal Zero, 2013]).¹⁰ *Pacchigi!* cerca quindi di riportare a galla i ricordi che il Giappone del miracolo economico stava ignorando e lo fa con rabbia e senza risparmiare una caratterizzazione dei giapponesi spesso negativa, ad esempio con la presenza di una gang apertamente nazionalista, descritta con toni quasi caricaturali. Anche se non mancano vari episodi di alleggerimento, il film ha tonalità per lo più drammatiche, molto lontane dal tono scanzonato di un'opera come *Tsuki wa docchi ni deteiru*. La differenza principale è probabilmente da ricercarsi nei registi stessi: se Sai è uno *zainichi* che può permettersi un tono più leggero, Izutsu, da giapponese proveniente dal Kansai e con amicizie nella comunità coreana, non può prendere la discriminazione alla leggera e risulta quindi molto più critico (Morita, 2020, p. 255). Allo stesso tempo, però, se in *Gaki teikoku* i risvolti sociali emergevano in maniera implicita e indiretta, qui la critica è molto didascalica ed enunciativa, diventando a tratti problematica. La scena del funerale di uno *zainichi*, morto mentre cerca di fuggire dal pestaggio subito da parte del gruppo di nazionalisti citato in precedenza, è una delle più esemplificative. In essa Kōsuke, che nel frattempo sta iniziando a essere accettato dalla comunità *zainichi*, vuole portare i suoi omaggi al defunto, ma gli viene intimato di lasciare la stanza dallo sciamano che sta conducendo il rito. Quest'ultimo racconta, con un misto di rabbia e commozione, la sua esperienza di coreano portato con la forza in Giappone per fare lavori faticosi e condurre una vita di privazioni e discriminazione. L'uomo ricorda quindi a Kōsuke la distanza che c'è tra *zainichi* e giapponesi, criticandolo in rappresentanza della gioventù del proprio paese – ed è chiaro il riferimento al presente – in quanto non sa nulla del passato coloniale del Giappone. In questo modo il pubblico, che si identifica inevitabilmente nel protagonista, viene a conoscenza di queste questioni e può quindi prenderne coscienza e “crescere” (Dew, 2016, p. 130). L'episodio mette in evidenza anche l'attitudine “antagonistica” dei *zainichi* di prima generazione che avevano ancora vivi nella memoria i ricordi del Giappone imperialista (Pinnington, 2020, p. 290), con un impatto diretto sulla loro mancata integrazione anche a molti anni di distanza. La presenza di scene del genere, unitamente alla storia legata alla censura della canzone *Imujin gawa*, testimoniano l'intenzione di Izutsu di far ragionare il pubblico giapponese sul fatto che tutta questa sofferenza sia stata provocata originariamente dal Giappone che, invadendo la Corea, ha messo in moto i fatti storici che hanno

¹⁰ Nel sequel, *Pacchigi! Love & Peace* (id., 2007), questo argomento diventa un elemento narrativo: Kyung-ja, divenuta nel 1974 un'aspirante attrice, si ritrova a lavorare sul set di un film di guerra patriottico per il quale le viene proibito di utilizzare il suo nome coreano. L'episodio rappresenterebbe un'aperta critica all'allora governatore di Tokyo Ishihara Shintarō (1932-2022) e alla supposta glorificazione della guerra contenuta nel film che aveva da poco scritto e prodotto, *Ore wa kimi no tame ni koso shini ni iku* (For Those We Love, 2007) (Ko, 2011, p. 201 n. 43).

portato alla separazione in due paesi (Cine Front, 2005, p. 12). Un'accusa così esplicita è stata resa possibile anche dal fatto che il film non è stato prodotto da una major – che avrebbe certamente avuto un approccio più conservativo – e testimonianza come negli anni Duemila la questione *zainichi* non sia più un tabù e possa essere affrontata apertamente.¹¹

4. Identità *zainichi* a confronto

Sebbene il sottotitolo internazionale di *Pacchigi!* – «We shall overcome someday» – lanci un messaggio di speranza, bisogna però fare una serie di considerazioni su come i due film mettono in scena l'identità *zainichi* a distanza di venticinque anni, per capire se la maggiore popolarizzazione del tema abbia davvero portato a “superare” gli stereotipi nella loro rappresentazione. Il problema non è tanto in scena come quella del funerale, nonostante risulti estremamente didascalica, ma risiede nella rappresentazione della comunità *zainichi* stessa. Il film ritrae una scuola e una comunità associata al “Chōsen sōren” (o *Chongryon*), ovvero al gruppo di *zainichi* che supporta la Corea del Nord. Il ritratto che Izutsu ne fa, però, è estetizzante e quasi idealizzato, tanto che quando Kōsuke e un suo amico si presentano per la prima volta nella scuola per proporre una partita amichevole di calcio con il loro istituto, rimangono incantati e stupefatti dal trasporto con il quale una delle classi sta suonando l'inno nordcoreano. Nel tratteggiare questa comunità, il film non presenta nessun contrasto ideologico tra gli *zainichi*, né problematiche identitarie a livello dei singoli individui. Anche tra i personaggi più giovani – quindi coloro che non appartengono alla prima generazione – non c'è nessuno che si ponga dei dubbi o che problematizzi il proprio dualismo identitario.¹² La comunità *zainichi* viene ritratta come un gruppo omogeneo, fortemente legato a un'immagine idealizzata della madrepatria, orgoglioso delle proprie radici e di un'identità culturale chiaramente coreana. Izutsu, nel rappresentarli in maniera così netta, finisce però per cadere in quegli stereotipi che *Gaki teikoku* abilmente aggirava. Tornano quindi gli *zainichi* degli anni Cinquanta, vittime del pregiudizio che vivono in povertà ma che si supportano a vicenda con generosità, come nell'episodio della bara che non entra dalla porta di casa (tratto dalla vicenda autobiografica del produttore Lee [Cine Front, 2005, p. 14]) o in quella della festa di addio. È vero che in questo caso non sono solo vittime passive, in quanto An-jeong e i suoi amici sono spesso ritratti mentre si scontrano con i giapponesi, ma il climax del film – che concerne

¹¹ Ciononostante, al contrario di *Gaki teikoku*, qui tutti i protagonisti sono interpretati da attori giapponesi (ma sono presenti numerosi *zainichi* tra le comparse) e anche l'uso della lingua coreana, se si esclude la scena della festa di addio, è più limitato che nel film di venticinque anni prima.

¹² Manca ad esempio qualsiasi accenno alla cosiddetta “terza via” (*daisan no michi*, Kim 1999) che, seppur non ancora teorizzata all'epoca in cui è ambientato il film, poteva conferire maggiori sfumature alla rappresentazione di questa comunità.

proprio un grande confronto tra le due fazioni – solleva due spunti critici. Innanzitutto l'utilizzo della violenza, che accomuna il film a tanti altri ritratti di *zainichi* post-*Gō*, in quanto «violence is the only currency for *zainichi* Korean figures to have “subjectivity” within the Japanese “cultural imagination”» (Wada-Marciano, 2012, p. 120), ma questa soggettività finisce per aderire proprio all'immaginario culturale di riferimento reiterandone gli stereotipi. In *Gaki teikoku*, invece, i personaggi *zainichi* non sono violenti per via della loro etnia, ma perché si muovono in un ambiente in cui la violenza è l'unico linguaggio che i giovani conoscono. Lo scontro di cui sopra, inoltre, si risolve salomonicamente con quello che viene definito un “pareggio” perché An-jeong deve scappare in ospedale in quanto sta per nascere il suo primo figlio (da madre giapponese): la vita prende quindi il sopravvento sugli scontri identitari appianando le differenze.

Proprio l'utilizzo del genere del *seishun eiga* – e del *topos* della storia d'amore inter-etnica – permette di smorzare notevolmente i contrasti, perché facendo ruotare le criticità legate alle differenze etniche, culturali e identitarie attorno a una trama romantica, Izutsu può concentrarsi maggiormente sui rapporti umani e inter-personali, superando così più facilmente le divisioni ideologiche e geografiche (Kawanishi, 2006, p. 217). La protagonista femminile poi, la *zainichi* Kyung-ja, è spesso in scena con l'abito tradizionale, il *chima chogori*, e questo, unito al fatto che il suo personaggio sia poco approfondito dal punto di vista caratteriale e identitario, la rende l'oggetto di uno sguardo esotizzante che la porta a diventare simbolo di una patria idealizzata (Ko, 2020, p. 480). Sebbene la sua presenza rimanga essenziale in quanto elemento che media e riconcilia le due comunità, ambientare il film nel passato e farlo concludere con un finale positivo in cui sembra che giapponesi e *zainichi* abbiano trovato il modo di convivere in armonia nella figura dei due protagonisti innamorati, permette di cancellare o quantomeno nascondere le difficoltà che la comunità coreana ha continuato ad avere anche nei decenni successivi (Kuraishi, 2009, p. 112). Inoltre, se da un lato, come nota Kim (2024, p. 35), «l'abbattere i confini» (*kyōkai no kirikuzushi*) è certamente più difficile nel caso di una coppia inter-etnica composta da uomo giapponese e donna *zainichi*, dall'altro si potrebbe arrivare a dire che, vincendo il cuore della ragazza, il giapponese Kōsuke trova una sorta di assoluzione per se e, per estensione, per il Giappone e le sue azioni passate.

Gaki teikoku, che non si preoccupa di essere un film “sui *zainichi*” e che ritrae la difficile realtà della gioventù di Ōsaka, non ha la necessità di contrapporre gli *zainichi* ai giapponesi per definirne l'identità, ma riesce a far emergere le problematiche legate alla loro condizione e le differenze all'interno della comunità stessa, mettendo in scena una sorta di “doppia esclusione”. Se da un lato gli *zainichi* sono più o meno integrati con i loro coetanei, dall'altro questo avviene all'interno di bande che gravitano nell'orbita della criminalità organizzata e si trovano quindi ai margini della società, in una posizione di *outsider* che in qualche modo livella la condizione di giapponesi e *zainichi*. Izutsu, però, riesce comunque a suggerire un passato di

emarginazione e discriminazione per questi ultimi, fornendo il ritratto di una società multietnica e violenta.¹³ *Pacchigi!*, invece, nel voler incarnare una funzione quasi pedagogica ammantata da una confezione di genere accattivante, finisce col ritrarre una comunità unita e compatta sotto un'unica bandiera che viene definita nel film con la contrapposizione binaria tra giapponesi e *zainichi* nonostante la storia d'amore inter-etnica. Utilizzando le convenzioni dei *seishun eiga*, il film riesce a rendere commercialmente di successo, e quindi portare alla ribalta, una serie di questioni legate ai *zainichi* ma, nel farlo, le trasforma in una sorta di spettacolo nel quale questi diventano nuovamente oggetto dello sguardo (giapponese), reiterando quegli stereotipi tipici della loro rappresentazione degli anni Cinquanta e Sessanta che il film vorrebbe invece superare. Con il finale conciliatorio lo spettatore giapponese, che è stato portato a identificarsi con il protagonista, può facilmente distaccarsi dai personaggi più apertamente razzisti e filo-nazionalisti e dire così di aver "imparato la lezione". La sua coscienza rimane limpida e le responsabilità del Giappone imperiale presto dimenticate. Non solo, il successo riportato da Kōsuke nel conquistare Kyung-ja, seppur presentato come un'apertura alla diversità culturale, potrebbe essere letto al contrario come una doppia cancellazione dell'identità *zainichi*: inizialmente discriminata e oppressa, viene poi accettata e inglobata all'interno di quella giapponese, eliminandone virtualmente le specificità.

Riferimenti bibliografici

- Centeno, Marcos (2011). "Discovering Minorities in Japan: First Korean Representations in Japanese Cinema". In *ACCS. The Asian Conference on Cultural Studies 2011 – Official Conference Proceedings*. Osaka: IAFOR, pp. 125-137.
- Cine Front* (2005), 332, pp. 6-23.
- Cine Front* (2007), 354, pp. 4-15.
- Dew, Oliver (2016). *Zainichi Cinema. Korean-in-Japan Film Culture*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Glade, Jonathan (2023). "The Korean Restaurant: Beyond Violence in Zainichi Korean Film". *Seoul Journal of Korean Studies*, 36 (1), pp. 117-138.
- Harajiri Hideki (1989). *Zainichi chōsenjin no seikatsu sekai*. Tōkyō: Kōbundō.
- Higashi Takuma (2004). "'Zainichi ongaku' to iu sōzōryoku". In Iwabuchi Kōichi (a cura di). *Koeru bunka kōsaku suru kyōkai*. Tōkyō: Yamakawa shuppansha, pp. 159-175.
- Iwabuchi, Kōichi (2006). "Political Correctness, Postcoloniality, and the Self-Representation of 'Koreanness' in Japan". In Weiner, Michael (a cura di). *Race, Ethnicity and Migration in Modern Japan*. Londra: Routledge, pp. 241-263.
- Kawanishi Reiko (2006). *Rekishi o shireba motto omoshiroi kankoku eiga. 'Kyūpora no aru machi' kara 'Ō no otoko' made*. Tōkyō: Randamu Hausu Kōdansha.

¹³ La lettura sfumata e irrisolta del film è testimoniata anche dal fatto che, all'epoca della sua uscita, il Sōren né contestò la rappresentazione dei personaggi *zainichi* chiedendo la sospensione delle proiezioni (Ko, 2011, pp. 144-145).

- Kim, Tong Myung (1999). "Zainichi chōsenjin no daisan no michi". In Inuma, Jirō (a cura di). *Zainichi kankoku chōsenjin: sono Nihon ni okeru sonzaitachi*. Ōsaka: Kaifūsha, pp. 21-86.
- Ko, Mika (2011). *Japanese Cinema and Otherness. Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*. Londra: Routledge.
- Ko, Mika (2020). "Minority Cultures. Whose song is it? Korean and women's voice in Ōshima Nagisa's *Sing a Song of Sex* (1967)". In Fujiki, Hideaki; Phillips, Alastair (a cura di). *The Japanese Cinema Book*. Londra: British Film Institute, pp. 479-488.
- Kuraishi, Ichirō (2009). "Pacchigi! and Go: Representing Zainichi in Recent Cinema". In Ryang; Lie (a cura di). *Diaspora Without Homeland: Being Korean in Japan*. pp. 107-120.
- Lee, Hyangjin (2024). "Zainichi Cinema and the Post-national: Romance and Inter-ethnicity in Gu Suyeon's Road Movies". *Intercultural Communication Review*, 22, pp. 25-41.
- Lie, John (2008). *Zainichi (Koreans in Japan): Diasporic Nationalism and Postcolonial Identity*. Berkeley: University of California Press.
- Lie, John (2009). "The End of the Road? The Post Zainichi Generation". In Ryang, Sonia; Lie, John (a cura di). *Diaspora Without Homeland: Being Korean in Japan*. Berkeley: University of California Press, pp. 168-179.
- Morita, Norimasa (2020). "Japanese National Cinema Unsettled: *Zainichi* Film since the 1990s". In Centeno-Martin, Marcos P.; Morita, Norimasa (a cura di). *Japan beyond Its Borders: Transnational Approaches to Film and Media*. Chiba: Seibunsha, pp. 245-260.
- Nishioka, Takuya (2005). "Gaki teikoku no koto". In Yasui, Yoshio; Tanaka, Noriko (a cura di). *Kyōkai kara no shisen: Nihon ni ikiru to iu koto*. Tōkyō: Yamagata International Documentary Film Festival Tokyo Office, pp. 67-68.
- Noguchi Michihiko; Tai Eika; Shima Kazuhiro (a cura di) (2009). *Hihanteki diasupora ron to mainoriti*. Tōkyō: Akashi shoten.
- Noh, Gwang Woo (2012). "Cinematic Representation of Resident Koreans in Japan. Oshima Nagisa's Death by Hanging and Park Chul-Soo's Family Cinema". *Contemporary Film Studies*, 14, pp. 83-104.
- Pinnington, Guy (2020). "'The Third Way' in *Zainichi* Youth Films – A Comparative Analysis of *Gō* and *Pacchigi!* –". In Centeno-Martin; Morita (a cura di). *Japan beyond Its Borders: Transnational Approaches to Film and Media*. pp. 283-297.
- Rhee, Jooyeon (2022). "Cinematic Testimony to the Repatriation of *Zainichi* Koreans to North Korea in Yang Yonghi's Autobiographical Films". *Asian Studies Review*, 46 (3), pp. 473-490.
- Satō Tadao (1981). "Sakuhin kenkyū. Gaki teikoku". *Āto shiatā*, 158, 6-11.
- Satō Tadao (1990). "Nihon eiga ni egakareta kankoku chōsen jin". In Lee Yong-il; Satō Tadao (a cura di). *Kankoku eiga nyūmon*. Tōkyō: Gaifūsha, pp. 177-196.
- Sawabe Yuji (2014). *Wake arina eiga*. Tōkyō: Saizusha.
- Shen, Nian (2020). "Ōguri Kōhei no "Kayako no tame ni" ni okeru zainichi chōsenjin hyōzō". *Eizōgaku*, 133, pp. 113-133.
- Wada-Marciano, Mitsuyo (2012). *Japanese Cinema in the Digital Age*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Yomota Inuhiko (1999). *Nihon eiga no radikaruna ishi*. Tōkyō: Iwanami Shoten.