

NOMI PROPRI

La redenzione del reale

Hirokazu Kore'eda, la retrospettiva della Festa del Cinema di Roma.

di *Pietro Renda* – 21 Ottobre 2019



Il cinema può catturare l'amore, il gesto più impercettibile e fuggevole che si disperde nella quotidianità e da cui traspare la cura, la malinconia, la gioia dolente di un cuore traboccante d'emozione che dovrà scegliere se abbandonarsi alla fuga o se far ritorno al mondo con una rinnovata credenza in esso. Ciò cui si perviene è una fede riconfermata in questo mondo, una fede tutt'altro che romantica e stereotipata che sembrerebbe dover trasparire dai gesti cui si attribuisce corrvivamente il ruolo di imbalsamare l'immaginario attorno alla realtà nipponica. In tal senso, **i personaggi che popolano il cinema di Hirokazu Kore'eda percepiscono con forza la seduzione del nulla, di una fantasia che si scosta dal luogo in cui vivono:** e per questo corrono o si inerpicano lungo sentieri tortuosi, mentre la macchina da presa li osserva a distanza o li segue nella loro corsa truffautiana, tanto convulsa ed eversiva quanto bruciata dalla passione per questo mondo cui ci si riconsegna dopo averne misurato i suoi più amari abissi.

Nonostante l'opera del cineasta giapponese abbia attirato l'attenzione fin dal suo primo lungometraggio di finzione *Maborosi* (1995) presentato in concorso al festival di Venezia, riuscendo a mantenere costante l'interesse della critica e del pubblico, è a partire da *Father and Son* (2013) – aggiudicatosi il Premio della giuria a Cannes – che il suo cinema

ottiene un successo indiscutibile, culminato con la Palma d'oro per *Un affare di famiglia* nel 2018. La [retrospettiva](#) organizzata dalla Festa del Cinema di Roma e curata da Mario Sesti si propone di scandagliare **i momenti chiave della carriera di Kore'eda, senza trascurare la sua produzione "documentaria" – che, di fatto, non può essere scissa da quella finzionale**. Per le stesse ragioni, stupisce la mancanza all'interno della retrospettiva di due opere, essenziali per comprendere il suo cinema, in cui la distinzione tra i due reami si fa definitivamente indiscernibile: *After Life* (1998) sul versante finzionale e *Without Memory* (1996) su quello documentario.

Focalizzandosi sulla materia incandescente del reale, **i film di Kore'eda sono più volte riusciti a ravvivare il "miracolo neorealista" grazie alla loro capacità di puntare dritto al potere schietto e brutale delle emozioni, alla viscosità scabra dell'immagine, senza mai tralasciare le implicazioni etiche insite nello sguardo che diventa forma cinematografica**. Il suo cinema continua così a dimostrare come creazione e documentazione non costituiscano due pratiche contrapposte, ma siano invece pienamente convergenti. Impiegando la classificazione di Bill Nichols, già a partire dal suo documentario per la televisione *Lessons from a Calf* (1991), è possibile rintracciare nella prassi registica di Kore'eda la tendenza all'oscillazione tra cinema di "osservazione" e cinema "poetico".

La sensibilità cinematografica del cineasta giapponese affonda le radici in un momento molto particolare della storia mondiale. **Kore'eda fa tesoro delle esperienze seminali degli autori suoi conterranei che si trovarono a operare nell'immediato dopoguerra** – mentre il neorealismo italiano sanciva «*l'invenzione dell'umano al cinema, che è allo stesso tempo la reinvenzione del cinema nel momento della sua maturità*» (De Gaetano 2014, p. 16) – e continua il percorso avviato da registi quali Hiroshi Shimizu (*Children of the Beehive*, 1948), Kaneto Shindō (*Children of Hiroshima*, 1952), Susumu Hani – *Children in the Classroom* (1954), *Children Who Draw* (1956), *Bad Boys* (1961) – e Mikio Naruse (*Floating Clouds*, 1955).

Similmente ai lavori televisivi, le opere di finzione di Kore'eda prendono spesso spunto dal tessuto vivo della realtà temporalmente più prossima: **se pertanto la "verità dei fatti" – da non accostare unicamente come puri dati cronachistici, ma avendo riguardo per le singolarità coinvolte – si riduce spesso a un miraggio, non resta che indugiare sul sentire dei personaggi, adottando un punto di vista interno alla vicenda, ma da essa non del tutto riassorbibile** (*The Third Murder*). Così, ad esempio, *Nessuno lo sa* (2004) è ispirato a un caso di abbandono di minori che ha richiesto al regista quindici anni di indagini, riscritture della sceneggiatura e ricerca degli attori; mentre il cassavetesiano *I Wish* (2011) intreccia invece le vicende "finzionali" di due bambini – fratelli nella vita

reale, che vivono in due città diverse dopo la separazione dei genitori – con la cronaca dell'arrivo dello *shinkansen* nella regione del Kyūshū.

Realizzando film che non si sbarazzino delle miserie del mondo ma la cui struttura possa anzi abbracciarle meglio, Kore'eda sposta «l'attenzione verso i bambini per sfasare il punto di vista» (Morreale, in De Gaetano 2014, p. 118) e tentare di comprendere il ruolo della famiglia all'interno del più ampio spettro della società, svincolandolo dal legame di sangue, la cui pretesa onnicomprensività si rivela sovente tanto stringente quanto superficiale ([Un affare di famiglia](#)). In maniera non troppo dissimile, come accade in *Air Doll* (2009), il film può assumere un tono "fantastico", allorché una bambola gonfiabile prende vita e vaga per la metropoli con occhi pieni di stupore infantile, osservando senza pregiudizi: **la macchina da presa si riappropria del reale mediante un «nuovo sguardo che nasce nonostante tutto dal/contro il male»** (*ivi*, p. 121).

C'è un unico, grande quesito dalle molteplici inflessioni che si dispiega nel cinema di Kore'eda: che cos'è la verità? Che cosa significa professare il vero? Forse l'unica verità da cui verremo accompagnati per l'eternità (*After Life*) può derivare soltanto dal processo di falsificazione messo in atto dalla macchina cinematografica? **Il cinema sarebbe dunque una protesi della memoria umana, non per sua capacità di registrare i propri ricordi, ma le proprie dimenticanze: uno spazio-tempo in cui le discontinuità, nel loro dispiegarsi simultaneo, secernono la carica utopica insita nella storia.** Da qui la forte «dimensione etica» – redentrica – del cinema a partire da una «prospettiva morale individuale» ([Bazin](#) 1999, p. 310).

All'apparenza sommo e ossequioso della tradizione, quantomeno agli occhi delle platee occidentali, il cinema di Kore'eda è stato ripetutamente accostato a quello di [Ozu](#). Continuando ad alimentare la catena di fraintendimenti, a volte anche piuttosto marchiani, e ignorando totalmente la loro carica eversiva, le opere dei due cineasti sono state considerate troppo tradizionaliste. Ma è forse proprio in questo metaforico passaggio di testimone, **nel tentativo surrettizio di affibbiare a Kore'eda il titolo di nuovo "regista più giapponese tra i registi giapponesi", che si profila uno snodo di riflessione teorica da cui ripartire per approcciarsi in maniera diversa, più proficua e non essenzialista, alla "tradizione giapponese".**

Riferimenti bibliografici

A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.

R. De Gaetano, a cura di, *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, Mimesis, Milano 2014.

B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014.