

Cannes 71: "Shoplifters" di Hirokazu Kore'eda

Pietro Bianchi

20 Maggio 2018

È nota l'interpretazione che Slavoj Žižek diede di *Titanic* di James Cameron in *The Pervert's Guide to Ideology*: quando la sera prima del naufragio Rose (Kate Winslet) dichiara finalmente il suo amore a Jack (Leonardo Di Caprio) e decide, non appena la nave attraccherà a New York, di sciogliere il suo fidanzamento con il ricco Caledon e di iniziare una vita con lui, l'iceberg arriva proprio al momento giusto. È la tragedia del Titanic che impedisce il compiersi di un naufragio ben peggiore, quella della loro vita di coppia insieme (che, dice Žižek, sarebbe finita come quella di una mediocre coppia qualsiasi). Per riuscire a preservare l'eccezionalità di una delle storie d'amore più celebrate da generazioni di innamorati c'è bisogno che la loro realtà venga soppiantata da un'immagine: per riuscire ad amarsi in forma ideale, la storia d'amore reale deve trovare un ostacolo che le impedisca di realizzarsi. Il Titanic funziona da ostacolo *esterno* al loro amore, proprio perché non li farà mai sapere che ogni amore deve confrontarsi con un ostacolo *interno e intrinseco*.



È questa la struttura di base di ogni melodramma, da *Romeo e Giulietta* a *Breve incontro* di David Lean, ed è per questo che il melodramma è un genere così importante per capire il cinema in generale. Perché il cinema (ovviamente, non tutto, ma diciamo in modo primario nella forma storica che l'ha caratterizzato, ovvero quella di Hollywood) ha la tendenza a trasfigurare nella forma d'immagine una contraddizione interna e insanabile; ha cioè la tendenza a tradurre una divisione e un antagonismo in un'unità, che è il registro primario che caratterizza l'immagine. C'è stato un film in questa edizione di Cannes che ha messo in luce meglio di ogni altro questa procedura, ed è *Zimna wojna* di Paweł Pawlikowski. Storia d'amore lunga 25 anni, che si svolge tra una parte e l'altra della cortina di ferro, *Cold War* (questo il titolo internazionale del film) ha la struttura perfetta di un melodramma. Da quando Wiktor e Zula si incontrano per la prima volta all'audizione di un gruppo folkloristico polacco di stato nel 1949 (quando lei è una sprovveduta cantante che riesce a supplire alla sua mediocrità canora con un fascino irresistibile e una scaltrezza degna di una spia) fino all'epilogo finale, la loro storia d'amore sarà sempre quella di un incontro mancato. Prima, lui è il direttore e lei la star dei Mazowsze, la banda folkloristica di cui entrambi fanno

parte, e la loro relazione può essere solo clandestina; poi, quando si danno l'appuntamento per passare la frontiera a Berlino durante una tournée, lei non riesce ad arrivare in tempo (e lui decide di partire lo stesso); persino quando sono insieme a una festa a Parigi lui pare essere più interessato a come lei venga vista dagli altri (come una povera scappata dal comunismo) che a quello che lei vuole. Nelle moltissime situazioni che attraversano, la loro unione è sempre ostacolata da qualcosa. Tuttavia c'è sempre qualcos'altro che attrae lo sguardo di lui, ed è quando lei è sul palco, e lì il suo sguardo ha il trasporto di chi è davvero innamorato: come se, più del corpo di lei, fosse l'immagine ad attrarre il desiderio di Wiktor.



Cold War, uno dei film più interessanti passati quest'anno sulla Croisette, che ha meritatamente vinto il premio per la Miglior Regia, nel mettere a tema il rapporto tra l'immagine idealizzata di una storia d'amore e la sua realtà sempre in qualche modo insoddisfacente è anche una meta-riflessione su una delle linee divisorie più significative del cinema visto a Cannes: quella tra quelle opere che sono state

in grado di attraversare anche nel terreno del visivo una divisione e un antagonismo, e quelle che invece hanno prediletto la costruzione di una fuga idealizzata, un altrove che, proprio perché ha la forma dell'Uno dell'immagine, si sottrae a ogni antagonismo e a ogni frattura.

Appartengono senz'altro a quest'ultimo gruppo l'immagine della comunità perduta dell'Inviolata in *Lazzaro felice* di Alice Rohrwacher (a cui abbiamo dedicato [la seconda parte del nostro speciale](#) e che ieri è stata insignita del Premio per la Migliore Sceneggiatura, *ex-aequo* con lo splendido *3 faces* di Jafar Panahi) così come la bontà assoluta e fuori dal tempo del suo protagonista, la scena underground porno-gay attorno a cui si svolge l'autoreferenziale *Un couteau dans le cœur* di Yann Gonzalez, ma anche (purtroppo, perché affronta in modo superficiale un tema importantissimo come la resistenza curda in Siria e in Iraq) *Les filles du soleil* di Eva Husson. Ma appartiene senz'altro a questo cinema che vuole produrre l'idealizzazione compiaciuta dell'oggetto del proprio sguardo anche e soprattutto *Capharnaüm* di Nadine Labaki che ha vinto il Premio della Giuria e che è stata una delle pellicole più applaudite quest'anno sulla Croisette. La storia di Zain, un dodicenne di una famiglia sottoproletaria di Beirut che a processo per avere accoltellato un uomo decide di denunciare i propri genitori per averlo messo al mondo, è una sequela di luoghi comuni sulle vittime che riceve un trattamento di rara manipolazione da parte della regista con un abuso di primi piani di bambini sofferenti e di musiche toccanti per l'intera durata del film che serve soltanto a prendere lo spettatore nel suo punto più debole: l'emotività.



Ma naturalmente ci sono state anche molte opere che al contrario sono state in grado di mettere in scena un dispositivo di antagonismo del visivo di rara efficacia. A partire da *En Guerre* di Stéphane Brizé, purtroppo ignorato dalla giuria, che ha raccontato il conflitto (la vera e propria *guerra* a cui si riferisce il titolo) scatenatosi attorno alle delocalizzazioni dell'industria automobilistica Perrin (nome di fantasia di un'industria della regione della Nuova Aquitania dietro a cui, dice il regista, si nascondono le esperienze di lotte operaie di Goodyear, Continental, Allia, Ecopla, Whirlpool, Seb, Seita ecc.). Stéphane Brizé decide di mettere in scena questo conflitto rimanendo interamente all'interno delle assemblee sindacali ed eliminando completamente il controcampo della vita personale dei protagonisti di cui qualunque film sul lavoro si sarebbe servito a piene mani per rendere più "umano" un tema che resiste a una semplice

traduzione illustrativa in immagini. Con una mossa brechtiana il film costruisce la tensione drammaturgica solo attraverso una serie di dialoghi e tramite alcuni degli snodi più importanti della vertenza dando l'idea che le due parti confliggano non per un motivo contingente ma perché parlano linguaggi diversi e hanno forme di razionalità profondamente incompatibili. *En Guerre* riesce insomma a mettere in forma d'immagine il fatto che il conflitto di classe, come dice Jacques Rancière in *Il disaccordo*, manchi di una scena comune e neutrale in cui le parti possono dibattere ma riguarda un antagonismo fondamentale e radicale.



Ma il film che è stato in grado più di ogni altro di fuggire da ogni facile idealizzazione del proprio oggetto, riuscendo a mettere a tema l'inganno di cui ogni immagine è portatrice, è stato forse proprio *Shoplifters* di Hirokazu Kore'eda, che ha vinto una meritatissima Palma d'Oro, che finalmente riconosce il lavoro di uno dei registi più importanti e sottovalutati degli ultimi anni. *Shoplifters* parte dal racconto di una povera famiglia del Giappone di oggi e inizia con una scena in cui il padre, Osamu, un muratore di mezza età un po' sopra le righe, e il figlio piccolo Shota, vanno a rubare qualche bene di prima necessità in un supermercato. A casa con loro vivono una nonna, la moglie e quella che viene definita la "sorella" della moglie. Quando in una delle prime scene Osamu troverà una bambina sola e affamata (e maltrattata dai genitori, si scoprirà) e deciderà di portarla a casa con loro per qualche giorno, il quadro sembrerebbe essere completo: quella che

vediamo è una famiglia povera ma dignitosa, che riesce nonostante la scarsità di mezzi a vivere in un ambiente sano e amorevole, e persino ad aiutare gli altri. Tuttavia l'immagine non è mai quella che sembra: Kore'eda riesce a scartare sia la via che prende il cinema di una Labaki (tra i tanti), secondo cui l'immagine è portatrice di una verità *immediata* (e la vittima che soffre, è buona in quanto tale, perché fa esperienza della sofferenza *sul suo corpo*), sia quella disincantata e cinica di un Von Trier (tra i tanti) secondo cui ogni immagine nasconde sempre un segreto inconfessabile. L'immagine idealizzata è sempre vera oppure è sempre un inganno? La soluzione di Kore'eda è di dirci che *entrambe le cose sono vere*: l'immagine nasconde e inganna, eppure non per questo possiamo liquidarla con cinismo dicendo che il visivo è solo una truffa. La famiglia di *Shoplifters* non è nulla di quello che vediamo all'inizio eppure la bontà e l'amore dei suoi gesti hanno una verità, che non è quella dell'esperienza diretta dell'amore (gli orrori peggiori possono essere fatti in nome dell'amore) ma che emerge proprio attraverso le sue contraddizioni.



Osamu non è quello che crediamo, e nemmeno il piccolo Shota è quello che crediamo. Quando Osamu si infortunerà sul lavoro e sarà costretto a tornare a

casa senza indennità d'infortunio e la moglie Nobuyo verrà licenziata dalla fabbrica dove lavora, vedremo la famiglia ricorrere a ogni mezzo lecito e non per riuscire a sbarcare il lunario; ma soprattutto vedremo che il legame stesso che teneva insieme la famiglia aveva in realtà delle ragioni d'interesse affatto materiali. Eppure è possibile dare amore a un figlio e instaurare un legame familiare *anche e soprattutto* a fronte di tutti questi limiti. *Shoplifters* porta la riflessione che Kore'eda ormai sviluppa da diversi anni sulla famiglia come legame etico e non di sangue a un livello superiore e a un grado di profondità e sofisticatezza che è raro trovare nel cinema di oggi. La paternità in questo film emerge nel punto del suo collasso definitivo, quando il figlio per la prima volta farà esperienza non tanto che il padre non è capace di trasmettere tutte le cure di cui lui avrebbe bisogno (cioè facendo esperienza del limite intrinseco a ogni figura paterna), ma quando – anche solo per un momento – la sua stessa investitura vacillerà e il padre per un momento non vorrà più essere padre. Come ha rilevato Slavoj Žižek, commentando il momento in cui Cristo sulla croce vede la sua fede vacillare (“Dio mio, *perché mi hai abbandonato?*”) – e contemplando così l'idea che esista un nocciolo di ateismo nel cuore stesso del cristianesimo – è essenziale pensare che ogni investitura simbolica prenda corpo *proprio attorno al punto cieco che la abita*. *Shoplifters* è un'opera autenticamente straordinaria la cui complessità è inversamente proporzionale alla semplicità e a tratti persino alla naïveté della sua messa in scena, che si articola attorno a una serie di piccoli eventi di una quotidianità assolutamente *normale*. A fronte di tanti film che hanno avuto bisogno di andare a cercare nell'estremità dell'esperienza della vittima e in una marginalità esasperata o idealizzata una verità che non riuscivano ad articolare con le proprie immagini, è davvero stupefacente vedere questo film apparentemente *normale* riuscire a raccontare in modo così semplice una verità *eccezionale*. E per una volta, dopo anni di verdetti discutibili, anche la giuria di Cannes questa volta è riuscita davvero a mettere tutti d'accordo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

