

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciale

Orienti, pratiche plurali

Stanco della sua vita parigina, vedendo nel viaggio un'avventura poetica, un metodo di conoscenza concreta, un cimento, un modo simbolico per fermare l'invecchiamento, per negare il tempo percorrendo lo spazio, l'autore, interessato all'etnografia per il valore che egli riconosce a quella scienza nel chiarimento delle relazioni umane, si unisce a una spedizione scientifica attraverso l'Africa. Che cosa trova? Poche avventure, una ricerca che dapprima lo eccita, ma che presto si rivela troppo inumana per essere soddisfacente, un'accresciuta ossessione erotica, un vuoto emozionale di proporzioni crescenti. Ad onta del suo disgusto per i popoli civili e per la vita nelle metropoli, verso la fine del viaggio egli anela al ritorno. La tentata evasione è stata un completo fallimento e, comunque, egli non crede più nel valore dell'evasione. Pur tenendo conto della tendenza sempre più marcata del capitalismo a rendere impossibile ogni autentico contatto umano, non è forse all'interno della propria civiltà che un occidentale può trovare occasioni di autorealizzazione a livello emozionale? In ogni caso, imparerà di nuovo che qui come ovunque l'uomo non può sottrarsi all'isolamento: con il risultato che un giorno o l'altro, preda di nuovi fantasmi, andrà via di nuovo; ma stavolta senza illusioni.

Questo è lo schema dell'opera che l'autore forse avrebbe scritto se, avendo soprattutto a cuore di offrire un documento quanto più possibile oggettivo e sincero, non si fosse attenuto scrupolosamente al suo taccuino di viaggio, pubblicandolo così com'è. Questo schema è percepibile, per lo meno in forma latente, in tutto un diario di viaggio nel quale sono annotati alla rinfusa eventi, osservazioni, sentimenti, sogni, idee. Sta al lettore scoprire i germi di una presa di coscienza maturata solo ben dopo il ritorno, mentre segue l'autore tra popoli, luoghi e vicissitudini dall'Atlantico al Mar Rosso¹.

La *prière d'insérer* è, secondo Genette, una delle prime forme moderne di paratesto introdotta in Francia nell'Ottocento per favorire la commercializzazione dei prodotti editoriali². Antesignana dell'odierna "quarta di copertina", consisteva in un foglio volante inserito tra le pagine di un'opera, attraverso il quale scrittore e/o editore illustravano, in sintesi, il contenuto della loro nuova pubblicazione. Assolveva in parte anche al compito dell'attuale "comunicato stampa", poiché lo scritto, in origine, era annesso solo alle copie dei libri destinate a critici, direttori di giornali e riviste, distributori e librai, con *preghiera* di pubblicazione e diffusione. Quella citata qui sopra è la *prière* della prima edizione de *L'Afrique fantôme* (1934) di Michel Leiris. Si tratta di un comunicato che gioca a *disorientare* il lettore: non riassume né illustra i contenuti reali del diario di viaggio, ma solo quelli di un'opera *in potenza*, ammettendo, fin dal principio, il fallimento della spedizione a partire dalla quale si origina il volume ("La tentata evasione è stata un completo fallimento"), l'esito letterario piuttosto confuso e disorganico ("sono annotati alla rinfusa eventi, osservazioni..."), l'orizzonte significativo affidato alla latenza e al non detto ("sta al lettore scoprire i germi di una presa di coscienza maturata solo ben dopo il ritorno").

Abbiamo scelto di inaugurare lo speciale di *Cinergie. Il cinema e le altre arti* dedicato alle rappresentazioni audiovisive delle culture asiatiche (accontentiamoci per ora di questa definizione) citando la *prière* leirisiana perché ci sembra introdurre con una certa precisione alcune delle questioni sollevate dal tema in oggetto. Innanzi tutto della *prière* intesa come comunicato di responsabilità editoriale ci convince la sua letterale volatilità, perché volatile o meglio dispersivo, inafferrabile e sfuggente è il campo di studi che ci accingiamo a perlustrare, contraddistinto da una serie di categorie etnocentriche – l’Oriente, l’orientalismo, l’esotico, l’esotismo... – che è tale in quanto non definibile, né confinabile, né localizzabile³. L’Est, sarà forse pleonastico ricordarlo, resta prima di ogni altra cosa un punto cardinale e come tale è da considerarsi un riferimento geografico immateriale, teoricamente irraggiungibile (poiché la terra è ovale, ci sarà sempre un Est a Est dell’Est) e predeterminato dalla posizione del soggetto che guarda/parla/teorizza. Contrariamente a quanto si crede, non abbiamo a che fare con un oggetto di studio che si compone di repliche reiterate di stereotipi o repertori figurativi fissi, ma con i frutti della rigenerazione continua di un’attrazione/avversione tra quadranti geografici e aree culturali in lenta, ma continua trasformazione. Un’attrazione/avversione che – in senso lato – nasce almeno dalla Grecia antica e giunge fino ai giorni nostri, passando per l’impero romano, la contrapposizione tra Cristianesimo e Islam nel Medioevo, il mercatismo rinascimentale, la letteratura di viaggio sette/ottocentesca, il romanticismo (con le correnti pittoriche omonime), il colonialismo, l’imperialismo, il terzomondismo più recente, e che può essere considerata espressione di un medesimo fenomeno storico a patto di non cercarne l’omogeneità, la continuità, la convergenza, bensì la parcellizzazione e la dispersione delle sue manifestazioni⁴. Anche solo limitandoci a una delle più giovani forme espressive – ovvero il cinema – ci troviamo innanzi al medesimo composito paesaggio: le prime rappresentazioni “mistificanti” delle culture allogene compaiono già nelle vedute degli operatori Lumière e ne ritroviamo di analoghe nelle più recenti vignette “orientaliste” su Maometto o nel trailer del finto film *The Innocence of Muslims* (2012) che ha provocato, pochi mesi fa, violenze di piazza, morti e assalti ad ambasciate. Ieri c’erano i *peplum* di Pastrone o De Mille o le fantasie mediorientali dei primi film hollywoodiani (*Intolerance*, David Griffith, 1916, *Lo sceicco* [*The Sheik*], George Melford, 1921, ecc.) oggi analogo seguito di pubblico riscuotono i *warmovie* che raccontano le guerre in Asia Centrale (*Redacted*, Brian De Palma, 2007; *Argo*, Ben Affleck, 2012; *The Hurt Locker*, 2008, e *Zero Dark Thirty*, 2012, entrambi di Kathryn Bigelow), o – se vogliamo allargare il campo ad altri fenomeni di racconto mediatizzato – le raffigurazioni (piuttosto lontane dalla realtà) delle cosiddette “primavere arabe”. Nel mezzo, un corteo così ampio di visioni qui impossibile da sintetizzare perché attraversa tutta la storia del cinema, senza escludere nessuna stagione (cinema dei “primi tempi”, cinema muto, classicismo hollywoodiano, avanguardie, cinema postbellico, modernismo, postmodernismo), nessun genere (avventura, melodramma, commedia, noir, horror, western), nessun registro (fiction, documentario, film etnografico, film sperimentale), nessuna cinematografia nazionale (si pensi, a titolo di esempio, alle rappresentazioni “auto-orientaliste” delle minoranze etniche o quelle “etno-occidentaliste”⁵ delle società europee e americane che si trovano spesso nei film indiani o cinesi o giapponesi).

Rischiando qualche cosa in termini di congruità e compattezza, abbiamo preferito curare questo mono-grafico trasformandolo – ci venga perdonato il gioco di parole – in un insieme “pluri-grafico”, ovvero veicolando una visione cronotopica, multidisciplinare e metodologicamente composita del tema in oggetto. Nei primi tre saggi scopriremo come certi immaginari delle culture asiatiche trascendano le specificità delle forme espressive e mantengano in stretta connessione il cinema con la fotografia (Nepoti), la danza (Uffreduzzi), il teatro e la pittura (Biggi e Castellani), in quel passaggio decisivo della storia del cinema che va dal periodo delle “attrazioni mostrative” a quello dell’“integrazione narrativa” (per usare le note definizioni di Gunning e Gaudreault). Un altro gruppo di contributi si concentrerà sull’esotismo nel cinema di genere degli anni Trenta in un tracciato che certamente prende in considerazione le questioni del colonialismo, dell’imperialismo e della propaganda, ma che poi fa i conti anche con ambiti di senso più sfuggenti e interni alla dialettica della significazione cinematografica. Ci sarà chi si occupa delle tensioni mostrative che

sospendono per lunghi istanti la diegesi sfruttando i dispositivi lambiccanti della messinscena e dei movimenti di macchina (Tognolotti) e chi studia le tecniche formali e narrative di marginalizzazione dell'altro (Billi); chi delinea alcuni caratteri propri degli stereotipi associati agli stranieri, in modo particolare quelli del "pericolo giallo" cinese nell'America del primo Novecento (Colet) e chi, sempre prendendo in esame un altro "luogo comune" proveniente dal Celeste Impero, quello della fumeria d'oppio, tenta un'opera di decostruzione della stereotipia e di certi immaginari fissi (Neri). Gli ultimi saggi percorrono invece sentieri meno battuti, chi concentrandosi sulla "politica degli attori stranieri" adottata dal cinema italiano contemporaneo (corpi e nazionalità degli interpreti, tipi di personaggi interpretati, ecc...), grazie alla quale si può toccare con mano la difficoltà del nostro paese a fare i conti con il proprio passato coloniale e il presente multietnico (De Franceschi), chi analizzando il complesso e ambiguo lavoro della voce di commento in alcuni film realizzati da alcuni cineasti modernisti negli anni Cinquanta e Sessanta (Dalla Gassa), chi infine tentando un'affascinante disamina teorica sulle relazioni tra sublime e primitivo in alcune produzioni dei primi trent'anni del Novecento (Marabello). Dispersione sì, volatilità pure, dunque, ma nell'ottica di un intreccio, di un attraversamento, di un ritorno di temi, questioni, sensibilità comuni, pur affrontate con sguardi e attenzioni diverse.

Il risultato, a ben vedere, non è distante dalle mire, dagli esiti e dai toni che Leiris adotta nella sua *prière*. Scritta in terza persona, come se fosse il frutto della penna di un narratore extradiegetico, anonimo e impersonale, la preghiera leirisiana descrive la dimensione dell'incontro come un processo di dispersione, incongruità, fallimento, ma anche di ritorno, rilancio, riproposizione. L'alterità anelata, scaturita da un'insoddisfazione acuta, da un desiderio di avventura, di evasione, di erotismo e, non ultimo, da un bisogno di conoscenza, è altresì un'alterità negata o deludente o inafferrabile, che diventa, ben presto, agli occhi del suo autore, motivo di un fallimento, di un mesto ritorno a casa, di un amaro tentativo di autoindulgenza ("Non è forse all'interno della propria civiltà che un occidentale può trovare occasioni di autorealizzazione a livello emozionale?"). È però anche un'ammissione di inquietezza che spinge di nuovo a partire, a scappare dai (o a cercare i) propri fantasmi ("imparerà di nuovo che qui come ovunque l'uomo non può sottrarsi all'isolamento, con il risultato che un giorno o l'altro, preda di nuovi fantasmi, andrà via di nuovo; ma stavolta senza illusioni"), in un pendolarismo che è erranza, moto perpetuo, scacco continuo. Alludendo al pensiero di Benjamin potremmo addirittura considerare il viaggio di Leiris – e per estensione le forme di rappresentazione che qui studiamo – alla stregua delle camminate di un *flâneur* che non vaga, distratto, tra metropoli in subbuglio, ma peregrina, sconcertato, tra deserti, foreste e villaggi Dogon: i sentimenti provati – la partecipazione e insieme un senso di irrimediabile esclusione, le forme di complicità che sfociano nella tendenza all'autoritarismo o all'alienazione, la tensione alla stereotipia che si ribalta in distrazione o disinganno – sembrano assomigliarsi profondamente. In maniera più pertinente potremmo ricordare le più recenti teorie di Clifford (che, non a caso, si è occupato di Leiris, di Segalen e di molti altri viaggiatori/etnografi di questo periodo), per le quali l'antropologia contemporanea si realizza nelle strade⁶, non accontentandosi della certezza "comoda" della stanzialità (nell'indagine sul campo, nelle teorie che propone), ma sfidando sentieri che attraversano spazi in via di trasformazione e che sono percorsi da persone in cammino, da identità mutanti. Leiris in fondo sembra voler negare quella che Geertz chiamava, con un certo orgoglio, l'interpretazione delle culture⁷, e nonostante ciò non ferma il passo, anzi lo accelera, lo disperde. Come se visse anch'egli in uno di quei nonluoghi teorizzati da Marc Augè⁸, ovvero in una delle aree di transito contemporanee dentro le quali l'identità delle persone si scioglie, si problematizza, si elude, si nega, l'etnografo francese (e il nostro cinema) pratica un contatto che esiste e non può essere negato, ma il cui senso probabilmente è da ricercare nei processi che innesca – nei processi di scomposizione della propria soggettività e della presunta oggettività dello sguardo conoscitivo così bene articolati nella *prière* – piuttosto che nella ricerca di un fine unico quando non ultimo, di una meta conclusiva, di un incontro riuscito.

Le tante rappresentazioni delle culture alloglotte interrogano il cinema, come e forse più di altre forme espressive, sui limiti delle categorie bipolari con cui solitamente semplifichiamo e

disponiamo i saperi. Qui non si allude solo a quelle dicotomie che costituiscono il paesaggio concettuale più frequentato dagli studi postcoloniali – i dittici io/altro, orientale/occidentale, moderno/primitivo, colonizzato/colonizzatore – ma anche a quelle che in qualche modo contraddistinguono l’intelaiatura di base, la spina dorsale, della (fu) modernità cinematografica. Si ricorderà l’ancora recente studio di Francesco Casetti *L’occhio del Novecento* in cui si individuava la specificità del cinema nel suo “sguardo ossimorico” che “sa tenere conto di esigenze diverse, cercando di conciliarle”⁹. Ebbene la funzione integrativa del medium si compie dentro uno schematismo bidimensionale, di opposizioni binarie (in cui però curiosamente non compare quella di cui ci occupiamo: io/altro) che agiscono in qualità di poli di attrazione e di semplificazione del senso. Senso che d’altronde il cinema ha sempre declinato secondo fortunatissime categorie antipodali: finzione/documentario, realismo/fantastico, comico/drammatico, genere/autore, mostrativo/narrativo, banda visiva/banda sonora, 2D/3D, analogico/digitale, campo/fuoricampo, studio/plein air, spettro emotivo/spettro razionale, schermo/sala e via discorrendo... Categorie, quelle citate, che in alcuni casi sono state abbandonate dagli studi più recenti (si pensi ai lavori sulle complesse reti di espressione dell’emozione attivate dal film o sui tanti modi di essere spettatore), ma che in altri casi, invece, continuano a resistere replicando un essenzialismo difficile da scalfire, anche in tempi di *pictorial turn*¹⁰, alla base del quale resiste un’idea “linguistica” di inter-cultura, intesa come forma relazionale tra due soggetti distinti di una comunicazione. Ma se, come ricorda De Gaetano, “quello che definiamo incontro [...] è la contingenza di un avvenimento singolare che rende irriducibili l’uno all’altro, per quanto vincolati, coloro che si incontrano”¹¹, allora l’indeterminatezza del nostro campo di studi, la sua volatilità, il suo “non-luogo” (a procedere), accentuando questa irriducibilità, mette in discussione la possibilità stessa di un incontro/confronto dialogico, se non nei termini dell’interlocuzione – nel senso etimologico di *parlare tra*, dell’interrompere un discorso – o, come teorizza La Cecla, del malinteso¹². In altre parole, il soggetto cinematografico che più di tutti dovrebbe mettere in scena e riflettere sull’incontro tra due polarità (io/altro, oriente/occidente) è anche quello che meglio di altri smaschera la difficoltà (o l’impossibilità) del dialogo e rimarca il bisogno di una moltiplicazione degli sguardi, degli intrecci, delle forme, degli assunti, dei processi, dei linguaggi, delle visioni. Specie nel contesto attuale che sta di fatto spezzando equilibri geopolitici rimasti più o meno inalterati per svariati decenni (e anch’essi fondati su contrapposizioni frontali e bipolari), non ci si può più affidare alla (fin troppo) comoda convinzione che esista, anche semplicemente come il prodotto di una speculazione virtuale ed astratta, un solo Oriente, una sola Europa o un solo Occidente, né un solo Altro o un solo sé, né, ancora, un solo modo per gestire i saperi, le forme dello scambio, le dinamiche di potere e dominio, gli spazi e i tempi dell’espressione, la distanza e la differenza tra un soggetto scopico e un oggetto che subisce lo sguardo¹³. Occorre, viceversa, entrare nell’ordine d’idee che la singolarità di uno sguardo (o di un approccio) è interessante non per cosa/chi vede, ma per come lo vede, non per l’oggetto verso cui si rivolge, ma per come riesce a entrare in sintonia o in relazione o in conflitto con altri sguardi – o con gli ostacoli stessi della visione – che intercetta e incrocia. Per la *pluralità* di traiettorie che contribuisce a innescare.

Di tutte quelle “decostruite” dagli studi postcoloniali c’è una categoria che se letta e scritta al plurale forse può aiutarci a comprendere quest’ultimo assunto: Oriente. In italiano, il sostantivo plurale è termine che si ripete in tre modi del verbo orientare¹⁴: la seconda persona singolare del presente (*tu orienti*), le tre persone singolari del congiuntivo (*che io, che tu, che egli orienti*) e la terza persona dell’imperativo (*orienti egli*). Non sappiamo quanto sia casuale, ma la ricorrenza dei modi e delle persone verbali qui ricordate apre un ventaglio coerente con lo spettro di significati che il termine oriente/i ha acquisito nel tempo: la forma imperativa dell’autorità etnocentrica che impone un costrutto ad un mondo irriducibilmente altro (si noti che l’imperativo è in terza persona), la forma dialogica di un soggetto che cerca e auspica un incontro nel quale dovrebbe essere l’interlocutore il protagonista (il tu “antropologico”), la forma esortativa, ottativa e proiettiva di un interlocuzione non ancora realizzata, forse irrealizzabile, ma che coinvolge tutti i soggetti della (in)comunicazione (i congiuntivi *che io, che tu, che egli*). Se, per diverse ragioni, nel recente

passato, l'imperativo "assolutista" e il tu "antropologico" hanno mostrato i loro limiti speculativi, la triplice declinazione ottativa appare oggi più convincente perché descrive il campo di studi come un terreno di potenzialità espresse e inespresse, partecipative, auspicanti (ovvero che svelano un auspicio, una tensione, una proiezione), come un territorio agito da forze diverse che talora convivono, talvolta confliggono, certe volte dominano, altre si sottomettono e che trovano nella fragilità dell'immagine cinematografica, un'ideale canale di sfogo, una sorta di "imbuto di senso all'incontrario", perché convoglia ma non imbottiglia, semmai disperde. Le immagini degli altri non ci raccontano gli altri, ma le tensioni verso gli altri. Un fascio di tensioni che comprende ambiti relazionali che ancora oggi restano campo privilegiato delle indagini sul (post)cinema: il desiderio, il senso, il dissenso, la passione, l'erotismo, il rifiuto, il marginale, l'esperienza, il viaggio, lo spirituale, il proselitismo, il controllo, la fuga, la follia, la potenza, il sublime, il rito, lo sguardo, il confine.

Non è invece fortuita la condivisione della medesima estensione fonologica e ortografica del sostantivo plurale *orienti* con il verbo *orientare*, verbo che – forse non a caso – preserva la stessa etimologia in molte lingue europee¹⁵. Orientare è un termine di origine latina che significa "volgere lo sguardo verso Oriente" ovvero verso la direzione dove nasce (*orior*) il sole¹⁶. Vi è però, in questa definizione, un significato più complesso: è possibile, infatti, orientarsi guardando nella direzione dove nasce il sole (dove nasce la vita, dove nasce il senso) solo se si resta immobili, ovvero se non si cambia posizione e identità rispetto all'ambiente in cui si è collocati. L'orientamento, quindi, è una condizione che si determina attraverso una tensione immaginativa, una volta di più, una proiezione del sé verso un luogo che momentaneamente non si può raggiungere perché si è fermi, una proiezione che in compenso consente – presenza di un'assenza anelata – di piantare radici, di barbicarsi, di contestualizzarsi. Ne consegue che chi intende muoversi per colmare questa distanza (come Leiris e come molti altri) conserva nel proprio bagaglio il germe del disorientamento, il possibile venir meno della cognizione del (e dei legami con il) luogo dal quale è partito. Ma non basta. Come si diceva poc'anzi, se ci si muove verso un Oriente astratto, singolare, infinito, indeterminato, verso un Est a Est dell'Est, c'è il rischio di ritrovarsi al punto di partenza, ma senza *rendersene conto*. Affinché ci si *orienti* in movimento, magari alla velocità di ventiquattro fotogrammi il secondo, servono dunque più *orienti* finiti, concreti, plurali. Più soste e più ripartenze. Se non si vuole che resti solo la fatica del cammino.

Marco Dalla Gassa

¹ Michel Leiris, *Brisées*, Parigi, Mercure de France, 1966, pp. 54-55, ripubblicato nella traduzione italiana qui citata in James Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 196-197

² Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987, tr. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

³ Che si abbia a che fare con un costrutto culturale in continua evoluzione, che poco pertiene con questioni statiche di ordine cartografico/geografico (o economico o sociale) è chiaro da alcune aporie interne al suo spettro significante, facilmente smascherabili con alcune non così banali domande. Per un americano il Giappone si trova a Oriente o a Occidente? Il Sud Africa (almeno la sua parte bianca e ricca) è un paese del Sud del Mondo o, nonostante la collocazione meridionale, è costola ed espressione dell'Occidente? Un europeo considera più a Oriente l'Indocina o l'Australia? E ancora: oggi la Cina, il Brasile, l'India, gli Emirati Arabi sono paesi del Primo o del Terzo mondo, sono più o meno "capitalisti" rispetto alla Vecchia Europa, attuano strategie geopolitiche più o meno imperialiste o coloniali rispetto alle potenze economiche "tradizionali"? Interrogativi non così peregrini se anche Antonio Gramsci ne rivolgeva di analoghi: "È evidente che Est e Ovest sono costruzioni arbitrarie, convenzionali, cioè storiche, poiché fuori della storia reale ogni punto della terra è Est e Ovest nello stesso tempo. Ciò si può vedere più chiaramente dal fatto che questi termini si sono cristallizzati non dal punto di vista di un ipotetico e malinconico uomo in generale ma dal punto di vista delle classi colte europee che attraverso la loro egemonia mondiale li hanno fatti accettare dovunque. □ Il Giappone è Estremo Oriente non solo per l'Europeo ma forse anche per l'Americano della California e per lo stesso Giapponese, il quale attraverso la cultura politica inglese potrà chiamare Prossimo Oriente l'Egitto". Cfr. Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Vol. II, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1419-1420.

⁴ Si tratta della principale e della più condivisibile tra le obiezioni che sono state mosse a *Orientalism* di Edward Said e – per estensione – a tutti quei testi che, in nome di una teoria che considerava l'Oriente come "invenzione dell'Occidente" ovvero come insieme coerente e strategicamente omogeneo di un "discorso" (in termini foucaultiani) di

natura coloniale o di dominazione, tendeva a essenzializzare l'oggetto di studio e a ridurre ad unità fin troppo statiche ed onnicomprensive eventi storici, corpus artistici o letterari, processi economico-sociali di provenienza eteroclita. Per una ricostruzione del dibattito innescato da *Orientalism* si veda in italiano Miguel Mellino (a cura di), *Post-orientalismo*, Roma, Meltemi, 2009.

⁵ Sulle categorie di "etno-occidentalismo" (la visione stereotipata dell'occidente offerta dalle culture straniere) o sull'"auto-orientalismo" (il processo di essenzialismo delle culture autoctone messo in opera dalle stesse società di riferimento) si legga James G. Carrier (a cura di), *Occidentalism: Images of the West*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

⁶ James Clifford, *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, tr. it. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

⁷ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, tr. it. *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino, 1987.

⁸ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Parigi, Seuil, 1992, tr. it. *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

⁹ Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 287.

¹⁰ William J. Thomas Mitchell, "The Pictorial Turn", in Id., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 1994, pp. 11-24, tr. it. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, duepunti edizioni, 2008.

¹¹ Roberto De Gaetano, "Dispositivi, concatenamenti, incontri", *Fata Morgana*, vol. 7, 2009, pp. 153-160, ripubblicato in Id., *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, Pisa, E.T.S., 2012, p. 186)

¹² Franco La Cecla, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Bari, Laterza, 1997

¹³ Sul superamento dell'essenzialismo al singolare (grazie all'introduzione del concetto di *soggetti subalterni* o *culture subalterne*) si veda almeno Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, Londra, Routledge, 1990.

¹⁴ Al contrario di quanto avviene per il singolare Oriente che invece – casualmente? – non ha occorrenze nel verbo orientare.

¹⁵ In inglese è "to orientate", in francese "orienter", in spagnolo e in portoghese è "orientar", in tedesco "orientieren", in olandese "oriënteren", in russo "ориентировать" (orientirovat'), in svedese "orientera" (solo per scegliere paesi con una storia coloniale alle spalle)

¹⁶ Per una riflessione più ampia sulle ripercussioni semantiche che il verbo orientare e la sua etimologia determinano nel nostro campo di studi rimando a Marco Dalla Gassa, "La desorientación orientada. Sobre una incierta tendencia del orientalismo cinematográfico" in Guido Zucconi, Juan Calatrava (a cura di), *Arte y arquitectura. Orientalismo entre Granada y Venezia*, Abada, Madrid, 2012, pp. 359-380.