

AMBIENTI NON DIFENDIBILI: «PARASITE» di BONG JOON-HO

di Giuseppe Russo

Abstract

The worldwide success of the latest Bong Joon-ho's movie, *Parasite* (2019), can be explained with its stylistic solutions, that are the point of arrival of a twenty-years long career as filmmaker who worked both in his homeland and in the USA. The unusual choice of filming a black comedy full of social aspects has succeeded thanks to his enlarged experience. The frame composition and the camera movements look always appropriate to show the conquer of the inner spaces in the big and luxurious house of Park family, though there has been a carelessness of the offscreen, which could perform a major function in a movie of this genre.

Nella stagione cinematografica in cui produzione e distribuzione sono rimaste totalmente bloccate a causa della più grave pandemia verificatasi negli ultimi cento anni, il film che maggiormente ha fatto incetta di premi, rovesciato pronostici, addirittura sovvertito abitudini talmente consolidate da sembrare immutabili è un film che tratta la questione del parassitismo e che la affronta di petto fin dal titolo, senza nemmeno circondare un sostantivo di per sé davvero poco attraente con aggettivi più o meno accattivanti. La sequela di riconoscimenti ha inizio a maggio 2019 con la Palma d'oro a Cannes consegnata dal presidente della giuria Alejandro González Iñárritu, che nelle fotografie che immortalano il momento appare molto soddisfatto e che qualche mese più tardi, in un'intervista a *Variety*, col suo senso dell'umorismo messicano, definirà il film «a spicy genre *guacamole* with a social commentary that speaks to all of us»¹. Tra la fine del 2019 e l'inizio del 2020 fioccano i premi come miglior film in lingua straniera ai Golden Globe, ai BAFTA, miglior film e miglior regia per la giuria della Los Angeles Film Critics Association, per quella di Chicago Film Critics e per quella del Critics' Choice Award di Santa Monica. Quindi il trionfo clamoroso all'Academy Award

¹ <https://variety.com/2019/film/awards/alejandro-g-inarritu-bong-joon-ho-parasite-1203446209/>

(quattro Oscar, tra cui per la prima volta nella storia quello come miglior film assoluto assegnato ad un lungometraggio in lingua non inglese) e ulteriori riconoscimenti anche in pieno lockdown, tra cui il David di Donatello e il César come miglior film straniero. Non esistono paragoni possibili con film non americani del passato, per quel che riguarda questo autentico diluvio di premi. Certo, un appassionato può essere indotto a sviluppare confronti almeno mentali con opere a dir poco fondamentali nella storia del cinema più o meno recente, da Bergman a Sokurov, e osservare con un minimo di perplessità questa irresistibile ascesa di un lavoro che, nella sua ossatura di base, è una *black comedy* con aspirazioni di critica sociale, non è certo *Fanny e Alexander* o *Sátántangó*. Tuttavia *Parasite* è senza dubbio un film che coglie con notevole efficacia gli alti e i bassi dell'oggetto che intende trattare e riesce a racchiuderli in una confezione stilisticamente precisa, senza indugiare più del dovuto sui diversi registri utilizzati e senza mai perdere l'orientamento nella sintassi filmica.

Bong Joon-ho arriva a questi felici punti di equilibrio dopo cinque anni di studi in sociologia all'università Yonsei di Seul e dopo vent'anni di carriera come filmmaker. Il suo primo lavoro di indubbia risonanza artistica, *Memories of a Murder*, risale al 2003 e, nonostante i riconoscimenti della critica a San Sebastian e al Torino Film Festival, di fatto verrà distribuito in molti paesi occidentali (in poche copie e per non più di due settimane) soltanto dopo il successo mondiale di *Parasite*. Perciò, è anche un regista che conosce per esperienza personale la sofferenza rappresentata dallo scarto fra il giudizio della critica e il rapporto con il pubblico². Si può anche pensare che col tempo abbia capito dove intervenire per evitare la ripetizione di certi fenomeni, ma è anche vero che è stato estremamente bravo a cavalcare l'onda di quella *nouvelle vague* sudcoreana che ormai da anni ha portato stabilmente alla ribalta talenti come il suo o quello di Lee Chang-dong, Hong Sang-soo o Park Chan-wook, tutti figli di quella che il regista ha definito «una pazza generazione di cinefili» che ha saputo usufruire nel migliore dei modi dell'abolizione della censura cinematografica in Corea del Sud, avvenuta dopo il 1992.

Inoltre il cineasta di Taegu, proprio perché ha ormai vent'anni di regia alle spalle, ha saputo far confluire nel film ansie personali di lungo periodo, soluzioni formali tipiche di questa scuola coreana, ma anche trovate ed elementi spettacolari di cui ha intanto fatto esperienza in America. Il suo è un cinema che da sempre usa fatti più o meno violenti per parlare essenzialmente

² Nell'estate del 2019, quando la giostra dei riconoscimenti internazionali aveva appena iniziato a girare, il regista ha avuto modo di ricordare i suoi esordi al Festival di Locarno, dove era in compagnia dell'attore e amico Song Kang-ho, interprete principale sia di *Memories of a Murder* che di *Parasite*, con un ruolo non secondario anche in *Snowpiercer*.

dell'identità, che mescola episodi degni della cronaca nera con la costruzione e distruzione di soggetti che si incrociano, si sfiorano, si parlano (anche troppo) ma non si capiscono. È un cinema nel quale non si raggiunge mai la somma zero, l'equilibrio stabile fra personaggi o famiglie, la possibile soluzione del problema che ha messo gli uni contro gli altri. Come ha giustamente notato Simone Emiliani, «c'è spesso un'inquadratura di troppo nel suo cinema, una disperazione e, insieme, un umorismo sempre controllati. Una recitazione nella recitazione che diventa ripetitiva una volta svelato il gioco. Traiettorie geometriche che poi si spezzano»³ e tornano a riavvicinarsi, perfino a toccarsi, nel caso di *Parasite* perfino ad odorarsi, ma senza mai stabilire nuovi punti di equilibrio che si sostituiscono ai precedenti, a quelli che sono saltati quando il congegno narrativo è entrato in azione dando inizio al plot. Anche per questo motivo sono spesso così importanti nei suoi lavori gli spazi, le aree, le linee che stabiliscono il perimetro di azione e reazione dei vari personaggi⁴.

Queste linee sono dei confini impossibili, perfino insostenibili, ma necessari allo sviluppo della trama e sistemati con sapienza nella composizione dell'immagine. Può trattarsi di confini mimetizzati negli ambienti stessi, ad esempio nell'ufficio in cui Park riceve Kim per il colloquio di lavoro come autista, colloquio che avviene senza che i due occupino mai la stessa porzione di campo. Ma la cosa si ripete anche nelle sequenze in cui i due uomini girano in Mercedes, dove agli spazi interni dell'automobile – che già offrono numerosi elementi di separazione fra i due – si aggiunge il confine olfattivo del cattivo odore di Kim. Oppure possono essere linee immaginarie disseminate negli interni dell'enorme casa della famiglia Park, che è addirittura ridondante di confini sia orizzontali che verticali, tutti a disposizione del regista e dei suoi posizionamenti di macchina.



³ <https://www.sentieriselvaggi.it/parasite-di-bong-joon-ho/>

⁴ Su questi aspetti, cfr. anche Balmain 2014, il capitolo dedicato al regista.

I membri della famiglia parassitaria Kim desiderano valicare quelle linee di separazione, invadere tutti gli spazi della famiglia ospitante e occuparli stabilmente. Ma non può esserci nulla di stabile in questo intreccio, nessuna occupazione di spazi è irreversibile perché nessuna identità è definitiva e perché nessuna conquista è permanente. Bong Joon-ho ha ripetutamente affermato nelle sue interviste successive al trionfo agli Oscar che lui non vede la famiglia Park come un esempio socialmente negativo: non sono dei ricchi sfruttatori, approfittatori, sadici⁵. E di sicuro i Kim non sono proposti come legittimati dalla condizione di povertà all'appropriazione di ciò che non appartiene loro. Nell'impossibilità di occupare lo status sociale dei Park, che è simbolico e non semplicemente materiale, i Kim possono continuare ad invadere i loro spazi, i loro beni, a giocare con i loro oggetti del lusso, ma continueranno a puzzare di povertà. Nella costruzione cinematografica della famiglia Park c'è molto di Haneke e del suo sguardo freddo sulla borghesia oggi trionfante; in quella della famiglia Kim ci sono elementi buñueliani e quasi un perverso piacere nel non nascondere nulla delle loro bassezze, che in genere sono presentate nel registro del comico ma restano ripugnanti. Nessuno è, per così dire, autorizzato dal demiurgo filmico a fare ciò che fa, ma lo spettatore percepisce presto che ognuno persevererà in ogni caso nelle proprie azioni finché non accadrà qualcosa che gli impedirà brutalmente di coltivare la propria oltranza comportamentale. L'invasione dei parassiti non si fermerà da sé, non sarà capace di accontentarsi dei successi conseguiti fino ad un dato momento, e la scarsa resistenza dell'organismo ospite non sarà capace di bloccarla da sola.

Il fatto che la maggior parte dell'azione avvenga all'interno della moderna e lussuosa abitazione dei Park, quasi scomoda nella sua eccessività di grandezza e di funzioni, permette a Bong Joon-ho di giocare molto sulla dimensione orizzontale e su quella verticale del set, esonerando così le due assi dell'immagine da un sovraccarico di compiti. È stato già fatto notare⁶ come anche Michel Serres, in un suo lavoro risalente ormai a quarant'anni fa, abbia sottolineato quanto sia importante la relazione tra senso di proprietà e luogo in cui si vive: «Teniamo in pugno il nostro habitat, ci teniamo. Abitare, avere. Medesimo rapporto tra appartenenza e appartamento: implicano lo stesso mantenimento, questo legame solido (...) tra la vita e il suo luogo» (Serres 2008, 16). Una casa come quella dei Park diventa allora un intero ambiente, un habitat completo che, proprio in virtù delle sue dimensioni

⁵ Da questo punto di vista, appare molto riuscita la presentazione della moglie di Park, Choi, magistralmente interpretata da Cho Yeo-jeong, come una creatura tanto ingenua, quasi pura nella sua estraneità al mondo degli affari in cui il marito è felicemente immerso.

⁶ Cfr. il contributo di G. Polizzi in questo stesso numero di *Kaiak*.

eccessive, è difficile considerare o avvertire come posseduto in modo definitivo e irreversibile. Dunque, lo spazio perfetto per lo scontro tra le due famiglie, che non è semplice lotta di classe ma vero e proprio πόλεμος per la vita, che si svolge sul piano orizzontale, soprattutto tramite un buon uso della profondità di campo nelle riprese in cui dal soggiorno personaggi e spettatori ammirano l'ampio giardino che si trova allo stesso livello, e ovviamente lungo la dimensione verticale, dal momento che i tre piani della costruzione hanno una grande rilevanza nello sviluppo della trama. Deleuze ricorda che da quando esiste il cinema

il quadro è stato sempre geometrico o fisico, a seconda che costituisca il sistema chiuso in rapporto a coordinate scelte o in rapporto a variabili selezionate. Talvolta il quadro è dunque concepito come una composizione di spazio in parallele e diagonali (...) Talvolta è concepito come una costruzione dinamica in atto, che dipende direttamente dalla scena, dall'immagine, dai personaggi e dagli oggetti che la riempiono» (Deleuze 1983, 26)



Parasite cerca di seguire entrambe queste direzioni, data la forte rilevanza che l'abitazione dei Park riveste nella trama, e questo ha senz'altro colpito l'attenzione di buona parte del pubblico. Ma questa scelta del regista ha un rovescio della medaglia: la forte riduzione d'importanza del fuori campo, che altri registi coreani (Park Chan-wook in particolare) sanno invece coltivare con apprezzabili risultati. Il fatto che si veda in ogni momento tutto ciò che accade, che non ci siano voci o rumori riconducibili ad agenti o attanti fuori dal quadro, neutralizza una componente che sarebbe risultata molto utile sia sul piano della composizione dell'immagine che nei movimenti di

macchina: il mistero. Per quasi un terzo del montato non si ha idea dell'esistenza di un livello sotterraneo di questa grande e lussuosa abitazione, certo. Ma quello non è un mistero: è solo uno spazio che l'azione filmica non ha ancora esplorato, un territorio che la famiglia parassitaria non ha ancora espugnato. E dal momento in cui quest'unica terra incognita viene svelato, altri non ce ne sono. La sequenza in cui la ex governante citofona sotto la pioggia credendo di trovare in casa la famiglia Park e trovandovi invece la famiglia parassita⁷ rappresenta l'inizio della *μεταβολή* che, dopo lo svelamento di questo bunker sotterraneo, condurrà verso il *grand guignol* non conclusivo. E questo momento sottrae allo spettatore l'unico fattore di mistero, fra i tanti che una casa di tali dimensioni avrebbe potuto ospitare e per mezzo dei quali avrebbe potuto solleticare l'attenzione dello spettatore.

In effetti, da un punto di vista strettamente narratologico, è anche abbastanza improbabile che nessuna delle famiglie che si alternano nella proprietà della casa scopra l'esistenza del seminterrato. L'agenzia che la mette in vendita di volta in volta può anche ignorarne la presenza, magari perché mai segnalata dall'architetto costruttore, ma in genere si fanno dei lavori in abitazioni così grandi, soprattutto in ambienti poco curati come quella specie di cantina da cui si accede al terzo livello. Inoltre lo sviluppo della trama ha mostrato che lì sotto si trovano alcuni interruttori dai quali dipende la distribuzione dell'energia elettrica in tutta la casa: è impossibile che nessuno li abbia mai cercati.

Ma non è questo il punto, essendo evidente che c'è bisogno di conservare un minimo di abitabilità in questa sorta di bunker per rendere credibile la presenza prima del marito della ex governante e poi dello stesso Kim. Il punto è che nemmeno questo spazio viene presentato con caratteristiche utili alla lievitazione del fuori campo, come uno spazio misterioso e fenomenologicamente diverso, in un tipo di film nel quale ce n'era bisogno. Bong aveva usato benissimo il fuori campo sia in *Mother* (2009), dove contribuiva non poco ad alimentare la tensione drammatica, che in *Okja* (2017), perciò fa indubbiamente parte della sua dotazione tecnica. Stupisce un po' che proprio in questo lavoro lo abbia tanto sacrificato, dal momento che l'uso ragionato del fuori campo in film di questo genere contribuisce molto a produrre effetti percettivi paragonabili perfino a quelli del montaggio, ossia a trasmettere la sensazione «che solo un'entità astratta e superiore quale il cinema, ovvero la forma narrante, è in grado di condurre lo spettatore là dove possa incontrare l'essenza del vero» (Perpignani 2001, 749).

⁷ Uno spettatore con adeguata preparazione cinematografica intuisce subito che quello è il momento a partire dal quale l'intera vicenda subirà un cambiamento drastico e irreversibile, proprio a causa della sua palese gratuità rispetto all'economia narrativa.

Ma probabilmente l'incontro con il vero, nel senso filosofico del sostantivo, non era fra gli obiettivi cruciali di *Parasite*, che in un'intervista dello scorso dicembre alla National Public Radio il regista ha presentato al pubblico americano come una «satira dark» che esplora semmai una verità sociale per ricordarci come il ghiaccio sul quale pattina il benessere del tardo capitalismo sia «molto, molto sottile»⁸. Sotto quello strato di ghiaccio, sotto quel pavimento elegante, entità parassitarie aspettano solo il momento più opportuno per uscire allo scoperto.



Riferimenti bibliografici

Balmain C. (2014), *Directory of World Cinema: South Korea*, Bristol: Intellect Books 2014.

Deleuze G., (1983), *L'immagine-movimento*, tr. it. di J.P. Manganaro, Milano: Ubulibri 1984.

Morello D. (2019), *Generi & autori. Il cinema coreano contemporaneo*, Alessandria: Falsopiano 2019.

⁸ <https://www.npr.org/2019/12/10/785090210/parasite-director-bong-joon-ho-wanted-to-reflect-the-truth-of-current-times?t=1591704069057> (trad. mia).

Perpignani R. (2001), *Il montaggio cinematografico*, in: AA.VV., *Storia del cinema mondiale*, a cura di G.P. Brunetta, vol. V (Teoria, strumenti, memorie), Torino: Einaudi 2001.

Serres M. (2008), *Il mal sano. Contaminiamo per possedere?*, tr. it. di E. Schiano di Pepe, Genova: Il Melangolo 2009.