

*Direzione:*

Geremia ROMANO

*Comitato scientifico:*

Roberto AMAGLIANI, Bruno Maria BILOTTA, Maria COLURCIO, Cleto COR-  
POSANTO, Vittorio DANIELE, Valerio DONATO, Paolo FALZEA, Umberto  
GARGIULO, Luigi FORNARI, Fulvio GIGLIOTTI, Massimo LA TORRE,  
Umberto LA TORRE, Paolo MALANIMA, Antonino MANTINEO, Alessandro  
MORELLI, Paola MORI, Isabella PIRO, Andrea PORCIELLO, Rocco REINA,  
Geremia ROMANO, Fabio SAITTA, Alberto SCERBO, Maria Maddalena SE-  
MERARO, Lorenzo SINISI, Michele TRIMARCHI, Anna TROJSI, Annarita  
TROTTA, Aquila VILLELLA, Antonio VISCOMI

*Comitato di redazione:*

Pompeo La Banca, Franca Fratto

## NARRAZIONI DEL DIRITTO, MUSICA ED ARTI TRA MODERNITÀ E POSTMODERNITÀ

A partire dall'VIII Convegno Nazionale  
della *Italian Society for Law and Literature* (ISLL)  
Catanzaro, 28 e 29 giugno 2018

*a cura di*

PAOLA CHIARELLA



Edizioni Scientifiche Italiane

## INDICE

PAOLA CHIARELLA <i>Introduzione</i>	5
NARRAZIONI DEL DIRITTO E MITI	
DOMENICO BILOTTI <i>Alexander Selkirk: percorsi della libertà di pensiero, di coscienza e di religione</i>	13
FRANCESCA SCAMARDELLA, GIOVANNI BLANDO <i>«Passaggio in India»: una narrazione giuridico-letteraria della tolleranza</i>	25
FEDERICO CASA <i>Forme di ingiustizia in Yabu no naka (Nel bosco) di Ryunosuke Akutagawa e nella ricostruzione cinematografica di Akira Kurosawa (Rashōmon)</i>	35
PAOLA CHIARELLA <i>La letteratura proletaria di John Steinbeck</i>	57
ILARIA CHIRILLO <i>Il diritto come metafora nel processo di Kafka</i>	69
FABIO CORIGLIANO <i>La letteratura come spiegazione (del diritto)</i>	81
NICOLA DIMITRI <i>Als ob, as if, come se: narrare il diritto</i>	93
IDA FERRERO <i>Irrompi come lupo dal deserto. L'esperienza giuridica di Michael Kohlhaas</i>	101
LORENA FORNI <i>La Bibbia e il diritto. Il testo di ieri a confronto con i problemi di oggi</i>	111

FEDERICA MARTINY

- Il mito che inventa il diritto: la spiegazione della nascita della proprietà della terra nella mitologia orale trobriandese* 125

## ESTETICA GIURIDICA E DEL GIUDIZIO

ANGELA CONDELLO

- «Torniamo all'antico e sarà un progresso». Alcune riflessioni su diritto e retorica a partire dall'ancienne rhétorique di Barthes* 137

CARLO VITTORIO GIABARDO

- Brevi riflessioni sul giudizio (variazioni sul tema a partire da «Il mistero del processo» di Salvatore Satta e oltre)* 149

MICHELE LIONETTI

- Lo scudo di Achille: il togliamento di una contraddizione* 159

ROSARIA MASTROIANNI IANNI

- La degenerazione del potere: totalitarismo e orrore tra mito e realtà* 173

LEONARDO MELLACE

- Diritto ed estrema ingiustizia. Una riflessione a partire dalle pagine di Fred Uhlman* 179

CLAUDIUS MESSNER

- Estetica del diritto. Schizzo su oggetto e ruolo nell'orizzonte filosofico-giuridico contemporaneo* 189

LETIZIA MINGARDO

- Didattica giuridica. Nuove sfide per antichi modelli* 201

MASSIMILIANO ORAZI

- Il diritto nel velarsi della giustizia. La promessa e Giustizia di Friedrich Dürrenmatt* 215

ANTONIO SPAMPINATO

- L'«inattuale» giudicare: Il giorno del giudizio di Salvatore Satta* 227

## IL DIRITTO TRA MODERNITÀ E POSTMODERNITÀ

LEONARDO DI CARLO

- Spazialità e desiderio. Per una genesi fenomenologica radicale del soggetto giuridico* 239

LUIGI MARIANO GUZZO

- Heinz Rein e il nazismo: la resistenza tra religione, morale e diritto* 249

BAHMAN KHODADADI

- Classic persian literature and criminology (by the case study of Sadi Shirazi)* 255

SARA LAGI

- Dante nell'opera del giovane Kelsen. Diritto, politica, letteratura* 263

SALVATORE MARINO

- Lilliput, Brobdingnag, Houyhnhnm. L'ermeneutica, la legislazione e il diritto di fronte ai limiti della natura umana nei Gulliver's Travels di Jonathan Swift* 275

FERDINANDO MORRESI

- Tra La leggenda del Grande Inquisitore di Dostoevskij e Gli dèi hanno sete di France. Una rilettura di alcuni luoghi della riflessione di Carl Schmitt* 287

LORENZA PAVONE

- Vandana Shiva e la pace con la terra* 297

ANDREA ROMEO

- L'avvocato e il concetto del diritto: a proposito di Atticus Finch* 307

ANTONIO SALVATI

- Il conflitto del giudice con se stesso: l'impazienza di Franz Kafka e il mistero del processo* 319

NATALINA STAMILE, ROAN COSTA CORDEIRO

- Il diritto nell'immaginazione politica di José Saramago: tra cecità e lucidità* 327

## DIRITTO, MUSICA ED ARTI

ENRICO BUONO

- Diritto e improvvisazione. Cenni comparativi ed esercizi di demistificazione* 341

PAOLA CALONICO

- Il diritto nella mitologia di William Blake* 357

ANTONINO CINTORINO	
<i>La teoria accertativa causale del più probabile che non nella letteratura e nel cinema</i>	367
GIUSY CONZA	
<i>Il ruolo dell'interpretazione tra diritto e musica. Primo movimento: metamorfosi di un testo</i>	377
JESSICA MAZZUCA	
<i>Dialogo tra saperi attraverso il metro dell'ars interpretativa: l'eredità di Emilio Betti e Salvatore Pugliatti</i>	389
SERENA MINNELLA	
<i>La dimensione solitaria dell'esperienza giuridica in tre rappresentazioni</i>	409
GIULIA PRATELLI	
<i>Arturo Toscanini: un'autorità legislativa nell'«istituzione» musicale</i>	421
MARIO RIBERI	
<i>Prigione e libertà in Beethoven e Dallapiccola</i>	431
FRANCESCO ROTIROTTI	
<i>Enea, turno e il fascismo: riflessioni in margine al gruppo scultoreo di Giuseppe Menozzi</i>	443
IVAN VALIA	
<i>Quando la realtà supera la distopia: riflessioni su libertà e controllo a partire da Black Mirror</i>	455
<i>Gli Autori</i>	465

FEDERICO CASA

FORME DI INGIUSTIZIA IN *YABU NO NAKA*  
(*NEL BOSCO*) DI RYUNOSUKE AKUTAGAWA  
E NELLA RICOSTRUZIONE CINEMATOGRAFICA  
DI AKIRA KUROSAWA (*RASHŌMON*)

SOMMARIO: 1. Una premessa (non) necessaria e un'introduzione (opportuna). -  
2. *Nel bosco*; la relatività di ogni verità e l'(im)possibilità della giustizia. - 3. *Nel bosco* di Akutagawa diventa *Rashōmon* di Kurosawa.

1. *Una premessa (non) necessaria e un'introduzione (opportuna).*  
- La premessa. Anche recentemente Umberto Eco aveva ribadito che «dire che qualche cosa è vero rispetto ad un mondo possibile narrativo non costituisce un vincolo ontologico forte, a meno che non si accetti l'idea di Lewis, per cui i mondi possibili sono reali tanto quello in cui viviamo. Basta assumere sulla base di un punto narrativo, e sulla sospensione dell'incredulità, che accettiamo di muoverci in un mondo possibile narrativo - ma solo entro suoi limiti - come se fosse il nostro»<sup>1</sup>.

La tesi è conosciuta, così come sono noti i suoi riferimenti filosofici, ma occorre comunque discuterla. Quello letterario (e quello cinematografico) rappresentano uno dei tanti «mondi possibili», nell'ambito dei quali, a determinate condizioni, è possibile condividere una discussione e delle credenze, per loro natura necessariamente anti-realistiche<sup>2</sup>, eppure probabilmente giustificabili attraverso il ragionamento pratico<sup>3</sup>. La confutazione di tale affermazione diventa pertanto necessaria, se s'intenda esaminare le possibili e varie concezioni dell'esperienza giuridica, a partire dalla lettura di un testo letterario oppure dalla visione di un'opera cinematografica. Infatti, lungo la direttrice di ricerca indicata dallo studioso di semiotica ogni

<sup>1</sup> U. ECO, *Dove sta Cappuccetto Rosso*, in G. USBERTI, *Modi dell'oggettività*, Milano 2000, p. 139.

<sup>2</sup> Cfr. G. USBERTI, *Significato e conoscenza. Per una critica del neo-verificazionismo*, Milano 1995, il quale sostiene la tesi, secondo la quale una teoria costruttivista del significato non sarebbe necessariamente anti-realista.

<sup>3</sup> C. BAGNOLI, *La pretesa di oggettività in etica*, in G. USBERTI, *Modi dell'oggettività*, cit., pp. 9-10.

narrazione a partire da un testo letterario, così come peraltro ogni analisi di un testo giuridico, non solo non può prescindere dall'attività ermeneutica dell'interprete<sup>4</sup>, che non può fare a meno né di pre-comprendere il testo<sup>5</sup>, nei confronti del quale è anche riconducibile una compartecipazione emotiva indagabile da parte della psicologia<sup>6</sup>, né di prestabilirne i limiti (dell'interpretazione), ma soprattutto non è ipotizzabile un rapporto conoscitivo tra il «discorso» letterario e l'esperienza giuridica, in quanto appartenenti a diversi «mondi possibili». A meno che non s'intenda assimilare l'esperienza letteraria a quella giuridica, in quanto entrambe narrazioni<sup>7</sup>, costruzioni di «mondi possibili», che trovano l'origine stessa della loro esistenza nell'attività ermeneutica dell'interprete, il quale, così facendo, contribuisce alla loro costruzione. D'altro canto, già a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso era possibile assistere ad una notevole convergenza tra un anti-naturalismo di ascendenza wittgensteiniana, secondo il quale le spiegazioni dell'agire umano basate su regole hanno una grammatica logica diversa da quella propria delle spiegazioni fondate su leggi empiriche e i sostenitori contemporanei del metodo ermeneutico, i quali, come Habermas e Apel, riuscivano a fondere nella «teoria dell'agire comunicativo» la stessa filosofia heideggeriana, così come era stata rielaborata da Gadamer e da Ricoeur<sup>8</sup>.

Eppure, l'obiettivo del presente contributo, declinato nell'ambito della ricerca dei rapporti tra *Law e Humanities*, intende invece percorrere una direzione diversa, alla quale corrisponde, anche in tal caso, una precisa opzione filosofica. Ciò a partire dall'assunto, solo apparentemente semplicistico, anche perché sempre meno condiviso in letteratura, in virtù del quale, se il diritto si dà *naturaliter* nella

<sup>4</sup> E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, II, Milano 1955, 635-788.

<sup>5</sup> S. LEVINSON, S. MAILLOUX, *Interpreting law and literature: a hermeneutic reader*, Evanston 1988.

<sup>6</sup> U. ECO, *op. ult. cit.*, p. 140.

<sup>7</sup> S. FISH, *Working on the chain gang: interpretation in the law and literary criticism*, in W.J.T. MITCHELL (a cura di), *The politics of interpretation*, Chicago 1983; R.A. POSNER, *Law and literature: a misunderstood*, Cambridge 1988, p. 94 ss.

<sup>8</sup> S. NANNINI, *Cause e ragioni. Modelli di spiegazione delle azioni umane nella filosofia analitica*, Roma 1992, p. 183; invece, nell'ambito della teoria filosofico-giuridica, esemplare da questo punto di vista M. JORI (a cura di), *Ermeneutica e filosofia analitica. Due concezioni del diritto a confronto*, Torino 1994, pp. 63-240.

relazione umana, anche ogni esperienza artistica, allorché intenda rappresentare gli uomini e la loro vita, non può fare a meno di «fare i conti» con l'esperienza giuridica<sup>9</sup>. A volerlo definire in modo impreciso, si tratta di uno studio, quello dei rapporti tra *Law e Humanities*, che risulta assimilabile ad una sorta di «clinica del diritto» mimetizzata, in cui l'analisi dell'opera d'arte consente di comprendere la concezione della natura dell'esperienza giuridica e della giustizia proposte, perlopiù inconsapevolmente, dall'artista, quale testimone privilegiato del proprio tempo e della società nella quale vive.

Naturalmente, l'idea di poter connotare il diritto a partire dallo studio di un'opera d'arte presuppone in linea molto generale la convinzione, ancora una volta quasi filosofica, che in ambito giuridico sia sempre possibile stabilire un rapporto essenziale e conoscitivo tra la rappresentazione giuridica e l'oggetto della medesima (l'esperienza giuridica); le quali rappresentazioni, prendendo a prestito le parole di Husserl, avrebbero un valore epistemologico intrinseco, potendo costituire un accesso alla dimensione ontologica, e così evidenziando le relazioni di fondazione delle parti dipendenti negli interi, rendendo «oggettuale qualcosa facendo di esso un oggetto di predicazioni e attribuzioni»<sup>10</sup>. Da questo punto di vista, l'opera d'arte costituisce un'altra modalità di rappresentazione realistica e di comprensione dell'esperienza giuridica, potendosi definire realisti, quantomeno dal punto di vista epistemologico, coloro i quali ritengono che, attraverso le rappresentazioni e a determinate condizioni, sia possibile conoscere la realtà così com'è<sup>11</sup>.

L'introduzione. Risulta questa la ragione per la quale rivestono ancora oggi particolare interesse per il giurista alcuni racconti brevi dello scrittore giapponese Ryūnosuke Akutagawa, morto suicida nel 1927, allorché egli non aveva ancora compiuto il trentacinquesimo anno di età. Si tratta, in particolare, di *Raschōmon* (*La porta Rashō*,

<sup>9</sup> G. ROSSI, «Diritto e letteratura»: sul significato di un connubio di successo, in G. ROSSI, D. VELO DALBRENTA, C. PEDRAZZA GORLERO (a cura di), *Rifrazioni anomale dell'idea di giustizia*, Napoli 2017, p. 17.

<sup>10</sup> Il riferimento a E. HUSSERL, *Ricerche logiche*, Milano 1968, II, p. 327, è contenuto in C. CONNI, *Husserl e Kripke: identità, significato e riferimento*, in G. USBERTI, *op. ult. cit.*, p. 88.

<sup>11</sup> E. AGAZZI, *I problemi del realismo scientifico oggi*, in F. MINAZZI, D. RIA, *Realismo, illuminismo ed ermeneutica. Percorsi della ricerca filosofica attuale*, Milano 2004, p. 32.

1916), *Butōkai* (Il ballo, 1920), *Aki* (L'autunno, 1920), *Yabu no naka* (Nel bosco, 1922), *Kappa* (Nel paese dei Kappa, 1927) e *Genkaku Sanbō* (Casa Genkaku, 1927). Autore ancora oggi molto studiato in Giappone, poco conosciuto in Occidente, se non, e forse solo<sup>12</sup>, per la sapiente ma coerente combinazione del racconto *La porta Rasho* con *Nel bosco*, proposta dall'indiscusso maestro del cinema giapponese Akira Kurosawa. A partire da tali racconti, infatti, trent'anni dopo la loro pubblicazione, egli avrebbe sceneggiato e girato *Rashōmon*, che nel 1951 gli sarebbe valsa, del tutto inaspettatamente, la Palma d'oro al Festival del cinema di Venezia, circostanza questa che avrebbe garantito al cinema giapponese, fino ad allora del tutto sconosciuto, una imperitura fortuna in Occidente.

Akutagawa nasceva in una famiglia che per generazioni aveva vissuto nello *shitamachi* di Tokio, l'area nella quale le tradizioni culturali erano e sono tuttora molto forti. Questo spiega anche perché buona parte della sua produzione letteraria risultasse profondamente influenzata, e ambientata, nel periodo della storia giapponese denominato *Heian* (794-1185), il quale prendeva il nome da Kyōto, la capitale del tempo, caratterizzato peraltro da una raffinatissima cultura aristocratica e dallo sviluppo di una importante produzione letteraria, donde l'idea diffusa negli studi dedicati alla letteratura giapponese che egli appartenesse alle generazioni precedenti piuttosto che a quelle future<sup>13</sup>. Eppure Akutagawa veniva anche considerato uno scrittore simbolo del periodo *Taishō*, che si sarebbe protratto fino al 1925, caratterizzato dal passaggio del potere politico degli oligarchi a orientamenti politici più democratici e liberali, la cosiddetta «epoca Weimar giapponese», periodo durante il quale non solo il modernismo veniva glorificato, ma anche le idee socialiste e comuniste avevano avuto una importante diffusione. Con esse Akutagawa si sarebbe sempre sinceramente confrontato, impedendovi però ogni adesione, diversa da un interesse vagamente sentimentale, la sua formazione culturale fortemente aristocratica.

<sup>12</sup> Nel 2018 la casa editrice Einaudi avrebbe ri-pubblicato R. AKUTAGAWA, *Rashōmon e altri racconti*, con una introduzione, anche forse troppo sbrigativa dedicata alla caduta delle élite intellettuali giapponesi, di Haruchi Murakami, scrittore giapponese molto noto in Occidente, soprattutto per *Kafka sulla spiaggia* (2008), *1Q84* (2011), *A sud del confine a ovest del sole* (2013), tutti editi da Einaudi.

<sup>13</sup> K. SHUICHI, *Storia della letteratura giapponese dall'Ottocento ai giorni nostri*, Venezia 1996, pp. 230-235.

Autore solo di racconti, spesso ironici e ispirati ai più diversi stili, conoscitore degli scrittori europei del XIX secolo e soprattutto della letteratura inglese, che persino traduceva, cultore in particolare di Shakespeare e Swift, Valéry e Strindberg. Nell'ambito della letteratura giapponese è considerato appartenere alla corrente del «neo-intellettualismo», forse più propriamente del «neo-realismo»<sup>14</sup>, caratterizzandosi la sua produzione letteraria per la descrizione del problema dell'identità e dell'alterità, spesso con sguardo ironico e satirico, della verità e della menzogna, del sé in rapporto all'altro, all'alieno, al mostruoso<sup>15</sup>. Il neo-realismo si contrapponeva al naturalismo ancora dominante nella letteratura giapponese dei primi anni del Novecento. Mentre il naturalismo francese rivolgeva la sua indagine all'esterno dell'individuo, nel senso che egli era descritto e compreso in quanto appartenente ad un gruppo oppure ad una classe, il realismo giapponese sarebbe divenuto quasi subito osservazione e riproduzione della natura dell'individuo, tanto che il principio della sincerità, cui doveva attenersi l'autore, avrebbe ben presto preso il posto del canone dell'obiettività assoluta; nasceva in questo modo il cosiddetto «romanzo dell'io»<sup>16</sup>.

Nel 1922 era in Cina per conto del giornale al quale lavorava; lì Akutagawa si sarebbe ammalato; da quel momento in poi le sue condizioni fisiche, spirituali ed economiche sarebbero progressivamente peggiorate. Il suicidio del cognato e l'improvvisa pazzia di un suo amico, unita al venir meno della sua fortuna letteraria, visto che l'interesse per il genere dei *Rekishū Mono*, racconti storici, ripensati da Akutagawa in chiave fantastica, ma utilizzati per raccontare il proprio tempo, stava cominciando a venire meno, l'avrebbero indotto al suicidio<sup>17</sup>. Nell'ambito della storia della letteratura giapponese la sua individuale dichiarazione di sconfitta viene comunemente considerata l'ascesa, il travaglio mentale, l'estetismo e l'inevitabile caduta dell'intelligenza del periodo *Taishō*, simbolo quindi

<sup>14</sup> *Op. ult. cit.*, p. 232.

<sup>15</sup> L. BIENATI, P. SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia 2009, pp. 95-96; il riferimento è al racconto *Nel paese dei Kappa*, in R. AKUTAGAWA, *Nel paese dei Kappa* (1927), in R. AKUTAGAWA, *Rashōmon e altri racconti*, Torino 1983, pp. 237-293.

<sup>16</sup> L. BIENATI, P. SCROLAVEZZA, *op. ult. cit.*, p. 52.

<sup>17</sup> M. SCALISE, *Introduzione*, in R. AKUTAGAWA, *op. ult. cit.*, pp. VII-XII.

della breve gloria e del quieto declino della sua epoca<sup>18</sup>, prevalendo in ultima analisi una concezione negativa dell'uomo e dell'artista, l'uno condannato al proprio solipsismo e solo capace di negarsi alla verità, l'altro inidoneo a contribuire alla creazione del benessere universale, solo e alienato nel proprio pessimismo.

2. Nel bosco; *la relatività di ogni verità e l'(im)possibilità della giustizia*. – Come si diceva, uno dei temi ricorrenti della non imponente produzione letteraria di Akutagawa è stata la relatività di ogni posizione esistenziale, ogni scelta etica dipendendo, in ultima analisi, da scopi quasi sempre meschini, anche se non sempre riconducibili all'utile come categoria economica. Nel racconto *Il ballo* ciò consentiva alla protagonista di mistificare la narrazione del passato; ne *L'autunno*, altro racconto breve che si sviluppava nell'ambito dei rapporti familiari della buona borghesia giapponese degli anni Venti, autorizzava il personaggio principale ad ingannare la propria sorella e il proprio marito, fraintendendo «ad arte» il contenuto ambiguo di una lettera ricevuta durante l'infanzia<sup>19</sup>. La verità risultava pertanto tradita, ma ogni violazione imponeva la ricerca di una giustificazione, per quanto pretestuosa.

In *Casa Genkaku*, invece, dato alle stampe in prossimità del proprio suicidio, Akutagawa raccontava lo svolgimento dei funerali di un anziano signore il quale aveva accumulato una discreta fortuna, l'indifferenza dei parenti e della moglie, il sostanziale disinteresse dell'amante e dei figli avuti con questa, l'autore dell'orazione funebre, cui nessuno prestava attenzione anche perché l'oratore era uno studente che non conosceva il defunto. Le particolari vicende e verità di una famiglia qualsiasi, sempre consapevolmente e sistematicamente negate, venivano collocate nella vita di ogni giorno dell'intera umanità, sempre identica nelle gioie e nei dolori, mescolandosi quelle della famiglia Genkaku alle umane eterne verità e menzogne di ogni periodo storico e sociale, senza alcuna unità, caoticamente, incapace l'artista di ritrovarvi un qualche ordine, una possibile spie-

<sup>18</sup> H. MURAKAMI, *La caduta di una élite intellettuale* (2006), in R. AKUTAGAWA, *Rashōmon e altri racconti*, Torino 2018, XXIII.

<sup>19</sup> Tali racconti, pubblicati entrambi nel 1920, si leggono in R. AKUTAGAWA, *op. ult. cit.*, pp. 89-97, 98-116.

gazione, che non fosse la mera successione degli eventi, perlopiù sempre uguale a se stessa<sup>20</sup>.

La porta *Rasho* costituiva la porta meridionale della città di Kyōto, che a partire dal 1100 aveva iniziato ad andare in rovina a causa di ogni genere di trascuratezza, divenendo un rifugio per ladri e malviventi, deposito di corpi privi di sepoltura e bambini indesiderati. Nell'omonimo racconto di Akutagawa, essa diveniva soprattutto simbolo del diffuso e irreversibile decadimento spirituale di un'epoca, ma anche luogo che consentiva un trapasso secondo molteplici piani e prospettive. Il cadavere della donna infatti rappresentava il passaggio dalla vita alla morte; il rapporto tra il servo e la vecchia mendicante dalla rettitudine al delitto; la donna morta che in vita truffava la gente al mercato, depredato il suo corpo dei capelli, permetteva alla mendicante un qualche sostentamento, il cui kimono, a sua volta, avrebbe in seguito consentito la sopravvivenza, almeno per qualche giorno, del servo, dimostrando in questo modo il racconto come mezzi ed espedienti illeciti consentivano però la sopravvivenza. Mentre la regione era interessata da una violentissima carestia ed un servo senza lavoro, seduto sui gradini della Porta, stava decidendo se divenire ladro oppure morire di fame, salite le scale del *Rashōmon*, si accorgeva della presenza di un'anziana signora, minuscola e rugosa, che stava rubando dei capelli da alcuni cadaveri. Disgustato, con particolare aggressività riempiva di calci e pugni la donna, contemporaneamente maturando però la convinzione che egli non si sarebbe mai allontanato dalla strada della rettitudine, anche se fosse stato sul punto di morire di fame. Una volta però che l'anziana mendicante gli aveva spiegato che il furto dei capelli mirava a costruire alcune parrucche necessarie per il proprio sostentamento, e che il cadavere dal quale Ella rubava i capelli era quello di una donna che in vita aveva ingannato molte persone, vendendo al mercato carne di serpente tagliata in maniera tale da sembrare pesce, il servo si convinceva che ogni mezzo sarebbe stato utilizzabile, se gli avesse assicurato qualche altro giorno di vita. Quindi le strappava con violenza il kimono e fuggiva, lasciando l'anziana mendicante nuda in mezzo ai cadaveri; rialzatasi dopo le percosse, Ella usciva dalla Porta *Rasho*, solo dopo aver controllato attentamente che la strada fosse deserta.

<sup>20</sup> R. AKUTAGAWA, *Casa Genkaku*, in *op. ult. cit.*, pp. 216-236.



Questo racconto, come peraltro i precedenti, rivelava pertanto immediatamente non solo il disordine morale dei personaggi e la relatività oppure anche la provvisorietà di ogni loro scelta etica, ma anche la necessità dei medesimi di fornire spiegazioni a condotte, spesso menzognere e riprovevoli, che a ben vedere però non avrebbero avuto bisogno di ulteriori giustificazioni, tanto apparivano abiette. In altri termini, appare ancora oggi sicuro che nell'universo esistenziale in cui si muovono i personaggi di Akutagawa, essi si trovano quasi sempre di fronte a scelte decisive per la loro vita, che attuano perlopiù utilizzando categorie di valori probabilmente non sempre edificanti, in relazione ai quali però essi avvertono come non prescindibile l'esigenza di fornire una giustificazione delle loro condotte.

Affermava la vecchietta colta dal servo nell'atto di tagliare dei capelli ad un cadavere: «io non credo che questa donna abbia fatto del male. Era costretta a farlo, altrimenti sarebbe morta di fame. Dunque anche quello che facevo ora io non lo considero un male. Quindi questa donna, sapendo che non posso fare altro, mi guarda forse con un po' di indulgenza»<sup>21</sup>. È ben vero che il punto di vista dei personaggi di Akutagawa è sempre parziale, strumentale e conseguente alla posizione che essi intendono sostenere e all'obiettivo che si prefiggono di conseguire: «se avesse accettato qualsiasi mezzo, però [...] pensava l'uomo», diceva tra sé e sé il servo che per fame si domandava se intendesse divenire ladro<sup>22</sup>, eppure le posizioni assunte dai medesimi non costituivano mai il frutto di una scelta filosofica, di una determinata visione del mondo.

Non vi è pertanto alcun legame tra l'utilitarismo etico dei personaggi di Akutagawa e il relativismo epistemologico di quelli di Luigi Pirandello, i quali artisti sono stati spesso considerati autori contigui, nonostante lo scrittore siciliano fosse ben attento a rilevare, ogni volta che se ne fosse presentata l'occasione, che egli non conosceva le teorie di Einstein e di Heisenberg, i quali insegnavano che nell'ambito della scienza, «negli esperimenti sugli eventi atomici noi abbiamo a che fare con cose e fatti, con fenomeni che sono altrettanto reali quanto i fenomeni della vita quotidiana. Ma gli atomi

<sup>21</sup> R. AKUTAGAWA, *Rashōmon* (1915), in R. AKUTAGAWA, *Rashōmon e altri racconti* (2018), cit., p. 21.

<sup>22</sup> *Op. ult. cit.*, p. 17.

e le stesse particelle elementari non sono altrettanto reali; formano un modo di possibilità e di potenzialità piuttosto che un modo di cose e fatti»<sup>23</sup>.

D'altro canto, ben poche somiglianze vi sono anche con i protagonisti delle opere di Robert Musil, anch'egli contemporaneo di Akutagawa e affascinato dalle possibili diverse percezioni della medesima realtà da parte dell'uomo. Lo scrittore tedesco, però, pur essendo fortemente attratto dalla natura strumentale e non reale di ogni teoria esplicativa della realtà, aveva dedicato la tesi di dottorato alla confutazione dello strumentalismo di Mach: «la legge non è semplicemente una tabella, la dipendenza matematica può passare in secondo piano rispetto a quella reale che ne è il fondamento, l'esperienza economica rispetto all'indagine, il contesto teorico può essere di più che una mera relazione di ordinamento, sulla base di tipi tra loro diversi di leggi fisiche e psicologiche la sensazione e la legge si scindono di nuovo, con questa separazione di cose, che stanno tra loro in dipendenza retta da leggi, è creata nuovamente una possibilità per la causalità, ecc., e le relative argomentazioni di Mach creerebbero equivoci e indurrebbero in errore»<sup>24</sup>. Entrambi sicuramente contemporanei di Akutagawa, si diceva<sup>25</sup>, eppure, a differenza dello scrittore giapponese, il disorientamento dei personaggi di Pirandello e di Musil ha solide basi gnoseologiche<sup>26</sup>.

La disperazione dell'uomo di Akutagawa è invece esistenziale, etica; il servo che doveva decidere tra il divenire ladro o morire di fame affermava: «per risolvere una situazione disperata come la sua non esisteva nessuna scelta. Se una scelta avesse dovuto fare sarebbe finito sotto un tumulo di terra o sarebbe stato trovato nell'edificio soprastante la porta per essere abbandonato come un cane»<sup>27</sup>. Certo,

<sup>23</sup> W. HEISENBERG, *Physics and Philosophy* (1958), Milano 1963, p. 184, la citazione è contenuta in F. GENTILE, *Pensiero ed esperienza politica*, Napoli 1980, p. 44.

<sup>24</sup> R. MUSIL, *Sulle teorie di Mach* (1908), Milano 1993, pp. 101-102.

<sup>25</sup> *I turbamenti del giovane Törless* è del 1906, mentre la prima stesura de *L'uomo senza qualità* risale ai primi anni Trenta (1930-1933); *Il fu Mattia Pascal* è del 1904; *I Sei personaggi in cerca d'autore* veniva rappresentata per la prima volta a Roma nel 1921; il romanzo *Uno, nessuno e centomila* veniva pubblicato nel 1926.

<sup>26</sup> D'altro canto era il 1902, allorché Poincaré dava alle stampe *La scienza e l'ipotesi*, il quale avrebbe non poco influenzato gli studi epistemologici del successivo trentennio; cfr. H. POINCARÉ, *La scienza e l'ipotesi* (1902), Milano 2012, in particolare pp. 3-139.

<sup>27</sup> R. AKUTAGAWA, *op. ult. cit.*, p. 17.

egli sceglieva la menzogna e la sopravvivenza, ma ciò non significa che egli non avvertisse il senso del «vero» e del «giusto» come imprescindibili: «era una repulsione verso ogni forma di male, che andava crescendo di minuto in minuto dentro di lui. Se in quel momento qualcuno gli avesse chiesto di scegliere tra due alternative, rubare o morire di fame, – dilemma che prima sotto l'architrave lo angosciava tanto – di sicuro avrebbe scelto la seconda. L'odio per il male ardeva in lui come la torcia che la vecchia aveva infilato tra le assi del pavimento»<sup>28</sup>. Ed è per questo che egli cercava di comprendere le scelte altrui e giustificare le proprie, così offrendo alla vecchia mendicante le ragioni dei propri comportamenti, anche se poi quest'ultima diveniva comunque vittima e oggetto di sopraffazione; ma ciò dipendeva dalla visione essenzialmente deformata e letteraria delle realtà proposta da Akutagawa.

D'altro canto, è tesi oggi ormai dominante nella letteratura filosofico-giuridica, anche in quella di formazione analitica e anti-metafisica, che vi è una profonda differenza «tra i filosofi geometrici che vogliono dimostrare e quelli antropologici che preferiscono discutere. I filosofi del primo tipo cercano di provare le loro pretese mostrando passo dopo passo come esse derivino in ultima istanza da qualche cosa di incontrovertibilmente certo. I filosofi del secondo tipo tentano invece di convincere gli altri del loro punto di vista attraverso l'argomentazione»<sup>29</sup>. L'affermazione abbisognerebbe di non poche precisazioni, a partire probabilmente dalla natura essenzialmente scettica di ogni approccio solo pragma-dialettico allo studio filosofico della teoria dell'argomentazione, ma questa non è certo la sede.

Quello che pertanto inequivocabilmente manca nei personaggi di Akutagawa non è né l'intelligenza della realtà, né il senso della percezione dell'esistenza di una giustizia universale: compreso che la vecchietta stava deturpando i cadaveri, «il servo si sentì avvilito dalla risposta tanto banale della vecchietta, e nello stesso tempo gli ritornò in cuore l'odio di prima accompagnato da freddo disprezzo»<sup>30</sup>. Essi piuttosto non hanno l'abitudine alla relazione umana, quale

<sup>28</sup> *Op. ult. cit.*, p. 19.

<sup>29</sup> F.H. EEMEREN (VAN), R. GROOTENDORST, *Una teoria sistematica dell'argomentazione. L'approccio pragma-dialettico* (2004), Milano 2008, p. 23.

<sup>30</sup> R. AKUTAGAWA, *op. ult. cit.*, pp. 20-21.

condizione naturale degli uomini, che consentirebbe loro non solo di sottoporre all'interlocutore le ragioni delle proprie scelte, ma anche di prendere atto delle loro confutazioni. Si tratta, in altri termini, di un individualismo auto-referenziale, in cui la dimensione pubblica, politica, istituzionale, in ultima analisi, giuridica, la quale dovrebbe, se non consentire, quantomeno facilitare la discussione e la comunicazione, è del tutto mancante: «non sono né un poliziotto né un giudice, perciò non ho nessuna intenzione di legarti o arrestarti. Basta che tu mi racconti che cosa facevi qui a quest'ora»<sup>31</sup>, diceva il servo all'anziana signora. In modo simmetrico, la vecchia mendicante, derubata e picchiata dal servo, si sarebbe ben guardata dal chiedere aiuto: «alla luce della torcia che ancora ardeva, strisciò, gemendo e borbottando, fino all'imbocco della scala. Da lì, lasciando pendere in basso i suoi corti capelli. Guardò in giù, sotto il portale. Vide soltanto il buio della notte»<sup>32</sup>.

Era quello che lo stesso Akutagawa presagiva stesse accadendo alla società giapponese, la quale, nonostante la vittoria del Giappone nella Guerra Mondiale, una certa prosperità economica, la diffusione di idee socialiste e liberali, rimaneva una società arretrata, visto che «bastava fare un passo fuori Tokyo, per capire che la vita dei giapponesi, negli aspetti fondamentali, era ancora basata sulla cultura indigena», che da oltre duecento anni non aveva alcun contatto con il mondo esterno; i giapponesi vivevano in modo autonomo, custodi di una cultura originalissima nell'ambito di un sistema però ancora feudale<sup>33</sup>.

Il racconto *Nel bosco*, di sette anni successivo, costituisce la prosecuzione ideale di *Rashōmon*, non tanto perché i personaggi e le vicende narrate fossero i medesimi, quanto perché esso prendeva le mosse da un fatto delittuoso, in cui la presenza dell'autorità giudiziaria avrebbe dovuto costituire il viatico della discussione dialettica delle diverse prospettazioni dell'accaduto da parte dei testimoni in vista della ricerca della verità. La narrazione infatti prendeva avvio dal «racconto di un boscaiolo che risponde al giudice», a seguito del ritrovamento di un cadavere in un bosco; i sei personaggi che avevano assistito all'assassinio del samurai, oppure ai momenti im-

<sup>31</sup> *Op. ult. cit.*, p. 20.

<sup>32</sup> *Op. ult. cit.*, p. 22.

<sup>33</sup> H. MURAKAMI, *La caduta di una élite intellettuale*, in *op. ult. cit.*, p. XV.

mediatamente precedenti e successivi al delitto, venivano convocati innanzi all'autorità giudiziaria. Anche in questo caso si trattava della rielaborazione di un racconto contenuto nel *Konjaku Monogatari Shū*, una raccolta di mille racconti di origine indiana, cinese e giapponese composta poco dopo il 1000; a dire il vero, la struttura della narrazione ricordava un poema inglese di Robert Browning del 1868, *L'anello e il libro*, in cui l'autore dell'epoca vittoriana raccontava un caso di omicidio realmente avvenuto nella Roma del Settecento, affidando ai vari personaggi la narrazione dei fatti, proprio mentre essi stavano accadendo oppure erano appena avvenuti.

Secondo il boscaiolo l'uomo era morto a causa di un colpo di spada al petto, le foglie calpestate sparse intorno al corpo suggerivano una lotta violenta; venivano rinvenuti nei pressi del cadavere solo un pezzo di corda e un pettine. La successiva testimonianza era quella di un prete buddista, il quale raccontava al giudice di avere incontrato il giorno precedente l'omicidio l'uomo assassinato, un samurai che portava con sé una spada, un arco e una faretra nera accompagnato da una donna a cavallo, anche se tali oggetti, e la donna stessa, allorché il boscaiolo aveva scoperto nel bosco la presenza del corpo dell'uomo colpito a morte, erano scomparsi. In séguito, veniva ascoltato dal giudice un prigioniero, poi rilasciato, dato che aveva assunto l'impegno di collaborare con la polizia, il quale narrava di avere appena catturato un noto criminale, di nome Tajōmaru, che era rimasto ferito a causa di una caduta da cavallo, e che portava con sé un arco e una faretra nera, cosicché poteva dirsi che egli fosse l'autore dell'omicidio, sul quale la polizia stava indagando; egli però al momento dell'arresto non aveva più con sé la spada appartenuta al samurai. La successiva dichiarazione era quella di una signora, che diceva di essere la madre della donna scomparsa, di nome Masago, la quale riconosceva nel cadavere il marito della figlia, il samurai di nome Takehiro. Nel frattempo il bandito Tajōmaru confessava di avere prima violentato Masago, che pure si era difesa e aveva cercato di accoltellarlo con un pugnale, poi ucciso Takehiro, su richiesta della donna stessa, la quale, non potendo vivere con il pensiero che ben due uomini fossero a conoscenza del suo disonore, lo aveva implorato di liberare il marito, affinché almeno uno dei due morisse in combattimento. Ucciso il samurai, Tajōmaru si sarebbe appropriato di tutto, compresa la spada che poi avrebbe venduto, la donna invece era fuggita. Masago, giunta in un

convento, avrebbe confessato, ma non al giudice, che sarebbe stata lei ad accoltellare il marito, dato che dopo lo stupro e la fuga del bandito essi avevano deciso di morire assieme ma, una volta accoltellato il samurai, ella non aveva più avuto il coraggio di togliersi la vita. Infine, sarebbe intervenuto il fantasma del samurai, attraverso una *medium*, per raccontare che egli si era suicidato, una volta venuto a sapere che Masago, sedotta, era disponibile a fuggire con Tajōmaru, purché quest'ultimo avesse ucciso il samurai, delitto di cui il bandito non aveva però inteso macchiarsi, tanto che gli amanti si erano separati. Pertanto Takehiro, disperato, si era suicidato utilizzando il coltello di Masago, percependo infine, negli ultimi istanti di vita, che qualcuno lo stava derubando, strappandogli il pugnale dal cuore.

Non ci pare dubbio che il riferimento letterario che Akutagawa aveva sicuramente presente, e che conosceva perfettamente, era lo svolgimento del processo per l'omicidio di Fëdor Pavlovič de *I fratelli Karamazov*, risultando soprattutto condizionato dal polifonismo dialogico del romanzo e dal rapporto tra la visione del mondo dei protagonisti dell'opera e la loro interpretazione della realtà<sup>34</sup>. Tanto è vero che, come noto, dopo la morte di Smerdjacof, la confessione di Ivàn non veniva ritenuta credibile dai giudici, cosicché Dmitrij, innocente, era ingiustamente condannato ai lavori forzati<sup>35</sup>.

Eppure, nel racconto *Nel bosco* è venuto meno anche l'intento da parte di ciascuno dei personaggi interessati dal delitto di dare conto delle proprie condotte, delle diverse visioni del reale, così come accadeva in *Rashōmon*. L'obiettivo dei protagonisti non è nemmeno quello di sottrarsi alla condanna penale, alla giustizia delle istituzioni, dato che, pur nelle loro contrastanti prospettazioni degli avvenimenti, Tajōmaru e Masago confessavano entrambi l'omicidio del samurai, il quale, a sua volta, non cercava la vendetta, ma sosteneva

<sup>34</sup> Il riferimento non può che essere a M. BACHTIN, *Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1929), ripubblicato con il titolo *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), Torino 1968.

<sup>35</sup> Cfr. il puntuale riferimento a *I fratelli Karamazov* contenuto nel racconto di R. AKUTAGAWA, *La ruota dentata*, in *op. ult. cit.*, pp. 229-230, nel quale il protagonista, poco prima di morire, apriva a caso *Delitto e castigo* ma, iniziata la lettura, si rendeva conto che stava leggendo una pagina de *I Fratelli Karamazov*, ed in particolare quella in cui Ivàn, durante il processo per l'assassinio del padre, era torturato dalle visioni del diavolo.

di essersi suicidato. Nulla pertanto a che vedere con l'intento di ottenere, per altra via, una qualche redenzione, come accadeva a Dmitrij Karamazov, convinto che «gli uomini sono tutti colpevoli per tutti», cosicché «noi, uomini del sottosuolo, intoneremo dalle viscere del sottosuolo un tragico inno a Dio che dà la gioia»<sup>36</sup>. D'altro canto, in questo modo Dostoevskij esprimeva il principio cristiano del «non giudicare», come Rosmini e Tolstoj e, per certi versi, anche André Gide, ma «l'atteggiamento del cristiano che si sente corresponsabile delle colpe degli altri, soprattutto di coloro che vivono nella stessa società; allorché egli diceva che solo se il giudice avrà compreso di essere colpevole come colui che gli sta davanti, allora soltanto «potrà anche essere giudice»», il riferimento è «alle parole di Cristo nell'episodio dell'adultera narrato dal Vangelo di Giovanni»<sup>37</sup>.

Tutto ciò non riguarda i protagonisti di *Nel bosco*, poiché lo scopo, pur difficoltoso e quasi sempre abortito presente in *Rashōmon*, di dare conto delle proprie condotte in relazione ad una pur fraintesa idea di giustizia universale, non è più in alcun modo né avvertito né perseguito, poiché essi non hanno più alcuna relazione gli uni con gli altri, di nessuna natura, nemmeno criminale. Risulta pertanto perduta l'idea, secondo la quale «ciò che nega il diritto, più che la disobbedienza alla norma (e cioè la ferita al principio di legalità), più che il disconoscimento dei fini (e cioè la lotta ideologica contro un determinato ordinamento giuridico), è il fatto che un giudice possa condannare un innocente o assolvere un reo»<sup>38</sup>.

In altri termini, ma la notazione risulterà ancora più evidente nel film di Kurosawa, nonostante la prevalente interpretazione proposta in Occidente di *Rashōmon*<sup>39</sup>, il tema del racconto non è solo la relatività della verità e l'impossibilità stessa della giustizia per e de-

<sup>36</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *I Fratelli Karamazov* (1879), Milano 2005, 1071.

<sup>37</sup> M. CATTANEO, *Suggerimenti penalistiche in testi letterari*, Milano 1992, pp. 196-198.

<sup>38</sup> E. OPOCHER, *Lezioni di filosofia del diritto. La realtà giuridica e il problema della sua validità*, Padova 1976, p. 124, secondo il quale, come noto, la realtà giuridica rappresenta la proiezione oggettiva dell'esperienza giuridica (p. 5), e «il giudizio appare come il momento dell'esperienza giuridica comune», che «consente la rilevazione del diritto come valore e la rilevazione del diritto come possibilità logica» (p. 123).

<sup>39</sup> A. TASSONE, *Akira Kurosawa*, Firenze 2008, pp. 94-112.

gli uomini, dato che l'esigenza del riconoscimento della verità, e quindi del giudizio giusto, sta a fondamento della formazione dell'ordine oggettivo del diritto, cioè del processo di oggettivizzazione della libertà<sup>40</sup>; Akutagawa si sarebbe spinto ben oltre, fino alla negazione stessa della capacità di farsi ordinamento del diritto. Nel racconto *Nel bosco*, infatti, quello che è definitivamente venuta meno è la possibilità stessa dell'esperienza giuridica, poiché non esiste un soggetto, pur anche privato, ma terzo rispetto agli interessi delle parti, il quale sia in grado di comprendere le diverse prospettive proposte dai protagonisti della narrazione<sup>41</sup> e di determinare, per quanto possibile, le ragioni degli uni e degli altri<sup>42</sup>. Pur essendo il racconto la narrazione di un processo, il giudice non proferisce parola e i quesiti che egli dovrebbe formulare ai testimoni addirittura si desumono solo dai loro monologhi: «l'uomo che ho arrestato? – dice l'informatore che risponde al giudice – è certamente il famoso bandito Tajōmaru»<sup>43</sup>. Non vi è alcuno spazio per la relazione umana, che costituisce il presupposto stesso dell'esperienza giuridica; d'altro canto, non vi può essere dubbio che anche ogni forma di libertà non può che essere colta nel suo rapporto con la socialità, visto che «l'individuo è libero solo tra uomini liberi»<sup>44</sup>.

Allorché Masago, durante la sua confessione al tempio di Kiyomizu, riferiva che, subita la violenza da parte di Tajōmaru, aveva detto al marito che per l'umiliazione patita avrebbe prima ucciso lui eppoi si sarebbe suicidata, evidenziava anche come in quei momenti il samurai si limitava a muovere le labbra, ma non era in grado di proferire alcuna parola, «poiché la sua bocca era riempita di foglie di bambù non è uscita nessuna voce, ma appena ho visto le sue labbra ho capito ugualmente: «uccidimi»»<sup>45</sup>. Sarebbe pertanto un di-

<sup>40</sup> G. CAPOGRASSI, *Giudizio processo scienza verità* (1950), ora in *Opere*, Milano 1959, V, pp. 51-76.

<sup>41</sup> B. ROMANO, *Terzietà del diritto e società complessa*, Roma 1998, pp. 197-232.

<sup>42</sup> F. D'AGOSTINO, *Contingenze delle norme e soluzione delle controversie*, in *Filosofia del diritto*, Torino 2001, p. 123; P. MORO, *Socrate avvocato. Introduzione all'«Apologia di Socrate» di Platone*, Pordenone 2018, p. 37.

<sup>43</sup> R. AKUTAGAWA, *Nel bosco*, in R. AKUTAGAWA, *Rashōmon e altri racconti* (1983), cit., p. 148.

<sup>44</sup> E. OPOCHER, *Lezione VI. Diritto e socialità* (1967-1969), in F. TODESCAN (a cura di), *Lezioni metafisiche sul diritto*, Padova 2005, p. 72.

<sup>45</sup> R. AKUTAGAWA, *op. ult. cit.*, p. 156.

fetto di attenzione sostenere che nel racconto di Akutagawa le relazioni umane fossero solo governate dalla violenza e dalla menzogna, poiché tale osservazione finirebbe per presupporre l'esistenza stessa di un criterio, pur fatalmente arbitrario, di comprensione e di regolamentazione delle relazioni inter-soggettive. Non ci sono invece proprio relazioni tra gli uomini e le donne di Akutagawa, nemmeno di sopraffazione, così come il samurai finisce per perdere l'uso stesso della parola e gli accadimenti non hanno più alcuna connessione logica gli uni con gli altri, poiché ogni vicenda umana è solo conseguente alla disperata solitudine dei protagonisti del racconto, i quali, ciascuno a proprio modo e per le più svariate ragioni, spesso nemmeno spiegabili, rappresentano la realtà come totalmente estranea alla propria e altrui comprensione, solo frutto della propria deformante e provvisoria immaginazione<sup>46</sup>.

Paradigmatico a tal proposito è l'utilizzo che l'autore proponeva in ciascun personaggio dell'idea del senso dell'onore, valore indiscusso della cultura giapponese, non solo dei samurai, ma che egli deformava e deturpava, al punto da renderlo grottesco. Masago, ucciso il marito, non avrebbe più avuto il coraggio di togliersi la vita, finendo per temere che «quel benevolo santo buddista che la proteggeva l'abbandon[asse]»<sup>47</sup>; al samurai in punto di morte pareva di subire persino il furto del coltello, che si era appena infilato nel cuore<sup>48</sup>.

3. *Nel bosco* di Akutagawa diviene *Rashōmon* di Kurosawa. – Girato nel 1950 nella foresta vergine di Nara nei dintorni di Kyōto con un budget bassissimo, il film non era piaciuto alla casa produttrice giapponese, ma grazie all'interessamento di una docente italiana, Giuliana Stramigoli, insegnante di italiano all'Università degli studi stranieri di Tokio, veniva visto in Italia, vincendo l'anno successivo prima il Leone d'oro a Venezia e poi quello che cinque anni dopo avrebbe preso il nome di Premio Oscar negli Stati Uniti, riconosciuto appunto nel 1951 come miglior film straniero. Inutile dire che ciò avrebbe consentito a Kurosawa di divenire un maestro indiscusso del cinema internazionale, anche se in Giappone non si

<sup>46</sup> F. CIARAMELLI, *Istituzioni e norme. Lezioni di filosofia del diritto*, Torino 2006, pp. 154-156.

<sup>47</sup> R. AKUTAGAWA, *op. ult. cit.*, p. 156.

<sup>48</sup> *Op. ult. cit.*, p. 159.

era ancora del tutto affermato, costituendo peraltro tale successo, come si diceva, il viatico negli anni successivi per l'affermazione del cinema giapponese in tutto l'Occidente<sup>49</sup>.

Eppure il Giappone di Kurosawa era già totalmente diverso da quello di Akutagawa, nonostante non fossero passati nemmeno trent'anni. Risulta pur vero che il secondo ventennio del Novecento era stato un periodo di grandi mutamenti politici, economici e sociali ma, quantomeno fino all'invasione della Cina del 1937, in cui la svolta politica militaristica avrebbe non poco indebolito il Paese, quello successivo alla Prima Guerra Mondiale è comunemente valutato come un periodo felice della storia giapponese, visto che l'economia durante la guerra era cresciuta in modo molto significativo, e così il benessere. Dal punto di vista politico, il Giappone era divenuto una grande potenza internazionale, sedutosi da vincitore alla Conferenza di pace di Versailles del 1919 e ben preso membro permanente del Consiglio della Società delle Nazioni.

Nel Giappone di *Rashōmon* di Kurosawa, invece, anche formalmente, non era ancora finita l'occupazione statunitense conseguente alla pesante sconfitta della Seconda Guerra Mondiale<sup>50</sup>; nel Paese regnava il caos politico e istituzionale, una gravissima crisi economica e morale aveva finito per sviluppare in modo abnorme l'uso di alcol, droghe e si registrava una notevole diffusione della prostituzione. Quella giapponese era una società distrutta, lacerata, disperata, senza futuro; di fatto governata da un militare statunitense, dal momento che il Presidente Truman aveva nominato il generale Douglas MacArthur Capo supremo delle forze alleate in Giappone, il quale, non pago, aveva persino ritenuto necessario aggiornare in termini pacifisti la Carta costituzionale giapponese.

La sceneggiatura del film, come si diceva, costituisce una intelligente combinazione di *Nel bosco* e di *Rashōmon* di Akutagawa. In una giornata di pioggia nei pressi della Porta Rashō un boscaiolo, un monaco e un passante discutevano dell'omicidio di un samurai avvenuto qualche tempo prima per mano di un brigante, che avrebbe

<sup>49</sup> Si pensi anche solo a *Inizio di primavera* (1956) di Ozu; a *I racconti della luna pallida d'agosto* (1953) e a *L'intendente Sanisho* (1954) di Mizoguchi, grazie ai quali il cineasta giapponese vinse per due anni consecutivi il Leone d'argento a Venezia.

<sup>50</sup> Il Giappone sarebbe tornato ad essere uno Stato indipendente solo nel 1952 con il Trattato di San Francisco.



anche abusato della moglie di lui. Discutendo di questa vicenda, essi instauravano un qualche rapporto tra loro, ma ciò dipendeva essenzialmente dalla circostanza che quel violento e incessante scroscio di pioggia li aveva costretti a trovare riparo sotto il portale, quel portale sotto il quale erano sepolti una moltitudine di cadaveri, che la vecchia mendicante in *Rashōmon* di Akutagawa deturpava senza remore. Tutto nel film odorava di morte e di menzogna, di sangue e di lussuria, come, nell'idea di Kurosawa, la società giapponese del Dopoguerra.

Se nell'opera di Akutagawa tutte le ricostruzioni degli accadimenti erano raccontate dai sei protagonisti, e quasi tutte divergevano, l'intreccio del film si sviluppava attraverso numerosi *flashback*, durante i quali il bandito Tajōmaru, la moglie Masago del samurai, la vittima attraverso una *medium* e il boscaiolo narravano le modalità attraverso le quali, secondo loro, sarebbe avvenuto l'assassinio. Le prime tre versioni erano raccontate da un monaco che aveva deposto al processo come testimone, in quanto aveva incrociato lungo la strada la coppia prima dell'omicidio. Ognuna di queste testimonianze veniva però definita menzognera dal boscaiolo, il quale alla fine forniva la propria, che però non avrebbe raccontato ai giudici del processo, poiché sarebbe stato lui, almeno secondo il passante, a rubare il pugnale con il quale il samurai si era ucciso. In altri termini, dal punto di vista della *fabula*, Kurosawa suggeriva un'altra possibile ricostruzione degli accadimenti rispetto al racconto di Akutagawa, nel senso che sarebbe stata Masago, una volta subita la violenza, a mettere i due uomini l'uno contro l'altro, così facendo risaltare la meschinità di entrambi, ma anche la propria disponibilità ad ogni soluzione, come anche il *Bolero* di Ravel, che accompagnava insistentemente tutto il film, pareva suggerire. Eppure, ai nostri fini, tutto ciò rileva ben poco, così come non riveste oggi particolare significato che l'opera cinematografica si concludesse con un gesto d'amore e di speranza del boscaiolo, il quale, ritrovato un neonato sotto il portale, assumeva la decisione di prenderlo con sé, perché «un uomo che ha già sei figli può anche permettersi di crescerne un settimo», ripensamento quindi del finale del racconto di Akutagawa, che non era però piaciuto ai critici occidentali<sup>51</sup>.

Certo, finale umanista, ma dal punto di vista giuridico la pro-

<sup>51</sup> A. TASSONE, *op. ult. cit.*, p. 104.

spettiva di Kurosawa, se possibile, è ancora più disperata di quella di Akutagawa. Risulta pur vero, infatti, che ogni resoconto degli accadimenti dei protagonisti del film come del racconto dissimulava un fine meschino, cosicché il gesto del boscaiolo di tenere con sé il neonato abbandonato assumeva, da questo punto di vista, il significato di un atto di profonda carità umana; eppure si trattava di un gesto individuale, estemporaneo, sentimentale, peraltro nei confronti di un neonato, e non di un uomo adulto. Tutto ciò, in altri termini, non ha nulla a che vedere con la verità e la giustizia che dovrebbero ispirare e alimentare il riconoscimento dell'umanità altrui, il quale costituisce il fondamento stesso della possibilità di pensare oggettivamente l'esperienza giuridica.

Se nel racconto di Akutagawa la verità si frantumava nelle narrazioni proposte dai diversi personaggi, nel film di Kurosawa, grazie anche al *medium* cinematografico, per sua natura e a causa della sua promessa di verosimiglianza, ancora più potenzialmente «traditore» della verità rispetto alla scrittura, nel susseguirsi delle sequenze e dei *flashback* i punti di vista si moltiplicavano; si pensi anche solo al monaco che riferiva il racconto del *medium*, il quale parlava con la voce del samurai ucciso. Non solo nel confronto tra le diverse versioni ma anche all'interno di ciascuna visione si perdeva ogni possibilità di rapportarsi in termini veritativi con gli accadimenti<sup>52</sup>, donde l'inevitabile inutilità del processo<sup>53</sup>, che pure faceva da sfondo a tutta la narrazione.

In Kurosawa, rispetto a Akutagawa, domina l'idea propria dell'ermeneutica giuridica contemporanea, secondo la quale non può darsi una realtà fuori dall'attività ermeneutica del soggetto conoscente.

Le diverse ricostruzioni di quanto accaduto nel bosco non sono infatti solo semplici false rappresentazioni della medesima realtà, pro-

<sup>52</sup> Conformemente al testo cfr. F. D'AGOSTINI, *Introduzione alla verità*, Torino 2011, pp. 189-256, secondo la quale «è solo una certa concezione dell'essere (del modo d'essere dell'uomo, e del mondo), assunta inconsapevolmente e dogmaticamente, che ci permette di dire che la correlazione tra discorsi e realtà è impropria, o addirittura, come sostiene Putnam «pericolosa» (p. 251).

<sup>53</sup> M. COSSUTTA, *Intorno a processo, dialettica, fonti del diritto. Per un ripensamento delle tradizionali categorie della positività del diritto*, in P. MORO (a cura), *Il Diritto come Processo. Principi, regole e brocardi per la formazione critica del giurista*, Milano 2012, pp. 96-104.

poste dai protagonisti dell'opera cinematografica, i quali, mentendo, intendono sottrarsi alla giustizia; sono molto di più. Esse costituiscono l'affermazione dell'assoluta convenzionalità e arbitrarietà di ogni riferimento del linguaggio, compreso quello filmico, ad una realtà materiale. Come se attraverso il suo cinema Kurosawa avesse voluto rilevare l'impossibilità stessa della comprensione di ogni rapporto gnoseologico tra il soggetto conoscente e l'oggetto stesso della conoscenza, se non attraverso l'interpretazione, visto che non esistono fatti, ma solo interpretazioni<sup>54</sup>. Quasi che il problema stesso del difetto di conoscenza del soggetto non dipendesse dalla natura necessariamente parziale di ogni visione, necessitante però di uno sguardo che sappia prendere atto e distinguere i fatti dalle loro interpretazioni (come dovrebbe fare il giudice), ma dovesse risiedere nell'oggetto stesso della conoscenza, dal momento che l'esperienza (compresa quella giuridica), secondo il regista, non può darsi, costituirsi e comprendersi se non attraverso un'attività ermeneutica di costruzione dell'oggetto stesso della propria conoscenza<sup>55</sup>.

Ai nostri fini, non sarebbe sbagliato rilevare che effettivamente il progetto di una ontologia ermeneutica, così come è venuta sviluppandosi nel corso del Novecento, rischia «di perdere il mondo», insistendo «nell'attribuire una portata ontologica a delle attività, che riguardano non tanto la costituzione dell'esperienza, ma la sua ri-descrizione (storicizzazione, socializzazione, trasmissione linguistica, e ovviamente conferimento di significato e interpretazione)»<sup>56</sup>. In questo modo, però, si finisce per dover ammettere che prima della storia, del linguaggio, non vi è nulla, solo narrazione; non vi è pertanto più posto per l'essere, per l'oggetto della conoscenza.

<sup>54</sup> F. CIARAMELLI, *Creazione e interpretazione della norma*, Troina 2003, p. 52.

<sup>55</sup> Si sarebbe giustamente fatto notare che l'opera di Kurosawa, rispetto a quella di Akutagawa, avrebbe accentuato non tanto la debolezza umana quanto la distanza delle parole rispetto alle cose cui il linguaggio si riferisce. Più simile quindi a Faulkner che a Pirandello; cfr. L.M. MORANDINI, *Il Morandini 2013. Dizionario dei film*, Bologna 2012, p. 434. L'osservazione è presa in prestito da Jacques Lourcelles, ed al suo *Dizionario dei film in tre tomi in lingua francese del 1992*, ma è condivisibile (si pensi a *L'urlo e il furore* del 1929), anche se in Faulkner, a differenza di Cormac Mccharthy, oggi molto studiato nelle analisi di diritto e letteratura, manca in generale ogni riferimento al rapporto dell'uomo con il tema della verità e l'idea di una giustizia universale; cfr. di Mccarthy, *Il buio fuori* del 1968 e *Cavalli selvaggi* del 1992.

<sup>56</sup> M. FERRARIS, *L'ermeneutica*, Bari 1998, p. 91.

Rispetto al giurista, per l'intrinseca giuridicità dei fatti, dei quali invece non è possibile non poter predicare una pur provvisoria verità<sup>57</sup>.

Da questo punto di vista, risulta di estremo interesse la notazione che Kurosawa in *Rashōmon* avesse del tutto rinunciato alla soggettiva, a favore di riprese in cui i testimoni rievocavano gli accadimenti delittuosi solo guardando una macchina da presa immobile, quasi intendendo ribadire che l'assoluta arbitrarietà di ogni narrazione dell'omicidio non fosse in alcun modo condizionata dal mezzo cinematografico. D'altro canto, durante il racconto del processo, i giudici non solo non venivano mai inquadrati dalla macchina da presa, ma soprattutto non formulavano domande, cosicché i racconti dei testimoni erano dei semplici monologhi, privi di ogni possibile confutazione, ai quali assistevano, divertiti, e la notazione non è marginale per un giurista, gli altri testimoni.

Non si tratta pertanto di un'autorità giudiziaria cieca, quella di Kurosawa, inaccessibile e criptica, come quella narrata da Kafka prima e raffigurata da Orson Welles poi<sup>58</sup>, oppure partigiana e corrotta come quella del Kubrick di *Orizzonti di gloria*<sup>59</sup>. Né un'autorità giudiziaria che condannava a morte un uomo per puro caso, solo perché autore di un gesto che avrebbe provocato una serie indefinita di eventi luttuosi, come sarebbe accaduto nelle opere cinematografiche della post-modernità<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Eppure, l'idea che la ricerca della verità sia appannaggio delle scienze naturali e che la via della giustizia sia percorribile solo attraverso il metodo delle scienze pratiche è tesi oggi largamente diffusa anche in alcuni tra i nostri più importanti giuristi, cosicché verità, certezza e giustizia potrebbero anche non convergere (cfr. N. LIPARI, *Per un diritto secondo ragione*, in *Riv. dir. civ.*, 2018, p. 1444). Si badi che tali indicazioni costituiscono l'effetto del convincimento, secondo il quale la via dell'ermeneutica giuridica rappresenterebbe l'unica alternativa al formalismo del positivismo giuridico, come se al monismo metodologico si potesse solo contrapporre la necessaria costruzione dell'oggetto della propria conoscenza; per una proposta epistemologica, ci pare, più in linea con quella del testo, si veda M. TARUFFO, *La semplice verità. Il giudice e la costruzione dei fatti*, Bari 2009, p. 71.

<sup>58</sup> Inutile dire che il riferimento è al *Processo* di Kafka del 1925 e all'omonimo film di Orson Welles di quarant'anni successivo.

<sup>59</sup> Si tratta del noto processo per codardia filmato dal maestro inglese nel 1957, tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore canadese Humphrey Cobb del 1935.

<sup>60</sup> Si pensi anche solo a *L'uomo che non c'era* del 2001 dei fratelli Coen, in cui un aiuto barbiere, che non aveva alcun ruolo nella società e nella famiglia in cui viveva, poneva in essere un'azione che causalmente provocava alcuni omicidi e un suicidio, fi-

Se negli animi umani alberga il disinteresse per la verità, non può darsi relazione umana, e laddove non può darsi relazione umana, ci dice Kurosawa, non ha nemmeno senso porsi il problema della formazione di un ordinamento giusto, nemmeno solo coerente, ridotto a mero strumento di controllo sociale.

nendo per essere condannato a morte, casualmente, per un delitto che non aveva commesso.