

Immaginari del cibo, cibi dell'immaginario

Riflessioni semiotiche attorno alla rappresentazione
cinematografica del sushi

ELISA GASTI, BRUNO SURACE

ENGLISH TITLE: *The Imaginary of Food, the Food of Imaginary. Semiotic Reflections on the Cinematographic Representations of Sushi*

ABSTRACT: Sushi has permeated numerous spheres of sense in present-day Western society. This Japanese dish, increasingly less exotic and more familiar, has come to constitute a semiosphere of its own which, starting from the semiotic issue of food as a signifying vehicle, now crosses into other universes and assumes the status of a crossmedial vector. This conception of sushi as an actor whose semiotic identity in Western societies is in constant evolution lies at the base of this paper which, concentrating on case studies belonging to a specific medium about which semiotics has already had much to say, intends to recreate the structure of the Western imaginary of sushi in relation to its cinematographic representation. If the crisis between food, cinema and imaginary already underpins a literature which still has a lot more to say, it proves fruitful at this point to ask what the consequences are in terms of the imaginary when sushi becomes the dominant element in a triad of recent — and totally Western — films: *Jiro Dreams of Sushi* (Gelb 2011), *Sushi Girl* (Saxton 2012), *Sushi: The Global Catch* (Hall 2012).

KEYWORDS: cinema; food studies; imaginary; semiosphere; sushi.

1. Introduzione

Il “sushi” è ovunque. Nelle città, nelle pubblicità, nei nostri pensieri... nei nostri film. Quel che si nota però, da una prospettiva semiotica, è che il solo pronunciarne il lessema richiama sfere molteplici e aloni semantici spesso non bene definiti. L'immaginario del sushi, quantomeno in Occidente, ricopre un coacervo di significati disparati e confusi spesso slegati fra di loro; si tratta insomma di un immaginario sfocato, che prende le mosse a partire da numerose sfere mediali, dai manga ai libri fino a quelle entità socio-testuali che sono i ristoranti giapponesi e i sushi bar sempre più frequenti negli

assi sintagmatici dei testi urbani occidentali. Non ultima in questa polla indistinta è la sfera del cinema, la quale soprattutto in questi ultimi anni si sta inserendo significativamente nell'insieme di macchine testuali responsabili della formazione dell'immaginario del sushi in Occidente.

Il cinema dunque, più o meno surrettiziamente, sta iniziando a parlarci di sushi, e risulta pertanto proficua un'analisi circostanziata, riferita a *case studies* appositamente selezionati, in grado di mettere un po' d'ordine nel tema in questione; la disciplina più adatta agli scopi summenzionati è la semiotica che attraverso i suoi strumenti analitico-ermeneutici può consentire un'indagine nel contempo intratestuale e intertestuale. Nella fattispecie si individuano a oggi tre pellicole adatte allo scopo preposto e rappresentative, tutte piuttosto recenti e tutte di matrice americana: *Jiro Dreams of Sushi* (David Gelb 2011), *Sushi Girl* (Kern Saxton 2012) e *Sushi: The Global Catch* (Mark Hall 2012). È importante precisare sin dall'inizio che lo studio degli immaginari derivati da tali film seguirà una metodologia specifica, la quale si rifà alle premesse mosse da Volli di seguito:

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

Disquisendo di testualità è pertanto fondamentale fare appello allo strumentario della semiotica, ma nel contempo interrogare anche la sociologia e l'antropologia poiché se il nodo cardine è il rapporto fra immaginario e senso, questo è legato a processi sociali e determinati comportamenti. Il sushi è infatti semanticamente esempio per antonomasia di quello che Stano definisce "cibo dell'Altro" (2013, pp. 175-193), ovverosia di cibo in cui è connaturata una dimensione significativa di alterità. Tale dimensione è in origine riscontrabile nella grande opposizione antropologica proposta da Claude Lévi-Strauss in *Le cru et le cuit* (1964). L'antropologo infatti, sostituendo l'idea che esistano pensieri evoluti e pensieri primitivi nettamente divisibili gli uni dagli altri, mette in luce come la concezione della cottura del cibo in senso evuzionistico non costituisca *de facto* l'unico modo per consumare determinate pietanze. Il sushi quindi, pensato da buona parte degli occidentali come essenzialmente crudo, non si configura come cibo contrassegnato dal cosiddetto "pensiero selvaggio" o necessitante di addomesticamento (Goody 1977), pur tuttavia rimanendo in qualche modo relegato in una dimensione di alterità, come qualcosa di non primitivo, ma comunque diverso. È su tale diversità che fanno leva le tendenze e i business creati attorno al sushi, sul suo carattere di potenziale evasore da una cultura occidentale contrassegnata dalla cottura.

2. Cinema. Macchina di sinestesie, gustemi, immaginari

“Il ‘gustema’ di Lévi–Strauss, per esempio, è ciò che fa di un pezzo di carne una salsiccia, vale a dire un alimento” (Luccioni 2002, p. 52). Ma a chi imputare la responsabilità della messa in forma delle categorie *gustematiche*, “elementi costitutivi [...] i quali sono organizzati secondo talune strutture di opposizione e di correlazione” (Lévi–Strauss 1966, p. 103)? Inevitabilmente alle macchine di produzione testuale, e forse in primis — almeno fino a oggi — al cinema che fra queste è in termini sinestesici più efficace.

Il cinema più di altri media riesce a tradurre in maniera immediata il suo proprio codice in categorie sensoriali *altre* rispetto alla vista¹. Investe lo spettatore, specie se questi si trova nel luogo preposto alla lettura ottimale del testo (la buia e isolante sala cinematografica), di rumori e immagini che evocano in una qualche maniera sensazioni aptiche, olfattive, finanche gustative. Al cinema senso e sensazione cooperano miscelando i propri registri e stratificandosi nei regimi della rappresentazione, ma anche e spesso dell'evo- cazione, radicandosi fino a diventare “spesso il mezzo di cui ci serviamo per rappresentare a noi stessi e agli altri una data situazione che abbiamo osservato o vissuto” (Lombardi 2009, p. 25), e anche che non abbiamo osservato o vissuto. Sostanzialmente si può asserire che il cinema contribuisca a creare immaginari più *ammobiliati*, almeno sensorialmente, rispetto ad altri media; il linguaggio del cinema è costruito per immagini in movimento, ma non solo, giacché il sonoro e il non visibile posseggono un'intrinseca potenzialità semantica e valoriale, dal momento che concorrono nell'attuazione di maggiore coinvolgimento sensoriale (tramite meccanismi di immersività e immedesimazione) spesso — seppure non necessariamente sempre — più immediati (Bolter e Grusin 2000) rispetto ad altri media. In effetti quello che farebbe il cinema è rivolgersi all'apparato mnemonico dello spettatore (Marks 2000) inducendolo a ricercare nella propria memoria le sensazioni evocate. Nel merito:

Il cinema [...] riesce ad esprimere l'inesprimibile affidandosi principalmente ai circuiti mnestici del pubblico. Se non si possono creare delle esperienze dirette di tatto, gusto e odorato, lo spettatore è però capace di completare l'immagine indagando all'interno della propria memoria sensoriale. [...] È così che l'immagine finisce per evocare altre memorie sensoriali, legate alle sfere meno vicine al dominio audiovisivo (Bianciardi 2011, p. 113).

A ridosso del *momentum* sensoriale creato dal film vi è poi naturalmente la sua natura semiotica vera e propria, che diviene immaginario quando

1. Sono molti gli studi di cinema che si focalizzano infatti sul concetto di “esperienza mediale” intesa come esperienza che va al di là della visione del film e ha a che fare con il regime dell'*estesia*. Nel merito cfr. Casetti 2005, Eugeni 2010, De Rosa 2013, D'Aloia 2014.

contrattata da una collettività più o meno ampia. Il cinema invero, fin dalle sue origini si è radicato nella società, da essa traendo spunto e con essa colloquiando. Appare perciò lapalissiana una presenza costante del cibo nel cinema, e scrive nel merito Cusano che “il binomio cinema–cibo si accompagna necessariamente al binomio immaginario–realtà creando una contiguità tra le dimensioni in gioco” (2013, pp. 114–141). E ancora aggiunge come “l’analisi delle rappresentazioni cinematografiche della sfera alimentare, attraverso gli studi degli antropologi [...], permetta di cogliere alcune strutture sociali dell’epoca che le ha prodotte” (*ibid.*). Ergo il cibo al cinema si fa meta–testo e denotativo e, soprattutto, connotativo di un determinato contesto; esso riflette un immaginario che lo produce ma, in una sorta di cortocircuito cognitivo, retroattivamente condiziona l’immaginario che lo ha appena prodotto mutandolo². Si fa, secondo la felice accezione proposta da Slavoj Žižek, evento, ossia “effetto che sembra eccedere le proprie cause” (2014, p. 11), “illusione retroattiva” (*ivi* p. 59).

Le società dunque, così come definito da Lévi–Strauss (1964) e da numerosi altri antropologi (Douglas 1966), sociologi (Bourdieu 1983, Counihan 1999) e storici dell’alimentazione (Scholliers 2001, Montanari 2007), non solamente si cibano per necessità, ma costruiscono idee o intere *mitologie* attorno al cibo, e aggiungiamo qui attorno alle rappresentazioni del cibo che danno i testi, spesso cinematografici. In ultima analisi costruiscono senso, che confluisce in specifici immaginari. Sempre Žižek, in *The Plague of Fantasies* (1997, felicemente tradotto in italiano come *L’epidemia dell’immaginario*) riferendosi al cyberspazio come luogo prediletto dell’immaginario nella postmodernità lo paragona più volte allo spazio cinematografico definendolo come ente che realizza la similitudine “virtuale come Reale” (Žižek 1997, pp. 186–190). L’immaginario dunque è propriamente, in termini spaziali, un non–luogo o luogo virtuale che esiste puramente a livello mentale ma che nel contempo modifica il Reale, nelle sue credenze, nelle sue pratiche, nelle sue semiosi. Ciò significa che l’immaginario non vive di un’esistenza individualistica ma è inevitabilmente segnato da un’identità sociale (Volli 2011, p. 32). E il cibo in tale *frame* è tanto fatto quanto ente: di continuo fioriscono tendenze alimentari e culinarie disparate, alcune delle quali destinate a durare e altre più instabili, e il cinema in questo quadro “eccita e sollecita, ma anche organizza e disciplina” (Casetti 2005, p. 27). Tali tendenze, che potremmo metaforizzare come *flussi di senso alimentare*, viaggiano attraverso i media e le loro rappresentazioni e attecchiscono in varia misura sui pubblici.

2. Sul tema del cibo nel cinema esiste una ulteriore vasta bibliografia. Nel merito cfr. Ferry 2003, Hertweck 2014, Bragaglia 2002, Visalli 2010, Lombardi 2009, Bianciardi 2011, Cusano 2013, Bower 2012, Keller 2006, Zimmerman e Weiss 2005.

Stanti le considerazioni sinora mosse il caso del sushi risulta emblematico nella dimostrazione di come il flusso di senso alimentare si crei e si modifichi attraverso il medium cinematografico.

3. Storie di chef, ecologisti e killer

Entrando nello specifico dei *case studies* di cui in introduzione, essi dimostrano come del senso del sushi si possano dare versioni diametralmente diverse. *Jiro Dreams of Sushi* è un documentario romanizzato, ove viene messo l'accento sulla storia personale dello chef giapponese Jiro Ono, uomo che al sushi ha dedicato la vita facendone una pietanza quasi-metafisica: sempre perfettibile, ma che mai raggiungerà la perfezione. Contrariamente in *Sushi Girl*, thriller-splatter incentrato sul regolamento di conti di una gang che banchetta secondo la falsa usanza nipponica del *nyotaimori*³, il sushi è estremamente terreno, e anzi simboleggia una cruda carnalità che esiste in quanto immanenza pura, caduca, mortale. Infine in *Sushi: The Global Catch* il sushi è ricondotto alla sua dimensione ecologica e naturale: esso è innanzitutto pesce, il suo senso è retroattivo. Viene dunque da chiedersi come possa uno spettatore formulare un immaginario di fronte a testi così diversi, e la risposta sta nella negoziazione di senso che si instaura. Se infatti le divergenze semiosiche sono abbastanza forti da poter creare semiosfere diverse e mai intersecate, alcune forti isotopie reggono le basi per un rapporto intertestuale proficuo.

La prima forte isotopia che collega i tre film in esame si individua nell'aura costruita attorno al sushi che pare programmaticamente intessuta di componenti misteriche. Jiro Ono è una sorta di attorializzazione di determinate assiologie: egli incarna il valore dominante della perfezione, raggiungibile attraverso il lavoro, ma solo in potenza e mai in atto. Il sushi che produce è la manifestazione di un doppio antitetico, un'entità perfettibile-imperfettibile, retta da passioni contraddittorie e misteriose. In un qualche modo l'ingrediente segreto di Jiro, ciò che ne giustifica la fama mondiale, è e resta un mistero. A tale sfera si aggiunge *Sushi Girl*, film che fa del sushi una pietanza intrisa di esotismo così come inteso da Victor Segalen in *Essai sur l'exotisme* (1978), saggio comprendente un'apposita appendice dedicata al misterioso. La vicenda degli spietati killer di *Sushi Girl* infatti, capeggiati da un boss privo di scrupoli, ruota attorno a una bellissima donna che, crudelmente reificata, si fa tavolo e pietanza nel contempo. Il suo

3. Nyotaimori (女体盛り), letteralmente "servire (i cibi) sul corpo femminile". Pratica socio-semiotica dal nome giapponese appositamente creato per "ammantare di esotismo una pratica tutta occidentale" (Ambrosi 2012), e cioè tipico esempio di *invenzione di una tradizione* (cfr. Hobsbawm e Ranger 1983). Anche nota come *body o naked sushi*.

corpo è misteriosamente e sensualmente rivestito di sushi, e le sue nudità vengono scoperte man mano. Ancor più misterioso è il suo ruolo. Essa è vittima che sovverte il proprio destino sul finale a sorpresa. Se per quasi tutto il film i ruoli sono infatti, in relazione di contraddittorietà, distribuiti fra la libertà del boss e l'impotenza della donna, questa situazione sul finale diviene esattamente l'opposto. Allo stesso modo, è il misterioso (in quanto ignoto) a muovere la narrazione di *Sushi: The Global Catch*, giacché in questo film-documentario — intriso di una vena fortemente sociale — si mettono in luce le mancanze di conoscenza di buona parte dei *sushi lovers* evidenziando come la poca informazione crei negli immaginari degli "spazi vuoti" che possono diventare anche molto pericolosi, in questo caso sul piano ecologico. Il mistero si configura quindi come collante semantico che unisce i diversi immaginari del sushi. Nondimeno la sua forte presenza isotopica è sottoposta a numerose interferenze giacché da una visione comparata dei film emergono, come già menzionato, numerose discrasie. Ad esempio *Jiro Dreams of Sushi* conferisce al sushi dimensioni profonde di equilibrio, nobilitazione dell'animo attraverso il lavoro, ricerca pedissequa della perfezione. Il film di Gelb postula un'autentica precettistica del sushi, ergendolo a pietanza quasi trascendentale carica di una positività intrinseca che dovrebbe sostanziare l'esistenza di chi è in grado di coglierla (lo *shokunin* da un lato, il cliente dall'altro). Il grado di mediazione occidentale è inoltre qui ridotto al minimo poiché buona parte delle riprese sono effettuate in Giappone e queste sono rese tramite l'uso di appositi formanti plastici. Il sushi difatti, giacché simbolo di metafisica purezza, non viene mediato ma reso nel suo presunto candore, e dunque si privilegiano riprese in dettaglio in grado di esaltare la centralità topologica, topica, e scopica. Esattamente all'opposto si colloca *Sushi Girl*, ove il sushi da centrale diventa periferico e si fa segno ibrido, non più portatore di purezza ma organismo a metà fra la vita e la morte, fra il cotto e il crudo, fra l'esserci (*dasein*) e il non esserci. L'intero alone di *giapponesità*⁴ che impernia la pellicola di Gelb è in questo secondo testo smorzato, se non spesso "corrotto", da Saxton, che mette in scena un film costantemente teso fra Occidente e Oriente. Ne consegue un totale stravolgimento del concetto emergente di sushi. Ora la pietanza si vede mutata in qualcosa di profondamente stereotipato, e stratonato violentemente dal contesto originario per essere forzato nelle logiche di senso americane. Di fondo il sushi viene inteso come un'entità carica di esotismo che nulla ha a che fare con l'impianto tradizionalistico di *Jiro Dreams of Sushi*, ma che poggia sullo scarto culturale e sul tentativo di costringere l'Altro

4. Per *giapponesità* si intende il complesso archetipico di valori, comportamenti, segni ed enciclopedie relativi all'immaginario di una presunta cultura unica e "originale" giapponese. Nel merito cfr. Iwabuchi 1994.

entro i canoni del Sé. Si considerino, infine, i peculiari accenti di *Sushi: The Global Catch*: qui la semplicità e la purezza di Jiro sono messe in crisi dall'entrata in scena della macchina industriale che, attraverso processi di meccanizzazione, "snatura" il sushi originario trasformandolo in prodotto di consumo oramai investito di valori completamente diversi: la praticità, la lunga conservazione, la capacità di adattamento a fasce di consumatori plurigenerazionali.

I tre testi sono quindi da una parte accomunati da una certa aura misterica e dall'altra sensibilmente divergenti nel modo di trattare il sushi. Tale ambivalente relazione risulta dai dispositivi semiotici emergenti dal piano stilistico dei film: la pietanza è investita di connotazioni diverse sia in fase di preparazione (Jiro è radicalmente diverso rispetto all'anonimo chef di *Sushi Girl*), che di esibizione (si pensi ai mondi rappresentati dal *nyotaimori* rispetto a quelli del ristorante di Jiro), che certamente di consumo (il *Sushi Popper* di *Sushi: The Global Catch* è emblematico). Oltre alla componente misteriosa affiora poi un'isotopia altrettanto rilevante: il sushi è sempre qualcosa di inevitabilmente legato al corporeo, anche se con specifiche diverse. Sia in *Jiro Dreams of Sushi* che in *Sushi Girl* il rapporto fra sushi e corpo è centrale anche se filosoficamente reso in maniere diametralmente contrapposte. Nel primo il corpo è presente e come "corpo interiore", con il quale il sushi si rapporta entrando a farvi parte, e come corpo dell'artista-chef, strumento di un saper-fare che è in parte un talento "naturale", in parte l'acquisizione di una paziente, costante e disciplinata pratica. Questa doppia essenza è resa da Gelb con ponderata cura stilistica e formale: ricorrono frequenti piani ravvicinati delle mani, che spennellano, sventolano, tagliano, massaggiano, come anche un uso della proiezione in *slow-motion* atto a porre in rilievo la millimetrica precisione degli atti culinari. Il sushi è qui pertanto estensione del corpo su un piano spirituale e nel contempo materico, e perciò sul piano della diegesi l'importanza di gustare le portate di Jiro seconda la precisa modalità del boccone unico riflette la seguente filosofia: il sushi non va mai spezzato prima di entrare a far parte del corpo ospite ma va *assorbito* mediante la cerimonia che è il pasto e svolge la sua funzione di meta-corpo se all'assorbimento consegue l'*umami*⁵. Contrariamente, in *Sushi Girl* il sushi si rapporta al corpo come "corpo esteriore", si fa vestito della giovane e bella protagonista del film. Se per Jiro il cibo veniva assorbito dal corpo ospite, ne entrava a far parte tramite un preciso cerimoniale, in questo caso viene a crearsi una giustapposizione tra i due corpi che esalta il carattere oggettuale e passivo di entrambi, fino al

5. Umami (旨み, 旨味, うまみ), riconosciuto scientificamente come uno dei sei gusti fondamentali in grado di essere percepiti dalle cellule recettrici del cavo orale umano. Rappresenta una sorta di estemporanea emozione universale presentata come miscela di equilibrio e soddisfazione istantanei.

ribaltamento finale in cui essi rivendicano la propria specificità: la donna torna a muoversi e il sushi si rivela arma letale, capace di uccidere proprio quando ingerito (cioè quando assolta la condizione primaria che ne giustifica l'essenza, ovvero essere mangiato). In *Sushi: The Global Catch*, da ultimo, la logica del sushi come corpo subisce un processo di regressione poiché se risultano in qualche modo consolidate entrambe le concezioni di cui sopra, assimilate in un immaginario parziale, l'accento viene qui posto sul corpo primigenio del sushi, quello dell'animale. La pietanza è decostruita e ricostruita a partire dalla materia prima che la compone: il pesce. Questo viene esaltato come essere vivente che, per costituire il cibo di cui si sta trattando, deve necessariamente morire. Hall adopera in questo caso il medium costruendo immagini significativamente cruente (ad esempio mostrando esplicitamente la mattanza dei tonni tramite perforazione della testa), calcolate sul livello dei formanti plastici, mantenendo intatta l'isotopia del corpo inteso qui come "corpo morto".

Il confronto tra i tre film, in questa sede necessariamente ridotto all'essenziale, mette dunque in luce come l'immaginario occidentale relativo al sushi derivato da una certa filmografia (l'unica attualmente esistente che sia rappresentativa in tal senso) risponda a logiche complesse e negoziali, dinamiche e trasformazionali, poiché se pure esistono alcune isotopie di fondo, necessarie perché si possa parlare di rappresentazioni condivise a livello collettivo, esistono anche numerose divergenze. Peraltro il gioco del conflitto fra isotopie e divergenze è essenziale sia sul piano valoriale che su quello timico. In effetti, il tema delle passioni risulta rilevante e emerge diversamente dai film. In *Jiro Dreams of Sushi* ad esempio è l'*umami* il vero "protagonista", poiché la pratica di consumo del sushi pare essere finalizzata a questo particolare "sesto senso" che riflette la quasi-trascendenza che connota la pietanza di Jiro. Analogamente è fortemente passionale l'intera narrazione di *Sushi Girl* che, pur se sostanziata in termini di violenza, pone l'accento sull'*iki*⁶, complessa forma di seduzione comunque tesa in ultima analisi a una sorta di soddisfazione paragonabile all'*umami* stesso. E ancora in *Sushi: The Global Catch* risulta indispensabile il coinvolgimento passionale, giacché proprio questo si configura come primo motore in grado di accendere il senso di consapevolezza e di reattività nei consumatori, indirizzati a una sorta di prolungata soddisfazione — o di *umami* protratto nel tempo — possibile solo mediante lo strenuo perseguimento di politiche di eco-sostenibilità mirate a non esaurire le risorse ittiche.

6. *Iki*: complessa forma di seduzione comunque tesa in ultima analisi a una forma di soddisfazione paragonabile all'*umami* stesso. "L'articolazione dell'*iki* evidenzia la dualità tra il visibile e l'invisibile. Quanto più si incrementa uno si recede l'altro. Ma è bello scoprire l'uno nell'altro, esplorare con la mente possibilità lievemente accennate. *Iki* rappresenta il non detto dell'estetica indiana" (Arena 2008, p. 67).

Ergo risulta evidente come il cinema sia una macchina di produzione testuale estremamente efficace nel processo di costruzione degli immaginari collettivi, intesi come negoziato di immaginari individuali. D'altronde "il campo immaginario [...] consente di concepire che un'opera, frutto di condizioni psicologiche, sociologiche e storiche determinate, possa avere un'espansione che ne travalichi l'ambiente e l'epoca" (Morin 1960, p. 100). A conferma e rafforzamento di questa tesi emblematico è *Sushi: The Global Catch* che, giacché documentario romanzato, si inserisce a metà fra gli altri due testi divenendo forma di mediazione e rielaborazione cognitiva costante. Nel film di Hall compaiono infatti numerosi elementi presenti in *Jiro Dreams of Sushi*, a conferma dell'assetto tradizionalistico issato da Gelb, e altrettante sfaccettature riconducibili a *Sushi Girl*, fra le quali la crescente destituzione dei valori "classici" del sushi in favore di una vigorosa contaminazione culturale. Il film però, oltre a collocarsi sapientemente nel mezzo, sfrutta l'equilibrio che crea per aprire a ulteriori problematiche e nella fattispecie introduce temi ambientalistici ed ecologistici prendendo una netta posizione, uscendo dall'*epoché* e quindi invitando il lettore a fare altrettanto. Nuovamente è fondamentale non solamente la scelta tematica ma anche il modo della rappresentazione di tale scelta che è costantemente dedicato nella codificazione di specifiche componenti figurative e plastiche atte a creare determinati effetti di senso. In definitiva l'immaginario occidentale del sushi pare funzionare secondo dinamiche di varia natura, sia cognitivo-semiotica che patemica. Questa affermazione è corroborata dai tre diversi generi (ergo dalle tre diverse configurazioni enunciative) dei film presi in esame. Le strategie enunciazionali si amalgamano con le strutture semantiche e il risultato è una stratificazione continua e inarrestabile dell'immaginario, in quanto entità mentale mobile, collettiva, in divenire.

4. Conclusioni

In conclusione, il testo cinematografico vive di una specificità propria e in un certo senso costituisce un *unicum*, eppure nel contempo, tende a propagarsi nelle enciclopedie collettive formando immaginari condivisi. Questa doppia natura — da un lato singolare e dall'altro plurale — del testo ne fa un'entità semiotica estremamente rilevante poiché contribuisce a spiegare il funzionamento profondo dell'immaginario, che infatti vive di rimando una duplicità intrinseca giacché si forma negli apparati intellettivi dei singoli riceventi ma contemporaneamente si diffonde orizzontalmente nella collettività, con un peculiare andamento epidemico così come postulato da Žižek (1997). L'esplorazione semiotica dei tre film ha evidenziato una presenza di componenti legate all'universo semantico del sushi in Occidente a partire

dalle quali è possibile ricostruire le diverse concezioni a esso legate. Se da un lato vero è che l'immaginario del sushi preso in esame, limitando il campo d'analisi a una collettività genericamente definita "occidentale" (essenzialmente americana per via dei testi presi in esame, e di riflesso europea), si comporta come una sorta di contenitore dei diversi elementi valoriali, timici, tensivi, semantici, che lo spettatore astrae dai diversi film, dall'altro sarebbe scorretto relegare l'essenza dell'immaginario a un mero bacino di diversi fattori poiché questo è invece un'entità fortemente dinamica, dove il senso vive di una continua contrattazione. Tale dinamicità dell'immaginario del sushi, la sua plurivocità, emerge chiaramente poiché i tre film di riferimento risultano a volte radicalmente differenti l'uno dall'altro e però paiono concorrere nella creazione di un senso unificato, sebbene trasformativo. Gli scienziati sociali del resto lo sanno almeno dal *teorema di Thomas* riformulato da Merton:

se gli uomini definiscono una situazione come reale, essa è reale nelle sue conseguenze. [...] Sottolineare che si tratta di un «immaginario» serve [...] a noi stessi [...] a meglio disporci a un confronto onesto con i presupposti propri di altre culture (Carmagnola e Matera 2008, p. 226).

Cosa rappresenti in definitiva il sushi in un contesto così fluido è difficilmente definibile. Diversamente da altre culture culinarie, consolidatesi e rimaste relativamente chiuse all'interno del loro luogo d'origine, e decisamente fuori dal circuito mediatico (si pensi ad esempio alla *crapa bugghiuta* [capra bollita] di certe zone della Calabria), il sushi si è espanso e continua a espandersi come (id)entità glocalizzata, i cui *Umwelten* (cfr. Uexküll 1921) risultano oggi compenetrati da nuclei semantici che attingono dalla semiosfera di un Giappone romanizzato e interrelato con culture di tutto il globo. Si tratta, metaforicamente, di un immaginario liquido che fa di un costruito alimentare una fittissima rete simbolica, mai pienamente definita. Un universo alimentare che fa venire l'acquolina in bocca al buongustaio, goloso di prelibatezze, e al semiotico, che non può che trovar ghiotta una così variegata *Gestalt* semiosica.

5. Riferimenti bibliografici

- ARENA L.V. (2008) *Lo spirito del Giappone. La filosofia del Sol Levante dalle origini ai giorni nostri*, BUR, Milano.
- BIANCIARDI L. (2011) *Il sapore di un film: cinema, sensi e gusto*, Protagon, Siena.
- BOURDIEU P. (1979) *La Distinction*, Les éditions de minuit, Paris.

- CARMAGNOLA F. e V. MATERA (a cura di) (2008) *Genealogie dell'immaginario*, Utet, Novara.
- CASETTI F. (2005) *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- COUNIHAN C. (1999) *The Anthropology of Food and Body*, Routledge, London.
- CUSANO J. (2013) Fame di film. Cibo e generi nel cinema muto italiano, "Immagine. Note di storia del cinema", 8: 114-141.
- DOUGLAS M. (1966) *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London.
- FABBRI P. e G. MARRONE (2000) *Semiotica in nuce*, vol. II, *Teoria del discorso*, Meltemi, Roma.
- FERRY J. F. (2003) *Food in Film: A Culinary Performance of Communication*, Taylor & Francis Books, New York.
- GOODY J. (1977) *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press, New York.
- HIRAZAWA M. e G. CANOVA TURA (2002) [I ed. 2000] *Sushi*, Fabbri, Milano.
- HOBBSAWN E. e T. RANGER (1983) *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, New York.
- ISSENBERG S. (2007) *The Sushi Economy*, Penguin Group USA, London.
- IWABUCHI K. (1994) *Complicit Exoticism: Japan and its Other*, "The Australian Journal of Media & Culture", 8(2): 1-23.
- LÉVI-STRAUSS C. (1964) *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Plon, Paris (trad. it. *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano 1966).
- LOMBARDI M. (2009) *Cinegustologia. Ovvero come descrivere i vini e i cibi con le sequenze della settima arte*, Il Leone Verde, Napoli.
- MANETTI G., P. BERTETTI e A. PRATO (a cura di) (2006) *Semiofood. Comunicazione e cultura del cibo*, Centro Scientifico Editore, Torino.
- MARRONE G. e A. GIANNITRAPANI (a cura di) (2012) *La cucina del senso: gusto, significazione e cultura del cibo*, Mimesis, Milano-Udine.
- MONTANARI M. (2007) *Il cibo come cultura*, Laterza, Roma-Bari.
- MORIN E. (1960) *L'esprit du temps*, Grasset, Paris.
- SCHOLLIERS P. (2001) *Food, Drink and Identity: Cooking, Eating and Drinking in Europe since the Middle Ages*, Berg, Oxford.
- SEGALEN V. (1978) *Essai sur l'Exotisme. Une Esthétique du Divers. Essai sur le Mystérieux*, Éditions Fata Morgana-Rougerie Éditeur, Montpellier.
- STANO S. (2013) "Il Cibo dell'Altro. Traduzioni del codice alimentare", in D. Mangano e G. Marrone (a cura di) *Dietetica e Semiotica. Regimi di senso*, Mimesis, Milano-Udine, 175-195.

UEXKÜLL J. VON (1921) *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Springer, Berlin.

VOLLI U. (2011) *L'immaginario delle origini*, "Lexia. Rivista di semiotica", 7–8: 31–61.

ŽIŽEK S. (1997) *The Plague of Fantasies*, Verso, London & New-York.

——— (2014) *Event*, Penguin, London (trad. it. *Evento*, Utet, Novara 2014).