

Visualità filmica e identità culturale

Un film su come il film è stato inventato in Germania, *Die Brüder Skladanowsky (I fratelli Skladanowsky, Parte I, 1994)* di Wim Wenders, offre indicazioni importanti sul controverso rapporto tra mezzo filmico e identità culturale. Utilizzando le metodologie di sceneggiatura, montaggio e stile del cinema muto, e girando le scene con un'antica cinepresa con manovella a mano, Wenders e gli studenti dell'Istituto Superiore per la Televisione e il Cinema di Monaco di Baviera hanno riscritto questo momento originario della storia del cinema come racconto di una persona cara, perduta e poi ritrovata. Angosciata dall'imminente partenza dello zio Eugen per un lungo viaggio, la figlia di cinque anni di Max Skladanowsky implora gli adulti, suo padre e l'altro suo fratello Emil, di restituirle lo zio. E riesce ad avere ciò che desidera. Mentre lo saluta, alla bambina viene detto che zio Eugen è ancora tra loro, all'interno di una scatola che contiene il film girato su di lui prima della sua partenza. Ed ecco, qualcosa di entusiasmante appare nel 'Bioscopio' inventato dal padre: uno zio Eugen a grandezza naturale che si agita sullo schermo facendo espressioni buffe e compiendo gesti acrobatici proprio come faceva quando era ancora con loro. Lo zio Eugen non è più presente di persona ma è ricomparso nel film, e possiamo aggiungere che vi resterà per sempre.

In modo elegante e commovente la pellicola di Wenders sull'origine del cinema ci ricorda le caratteristiche principali di questo mezzo di significazione, che era una novità negli ultimi anni del diciannovesimo secolo. In primo luogo, il film (e con questo termine intendo sia fotografia che cinema) è sempre, nella sua struttura, una storia sul rapporto tra assenza e presenza, scomparsa e ricomparsa. La rappresentazione filmica riproduce il mondo con una verosimiglianza fino ad allora sconosciuta agli artisti. Che l'oggetto catturato sia un oggetto, un volto umano, un corpo, una cosa o un luogo, l'illusione di presenza è tale da imporre in modo forte un nuovo tipo di realismo, tale da mettersi in competizione con la vita stessa. Se per identità culturale si intende qualcosa che trova sempre ancoraggio in specifici mezzi di rappresentazione (come la stampa, la musica, l'arte e ora sempre di più i *media* digitali), è facile constatare perché nella modernità le modalità di presenza illusoria rese possibili dal film diventino dei temibili avversari nelle diverse negoziazioni possibili dell'identità culturale. In secondo luogo, in un modo che riassume l'essenza dei primi film muti, l'opera di Wenders richiama l'attenzione su quei rapidi movimenti del corpo umano così come vengono catturati dall'apparecchio costruito da Max Skladanowsky. Poiché il sonoro e il dialogo non erano

ancora disponibili, il regista doveva convertire gli elementi a sua disposizione in altrettante iscrizioni spaziali sullo schermo. Cos'altro avrebbe potuto comunicare meglio la vivacità di questo nuovo mondo di illusioni, di quei geroglifici disegnati del corpo umano, che appaiono come una serie di immagini in movimento? L'innegabile sensazione di realismo fotografico del film viene allora interrotta dal senso altrettanto affascinante del melodramma – dei movimenti esagerati e accentuati dalla tecnologia che fanno di quelle strane presenze, che si dispiegano sullo schermo, esperimenti artificiali e costruiti. Il melodramma in questo caso non è tanto da intendersi come risultato di una narrazione sentimentale, quanto come effetto di uno straniamento caricaturale, di una forma familiare (il corpo umano e i suoi gesti riconoscibili). Reso possibile da innovative tecniche di luce e temporalità, di esposizione e velocità, tale straniamento ha influenze dirette sulle nuove modalità di vedere e rappresentare.

La coesistenza di un realismo senza precedenti con una resa melodrammatica altrettanto nuova significa che, sin dall'inizio, le modalità di costruzione dell'identità offerte dal film erano forme di *relatività* e di *relazioni* piuttosto che di essenzialità stabili. La predominanza di tali modalità di relatività e relazioni è confermata dalle tecniche cinematografiche usate in tutto il mondo, come il montaggio, i primi piani, le riprese panoramiche, i campi lunghi, i tagli, i *ralenti*, il flashback e così via, che portano a quei processi di introiezione, proiezione o reiezione che hanno luogo, da una parte, tra le immagini e le narrazioni mostrate sullo schermo, e dall'altra tra il senso del sé, del luogo, della storia, dell'appartenenza collettiva e del piacere da parte degli spettatori. Con il cinema, l'identificazione delle persone con ciò che sono non può essere più considerata come un semplice evento ontologico e fenomenologico. Un'identificazione di questo genere è così profondamente influenzata dall'intervento tecnico, da far sì che persino (e soprattutto) quando la cinepresa sembra meno invadente, la scena filmica è completamente e indiscutibilmente permeata dall'apparato. Ed è proprio la completezza dell'effetto di illusione che ancora oggi rende controversa l'interpretazione della visualità filmica.

Fu proprio la comprensione della struttura fondamentale manipolabile del cinema – questa relazione aperta tra spettacolo e pubblico dovuta, paradossalmente, alla completezza dell'influsso tecnologico – che portò Walter Benjamin ad associare il film alla produzione rivoluzionaria e al cambiamento politico.¹ Come egli teorizzò infatti negli anni trenta, la natura completamente *mediata* del film lo fa diventare un'opportunità culturale di cui impadronirsi per scopi politici. Come per un attore cinematografico recitare di fronte alla cinepresa è una sorta di esilio dal suo corpo, poiché richiede la simulazione di una continuità emotiva in ciò che tecnicamente è un processo di produzione frammentato, così è

¹ Cfr. ad esempio Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Torino: Einaudi, 1966); e "L'autore come produttore" in *Avanguardia e rivoluzione* (Torino: Einaudi, 1973), 199-217.

per il pubblico, scrive Benjamin, per il quale la nuova modalità di ricezione implica la distrazione e la manipolazione. In opposizione all'impegno e alla concentrazione richiesti dal romanzo tradizionale, che deve essere letto in solitudine e in privato, il film esige un tipo di interazione pubblica e collettiva, che permette al pubblico di avere sotto controllo la propria situazione adottando posizioni instabili piuttosto che fisse. Il film, in altre parole, muta potenzialmente il ricevente in un produttore di significati, che gioca un ruolo attivo e non passivo nel dar forma al proprio contesto culturale.

Mentre Benjamin, nei suoi periodi marxisti e brechtiani, era fermamente convinto di poter riconoscere al pubblico cinematografico la stessa importanza di una folla organizzata, le successive generazioni di critici cinematografici, in particolare la critica femminista di formazione psicoanalitica, elaboravano l'agentività dell'osservatore in modo molto più complesso, passando attraverso i processi di formazione della soggettività. Questa critica sosterrà che le fantasie, le memorie e le altre esperienze dell'inconscio, così come le politiche di genere imposte dalla cultura dominante in generale, giocano un ruolo fondamentale nel mediare l'impatto dello scena.

² Si veda Louis Althusser, "Ideologia e apparati ideologici di Stato. Note per una ricerca", in *Freud e Lacan* (Roma: Ed. Riuniti, 1977), 65-123; e Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981).

Il concetto teorico cruciale che pervade le interpretazioni psicoanalitiche dell'identità è il concetto di 'sutura'. Nel contesto cinematografico, la 'sutura' indica le interazioni tra l'enunciazione dell'apparato filmico, la rappresentazione e il soggetto che osserva. Si tratta di interazioni che, sollecitando o 'interpellando' il soggetto che osserva in una serie di posizioni mutevoli, gli permettono di avere accesso ad un significato coerente.² Come scrive Kaja Silverman, "l'operazione di sutura ha successo nel momento in cui il soggetto che osserva dice, 'Sì, sono io', o 'E' ciò che vedo'".³ In quanto espressa attraverso la sutura – letteralmente 'cucitura' o 'rammendo' – di intervalli, l'identificazione cinematografica è un processo fortemente ideologico: la soggettività viene immaginata principalmente come mancanza, che attraverso il proprio desiderio di conoscenza viene poi utilizzata dal campo visivo enunciato dall'onnipotente apparato filmico, che cela più di quel che svela. Per avere accesso alla completezza che è alla base dell'identità, il soggetto deve rinunciare a qualcosa di proprio per essere 'collegato' all'Altro, al campo visivo, che resta tuttavia per sempre fuori dalla sua portata. Non importa, quindi, quanto il possesso del significato da parte del soggetto riesca ad essere per definizione compensativo e incompleto. (Questo processo di formazione del soggetto attraverso la sutura è paragonabile al tentativo compiuto da un individuo di acquisire un'identità in particolari situazioni sociali. Per esempio, per essere accettato in un dato gruppo sociale, un individuo deve essere disposto a sacrificare, a separarsi da certe cose a cui è legato ma che non sono socialmente accettabili; tali sacrifici personali comunque non sono

³ Si veda Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1983), 205 [trad. mia, n.d.t.].

una garanzia che l'identità sociale acquisita sia completa o permanente, poiché, come spesso accade, il gruppo sociale è mutevole e arbitrario nelle sue richieste).

Poiché ciò mette in primo piano processi di identificazione attuabili attraverso relazioni di visualità, il cinema diventa uno dei sistemi più espliciti di sutura, le cui operazioni possono essere rappresentate dal semplice atto del vedere. Inoltre, il cinema presenta un'omologia con la cultura dominante in generale, in quanto anche quest'ultima può essere considerata come un sistema repressivo nel quale dei soggetti individuali hanno accesso alle loro identità solo rinunciando a quelle parti di loro stessi che, per giunta, non saranno mai del tutto recuperate. (Le opere di Freud e Lacan hanno lasciato certamente la loro traccia su questo modo di comprendere l'identità).

Usando nozioni come sutura, ideologia e altri concetti psicoanalitici ad esse connessi, la critica femminista anglo-americana interessata alle politiche identitarie ha denunciato, sin dall'opera pionieristica di Laura Mulvey degli anni '70, il maschilismo del cinema tradizionale, così come la cultura eterosessuale dominante nell'Occidente. Come mezzo per contrastare gli effetti repressivi delle modalità dominanti della visualità e dell'identificazione, alcuni continuano ad analizzare nel dettaglio le ambiguità presenti nelle rappresentazioni visive delle donne, mentre altri si sono soffermati sulla problematica della condizione dello spettatore, ed in particolar modo del pubblico femminile, per teorizzare dei modi alternativi di osservare, di costruire soggettività e identità.⁴

Una volta che l'identità è collegata alla condizione dello spettatore, si apre una nuova gamma di possibilità teoriche. Ad esempio, i critici che sono stati influenzati da *Orientalismo* di Edward Said possono collegare l'orientalismo inteso come sistema di significazione che rappresenta le culture non occidentali per i destinatari occidentali durante l'imperialismo, con il fatto che esso operi secondo una modalità visiva e narratologica al fine di sottomettere 'l'oriente' ad una manipolazione ideologica. Questi critici fanno notare che, come accadeva per le rappresentazioni delle donne nel cinema narrativo classico, le rappresentazioni dell' 'Oriente' sono spesso rappresentazioni di oggetti-feticcio prodotti per l'appagamento dello sguardo maschilista dell'Occidente. In quanto mezzo per denunciare i presupposti culturalmente imperialisti che si celano dietro il cinema europeo e americano, il pubblico non occidentale assume dunque un'importanza vitale.⁵

Dal momento che l'identità si concettualizza in modo non negoziabile come l'effetto di una chiusura repressiva ma necessaria, la sutura è stata nel complesso uno strumento teorico preventivo; ossia, la sutura è stata accettata in modo esplicito o implicito come il percorso indiscutibile per la formazione dell'identità. Ciò si può constatare nelle due principali

⁴ Si vedano per esempio Judith Mayne, *Kino and the Woman Question: Feminism and Soviet Silent Film* (Columbus: Ohio State UP, 1989) e i saggi contenuti in Mary Ann Doane et al., eds., *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism* (Frederick, Maryland: University Publications of America, 1984), e in Constance Penley, ed., *Feminism and Film Theory* (New York: Routledge; London: BFI Publishing, 1989) e Penley Constance e Sharon Willis, eds., *Male Trouble* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1993).

⁵ Si veda, per esempio, Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 3-33.

modalità con cui si investiga solitamente il rapporto tra film e identità, per entrambe le quali è indispensabile accettare la sutura.

Una tale adesione può funzionare in modo negativo, ad esempio quando questo concetto di sutura viene usato come mezzo per ridicolizzare e criticare certe tipologie di identità, come quelle condizionate ideologicamente dal patriarcato e dall'imperialismo. D'altro canto, tale adesione può funzionare in maniera positiva e *implicita*, come accade in quella pratica di contro-critica che dimostra come alcuni tipi di film possano servire come luoghi per la costruzione di altri tipi di identità (di solito 'al margine'). È importante, comunque, ricordare che persino quando i critici decisi a sovvertire la cultura dominante sostengono che la cinematografia 'alternativa' dia origine a identità 'alternative', non si separano teoricamente dalle essenziali operazioni di sutura finché immaginano le identità esclusivamente attraverso la classica 'interpellazione' delle soggettività. Infatti, si può arrivare a sostenere che è proprio quando i critici cercano di idealizzare le identità 'altre' rivendicate come cinema 'altro' che corrono il più grande rischio di reinscrivere quei processi ideologicamente coercitivi di identificazione proprio attraverso l'operazione di sutura.

Per queste ragioni, proporrei che ogni tentativo di teorizzare la visualità filmica e l'identità culturale debba cercare di andare oltre sia la critica, sia l'implicita riscrittura degli effetti di sutura. Alla luce di ciò potrebbe essere produttivo ritornare a quegli aspetti del film che non sembrano concernere immediatamente l'identità in quanto tale ma che offrono, si potrebbe dire, alternative alle impasse create dalla sutura.

Consideriamo più attentamente le implicazioni delle modalità della visualità liberate dal film. Ritornando alla storia dei fratelli Skladanowsky, cosa significa per lo zio Eugen 'apparire' quando è fisicamente assente? Secondo una prospettiva antropocentrica diremmo, probabilmente, che la 'persona' Eugen sia 'l'origine', la 'realtà' che dà origine al film, e che il film sia diventato pertanto un documento, una registrazione di Eugen stesso. Dalla prospettiva delle immagini filmiche, comunque, questa ipotesi di 'origine' non è più indispensabile, in quanto Eugen ora è diventato un film che ha assunto una sua propria esistenza meccanicamente riproducibile. Con il passare del tempo si potranno fare sempre più copie ed ognuna di loro sarà identica. L'originale zio Eugen non sarà più rilevante.

Il film, proprio perché significa penetrare completamente la realtà attraverso un apparato meccanico e comporta quindi la produzione di una somiglianza impenetrabile alla stessa realtà, disloca una volta per tutte la sovranità del così detto 'originale', che ora è spesso una copia imperfetta e meno durevole di 'sé stesso'. L'immagine di zio Eugen rimarrà a lungo dopo la sua morte. Questo aspetto ovvio della riproduzione filmica è ciò che viene sottolineato dalla tesi di Benjamin sulla scomparsa dell'aura', termine usato per descrivere il senso insostituibile di quella 'presenza'

unica per le tradizionali opere d'arte quando queste erano radicate in determinati momenti e spazi.⁶ Ciò che all'arrivo del cinema risultò allarmante (come anche per molti poeti e artisti) fu precisamente la distruzione dell'aura, una distruzione programmata all'interno della modalità di riproduzione del film e che fa parte della sua 'natura' di medium. Questa fondamentale *iconoclastia* della riproduzione filmica è racchiusa nella storia di Wenders dall'immagine dello zio Eugen, resa, in modo fantasmagorico, viva e replicabile nella *sua stessa assenza*. Questa immagine significa la fine dell'aura e di quella sacralità che era solitamente assegnata all'originale figura umana, a quella figura umana intesa proprio come 'originale'. Tutto ciò esprime anche un cambiamento nei termini di agentività della vista: l'accuratezza realista dell'immagine rivela che un occhio meccanico, quello della cinepresa, ha completamente sostituito l'occhio umano nella sua capacità di catturare e riprodurre il mondo con precisione.⁷ Come effetti della meccanicità, le immagini filmiche portano con sé una qualità non umana proprio quando sono ricolme di contenuti umani. Questo è il motivo per cui il film è stato paragonato ad un processo di imbalsamazione, di fossilizzazione e di morte.⁸

Ma ciò che il film distrugge in termini di aura lo riguadagna in portabilità e trasmissibilità. Possibilità di sperimentazioni fino ad allora impensabili si rigenerano con la 'morte', poiché le immagini riprodotte meccanicamente diventano luoghi di elaborazione di ciò che Benedict Anderson chiama, in uno studio sull'emergere del nazionalismo nella storia moderna, "comunità immaginate".⁹ Lo vediamo, per esempio, nei luoghi comuni e anonimi della grande città, tipici dei primi film muti come *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (Berlino, sinfonia di una grande città) di Walther Ruttmann (1927) e *Man with a Movie Camera* (Uomo con la macchina da presa) (1929) di Dziga Vertov. Scene di lavoratori che vanno a lavorare, di casalinghe che fanno la spesa, di scolari che si radunano per la scuola, di viaggiatori che prendono il treno; scene di carrozze, locomotive, automobili, stazioni ferroviarie, macchine da scrivere, telefoni, grondaie, lampioni, facciate di negozi, sono tutte la prova di un certo fascino per le potenzialità dello sguardo, di ciò che si può rendere visibile. L'immagine riprodotta meccanicamente ha determinato una percezione del mondo come collezione infinita di oggetti e persone continuamente in mostra nella loro banale esistenza. Allo stesso tempo, dal momento che il film non è solo riproducibile ma anche trasportabile, lo si può mostrare in luoghi diversi, solitamente distanti da quelli d'origine. Il cinema, che nasce insieme a mutamenti radicali nelle popolazioni tradizionali legate alla terra e alle massicce migrazioni dalle campagne alle aree metropolitane in tutto il mondo, assume dovunque e in modo onnipresente la significazione del monumentale: la sala cinematografica, come scrive Paul Virilio, mette ordine nel caos visivo come un cenotafio. Poiché l'andare al cinema gratifica "il

⁶ Si veda Benjamin, *L'opera d'arte*.

⁷ Si veda Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible" in Teresa de Lauretis e Stephen Heath, eds., *The Cinematic Apparatus* (London: MacMillan, 1978), 121-42.

⁸ André Bazin, *Che cosa è il cinema* (Milano: Garzanti, 1973), 9-16.

⁹ Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi* (Roma: Manifestolibri, 1966; nuova ed. 2005).

¹⁰ Paul Virilio, *Guerra e cinema: logistica della percezione* (Torino: Lindau, 2002), 39.

¹¹ Si veda Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", in J. Rutherford, ed., *Identity: Community, Culture, Difference*, (London: Lawrence and Wishart, 1990) 222-237; si vedano anche i saggi in Jim Pines e Paul Willemen, eds., *Questions of Third Cinema* (London: British Film Institute, 1989).

¹² Si vedano i saggi in Wimal Dissanayake, ed., *Cinema and Cultural Identity: Reflections on Films from Japan, India, and China* (Lanham, New York, London: University Press of America, 1988).

¹³ Rey Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema* (New York: Columbia University Press, 1995).

desiderio dei lavoratori emigranti di una patria permanente e persino eterna", il cinema diventa il luogo di "un nuovo essere aborigeno nel mezzo dell'anarchia demografica".¹⁰

Le impronte iconoclastiche e portatili delle immagini filmiche e la costituzione migratoria e metropolitana degli spettatori significano che il film è sempre un prezioso mezzo per indagare la crisi culturale, e per esaminare la cultura stessa in quanto crisi. Abbiamo visto diversi esempi di tali modi di usare il film nei vari cinema del periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale: le descrizioni esistenziali della difficoltà e del crollo della comunicazione umana nei film italiani del neorealismo e in quelli francesi di avanguardia; i melodrammi sentimentali della famiglia borghese hollywoodiani; gli esperimenti estetici di visione e narrazione nel cinema giapponese; le imbarazzate parodie del fascismo nel Nuovo Cinema Tedesco; le versioni esplosive della diaspora e dell'alterità in quello che viene chiamato il "terzo cinema".¹¹ Negli anni '80 e primi anni '90 del Novecento, con i film dei registi continentali della Quinta Generazione Cinese, diventa chiaro che il film può essere usato per esplorare le crisi di quelle culture, in particolare, la cui esperienza della modernità è marcata, per così dire, da conflitti tra tradizione locale e influenze straniere, tra le richieste di nazionalismo e quelle di occidentalizzazione.

Per i registi cinesi del continente come Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang e Zhang Nuanxin, la riflessione sulla 'cultura' coinvolge inevitabilmente il ripensamento delle origini, di quei 'passati' che danno origine al momento presente, narrazioni, miti, rituali, usanze e pratiche che incidono sul modo in cui un popolo è diventato ciò che è. Poiché un tale ripensamento fa leva sulla relazione storica tra ciò che è assente e ciò che è presente il film diventa, per questi registi e per i loro omologhi in altre parti dell'Asia, un medium ideale: il suo meccanismo di proiezione significa che l'elaborazione del passato – inteso come ciò che è remoto, alle nostre spalle – può prendere simultaneamente la forma di immagini che, nella loro vivida luminosità, si muovono dinnanzi a noi.¹² Quel rapporto semplice e dialettico tra assenza e presenza visiva, che viene drammatizzata dal cinema sin dall'inizio, si presta in modo appropriato ad una articolazione dei dilemmi e delle contraddizioni, delle nostalgie e delle speranze, che caratterizzano le lotte in direzione della modernità. In queste lotte, come possiamo vedere in film quali *Terra Gialla*, *Sacrificio della gioventù*, *Judou* o *Lanterne Rosse*, il tentativo del tutto modernista di riconcettualizzare le 'origini' attribuisce, in modo prevedibile, alle tradizioni locali il significato di un passato 'primitivo', con tutti quei significati ambigui del termine 'primitivismo'. Questa particolare connessione tra film e primitivismo è stato descritto nei termini di "passioni primitive".¹³ Anche in tempi a noi più vicini, i film visivamente spettacolari di registi come

Tsai Ming-liang di Taiwan (ad esempio *Vive l'amour*, *Il fiume*, *Che ora è laggiù?*) e Wong Kar-wai di Hong Kong (per esempio *Hong Kong Express* e *In the Mood for Love*) continuano a mettere in primo piano la visualità filmica come medium sulla cui superficie i banali ma persistenti psicodrammi della modernità vengono rappresentati in forme frammentate.

Poiché la visione di un film non richiede l'alfabetismo nel senso tradizionale del termine, esso segnala la trasformazione da culture fondate sulla parola in culture che sono sempre più dominate dall'immagine visiva, una trasformazione che può essere intesa come una sorta di particolare traduzione in un mondo postmoderno e post-coloniale. Intersemiotico per natura, il cinema come traduzione coinvolge storie e popoli finora esclusi da un ristretto senso di alfabetismo, e sfida quelle gerarchie classiste a lungo fissate da tale alfabetismo nelle società occidentali e orientali.¹⁴ Inoltre, per quanto le sue immagini siano iscritte in modo permanente, il film funziona anche come un immenso archivio visivo, che assimila la letteratura, la cultura popolare, l'architettura, la moda, cimeli e oggetti da rigattiere, aspettando d'essere esaminati opportunamente per i loro significati e usi.¹⁵

Qualsiasi tentativo di discutere su cinema e identità culturale, pertanto, dovrebbe necessariamente tenere in considerazione le molteplici significazioni della visualità filmica nella modernità. È così specialmente quando la modernità diventa parte del post-coloniale, come accade nel caso di molte culture non occidentali, per le quali diventare 'moderno' significa re-visionare continuamente le tradizioni culturali indigene accanto ai continui e obbligatori cambiamenti in direzione dell'Occidente o 'del mondo in generale'. Alla luce di ciò vale la pena ricordare che il cinema è sempre stato, sin dai suoi esordi, un fenomeno *transculturale*, avendo, come in effetti ha, la capacità di trascendere la 'cultura', di creare modalità di seduzioni che sono facilmente accessibili e che impegnano il pubblico indipendentemente dalla propria specificità linguistica e culturale. Si considerino, ad esempio, le versioni estremamente popolari degli amori da favola, del sesso, del kitsch, della fantascienza e della violenza di Hollywood; in alternativa si veda, ad esempio, l'umorismo grossolano e popolare e i film d'azione di Jackie Chan da Hong Kong. A dire il vero, questi film popolari possono di certo essere letti come altrettante costruzioni di identità nazionali, sessuali e culturali; così come altrettante imposizioni delle ideologie occidentali, americane o di altre sul resto del mondo. Sebbene non neghi che le cose stiano veramente così, mi sembra ugualmente notevole il fatto che il fascino mondiale di molti di questi film abbia a che fare, piuttosto, con il loro *non* essere legati da identità ben definite. Sono, quindi, le loro significazioni specificatamente *filmiche*, persino fantasmagoriche, del maschilismo, della virtù morale, dell'amore, della lealtà, della famiglia, e dell'orrore che parlano agli spettatori dall'altra

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989), 322-323.

parte del globo, senza considerare il loro linguaggio e le loro culture. (Si racconta che Hitchcock, mentre girava *Psycho*, abbia dichiarato di volere che il pubblico giapponese urlasse in quegli stessi momenti del film in cui urlavano gli spettatori di Hollywood).

Gli effetti fantasmagorici di illusione sullo schermo cinematografico ricordano ancora una volta l'iconoclastia, quella fondamentale sostituzione della percezione umana con la macchina che è la vera essenza del film. Questa iconoclastia originaria, questo potere, attribuito all'immagine visiva tecnologizzata, di comunicare al di là del linguaggio verbale, dovrebbe essere vista come un fruttuoso enigma, un enigma che serva a sconvolgere qualsiasi facile presunzione possiamo avere dei processi di identificazione generati dal film come medium – sia che questa identificazione sia in rapporto con la soggettività o con la differenziazione di contesti culturali. In un clima teorico nel quale le identità tendono ad essere immaginate – credo un po' troppo frettolosamente – come 'suture' con particolari tempi, luoghi, pratiche, gruppi e culture, riflettere attentamente su questa problematica dell'interesse transculturale del film si dimostrerebbe un esercizio formativo e produttivo.

Traduzione italiana di **Maria Rosaria D'agostino**