

EMANUELA ARTINI, *Ran, o l'incandescenza della maschera*, in «Il Margine. Mensile dell'Associazione Culturale "Oscar A. Romero"», 6/4, (1986), pp. 28-31.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/ilmarg>

Questo articolo è stato digitalizzato della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con l'Associazione culturale Oscar A. Romero all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*. HeyJoe è un progetto di digitalizzazione di riviste storiche, delle discipline filosofico-religiose e affini per le quali non esiste una versione elettronica.

Il materiale sul sito [HeyJoe](#) è disponibile sotto licenza CC BY-NC-ND 4.0: può essere scaricato, stampato e condiviso per uso non commerciale, con attribuzione e senza modifiche.

This article was digitized by the Bruno Kessler Foundation Library in collaboration with the Oscar A. Romero Cultural Association as part of the [HeyJoe](#) portal - *History, Religion, and Philosophy Journals Online Access*. HeyJoe is a project dedicated to digitizing historical journals in the fields of philosophy, religion, and related disciplines for which no electronic version exists.

The material on the [HeyJoe](#) site is available under the CC BY-NC-ND 4.0 license: it can be downloaded, printed, and shared for non-commercial use, with attribution and without modifications.



CINEMA E OLTRE

# Ran, o l'incandescenza della maschera

EMANUELA ARTINI

*« E quale lodola,  
al romper del giorno,  
si innalza  
dalla terra cupa,  
lancio inni  
alle soglie del cielo ».*

(William Shakespeare)

Rappresentazione, in Occidente, evoca l'immagine della separatezza, della scissione di una presenza, la sostituzione di un orizzonte.

Sulla scena orientale è invece la ricerca di una forma che condensi tutte le forze, tutti i segni, e sperimenti la pienezza del reale. La maschera racchiude così non la doppiezza e l'imitazione, ma le potenzialità dell'uomo di arrivare alla piena autocoscienza. Il punto di partenza, la linfa vitale di questo processo è però il KAOS.

Caos, in giapponese, si dice RAN: ed è questo il titolo dell'ultima opera del grande cineasta Akira Kurosawa (premiata a Hollywood con un solo, striminzito Oscar per i costumi). Il film è arrivato nelle scorse settimane nelle sale cinematografiche italiane, dopo che avevamo potuto seguire alla TV un'importante rassegna retrospettiva di nove film kurosawiani usciti tra il '48 e il '75, di cui quattro inediti in Italia. Un itinerario che ci ha fatto ritrovare più di un capolavoro e le fila che ci portano all'opera della maturità, quale condensato visivo di una ricerca artistica e umana avvincente e corrosiva.

## Il Principe, incarnazione del Potere

Ispirato al « Re Lear », ma Akira « l'imperatore » (così chiamato per la sua autorevolezza sul set) ha ridimensionato la prossimità con l'opera di Shakespeare invocando un legame con leggende giapponesi, il film è ambientato nel Giappone del 1500. Il potente signore feudale Hidetora Ichimonij, ormai vecchio e stanco, decide di dividere il suo regno fra i tre figli, lasciando a ciascuno uno dei suoi castelli, che diventeranno le tappe della sua via crucis di padre incompreso e tradito.

Hidetora è l'incarnazione del Principe, la personificazione del Potere, esercitato con la forza della Ragione e con la ragione della Forza. Una figura che emana autorità, sia per le sue qualità umane sia per l'enorme carica simbolica di cui è rivestita. Scalfire il prestigio del Principe, metterne in discussione l'autorità, o dubitare delle sue capacità di uomo-guida, faro e ago della bilancia, significa innescare un processo di dissoluzione dell'intero sistema, scardinare dalle fondamenta l'equilibrio del feudo.

Nell'opera precedente di Kurosawa, « Kagemusha », veniva reclutato addirittura un sosia per impersonificare il principe morto e continuare a condurre l'esercito in battaglia: e questo appunto per non scalfire il simbolo dell'autorità e della forza.

In « Ran », invece, è lo stesso Gran Principe che si autodestituisce dal suo ruolo carismatico, illudendosi che la sua persona sia rispettata e possa garantire la pace anche dopo aver abdicato all'esercizio del potere. E invece un Principe senza potere di vita e di morte è soltanto un fantasma, un patetico fantoccio. E quando Hidetora è costretto dall'arroganza del primogenito a cedere perfino le insegne e gli stendardi di capo della dinastia, il suo harakiri è completo. Hidetora non è più il Principe temuto e ammirato: ma soltanto un vecchio noioso e ingombrante.

## **Il rosso della battaglia, il bianco della follia**

Il tessuto drammatico del film è giocato su due diversi registri: quello della guerra fratricida per la brama di potenza, e quello della lucida follia del Gran Principe che insegue un simulacro di amore. Due sono anche le tonalità cromatiche delle scene; da una parte lo spiegarsi degli eserciti nei colori rosso giallo e azzurro corrispondenti agli stendardi dei tre figli, dall'altra il costume bianco del padre, fantasma di se stesso che si perde nella purificazione dalla violenza del mondo, del Kaos appunto. Ed è questo che si incarna nella prepotenza dei figli, nelle scene cruente della prima grande battaglia in cui l'esercito giallo di Taro e quello rosso di Jiro attaccano il padre che, ripudiato da entrambi, si è rifugiato con i pochi rimasti fedeli nel terzo castello. Ed è un inseguirsi di corazze di bellissimi cavalli, lanci di frecce, spari, corpi massacrati in cui il rosso del sangue brilla sulla biacca del trucco: ma non si sente che il suono della musica classica che mima lo svolgimento dell'attacco; solo quando il primo dei fratelli viene ucciso a tradimento, lo scontro continua con i rumori a raffica della guerra per raggiungere il culmine con l'incendio dell'intero castello.

Il principe, circondato dalle fiamme, attende una morte che non arriva con la maschera del viso contratta in una smorfia di dolore incredulo. E' il momento in cui egli diventa una cosa sola con la sofferenza del mondo e nel suo patire raggiunge l'incandescenza dell'autocomprensione e della rivelazione di sé. Un'ala di esercito si apre e il principe ormai rimasto solo abbandona il mondo della ragione e dell'insensatezza per raggiungere il suo esilio nella pazzia.

### **Il cielo, minaccia e speranza**

Una delle scene più liriche e rivelatrici di senso è quella in cui il vecchio raccoglie fiori nelle onde del vento ed è raggiunto dagli unici amici che gli restano, il giullare e il fedele guerriero Tango, i quali cercano di seguire, accucciandosi nel prato con lui, il suo canto che si perde: « In questo pazzo mondo chi è folle è sano di mente ». Ma lo spettro della morte lo insegue e lo mette di fronte alle vittime della sua stessa antica violenza: il ragazzo cieco che lo accoglie nella capanna, fratello della principessa Suen (moglie del suo secondogenito) dei quali ha ucciso i familiari.

Il raccapriccio per queste azioni è rappresentato dall'inquieto aggirarsi del vecchio principe tra le rovine del castello, nel continuo perdere la strada ed infine nella fuga lontano da tutti.

E' lui solo, Hidetora, in questa alternanza di fissità ebete e di angoscia esistenziale, di straniamento mite dalle cose del mondo e di immedesimazione e rigurgito della vita, che penetra il mistero del dolore e auspica un richiamo al totalmente Altro. Un'apertura trascendentale che sembra assente dalla dimensione orizzontale dei precedenti film di Kurosawa: la violenza, la morte, le inimicizie schiacciano l'uomo senza lasciargli il minimo spazio della speranza nel cielo (temi che troviamo dai film in costume, ai « western giapponesi », alle prime opere di acuta analisi della società del dopoguerra con alcuni spunti neorealisti).

Il cielo è sempre presente in « Ran », minaccioso e imminente contrappunto simbolico del vecchio, dalla scena iniziale fino alla sua visione del paradiso. Dall'altra, la morsa della violenza sembra attanagliarlo sempre di più a causa dei suggerimenti malefici della principessa Kaede, vittima anch'essa del vecchio, la quale rimasta vedova del primo figlio insidia la debolezza del secondo diventando la sua amante. Tutto poi è scatenato da questa personificazione diabolica: Kaede chiede la testa della cognata e incita Jiro ad attaccare il terzo fratello, entrato nei suoi territori per soccorrere il padre.

## L'abbraccio dei naufraghi

E' questo l'ultimo atto della tragedia della perfidia umana, ed è qui che è toccato l'estremo limite dell'amore, quello del ricongiungimento del figliol prodigo col padre-signore. Saburo, il terzogenito, colui che nella scena della divisione del regno era stato il più arrogante: era stato lui a spezzare col ginocchio quello che per il padre era il simbolo dell'alleanza fraterna, cioè le tre frecce che non si sarebbero dovute e potute spezzare; era stato lui a chiamare « follia » la scelta del padre. Il figlio che di nascosto aveva aiutato il padre bandito dal regno, alla fine esce dal buio e decide di ritrovare il vecchio e di portarlo via con sé.

Ed è tra i colpi dell'ultima grande battaglia degli stendardi rossi contro gli azzurri, che esplose il potenziale drammatico del rapporto padre-figlio: Hidetora, dopo essere stato cacciato inseguito braccato dai primi due, ritrova nel rimorso e nella vergogna di averlo ripudiato il suo prediletto, pronto a morire per lui.

L'abbraccio riporta a galla quell'ultimo barbaglio che salva il naufrago e libera la fronte dal folto dei rami.

Per poche sequenze il vecchio principe stacca il suo filo diretto col cielo, per riprenderlo quando il dolore più acuto spezza la sua ala malata: quando anche Saburo viene ucciso.

## Gli dèi sull'orlo dell'abisso

Si compie così un disegno cosmico di sofferenza in cui la sopravvivenza degli esseri umani dipende dall'assassinio degli altri ripetuto all'infinito.

Gli dèi assistono alle vicende umane e lasciano vagare le anime verso la loro rovina: o forse, come suggerisce l'ultima sequenza in controluce del film, trattengono sull'orlo dell'abisso solo colui che come un cieco confida nell'immagine di Buddha e non ha la forza di distruggersi da sé. ■

« Se l'attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, se con un eccesso, una profanazione un sacrilegio inammissibile, scopre se stesso gettando via la maschera di tutti i giorni, egli permette anche allo spettatore di intraprendere un simile processo di auto-penetrazione. Se egli non esibisce il suo corpo, ma lo annulla, lo brucia, lo libera da ogni resistenza agli impulsi psichici, allora, egli non vende il suo corpo ma lo offre in sacrificio: ripete l'atto della Redenzione; si avvicina alla santità ».

JERZY GROTOWSKI, *Per un teatro povero.*