



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale In Discipline delle Arti della  
Musica e dello Spettacolo

PARASITE E THE HANDMAIDEN, TEMI E FORME

*Relatrice*

Prof.ssa Rosamaria Salvatore

*Laureanda*

Elena Barban

1234832

Anno Accademico

2021-2022

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>3</b>
<b>Capitolo I</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUZIONE GENERALE SUL CINEMA COREANO</b>	<b>4</b>
La controversa impronta giapponese	4
<b>1.1 Una Corea, Due Coree</b>	<b>5</b>
<b>1.2 Autoritarismo e censura</b>	<b>6</b>
<b>1.3 Lo sviluppo della Korean wave</b>	<b>10</b>
<b>Capitolo II</b>	<b>13</b>
<b>THE HANDMAIDEN DI PARK CHAN-WOOK</b>	<b>13</b>
<b>2.1 Park Chan Wook</b>	<b>13</b>
<b>2.2 The Handmaiden</b>	<b>13</b>
<b>2.3 Sviluppo della trama</b>	<b>15</b>
Patriarcato come proiezione colonialista	16
Il ruolo di Sook-hee	17
<b>2.4 Procedimenti formali</b>	<b>19</b>
L'importanza della definizione etnica.	21
<b>2.5 Simmetria</b>	<b>23</b>
<b>2.6 Il tema della sessualità</b>	<b>24</b>
<b>Capitolo III</b>	<b>27</b>
<b>PARASITE DI BONG JOON-HO</b>	<b>27</b>
<b>3.1 Bong Joon-ho</b>	<b>27</b>
<b>3.2 Parasite</b>	<b>29</b>
<b>3.3 Differenze architettoniche specchio di quelle sociali</b>	<b>29</b>
<b>3.4 I parassiti</b>	<b>31</b>
<b>3.5 Lo scontro finale</b>	<b>34</b>
<b>3.6 Oggetti metaforici</b>	<b>36</b>
<b>3.7 Nessun cambiamento</b>	<b>37</b>
<b>3.8 Procedimenti formali</b>	<b>38</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>40</b>
<b>SITOGRAFIA</b>	<b>42</b>
<b>Park Chan-wook: Filmografia</b>	<b>44</b>
<b>Bong Joon-ho: Filmografia</b>	<b>44</b>
<b>Schede tecniche</b>	<b>45</b>

## INTRODUZIONE

Il presente elaborato si concentrerà su una corrente specifica del cinema coreano, quella che negli ultimi vent'anni è stata, definita "Nouvelle vague o New Wave coreana".

Si vorrà porre in luce, in particolar modo, l'aspetto politicamente e socialmente critico attraverso cui un certo genere cinematografico coreano, che verrà approfondito in seguito, ha avuto modo di elaborarsi e svilupparsi.

L'analisi, dunque, verterà su due *cinematographic case studies*; due pellicole apparentemente diverse, di registi differenti, le quali, tuttavia, hanno avuto modo di affrontare problematiche comuni trattate da punti di vista distinti: *Parasite* di Bong Joon-ho e *The Handmaiden* (alias *Mademoiselle*) di Park Chan-wook.

La scelta di questi due registi si presenta come significativa, poiché entrambi rappresentanti d'eccellenza della *New Wave* cinematografica coreana.

Questo movimento, sviluppatosi in Corea del Sud a partire dagli anni Novanta del '900, si concluderà ufficialmente nel 2009. Eppure, questi registi, che ne definiscono l'apoteosi, produrranno anche successivamente delle pellicole che ne sublimeranno le caratteristiche negli ultimi anni.

Entrambi i film si cimentano nella descrizione e critica da particolari punti di vista (prevalentemente in stile monografico, quindi concentrandosi quasi a livello induttivo su storie incentrate su individui) di temi particolarmente spinosi nell'ambito della cultura coreana contemporanea, ma anche di come essa si ponga a confronto con il proprio passato in modo autocritico, nel caso di *The Handmaiden*.

Temi come l'omosessualità, i ruoli di genere, la concezione critica verso il patriarcato, la destrutturazione economico sociale causata dal sistema ideologico ed economico capitalista, vengono affrontati e sezionati tramite l'uso specifico della camera da presa secondo divisioni e criteri estetici peculiari e specifici di questi due cineasti.

# Capitolo I

## INTRODUZIONE GENERALE SUL CINEMA COREANO

L'entrata in scena del cinema in Corea ha radici che portano all'inizio del 1900; per essere più precisi, agli anni '10 del XX secolo, quando sulla produzione cinematografica coreana ebbe un influsso non indifferente l'occupazione giapponese.<sup>1</sup>

L'influenza ed il controllo statale, nazionale come estero, saranno la dinamica che caratterizzerà il cinema coreano da qui fino al XXI secolo, ed il costante confronto e scontro con criteri stranieri, imposti o meno, ebbe un'impronta radicale anche sugli sviluppi delle tematiche e delle modalità di elaborazione cinematografica che divennero dei modelli bene o male costanti, riproposti ed anche molto sentiti.

Non indifferenti da una parte e dall'altra, in Corea del Nord come in quella del Sud, furono in modo imprescindibile l'ordine statale e l'ideologia politica, ma anche l'influsso degli agenti esterni (Giappone, Unione sovietica, cultura statunitense) che hanno contribuito a formare e plasmare le identità nazionali coreane.

Il cinema coreano nasce e si sviluppa attraverso due periodi particolarmente favorevoli: il primo tra il 1926 e 1938 e il secondo, probabilmente quello più incisivo per la tipologia qui presa in considerazione, dopo la Guerra di Corea tra 1955 e 1969, anni in cui la produzione cinematografica si divise tra la Corea del Nord e quella del Sud.

### **La controversa impronta giapponese**

Il cinema in Corea nasce sotto la dominazione giapponese, e, se inizialmente fu sottoposto a precise limitazioni nella propria libertà di espressione in generale, negli anni Quaranta venne ridotto, sostanzialmente, a mero strumento per la propaganda filogiapponese.

Sebbene possa sembrare una deviazione rispetto al filone cinematografico preso in considerazione in questo lavoro, in realtà questo momento storico divenne anche successivamente, e poi lo si vedrà in *The Handmaiden*, un momento cardine nella percezione identitaria nazionale e nel confronto della produzione cinematografica coreana con canoni esterni. L'occupazione giapponese della penisola coreana si è consolidata, soprattutto durante gli anni '70, come uno dei temi fondamentali attraverso cui l'identità coreana ha avuto modo di definirsi e configurarsi attraverso il grande schermo. Ancora ora, in effetti, il ricordo e l'affronto subito mantengono un peso

---

<sup>1</sup> Mugnai 2019, p.3.

preponderante e si sono plasmati nello sviluppo, dagli anni '80, di una corrente molto vasta di produzioni a tema storico, in cui l'*Altro* giapponese forma e rinsalda una precisa percezione identitaria nazionale e modelli coreani.

## 1.1 Una Corea, Due Coree

Una battuta d'arresto chiaramente coinvolse, in generale, le produzioni asiatiche durante la Seconda Guerra Mondiale, ed in Corea non fu da meno. Un ulteriore tragico momento storico fu la divisione del territorio nazionale in due sfere di influenza: la Corea del Nord sotto influsso sovietico (che diventò fondamentale anche nello sviluppo di precisi modelli iconografici) e Corea del Sud, sotto influenza politica, culturale ed economica statunitense.

Alla luce di un'analisi storica della cinematografia coreana, questo evento assume caratteri ancora più angoscianti ed incisivi se si tiene in considerazione la nascita comune del *cinema coreano*, di *un cinema*, che si trova a doversi dividere ed assumere caratteristiche e ad elaborare modelli drasticamente influenzati dalla scissione delle Coree, si può dire *IL TEMA par excellence*, che lascerà un'impronta di base anche in quella *new wave* del cinema qui preso in considerazione.<sup>2</sup>

Questo non fu, tuttavia, l'unico radicale cambiamento che ha interessato la Corea del Sud, anzi: molti di questi, in particolare negli anni '80, hanno consentito alla sua produzione cinematografica di crescere in modo inatteso, e soprattutto con maggiore libertà.

Precedentemente a questa straordinaria crescita, tuttavia, essa ha conosciuto diversi eventi radicali, tra cui *golpe militari*, dittature, proteste studentesche e violazioni dei diritti umani, prevalentemente da parte dell'esercito e forze dell'ordine.

Il popolo sudcoreano ha diversi motivi per doversi confrontare e riflettere sul proprio passato, senza poterlo fare criticamente per molto tempo a causa della censura posta da regimi fortemente votati ad un'ideologia anticomunista di Stato sin dal 1948. Attuata per distinguersi dalla controparte settentrionale, in un clima politico fortemente forgiato da influenze statunitensi.

Come conseguenza, per quarant'anni le pellicole prodotte in questo paese sono state prive di argomenti considerati tabù.

---

<sup>2</sup> Mugnai 2019, pp. 3-4.

Con la liberazione di logiche propagandistiche e con l'acquisizione di una maggiore libertà d'espressione, anche l'iconografia e la rappresentazione del nordcoreano ha subito una significativa metamorfosi.

Questo tipo di rappresentazione, ovviamente, si è inserita nella scia di argomenti che potessero coinvolgere la memoria collettiva del pubblico usata frequentemente dai registi coreani negli ultimi anni: un nazionalismo nostalgico che si pone a confronto col passato. L'approfondimento storico, dunque, si pone come necessario, data la natura marcatamente politica intrinseca al cinema coreano sin dalla sua nascita: "Nel caso coreano questo legame è evidente e strettissimo: esiste una corrispondenza biunivoca ineliminabile tra storia socio-politica e produzione artistica, un legame fatto di sconfinamenti, stenti, controlli". (Mugnai 2019, p. 5)

Si chiariscono, quindi, i fattori che, dalla fine degli anni Ottanta, hanno imposto alla produzione cinematografica coreana un'identità culturale precisa e mai come ora meritevole dell'attenzione internazionale che le viene conferita. In un ventaglio poliedrico, da una parte emerge una nuova e più libera generazione di registi, dall'altra audaci produzioni di ispirazione hollywoodiana fanno in modo che il cinema sudcoreano acceda a spada tratta ai festival cinematografici internazionali e ai mercati dei paesi asiatici limitrofi. E, in effetti, la *Korean Wave* nata tra gli anni Novanta e Duemila si è posta come uno dei principali motori di ripresa dalla crisi finanziaria asiatica del '97.<sup>3</sup>

## **1.2 Autoritarismo e censura**

È tristemente, noto che, purtroppo, laddove sia vigente un regime autoritario, l'ingerenza nella produzione culturale del regime statale si presenti prevalentemente in due modalità: la semi-coercizione alla produzione di materiale propagandistico ed il ricorso alla censura per prevenire la presenza di contenuti reputati pericolosi per l'ordine statale costituito.

In un clima in conformità con la Guerra Fredda ormai in pieno sviluppo, con il governo Rhee venne emanato il "Regolamento di Censura per gli Spettacoli Pubblici" nel 1955. Questo decreto pose sotto il diretto controllo ministeriale l'intera industria cinematografica sudcoreana. Un punto fondamentale, tuttavia, è il fatto che gran parte delle rigide norme presenti in esso fu tratta da quelle già stabilite durante il periodo coloniale dai giapponesi, consolidate dagli americani.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*

Fatto emblematico, che non solo spiega il mantenimento della doppia censura, ma che sottolinea il controllo che l'esercito statunitense continuò ad avere nel monitoraggio degli strumenti d'informazione locali volto a ridurre al minimo ogni deviazione politica verso sinistra. Questo tipo di controllo sarà portato alle estreme conseguenze dai successivi governi di tipo autoritario-conservatore.

Intanto, a metà degli anni Cinquanta l'industria cinematografica coreana sembra risollevarsi dalla guerra lanciandosi nella produzione di pellicole incentrate proprio su questo argomento. Nonostante le politiche sempre più restrittive del governo, infatti, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, escono alcuni dei titoli coreani più famosi, tra cui *The Housemaid* (Kim Ki-young, 1960) ed il melodramma *Aimless Bullet* (Yu Hyun-mok, 1961). In questi anni, il cinema rappresenta la principale forma di svago, facendolo entrare nella sua epoca dorata coreana.

Non mancano, tuttavia, momenti di inasprimento della censura, che segnano un clima politico molto teso a seguito del golpe militare di Park Chung-hee.

I tragici eventi della storia recente diventarono soggetto ricorrente per molte sceneggiature, legandosi intrinsecamente, però, a quella morbosa ideologia anticomunista che arrivò a togliere ogni possibilità di affrontarli in modo lucido e critico: la descrizione di un personaggio nordcoreano in luce positiva, comportava, nei casi peggiori, “anni di prigionia per tutte le persone coinvolte nella produzione”.<sup>4</sup>

Questo tipo di inflessibilità ideologica portò alla fondazione nel 1962 del *Daejong Film Award*, per favorire sia un miglioramento qualitativo sia la creazione di pellicole in linea con la politica governativa attraverso la premiazione di film maggiormente a supporto del capitalismo e del suo sistema.

Il “Regolamento di Politica Cinematografica” emanato da Park nel 1973 esprimerà, inoltre, il periodo di maggiore repressione nell'ambito dell'industria, attraverso l'obbligo per ogni produzione di incoraggiare “l'identità nazionale, l'unità nazionale, il patriottismo e uno spirito progressista”.<sup>5</sup> Vennero, così, destituite tutte le forme di sperimentazione stilistica, ribadendo l'intolleranza per ogni forma di critica sociale. Una conseguenza ovvia fu lo sviluppo di generi di tipo escapisti, apolitici, melodrammatici

---

<sup>4</sup> Mugnai, 2019, p.26

<sup>5</sup> *Ibidem*

oppure d'azione (incluso il genere d'arti marziali). Ebbe modo di svilupparsi anche una tipologia di genere abbastanza peculiare, lo *hostess movie*, un genere melodrammatico per adulti che si concentrava su alcuni temi e soggetti che, in futuro, rimarranno la base per quella che sarà anche la *Korean Wave*: donne di bassa estrazione sociale che arrivano all'obbligo di prostituirsi dopo aver tentato vanamente di trovare fortuna nelle grandi città. Paradossalmente parlando, in questo caso i contenuti sessualmente espliciti non vengono più censurati come nei decenni precedenti: questo a notare come la censura verso le tematiche politiche fosse sostanziale.<sup>6</sup>

Con gli anni Ottanta, il miglioramento delle condizioni socio-economiche portò anche ad una perdita di efficacia della propaganda anticomunista così radicale negli anni precedenti. I circoli universitari furono il centro del sostegno popolare alla democratizzazione, anche attraverso la proiezione gratuita di alcuni film. Nel 1982 nacque il "Gruppo cinematografico di Seoul" dedito alla produzione di brevi documentari che mostrassero le reali condizioni di operai e contadini tagliati fuori dal tanto inneggiato sviluppo economico.

Diversi registi da qui si concentreranno sulle diseguglianze sociali e sul tesissimo clima politico in pellicole marcatamente orientate a sinistra. La denuncia delle condizioni lavorative degli operai (*Black Republic*, 1990) rimarrà una costante per puntare il dito sia contro il degradante stigma sociale verso i *blue collars*, sia contro una classe borghese arricchitasi da poco ma moralmente corrotta, composta da proprietari e dirigenti visti come l'incarnazione del "male della società capitalista e sfruttatrice".

La necessità da parte dei registi di parlare della realtà effettiva che caratterizzava la Corea di quegli anni divenne sempre più pressante. Si sviluppò, dunque, una volontà di testimoniare la crescente distanza tra ricchi e poveri, denunciando i conflitti di classe come il problema più urgente della società. Dopo il 1988, a seguito dell'elezione di Roh, i film infatti iniziarono a trattare temi legati alle proteste studentesche (la storia della Corea moderna è immersa in una ricca tradizione di protesta studentesca, dal periodo coloniale in poi) e al movimento democratico, mettendo in luce questioni inerenti i conflitti di classe con sempre maggiore attenzione alle aspre condizioni della classe operaia e della condizione femminile.

---

<sup>6</sup> Mugnai, 2019

Questi film riuscirono a circuire l'ostracismo censorio per rivelare le intrinseche e strutturali contraddizioni all'interno della società sudcoreana post-industrializzazione, ben meritevoli di essere definiti di "realismo sociale".

Nel 1988 viene concessa l'importazione di film di Stati a ideologia ancora sovietica. Sono i primi segnali di cambiamento, e, per quanto reticenti e confusi, gli anni '90 videro miglioramenti decisamente ravvisabili nella libertà di espressione cinematografica coreana, con la "Film Promotion Law" del 1996.<sup>7</sup>

I passi da gigante come la sottrazione della censura al controllo statale, però, non si posero come efficaci a livello significativo. Ancora, nel 1999 fu istituito il Korean Film Council (KOFIC), un organismo NON governativo finanziato dal Ministero della Cultura e del Turismo per promuovere il settore cinematografico nazionale.

Decenni di controllo sistematico e censura da parte di governi autoritari, nondimeno, lasciarono ancora tracce con alcuni procedimenti che a tutt'oggi lasciano perplessi, come l'istituzione nel 2016 di una lista nera di artisti a cui "dovrebbe essere negato il supporto" del KOFIC, con la colpa di essersi schierati con l'opposizione durante le elezioni presidenziali del 2012. Tra questi, anche Park Chan-wook. Sotto l'amministrazione di Park Geun-hye, d'altronde, risultò che le richieste di finanziamenti pubblici tendessero ad essere accolte più frequentemente per film nazionalisti.

Durante gli anni Novanta, dunque, il cinema *d'essai* iniziò a muovere i primi passi verso il vero riconoscimento, quando contemporaneamente iniziarono a debuttare alcuni registi marcatamente indirizzati al cinema di genere e alla produzione ad alto budget. Tra questi, appunto, tra altri come Kang Je-kyu e Kim Jae-woon, anche Bong Joon-ho.

Sfortunatamente, questo settore conobbe una piccola crisi d'arresto a causa della crisi finanziaria asiatica del '97. Una piccola frenata che anticiperà la grande "onda coreana" (*Hallyu*) che diede un notevole impulso alla ripresa economica e soprattutto alla promozione dell'immagine della Corea del Sud nel mondo, partendo dalla sua cultura popolare. La diffusione della musica e dei melodrammi televisivi in breve tempo divenne anche simbolo dell'identità culturale sudcoreana. Cospicue furono le entrate derivanti dall'esportazione internazionale di questi prodotti d'intrattenimento.

In questo contesto, gli Stati Uniti tentarono di rimarcare il proprio potere d'influenza facendo pressioni per l'abolizione dello "Screen Quota System" che protegge le intromissioni e le forzose distribuzioni estere nel mercato locale. Cineasti di rilievo e i

---

<sup>7</sup> *Ivi*

no-global si posero a difesa del sistema delle quote contro quello che venne reputato vero e proprio “imperialismo culturale”. Da questo momento, la competizione del cinema sudcoreano avverrà ad armi pari a livello internazionale, arrivando a gestire anche budget ingenti per distribuzioni a tappeto sfruttando proprio la *Korean Wave*.

Se tra le caratteristiche di questa “Ondata coreana” c’è la predilezione per temi, ambientazioni e valori di interesse nazionale, non è un caso che i vari *blockbuster* coreani abbiano fatto vasto ricorso a soggetti tratti dalla propria storia, a sostegno di una identità percepita comunque in crisi.

Si potrebbe definire come il funereo pessimismo sottostante come un sentimento propriamente locale definito *han*: Bruce Cumings lo spiega come un’opprimente “negazione interiore”, per quanto possa, invece, essere meglio tradotto come “rimpianto” o “rassegnazione”, condivise peculiarmente dal genere femminile e dalle classi sociali più basse.<sup>8</sup> Nel film di Bong Joon-ho sarà pienamente e profondamente visibile questo tipo di accezione.

### **1.3 Lo sviluppo della Korean wave**

Si può notare, dunque, il susseguirsi di due generazioni di cineasti che hanno avuto due modi differenti di rapportarsi alla realtà sociopolitica e alla sua rappresentazione. Una prima definita in modo più marcato dalla crudezza e dalla forza della presa di posizione. A questa prima generazione di autori ne segue una seconda, quella dei “cinefili”, la quale si presenta come più attenta alle singole esistenze e al contesto sociale, caratterizzandosi con un maggiore individualismo. È fitto il numero di registi appartenenti a questa nuova ondata, ne fanno parte anche Park Chan-wook e Bong-Joon ho.

L’esplosività di questi esordi dà vita non tanto ad una critica, come quella attuata dalla generazione precedente sulla realtà del dopoguerra o sulla divisione della politica, ma piuttosto ad una delusione rispetto ai nuovi ideali politici e la conseguente incapacità gestionale, sociale e politica delle nuove élites al potere. Sarà questo movimento a categorizzarsi a pieno titolo come *Korean Wave* effettiva.

Per un paese che per tutto il XX secolo è stato profondamente inciso dalle ingerenze ideologiche estere è interessante notare che proprio la definizione *Korean Wave/Ondata coreana* fu ed è una denominazione usata all’epoca dai critici stranieri, dove in Corea del Sud il termine “nuovo realismo” era usato per definire i cambiamenti nella

---

<sup>8</sup> Munari, 2019, p. 35.

rappresentazione cinematografica sviluppatasi a partire dalla fine degli anni '80. Questo "nuovo realismo" era un'incorporazione dell'attenzione del movimento *minjung* sulle masse sfruttate nell'industria cinematografica tradizionale.<sup>9</sup>

Il termine *minjung* deriva da due *hànzì* cinesi significanti "popolo" (*min*) e "masse" (*jung*), acquisendo delle connotazioni complesse e difficilmente traducibili. Se può essere superficialmente reso con "masse", a livello emico e culturale è legato all'idea di un popolo sfruttato e oppresso, con particolare riferimento alla classe operaia. Questa parola racchiude alcune delle preoccupazioni centrali al movimento dissidente degli anni '80, il quale, nell'elaborazione della teoria *minjung*, affermava appunto che le masse sono *soggetti* non *oggetti* della storia, e questa, dunque, dovrebbe essere intesa dal loro punto di vista.<sup>10</sup>

Il termine *minjung*, tuttavia, si estende a comprendere, in particolar modo nel suo perenne confronto critico con la cultura statunitense e altra, gli sforzi e la necessità della Corea per stabilire una propria unicità culturale a fronte del colonialismo (militare, politico, ideologico che fosse e che sia), alla guerra e alle turbolenze politiche.

Frequentemente, d'altronde, per evitare lo scontro ideologico diretto i registi tesero (e tendono tuttora) ad enfatizzare il popolo sudcoreano nel ruolo di vittima della storia.

I nuovi registi tra cui Bong Joon-ho e Park Chan-wook hanno effettivamente riconosciuto il grandissimo debito verso i classici del regista Kim Ki-young, che ha prodotto delle opere anticonformiste sotto il regime militare. Un punto fondamentale, tuttavia, è che essi si siano avvicinati a tali produzioni come cinefili alla ricerca di una profonda ispirazione, e non registi in cerca di un posto spiccante nell'industria all'interno di una tradizione nazionale dominante. Distanziandosi dai traumi persistenti a livello sociale e politico negli anni '80, questi cineasti perseguono dinamiche che si elaborano come individuali all'interno del contesto, e che già nell'intenzione non vogliono parlare per la società coreana nel suo insieme.

Ciò non toglie che, proprio nella rielaborazione maggiormente individualista e microcosmica degli eventi "mirino ad uno spirito di ribellione in grado di provocare la coscienza di gruppo dei tempi" (Kim Young-jin).<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> D. Paquet, *New Korean cinema: Breaking the Waves: short cuts*, Wallflower Press, London 2010

<sup>10</sup> *Ivi*

<sup>11</sup> *Ivi*

Queste opere, oltre ad essere mezzi di denuncia, fanno avvicinare gli spettatori ai protagonisti delle storie, affinché possano immedesimarsi con essi: infatti, spesso i personaggi sono deboli, goffi e fallibili, rispecchiandosi nel cittadino medio coreano, che si scopre portatore di valori, ingegno e talento.

In conclusione, se permangono, dunque, l'impegno e l'intenzione di usare il mezzo cinematografico per spingere al cambiamento sociale, si conferma anche un cambiamento verso nuovi personaggi, nuovi contesti e nuovi problemi (quali l'urbanizzazione, i disordini industriali e la scomposizione della famiglia, accanto alla costante divisione tra Nord e Sud Corea), che ricompattano vecchie questioni e antichi problemi sotto una nuova significativa luce.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Ivi*

## Capitolo II

### THE HANDMAIDEN DI PARK CHAN-WOOK

#### 2.1 Park Chan Wook

Park Chan-wook è tra i registi più affermati a livello contemporaneo sulla scena coreana. È senza ombra di dubbio uno dei più influenti, con riconoscimenti non da poco nel mondo cinematografico, come l'affermazione di essere “il volto virtuale del cinema sudcoreano contemporaneo” (H. Lee 2016)

Nonostante ciò, non fu esente da primi fallimenti nella sua carriera, per esempio con due film girati nel 1992 e nel 2000, *The Moon is what the Sun Dreams of* e *Threesome*.

Dopo il ruolo di assistente alla regia in seguito alla laurea, Park diresse il primo dei due, che sarà il suo primo lungometraggio, non riscontrando, tuttavia, alcun successo.

Riuscì, comunque, ad ottenere diversi riconoscimenti come critico e per una serie di film TV.

Park, però, non si perse d'animo e continuò a dirigere fino al primo grande successo, ottenuto con *Joint Security Area*, nel 1999.

Sarà, tuttavia, con la pellicola *Old Boy* ad ottenere il suo ingresso sulla scena internazionale, vincendo addirittura il Gran Premio al Festival di Cannes, nel 2004; film che arriverà a diventare un *cult* nonostante fosse il secondo capitolo e non il primo della sua *Trilogia della Vendetta*, per cui è conosciuto dalla maggior parte del pubblico. Questa serie si concluse nel 2005 con *Lady Vendetta*, confermando il successo delle pellicole precedenti.

Il suo cinema è caratterizzato da molta violenza, seguendo nondimeno una linea narrativa estremamente geniale, ricca di *plot twist* che non annoiano mai lo spettatore.

Si cimenterà, però, ad un esperimento che lo vedrà circuire e quasi ammutolire questa sua firma distintiva con il film che verrà analizzato di seguito.

#### 2.2 The Handmaiden

Attraverso la pellicola *The Handmaiden*, la percezione e l'approccio del regista alla storia e ai personaggi cambiano in qualche modo.

Se, precedentemente, i protagonisti delle sue storie erano sempre trainati da un incisivo desiderio di vendetta, e si trovavano delineati da un carattere molto freddo e distante, in

*The Handmaiden* accade esattamente il contrario: si comincia ad entrare in empatia con i loro punti di vista per mezzo di un pizzico di ironia, solitamente poco presente.

Un'altra differenza sostanziale con i suoi film precedenti la si può notare nella costruzione della storia: se, ad esempio, in *Lady Vendetta* utilizza *flashback* intrinseci e circolari ad altri *flashback*, qui il loro utilizzo è limitato, seppur presente, preferendo, invece, una narrazione lineare che segue la protagonista e torna indietro nel tempo soltanto per far vedere la storia sotto un altro punto di vista. Gli atti, tre, sono costruiti appositamente per dare sempre un nuovo significato a ciascun indizio, ad ogni capitolo, divenendo portatori di significati prima taciuti. Le storie lineari si sviluppano parallelamente, utilizzando pochi *flashback*, che assumono, però, ruolo di marcatori nell'elaborazione di quanto avviene.<sup>13</sup>

Questa particolarità nella cinematografia di Park, però, usa questa linearità per prendere la forma, a livello strutturale e di rapporto con lo spettatore, di un *mind game film*, sostituendo colpi di scena radicali (*plot twist*) alle circonvoluzioni di *flashback* tipiche dei film precedenti. Nonostante l'apparente linearità, dunque, lo spettatore è portato a comprendere lo schema narrativo attraverso immagini, senza una spiegazione dichiarata.

Le ripetizioni negli atti, inoltre, danno un'idea di nuove possibilità, nuove forme di soggettività e nuovi giudizi morali non disponibili per chi guarda in un'unica narrazione un evento rappresentato.<sup>14</sup>

Considerando *The Handmaiden* un melodramma che possa rendere il segreto morale dell'individuo moderno, la parte di gioco mentale vuole mostrare che tale concezione di soggetto è comunque già molteplice e frammentata. I colpi di scena avvengono secondo l'ordine della conoscenza morale, più che dell'ordine della trama in sé: questo induce un senso di radicale incertezza nell'atto stesso del giudizio, poiché le cose non sono come sembrano all'inizio, e le conclusioni risultano più che mai sfuggenti.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> M. Reiff, *The Handmaiden* in <<Film & History>>, Vol. 47, Fasc. 1, Estate 2017, pp. 104-107.

<sup>14</sup>S. Choe, *Park Chan-wook's Critique of Moral Judgment [...] The Handmaiden (Critical essay)* University of Pennsylvania, Department of English Studies in the humanities (Indiana), 2019, Vol.44 (1-2), p.20-37

<sup>15</sup> Op. cit. S. Choe, *Park Chan-wook's Critique of Moral Judgment [...]*, cit., p.33. 2

## 2.3 Sviluppo della trama

Ambientato nel periodo dell'occupazione giapponese della Corea (1910-1952), *The Handmaiden* racconta, quindi, le vicende di Sook-hee, la quale, in accordo con il conte Fujiwara, escogita un piano per truffare Lady Hideko.

Il piano di Sook-hee e del conte, già rivelato essere soltanto un abile truffatore, è di riuscire a fare innamorare Lady Hideko di costui, per poi sposarsi, ottenere così il suo patrimonio e rinchiuderla, quindi, in manicomio.

Quello che non ci si aspetta, tuttavia, è la storia d'amore che nasce e si sviluppa tra Sook-hee e Lady Hideko. Questo legame innescherà diversi *plot twist* all'interno della trama, intralciando il piano del conte, e portando il resto della narrazione a focalizzarsi su queste due donne che, parimenti arriveranno ad escogitare il proprio piano per riuscire a scappare da una società patriarcale e vivere il loro amore.

Con questa pellicola, Park Chan-wook, oltre al melodramma, riesce ad intrecciare diversi generi, tra cui quello erotico e quello thriller, ambientando la vicenda in un periodo storico particolare per la Corea, aggiungendo un fattore profondamente spinoso nell'ambito coreano, l'omosessualità.

*The Handmaiden* è inoltre un riadattamento del romanzo *Fingersmith*, della scrittrice inglese Sarah Waters, e, come un romanzo, si divide in atti ben definiti e conclamati: ciascuno di essi è annunciato chiaramente, a distinguere uno dall'altro i diversi capitoli della storia.

Punto focale nei primi due atti è il racconto della storia esplicitamente dal punto di vista delle due protagoniste, mentre nel terzo atto conclusivo si scopre il piano escogitato dalle stesse da una prospettiva esterna.

Il film si avvicina molto, particolarmente nei primi due atti, alla storia originale del romanzo. Un cambiamento avviene, invece, con l'atto finale dove violente scene di tortura e vendetta contro gli uomini incoronano il piano di Lady Hideko, ritornando così al più tipico *modus operandi* di Park Chan-wook, che sembrava essersene discostato per poi riaffermarlo più incisivamente e, forse proprio tramite questa strategia, con maggiore effetto.

Tuttavia, non è solo la storia delle due protagoniste femminili che si viene a dipanare. Il film segue quelle, più ampiamente, di quattro individui negli anni '30, durante la colonizzazione giapponese finalizzata alla "modernizzazione ed occidentalizzazione

della Corea”. Con una sfumatura decisiva, il dominio giapponese non viene citato direttamente ma riproposto con forme specifiche all’interno di casa Kouzuki.<sup>16</sup>

### **Patriarcato come proiezione colonialista**

La stanza che rappresenta maggiormente questo potere e controllo, di tipo patriarcale e coloniale, è proprio la libreria: luogo dove Hideko pratica le proprie letture, in seguito performate davanti ai clienti dello zio. Non a caso, la sala dei libri è anche il luogo dove lei, fin dall’infanzia, ha subito diverse punizioni da parte dello stesso.

Nel secondo atto, infatti, al cui interno la prospettiva di Hideko prende il sopravvento, lo spettatore scopre nuovi dettagli su questo personaggio misterioso, assistendo a momenti della sua infanzia e della sua educazione, prevalentemente da parte dello zio, incarnante la figura di controllo patriarcale. Si capisce che fu lui ad uccidere la propria moglie, mentre la donna tentava di scappare dalla casa, mascherandolo da suicidio.

In relazione alla libreria viene presentato nel film uno dei *flashback* essenziali al completamento del puzzle del gioco mentale: in una scena ambientata quando Hideko era piccola, si vede lo zio colpirla con palline d’argento, per poi minacciarla di portarla in una piccola stanza sotto la libreria. Sempre nella biblioteca, difatti, si trovano, oltre agli strumenti per la manutenzione dei libri, anche strumenti di tortura.

Associati a questi, vediamo anche la messa in mostra di due animali, di cui uno ricorrerà all’interno della trama: un polipo gigante in un acquario e una scultura di serpente posta subito dopo l’entrata che funge da avvertimento per gli ospiti non graditi.<sup>17</sup>

Si percepisce come, appunto, il luogo in cui sono custoditi i libri sia, in realtà, un luogo segreto e controllato da Kouzuki: il potere emanato da e attraverso questa stanza, arriva ad estendersi su tutta la proprietà. La casa e gli esterni inducono un senso di confinamento, i giardini inclusi, che, circondati da alberi, non permettono la visione dell’orizzonte.

Tra questi alberi, uno tra i più grandi si trova proprio davanti alla finestra della stanza di Hideko: un ciliegio, dove sua zia si uccise.

Lo spettatore può vedere e cogliere attraverso le immagini come anche gli elementi del giardino portino ad un senso di isolamento totale, con l’impossibilità di scappare. Hideko,

---

<sup>16</sup> M. Chung; H. Park, *Hallyu and Film Adaptation: Maids of Decolonization in Park Chan-wook’s The Handmaiden* in <<Korea Journal>>, primavera 2020, vol. 60, no.1, pp.128-151

<sup>17</sup> F. Sticchi, *Undoing Male Fantasies and Narrative Reliability in Park Chan-wook’s The Handmaiden*, in <<Screen Bodies >>, Vol. 3, Fasc. 2, dicembre 2018, pp. 61-78.

di conseguenza, ha spesso fantasie suicide, pensando che possa essere l'unico modo per scappare.<sup>18</sup>

### **Il ruolo di Sook-hee**

Il ruolo rivoluzionario di Sook-hee si lega in modo intrinseco a questo ruolo di soffocamento che le stanze ed i giardini hanno sulla figura di Hideko.

La domestica, infatti, salva la donna mentre cerca di impiccarsi allo stesso ciliegio su cui fu ritrovata la parente. Il momento di massima tensione viene sfruttato per rivelare le vere intenzioni di entrambe e per escogitare un nuovo piano *insieme* al fine di ingannare i due uomini che le soverchiano.

E ancora: una delle scene che portano all'apice il nuovo legame formatosi tra di loro è la sequenza delle due donne nella libreria poco prima della loro fuga. Dopo aver visto le immagini erotiche che Hideko è costretta a replicare, Sook-hee cede all'impulso distruttivo e fa a pezzi gli antichi volumi rendendo partecipe anche lei dell'euforia esplosiva. Il climax si raggiunge quando essa, alla fine, decapita la testa del serpente con uno degli strumenti presenti nella biblioteca, come per "castrare" il simbolo fallico per eccellenza.

Gli spettatori hanno la possibilità di incarnare, attraverso lo sconvolgimento di questa scena, la demolizione del dominio patriarcale e soffocante dello zio.

Nella seconda parte, alcune scene vengono riproposte, ma sono alterate da un diverso uso della camera e del montaggio, per rimodulare la nostra costruzione e percezione della storia, come dei personaggi. Grazie a questa nuova composizione delle immagini, si può, infatti, accedere ad un nuovo significato degli eventi, per mezzo di *plot twist* narrativi.

Un esempio lo si trova nella scena di sesso tra le due protagoniste: in un primo momento, Hideko appare completamente vulnerabile nei confronti di Sook-hee; a seguito del primo colpo di scena, però, l'atto sembra *voluto* da Hideko stessa come strategia per far innamorare Sook-hee e quindi manipolarla.

Da vittima, Hideko si trasforma in attiva protagonista degli eventi: il colpo di scena narrativo mostra non lei, ma Sook-hee pedina in un complotto ordito da Fujiwara e dalla

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p.66

nobildonna. L'attendibilità della narrazione viene ribaltata. Prima dell'arrivo della domestica al maniero, il conte e Hideko avevano già deciso di usarla come capro espiatorio, per scambiarla con la marchesa e farla ricoverare in un manicomio in Giappone in modo che Fujiwara potesse ereditare il patrimonio e dividerne metà con la signora. Con questo sotterfugio, Hideko sarebbe riuscita finalmente ad assicurarsi l'indipendenza dallo zio.

Nel corso degli eventi, però, Hideko innamorandosi si rende conto che necessita di Sook-hee più come propria salvatrice che, invece, come vittima e capro espiatorio.<sup>19</sup>

Sarà la domestica a diventare colei che darà un risvolto alla vicenda: sarà l'eroina che entrerà nella libreria di Kouzuki per distruggere la collezione di libri pornografici e sarà di nuovo lei ad incoraggiare Hideko a scappare verso la libertà.

Sook-hee sarà, infine, colei che salverà la nobildonna dalla sua noiosa e misera esistenza.

Oltre alle protagoniste femminili, grazie alla seconda parte del film, chi guarda ha la possibilità di interagire di più con Fujiwara, dal momento che vengono svelati alcuni aspetti del personaggio, come i suoi ideali, le sue idee di femminilità. Egli si finge un gentiluomo giapponese: nella realtà è un libertino con una grande predisposizione per i lussuosi piaceri mondani. Grossolanamente, spesso parla dei propri genitali, mette in mostra la propria mascolinità, mantenendo una concezione puramente utilitaristica ed economicista delle donne. Sono per lui oggetti da usare per il proprio piacere, o strumenti per raggiungere scopi economici, ed il suo rapporto con Sook-hee ed Hideko lo dimostra.<sup>20</sup>

Allo stesso tempo, tuttavia, non riesce ad accettare di essere rifiutato (come Hideko, invece, fa più volte durante la narrazione), poiché la sua narcisistica, utilitaristica ed economicista considerazione degli altri gli impedisce di riconoscerli come *soggetti attivi* che agiscono al di là della sua sfera di influenza. Questo egocentrico rifiuto porta ad un rafforzamento quasi patologico della sua brama per la nobildonna, mentre la sua ossessione lo porta dritto alla sconfitta finale.

La parte finale della storia, caratterizzata da continui *cross cutting* del piano delle due donne, si conclude con la sconfitta dei due uomini.

---

<sup>19</sup> M. Chung; H. Park, *Hallyu and Film Adaptation [...]*, cit.

<sup>20</sup> F. Sticchi, *Undoing Male Fantasies and Narrative Reliability [...]*, cit.

Nelle sequenze finali del film, entrambe queste modalità di potere patriarcale vengono ridicolizzate e portate a una fine grottesca: si distruggono a vicenda. Fujiwara viene catturato e imprigionato nel seminterrato della biblioteca per essere punito da Kouzuki per averlo ingannato. Nel frattempo, questi, visibilmente scioccato e fuori controllo, è stato ulteriormente umiliato da Hideko con una lettera in cui si afferma che non ha più bisogno di fingere di essere giapponese o un nobile, poiché anche Fujiwara è coreano e di umili origini. La presa in giro di Hideko è diretta anche a Fujiwara. Lo ringrazia per averle inviato Sook-Hee e afferma che nessuna donna ama essere presa con la forza.

Il vecchio poi muore completamente ingannato e perso nella sua fantasia di dominio sessuale sadico: "Sono solo un vecchio a cui piacciono le storie sporche" (*The Handmaiden* 02:15), dice. Inoltre, Fujiwara se ne va con la magra affermazione che "almeno sono morto con il mio cazzo intatto". La natura miserabile del loro dominio si mostra in tutta la propria fatiscenza: Kouzuki, privato del suo potere, appare come un vecchio pervertito illuso, mentre Fujiwara continua a pensare ai suoi genitali anche in punto di morte, riducendo così la sua narcisistica vanteria sessuale a una ridicola ossessione.<sup>21</sup>

Nella sequenza finale, le due donne si ritrovano a bordo di un traghetto verso Shanghai, città che, dal punto di vista coreano, si presenta come a metà tra l'Est e l'Ovest nel 1930. Assieme, stanno metaforicamente attraversando la globalizzazione, lo spazio dei colonizzatori ma anche dei colonizzati.<sup>22</sup>

Ed appunto, se nel finale del romanzo inglese, le protagoniste capiscono che è pressoché impossibile uscire e scappare dalla ragnatela della società vittoriana, nel film Park decide altrimenti, cambiando il finale e facendo fuggire le due donne.

## 2.4 Procedimenti formali

Uno degli elementi più evidenti, e che risaltano maggiormente, è la capacità di coniugare movimenti di macchina articolatissimi, senza arrivare al virtuosismo, al rigore scenico degno del miglior Kurosawa, nell'esaltazione dello spazio e delle geometrie degli interni e dei costumi, che diventa parte integrante della storia.

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 75

<sup>22</sup> M. Chung; H. Park, *Hallyu and Film Adaptation [...]*, cit.

Particolarmente straordinario come, inoltre, Park riesca a cambiare stile a seconda di ciò che vuole trasmettere, sia nei momenti in cui vuole amplificare l'attrazione tra le due protagoniste (il suo sguardo erotico è passionale e raffinato allo stesso tempo) sia quando emerge il dramma umano dei personaggi (con le loro contraddizioni e i loro impulsi).<sup>23</sup> A livello visuale, sembrerebbe che questo film trasudi uno stile *totalmente opposto* a quello usato precedentemente, immergendosi quasi completamente nella cattura delle sottigliezze della sua Corea "vittoriana", con inquadrature di lunga durata che scandagliano la luce vespertina del sole, i giochi di luce sui vetri, i delicati motivi dei tessuti e delle trame. Allo stesso tempo, però, già quasi subito si sente la sua "muscolare" prestanta cinematografica. Proprio quando Sook-hee passa la prima notte nella tenuta di Lady Hideko sente un urlo: la camera procede in una rapidissima e vertiginosa inquadratura, da un angolo della stanza, al letto, fino ad un estremo *close-up* del volto terrorizzato di Lady Hideko svegliata da un incubo. Non sembra essere una pura provocazione estetica, quanto un voler imprigionare allo stesso tempo l'intima soggettività di entrambe, Sook-hee e Lady Hideko, nell'attimo di orrore e trauma vissuto per la prima volta da una, in modo ricorrente dall'altra. Un assaggio indicativo dell'ambiziosa volontà (e voluttà) tecnica, che rimane, per quanto silente, strettamente intrinseca alla funzione e alla forma del film.

Un'importante uso della macchina da presa lo si può notare durante le sequenze di lettura nella libreria dello zio. La camera dapprima fissa a distanza sposta l'inquadratura passando da un volto all'altro degli uomini presenti in sala, facendo percepire come ogni singolo uomo del pubblico si immagina all'interno della storia erotica.

Altro aspetto interessante del film è la sua impostazione a livello scenico.

Esso è ambientato maggiormente all'interno della villa lussuosa di Lady Hideko e di suo zio, è caratterizzata da un peculiare mix di stili architettonici.

Divisa in due maggiori aree, in essa si riproduce, da una parte, la struttura di una nobile casa giapponese, costruita orizzontalmente, divisa da grandi giardini interni e definita esternamente da muri di legno, con l'interno ricoperto dai tipici *tatami*.

Da un'altra parte, invece, la sezione della dimora appare in stile vittoriano; estesa verticalmente, con muri in mattoni rossi e decorazioni tipiche del XIX secolo britannico.

---

<sup>23</sup> <http://www.anonimacinefilii.it/2020/12/19/mademoiselle-spiegazione-significato-finale/>

Continuando nella visione del film, si può notare la continua combinazione dei due stili negli interni. Creando un senso di simmetria e continuità, l'edificio mette in relazione queste due differenti culture coloniali.

Ovviamente, l'assemblamento di questi due stili è direttamente collegato all'ammirazione di Kouzuki per gli imperi coloniali del Giappone e dell'Inghilterra. Questa sua ammirazione arriva ad identificarlo quale vero e proprio "agente coloniale", che vive su una terra che considera culturalmente inferiore e dalla quale si distacca.<sup>24</sup>

Questa divisione culturale la si può notare anche nei vestiti che indossa il personaggio di Hideko. Solitamente, durante il giorno, indossa vestiti molto lussuosi e occidentali che enfatizzano la sua sensualità e i lineamenti del corpo. Mentre performa le sue letture, al contrario, è vestita come una *geisha*, incarnando lo stereotipo delle concubine delle fantasie sessuali.

Inoltre, queste performance sono accompagnate da delle scenografie specifiche che ricordano il Giappone, come giardini con i bonsai e piccoli ruscelli.

Importante far attenzione al ruolo principale dei toni di colore nell'ampliare e rafforzare le sensazioni di sensualità ed erotismo del film quando visivamente, ed in particolare negli interni delle case, vediamo rossi saturi e toni scuri che sono messi in contrasto con il bianco degli abiti luminosi di Hideko.

### **L'importanza della definizione etnica.**

In relazione a questa dicotomia culturale, un punto fondamentale è sottolineare come, sia il conte, che la nuova domestica siano coreani mentre la giovane ereditiera è *giapponese*.

Il nome con il quale si farà chiamare Soo-ke, infatti, sarà Tamako, dovuto al fatto che durante il periodo coloniale giapponese, i coreani erano obbligati ad usare e a parlare solo il giapponese.

Una conversazione successiva tra Kouzuki e Fujiwara sottolinea ulteriormente la dinamica di potere a cui è associata l'identificazione etnica: si apprende, infatti, come Sasaki fosse la prima moglie dello zio e come l'avesse lasciata per "diventare" *giapponese*. "La Corea è brutta e il Giappone è bellissimo", osserva Kouzuki.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Op. cit F. Sticchi, *Undoing Male Fantasies and Narrative Reliability [...]*, cit.

<sup>25</sup> M. Chung; H. Park, *Hallyu and Film Adaptation [...]*, cit.

La conversazione sembra portarli ad allearsi, in quanto entrambi gli uomini sono nati da famiglie coreane e ora vogliono intenzionalmente *assumere l'identità e farsi conoscere*, più o meno, come giapponesi.

Ricordandoci che il film rielabora un testo inglese, Park trasforma l'ambientazione vittoriana del libro volutamente nella Corea occupata dai giapponesi (un rimando anche alla problematica dell'imperialismo inglese); allo stesso modo trasforma i due gentiluomini inglesi in due uomini coreani che si vogliono configurare quali nobiluomini giapponesi, pur non essendo tali, né per identità, né, men che meno, per principi morali. Il conte Fujiwara e lo zio Kouzuki imitano sia l'uomo giapponese che il gentiluomo britannico, essendo entrambi, invece, degli approfittatori egoisti che rimangono comunque coreani tout court.<sup>26</sup>

Fondamentale, da questo punto di vista, è mettere in luce l'altra alleanza, tra Hideko e Sook-hee, tra donna giapponese e donna coreana.

Le due protagoniste, dunque, non sono mere ed ingenue partecipanti a stratagemmi pensati per controllare gli uomini, ma attuano un processo di agentificazione della seduzione e dell'inganno per assumere il controllo in prima persona del proprio processo di emancipazione che travalica il senso di appartenenza identitaria ed etnica. Questo processo è totalmente nuovo nella cinematografia di Park, in cui precedentemente, molto spesso, i protagonisti diventavano una forma di strumento passivo controllato da un sentimento di vendetta. Al contrario, per quanto il risentimento iniziale rimanga, diventa un mezzo controllato per l'ottenimento della propria libertà.

Nell'associazione con la critica della rappresentazione coloniale e colonialista giapponese, in questo film effettivamente si dibatte su quella che fu la storica collaborazione con il "nemico" durante il periodo coloniale.

Si notano due punti di vista, che rendono estremamente contorta e difficile una considerazione finale a questo riguardo, ricoprendolo di una connotazione di genere.

Il termine *chinilpa*, o "amico del Giappone", storicamente è diventato sinonimo di "traditore" ma anche di "pupazzo". Entrambe definizioni che possono agganciarsi nell'interpretazione delle figure dei protagonisti in più modi, sotto più aspetti, nessuno esente da una tacita criticità. Da una parte gli uomini, lo zio ed il conte, che supportano il

---

<sup>26</sup> Ivi, p.134

regime giapponese contro l'etica e l'identità coreana; dall'altra la considerazione su come le due donne possano essere considerate traditrici, ma non meri pupazzi, che giungono a creare una *propria identità*, vissuta secondo le proprie regole.<sup>27</sup>

E d'altronde, rimane l'astio ancora vissuto per l'associazionismo di molti coreani con i giapponesi; in questo film si può osservare l'ampio spettro delle motivazioni che hanno potuto portare alla collaborazione e, soprattutto, all'autodisciplina imposta per riuscire ad essere dei "traditori" della propria identità in modo duramente e dolorosamente cosciente. I personaggi del film, dunque, mascherano la verità invisibile del *Sé* coreano indossando modelli e maschere di ciò che reputano "superiore".

## 2.5 Simmetria

Nella scena finale dove le due donne festeggiano la propria libertà facendo l'amore, si può notare come la sequenza sia costruita in modo completamente simmetrico

La simmetria è voluta dal regista il quale chiede al set designer di fare tutto "completamente simmetrico [...] come se due mezze lune si unissero in una luna piena"

Le due parti della scena sono riflesse quasi fossero allo specchio, anche lo stesso corpo delle due donne, facendo in modo che si fatichi a distinguerle, in quanto diventate una cosa sola.

Diverse simmetrie si possono trovare già all'inizio del secondo atto. L'accusa che Sook-hee fa a Lady Hideko chiamandola "Rotten bitch" in coreano, mentre le porte del manicomio si chiudono, si collega ad un flashback di Hideko da piccola che dice "i'm not a rotten bitch" in giapponese. Questa transizione linguistica coincide anche con una visuale: Sook-hee che si dimena contro i medici del manicomio, mentre il piccolo corpo di Hideko si dimena alla presa della sua governante.<sup>28</sup>

In un *deep-shape shot* che ricorda la ripresa precedente del retro delle indistinguibili teste delle due, una piccola Hideko osserva il corpo della zia penzolare dall'albero di ciliegio. In primo piano ci sono sia la testa della bambina che della sua bambola, il suo doppio in miniatura, mentre la linea dello sguardo di Hideko punta direttamente al corpo appeso della zia.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Choe, *Park Chan-wook's Critique of Moral Judgment [...]*, cit.

<sup>28</sup> Op. cit J. Hu, *Symmetry, violence, and The handmaiden's queer colonial intimacies*, in <<Camera Obscura>>, Vol. XXXVI, Fasc. 107, 2021, pp. 32-63.

<sup>29</sup> *Ivi*, p.42

Il motivo della simmetria si estende alla rivisitazione del primo incontro sessuale delle donne. L'azione della prima parte, nascosta tra lenzuola e primi piani, evita la nudità. Quando Sook-hee guarda direttamente tra le cosce di Hideko, la scena si interrompe al giorno successivo. La parte due rende la scena esplicita e simmetrica attraverso la reciprocità di un controcampo prima di prolungare la scena con diversi minuti di ampie riprese dall'alto in cui i due corpi femminili nudi si contorcono in un'estasi sincrona. Queste riprese proliferano la coincidenza di forma simmetrica con comprensione simmetrica: il fare l'amore a specchio dei corpi delle donne si riflette ulteriormente in tre pannelli di uno specchio da boudoir.

## 2.6 Il tema della sessualità

Benché la relazione lesbica delle due protagoniste giochi un ruolo fondamentale, quello su cui il regista vuol far leva è, più sottilmente, l'omofobia della società coreana, raccontando questa storia romantica senza stigma, ma, anzi, affermandone la normalità, come afferma in un'intervista:

'portray [homosexual romance] as something natural, as just a normal part of life' (original brackets; Lee).<sup>30</sup>

Non si nasconde affatto la sessualità: la scena d'amore tra le due donne è, infatti, molto esplicita.

Man mano che la narrazione si svolge, la rappresentazione del sesso diventa sempre più esplicito, dal pollice di Sook-hee che strofina il dente di Hideko attraverso la sua bocca aperta, al sesso simulato di Hideko con un manichino, alle rappresentazioni sempre più lunghe e quasi pornografiche del sesso lesbico.

Per quanto con toni lievemente condiscendenti per un pubblico "occidentale", l'intenzione e la finalità di Park si propongono come straordinariamente lodevoli in un contesto dove, invece, l'omofobia risulta la normatività.

Tuttavia, per quanto un'"indigenizzazione" che vuole farsi portatrice di un messaggio "liberatorio, femminile e soprattutto asiatico" tenti di erompere attraverso l'esplicita sessualità lesbica, nella realtà si potrebbe affermare che non svicola di molto da una consolidata dicotomia di genere e di ruoli: anzi, vi è una riproduzione del cliché sia

---

<sup>30</sup> M. Reiff, *The Handmaiden*, cit.

generazionale che di genere (uomini vecchi e pervertiti VS giovani donne in rapporto lesbico). Un cliché che alla lunga può risultare dannoso nella riproposizione di *leitmotifs* con cui si vuole creare un, per quanto ammutolito, colpo di scena. C'è chi arriverebbe a dire che Park, inoltre, si limiti proprio a questo: allo sfruttamento della radicalità in un contesto (sudcoreano) in cui la “guerra dei sessi” (o meglio, la guerra dei generi-binari) diventa uno strumento “glossy and melodramatic” come prototipo cinematografico.

Aggiungendo il lato storico a questo tipo di tattica, Park Chan-wook usa l’erotico grottesco” per la Corea in epoca coloniale come mezzo volto a raccontare la difficoltà che le donne avevano a raggiungere pari diritti con gli uomini.

Tale pellicola, infatti, critica una cultura maschilista fortemente intrinseca nella storia coreana, riuscendo a combatterla proprio con due donne viste come inferiori ma che in realtà si pongono sempre un passo avanti agli uomini.

Se già la storia d'amore tra due donne è inverosimile in un contesto come quello in cui è ambientato il film e come tutt'ora lo è in Corea, si aggiunge un altro fattore estremamente critico e problematico, ovvero il far parte di due classi sociali contrapposte.

L’erotismo, ad ogni modo, è solo uno dei temi principali, poiché non viene unicamente raccontata la storia d'amore tra le due ragazze, ma viene mostrato cosa è costretta a svolgere Lady Hideko per lo zio: tra le varie cose, leggere rari libri *pornografici* contrabbandati nell'Asia dell'est, per sottolineare quanto espresso sopra.

E proprio questa attività, tra l’altro, attrae parimenti uomini giapponesi e coreani.

Tali racconti rappresentano spesso il sesso come *violento* facendo percepire a Lady Hideko, una donna, la sessualità come brutale e per niente libera, ricordando, assieme a questo, anche una codificazione di ruolo precisa.

Quando si unisce a Sook-hee, comprende come l’amore erotico sia completamente opposto rispetto a quello che leggeva. La scena, non a caso, viene fatta vedere due volte: prima da un punto di vista, quello della domestica, e poi dall'altro, di Lady Hideko.

Degno di nota è che venga *svolta all'interno della casa dello zio*, proprio come atto di totale ribellione, e anche come la loro relazione omosessuale tra le protagoniste non venga mai vista come qualcosa di sbagliato: mai allo spettatore viene menzionato questo tabù sociale. Grazie alla scoperta di questo amore, le due donne decidono di scappare per essere finalmente libere.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p.106

La sessualità come forma di liberazione si può dire diventi il fulcro di un processo di *empowerment* nello sviluppo della struttura tematica. Tanto è, che non assume contorni che possano creare scalpore, contrariamente alle scene di violenza tipiche di Park. I contorni di naturalezza e quasi delicatezza si aggiungono ai personaggi quanto più si liberano di costrizioni sociali e legami familiari imposti. E, difatti, solo la loro relazione può creare ciò, poiché proprio nelle scene d'amore, la cultura di repressione, oggettificazione, monetizzazione e di deturpamento della sessualità femminile viene giustapposta alla genuina e tenera quanto esplicita sessualità di Sook-hee e Lady Hideko.<sup>32</sup>

Nonostante questo film sia diverso rispetto ai precedenti di Park, alla fine in quest'opera c'è un momento di quasi totale distruzione e vendetta, ma non è la tipica scena con sangue e morte: è la distruzione della libreria dello zio, dove, in un gesto di massimo sfogo, i libri, la tappezzeria, l'inchiostro vengono tutti calpestati e buttati via nella vasca al centro della stanza.

Una destrutturazione totale di quello che era un sistema sfruttatore e che solo attraverso la distruzione può essere obliterato per poter fare il primo passo verso la vera libertà.

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*

## Capitolo III

### PARASITE DI BONG JOON-HO

#### 3.1 Bong Joon-ho

Bong Joon-ho nel mondo del cinema coreano, è considerato uno dei registi migliori.

Conosciuto soprattutto per la sua meticolosa regia e per portare sullo schermo temi di critica sociale e *blending of genres* si conferma uno dei portatori della nouvelle vague coreana.

Sviluppa un interesse per il cinema durante la scuola superiore, studia poi sociologia all'università, dove contemporaneamente lavorerà per il giornale universitario disegnando cartoni animati e supportando il movimento Pro-Democratico.

Dopo essersi laureato nel 1993 entra nella Korean Academy of Films Arts, dove impara tutti gli aspetti del film-making.

La sua carriera inizia scrivendo sceneggiature per altri registi, ma il suo primo lavoro è *Barking Dogs* nel 2000; il film però non ebbe grande successo anche se venne criticato positivamente.

Inizia poi la sua ascesa con *Memories of Murder* nel 2003, film che ottenne diversi premi cinematografici.

Raggiunge una nuova posizione nel 2006 con *The Host* considerato, un vero e proprio Blockbuster, premiato anche al Cannes Film Festival.

Nel 2013 con *Snowpiercer* arriva ad un pubblico ancora più ampio con una pellicola sci-fi in lingua inglese. Tra gli attori, celebrità rinomate come, Chris Evans, Octavia Spencer e Tilda Swinton.

Bong affronta i diritti degli animali con *Okja* nel 2017, anche questo film ebbe gran successo e fu tra i film promettenti a Cannes.

Il suo ultimo lavoro è *Parasite*, una commedia dark horror con il quale conquista l'Academy awards come miglior film, e viene consacrato dai critici come un vero e proprio capolavoro.

Con *Parasite*, Bong Joon-ho si conferma uno dei registi contemporanei più importanti della Corea del Sud, se non uno dei pilastri cardine che hanno portato il cinema coreano ad un successo internazionale.

Già in precedenza, con i suoi film, era riuscito ad avere notevole successo a livello mondiale ma con la vittoria all'Oscar nella categoria “Miglior film del 2019”, *Parasite* è la conferma di come la cinematografia della Corea del Sud si dimostra fra le più vitali al mondo<sup>33</sup>.

Lo stile di Bong Joon ho, lo si può identificare sia come contemporaneo e moderno, ma allo stesso tempo può essere assimilato al cinema d'autore. Come in tutte le sue opere, *Parasite* non perde quel clima *d'essai*, in bilico tra il comico e il tragico che contraddistingue il cinema sociale coreano, pur riuscendo a conquistare lo spettatore e a tenerlo incollato allo schermo attraverso l'ottimo uso di costruzione narrativa e scenica. Nonostante le sue storie siano conclusive e seguano lo schema di prologo- svolgimento- ed epilogo, trovano al loro interno una continuità di temi emotivi che vanno dalle attenzioni per il mondo dei diseredati, alle ingiustizie sociali, sino all'evidenziazione dei contrasti di classe<sup>34</sup> che è proprio il tema (nemmeno troppo) nascosto del film che andremo ad analizzare.

Non è la prima opera in cui Bong Joon-ho si cimenta a trattare tematiche sociali: espone questa sua particolarità con il suo acclamato *Snowpiercer* (2013), in cui parla di una realtà dove la terra diventata ghiacciata e invivibile, tranne per coloro che si trovano all'interno di un treno. Treno che però è diviso per classi sociali, dove i vagoni dei più poveri sono bui, stretti e affollati, mentre quelli dei ricchi sono molto più ampi, illuminati e lussuosi.

35

Si capisce come la sua concezione del capitalismo in cui si vedono trionfare l'ingiustizia e la divisione di classi creata dal sistema la si possa trovare anche nelle situazioni più distopiche.

Se con questo lavoro e gli altri suoi precedenti quali *The Host* e *Okja*, la critica sociale era più palese, con *Parasite* la critica arriva a un livello più metaforico e anche strutturalmente più complesso.

---

<sup>33</sup>D. Tomasi, *Parasite — Bong Joon-Ho: Come la guerra fra le due Coree*, in <<Cineforum>>, Vol.59, Fasc.10, dicembre 2019, pp. 17-19.

<sup>34</sup>*Ibidem*

<sup>35</sup>A. Farahbakhsh; R. Ramtin, *The social implications of metaphor in Bong Joon-ho's Parasite*, in <<Cinej>>, Vol. IX, Fasc.1, Primavera 2021, pp. 87-116.

### 3.2 Parasite

La trama che si snoda nel film si incentra sulla famiglia Kim, una famiglia che vive in miseria in un vicolo nei sobborghi più trasandati di Seoul.

Stanchi di vivere una esistenza segnata da piena povertà, decidono di tentare l'occasione della vita, quando il figlio Ki-woo trova lavoro come insegnante privato d'inglese presso la ricca famiglia Park. I Kim decidono così di voler migliorare le proprie condizioni, e, tramite diversi sotterfugi, alcuni molto ingegnosi quanto irriverenti, uno a uno i membri della famiglia vengono assunti dai Park.

Ma una scoperta sconvolge l'equilibrio e la felicità che la famiglia Kim era riuscita finalmente ad ottenere: nella cantina dei Park si nasconde da molti anni il marito della vecchia domestica, la quale viene cacciata e sostituita proprio dalla mamma della famiglia Kim.

Si generano così scontri sempre più forti tra la famiglia Kim e la famiglia della precedente governante, la signora Gook. Tali screzi porteranno a delle ripercussioni che provocheranno più di una morte.

Si potrebbe effettivamente prendere in considerazione una divisione del film in tre parti o tre atti, per così dire:

- con il primo atto si presentano le due famiglie, quella dei Kim e dei Park, facendo notare i diversi stili di vita, attraverso un clima più tranquillo, quotidiano e, si potrebbe arrivare a dire, comico;
- il secondo atto inizia quando i Kim vengono assunti, uno per ciascuno, dalla famiglia Park. Qui avviene il cosiddetto *stakes*<sup>36</sup>: ovvero, quando i Kim festeggiano nella casa dei Park, mentre questi ultimi sono via in campeggio, la precedente governante suona il campanello e li sorprende. È proprio da questo momento che il film cambia e prende un versante molto più drammatico;
- si trova, infine, il terzo atto che inizia con la scena di compleanno e si conclude con la decisione fatale che prende Ki-taek.

### 3.3 Differenze architettoniche specchio di quelle sociali

Oltretutto, è utile notare come il film si estenda verticalmente, per quanto sul piano della narrazione proceda linearmente (inizio, svolgimento e fine), ma ciò che accade all'interno

---

<sup>36</sup> Il punto di non ritorno, o di cambiamento radicale di un personaggio o della storia all'interno di un film

di esso si svolge sempre dal basso verso l'alto o viceversa dall'alto verso il basso, proiettando il modello gerarchico sociale che si prende criticamente in considerazione.

Gli spazi assumono allora funzione metaforica. La stessa scalata sociale che vogliono provare a fare i Kim ha inizio dal seminterrato in cui vivono, al buio sottoterra, e inizia a vedere la luce quando cominciano a lavorare all'interno della elegante abitazione della famiglia Park. La prestigiosa casa, nondimeno, si trova verso la fine di una strada in pendenza e si sviluppa verso l'alto con una fitta presenza di scale negli interni. Vediamo una prima scalinata all'entrata che porta al salotto dove si trova un'altra scala che congiunge il piano terreno con quello superiore ove si trovano le camere da letto.

Se c'è, quindi, una salita all'interno della casa, si trova anche una discesa che corrisponde proprio alla cantina dove all'interno di essa si trovano delle altre scale nascoste che portano ad un seminterrato ancora più buio e più piccolo dell'abitazione dei Kim.

Lo sviluppo verticale, oltre che a livello architettonico, lo si può trovare proprio a livello narrativo/scenico: lo cogliamo, innanzitutto, se prestiamo attenzione a quante volte i protagonisti iniziano ad alzarsi sia a livello economico che sociale a cui si susseguono delle continue ricadute. Si noti ad esempio la scena dove padre, fratello e sorella si nascondono appiattendosi come degli zerbini sotto il tavolo per non farsi scoprire dai Park e come successivamente scappino e ritornino, durante la sequenza sotto la pioggia, nei bassi fondi dai quali provengono.

Un'altra differenziazione, questa volta a livello di inquadrature, la si può notare quando viene rappresentata l'interazione tra i personaggi meno abbienti e quelli, altresì, ricchi. Una linea centrale li divide, alcune volte è una linea immaginaria, altre la si vede all'interno dell'inquadratura, come ad esempio la porta del frigo che divide il ragazzo dalla madre o l'angolo della vetrata che divide sempre la madre dalla domestica.



Bong Joon-ho, riesce quindi anche attraverso la pura composizione scenica a mostrare quanto le due famiglie siano completamente lontane e diverse.

Sarebbe opportuno far riferimento, inoltre, ad una scena in cui il padre della famiglia Park dice: “Nonostante ciò, anche quando sembra sul punto di oltrepassare la linea, alla fine non la oltrepassa mai, e questo è un bene” (Parasite, 01:27:46- 01:27:55).



Un ulteriore importante contrasto che si percepisce tra le due famiglie lo si vede molto chiaramente attraverso l'interno delle case di entrambi. Il mondo e l'ambiente dove vive la famiglia benestante è caratterizzato da ampi spazi, luci molto più chiare e linee nette che comunicano un senso di freddezza, distacco e alterigia che la luce riesce ad accentuare.<sup>37</sup>

All'opposto, la casa dei Kim è uno spazio ristretto e caotico pieno di oggetti, dove ogni cosa è fuori posto; lo si può notare in maniera molto incisiva con il wc rialzato rispetto al resto della stanza, quasi a diventare una sorta di simbolo, come si vedrà successivamente nella scena dell'alluvione. Anche qui le luci hanno un ruolo fondamentale, in quanto gialle, spente e scure.

Sempre parlando di dimore, un'altra differenziazione può essere notata nella dinamica di composizione delle finestre; quelle della casa dei Kim sono piccole e fanno entrare quel giusto spiraglio di luce per illuminare gli interni, quelle, invece, dei Park fanno quasi da parete esterna e danno sul loro giardino privato. Dall'altro lato, i Kim hanno come “panorama” il loro quartiere sporco e trascurato frequentato da gente ubriaca.

### 3.4 I parassiti

L'elaborazione di uno sviluppo “gerarchico” dall'alto in basso in questo film la si può vedere attraverso un altro fattore che si ritrova nel titolo originale della pellicola, ovvero “Gisaengchung”, che dal coreano riprende anche la terminologia delle “gisaeng”, intrattenitrici di ceto sociale minore ma educate ad uso e consumo dell'alta società. Assume un valore non indifferente, dunque, a livello critico la significazione sociale nella resa dei ceti sociali più bassi in condizione di povertà che vengono percepiti e considerati come giocattoli degli abbienti.

---

<sup>37</sup> D. Tomasi, *Parasite — Bong Joon-Ho: Come la guerra fra le due Coree*, cit.

Ed è proprio quello che la famiglia Kim diventa per i Park.

Si possono notare le innumerevoli volte in cui il padre (e poi più vistosamente, la madre) della famiglia ricca si lamenta di quanto il padre della famiglia Kim puzzi e di come la puzza permanga all'interno della macchina quando quest'ultimo, diventato suo autista, lo accompagna al lavoro.

Anche il titolo in inglese, tuttavia, si pone come estremamente azzeccato per il film.

I Kim si intrufolano all'interno della famiglia Park come dei veri e propri parassiti e come tali ne approfittano e danno fastidio ai loro “padroni”.

Ma non sono gli unici parassiti all'interno della casa, il marito della vecchia governante è un parassita che abita all'interno della casa da molto più tempo di loro. Ma davvero si possono considerare solo loro dei “parassiti”? Gli appartenenti alle famiglie Kim e Gook sono coloro che si trovano nelle condizioni di doverlo essere, diversamente la famiglia Park risulta in una posizione parassitaria dal momento che ritiene con estrema naturalezza di poter usare le persone a proprio uso e consumo, senza tener conto di alcune dinamiche sociali.

Il termine Parasite non si riferisce quindi solamente ai “Parassiti” maggiormente evidenti, ma vuole essere anche una critica a quella classe sociale che vive nel lusso a danno dei ceti meno abbienti.

Non solo il titolo non è casuale, anche i cognomi delle due famiglie sono tra quelli più diffusi in Corea del Sud, quasi a volerli così rendere emblematici di una certa realtà.<sup>38</sup>

Tornando, però, all'analogia preponderante della famiglia Kim con i parassiti, la si può ritrovare in diverse scene: una di queste è proprio quando seguendo norme governative viene effettuata una disinfestazione nel loro quartiere e, nonostante loro provino a chiudere le finestre, il veleno entra come se anche loro debbano essere disinfestati come gli insetti.

Una delle scene più importanti è quella in cui tre componenti della famiglia Kim si nascondono sotto il tavolo del salotto mentre i Park sono sul divano in un momento di intimità. Qui si vede quanta differenza ci sia tra le due famiglie, i Kim sono schiacciati come degli insetti sotto il tavolo, condividendo una vicinanza fisica forzata, mentre i Park sono comodamente sdraiati “su un livello superiore”, in un atto quasi codificato ed estraneo ai corpi stessi.

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p.19.

Il padre pian piano realizza quanto loro banalmente non contino nulla per la classe a cui i Park appartengono. Si può, infatti, notare come la precedente governante ed il precedente autista siano stati licenziati e sostituiti molto facilmente: capisce come per i ricchi loro siano insetti, parassiti.

Il titolo parassita, infatti, si riferisce, apparentemente, direttamente alla famiglia Kim, facendo capire come la classe più bassa della società venga vista come un insetto puzzolente e repulsivo.<sup>39</sup>

Ma, come spiegato in precedenza, possono essere visti come parassiti anche i Park, in una società capitalista: il ricco non fa nulla, mentre ai poveri spettano tutti i lavori più umili e difficili.

Lo stesso Bong Joon-ho spiega come in realtà anche i componenti della famiglia ricca siano dei parassiti in termini di lavoro: “Loro non sono nemmeno capaci di lavarsi i piatti o guidare una macchina, poiché danno tutti questi compiti alle famiglie povere”.<sup>40</sup>

Se, dunque, da una parte i Kim vengono visti come dei parassiti, la famiglia dei Park viene vista come incapace anche delle funzioni più basilari. Vengono manipolati facilmente, soprattutto la madre, che sembra sempre avere dei pensieri abbastanza sciocchi. Dopotutto, è lei la vittima che casca nel tranello della famiglia Kim, inserendo tutti i membri, uno dopo l'altro, a lavorare a casa sua.

D'altro canto, i Kim vivono sottoterra, tutti e quattro sono senza lavoro o fanno lavori temporanei come, ad esempio, preparare gli scatoloni della pizza per un ristorante. Nonostante ciò, sono tutti molto intelligenti. Infatti, Ki-woo è molto bravo in inglese e sua sorella Ki-jung è una abilissima graphic designer

Il contrasto già citato tra le due famiglie principali lo si può notare anche in altre scene dove il gesto più dispregiativo di tutti in questo contesto, stringersi il naso per la puzza, si ripete, con una naturalezza che ha dell'agghiacciante. Lo vediamo quando il signor Kim accompagna la signora Park a fare delle spese, quando i due sono in macchina, e grazie alle inquadrature in primo piano, si nota come l'espressione del signor Kim è piena di sofferenza e umiliazione mentre dietro di lui la signora Park rilassata sul sedile poggia i piedi sul poggiatesta del sedile a fianco dell'uomo, in un atto di noncuranza che contrappone il gesto della signora Park indirizzato all'uomo e alla sua vita, ai piedi della

---

<sup>39</sup> Op. cit. A. Farahbakhsh; R. Ramtin, *The social implications of metaphor [...]*, cit.

<sup>40</sup> *Ibidem*

stessa. Si tratta di una parte del corpo che comunemente emana odore sgradevole, ciononostante la donna reputa le proprie estremità superiori all'uomo, sottolineando, tra l'altro, come ella lo consideri quasi inferiore ai propri piedi, appoggiandoli con libertà e sfrontatezza a fianco del guidatore. Un ulteriore contrasto viene a configurarsi grazie al dialogo in questa scena: la signora al telefono benedice la pioggia del giorno precedente, la stessa pioggia che aveva allagato completamente la casa dei Kim, sommergendola totalmente e costringendo la famiglia a dormire con altri sfollati e persone disperate che hanno perso tutto. Particolare estremamente interessante è dato dallo stesso gabinetto rialzato che, in modo molto significativo, diventa l'ultima parte ad essere sommersa dall'acqua.

Con l'avanzare della narrazione ci si rende conto di come i contrasti tra famiglia ricca e famiglia povera passino in secondo piano e assumano, invece, maggior importanza i contrasti tra le due famiglie povere, che porteranno poi all'iconica scena in giardino in cui un vero e proprio massacro ha luogo.

Lo scontro inizia perché soltanto una delle due famiglie vuole e può continuare a vivere sotto l'ombra dei Park.

### **3.5 Lo scontro finale**

Il parassita che si era nascosto nei sotterranei della casa dei Park si lancia nella vendetta contro i Kim, i quali gli avevano ucciso la moglie durante uno scontro precedente per il mantenimento di un posto nella casa. Durante la sequenza, sembra colpire letalmente in un primo momento il figlio dei Kim, accoltella e uccide la figlia dei Kim e ferisce soltanto la mamma.

Durante questo "scontro finale" il signor Kim realizza quanto in realtà quelli da cui bisogna difendersi siano proprio i ricchi che, per l'ennesima volta, anche in un momento così tragico *si stringono di nuovo il naso per non sentire la puzza dei poveri*. Questo gesto diventa proprio l'*akmè* in cui confluisce il confronto tra classi e strati sociali. Sentendosi ulteriormente umiliato, il signor Kim uccide il signor Park, portando questa tensione al suo apice e alla sua risoluzione.

Ciò che rende questa pellicola particolarmente raffinata e, pur mettendo in luce delle caratteristiche intrinseche alla società coreana, è come Bong riesca, appunto ad

universalizzare il “conflitto triangolare”<sup>41</sup> tra le tre famiglie attorno a cui si svolge il film: i Park, i Kim ed i Gook, attraverso evidenti associazioni.

Una prima connessione è particolarmente chiara, quella tra i Park e gli Stati Uniti, che rende merito alla professione del capofamiglia; l’arco, le frecce e la tenda indiana del bimbo, Da-song, di cui la sig.ra Park più volte vanta l’acquisto negli States. Ultimo punto, ma non meno importante, è l’abitudine, alquanto pacchiana si può dire, della sig.ra Park di dare nome di origine inglese ai propri dipendenti: per cui Ki-woo diventa *Kevin*, Ki-Jun, *Jessica*.

D’altra parte, il cognome *Gook* riprende un termine dispregiativo con cui i soldati americani tendevano a definire i locali (“gook” appunto), durante la Guerra di Corea, momento storico, ricordiamo, cardine della storia coreana contemporanea. Non solo, proprio i Gook vengono associati alla Corea del Nord attraverso due riferimenti fatti dal personaggio della prima domestica: il primo quando fa presente che nelle ville degli abbienti sono sempre presenti dei bunker nel caso di invasione da parte del leader nordcoreano Kim Jong-un; il secondo, più chiaro e ostentato, quando la sig.ra Gook imita a lungo un’annunciatrice nordcoreana suscitando l’ammirazione del marito. Ai Kim, quindi, non rimane che rappresentare il ruolo della Corea del Sud, sottolineando come, alla fine dei giochi, sia proprio la Corea che, a causa degli scontri ideologici di potere di influenze esterne, si trova a fare i conti con le conseguenze politiche, economiche e sociali di una guerra che ha devastato il popolo coreano. Tutto ciò, ri-proiettando una tensione e un’attesa di uno scontro futuro, massacrante, che vedrà coinvolte tutte le parti in un processo distruttivo totalizzante.

La festa di compleanno di Da-song è il climax del film dove tutto esplode in un massacro. Ki-woo e Ki-jun vengono colpiti dal marito dell'ex governante e Da-song sviene vedendo la scena.

Proprio quando viene accoltellata, il papà della famiglia Kim comprende del tutto quanto le due famiglie siano ad un diverso livello di importanza nel momento in cui il padre della famiglia Park si preoccupa di portare il figlio in ospedale semplicemente svenuto, senza prestare attenzione a Ki-Jun.

---

<sup>41</sup> D. Tomasi, *Parasite — Bong Joon-Ho: Come la guerra fra le due Coree*, cit.

Il momento culmine arriva soltanto poco dopo quando Park, mentre cerca di recuperare le chiavi della macchina dal signor Kim, si tappa il naso per non sentire l'odore dei "parassiti".

Ki-Taek, esausto di sentirsi così umiliato, uccide il signor Park e scappa.

Tramite un movimento di macchina si scoprirà solo dopo che il padre della famiglia Kim si sia rifugiato nel seminterrato della casa dei Park, sfuggendo così al carcere ma finendo in un livello ancora più basso della società.

### 3.6 Oggetti metaforici

Oltre al messaggio metaforico sulla critica sociale sono presenti anche determinati oggetti all'interno del film che rinforzano la metafora.

Una di queste è la roccia di Ki-woo, regalatagli da un suo amico come portafortuna per la sua famiglia, la stessa con la quale Ki-woo verrà poi colpito.

La roccia svolge quindi sì inizialmente un ruolo di fortuna, perché la famiglia inizia ad avere dei progressi a livello lavorativo, ma allo stesso tempo diventa lo strumento con cui si innesca il massacro finale.

Metaforicamente la roccia rappresenta la vacuità delle promesse di innalzamento sociale in una società capitalista<sup>42</sup>. Svolge, quindi, l'opposto di quello che dovrebbe fare.

Anche la pioggia rappresenta un ruolo metaforico, come detto in precedenza, nella scena in macchina tra la madre della famiglia Park e il padre della famiglia Kim, la pioggia per i ricchi viene vista come qualcosa di bello, mentre per la famiglia Kim la pioggia li lascia senza casa.

Grazie ai movimenti della macchina da presa, si fa notare come da una zona alta della città si muovano in quella più bassa del loro quartiere: di importanza scenica/narrativa è la lunga scalinata che percorrono scendendo verso la loro casa.

Disperati all'interno della loro casa ormai completamente inondata, il comportamento dei personaggi diventa esemplare: il padre cerca di recuperare le medaglie, unica prova di onore della sua famiglia; Ki-woo cerca la roccia, unico spiraglio di speranza a cui aggrapparsi; mentre la ragazza rimane seduta sul wc a fumare una sigaretta come se stesse già realizzando che non potrà mai esserci per loro uno sviluppo sociale.

---

<sup>42</sup> A. Farahbakhsh; R. Ramtin, *The social implications of metaphor [...]*, cit.

### 3.7 Nessun cambiamento

La differenza tra le due famiglie si percepisce fin dall'inizio, viene fatto intendere come il mondo dal quale provengono sia banalmente lo stesso, quello stesso mondo che verso la fine della pellicola si sgretola e si capovolge. Ma ciò che porta a questo capovolgimento sono proprio i diversi sotterfugi e menzogne che inizialmente sembrano essere l'unico escamotage per riuscire a sopravvivere<sup>43</sup>.

Il regista mostra come il cambiamento di classe sociale non possa avvenire tramite una normale condizione di eventi ma solo attraverso frodi o bugie che portano inizialmente ad una condizione migliore, ma soltanto per breve tempo, perché alla fine dei conti i poveri continueranno a sopravvivere sotto l'ombra dei ricchi.<sup>44</sup>

La famiglia dei Kim, sembra infatti essersi impadronita della casa ma, in conclusione, ritornano tutti sottoterra (vedi la morte della sorella, Ki-woo e la madre che tornano ad abitare nella vecchia casa e il padre che si nasconde nel seminterrato).

I personaggi vengono alla fine costretti ad affrontare i problemi creati da loro stessi mettendosi in pericolo, quasi come se fossero predestinati a tale finale, perché si trovano in un posto dove secondo le regole della società non dovrebbero stare e dove, nonostante tutti gli sforzi, capiscono che non sono in grado di restarci.<sup>45</sup>

Grazie a questa storia Bong Joon-ho riesce a rappresentare metaforicamente una società dove la non egualità è rampante, e il povero può soltanto avere accesso ad una felicità temporanea.

È importante far capire come in una società capitalista il cambiamento di classe sociale sebbene promesso è essenzialmente impossibile o improbabile per un gran numero di persone.

Tale affermazione viene provata alla fine del lungometraggio quando si fa credere allo spettatore che il ragazzo sia diventato ricco e sia riuscito a comprare la casa dov'è nascosto il padre, ma alla fine si scopre essere soltanto un'immagine mentale quando si ritorna all'inquadratura di lui all'interno della sua casa *sottoterra*.

---

<sup>43</sup> C. Borroni, *Parasite di Bong Joon Ho*, in <<Cineforum>>, Vol. 59, Fasc.6, luglio 2019, pp. 55-56.

<sup>44</sup> A. Farahbakhsh; R. Ramtin, *The social implications of metaphor [...]*, cit.

<sup>45</sup> C. Borroni, *Parasite di Bong Joon Ho*, cit., p. 56.

“Quadrava tutto ma non tornerà niente perché nulla può tornare in una società dove in fondo conta che odore emani. Anche se un giorno magari potrai finalmente abitare una casa che non sarà mai il tuo posto”<sup>46</sup>

### 3.8 Procedimenti formali

Bong Joon-hoo è un regista che presta molta attenzione al ritmo dei propri film.

Lo si può notare in tutte le sue pellicole precedenti, e maggiormente in *Parasite*.

Il montaggio e l'uso della macchina da presa accompagnano lo spettatore all'interno della storia, trasportandolo da una scena all'altra senza mai annoiarlo. Non solo il montaggio è perfetto, anche l'uso della musica bilancia e collega il tutto magnificamente.

L'utilizzo di brani dell'opera accompagnati da studiati *slow-motion* e movimenti di camera lineari contribuiscono all'ipnotizzazione dello spettatore che è completamente immerso nel ritmo.

La messa in scena del piano della famiglia Kim per far entrare anche la madre a lavorare per la famiglia Park, viene mostrata attraverso 60 *shots* in 5 minuti.<sup>47</sup> I diversi tagli, caratterizzati da un ritmo veloce, portano ad un crescendo della sequenza. Ogni inquadratura offre molte informazioni, ed attraverso l'uso di prefigurazioni lo spettatore capisce dove la famiglia Kim stia andando a parare.

Non a caso, l'uso del montaggio perfetto di questa sequenza accompagna il piano perfetto che la famiglia Kim ha ideato, fino a raggiungere il proprio scopo di lavorare tutti nella stessa casa.

Come si verrà a scoprire, il piano, seppur perfetto, inizierà a cadere a pezzi e lo stesso ritmo del montaggio si adatterà al capovolgimento della storia, rendendo il film più ansioso e cupo. Come viene detto alla fine del film dal padre della famiglia Kim: “Se fai un piano, la vita non andrà mai secondo quello”.

Il cambio di ritmo del montaggio lo si può notare durante la sequenza della festa di compleanno, dove i vari *shots* sono molto corti e veloci riuscendo a enfatizzare ancora di più il caos creatosi. Al contrario la scena seguente dove si vede il ragazzo osservare la villa da lontano, il montaggio rende la scena più lenta, con l'intento di dare allo spettatore un attimo di pausa per elaborare ciò che era appena accaduto.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibidem*

<sup>47</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ma1rD2OP85c&list=FL4KG6vOs0lrAF-2osKT0G1Q&index=2>

<sup>48</sup> <https://deadline.com/2019/11/parasite-editor-jinmo-yang-bong-joon-ho-neon-interview-news-1202777989/>

La luce all'interno del film durante le scene all'interno della villa dei Park è per la maggior parte la luce reale del sole. Tale "ossessione" nell'utilizzare la vera luce è una caratteristica dello stesso Bong Joon-ho e del direttore della fotografia Hong Kyung-pyo, al costo anche di poter girare delle scene soltanto in un momento preciso della giornata. I colori del film, ci tiene a dire il regista, sono realistici, non vengono troppo modificati se non per l'uso di un arancio scarlato associato ai personaggi dei ricchi. Lo si può notare quando Ki-woo sta mangiando con un suo amico benestante, quest'ultimo viene illuminato da un lampione arancione dietro di lui. Come se fosse una figura proveniente da un altro mondo.

Lo stesso arancione lo si può trovare nella cucina della famiglia Park, affianco alle scale che portano allo scantinato, un colore bello ma che provoca una sottile sensazione di ansia.<sup>49</sup>

La colonna sonora che accompagna la pellicola la si potrebbe definire barocca per i diversi brani, quali quelli di Haendel con due arie di "Rosalinda". La prima "Spietati io vi giurai" la si trova mentre la famiglia attua il piano per sbarazzarsi della governante. La musica caratterizzata dall'agitazione di Rosalinda nello scagliarsi contro gli uomini che vogliono farsi del male, porta nella sequenza un accompagnamento quasi innocente e comico. Il pubblico vede, quindi, del buono in questa azione della famiglia Kim, nonostante stiano privando una povera donna del suo lavoro. Infatti, le accuse che Rosalinda canta, sono rivolte alla famiglia Kim, la quale riesce a realizzare il suo piano solo attraverso menzogne e costringendo i loro predecessori a lasciare le loro posizioni. L'altra aria di Rosalinda "Mio caro bene" viene cantata diegeticamente durante la festa di compleanno di Da-song. Allo stesso modo, quest'aria che parla di amore e gioia, accompagna una sequenza di violenza e morte. Se Rosalinda nel brano racconta di come non subirà più violenze o pene, la famiglia Kim al contrario si troverà disintegrata e distrutta.

Le scelte di solo queste due arie dell'opera di certo non sono state casuali, e come vuole far notare Bong se nel finale di Rosalinda tutti hanno un lieto fine, i personaggi dei suoi film non riusciranno mai a raggiungere la felicità, soprattutto per coloro che "oltrepassano la linea".<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> <https://filmmakermagazine.com/108126-they-came-from-within/#.Y3eO9-zMITU>

<sup>50</sup> <https://operawire.com/opera-meets-film-how-joon-ho-bongs-parasite-develops-ironic-narrative-through-handels-rodolinda/>

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Testi carattere generale**

H. Lee, *Il cinema coreano contemporaneo: identità, cultura e politica*, O barra O, Milano 2006

M. Dalla Gassa, D. Tomasi, *Il cinema dell'Estremo Oriente: Cina, Corea del Sud, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta a oggi*, UTET Università, Torino 2010

D. Tomasi, *Il cinema asiatico: l'Estremo Oriente*, Laterza, Bari 2011

L. Mugnai, *Il cinema della DMZ: le conseguenze della divisione nella cinematografia coreana*, Tesi di Laurea in Cinema e Studi Culturali, Alma Mater Studiorum- Bologna, Bologna a.a. 2018-2019.

D. Paquet, *New Korean cinema: Breaking the Waves: short cuts*, Wallflower Press, London 2010

### **Monografie**

A. Morsiani, *Sangue hi-tech: il cinema di Park Chan-wook*, Le Mani Microart'S, Recco 2011

P. Viscusi, *Il vero e il bello del cinema coreano*, Youcanprint, 2016

### **Saggi e articoli The Handmaiden**

M. Reiff, *The Handmaiden*, Film & History; Cleveland, Vol. 47, Fasc. 1, Estate 2017, pp. 104-107.

S. Rhee, *The erotic-grotesque versus female agency in colonial Korea in Park Chan-wook's The Handmaiden*, Canadian Journal of Film Studies Vol. 29, Fasc. 2, Autunno 2020, pp. 115-138.

J. Hu, *Symmetry, violence, and The handmaiden's queer colonial intimacies*, Camera Obscura, Vol. XXXVI, Fasc. 107, 2021, pp. 32-63.

S. Kim, *Unethical adaptation: indigenization and sex in Chan-wook Park's The handmaiden 2016*, Adaptation Vol. XIII, Fasc. 1, Marzo 2020, pp. 1-12.

F. Sticchi, *Undoing Male Fantasies and Narrative Reliability in Park Chan-wook's The Handmaiden*, Screen Bodies, New York Vol. 3, Fasc. 2, Dicembre 2018, pp. 61-78.

M. Chung; H. Park, *Hallyu and Film Adaptation: Maids of Decolonization in Park Chan-wook's The Handmaiden*, Korea Journal, 60(1), pp.128-151.

S. Choe, *Park Chan-wook's Critique of Moral Judgment: The Handmaiden (Critical essay)*, Indiana University of Pennsylvania, Department of English Studies in the humanities, 2019, Vol.44 (1-2), p. 20.

### **Saggi e articoli Parasite**

D. Tomasi, *Parasite — Bong Joon-Ho: Come la guerra fra le due Coree* Cineforum, Torre Boldone, Vol. 59, Fasc. 10, Dicemre 2019, pp. 17-19.

C. Borroni, *Parasite, di Bong Joon Ho*, Cineforum; Torre Boldone Vol. 59, Fasc. 6, Luglio 2019, pp. 55-56.

A. Farahbakhsh; R. Ebrahimi, *The social implications of metaphor in Bong Joon-ho's Parasite*, Cinej Vol. IX, Fasc. 1, Primavera, 2021, pp. 87-116.

L. Barber, *Killing the host: class and complacency in Bong Joon-ho's Parasite*, Metro Fasc. 202, 2019, pp. 48-53.

Y. Iwai, *Narrative Humility and Parasite, directed by Bong Joon Ho 2019*, Journal of Medical Humanities, 2020, Vol.43 (1), pp. 197-199.

## SITOGRAFIA

<http://www.anonimacinefili.it/2020/12/19/mademoiselle-spiegazione-significato-finale/>

<https://www.youtube.com/watch?v=ma1rD2OP85c&list=FL4KG6vOs0lrAF-2osKT0G1Q&index=2>

<https://deadline.com/2019/11/parasite-editor-jinmo-yang-bong-joon-ho-neon-interview-news-1202777989/>

<https://filmmakermagazine.com/108126-they-came-from-within/#.Y3eO9-zMITU>

<https://operawire.com/opera-meets-film-how-joon-ho-bongs-parasite-develops-ironic-narrative-through-handels-rodelinda/>

<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/10/bong-joon-ho-parasite-interview/600007/>

## **Park Chan-wook: Filmografia**

The Moon is what the Sun Dreams of, 1992

Threesome, 1997

Joint Security Area, 2000

Mr. Vengeance (Mr. Vendetta), 2002

Old Boy, 2003

Lady Vengeance (Lady Vendetta), 2005

Im a cyborg but that's ok (Sono un cyborg, ma va bene), 2006

Thirst, 2009

Stoker, 2013

Mademoiselle, (The Handmaiden), 2016

Decision to Leave (La donna del mistero), 2022

## **Bong Joon-ho: Filmografia**

Barking Dogs Never Bite, 2000

Memories of Murder (Memorie di un assassino), 2003

The Host, 2006

Madre, 2009

Snowpiercer, 2013

Okja, 2017

Parasite, 2019

## Schede tecniche

### THE HANDMAIDEN

**Titolo originale:** 아가씨 Mademoiselle

**Titolo internazionale:** The Handmaiden

**Anno:** 2016

**Genere:** thriller, erotico, drammatico

**Durata:** 145 minuti

**Soggetto:** Sarah Waters (romanzo)

**Regia:** Park Chan-wook

**Sceneggiatura:** Park Chan-wook, Chung Seo-kyung

**Produttore:** Park Chan-wook, Syd Lim

**Produttore esecutivo:** Yun Suk-chan

**Casa di distribuzione:** Sony Pictures Classics

**Montaggio:** Kim Sang-bum, Kim Jae-bum

**Colonna Sonora:** Jo Yeong-wook

**Fotografia:** Chung Chung-hoon

**Scenografia:** Lee Ja-hye

**Effetti speciali:** Kim Ka-ryoon

**Costumi:** Jo Sang-gyeong

**Trucco e acconciature:** Song Jong-hee

**Interpreti principali:** Kim Tae-ri, Kim Min-hee, Ha Jung-woo, Cho Jin-woong



## PARASITE

**Titolo originale:** 기생충 Gisaengchung

**Titolo internazionale:** Parasite

**Anno:** 2019

**Genere:** thriller, commedia, drammatico

**Durata:** 132 minuti

**Soggetto:** Bong Joon-ho

**Regia:** Bong Joon-ho

**Sceneggiatura:** Bong Joon-ho, Han Ji-won

**Produttore:** Bong Joon-ho, Kwak Sin-ae,  
Moon Yang-kwon, Jang Yeong-hwan

**Produttore esecutivo:** Miky Lee

**Casa di distribuzione:** CJ Entertainment,  
Barunson E&A

**Montaggio:** Yang Jin-mo

**Colonna Sonora:** Jung Jae-il

**Fotografia:** Hong Kyung-pyo

**Scenografia:** Lee Ha-jun

**Effetti speciali:** Hong Jeong-ho, Jung Do-ahn, Park Kyung-soo

**Costumi:** Choi Se-yeon

**Trucco e acconciature:** Kim Seo-jeong, Kwak Tae-yong, Hwang Hyo-kyun

**Interpreti principali:** Song Kang-ho, Lee Sun-kyun, Cho Yeo-jeong, Choi  
Woo-shik, Park So-dam, Lee Jung-eun, Park Myung-hoon, Jang Hye-jin,  
Jung Ji-so, Jung Hyeon-jun

