

# Lo strano caso di Ugo Volli e Akira Kurosawa

Metacinema e filogenesi del soggettivo in *Rashomon*

BRUNO SURACE\*

## Abstract

Akira Kurosawa's 1950 *Rashōmon* is unanimously considered one of the masterpieces of film history. It has been treated far and wide, and continues today to attract interest from cinephiles and scholars. It is a genuinely open work, which among others has been dealt with by Ugo Volli who decided to focus on its pre-eminently metacommunicative aspect. His analysis is in the form of a video essay in the Italian edition of the DVD film (Dolmen Home Video, 2007). It is from this analysis — unfortunately rare, and therefore extremely precious, in the light of this semiotician's range of interests — that the present essay departs, setting itself at least three objectives: to start from the analytical elements raised by Volli and use them as bases for a more in-depth study, to intrinsically detect how the semiotic approach can be significant in filmic analysis, and to suggest a theory of metacinema as a more complex device than the classic definition of "cinema that speaks of itself".

*Keywords:* *Rashomon*, *Ugo Volli*, *Metacinema*, *Film Semiotics*, *Images*.

## 1. Ugo Volli incontra Akira Kurosawa

È una sorpresa non da poco, per un semiologo che è anche uno studioso di cinema, scorrere i contenuti extra del DVD in edizione restaurata e rimasterizzata di *Rashōmon*<sup>1</sup> (Dolmen Home Video del 2007), e scoprire che a fianco all'inquadramento storico e poetico di Maria Roberta Novielli, che con il cinema giapponese intrattiene un rapporto intimo essendo specializzata al Nihon University Cinema Department e vantando una storia pubblicistica ultradecennale sul tema<sup>2</sup>, e assieme ad alcuni spunti di riflessione sul rapporto fra i racconti *Nel bosco* e *Rashomon* di Ryūnosuke Akutagawa e il film di Kurosawa, compare una videolezione di Ugo Volli dal titolo *Quando le immagini mentono*. È una sorpresa perché fra le isotopie che

\* Afferenza.

1. Da qui in avanti adotteremo la scrittura *Rashomon* sprovvista del macron, che è poi in linea con la resa italiana del titolo del film.

2. A titolo esemplificativo cfr. NOVIELLI, 2001; 2010; 2012.

si rintracciano nell'immensa mole di pubblicazioni e ricerche del semiologo, che vanno dalla moda alla pubblicità, dall'arte allo studio dell'ebraismo, dal teatro alla città, e così via, sicuramente il cinema non spicca per frequenza, e di cultura giapponese non sembra esserci traccia<sup>3</sup>.

Sul cinema Volli si concentra di rado, come in *Quell'immagine di Greta Garbo* (1990), che è più un saggio di semiotica della moda e dello stardom. Eppure sembra menzionarlo spesso. Il suo *Manuale di semiotica* (uscito nel 2000, e che a trent'anni di distanza continua a essere l'efficace tappeto rosso di introduzione alla disciplina per centinaia di studenti ogni anno) indulge a più riprese su esempi cinematografici, utilizzati per chiarificare alcune fra le più nodose questioni della materia<sup>4</sup>, ma soprattutto significativi su un metalivello che dice molto di più di quanto non facciano nello stesso manuale le due paginette (precisamente da 260 a 262) dedicate alla settima arte, necessariamente riepilogative e, in qualche modo, dimostrative dell'amore mai sbocciato fra semiotica e cinema<sup>5</sup>. È il metalivello che non fa del cinema un elemento alle "periferie del senso", per riprendere una felice locuzione del semiologo (2016), ma un ambiente comunicativo che attraversa la cultura tutta, e che si può trattare come nodo per mappare determinate costellazioni semiosiche, o anche scavare a fondo nella sua singolarità.

Sarà concesso poi, in un saggio come questo che, almeno per chi lo sta scrivendo, ha un valore affettivo e il sapore di un'occasione davvero speciale, riportare alcuni dei confronti a voce avuti con Volli negli ultimi anni. Quest'ultimo infatti è stato a più riprese tediato dalle mie speculazioni semiofilmiche: a partire da un saggio prodotto per il suo esame di semiotica del testo intorno al 2012, con un'analisi sulla retorica del diavolo in *The Devil's Advocate* di Taylor Hackford del 1997, per proseguire con un lavoro sul rapporto fra *Pulp Fiction* di Tarantino con l'esegesi biblica del celeberrimo passo "Ezechiele 25:17" intorno al 2014, fino a una travagliata tesi dottorale su cinema e destinalità discussa agli inizi del 2019. Ogni volta che ho presentato le mie riflessioni a Volli su temi legati al cinema la sua reazione è stata duplice, e, almeno a prima vista, paradossale: da un lato il semiologo ha più o meno sempre apertamente affermato di non avere particolare interesse

3. Non è qui la sede per menzionare tutta l'opera del semiologo. Per una bibliografia consultare il sito [ugovoli.it](http://ugovoli.it) (ultima consultazione 09/06/2019).

4. Non è l'unico [...] quante volte mi è capitato in questi anni, durante convegni, conferenze, e in numerosi saggi, volumi, e articoli, di notare come la teoresi stesse in piedi proprio grazie al supporto di una rete di esempi filmici.

5. Senza intenzioni polemiche, le pagine sono un compendio molto breve di alcuni dei principali concetti elaborati dalla semiotica per lo studio del cinema, ridotti a quella paratassi che in qualche misura ci dice di come sia sempre mancata una teoria semiotica unitaria del testo filmico. Motivo per il quale continuo a ritenere che si debba proseguire il lavoro verso tale direzione, pur schivando coloro che sostengono l'inconciliabilità fra i due universi in gioco (cfr. SURACE, 2018).

nei riguardi del cinema, o almeno non così tanto da risultare adeguatamente aggiornato; dall'altro, nondimeno, è sempre stato ben più di un passo avanti, capace cioè non solo di intuire le questioni che io, spesso confusamente, tentavo di porgli (convinto, ingenuamente, di aver scoperto chissà cosa), ma di anticiparle e immediatamente irreggimentarle in un *frame* teoretico in una maniera così chiara, franca ed esaustiva, da lasciarmi basito.

Tornando quindi a *Rashomon*, si capirà quanto è grande la meraviglia di poter assistere a un'analisi di Volli finalmente filmica, un'analisi dunque esotica per sua natura, su un tema esotico altrettanto. *Rashomon* è un film di un paese lontano (il Giappone), un tempo ancora più lontano (uscito nel 1950), e ambientato in un tempo lontanissimo (il medioevo giapponese). Guardandolo, per chi ha la fortuna di farlo per la prima volta, o riguardandolo, tuttavia, un po' del mistero si scioglie, ma aumentano le aspettative: come i cinefili sanno, si tratta di un capolavoro senza tempo, un intrico postmoderno *ante litteram*, un ordigno metacomunicativo le cui peculiarità si prestano allo sguardo semiotico con un'aderenza perfetta. E l'analisi di Ugo Volli lo dimostra con quella nitidezza che mi fa stilare i seguenti punti, da cui dipartirà il saggio:

1. sebbene il film di Kurosawa sia stato studiato in lungo e in largo<sup>6</sup>, l'analisi di Volli, eminentemente semiologica, ci dimostra come l'approccio semiotico possa per davvero fare emergere dal film senso altrimenti destinato a rimanere inesplorato;
2. c'è ancora spazio per ragionare sull'immanenza del testo — ed è in effetti questa la significativa differenza con l'introduzione di Novielli, invece dedicata a installare *Rashomon* all'interno di uno specifico contesto filmografico e sociopolitico;
3. è un vero peccato che non ci sia stata, fino ad oggi, un'attenzione maggiore verso il cinema da parte di Volli, ed è altrettanto peccaminoso come questo significativo contributo sia relegato in un dvd, già di per sé supporto mediale oramai agonizzante, per di più rarissimo (auspichiamo dunque in una trascrizione prima o poi di quello che è tutti agli effetti un saggio su video);
4. una volta che ci è passato sopra Ugo Volli, lavorare su qualsiasi cosa è estremamente difficile, poiché il filosofo riesce in tempi brevi ad

6. Mi limito qui a menzionare alcune fonti che hanno trattato il film (non estendo ai lavori più generalmente focalizzati sull'opera di Kurosawa per non appesantire ulteriormente il testo). Tali fonti non coprono gli interi studi dedicati a *Rashomon*, ma sono scelte a significare l'interesse che, fin dalla sua uscita, ha suscitato il film, e il ventaglio ampio di prospettive teoriche che questo ha intercettato, dai *film studies* alla filosofia, dagli studi culturali alla psicologia, BASTIDE, 1952; LINDEN, 1973; MACDONALD, 1982; BOYD, 1987; RICHIE, 1987; YOSHIMOTO, 2000; ADINOLFI, 2008; GRANDÍO, 2010; HOWARD, 2012; REDFERN, 2013; DAVIS, ANDERSON, WALLS, 2015; CENDON, 2015; ANDERER, 2016; CALORIO, 2017; MARTÍN, MIGUEL, 2018.

aprire e chiudere la sua analisi con un'esaustività che è tanto preziosa quanto frustrante, almeno per chi umilmente si ponga l'obiettivo di dire ancora qualcosa sul tema. In questo caso fortunato, tuttavia, sfrutterò la linea di analisi e le aperture che Volli generosamente regala nel suo contributo, cercando di divincolarmi all'interno della mappa da lui costruita, che apre a entusiasmanti possibilità.

## 2. Il vero, il falso, (ma soprattutto) il verosimile

Da un punto di vista narrativo *Rashomon* è un film problematico. Esso infatti racconta al contempo molte storie, oppure, più propriamente, una sola storia, secondo molteplici focalizzatori<sup>7</sup>. È in questo senso che Volli, all'inizio del suo videosaggio, lo definisce testo postmoderno<sup>8</sup>, con ciò intendendo sostanzialmente un testo riflessivo e intessuto di componenti metacomunicative, tese a discutere la presunta verità veicolata dal mezzo filmico. È poi lo stesso semiologo in seguito a sostenere, giustamente, come il film di Kurosawa sia anticipatore di quelle che saranno diversi anni dopo le *Nouvelles Vagues* occidentali, fatte di nomi come Fellini, Godard, o l'Antonioni di *Blow Up*<sup>9</sup>, che mettono in scena la crisi della verità rappresentazionale:

Tutte le rappresentazioni, fatta eccezione forse per quella della mappa dell'Impero cinese di dimensioni pari al suo territorio, paradossalmente evocata da un celebre scritto di Borges, sono essenzialmente diverse dal loro rappresentato, lo "deformano" (Volli, 2009, p. 119).

Si articolano così una serie di rifrazioni che rendono narrativamente il modo di essere dei personaggi. Questi infatti sono tutti piuttosto concordi sull'incipit della vicenda incriminata (di fatto la parte pacifica della storia), e però non si comportano come ci si aspetterebbe in un processo classico, cercando cioè di scagionarsi e di scaricare il barile su qualcun altro. Ognuno attribuisce sostanzialmente la colpa a se stesso, incurante della condanna e desideroso di salvare la propria faccia, da un punto di vista sociologico, e il

7. Si tratta, tecnicamente, di una focalizzazione interna di tipo multiplo, simile a quella di alcuni romanzi epistolari o de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, per riprendere due esempi che Volli affianca a *Rashomon* (2000, p. 76).

8. È un aggettivo, questo, che raramente compare nell'opera del semiologo, e che carica di particolare valore il film di Kurosawa in quanto testo in qualche misura antesignano di quella meta-corrente che è il postmodernismo, che solo qualche decennio più tardi diverrà matrice di lettura del cinema. Questo inquadramento fornito da Volli, per via della sua rilevanza, è stato ripreso in uno dei pochi testi che menzionano «Quando le immagini mentono», in TEDINO, 2016, p. 149.

9. È in effetti la prevalenza di sperimentazione modernista sulle forme narrative a catapultare, attraverso *Rashomon*, il cinema asiatico in Occidente (cfr. BOWMAN, 2010, p. 173), con ciò aprendo anche a un nuovo influsso di idee nei laboratori del cinema di questa parte del mondo.

proprio ruolo tematico (il brigante con il proprio codice d'onore, la dama indifesa, il decoroso samurai) da un punto di vista semiotico. È come se i codici di genere — il poliziesco, il giallo ad enigma, la storia di cappa e spada, la storia di tradimenti amorosi, il film violento — rivendicassero la propria dignità, a tal punto da non solo regolare metastrutturalmente l'orientamento della vicenda, ma da prendersi il posto sul proscenio, in una fila ordinata per turni dove tutti concorrono nell'obiettivo di sancire la fierezza dell'essere null'altro che diegesi<sup>10</sup>. Nobilitazione, questa, che tocca il suo acme quando lo stesso ucciso è chiamato a testimoniare per bocca di una maga, la quale in preda agli spasmi disumani derivati dalla sua possessione viene ascoltata come una testimone qualunque, mentre dietro di lei gli altri testimoni attendono impassibili, plasticamente fermi (salvo in qualche rara inquadratura, sulla quale con più spazio si potrebbe ragionare ulteriormente). L'incursione del paranormale, in un mondo che brama di palesare la propria finzionalità, è quindi probante del teatrino dei personaggi interessati a difendersi proprio in quanto personaggi, orgogliosi di essere finti, di occupare degli spazi virtuali appositamente generati per — se non da — loro.

Il nesso dunque stilato da Volli con Pirandello<sup>11</sup>, che Kurosawa conosceva soprattutto nella veste di autore del *Fu Mattia Pascal* (già opera che nega l'esistenza di un vero oggettivo e racconta invece della mutabilità del vero in virtù dell'identità soggettiva), è lampante, ma merita di essere indagato. Volli menziona infatti due soggetti teatrali: *Questa sera si recita a soggetto* (1930) e *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Entrambi questi soggetti sono esemplificativi di una presa di coscienza dei personaggi, ma anche di una rinnovata libertà di movimento mentale degli spettatori, invitati a «perdersi in un vagabondaggio psichico» (Volli, 1989, p. 23). Manca al pirandelliano appello *Ciascuno a suo modo* (1924), ma è chiaro ed esplicitato dal semiologo il parallelo fra Kurosawa e Pirandello<sup>12</sup>, entrambi mettendo in scena situazioni grottesche e, in misura più o meno evidente, tragiche, in cui l'oggetto della rappresentazione è la rappre-

10. Che non possa essere questo — il bisogno cioè del genere di definirsi attraverso l'avvicinarsi di una serie di ruoli tematici "orgogliosi" — uno degli elementi da cui cominciare per costruire una semiotica dei generi, che Ugo Volli a più riprese in questi anni ha menzionato come grande assente nello studio della narratività?

11. Un nesso che in seguito identificheranno anche RONTI, 1999; MAURIZI, CIAPPARONI LA ROCCA, 2012, p. 222, e che viene poi ripreso anche da un elaborato articolo sul "*Rashomon* perceived" di Andrew Horvat 2016, pp. 43–55. Spiace, devo nuovamente dirlo, che manchi proprio un testo di Volli nella bibliografia in merito.

12. Va comunque rilevato come tale parallelo rimanga circoscritto alla presa di coscienza dei personaggi e alla valenza metacomunicativa dell'opera, e le strade si biforchino da un punto di vista ideologico. I personaggi di Kurosawa sono spesso umili e poveri, moralmente caratterizzati così come spesso nobilitati in quanto tali (come accade sul finale di *Rashomon* nella scena dell'adozione del bambino); questa componente profondamente etico-sociale risulta più carente in Pirandello. È lo stesso Volli a suggerire, *en passant*, una lettura più ideologica del film come di un'opera sul conflitto di classe, che non esita a mostrare attraverso l'avvicinarsi dei corpi la caducità dei costumi borghesi.

sentazione stessa. Su questa i personaggi negoziano una volontà “soggettiva” di potenza nietzschiana — «non ci sono fatti, solo interpretazioni» — basata sul prevalere non di una realtà oggettiva, bensì di una realtà soggettivo-prospettica, la cui costruzione retorica domina sulle altre. È territorio squisitamente semiotico, ove non è la lotta fra il vero o il falso a generare la tensione narrativa, ma fra diversi verosimili, posti in posizione di equipollenza nel ring del film, ognuno con le sue specificità, i suoi punti forti e i suoi punti deboli<sup>13</sup>. È la rappresentazione che, in un movimento doppio e antitetico, mostra la sua crisi novecentesca e così facendo si dà forza slittando da una dimensione referenziale a una metalinguistica, che coincide con uno slittamento da un’ideologia dell’oggettività a una retorica della soggettività:

In my opinion, in trying to semiotically characterize representation, we must think of the very classical notion of sign, following the Stoic definition, the Augustin elaboration of it – or the Peircean one. This definition was clearly conceived as the scheme of a cognitive activity, i.e. of the process by which someone extracts information about the world from something. Therefore, in modern philosophical terminology it is a subjective process (because of the involved subject) but also at the same time an objective one (because of the external information about the world): something standing for something else for someone. It comes from the “empiricist” idea of a kind of mirroring cognition: representation (as an activity) only consists of matching things with their “representations” (as mental impressions). This implicit mirror theory necessarily entails an atomistic structure: complex representations (that correspond to complex objects) are made by putting together simpler representations (that correspond to simpler objects). At the end one finds atomic representations and objects (Volli, 2003, p. 29).

È chiaro tuttavia che se le cose stessero unicamente così, e cioè se le superfici testuali, film, dipinti o fumetti che siano, non parlassero se non di sé stesse, sarebbe senz’altro intrigante discuterne, ancorché forse un po’ infecundo<sup>14</sup>. Al contrario, è noto alla semiotica come le culture e i testi non siano in rapporto unidirezionale (le culture producono testi, e poi li usano a piacimento), ma profondamente bidirezionale, in un flusso costante che prende vari nomi, come quello di immaginario, inteso come:

[...] immagini sociali comunque “oggettivate”, cui non è possibile al singolo aggiungere o togliere quel che desidera, ma che si modificano e quindi hanno una forma di esistenza tipicamente storico-culturale. Esse vanno pertanto reperite in qualche presenza intersoggettiva, non meramente estrapolate per intuizione del

13. Volli dedicava già al falso programmatico, assoggettabile a una grammatica, un contributo dal titolo *Per una grammatica dell’artificio*, in *A onor del falso*, piccolo catalogo di una mostra romana del 1993 dedicata al bijou, curato da Omar Calabrese.

14. E, di contro, estremamente fecondo, in quanto significherebbe che fruiamo dei testi per i testi stessi, esclusivamente, con ciò facendone “passatempo”, attività senz’altro fra le più nobili conducibili dall’essere umano.

ricercatore; insomma rinviano a una “testualità”. Immaginario è per noi una certa dimensione dei testi o dei gruppi di testi (Volli, 2011, p. 33).

*Rashomon* è così da intendersi come un film che fuoriesce da se stesso<sup>15</sup>, proprio edificando un sistema complesso di relazioni che cambiando in base a chi le vive, le osserva e le riferisce, sono specchio del funzionamento della coscienza individuale e collettiva nella società, dell’io come “costruzione discorsiva” secondo una «organizzazione variabile nella storia e nella diversità delle culture» (Volli, 2008, p. 174)<sup>16</sup>.

Tale riflessione è nel film così potente da codificare un vero e proprio effetto psicosociale, noto come Effetto *Rashomon*, metafora di quelle situazioni in cui uno stesso evento viene riferito dai suoi testimoni in maniere sensibilmente diverse<sup>17</sup>. Si tratta dello scontro della soggettività con l’evento traumatico, tant’è che l’effetto è acuito e reso più significativo proprio in casi di eventi la cui gravità comporta da parte del testimone uno sforzo emotivo e cognitivo considerevole, come nel caso di delitti. Così il film prorompe nell’immaginario, e, quel che qui ci interessa, dichiara la capacità del mezzo filmico di mostrare i personaggi nel loro atto di percepire, capire, sentire la realtà, attraverso meccanismi che mimano quelli umani. La realtà è presentata come soggettiva, sprovvista di una fenomenologia totalitaria, fatta di effetti che retrocedono le proprie cause, di evenemenzializzazioni gioco forza parziali, surdeterminate da una soggettività che instilla un dubbio costante: si è trattato di seduzione o di stupro della donna? Il bandito e il samurai hanno duellato onorevolmente o si sono azzuffati alla bell’e meglio? E il samurai è morto in duello, per omicidio, o si è suicidato? Quel che si sa è che è morto, eppure a ogni morte in quanto “datità” corrisponde un’ontologia precipua, che il film fornisce magnificando la propria capacità proiettiva che interpola l’immagine filmica con quella mentale.

15. Non è certo prerogativa di questo film. Stando alla definizione di immaginario appena proposta è infatti caratteristica di ogni testualità prodursi in una qualche propaggine che ingenera immaginario. E però, onde evitare di sprofondare in un relativismo assoluto, va comunque rilevato come proprio per via di alcune caratteristiche interne ai testi, cioè in virtù di alcune semiotiche, alcuni di essi manifestano una capacità agentiva maggiore di influsso nei sistemi di credenze e nelle enciclopedie rispetto ad altri. *Rashomon* è senz’altro uno di questi.

16. Cfr. anche VOLLI, 2012.

17. Sull’origine della locuzione “Effetto *Rashomon*” scrive Annie Duke, riferendosi al film: «L’elemento centrale, di una trama altrimenti semplice, era l’incompletezza come fonte di bias. Nel film, quattro persone forniscono racconti separati, drasticamente differenti, di una scena che tutti hanno osservato [...] Anche senza versioni contrastanti, l’effetto *Rashomon* ci ricorda che non possiamo assumere che la versione di una storia sia accurata o completa. Non possiamo contare su qualcun altro né sulla loro versione dei fatti per fornire un resoconto completo e oggettivo di tutte le informazioni rilevanti» (2019). È interessante constatare come alla ricerca del lemma “*Rashomon*” nei principali database di articoli scientifici in effetti la presenza di articoli di taglio psicologico, sociologico o clinico risulti molto più massiva che non quella di testi sul film di Kurosawa. È, in fondo, una prova di come questo sia divenuto prepotentemente una figura dell’immaginario.

### 3. Oltre il senso del *meta*–

Questo è ancora più evidente nelle considerazioni di Volli relative alla mancanza di significative inquadrature soggettive nel film. In effetti alcune soggettive compaiono, e su un paio di queste mi sento di riconsiderare la liquidazione forse troppo netta del semiologo, senz'altro compiuta per economia. Il brigante, quando interrogato, guarda in alto, e il controcampo soggettivo restituisce un cielo nuvoloso, figura già ampiamente codificata come sistema semisimbolico (alto/basso — trascendente/immanente), così come la donna violentata, uno dei fulcri sensibili della narrazione, alle volte guarda di nuovo in alto valicando con lo sguardo quel bosco di sapore elegiaco che si rivela invece teatro di una violenza intollerabile. Essa è l'oggetto di un desiderio che si fa bisogno, tant'è che, almeno in una delle versioni del racconto, il brigante dopo averla posseduta vuole abbandonarla: «Quando si contrappone il desiderio al bisogno, si pensa ad esso come volontà di possesso o ancor meglio di “consumo”: appropriazione che distrugge quel che ottiene, si tratti di cibo o di droga, di sesso o di bevande» (Volli, 2002). E però al contrario, in un'altra versione, il brigante una volta avuta la donna le chiede di sposarlo, umiliando il suo codice e sacrificando la sua dignità al punto di dire che se ce ne sarà bisogno si ridurrà addirittura ad andare a lavorare (attività questa ignominiosa secondo il suo modello esistenziale, e frase che, definendo il lavoro come *extrema ratio*, contribuisce a renderci il personaggio molto simpatico).

*Rashomon* si configura così, nell'insieme di sguardi che con tanta maestria contiene al suo interno, come un campionario di soggettività, ognuna delle quali si modifica secondo una precisa inferenza. Nondimeno è l'inquadratura oggettiva a farla da padrona, proprio quella che sin dal nome sembrerebbe produrre un effetto di realtà; essa reifica le ipotesi di senso, concretizza i mondi possibili indugiando sui volti cangianti dei personaggi che di versione in versione rivelano la schizofrenia testimoniale dell'insieme (prima fra tutti la donna, inizialmente recalcitrante e poi colpevolmente coinvolta nel suo stesso stupro, almeno secondo il racconto machista del brigante). Il reiterato utilizzo dell'inquadratura oggettiva contribuisce a ingenerare una sommatoria di verosimiglianze che finiscono per coincidere con una verità gestaltica, che comprende tutti i racconti, tutti gli sguardi (ecco perché sono così rari i raccordi di sguardo e i fuori campo, per evitare il prevalere di uno sugli altri) secondo qualche parzialità e in qualche misura.

La formula metacinematografica di Kurosawa non è quindi appiattita su un grado primordiale, quello per il quale rivelerebbe la programmatica illusorietà del medium. Essa al contrario vuole proprio dimostrare, palesando l'opacità in opposizione alla sua percepita trasparenza e concretizzando i racconti dei testimoni di volta in volta, come tali testimonianze siano per



chi le pronunzia sempre vere. Non è la resa all'impossibilità della ricostruzione obiettiva dell'evento, ma la messinscena del processo cognitivo di evenemenzializzazione, che si scontra con le difficoltà umane di una semiotica del vissuto o meglio dell'ineffabile<sup>18</sup> e delle "esperienze", queste non essendo «cose "del mondo"» ma piuttosto «"entità testuali" che ricorrono abbastanza spesso e che vengono di solito utilizzate per definire certe classi di descrizioni del mondo, o di passioni che lo riguardano» (Volli, 2007, p. 17). *Rashomon* è dunque secondo Volli una penetrante introspezione del cinema su se stesso, sulla sua capacità illusionistica, ma lo è, aggiungo io, non solo in quanto produttore di immagini, bensì in quanto estensione, o riflesso, dei processi cognitivi, propriocettivi, e più largamente di significazione umani<sup>19</sup>. L'accavallarsi diegetico di *Rashomon* è la mimesi dell'impossibilità di stabilire con certezza il vero da parte degli esseri umani, specie in momenti di stress o post-traumatici, come per il Giappone post-bellico del 1950 (l'occupazione USA perdurerà sino al 1952), bisognoso non solo di ricostruire i propri luoghi dalle macerie — macerie che sono emblemizzate dal diroccato portale di Kyoto che apre e chiude il film — ma anche il luogo della propria coscienza<sup>20</sup>.

#### 4. Gli spazi del soggetto

È poi senz'altro una certa teatralità del film a incuriosire ulteriormente Volli<sup>21</sup>, che ne propone una lettura degli spazi e del loro articolarsi nelle storie, tutta tesa a trarre dal testo le sue pretese di insegnamento morale, magnificate nella sequenza finale dove una certa disgregazione dell'animo umano, testimoniata dalle geremiadi del sacerdote nel tempio, viene ricucita dall'adozione di un bambino abbandonato da parte di un ladrunco<sup>22</sup>. Ci concentreremo dunque ora su alcuni elementi menzionati da Volli, ampliandoli a partire dai suoi spunti analitici.

Va innanzitutto rilevata la dialettica fra gli spazi del film, che semioticamente possiamo suddividere in spazio utopico, il bosco dove avviene

18. Cfr. VOLLI, 2015.

19. Questa considerazione apre oggi al fertilissimo dialogo fra scienze sperimentali e cinema, già tuttavia ampiamente imbastito dalla lunga relazione fra psicanalisi e cinema. Su tali sviluppi uno dei testi più recenti è D'ALOIA, EUGENI 2017.

20. In questa breve considerazione si ritrova tutta l'importanza di annettere gli studi eminentemente testuali, quali quelli semiotici, con il discorso storico; le due prospettive infatti possono e devono lavorare concordemente poiché in grado di illuminare secondo due luci la significatività del testo. Ho tentato qualcosa del genere in SURACE, 2019a, 2019b.

21. È noto ai più come l'interesse per il teatro abbia segnato profondamente la vita accademica e professionale del semiologo, critico teatrale per *La Repubblica* dal 1976 al 2009.

22. È probabilmente questo il punto di massima distanza rispetto al racconto di Akutagawa.

il delitto, paratopico, lo strano luogo del “processo”, ed eterotopico, il portale di Rashomon, che apre e chiude il film. Si tratta, come comprenderemo, di una compartimentazione topologica tutt’altro che stagna, fondata sull’intersecarsi delle spazialità come luoghi della significazione.

Partendo proprio da Rashomon, questo, il portale meridionale di Tokyo, è in effetti il meta–luogo contenitore o cornice (un po’ come i “palagi” e “giardini” dove i giovani novellatori del *Decameron* si scambiano le proprie storie), e tuttavia la sua funzione non si esaurisce certo qui. Esso è al contrario la riverberazione della disgregazione morale che si espleta nel film: luogo intimamente simbolico, realmente esistito, prediletto in epoca medievale — in Giappone il Periodo Heian (794–1185) — per i mercati neri e crocevia di briganti, è qui invece l’ambiente in rovina di una transizione impossibile, diroccato e circondato da una pioggia battente; come sospeso, è un luogo di attesa, di stallo non solo fisico ma soprattutto etico, che deflagra nelle interiezioni («non ho capito», «non so cosa pensare», e via dicendo) dei novellatori incapaci di metabolizzare il torbidume della vicenda.



Figura 1: Il portale Rashomon.

Il luogo del processo è poi altrettanto emblematico. Reso mediante un campo visivo destrutturato su tre piani, è definito prospetticamente come segue: un fondo, rappresentato da un muro bianco, ove seduti a gambe conserte i vari testimoni attendono ordinatamente il loro turno per riferire l’accaduto, un avampiano, ove chi sta parlando traslittera dall’adiaforia del fondo campo a un misto di euforia (il brigante esagitato) o disforia (la donna disperata), e un antecampo, lo spazio invisibile ove si troverebbe il giudice che ascolta le varie testimonianze, un giudice muto che non può che coincidere con lo sguardo spettatoriale, evocato chiaramente dalle interpellazioni rese dalla frontalità e dagli sguardi in macchina dei personaggi. Una geometria del genere, debitrice senz’altro di maestri come Yasujirō Ozu, non può che ulteriormente corroborare la tesi di una gigantesca,

plastica messa in scena, che in effetti è confermata da tutte le considerazioni metafilmiche che stiamo muovendo.

L'appello allo spettatore, così sfrontato, è la richiesta di una complicità, di "stare a sentire", di dare per buono quel che sempre più palesemente si presenta come un intreccio incoerente. Sostiene Volli che «le immagini non sono quello che dicono di essere, non sono in rapporto di somiglianza con la realtà; sono disoneste, seduttive, ci portano a credere cose a cui non crederemmo, ci ingannano»<sup>23</sup>. Il tema è proprio quello della seduzione dell'immagine, un'affermazione nemmeno poi così surrettizia da parte di *Rashomon* che in effetti la lancia con una certa carica eversiva, considerando l'epoca in cui viene prodotto (non certo la nostra contemporaneità, dove i temi delle fake news e della postverità sono all'ordine del giorno). È la dichiarazione del cinema di produrre non enti, qualcosa che è, ma apparenze cui si può o meno dare credito, effetti: «[...] l'effetto, come tale, è spesso "qualche cosa di meno di un ente": non una cosa, ma la sua superficie più o meno ingannevole, "un'apparenza senza sostanza", un trucco, un gioco del linguaggio e della percezione. [...] L'effetto "agisce in virtù del suo modo di apparire" [...]» (Volli, 1997, 84–85).



Figura 2: Il luogo del processo.

Vi è infine il fitto bosco<sup>24</sup>, lo spazio dell'azione ameno e silenzioso, di un silenzio imperfetto che, in quanto «spazio della "parola nascente", del "silenzio che si rompe", della "voce che sorge" o "si spegne", del "discorso represso" o nascosto, dell'"afasia" e della "rottura dei codici"» (Volli, 1991,

23. Si tratta sostanzialmente di una trascrizione del videosaggio.

24. È il bosco, ci dice Volli, come topos profondamente interculturale, intessuto di componenti edipiche (il bosco come indecifrabile luogo di pulsioni intrattenibili, e in effetti sono queste a impadronirsi del brigante), che rimanda per esempio al *Sogno di una notte di mezza estate* shakespeariano (il bosco come luogo della non-civiltà, che reprime la civiltà quando questa prova a entrarvi).

p. 17), si apre alla catarsi di una violenza vorticosa e pervasiva. Non solo la violenza del samurai ucciso, in circostanze mai del tutto chiarite, ma pure quella subita dalla dama per mano del brigante, e ancora quella che la dama fa al marito assecondando in qualche misura il proprio stupro, e ancora quella che fa il marito alla dama fissandola nel più torvo e torturante degli sguardi. È una violenza che, malgrado il non poter credere a tutti i racconti, o il dover credere a tutte le versioni, si mostra come sempre profondamente corporea, mediante i piani ravvicinati, il duello formale prima ed esagitato dopo, l'enfasi sul corpo del brigante che con sonore pacche continua a schiacciare gli insetti che lo tediano. Si tratta qui di immagini che amplificano la forza illocutiva del film, immagini che generano una "seduzione spettrale" (cfr. Volli, 2012), ripresa da Volli sul monito di Brecht, «Non vi fate sedurre», che il semiologo declina con quello che definisce un teorema di Rashomon: «Non bisogna credere alle immagini».



Figura 3: Il bosco.

## 5. Il poi non così strano caso della semiotica e del cinema

Questo breve viaggio in *Rashomon* non ha certo la pretesa di esaurire l'orizzonte di senso aperto dal film, quanto piuttosto di applicarvi, a partire dalle felici intuizioni di Volli, lo sguardo semiotico. Tale operazione non va letta come un'apologia della semiotica del cinema (espressione questa che in occasione della mia dissertazione dottorale ho preferito trasformare, per una serie di ragioni che qui non posso esplorare, in cinesemiotica). È uno dei fardelli che la disciplina si porta appresso, dopo i favolosi anni della scoperta, quello di essere sempre costretta a giustificarsi. Se chi legge troverà delle assonanze popperiane nell'asserzione, allora capirà come

in fondo il bisogno di giustificarsi, l'atteggiamento sempre dubitativo nei propri confronti, è operazione di umiltà che in fondo nobilita il filosofare. Nella primissima riga del *Manuale di semiotica* Ugo Volli parla di «punto di partenza della semiotica», e fin qui tutto bene, ma anche di «giustificazione della sua utilità». Si tratta, ne sono quasi certo, della prima riga di un testo semiotico letta nella mia vita.

Quello che qui ho cercato di fare dunque, umilmente, è di mostrare come il lavoro sul testo possa per davvero contribuire all'affioramento di dati significativi, ponendolo al vaglio di un microscopio, per adottare la metafora entro la quale Volli ha racchiuso la disciplina nella sua ultima lezione da professore ordinario, il 7 Giugno 2019, all'Università di Torino. L'ho fatto su un testo filmico, cioè su qualcosa che si distacca dalla normale esperienza di ricerca nei 50 anni di carriera di Volli, il quale tuttavia, nella sua preziosa analisi di *Rashomon*, dimostra appieno come l'ipotesi di un incancrenimento del rapporto fra semiotica e cinema sia più pretestuosa che altro, e come in realtà il ventaglio di strumenti — la famosa “cassetta degli attrezzi” — elaborato nei decenni dalla disciplina possa costituire un pregevole ausilio all'analisi filmica.

La strada da fare è ancora lunga, e più che chiara è l'idea che sia destinata ad allungarsi man mano che la percorreremo, ramificandosi nei mille rizomi della comunicazione contemporanea. È un dovere nostro non limitarci a percorrerla, ma addentrarci in tutte le sue articolazioni.

È un onore farlo, su quei sentieri che già, con tanta cura, ha aperto per noi un Maestro come Ugo Volli.

## Riferimenti bibliografici

- ADINOLFI I., *A partire da Rashomon. Riflessioni filosofiche sulla credenza in Pascal e Kierkegaard*, in «Revista Portuguesa de Filosofia», 64(2/4), 2008, pp. 1067–1098.
- ANDERER P., *Kurosawa's Rashomon. A Vanished City, a Lost Brother, and the Voice Inside His Iconic Films*, 2016.
- BASTIDE F., *Rashomon ou la vérité en japonais*, in *Hommes et mondes*, 1952, pp. 298–301.
- BOWMAN P., *The Rey Chow Reader*, Columbia University Press, New York 2010.
- BOYD D., *Rashomon. From Akutagawa to Kurosawa*, in *Literature/Film Quarterly*, 1987, 15(3), p. 155.
- CALORIO G., *Vecchi e nuovi luoghi comuni del e sul cinema giapponese contemporaneo, tra esotismo e autorappresentazioni*, in *Lingue Culture Mediazioni*, 2017, 3(2), pp. 55–71.
- CENDON P., *Casualità e incertezza (Rashomon)*, Key, Vicalvi (FR) 2015.

- D'ALOIA A., EUGENI R. (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- DAVIS B., ANDERSON R., WALLS J., *Rashomon Effects. Kurosawa, Rashomon and their legacies*, Routledge, 2015.
- DUKE A., *Decidere è una scommessa. Prendere decisioni intelligenti quando non hai tutte le informazioni*, Edizioni FS, Milano 2019 [2018].
- GRANDÍO M., *Tiempo y perspectiva en la película Rashomon de Akira Kurosawa*, in *Vivat Academia*, III, 2010, pp. 88–106.
- HORVAT A., *Rashomon perceived. The challenge of forging a transnationally shared view of Kurosawa's legacy*, in B. Davis, R. Anderson, J. Walls (a cura di), *Rashomon Effects. Kurosawa, Rashomon and their legacies*, Routledge, Oxon 2016, pp. 43–55.
- HOWARD C., *Beyond Jidai-geki. Daiei studios and the study of transnational Japanese cinema*, in *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 3(1), 2012, pp. 5–12.
- LINDEN G.W., *Five Views of "Rashomon"*, in *Soundings. An Interdisciplinary Journal*, 56(4), 1973, pp. 393–411.
- MARTÍN M., MIGUEL L., *Mentira o deshonor. El impacto de la II Guerra Mundial en Rashomon (1950) y Bajo la bandera del sol naciente (1972)*, in «Kokoro. Revista para la difusión de la cultura japonesa», 26, 2018, pp. 12–18.
- MCDONALD K., *Light and Darkness in "Rashomon"*, in *Literature/Film Quarterly*, 10(2), 1982, p. 120.
- NOVIELLI M.R., *Storia del cinema giapponese*, Marsilio, Venezia 2001.
- , *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, EpiKa, Castello di Serravalle 2010.
- , *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, Cafoscarina, Venezia 2012.
- REDFERN N., *Film Style and Narration in Rashomon*, in *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 5(1–2), 2013, pp. 21–36.
- RICHIE D. (a cura di), *Rashomon*, Rutgers University Press, New Brunswick–Londra 1987.
- RONDI G.L., *Kurosawa, Bergman e gli altri. 1947–1975*, Le Monnier, Firenze 1999.
- SURACE B., *Semiotics (of Cinema)'s not Dead*, in *Proceedings of the 13th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, Kaunas, Kaunas University of Technology, 2018, pp. 799–807.
- , *Le intenzioni della memoria. Per una teleologia filmica da Das Ghetto a A Film Unfinished*, in M. Leone (a cura di), «Lexia–Intenzionalità», 29–30, Aracne, Roma 2019.
- , *Il selfie nel lager. Estetologia di Austerlitz di Sergei Loznitsa*, in *La Valle dell'Eden*, 34, Scalpendi, Segrate 2019.

- TEDINO M., *Rifrazioni. Pensiero debole vs New Realism. Un confronto filosofico a partire dal cinema*, self-published, 2016.
- VOLLI U., *La quercia del duca. Vagabondaggi teatrali*, Feltrinelli, Milano 1989.
- , *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano 1991.
- , *Per una grammatica dell'artificio*, in O. Calabrese (a cura di), *A onor del falso*, De Luca, Roma 1993.
- , *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano 1997.
- , *Manuale di semiotica*, Laterza, Bari 2000.
- , *Le figure del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
- , *Crisis of Representation, Crisis of Representational Semiotics*, in *Semiotica—Journal of International Association of Semiotic Studies*, vol. 143-I/4, 2003.
- , *È possibile una semiotica dell'esperienza?*, in G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma 2007.
- , *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Bari 2008.
- , *Parole in gioco. Piccolo inventario delle idee correnti*, Editrice Compositori, Bologna 2009.
- , *L'immaginario delle origini*, in M. Leone (a cura di), «Lexia-Immaginario», 7-8, Aracne, Roma 2011, pp. 31-62.
- , *Riflessione e trascendenza di una maschera*, in M. Leone, I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle soggettività*, Aracne, Roma 2012, pp. 265-278.
- , *Seduzione spettrale*, in G.M. De Maria, A. Santangelo (a cura di), *La TV o l'uomo immaginario*, Aracne, Roma 2012, pp. 47-60.
- , *L'ineffabile e l'apparizione*, in M. Leone (a cura di), «Lexia-Estasi», 15-16, Aracne, Roma 2015, pp. 13-43.
- , *Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche*, Aracne, Roma 2016.
- YOSHIMOTO M., *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, 2000.