

ALBERTO SAVI

Università degli Studi di Milano - Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

# Il medium è la nazione? Attorno a dispositivo, identità e cinema nazionale

## 1. Introduzione. Definizioni e ridefinizioni

Come se fosse una prospettiva o una cornice ricorrente negli studi sul cinema e sui media, quello del rapporto con l'identità nazionale è un argomento complesso, che emerge, si sommerge e riemerge da sempre in base ai periodi storici e ai bisogni culturali ad esso legati. In particolare nel caso italiano, affrontato in tante sotto-discipline degli studi di settore. Che sia la storia (Brunetta, 2020), la teoria (De Gaetano, 2018) o la sociologia (Sorlin, 1996), il rapporto tra cinema e identità nazionale è spesso stato elemento di forte interesse, ma anche argomento di difficile concettualizzazione, sfuggente e in costante ridefinizione.

Negli ultimi anni, stando sempre al caso italiano, ricerche su consumo e produzione ne hanno dimostrato un carattere sfaccettato e instabile, ma geograficamente connotato (Avezzù, 2022; Cucco, Richeri, 2013). Il cinema, nelle sue pratiche, funziona tuttora a «rendere leggibile la forma dell'Italia» (Avezzù, 2022, p. 191), lo stesso vale per i testi, nelle sue mappature (Zucconi 2014; Canova, Farinotti, 2011) e nelle sue traiettorie interne (Savi, 2024). Emerge

così una forma instabile, ma geograficamente determinata che spinge a porci questioni sull'esistenza stessa del cinema italiano come cinematografia unica e omogenea.

A questa precisa questione locale fa eco il lungo dibattito internazionale sulle teorie del cinema nazionale, attraversato da numerose riconcettualizzazioni (Elsaesser, 2005; Vitali, Willemen, 2008; Hjort, MacKenzie, 2000) che, in particolare negli ultimi decenni, si sono poste a loro volta questioni *decostruzioniste* sia nel rapporto con il transnazionale (Higson, 2014) sia con il subnazionale (Marlow-Mann, 2017).

Stimolati dalle recenti riflessioni sul cinema italiano, intendiamo proporre un'ulteriore teorizzazione, cercando di capire quale quadro epistemologico possa essere più funzionale alla comprensione e allo studio delle cinematografie nazionali. Riteniamo che la teoria del dispositivo – per la sua natura articolata e interdisciplinare – rappresenti la finestra più funzionale alla concettualizzazione di questo fenomeno. Proprio perché siamo chiamati a intendere il cinema come un sistema atto a presentificare la nazione, *in che modo può esserci utile ripescare il dibattito sulle teorie del dispositivo e metterlo in dialogo con quello delle cinematografie nazionali? Quale quadro epistemologico può offrirci questo accostamento?*

## 2. Fondamenti teorici del dispositivo

Le elaborazioni più recenti di questa teoria, emerse nell'ambito della teoria dei media e del cinema (D'Aloia, Eugeni, 2017), si radicano nella teoria francese degli anni Settanta, in particolare nel pensiero di Foucault. Come osserva Giorgio Agamben, Foucault non teorizza mai questo concetto, ma si avvicina a una definizione nel seguente passaggio:

Un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi [...] tanto del detto che del non-detto [...] Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi [...]

intendo una specie di formazione che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un'urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione eminentemente strategica [...]. Il dispositivo è sempre inscritto in un gioco di potere e sempre legato a dei limiti di sapere [...]. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati. (Foucault, 1977, pp. 299-300)

In prima battuta, parlare di dispositivo comporta pensare un qualsiasi fenomeno come un insieme eterogeneo di connessioni e relazioni tra saperi e poteri che produce forme eterodirette di soggettività, tanto da definire a sua volta un sistema di potere<sup>1</sup>.

Negli stessi anni, la nozione di dispositivo viene applicata al cinema da Jean-Louis Baudry. Riprendendo questa idea stratificata, rizomatica e legata a produzioni di soggettività, Baudry cerca di dimostrare l'effetto ideologico dello strumento che «riattiva in forma simulata il processo originario di costituzione della soggettività» (Baudry, 2017, p. 7). Per lui è nella macchina, ovvero nel cinema, che si gioca il meccanismo ideologico come «una sorta di apparato psichico sostitutivo che risponde al modello dell'ideologia dominante» (ivi, p. 8).

Baudry prende la metafora tecnologico-meccanica delle teorizzazioni del dispositivo, la applica al cinema, avanza teorie sui processi di costruzione della soggettività, il tutto all'interno di un orizzonte che intende il dispositivo come apparato psichico e ideologico sostitutivo, come degli «organi secondari» (ivi, pp. 73-76), come struttura di potere. È un'idea rigida di dispositivo adottata nella mediologia per anni, da McLuhan in poi, quella secondo cui *il medium è il messaggio*, quella secondo cui i diversi media, a seconda delle tecnologie usate, favoriscano diverse forme di percezione e pensiero (McLuhan, 2000).

---

<sup>1</sup> Vale lo stesso per Althusser, più incentrato attorno a implicazioni ideologiche, in particolare all'idea di «apparati ideologici di stato» (Althusser, 1970).

### 3. Revisioni teoriche tra aperture e decostruzioni

Quello che caratterizza la *apparatus theory* – evoluta proprio dalla discendenza con Baudry – è una concettualizzazione rigida e strutturale che, con l'avanzare dei decenni e con l'evolversi di un contesto postmediale (Eugeni, 2015), si è rivelata sempre meno adeguata a descrivere i fenomeni in corso. Le elaborazioni più recenti propongono invece un modello più aperto e dinamico, che non nega la capacità dei media di determinare l'esperienza di visione, ma che prova a considerare questo concetto come più aperto, flessibile e pluridirezionale.

Francesco Casetti, tra questi, propone una nuova idea di dispositivo che superi il concetto di apparato a favore di quello di *assemblage*: «fatto da tante componenti che hanno avuto una loro vita anche al di fuori dell'opera e che, riunendosi, formano un nuovo aggregato che assume l'aspetto di unità» (Casetti, 2015, p. 130). Il dispositivo, quindi, «non appare più come una struttura precostruita, chiusa e vincolante, ma come complesso aperto e flessibile» (ivi, p. 112).

In modo complementare, Frank Kessler critica l'approccio metapsicologico delle prime teorie, sottolineando la necessità di considerare la storicità del suo oggetto, ovvero il suo contesto, per cui diventa necessario un ripensamento in grado di «distinguere diversi dispositivi nella storia del cinema, ciascuno reso specifico dalla sua storicità»<sup>2</sup> (Kessler, 2003, p. 25). L'apparenza di un dispositivo deve quindi essere sempre «situata in una *cultura visuale* storicamente data» (ivi, p. 26) e inquadrata in un'analisi pragmatica che possa delineare dei «sotto-dispositivi» culturalmente definiti (ivi, p. 32).

In breve, se Casetti interpella la nozione di dispositivo per avanzare un'esplorazione più approfondita del cinema nella fase di confronto con i nuovi media, come esperienza che nonostante tutto si ricolloca, sopravvive e riconfigura, Kessler la utilizza per circoscrivere contestualmente, distinguere e differenziare. Eppure

---

<sup>2</sup> Tutte le traduzioni dal francese e dall'inglese sono a cura dell'autore.

diventa importante riconoscere, anche al di fuori di queste chiavi di lettura offerte sul piano dell'esperienza cinematografica o della contestualizzazione storica, come questo ripensamento delle teorie, anche alla luce di diversi campi di applicazione, trovi un terreno comune nella necessità pragmatica di relativizzare alcune rigidità delle teorie precedenti.

Un approccio analogo è proposto da François Albera e Maria Tortajada che, nel saggio dal titolo molto esplicativo *Il dispositivo non esiste*, decostruiscono ulteriormente l'idea di dispositivo come oggetto dato. Anche qui il determinismo tecnologico lascia spazio a una dinamica a più vie, intendendo il dispositivo essenzialmente come una rete di relazioni che connette una serie di elementi concreti e una serie di concetti a essi legati. Per loro, il dispositivo è un costrutto metodologico:

Se il dispositivo non esiste, dunque, è perché, in un'epistemologia dei dispositivi di visione e di ascolto, esso non è un "oggetto" che si possa trovare dietro l'angolo, lungo la pista di ricerca seguita dallo studioso [...] Il dispositivo è uno schema, un gioco dinamico di relazioni che articolano discorsi e pratiche connettendoli vicendevolmente; schema che va ricavato a partire da una descrizione che lega tre termini: lo spettatore, il macchinario, la rappresentazione. Spetta al ricercatore, di volta in volta e nell'ambito di ciascuna ricerca, ridefinirli e comprenderli nelle loro reciproche relazioni. (Albera, Tortajada, 2017, p. 346)

In breve, per Albera e Tortajada, stando sempre alle teorie dei media e del cinema, il dispositivo non esiste perché lo si intende come un concetto e un oggetto metodologicamente costruito. La macchina non è pensabile senza evocare il portato culturale, l'immaginario e la rete di pratiche che le hanno dato vita.

#### **4. Tra dispositivo e cinema nazionale**

Questo approccio – che potremmo quasi definire decostruzionista – traccia perfetti sentieri per una comprensione dei fenomeni mediali su un piano culturale e relazionale, profondamente utile per capire

le possibili correlazioni con le teorie del cinema nazionale, quasi come se fossero esse stesse delle teorie del dispositivo circoscritte, storicizzate e localizzate, dei *sotto-dispositivi* come direbbe Kessler.

Sin dalle origini, la storia del cinema ha adottato una prospettiva nazionale ben precisa, basata su un modello epistemologico – quello del cinema nazionale – rispetto al quale è stato per lungo tempo difficile immaginare formazioni alternative. Ne è conseguito che la storia del cinema mondiale è stata tradizionalmente concepita come un agglomerato delle varie cinematografie nazionali insieme a – o spesso implicitamente contro – Hollywood. L'uso prescrittivo del termine, però, è stato spesso messo in crisi da varie riconcettualizzazioni a favore, anche qui, di approcci più complessi e dinamici.

Un riferimento classico obbligato è quello alle teorie di Andrew Higson, secondo cui, definire un cinema nazionale significa definire un'identità coerente e uniforme, ma sempre negoziale: ora in relazione ad altri cinema nazionali o a contesti propriamente internazionali, ora in relazione alla propria identità politica, economica e culturale (Higson, 1989).

In particolare, analizzare il ruolo delle identità culturali nei cinema nazionali comporta, secondo Higson, «prestare attenzione ai processi attraverso i quali si raggiunge l'egemonia culturale all'interno di ogni stato-nazione; esaminare le relazioni interne di diversificazione e unificazione e il potere di istituire un particolare aspetto di una formazione culturale pluralistica come politicamente dominante e di standardizzarlo o naturalizzarlo» (ivi, p. 43). Studiare il cinema nazionale diventa così studiare un processo conflittuale frutto di dinamiche più complesse che contemplino al loro interno anche il consumo e la produzione, oltre che i testi.

Infatti, se Albera e Tortajada intendono il dispositivo come schema concettuale che nasce dall'osservazione del legame spettatore-macchinario-rappresentazione, è interessante notare come questo costruito formale pensato dai due studiosi, emerga anche nella teoria del cinema nazionale esposta da Higson più di vent'anni prima quando espone le quattro modalità canoniche utilizzate per definire il cinema nazionale: economia-testo-consumo-critica (ivi, pp. 36-37).

Higson presenta questa struttura per articolare quattro macro-categorie. La prospettiva industriale permetterebbe di definire una cinematografia sulla base di chi produce (è cinema nazionale quello che viene prodotto su territorio nazionale o da produttori nazionali?); quella testuale si dedicherebbe a quello che chiama contenuto culturale (è cinema nazionale quello che rappresenta temi, ambienti e personaggi nazionali?); la prospettiva di consumo metterebbe in luce una cinematografia definita da circolazione e fruizione di testi (è cinema nazionale quello distribuito e fruito in territorio nazionale?); infine, la categoria critica riguarda la costruzione di un canone nazionale, spesso identificato in quello d'autore, legittimato da festival e istituzioni (è cinema nazionale quello che circola nei festival in contesti internazionali?).

Con lo scopo di ampliare le teorie, questa prospettiva spinge ancora oggi a considerare il cinema nazionale come costruito concettuale utile da studiare ampiamente, come sistema relazionale. Rispetto ad Albera e Tortajada le due teorizzazioni si differenziano dal livello di dettaglio con cui i vari studiosi hanno voluto categorizzare, ma lo schema stratificato generale sembra particolarmente sovrapporsi (fig. 1). È un incontro tra produzione e macchinario, tra film e rappresentazioni, tra distribuzione, con-



Figura 1. Articolazioni della teoria del dispositivo (Albera, Tortajada, 2017) e della teoria del cinema nazionale (Higson, 1989) a confronto.

sumo, ricezione e spettatore; tra tecnologia, spettatore e forma filmica direbbe Kessler, ma anche una coesistenza di dispositivo tecnologico, situazionale e epistemologico (Eugeni in Baudry, 2017, p. 13). Se, quindi, il dispositivo non esiste allora anche il cinema nazionale e il cinema italiano non esistono, ma questo solo perché, come il dispositivo, secondo le teorie di Albera e Tortajada, non sono oggetti precisi e definibili, ma schemi e giochi dinamici di relazioni, di ripensamenti e di discipline differenti, sempre di fronte alla partita delle proprie riconcettualizzazioni.

## 5. Soggettività e spettatore nazionale

Abbiamo visto come il dispositivo venga utilizzato per definire un insieme eterogeneo di connessioni e relazioni tra saperi e poteri. Sin dalle sue origini, studiare questa matassa è però sempre servito, non solo ad analizzare un campo, ma soprattutto a osservare come essa produca soggettività<sup>3</sup>.

È quello che diceva già Baudry parlando di media come organi secondari e come apparati sostitutivi per lo spettatore che accetta che l'esperienza «venga determinata da soggetti, oggetti, materiali percettivi, apparati tecnologici, immaginari [...] in questo senso la presenza di un dispositivo implica necessariamente la presa in considerazione di dinamiche e problemi di soggettivazione e di potere» (Eugeni in Baudry, 2017, p. 40).

Questo passaggio lo spiega bene Agamben quando considera il dispositivo come «qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» (Agamben, 2006, p. 22), precisando che nel rapporto di questi ultimi con i dispositivi esiste una terza "parte": il soggetto. Che non è l'individuo, ma tutto ciò «che risulta dalla relazione e [...] dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi» (Agamben, 2006, p. 22).

---

<sup>3</sup> È anche un tema degli attuali studi di cultura visuale, interessati allo sguardo e alla visione come fenomeni sempre situati (Pinotti, 2024, p. 257).

Nel contesto del cinema, a partire da Agamben, è Casetti a chiarire che «chi entra nel perimetro di un dispositivo si vede assegnato un profilo preciso – un'identità, un *self* – che inevitabilmente lo incasella» (Casetti, 2015, p. 126), ma, sempre in linea con le sue teorie dell'*assemblage*, anche la soggettività non è mai data, ma «un costruito aperto al mutamento» (ivi, p. 128).

Va infatti sottolineata una distinzione concettualmente rilevante che, pur emergendo implicitamente nella figura 1, merita di essere esplicitata: quella tra spettatore e pubblico. Se il primo, come vediamo, è una costruzione teorica, spesso implicita e modellata all'interno dell'orizzonte del testo o del dispositivo, il secondo è invece una categoria empirica e storica, composta da individui concreti, analizzabile attraverso dati di consumo, pratiche di fruizione e comportamenti collettivi. Si tratta di uno scarto cruciale, che richiede però un ponte concettuale: un'apertura della teoria a dimensioni pragmatiche, come proposto dalle più recenti riconcettualizzazioni del dispositivo, così come in questa sede.

Se i media producono soggettività, quindi, il cinema ne produce a sua volta una precisa. Il cinema nazionale stesso, sempre secondo Higson, visto in quest'ottica relazionale, deve essere considerato «come un'attività di costruzione della soggettività, oltre che come semplice espressione di un'identità pre-determinata» (Higson 1989, p. 44). Secondo logiche di transcalarità, lo stesso vale per il cinema italiano e così via.

I media nazionali, a questo proposito, se li intendiamo come dispositivi, svolgono un ruolo significativo nel produrre figure di spettatori modello che possiamo intendere come abitanti, insider, cittadini; e, contemporaneamente, nel consolidare particolari immaginari nazionali: mappando e iscrivendosi nel proprio spazio nazionale.

## 6. Conclusioni

Osservando le cinematografie nazionali attraverso la lente delle teorie del dispositivo, emerge un quadro in cui il cinema – inteso

come un assemblaggio localizzato e storicamente situato di pratiche istituzionali, testuali, produttive e di ricezione – opera come un *dispositivo auto-rappresentativo*, capace di cartografare identità locali e nazionali. In questo senso, il cinema non solo rappresenta la nazione, ma la produce come *comunità immaginata* (Anderson, 2018), attraverso pratiche di soggettivazione e mediazione. Ripensare il medium come rete culturalmente e geograficamente situata – e non solo come infrastruttura tecnologica – permette infine di comprendere come il cinema non si limiti a trasmettere messaggi, ma partecipi alla costruzione di territori simbolici, di pubblici e di identità. Per usare ancora Casetti, l'esperienza cinematografica non è solo corporea (*embodied*) ma anche culturale (*embedded*) e situazionale (*grounded*) (Casetti, 2015).

*Il medium* non è solo *il messaggio*. Il medium è anche il contesto, la rete di relazioni, il portato culturale che orbita attorno. Il medium, nella nostra prospettiva, si confronta con il più ampio contesto relazionale della nazione, ma può essere declinato a grandezze transcalari come la regione, il continente e così via. Questo definisce degli spettatori che sono iscritti in uno spazio e in una cultura. E determina la leggibilità di un territorio e la sua immaginazione sul piano dell'identità. Così come il cinema italiano, per quanto frammentato.

## Bibliografia

- Agamben, G. (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.
- Albera, F., Tortajada, M. (2017), *Il dispositivo non esiste!*, in A. D'Aloia, R. Eugeni (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 327-352. (1 ed. 2015)
- Althusser, L. (1970), *Ideologia e apparati ideologici di stato*, in «Critica marxista», XVIII, pp. 23-65.
- Anderson, B. (2018), *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, Bari-Roma, Laterza (1 ed. 1983).
- Avezzi, G. (2022), *L'Italia che guarda. Geografie del consumo audiovisivo*, Roma, Carocci.

- Baudry, J.L. (2017), *Il dispositivo. Cinema, media e soggettività*, Brescia, La Scuola (I ed. 1970)
- Brunetta, G.P. (2020), *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Roma, Carocci.
- Canova, G., Farinotti, L. (a cura di) (2011), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano, Garzanti.
- Casetti, F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- Cucco, M., Richeri, G. (2013), *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio.
- D'Aloia, A., Eugeni, R. (2017), *Philo-, Neuro-, Post-. Cos'è e cosa sarà la teoria del cinema*, in Idd. (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 9-28.
- De Gaetano, R. (2018), *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Cosenza, Pellegri Editore.
- Elsaesser, T. (2005), *European cinema. Face to face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Eugeni, R. (2015), *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, La Scuola.
- Foucault, M. (1977), *Dits et écrits*, vol. III, Paris, Editions Alain Moreau.
- Higson, A. (1989), *The Concept of National Cinema*, in «Screen», XXX, 4, pp. 36-47.
- Id. (2014), «*The concept of national cinema, revisited*», paper presented at guest lecture for PhD Course, Scandinavian Film and Television, Copenhagen, Denmark, <https://www.youtube.com/watch?v=0rW9qXzcXvM&t=25s> (accesso: 13 ottobre 2025).
- Hjort, M., MacKenzie, S. (eds.) (2000), *Cinema and Nation*, London, Routledge.
- Kessler, F. (2003), *La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire*, in «Cinémas», XIV, 1, pp. 21-34.
- Marlow-Mann, A. (2017), *Regional Cinema: Micro-Mapping and Glocalisation*, in S. Rob et al. (eds.), *The Routledge Companion to World Cinema*, New York, Routledge, pp. 323-336.
- McLuhan, M. (2000), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore (I ed. 1964).
- Pinotti, A. (2024), *Il primo libro di teoria dell'immagine*, Torino, Einaudi.
- Savi, A. (2024), *Regionalità immaginate. Traiettorie subnazionali nel cinema popolare italiano (2010-2019)*, in «L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 2, pp. 317-332.

Sorlin, P. (1996), *Italian National Cinema, 1896-1996*, London-New York, Routledge.

Vitali, V., Willemsen, P. (eds.) (2008), *Theorising National Cinema*, London, British Film Institute.

Zucconi, F. (2014), *Geografia*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. I, Milano, Mimesis, pp. 433-503.