

UN AFFARE DI FAMIGLIA regia e sceneggiatura di Hirokazu Kore-eda
(tit. or. 万引き家族 *Manbiki kazoku*, tit. internazionale *Shoplifter*, Giappone 2018)

Trama. Tokyo, oggi. Di ritorno da un nuovo furtarello in un supermercato, Osamu (Lily Franky) e suo figlio Shota (Jyo Kiri) raccolgono per strada una bambina che sembra abbandonata a se stessa. All'inizio riluttante all'idea di ospitare la piccina per la notte, Nobuyo, la moglie di Osamu (Sakura Andō), accetta di occuparsi di lei quando scoprono che i suoi genitori la maltrattano. Nonostante la loro povertà, vivendo di espedienti e piccoli furti che completano il loro magro salario, i membri di questa famiglia, tra cui anche la nonna Hatsue (Kirin Kiki) sembrano vivere felici, fino a quando un incidente rivela brutalmente il loro segreto... **Durata: 121'.**

Il titolo italiano del **film** si differenzia dal titolo internazionale *Shoplifters* (taccheggiatori) perché traduce una parte importante dell'originale giapponese *Manbiki kazoku* che, accanto a taccheggiatori 万引 (*manbiki*), pone l'espressione *kazoku*, 家族 ("casa" + "stirpe" = famiglia). Il dettaglio è rilevante dal momento che l'intera filmografia di Hirokazu Kore-eda ruota attorno al concetto basilare di famiglia: il legame affettivo contro il legame di sangue, il rapporto a volte conflittuale tra genitori e figli, la necessità di confermare le radici familiari per sé, la propria discendenza e, talvolta, anche per il proprio onore, concetto che nella cultura giapponese ha un ruolo di primo piano. I protagonisti del film non sono solamente dei marginali che integrano le scarse entrate procurate loro da lavori usuranti e mal pagati rubando nei negozi, ma soprattutto costituiscono un gruppo di persone che hanno deciso di essere una famiglia, pur non avendo tra loro legami di parentela. Desiderano essere famiglia al di là della realtà dei fatti, oltrepassando i confini della legge e delle consuetudini morali dominanti. La famiglia composta dal manovale Osamu, dalla stiratrice Nobuyo, dal loro figlioletto Shota, dalla sorella di lei (studentessa e spogliarellista) e dalla nonna delle due (forse un ex prostituta) sfida usi e costumi del Giappone contemporaneo; è nata un po' dal caso e un po' dall'azzardo che hanno condotto i suoi componenti a vivere in una casetta vecchia e sporca, ai margini di un quartiere ricco della capitale nipponica. Quest'isola di affetti si scontra con la dura realtà quando la nonna, sulla cui pensione si basava gran parte dell'economia familiare, muore nella notte, dopo una splendida giornata di vacanza passata al mare. Proprio nel momento in cui la famiglia celebra il suo momento di più alta coesione, inizia a dissolversi, perché la società all'esterno non può accettarne l'anomalia costitutiva, l'eccezione del suo essere nata da una scelta. Di fronte alla società giapponese con le sue durezze, la bizzarra struttura messa in piedi da Osamu e Nobuyo vacilla e crolla. «*I figli devono crescere con le mamme*» dichiara l'assistente sociale che sta interrogando Nobuyo, fermata per aver tenuto con sé una bambina maltrattata dai genitori, e la donna risponde, con un triste sarcasmo «*È proprio quello che vogliono credere le mamme*». Qui, nel paradosso di aver tolto una bambina a due genitori amorosi solo perché finti, per restituirla ai legittimi padre e madre che la trascurano, risiede il vero centro del discorso di Kore-eda, e l'acme tragico di un film che racconta una società incapace di scorgere l'umano al di là del legale. Esistono affetti che maturano al di là di ogni ragionevolezza, o senso, ma il consenso civile stenta a riconoscerli. Una tragedia che, per quel che riguarda l'interpretazione del concetto di famiglia, si spiega in parte

con la mentalità e la cultura del Giappone meno portate rispetto a quelle europeo-occidentali ad armonizzare i vincoli della parentela con quelli degli affetti (il pin del bancomat della nonna 1192 è forse un riferimento all'anno in cui Minamoto no Yoritomo ricevette il titolo di shōgun e fondò il primo governo militare del Giappone). Il regista suggerisce che la felicità riposa solo nell'instabilità effimera, come i fuochi d'artificio che illuminano una notte su Tokyo, dalle parti del fiume Sumida, mentre nella vita di tutti i giorni, nella società esterna, rimarranno a dominare i vincoli familiari formali che spingono la piccola Rin a guardare nel vuoto, alla fine del film, dopo essere stata di nuovo abbandonata a se stessa, desiderando probabilmente di essere salvata un'altra volta da una vera famiglia. Il film affronta quindi il problema del senso autentico della paternità/maternità. Lo spettatore, come detto sopra, pensa di assistere alla storia di una famiglia povera ma dignitosa, che tenta di sbarcare il lunario in un periodo economicamente difficile per il Giappone in crisi economica. Ma segnali impercettibili insinuano nel pubblico un dubbio finché a due terzi della pellicola le cose si riveleranno essere molto diverse da quelle che si poteva immaginare nella prima parte. Anche l'apparenza di una famiglia felice può ingannare: di quell'immagine non ci si può più fidare nell'epoca della sua manipolazione. Questa rappresentazione idealizzata di una famiglia povera ma amorevole, che riesce a costruire dei rapporti sani nonostante l'indigenza e la necessità del crimine, non corrisponde al vero. O forse sì. Si tratta di un dilemma la cui soluzione, per il regista, è 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 del film 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. Il regista tratteggia chiaramente i limiti morali del microcosmo che descrive: a più riprese ad esempio pone l'accento sull'errore di educare dei bambini al furto, con tocchi di ironia tratteggia gli stessi limiti morali dei vari personaggi: come quando si sofferma sul disappunto della "nonna" che, contati dei soldi che le son stati elargiti, manifesta disappunto per la cifra troppo bassa. Tuttavia, *Un affare di famiglia* porta la riflessione 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 infatti soltanto 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. Un “padre” corre appresso al bus che sta portando via un ragazzino che non è suo figlio, ma il bambino, senza poter più essere ascoltato, si volta indietro e mormora “papà...”. Ogni investitura simbolica prende corpo proprio attorno al punto in cui un soggetto generatore o educatore riconosce il proprio limite e rinuncia ad essere “padre” per lasciare spazio al figlio e alla sua autonomia. È solo a partire da quel momento di rinuncia, quando paradossalmente Shota scoprirà che il Padre non è abitato soltanto dal desiderio amorevole della cura nei suoi confronti, ma anche da una sua fragilità e mancanza, che qualcosa tra i due potrà autenticamente trasmettersi, e che finalmente la parola “papà” potrà uscire dalla sua bocca. Anche se per lo Stato – che nulla sa e che nulla vede dell’etica del desiderio – sarà ormai troppo tardi. Il film, in definitiva, riprende il motivo della solidarietà tra persone che vivono in una situazione di marginalità. Il disagio e la povertà economica sembrano infatti permettere ai protagonisti di sviluppare la capacità di saper meglio leggere nell’animo del prossimo. Lo suggerisce una delle scene più delicate del film, quella della *chat room* in cui la ragazza che lavora in un *peep show* incontra di persona un suo cliente: Kore-eda fa emergere la solidarietà fra diversi tipi di solitudini, e con brevi digressioni che ritraggono altre solitudini, apre il film ad altri contesti, personaggi, realtà esterne al microcosmo familiare. Si passa infine ad un terzo tema, la denuncia della miseria in cui vive parte consistente del popolo giapponese. In *Un affare di famiglia* compare un Giappone marginale, in cui le tensioni sociali sono messe a fuoco dal basso. Sono soprattutto gli interni a rivelarlo: gli spazi domestici dei film di Kore-eda, sono tanto più ingombri di oggetti di varia natura, senza gusto, quanto meno sono benestanti le famiglie che ci vivono. Eppure, l’accumulo compulsivo di oggetti non è semplicemente un tentativo di nascondere la povertà economica, rendendola paradossalmente più evidente; piuttosto, riflette l’assenza di bellezza degli ambienti urbani giapponesi, corrotti

irrimediabilmente dalla cementificazione e dalla speculazione edilizia. Rivela una società dimentica dell’importanza della grazia estetica – circostanza particolarmente significativa, dal momento che si tratta della civiltà nipponica, in cui tradizionalmente ogni dettaglio formale riveste o dovrebbe rivestire un valore sostanziale. Solo pochi frammenti filmici mostrano le bellezze paesaggistiche del Giappone: qua e là un campo verdeggianti, magari attraversato da uno di quei treni corti, a due o tre vagoni, a Kore-eda cari quanto a Ozu. **Dal punto di vista stilistico** si osservi come il regista esponga i suoi temi evitando qualsiasi retorica drammatica e, in un modo tipicamente giapponese, adottando la cifra stilistica dell’armonia pervasiva. A metà tra commedia familiare e dramma, *Un affare di famiglia* appartiene a un genere singolare, nel quale ritaglia il suo spazio anche il documentario, per lo sguardo con il quale Kore-eda restituisce uno spaccato del Giappone in grave difficoltà economica. Senza esporsi in una vera e propria critica sociale (che comunque, anche solo indirettamente, emerge in modo chiaro), il film non enfatizza mai la materia trattata, rimanendo sempre sommerso, anche nel momento in cui esplode la tragedia. L’occhio della camera è sempre minimale, i dialoghi sono fatti anche di dettagli che altri registi considererebbero secondari (i piedi della piccola Yuri quando le tagliano i capelli). Nonostante la riproposizione di spunti già trattati nelle opere precedenti, Kore-eda riesce a trovare una rinnovata ispirazione nella profondità della scrittura e nella precisione del montaggio. Tra le numerose sequenze notevoli, si segnalano in particolare i dialoghi tra i protagonisti e i poliziotti prima di andare in galera (fanno riflettere sugli importanti temi morali che la pellicola mette in scena) e il doppio, commovente sguardo finale dei due bambini, ancorati a un passato che deve rimanere tale per il ritorno (forzato?) dai rispettivi genitori biologici. La forza del regista sta nella capacità di essere anche lo sceneggiatore dei suoi film, e di montarli da solo; sta anche nell’abilità di dirigere gli attori, e in particolare i bambini. È impossibile non affezionarsi ai protagonisti dei suoi film, e cioè ai suoi attori grandi o piccoli che siano, tutti bravi e tutti difficilmente dimenticabili.

Il regista Hirokazu Kore-eda è nato a Tokyo il 6 giugno 1962. Dopo essersi laureato in letteratura all’università Waseda, ha lavorato come documentarista televisivo per la *TV Man Union*. La sua opera si distingue per l’approccio innovatore, antispettacolare e documentaristico anche nei film di fiction. Tra suoi primi documentari, *Shikashi* (1991) sul caso di cronaca del suicidio di un funzionario governativo, *Eiga ga jidai o utsusutoki - Hou Hsiao-hsien to Edward Yang* (1993) sui registi taiwanesi Hou Hsiao-hsien ed Edward Yang, *Kare no inai hachigatsu ga* (1994), video-diario di un malato di AIDS. Il suo esordio nel lungometraggio cinematografico, *Maborosi* (1995) è tratto da una novella di Teru Miyamoto. Seguono *Wandafuru raifu* (1998), *Distance* (2001), incentrato sulle conseguenze del suicidio di massa degli adepti di un culto religioso ispirato a quello di Aum Shinrikyō, *Nessuno lo sa (Daremo shiranai)*, (2004), basato su un tragico fatto di cronaca. Con *Hana yori mo nabo* (2006) Kore’eda si cimenta per la prima volta con il film in costume e il genere per eccellenza del cinema giapponese, il *jidai-geki*, pur senza rinunciare al proprio caratteristico stile intimista. Dopo il dramma familiare *Aruitemo aruitemo* (2008), affronta un’altra sorta di “passaggio obbligato” per un cineasta nipponico, la trasposizione cinematografica di un manga, con *Kūki ningyō* (2009). Seguono *Aruitemo aruitemo* (2008), *Kūki ningyō* (2009), *I Wish (Kiseki)*, (2011), *Father and Son (Soshite chichi ni naru)*, (2013), *Little Sister (Umimachi Diary)*, (2015) e *Ritratto di famiglia con tempesta (Umi yori mo mada fukaku)*, (2016).