

# *Vertigo by Far East*

**Marco Grosoli** - [Università di Bologna, Italia](#)

## 1. Non “solo” Postmoderno

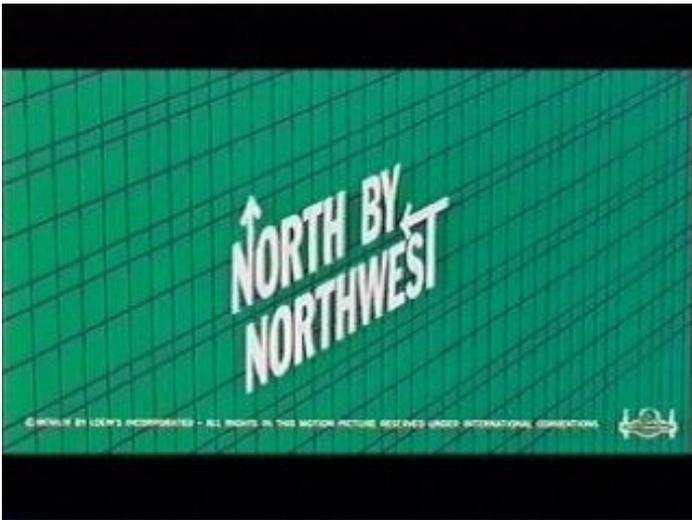
Da quando ha vinto il “Gran Prix” a Cannes 2004 (soprattutto grazie a Tarantino), *Oldboy* (Park Chan-Wook 2003) è diventato sempre più celebre. Accanto ad etichette mediatiche quali “la sinfonia della vendetta”, “ultraviolenza dall'estremo oriente”, “scene scioccanti”, “denti tirati via a forza a colpi di martello e polipi mangiati vivi” eccetera, il film coreano è stato visto molto spesso come una sorta di Edipo contemporaneo. Lo si vede già da una rapidissima ricognizione sulla trama. Un normalissimo (per quanto ancora piuttosto immaturo) impiegato (Oh Dae-Su) viene improvvisamente e misteriosamente rapito senza sapere né da chi né perché e rinchiuso per quindici anni in una stanzetta con televisore; una volta uscito, nel corso delle disperate ricerche di chi lo abbia imprigionato, si innamora di una ragazza (Mi-Do) per poi scoprire, quando riuscirà a scovare il Cattivo (il miliardario Lee Woo-Jin), che lei altri non è che la propria stessa figlia. È stato il Cattivo stesso ad aver segretamente organizzato, con l'ausilio di un'ipnotizzatrice, il loro incontro, il loro amore e la possibilità stessa di venire scovato giusto in tempo per godersi la propria (di Woo-Jin) vendetta suprema: rivelare direttamente a Dae-Su del suo incesto involontario. Infatti, è innanzitutto Woo-Jin a vendicarsi: Woo-Jin mette in piedi tutto questo per vendicare la sorella morta. Proprio così: molti anni prima, durante il liceo, Dae-Su aveva spiato Woo-Jin mentre baciava la sorella in parti intime e aveva messo in giro il pettegolezzo, in definitiva falso, circa un ipotetico incesto consumatosi tra Woo-Jin e la sorella, la quale non regge il colpo e si suicida. Perciò, adesso Dae-Su scopre che il mostro incestuoso-vendicativo che stava cercando era, in realtà, se stesso. “L'esempio sommo di questa coincidenza tra il nucleo del nostro essere e l'esteriorità più radicale della Cosa Aliena non è forse dato dallo stesso Edipo, che, alla ricerca dell'assassino di suo padre, scopre di essere stato lui ad averlo ucciso?” (Žižek 2003: 385) E cosa

ne può conseguire, allora, se non una castrazione? E appunto Dae-Su si taglia la lingua, perché altrimenti Woo-Jin avrebbe raccontato tutto all'ancora ignara Mi-Do. Stavolta la castrazione sembra dunque bloccare definitivamente, anziché permetterlo, l'accesso alla relazione sessuale (Dae-Su è traumatizzato in misura ovviamente eccessiva), nonostante Woo-Jin si sia nel frattempo suicidato, travolto dal rimorso per la morte della sorella. Ecco perché dovrà esserci anche un'altra castrazione, stavolta puramente formale (e quindi prettamente lacaniana, come Žižek ripete spesso): Dae-Su si sottopone di proposito ad ipnosi affinché venga rimossa dalla sua memoria la consapevolezza che Mi-Do è sua figlia, per poi poter vivere insieme felici e contenti. “Il concetto di castrazione risponde a una domanda molto specifica: come fa il processo simbolico universale a staccarsi dalle sue basi corporee? Come fa ad *emergere* in maniera relativamente autonoma?” (Žižek 2004: 85, trad. mia, anche segg.). Tutt'altro che un'*effettiva* deprivazione, “la castrazione è lo iato stesso tra ciò che io sono immediatamente e il mandato simbolico che mi attribuisce questa 'autorità'. Precisamente in questo senso, anziché essere l'opposto del potere, è sinonimo di potere; è ciò che mi attribuisce il potere” (Žižek 2004: 87).

Ma allora che ne è dello stile di *Oldboy*? Non è forse stato pressoché unanimemente etichettato come “postmoderno” per via dei suoi stupefacenti virtuosismi, del suo tour de force tecnico, della sua magniloquenza visiva vividamente artificiosa e quasi fumettistica, della sua stilosità barocca, delle sue tonalità eccessive, delle abbondanti citazioni da altri film? Ma appunto il postmoderno non consiste forse nella rimozione (o presunta tale) di Edipo e della Proibizione Simbolica?

Eppure, non è facile negare i tratti postmoderni di *Oldboy*. Dopotutto, *Oldboy* fonde “postmodernamente” due diverse tradizioni edipiche: l'Edipo classico, tragico, che agisce in modo sbagliato perché non sa, e l'Edipo moderno (o, se si vuole, Amleto) che sa ma non riesce ad agire proprio perché sa troppo. Il primo è Dae-Su, il secondo è Woo-Jin, che nonostante sia ricco e potente vive come un'eremita; vive una vita asettica e solitaria perché il suicidio della sorella, da lui parzialmente causato, non cessa di traumatizzarlo, ragione per cui sembra ancora molto giovane anche se ha più o meno l'età di Dae-Su). Due figure molto diverse, eppure coincidenti, perché entrambe incestuose e vendicative.

Per non parlare della fusione, in *Oldboy*, di due racconti edipici del tardo Hitchcock, l'autore senza dubbio più citato nel film. Ovviamente *La donna che visse due volte* (*Vertigo* 1958): Dae-Su, scoprendo che il suo amore e la sua vendetta sono state accuratamente predeterminate da Woo-Jin, come Scottie “deve accettare che l'affascinante spettacolo di Madeleine, che lui seguiva di nascosto, è stato messo in scena solamente per il suo sguardo, che il suo sguardo vi era incluso dall'inizio” (Žižek 2004: 158). E *Intrigo internazionale* (*North by Northwest* 1959). “Pensate a Roger O. Thornhill in *Intrigo internazionale* di Hitchcock, un puro 'narcisista patologico' se mai ce n'è stato uno, che all'improvviso e senza una ragione apparente si ritrova inchiodato al significante 'Kaplan'; lo shock di questo incontro deraglia l'economia narcisista e gli apre la strada dell'accesso graduale alla 'normale' relazione sessuale sotto il segno del Nome-del-Padre”. (Žižek 1991: 104, trad. mia,



anche segg.). Ambo i film iniziano (o quasi) col protagonista (sessualmente immaturo, infantile e infedele) ubriaco in una stazione di polizia (e con frecce nei titoli di testa, vedi figg. 1 e 2), ambo gli uomini maturano lungo una trama in cui vengono messi in mezzo a dispetto della loro innocenza, e anche grazie a una ragazza verso la quale entrambi oscillano tra la fiducia e la diffidenza fino alla fine. Il nemico sconfitto

**Figura 1**

alla fine (Vandamm e Woo-Jin) ha in ambo i casi due figure di aiutanti (Leonard e Valerian; Mr. Han e Park Cheol-Woong) reciprocamente contrarie in quanto a lealtà verso il padrone e opposizione verso Roger/Dae-Su. Quando Dae-Su viene a sapere (glielo dice Woo-Jin, ma è una bugia), una volta fuoriuscito dalla sua “prigione”, che la figlia si è trasferita in Svezia, impara anche che il suo nuovo nome è Eva, esattamente come la ragazza di Roger O. Thornhill.

Le analogie più significative emergono però a livello strutturale. Come evidenziato dal grande studio di Raymond Bellour nel suo *Analisi del film* (Bellour 2005: 107-205),



**Figura 2**

Hitchcock imbastisce qui un eccezionale sistema di simmetrie. Tutto, in *Intrigo internazionale*, viene ripetuto due volte, perché l'intero tragitto edipico riguarda la ripetizione (della scena primaria) e la risoluzione (della scena stessa). Questo film, dal punto di vista formale, è ossessionato dalle simmetrie, perché la simmetria rappresenta direttamente come l'Immaginario, che naturalmente richiama la fase dello specchio e la specularità in senso stretto, opera una torsione interna per entrare nell'ordine Simbolico: la differenza, dice Bellour, poiché generata internamente “dentro” la tautologia speculare, spezza il corto-circuito e produce concretamente senso. Un treno segnala la separazione di Roger dalla madre all'inizio, e un treno alla fine segnala la sua unione con Eva – giusto per fare un solo esempio tra i molti possibili.

In *Oldboy* le medesime formiche segnalano figurativamente la morte della moglie di Dae-Su (come egli stesso apprende dalla TV durante la sua “detenzione”), che nell'ambito del suo specifico tragitto edipico ricopre il ruolo della “madre”, e il suo avvicinamento a Mi-Do qualche scena dopo. Perché probabilmente *Oldboy* è ossessionato dalle simmetrie anche più di *Intrigo internazionale*. Molti oggetti ed eventi ricorrono due volte, in contesti significativamente diversi:

Dae-Su accoltella Mr. Han con uno spazzolino mentre altrove Mi-Do sta a fianco di un altro spazzolino; Dae-Su salva un uomo che sta buttandosi giù da un tetto, laddove Woo-Jin non poté salvare la sorella dal ciglio della diga da cui volontariamente precipiterà; le ali che Dae-Su vuole dare alla sua bimba piccola appena prima di venire rapito sono le stesse che Mi-Do misteriosamente riceverà 15 anni più tardi; alla notizia che la figlia è ora in Svezia Dae-Su sembra piangere ma improvvisamente il pianto muta in sorriso, e l'ultimissima inquadratura del film mostra lui che fa esattamente il contrario. Gli esempi potrebbero continuare numerosi, ma quello che è importante evidenziare qui è che *Oldboy* nel complesso è una vistosa simmetria nei riguardi di *Intrigo internazionale*, la sua vera figura speculare (che ricalca l'altra specularità, quella con *La donna che visse due volte*). Nel momento stesso in cui ricrea il tragitto edipico, sembra invalidarlo definitivamente, gettandolo nell'impasse tipicamente postmoderna: "Quando l'efficacia simbolica viene sospesa, l'Immaginario precipita nel Reale" (Žižek 2003: 476). Costruendo una versione speculare e meramente ideale dell'Edipo, e "gonfiandola" con continue iniezioni di Reale (l'ultraviolenza mostrata dal film, e soprattutto la sovrabbondanza di virtuosismi tecnici, a mo' di materializzazioni immediate della *jouissance* nello stesso modo in cui per Žižek lo erano i virtuosismi hithcockiani, per esempio in *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* (Žižek (ed.) 1992), o *Looking Awry* (Žižek 1991)), *Oldboy* sembra espellere la Proibizione Simbolica che Edipo stesso rappresenta. Proprio come Woo-Jin, che sottopone Dae-Su al viaggio edipico proprio affinché il suo "complesso di Edipo" rimanga definitivamente irrisolto, per vietargli per sempre l'ingresso nell'ordine Simbolico, per imprigionarlo nell'Immaginario rendendolo un doppio perfettamente speculare di Woo-Jin stesso.

Ma nonostante le apparenze, *Oldboy* non è "solo" postmoderno. Di nuovo, come sottolinea Bellour, alla ripetizione segue la risoluzione. L'ordine Simbolico in qualche modo viene reintrodotta in *Oldboy*, e in questo modo il postmoderno è ricondotto alle sue radici moderne (il che suona abbastanza jamesoniano). E in che modo? Tramite Hitchcock, come vedremo presto in dettaglio. Meglio: attraverso una dialettica meta-hitchcockiana. E avendo a che fare con un nodo che intreccia Edipo e Hitchcock, chi meglio di Žižek lo potrebbe sciogliere?

## 2. Lo sguardo come oggetto

La "superegoizzazione diretta dell'ideale Immaginario" (Žižek 2003: 468) di *Intrigo internazionale* viene, infatti, contestata dall'interno (nelle pieghe interne del film, per così dire) da ciò che secondo Žižek è la quintessenza di Hitchcock (oltre che la sua matrice più propriamente edipica): lo sguardo come oggetto. "Attraverso l'inclusione riflessiva del suo sguardo, lo spettatore diventa consapevole di come il suo sguardo sia già da sempre parziale, 'ideologico', stigmatizzato da un desiderio 'patologico'." (Žižek 2008: 34) In altri, hegeliani, termini: "già da sempre partecipiamo dell'alterità assoluta che ci restituisce lo sguardo" (Žižek 2008: 44). Guardando questa alterità che ci restituisce lo sguardo, noi vediamo il nostro stesso sguardo come un oggetto; non solo perché

siamo l'oggetto di qualcun altro o qualcos'altro che ci guarda, ma perché siamo costretti a vedere il nostro stesso sguardo come qualcosa di straniero, esterno. Un oggetto, dunque. Il Reale, l'eccesso misterioso che non possiamo simbolizzare fino in fondo, è dentro i nostri stessi occhi nella forma del lacaniano *objet petit a*, il resto indivisibile della simbolizzazione. In quanto tale, il nostro sguardo è un oggetto. “Non è che lo sguardo venga semplicemente trasfigurato dall'emersione dell'eccessiva-intollerabile Cosa. Piuttosto, è la Cosa (ciò che viene percepito come il punto di attrazione traumatico-elusivo nello spazio della realtà) ad essere il punto stesso in cui il soggetto *incontra se stesso come sguardo*” (Žižek 2004: 163) Il punto che non deve sfuggire, qui, è che non si tratta affatto di una semplice inversione dello sguardo (ciò che stiamo guardando ci guarda a sua volta): ciò che ci restituisce lo sguardo non è uno sguardo “effettivo” ma il nostro stesso sguardo dislocato nella realtà “cieca”. “Lo sguardo che incontro 'non è già uno sguardo visto, ma uno sguardo da me immaginato nel campo dell'altro' [J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 1985, p. 86]: lo sguardo non è l'occhiata dell'altro in sé, ma il modo in cui quest'occhiata 'mi riguarda', il modo in cui il soggetto vede se stesso affetto da esso come dal proprio desiderio” (Žižek 2008: 23) In merito, il concetto lacaniano di anamorfosi è ulteriormente chiaro.

In che cosa consiste esattamente l'anamorfosi, per esempio, nel quadro di Holbein *Gli ambasciatori*? Una parte della scena che percepiamo viene distorta in modo tale da acquisire contorni precisi solo da uno specifico punto di vista, a partire dal quale il resto del dipinto diventa indistinto: quando percepiamo chiaramente la macchia come un teschio, e raggiungiamo il punto in cui 'Lo Spirito è un osso', il resto della realtà non è più discernibile. Diventiamo dunque consapevoli che la realtà implica sempre il nostro sguardo, che questo sguardo è *incluso* nella scena che stiamo osservando e che questa scena 'ci riguarda' nel senso preciso in cui, nel *Processo* di Kafka, la porta della Legge è lì solo per 'l'uomo della campagna'. Si può distinguere ancora una volta il sottile, impercettibile divario che separa per sempre Lacan dal consueto concetto idealista di “costituzione soggettiva” (secondo il quale la realtà *in quanto tale*, nella sua interezza, è 'anamorfotica' nel senso generale dell'*esse=percipi*, dell'esser là' solo per lo sguardo di un soggetto): il concetto lacaniano di punto cieco nella realtà *introduce la distorsione anamorfica nella realtà stessa*. Il fatto che la realtà sia presente solo per il soggetto *deve venir iscritto nella realtà stessa in forma di macchia anamorfica*: questa macchia rappresenta lo sguardo dell'Altro, lo sguardo *in quanto* oggetto. In altre parole, la macchia anamorfica corregge il normale 'idealismo soggettivo', ripristinando lo scarto tra occhio e sguardo: il soggetto che percepisce è già da sempre guardato da un punto che elude il suo sguardo. (Žižek, 2003:96)

Tutto ciò lo troviamo ovviamente nella scena primaria. “È importante sottolineare come la scena di seduzione primaria non consista in una violenza accidentale da parte degli adulti sul bambino, che disturba il suo equilibrio precario con una manifestazione della loro *jouissance*: lo sguardo del bambino va anzi incluso, compreso, sin dall'inizio nell'esercizio della sessualità dei genitori.” (Žižek 2003: 359). In *Oldboy* c'è una scena primaria *sui generis*: è il flashback appena precedente lo scontro finale tra i due avversari, in cui il giovane Dae-Su spia da una finestra Woo-Jin (il suo futuro “padre”, in termini di funzione che ricoprirà nel suo tragitto edipico) in intimità con la sorella (per quanto non stessero esattamente facendo sesso), la quale regge in mano uno

specchio (oggetto importantissimo, come vedremo). Guardando la scena più da vicino, noteremo che Dae-Su vede, oltre ai due fratelli, anche se stesso sullo specchio, quando l'inquadratura ravvicinata dello specchio nelle mani di lei in posizione laterale (fig. 3) ruota fino a risultare frontale rispetto alla macchina da presa, in modo da mostrare Dae-Su che



**Figura 3**

guarda da fuori la finestra (fig. 4); dato che in questa inquadratura Dae-Su guarda direttamente verso di noi dallo specchio, si può dire che noi spettatori occupiamo il suo punto di vista (seppure



**Figura 4**

parzialmente, essendo Dae-Su fisicamente più lontano di quanto l'inquadratura suggerirebbe), e se noi vediamo lui, allora anche lui stesso si vede. Woo-Jin invece, dopo essersi accorto che qualcuno lo sta spiando, guarda negli occhi direttamente Dae-Su, come testimonia il rapido movimento di macchina dalla fig. 5 alla fig. 6. In ambo i casi, i protagonisti guardano in macchina, quindi ciò che vediamo è letteralmente uno "sguardo come oggetto". Ma di fatto questo è vero solo per Dae-Su, perché solo nel suo caso il suo sguardo è effettivamente inscritto nella realtà in quanto tale; lui vede il suo stesso sguardo *su di uno specchio*, quindi lo vede come un oggetto. Il caso di Woo-Jin è invece la versione "falsa", "idealistica" dello sguardo come oggetto, la semplice inversione dello sguardo: vedere lo sguardo che mi vede, articolare una distanza tra lo sguardo "che vede" e quello "che è visto". Quella di Woo-Jin è la tautologia binaria dello specchio, dell'Immaginario che fissa come Reale l'impossibilità di entrare nell'ordine Simbolico, di andare al di là del semplice faccia a faccia dello specchio.

*Oldboy* consiste dunque nello scontro tra due diversi modi di intendere lo "sguardo come



**Figura 5**

**Figura 6**

oggetto". Alla fine vince solo uno, l'hitchcockiano-edipico-moderno, che è quello di Dae-Su. Entrambi sono, in un certo senso, "perversi": "l'autoriflessione dello *sguardo oggettivo* nello *sguardo dell'oggetto stesso*, in quanto tale, indica il momento preciso dell'ingresso nella perversione" (Žižek 2008: 58-59). Ma il processo edipico stesso è per Lacan nient'altro che una torsione interna della perversione, la configurazione strettamente *formale* (topologica) di una *impasse* inevitabile. Come ci mostra l'analisi di *Psycho* (Alfred Hitchcock 1960) che Žižek compie alla luce del tardo Lacan, "La Cosa inavvicinabile che resiste alla sua soggettivazione, questo punto in cui fallisce ogni identificazione, in fin dei conti è il *soggetto stesso*." (Žižek 2008: 55) "Così, quando Butler si lamenta dicendo che 'è dannatamente difficile vivere in un mondo venendo etichettati come Reale impossibile, venendo continuamente definiti traumatici, impensabili, psicotici' [Vedi l'intervista che Butler ha rilasciato a Peter Osborne in *A Critical Sense*, a cura di P. Osborne, Routledge, London 1996, p. 83], una risposta lacaniana appropriata sarebbe che, in un certo senso, *siamo tutti 'fuori'*: quelli che pensano di essere davvero 'dentro' sono proprio gli psicotici..." (Žižek 2003: 342-343) L'unico vero "Anti-Edipo" è Edipo stesso, come Žižek afferma ripetutamente – e per questo l'"Edipo contemporaneo" Dae-Su alla fine del film compie il suo tragitto edipico e rimane incestuoso, limitandosi a rimuovere la consapevolezza che Mi-Do è sua figlia. Ciò che lo distingue dal pure perverso Woo-Jin è che Dae-Su assume consciamente su di sé l'inevitabile, il che corrisponde alla definizione lacaniana di *atto* ("non posso fare altrimenti, eppure sono comunque completamente libero nel farlo" (Žižek 2003: 479)), nel momento in cui si sottomette allo sguardo dell'Altro (l'ipnotizzatrice finale) per poter essere paradossalmente libero. Il mio sguardo è l'oggetto dello sguardo dell'Altro, ma questo stesso sguardo (quello dell'Altro) è l'oggetto *radicalmente impersonale* di una mia "impossibile" volontà ("con l'atto, il soggetto, come dice Lacan, si postula come causa propria" (Žižek 2003: 477)): in questo modo, lo "sguardo" e l'"oggetto" sono inestricabilmente intrecciati senza essere una semplice inversione reciproca come nel caso di Woo-Jin nella scena primaria. E come nell'*Antigone* (per Lacan insuperabilmente paradigmatico a proposito dell'"atto"), il vero gesto etico, e dunque il *non plus ultra* dell'ordine Simbolico (oltre che della logica edipica – non è un caso allora che Antigone sia la figlia di Edipo come non è un caso che l'"atto" di Dae-Su viene *dopo* la castrazione della lingua) coincide con l'alienazione dall'ordine Simbolico stesso. Il che è la sola risposta possibile al postmoderno "Immaginario che collassa sul Reale", che *Oldboy* appunto rappresenta. "Come possiamo allora uscirne da questo circolo vizioso? Ogni tentativo di ritorno all'autorità simbolica edipica è chiaramente destinato a fallire [...]. È al contrario necessario affermare un Reale che, invece di essere prigioniero di un circolo vizioso con la sua controparte immaginaria, (re)introduca la dimensione dell'impossibilità, la quale frantuma l'immaginario; in breve, abbiamo bisogno di un *atto* che si opponga alla mera attività." (Žižek 2003: 476) *Dopo* tutta la sua attività (e dopo il fallimento fatale del tragitto edipico), alla fine del film, Dae-Su si sottomette ad ipnosi, ricevendo la visione illusoria del Penthouse vuoto di Woo-Jin (dove la tragedia è *già stata* consumata). Lui si vede lì, raddoppiato ne (fig. 7) "Il Mostro" (quello incestuoso) e "Dae-Su" che sarebbe il suo riflesso sul

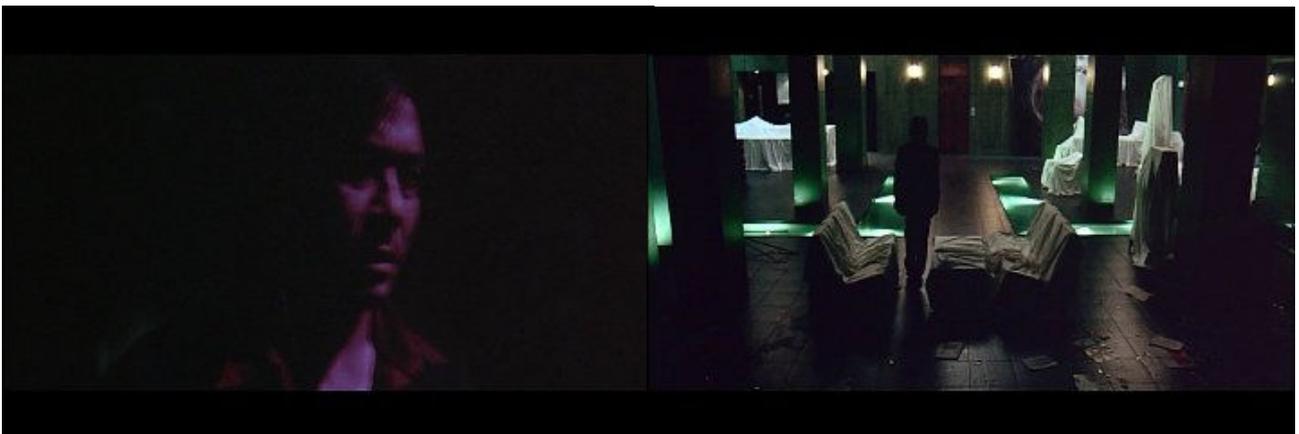


**Figura 7**

sguardo di Dae-Su come qualcosa di nettamente separato da lui e come vero unico responsabile della morte della sorella, naturalmente rimuovendo la parziale co-responsabilità dello stesso Woo-Jin in tutto questo, ciò che in seguito lo condurrà al suicidio. Woo-Jin considera lo sguardo di Dae-Su come qualcosa che ha esercitato un'influenza diretta e verticale su di sé e sua sorella. Di conseguenza l'unica risposta possibile sarà la vendetta, l'imposizione del suo sguardo su Dae-Su

vetro della finestra (fig. 8). Dopodiché, “Il Mostro” volta le spalle a Dae-Su e si allontana (fig. 9): è il Reale (il mostro incestuoso) che si separa dall'Immaginario (l'immagine sullo specchio). Woo-Jin, invece, è fin dall'inizio ben lungi dal sottomettersi all'Inevitabile (e allo sguardo dell'Altro).

Dopo la “scena primaria”, riconosce lo



**Figura 8**

**Figura 9**

in maniera ugualmente verticale. Una radicale, e non solo formale, separazione dello sguardo dal suo oggetto; significativamente, i muri del Penthouse di Woo-Jin sono pieni di fotografie, e durante la “scena primaria” scatta foto in continuazione. Questa “linearizzazione causa-effetto” di due elementi essenzialmente simultanei e coincidenti (sguardo e oggetto) è il nucleo più autentico della perversione (come sviluppato largamente per esempio in *L'epidemia dell'immaginario* (Žižek 2004b)), rimasto per così dire “intatto” dalla torsione formale e intrinseca verso il Simbolico. L'Immaginario, nel suo principio speculare e frontale, strappato via dalla possibilità di entrare nell'ordine Simbolico.

### **3. Il Creatore imperscrutabile ed egoista**

Il che ci conduce al punto cruciale. La volontà di Woo-Jin di manipolare Dae-Su per vendetta è fortemente collegata all'esplicita manipolazione hitchcockiana dello spettatore (suspence etc.). “In fin dei conti è Hitchcock stesso che, in rapporto allo spettatore, assume il ruolo paradossale di un

'benevolo Dio cattivo', che tira le fila e fa scherzi al pubblico. In un certo senso, Hitchcock come autore è una specie di riflesso diminuito, 'estetizzato' del Creatore imperscrutabile ed egoista” (Žižek 2008: 25) Più o meno come Woo-Jin gioca con la vita di Dae-Su, anticipandone dall'alto le azioni e i sentimenti.

E qual'è la ragione di questo? “Nello spazio narrativo moderno, il contenuto diegetico è posto e concepito come allegoria del suo stesso processo di enunciazione. Nel suo *Murderous Gaze*, William Rothman interpreta l'intera opera di Hitchcock come una messa in scena allegorica della relazione 'benevola-sadica' tra Hitchcock e il suo pubblico; in fin dei conti si potrebbe dire che i film di Hitchcock prevedono solo due posizioni soggettive, quella del regista e quella dello spettatore: tutti i personaggi assumono, a turno, una di queste due posizioni.” (Žižek 2008: 27) Quindi, molto semplicemente, anche Woo-Jin a suo modo allegorizza l'enunciazione di *Oldboy*, allegoria di chi è in totale controllo delle reazioni del pubblico (e di Dae-Su) attraverso il flusso continuo di virtuosismi tecnici, direttamente “buttati in faccia” allo spettatore, per così dire. Ma proprio questo elemento segna un'importante divergenza rispetto a Hitchcock.

Nel modo dello sguardo dell'Altro, Hitchcock registra una prossimità al di là dell'identificazione con il personaggio della realtà cinematografica: il suo essere inquietante si adatta perfettamente all'ambiguità che caratterizza il termine tedesco *das Unheimliche*: la sua assoluta estraneità si collega al suo opposto, una minacciosa prossimità eccessiva. Questa figura di 'Alterità assoluta' non è nient'altro che la *Vorstellung-Repraesentanz*: sostituisce, nella realtà cinematografica, una rappresentazione che è costitutivamente esclusa dal suo spazio. In questo consiste la dimensione allegorica dell'universo di Hitchcock: la *Vorstellung-Repraesentanz* è il cordone ombelicale attraverso cui il contenuto diegetico funge da allegoria del suo stesso processo di enunciazione. Il luogo di questa figura è acousmatico: semplicemente non ha mai parte nella realtà diegetica, ma fluttua in uno spazio intermedio interno alla realtà ma 'fuori posto' in essa. In quanto tale, questa figura 'curva' lo spazio narrativo: lo spazio è curvato nel punto esatto nel quale ci avviciniamo troppo al regno proibito dell'"Alterità assoluta"... (Žižek 2008: 53)

Proprio questo cordone ombelicale, iscritto “fisicamente” nella tessitura visuale del film, è ciò che in *Oldboy* tende a mancare. La macchina da presa tende a presentarsi “direttamente” davanti allo spettatore, per così dire. La sua azione, quando si muove o taglia (spesso con un montaggio volutamente scioccante) o semplicemente sta ferma, è largamente indipendente dalla posizione, dalla vista e dall'agire degli attori. L'abuso di ciò che Pascal Bonitzer chiama *Décadrages* (Bonitzer 1985) (inquadrature inusuali impossibili da connettere ad alcun punto di vista definito sullo schermo) tende a una sorta di “materializzazione diretta” dello spazio fuoricampo – *senza alcuna mediazione*. Laddove Hitchcock instaurava una densa dialettica tra il punto di vista dei personaggi e quello del “Dio-regista”. In un certo senso, la macchina da presa sembra saltare “al di qua” del film, faccia a faccia con lo spettatore. Il che indica ovviamente l'Immaginario, la specularità frontale del complesso edipico fallito, l'immagine frontale allo specchio come impossibilità, come Reale, proprio come Woo-Jin. In questo senso, questo stile di regia “eccessivo” incarna il narcisismo patologico di Dae-Su (e Roger O. Thornhill) in quanto soggetto/i immaturo/i all'inizio del loro

percorso edipico. Lo spettatore è inerme davanti all'aggressivo flusso cinematografico di questo stile barocco, ed è questa stessa frontalità (che prende il posto dello “spazio incurvato” del *Vorstellung-Raepraesentanz*) a riprodurre l'impossibile (Reale) relazione con un'immagine speculare (Immaginario) da cui non ci si può affrancare. Lo “sguardo separato”



**Figura 10**

allo stato puro. Per questo *Oldboy* è ossessionato dalle costruzioni visuali che alludono allo specchio; in particolare la combinazione di sguardo in macchina e soggettiva. Un personaggio guarda in macchina, e il controcampo seguente ci fa vedere un altro personaggio che guarda al contempo verso l'interlocutore e verso la macchina da presa, il che significa che i due stavano guardandosi reciprocamente e al contempo stavano guardando in macchina (fig. 10 e 11), con un



**Figura 11**

essere altrimenti. “Il 'grande Altro' viene introdotto [da Lacan] come Alterità indecidibile del soggetto al di là del muro del linguaggio, e poi inaspettatamente ritorna come automatismo cieco asoggettivo della macchina simbolica che regola il gioco dell'intersoggettività. È lo stesso ribaltamento che costituisce il tour de force drammatico dell'interpretazione di Rothman in *The Murderous Gaze*: dopo centinaia di pagine dedicate all'Alterità assoluta nei film di Hitchcock, riassunta al meglio dallo sguardo in macchina, il risultato finale delle analisi di *Psycho* è che questa Alterità in fin dei conti coincide con la macchina (da presa) stessa.” (Žižek 2008: 66-67) Viene così compiuta la radicale “inversione a U” della (ancora moderna) allegoria hitchcockiana dell'enunciazione. Se “l'ordine simbolico (nel caso del film: l'ordina della realtà cinematografica) contiene sempre una specie di 'cordone ombelicale', un elemento paradossale che lo collega al livello escluso dell'interazione tra Hitchcock e il pubblico” (Žižek 2008: 50), non è possibile superare l'impalcatura allegorica definitiva “a nastro di Moebius” di *Psycho* (che chiude il circuito allegorico tornando a volgersi alla macchina da presa in sé) se non spezzando il cordone ombelicale che legava tra loro l'allegoria e il film vero e proprio. Il che è precisamente il caso di

evidente effetto-specchio che ricalca quello di Woo-Jin alla fine della “scena primaria”.

“L'intero universo di Hitchcock è fondato su questa complicità fra l'Alterità assoluta', epitomizzata dallo sguardo dell'Altro verso la macchina da presa, e lo sguardo dello spettatore” (Žižek 2008: 53), laddove in *Oldboy* lo sguardo in macchina e quello dello spettatore tendono a sovrapporsi.

In un certo senso, non avrebbe potuto

*Oldboy*, sorta di “caso limite postmoderno” dell'universo hitchcockiano, il punto in cui il Simbolico in quell'universo si spezza provocando il collasso reciproco di Reale e Immaginario.

Eppure, anche questa volta la dialettica meta-hitchcockiana ricreata da *Oldboy* inaspettatamente si ricongiunge al moderno. Come dice Rothman, il “Dio-autore” dietro la macchina da presa è anche intrinsecamente impotente. “L'infiltrarsi della macchina da presa nella privacy del soggetto, unita al suo controllo sugli eventi, conferisce all'autore ciò che ho chiamato potere divino. Ma l'autore è anche impotente. Essendo il suo posto dietro la macchina da presa, rappresenta solamente una presenza minacciosa e spettrale dentro il mondo che inquadra. Non ha un corpo: nessuno può incontrare il suo sguardo, non può venire soddisfatto sessualmente, non può nemmeno uccidere di mano sua. Se è vero che gli esseri nel mondo del film non posseggono il potere dell'autore, è pure vero che sono esentati anche dalla sua impotenza. Dal momento che è umano, non deve forse nutrire desideri di vendetta verso coloro che non soffrono l'angoscia che soffre lui?” (Rothman 1982: 103, trad. mia anche segg.) Tutto questo vale pressoché letteralmente anche per Woo-Jin, che dunque allegorizza anche questo aspetto negativo. Per quanto ricco e di successo (e quasi privo di corpo: appare incredibilmente giovane solo a causa del suo abuso di chirurgia plastica) egli sia, quasi si può dire che non viva affatto, freddo, arido, non amato e solo com'è, a differenza di Dae-Su e Mi-Do (la cui privacy lui viola in continuazione): “Ma secondo te lei lo ama davvero?” chiede Woo-Jin a uno dei suoi aiutanti mentre una sparuta lacrima riga il suo volto privo di emozione. È ancora traumatizzato dal suicidio della sorella, e perciò vendica su di loro la sua impotenza emotiva, per quanto incapace di fare “direttamente” del male, ma sempre tramite i suoi aiutanti. È uno di quelli che Rothman chiama “quelli sbagliati” (come Hendell Fane in *Omicidio* (*Murder!*, Alfred Hitchcock 1930), il cattivo dei *39 Scalini* (*The thirty-nine steps*, Alfred Hitchcock 1935) o Vandamm in *Intrigo internazionale*), l'elemento perverso eliminato il quale la coppia protagonista può salvarsi e sposarsi. Colui che, escluso dalle cose umane, su di esse è onnipotente e impotente allo stesso tempo. “Una delle funzioni più profonde di Quello Sbagliato in Hitchcock è fondare l'allegoria del film in una figura umana. Quello Sbagliato, come l'autore, è bandito dalla soddisfazione nel mondo del film. Non può avere accesso al matrimonio, e può salvarsi solo accettando la necessità della sua rinuncia finale alla congregazione umana. Hendell Fane si prende la responsabilità della propria morte eseguendo un gesto che permette alla coppia innamorata di sposarsi. [...] Ma se le anime di alcuni Sbagliati viene salvata, per altre non è così. Sir John non rinuncia mai alla pretesa arrogante di essere l'autore del proprio mondo. È una di quelle figure che tentano di appropriarsi del potere di Hitchcock senza adeguarsi alle condizioni della sua autorialità.” (Rothman 1982: 103) Lungo tutto il suo libro Rothman è molto chiaro al riguardo: nessuno può occupare impunemente il posto dell'autore, perché questo posto deve per forza di cose rimanere *vuoto*. Chi ci prova, muore. “La colpa, per un soggetto hitchcockiano, non può venire separata dal non riconoscere il potere divino dell'autore.” (Rothman 1982: 167) E Woo-Jin si uccide proprio a causa del suo senso di colpa. La logica Edipica in tutto questo è esplicita: dopotutto, questa “appropriazione indebita” del posto vuoto della macchina da presa non può che

corrispondere a “il normale scarto edipico che separa per sempre la persona reale del padre dalla sua funzione simbolica (ovvero il fatto che il padre reale riveli di essere sempre un impostore, incapace di vivere all'altezza del suo mandato simbolico) (Žižek 2003: 419). Ecco perché ritorna la forma moderna Hitchcockiana di allegoria. Se l'allegoria postmoderna “post-*Psycho*” imbastita da *Oldboy* (e Woo-Jin) sembrava incrinarsi e negare l'allegorizzazione stessa (perché rompe il “cordone ombelicale” con il film e la sua concreta tessitura visiva, come accennato in precedenza), l'allegoria in tutto il suo tenore modernista è improvvisamente riabilitata quando Woo-Jin muore, e cioè quando il potere divino allegorizzato riconquista il suo fondamento autentico e originario: *la sua stessa assenza*. Di nuovo, lo sguardo si palesa come oggetto, perché lo sguardo assente (Woo-Jin) che esercitava il suo potere su delle vittime inermi (Dae-Su e Mi-Do) si sottopone lui stesso a questa medesima assenza, e muore.

C'è un punto specifico del testo che segna con precisione l'istante in cui l'occupazione illecita del “potere divino” da parte di Woo-Jin comincia a crollare. Significativamente, è quando, durante il confronto finale tra i due, Dae-Su insinua l'implicazione diretta di Woo-Jin nel suicidio della sorella.



**Figura 12**  
 inquadratura in soggettiva dal punto di vista dello specchio stesso, visto nell'inquadratura precedente, e davanti al quale Woo-Jin si veste, *ma non in questa inquadratura*. E infatti, i personaggi in questa inquadratura sono in posizione invertita, e perciò deve essere necessariamente un controcampo della fig. 12, e non un'altra semplice inquadratura oggettiva dello specchio sufficientemente vicina ad esso da includere solamente l'immagine riflessa dei personaggi piuttosto che loro stessi “in carne e ossa”. Dunque, questo cosa significa? Si tratta dello *sguardo come oggetto allo stato puro*. Lo sguardo dell'oggetto stesso, lo specchio, spezza dall'interno la maniera “alla Woo-Jin” di concepire lo sguardo come oggetto, così come lo abbiamo considerato dalla scena primaria in poi: un semplice rovesciamento speculare tra due sguardi faccia a faccia e davanti alla

Improvvisamente, l'ironia cinica di Woo-Jin scompare, e soprattutto il rapido passaggio dalla fig. 12 alla 13 crea una configurazione visiva molto particolare. Se osserviamo attentamente queste inquadrature, ci accorgiamo che se, nella fig. 13, i personaggi continuano a rivolgersi l'uno all'altro mentre *entrambi* guardano in macchina, questo non può che significare che la fig. 13 è una



**Figura 13**

macchina da presa – l'opposizione frontale di due sguardi effettivi (in modo analogo, come abbiamo visto, al confronto finale tra il “regista divino” e lo spettatore inerme). Qui abbiamo ancora due sguardi che si guardano a vicenda (quello di Dae-Su e quello di Woo-Jin, entrambi che guardano anche verso la macchina da presa), ma non direttamente, bensì *attraverso la mediazione dell'oggetto* (lo specchio), dato che sia l'uno che l'altro non guardano l'interlocutore direttamente in faccia, ma guardano il suo riflesso sullo specchio. L'Immaginario, il faccia a faccia speculare degli sguardi, uno che si impone sull'altro e viceversa, è spezzato dall'interno. Suprema ironia: *da uno specchio*. Se siamo ancora nella perversione (la quale “implica un'identificazione con lo sguardo impossibile dell'oggetto-Cosa stesso” (Žižek 2008: 59)), allora questa stessa perversione è fatta vacillare dall'interno, nel momento stesso in cui viene realizzata più da vicino. Non siamo molto lontani dal finale gesto “edipico” di Dae-Su (l'“atto”) che opera una torsione formale dentro il nucleo intimo stesso della perversione, il più alto gesto etico (e dunque Simbolico) possibile coincidente con l'alienazione dal Simbolico medesimo. Dunque questa specifica inquadratura è una sorta di ripetizione-risoluzione, in una maniera tradizionalmente edipica, della scena primaria, in cui un altro specchio ha segnalato originariamente lo sguardo come oggetto.

#### 4. L'inversione del percorso meta-hitchcockiano

Ma probabilmente la prova più convincente di questa dialettica meta-hitchcockiana in Oldboy sta nella periodizzazione della filmografia di Hitchcock delineata da Žižek in *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. Žižek in pratica fissa cinque periodi nella filmografia di Hitchcock, riducendoli poi a tre, che ovviamente corrispondono grossomodo a “classico”, “moderno” e “postmoderno”. Sviluppa quattro serie differenti che riguardano ognuna uno specifico aspetto delle tre fasi. Qui di seguito una (lunga ma indispensabile) presentazione di queste tre fasi cronologiche secondo tutti i vari aspetti.

(Le citazioni che seguono sono prese tutte da Žižek 1992: 6-10, trad. mia)

- 1) “Per prima cosa, quindi, il McGuffin, 'un nonnulla', uno spazio vuoto, un puro pretesto il cui unico ruolo è quello di mettere in moto la storia: la formula del motore di aereo da guerra nei *39 scalini*, la clausola segreta del trattato navale ne *Il prigioniero di Amsterdam*, la melodia in codice in *La signora scompare*, la bottiglia di uranio in *Notorious* e così via. È una pura apparenza: in sé è totalmente indifferente e, per necessità strutturale, assente; il suo significato è puramente autoriflessivo, e consiste nel fatto che ha qualche significato per gli altri, per i personaggi principali della storia, per i quali è di vitale importanza.” “Il McGuffin è chiaramente l'*objet petit a*, uno iato nel mezzo dell'ordine Simbolico, una mancanza, un vuoto del Reale che mette in moto il movimento simbolico dell'interpretazione, una pura apparenza del Mistero da spiegare e interpretare.” “Il primo periodo sta chiaramente sotto il segno di *a*, e dunque del McGuffin: una pura apparenza

che trascina l'eroe nel percorso edipico.” “I film degli anni 30 si basano su una sorta di armonia prestabilita tra questi due livelli: la collaborazione investigativa a cui l'eroe e l'eroina sono costretti per via di una necessità esterna provoca il legame “interno”, l'amore (*I 39 scalini*, *Agente segreto*, *Giovane e innocente*, *La signora scompare*). Quindi, anche se qui la coppia viene di fatto costituita, la cornice ideologica della sua costituzione viene smontata: la coppia è prodotta per così dire 'dall'esterno', l'amore non è una questione di sentimenti profondi ma il risultato di incontri esterni e contingenti – i membri della coppia vengono inizialmente buttati insieme, a volte anche letteralmente incatenati insieme (come ne *I 39 scalini*).”

- 2) Troviamo anche un altro tipo di oggetto, decisamente *non* indifferente, *non* pura assenza: ciò che conta qui è precisamente la sua presenza, la presenza materiale di un frammento di realtà – è un residuo, una rimanenza che non può essere ridotta a una rete di relazioni formali propria della struttura simbolica. Possiamo definire questo oggetto come un oggetto di scambio che circola tra i soggetti, che funge da garanzia, da pegno, della loro relazione simbolica. È il ruolo della chiave in *Notorious* e *Delitto perfetto*, il ruolo dell'anello nuziale in *L'ombra del dubbio* e *La finestra sul cortile*, il ruolo dell'accendino in *Delitto per delitto*, e persino il ruolo del bambino che circola tra le due coppie in *L'uomo che sapeva troppo*. È unico, non-speculare – nel senso che non ha doppi, sfugge dalla relazione duale dello specchio, il che spiega perché ricopra un ruolo fondamentale proprio in quei film costruiti su una serie di relazioni duali [...] È la situazione di base in un'intera serie di film di Hitchcock: all'inizio c'è uno stato di cose non-strutturato, pre-simbolico, illusoriamente omeostatico, un equilibrio indifferente in cui le relazioni tra i soggetti non sono ancora strutturate in senso stretto – ovvero, attraverso la mancanza che circola tra loro. E il paradosso è che questo patto simbolico, questa rete strutturale di relazioni, può venire stabilita solo a condizione che venga incorporata in un elemento materiale totalmente contingente, un frammento di Reale che, per mezzo della sua improvvisa irruzione, frantuma l'indifferenza omeostatica delle relazioni tra i soggetti. In altri termini, l'equilibrio immaginario muta in una rete strutturata simbolicamente attraverso uno shock del Reale.” “L'oggetto di scambio che circola è S(A .[barrato]), l'oggetto simbolico che, a condizione che non possa venir ridotto a un gioco speculare immaginario, costituisce l'impossibilità attorno alla quale l'ordine Simbolico è strutturato.” “L'insegna, l'indice dell'impotenza del padre: un frammento di realtà che funziona come significante del fatto che il “grande Altro” è barrato, che il padre non è capace di essere all'altezza del suo Nome, del suo Mandato simbolico.” “I film del secondo periodo (quello di Selznick) introducono una nota di irriducibile disarmonia e rinuncia: alla fine, la collaborazione prevale, la coppia è unita felicemente, ma il prezzo pagato per questo è il sacrificio di una terza, affascinante persona. [...] (Di norma, questa terza persona è un'ambigua figura paterna - Herbert Marshall in *Il prigioniero di Amsterdam*, Joseph Cotten in *L'ombra del dubbio*, Claude Rains in *Notorious*).”

- 3) “Abbiamo un terzo tipo di oggetto: gli uccelli in *Gli uccelli*, per esempio (potremmo anche aggiungere, in *Marnie*, la carcassa della nave in fondo alla strada dove vive la madre di Marnie, per non parlare del [...] Monte Rushmore di *Intrigo internazionale*). Questo oggetto ha una presenza materiale massiccia e opprimente; non è un vuoto indifferente come il McGuffin, ma allo stesso tempo non circola tra i soggetti, non è un oggetto di scambio, è solo l'incarnazione muta di una *jouissance* impossibile.” “Phi, l'impassibile, immaginaria oggettivazione del Reale.” “Nel terzo periodo, le forme diverse del grande Phi diventano prevalenti: le statue giganti, gli uccelli e le altre 'macchie' che materializzano il godimento del superego materno e di conseguenza offuscano l'immagine, la rendono non-trasparente.” “Nei film del terzo periodo, tutte le relazioni di coppia sono o condannate al fallimento o totalmente prive di contenuto libidinale – di fatto, la relazione di coppia e l'amore si escludono a vicenda (da Jane Wyman e Richard Todd in *Paura in palcoscenico*, a James Stewart e Barbara Geddes in *La donna che visse due volte*, fino a Sam e Lila in *Psycho*).”

Ora, *Oldboy* è esattamente l'inverso di questo percorso. Lo si può facilmente dividere in tre fasi, ognuna delle quali corrisponde perfettamente a una delle fasi hitchcockiane, ma solo rovesciando la loro progressione lineare, dimodoché la prima è quella “postmoderna”, la seconda “moderna”, la terza la “realista”. In questo modo, il postmoderno, di cui *Oldboy* è epitome evidente, viene riconnesso alle originarie radici edipiche che pretenderebbe di rimuovere. Vediamo nel dettaglio le fasi di *Oldboy*.

- 1) La prima fase va dall'inizio fino a grossomodo la comparsa di Woo-Jin. Dae-Su è radicalmente solo, senza alcuna relazione in assoluto. In un primo momento, perché è rinchiuso nella stanzetta. In seguito, perché non si fida di Mi-Do. Phi, la materializzazione impossibile del godimento, altri non è che *la televisione*. Nella sua “prigione”, Dae-Su guarda di continuo la televisione (e quando esce ripete letteralmente a memoria le singole frasi prese dalla TV). “La televisione è un orologio e un calendario, è la tua scuola, la tua casa, la tua chiesa, la tua amica, e la tua amante”, dice, “ma la canzone della mia amata è troppo breve”. La TV come eccesso insormontabile, e dunque come oggettivazione del Reale: in quanto tale, se ne fa esperienza prettamente in quanto impossibilità. Per due volte abbiamo un confronto ravvicinato tra Dae-Su e la TV: nel primo viene a sapere della morte della moglie e dell'accusa di omicidio piovutagli



Figura 14

addosso, nel secondo prova senza successo a masturbarsi – e tutte e due le volte sbatte la testa rabbiosamente contro lo specchio, causandone la rottura oltre che il proprio svenimento e perdita di sangue. Il Reale come impossibilità, la TV, collassa sull'Immaginario, lo specchio, in qualche



**Figura 15**

modo riprodotto anche dall'iniziale campo-controcampo di Dae-Su che guarda un quadro sulla parete che gli somiglia, nella fig. 14 e 15. La decisa e irrimediabile frontalità di entrambi è simile a quella che oppone lo spettatore ai virtuosismi ininterrotti (i quali materializzano anche loro il Reale, in un certo senso) della *mise-en-scene* barocca, sicuramente ancora più “gettate in faccia allo spettatore” in questa fase rispetto alle altre due.

- 2) La relazione instabile tra Woo-Jin e Dae-Su è regolata da un oggetto che circola tra i due: un fazzoletto nero e viola. È questa sezione che fa vedere il grande potere e l'altrettanto grande impotenza di Woo-Jin, tant'è che termina col suo suicidio, dunque con lui (“affascinante” come lo sono molti cattivi hitchcockiani, ma come loro anche incapace di essere all'altezza del proprio Mandato) che “si sacrifica” affinché si formi la coppia. Lo stile “bombarda” lo spettatore meno di prima, il punto di vista dei personaggi emerge significativamente, e inizia in alcuni punti della tessitura visuale del film a “dialogare” con la “onnipotente” macchina da presa. La quale, dal canto suo, è meno “esibizionista” e comincia ad “accompagnare” narrativamente i personaggi; per esempio, durante il confronto finale tra i due, c'è un'insolita abbondanza di camera a mano per esprimere la violenta inquietudine di Dae-Su. Il “potere divino” della regia diventa più umano, in un certo senso, e tende più umilmente a “servire” il dramma, per esempio attraverso l'uso frequente del montaggio parallelo tra i due personaggi principali per enfatizzarne le differenze. Le cruciali “inquadrature dello specchio”, sia nella scena primaria che quella della fig. 13, si trovano in questo segmento.
- 3) L'ultimissima sequenza, dopo il suicidio di Woo-Jin, quando Dae-Su, in un nevoso paesaggio montano, si sottopone a ipnosi e cancella i suoi ricordi “cattivi”. Quando Mi-Do lo raggiunge, i due trovano due sedie vuote, e un lungo movimento di macchina segue le impronte lasciate sulla neve a partire da dove sono loro fino alle sedie. Perché quelle sedie vuote? Di chi sono quelle impronte? La risposta è chiara: appena prima che arrivasse Mi-Do, c'era seduta l'ipnotizzatrice. Ma Mi-Do non può saperlo perché non c'era, e dae-Su nemmeno perché gli è stata tolta la memoria. Quindi, la sedia vuota è un paradossale McGuffin, il misterioso *objet petit a* che spicca al di fuori della simbolizzazione. Il McGuffin

tradizionale era un'assenza che legava insieme la coppia e innescava la trama; qui, è l'assenza stessa (assenza in primis della benevola ipnotizzatrice) che permette concretamente alla coppia di esistere (che permette cioè a Dae-Su e a Mi-Do di stare insieme a dispetto delle circostanze), ma anziché innescare la trama, è *la trama stessa, presa nel complesso, a essere ridotta alla propria assenza*, dato che rappresenta la cancellazione della trama dalla memoria di Dae-Su. Invece di essere l'inizio della trama, questo particolare McGuffin è *la sua fine* radicale, la sua *destituzione* definitiva. Quindi, anche se invertita, la logica della “*storia edipica del viaggio iniziatico della coppia*” (Žižek 1992: 3) è perfettamente conservata: il viaggio edipico inizia la coppia attraverso la sua “concreta” assenza, proprio come ai tempi del McGuffin hitchcockiano. Qui, la *mise-en-scene* è tranquilla, quasi piatta. Con un'eccezione cruciale: ancora il movimento di macchina dai personaggi fino alla sedia, lungo le orme misteriose. “Il tracking shot hitchcockiano: da una veduta d'insieme sulla realtà avanziamo verso il punto specifico che gli fa da cornice [...]. L'avanzamento del tracking shot hitchcockiano ricorda la struttura di un nastro di Moebius: allontanandoci dal lato “realtà”, ci troviamo improvvisamente a fianco del reale la cui estrazione costituisce la realtà.” (Žižek 1991: 95) “In altri termini, il tracking shot hitchcockiano che produce la macchia in un quadro idilliaco sembra illustrare la tesi lacaniana: “Il campo della realtà si fonda sull'estrazione dell'oggetto *a*, che ciononostante la incornicia.” (Žižek 1991: 94).

Dunque, secondo i matemi lacaniani citati da Žižek nel tracciare le fasi dalla filmografia di Hitchcock, *Oldboy* va da phi all'*objet petit a*, passando per S(A[barrato]). Esattamente come la maniera in cui Scottie vede “diacronicamente” Judy/Madeleine in *La donna che visse due volte* (secondo l'analisi di Žižek in *Organs without bodies* (Žižek 2004: 157-163)), l'altro forte riferimento hitchcockiano di *Oldboy*. Senza contare che l'*objet petit a* designa altresì lo sguardo come oggetto, come abbiamo visto fin dall'inizio, e specialmente nell'estratto sull'anamorfofi. Perciò, in *Oldboy* c'è molto più della sua superficie postmoderna. È un testo pluristratificato, i cui strati (solo alcuni dei quali abbiamo considerato fin qui) generalmente convergono verso un certo “ritorno” della logica edipica dentro la sua stessa (apparente) rimozione.

## References

- Bellour, R. (2005/1995) *L'analisi del film*, trad. da Carla Capetta e Abderrazak Chaoui Aziz, Torino, Kaplan.
- Bonitzer, P. (1985) *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris: Editions de l'Etoile/Seuil.
- Rothman, W. (1982) *The Murderous Gaze*, Cambridge and London: Harvard University Press.
- Žižek, S. (1991) *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*,

Cambridge, MA: The MIT Press.

Žižek, S. (1992) "Alfred Hitchcock, or, The Form and its Historical Mediation" in Žižek, S. (ed.) *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, New York and London: Verso, pp. 1-14.

Žižek, S. (2003/1999) *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, trad. di Damiano Cantone e Lorenzo Chiesa, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Žižek, S. (2004) *Organs without Bodies. On Deleuze and Consequences*, New York and London: Routledge.

Žižek, S. (2004b/1997) *L'epidemia dell'immaginario*, trad. di Gabriele Illarietti e Marco Senaldi, Roma, Meltemi.

Žižek, S. (2008/1992) *L'universo di Hitchcock*, trad. di Damiano Cantone, Milano, Mimesis.