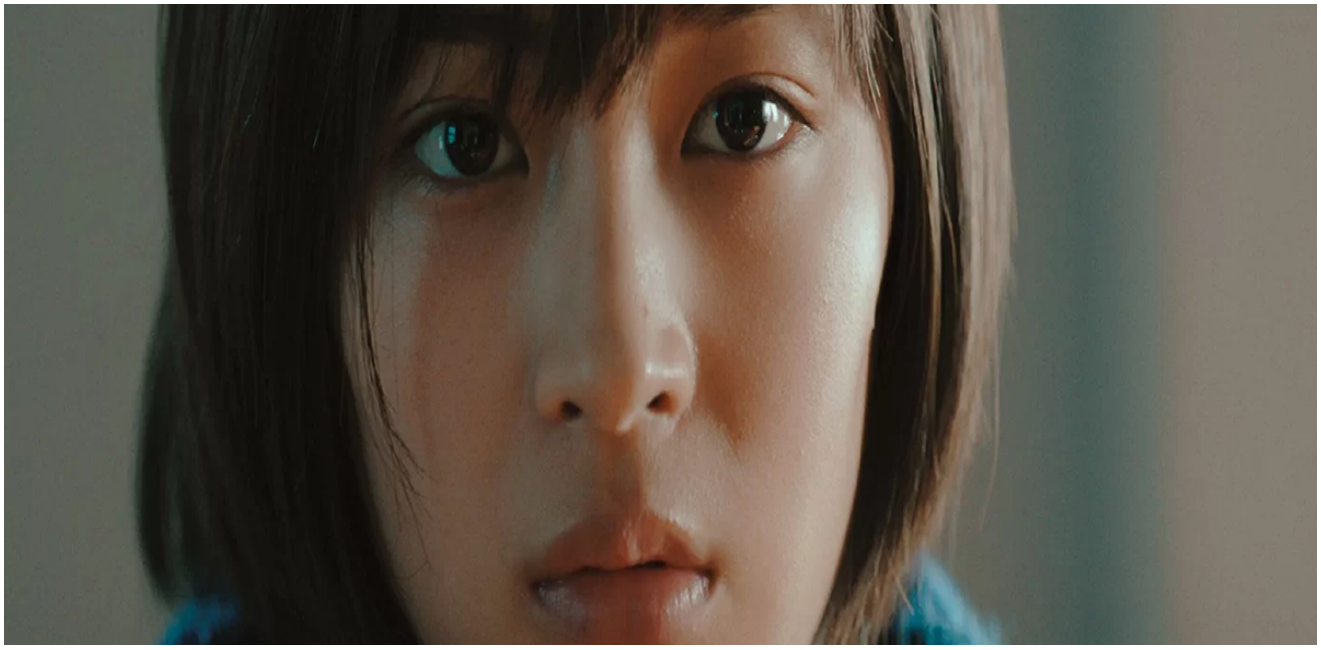
USCENDO DAL CINEMA

La verità probabilmente

Il terzo omicidio di Hirokazu Kore'eda.

di *Pietro Renda* — 27 Gennaio 2020



Sii certo di aver esaurito tutto ciò che si
comunica attraverso l'immobilità e il silenzio.
Robert Bresson

C'è una tendenza imperante che porta a intendere il vuoto unicamente per le sue qualità "negative", per una sua presunta inettitudine a conferirsi un rilievo fenomenico, ad assegnare una sagoma visibile al suo perimetro. Nel cinema americano, ad esempio, è possibile rintracciare una radicata propensione all'innalzamento di un'impalcatura, irta di barocchismi, che possano esorcizzare la paura dell'assenza di forma, di senso, di misura. Eppure, lungi dall'essere ciò che sfugge in quanto di esclusiva pertinenza dell'invisibile, **il vuoto è ciò che esorbita, la grande ragnatela ove è impigliata ogni cosa**; il "luogo" in cui i caratteri negativi della realtà fenomenica si trovano interessati in un perenne processo, protrattile e retrattile, che ne rivela i caratteri "positivi". L'impermanenza è ciò che si manifesta come condizione necessaria, permanente appunto.

Un simile preambolo appare ineludibile qualora si intenda accostarsi al terzultimo film

di Hirokazu Kore'eda, *Il terzo omicidio* (2017), distribuito anche in Italia grazie alla neonata casa di distribuzione indipendente Double Line, un tassello fondamentale all'interno della produzione del cineasta nipponico, un'opera apparentemente avulsa rispetto alla sua poetica e che, invece, continua a scandagliare i recessi meno pacificati pulsanti nel cuore della famiglia, attorno ai quali si attaglia ogni esistenza. In questa occasione, Kore'eda compie uno scarto rispetto alle sue prove più recenti – da *Air Doll* (2009) in poi – mirando all'asciutta essenzialità che ha caratterizzato il suo «stile trascendentale» (Schrader 2010, p. 8). **L'autore torna qui ad adottare uno sguardo «ascetico nella sua rinuncia a rimuovere la distanza, a incorporare»** (Han 2017, p. 90), **pervenendo a una «*epoché* contemplativa»** (*ivi*, p. 131), **attraverso una prassi cinematografica a dir poco inconsueta per un *legal drama***.

Il film ruota attorno al reo confesso Misumi Takashi (interpretato da un sempre impeccabile Kōji Yakusho) che, imputato trent'anni prima per un altro delitto, è accusato di un brutale omicidio ai danni del suo datore di lavoro. Come un antieroe kurosawiano, Misumi si dimostra a più riprese un virgulto fragile, una creatura in balìa degli eventi, incapace persino di attestarsi su un'unica e incontrovertibile versione dei fatti. Incaricato della sua difesa è l'avvocato Shigemori, figlio del giudice stimato che trent'anni prima lo aveva assolto. Dapprima certo che conoscere un cliente non costituisce un requisito necessario alla sua difesa, l'avvocato si trova a dover assecondare le pindariche confessioni di Misumi, forzando le maglie che imbrigliano la persona a un ruolo sociale predeterminato e a un cerimoniale rigido. **Ogni versione o rimodulazione del caso diventa plausibile** e, anche quando non formulata direttamente da Misumi, viene da questo accolta: **come se il mondo fosse ormai avvolto nel dubbio iperbolico**, o come se quella "probabilità diabolica" potesse addurre l'uomo ad accettare una morte che – tenuta in considerazione la vigenza dell'esecuzione capitale in Giappone – non può che essere meursaultiana.

Se in un primo momento ogni dettaglio narrato o sfumatura di significato che trapelano dalle parole del reo confesso si traducono (e si riducono) per Shigemori in una rigida terminologia giuridica, volta al dispiegarsi di una *strategia* legale monolitica, l'intensificazione degli scambi e il contatto ravvicinato fanno virare la difesa verso una valorizzazione *tattica* estemporanea, aperta ai capricci della memoria e delle circostanze, nonché alla potenza del falso che lascia proliferare una serie di possibili avvenimenti corollari ma non meno importanti: **ad assumere importanza non è più l'asserzione di *una* verità, bensì il lasciar risuonare quel silenzio, singolarmente impersonale, che ogni creatura porta dentro di sé**. Misumi è di fatto un «vaso vuoto».

Il linguaggio giuridico si trova a dover retrocedere davanti al fatto, pena il trasformarsi

in una delle possibili versioni che rientrano nella categoria del narrabile. In tal senso, *Il terzo omicidio* è un'opera in cui risuona forte la storia del cinema giapponese: da quello "classico" di Kurosawa e Ozu a quello della *Nouvelle Vague* – grazie anche alla presenza dell'attore imamuriano Kōji Yakusho – che, a più riprese, ha rimarcato come nella prigionia sia possibile trovare la libertà da una morale iper-codificata e da una società soffocante, in cui «può essere più facile uccidere che dire no» (Daney 1999, p. 132).

Il dialogo non è in grado di condurre a uno scioglimento né può farsi strumento sofistico di creazione pragmatistica di una verità *ex nihilo*. La tradizione platonica, non formulabile senza una precisa concezione del dialogo in quanto latore di novità maieutica – di "nascita del vero" – si trova qui ridotto a fatto tra i fatti, una buona storia rimodulabile all'infinito ma sempre equidistante dalla verità. Da qui la scelta di relegare a un macroscopico fuori campo gran parte del processo e finanche il verdetto. Per tornare nuovamente a un parallelismo con il cinema americano, nel film di Kore'eda non c'è posto per un movimento di macchina "aggraziato" come quello che ne *Il verdetto* (1982) riabilita il personaggio lumetiano sancendo altresì una giustezza morale, laica ma non per questo secolarizzata. La macchina da presa di Kore'eda rimane invece appollaiata su uno dei tanti tralicci che innervano il cielo giapponese, mostrando l'avvocato Shigemori immobile dinnanzi a un bivio, illuminato da una luce austera, come il manto di neve dell'Hokkaidō, regione natia di Misumi, tanto gelida da poter esser riscaldata soltanto dal rogo "mistico" che lascia spazio a una croce bruna sul terreno brullo, lì dove prima giaceva il cadavere insanguinato.

Il vetro divisorio che confina avvocato e imputato nel loro ruolo comincia a mostrare delle scalfitture, fino a divenire medium, superficie riflettente e comunicante trapassata dalla luce del sole, lucernario dell'in(de)finito capace di generare sovrapposizioni inaspettate tra i volti di Shigemori e Misumi, lasciando, per dirla con Karl Kraus, che il mistero venga «illuminato dalla sua propria luce».

Allo stesso modo, **le storie personali sono soggette a un simile fenomeno di sovrapposizione**, unito ai più classici termini dell'interpretazione dei sogni freudiana, la condensazione e lo spostamento: dalla figlia quattordicenne di Shigemori che commette furtarelli per attirare l'attenzione del padre divorziato e oberato di lavoro alla figlia di Misumi che non gli rivolge la parola da ormai trent'anni, passando per Sakie, la figlia dell'uomo assassinato cui Misumi dedica le cure che non ha potuto riservare alla propria prole; fino ai gesti che sembrano unire in una trinità paradossale Shigemori, Misumi e Sakie. Difatti, la sequenza d'apertura durante la quale si consuma l'efferato omicidio ritorna, re-incastonata al cuore del film, a suggerire che, forse, colui il quale si è professato colpevole potrebbe averlo fatto per coprire il patricidio di Sakie,

insofferente alle ripetute violenze inflittele e mascherate dalla madre, chiusa in un silenzio complice.

E il vetro divisorio ricusa altresì le proprie qualità "rispecchianti", perché il vuoto che esso suggella non simboleggia – almeno a partire da un certo momento – l'isolamento e l'incomunicabilità degli individui. Il vuoto si fa anzi «*medium di gentilezza amichevole*» che non fissa nulla in modo definito, lasciando che ogni cosa fluttui «liberamente fra presenza e assenza, essere e non-essere» (Han 2018, p. 51). Come se per accettare la risolutezza imbelle della giustizia terrena, fatta di riduzioni a fattispecie e verdetti, Misumi avesse bisogno di saggiare il residuo di umanità di un suo «concatenamento macchinico» (Deleuze-Guattari 2003, p. 143); mentre Shigemori, dal canto suo, dovesse riconoscere un'anima non solo alle creature più umili (i canarini cui garantire una sepoltura), ma soprattutto al cliente più sibillino cui, in quanto avvocato, dovrebbe **riconoscere il fondo di umanità, troppo spesso abraso dai volti di quei paria destinati a incarnare la "colpa" da cui emendare la società**. Con buona pace di Protagora, l'uomo non è misura di tutte le cose, men che meno della Legge: accettarlo non vuol dire lasciar(si) andare e vivere nell'assenza di cura, ma riposizionare l'umano all'interno del mondo.

Riferimenti bibliografici

S. Daney, Ciné journal, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia 1999.
G. Deleuze, F. Guattari, Mille piani. Capitalismo e schizofrenia, Cooper & Castelvecchi, Roma 2003.
Byung-Chul Han, Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose, Vita e Pensiero, Milano 2017.
Id., Filosofia del buddhismo zen, Nottetempo, Roma 2018.
P. Schrader, Il trascendente nel cinema, Donzelli, Roma 2010.

Il terzo omicidio (Sandome no Satsujin). Regia: Hirokazu Kore'eda; sceneggiatura: Hirokazu Kore'eda; fotografia: Mikiya Takimoto; montaggio: Hirokazu Kore'eda; musiche: Ludovico Einaudi; interpreti: Masaharu Fukuyama, Kōji Yakusho, Suzu Hirose, Kōtarō Yoshida; produzione: Amuse, Fuji IG Laboratory for Movies (FILM), Fuji Television Network, GAGA; distribuzione: Double Line; origine: Giappone; durata: 124'.