

CINERGIE

Il Cinema e le altre Arti

[HOME](#) [ABOUT](#) [LOGIN](#) [REGISTER](#) [SEARCH](#) [ARCHIVES](#) [ANNOUNCEMENTS](#) [OLD SERIES - 1999-2011](#)

[Home](#) > [Archives](#) > [No 10 \(2016\)](#)

No 10 (2016)

DOI: 10.6092/issn.2280-9481/v5-n10-2016

Full Issue

View or download the full issue

[PDF \(ITALIANO\)](#)

Table of Contents

Editoriale n°10
Roy Menarini

[PDF \(ITALIANO\)](#)

Special

Introduzione. Certo non un'esaustiva geografia del cinema
Giorgio Avezzù, Giuseppe Fidotta

PDF (ITALIANO)

10-18

Hermann Häfker: il cinematografo come sguardo utopico sul mondo
Massimo Locatelli

PDF (ITALIANO)

19-26

Vedere lontano: cinema ed educazione alla geografia nell'Italia degli anni Dieci
Silvio Alovisio, Luca Mazzei

PDF (ITALIANO)

27-43

Blowin' down this road: note per una cartografia (anche audiovisiva) dell'America nella Grande
Depressione
Michele Fadda

PDF (ITALIANO)

44-56

Uno strano geografo: Wes Anderson
Marcello Tanca

PDF (ITALIANO)

57-71

Lo spazio del reale: l'abitare, il movimento, l'inappropriabile
Daniele Dottorini

PDF (ITALIANO)

72-79

Filmare la terra, filmare il cielo, filmare la storia naturale
Carmelo Marabello

PDF (ITALIANO)

80-89

Come in cielo, così in terra: dispositivi, mappe, produzione artistica
Anna Costantini, Luca Malavasi

PDF (ITALIANO)

90-101

Geografie del quotidiano: il video amatoriale e la rappresentazione dello spazio
Diego Cavallotti

PDF (ITALIANO)

102-117

Play the City. Geografia della "città amatoriale": teorie, applicazioni, prospettive
Paolo Simoni, Ilaria Ferretti, Nicola M. Dusi

PDF (ITALIANO)

118-135

SPECIALE Geografie del quotidiano: il video amatoriale e la rappresentazione dello spazio

Introduzione: per un approccio geosemiotico al video amatoriale

Nel suo ultimo contributo alla comunità scientifica, pubblicato postumo nel 2008 con il titolo di *Fondamenti di geosemiotica*, Adalberto Vallega propone un'originale ibridazione tra le discipline geografiche e la teoria peirciana. Superati il paradigma *razionalistico*¹ e quello *umanistico*², emerge così la possibilità di un radicale rinnovamento in senso semiotico degli indirizzi epistemologici grazie a cui affrontiamo lo studio delle scienze della Terra, soprattutto per quanto concerne le branche della geografia umana e culturale. Secondo Vallega, infatti, “‘facciamo geografia’ quando rappresentiamo luoghi, vale a dire quando costruiamo ‘segni di luoghi’”³. Tali forme rappresentative possono avere carattere scientifico (quando sono conformi a canoni epistemologici ben definiti) oppure carattere non scientifico. Per esempio, la rappresentazione di un luogo mediante carta topografica può afferire all'ambito della scienza, mentre quella artistica, pur non essendo meno produttrice di senso o meno pregnante dal punto di vista culturale, afferisce ad altri codici rappresentativi (letterari, pittorici, fotografici, filmici, etc.). Una simile accezione di geografia, dunque, evoca uno spettro semantico variegato, in cui la produzione geosemiotica deve essere intesa

in senso molto ampio, comprensivo di ogni modo di rappresentazione sia scientifico sia esterno a ciò che comunemente intendiamo per scienza. Muovendo da questa base, appare evidente che la costruzione di segni dei luoghi, in cui si manifesta l'attività geografica, possa essere efficacemente compiuta avendo presenti le nozioni fornite dalla “scienza dei segni”, qual è appunto la semiotica, e adattandola alle peculiarità della rappresentazione geografica⁴.

Più precisamente, il geografo italiano riprende le nozioni elaborate da Peirce nel momento in cui si chiede “in che cosa consista l'oggetto della rappresentazione geografica, quali siano le modalità con cui la rappresentazione ha luogo, e a quali significati conduca la rappresentazione”⁵. In questo modo, Vallega può disporre di strumenti euristici che gli permettono di distinguere tra referente geosemiotico (inteso come l'oggetto concreto posto al centro della rappresentazione, ossia il “luogo”), rappresentazione del luogo (intesa come modalità attraverso cui costruiamo una rappresentazione geografica, che, a sua volta, presenta due ordini di specificità, quello tecnico e quello semiotico) e interpretazione del segno (intesa come modalità di messa a fuoco del senso della rappresentazione geografica – in altri termini, il modo in cui le rappresentazioni scientifiche e non scientifiche concorrono alla produzione di significati spaziali e geografici)⁶.

La relazione tra referente, rappresentazione e interpretazione segue un andamento peircianamente triangolare. Il luogo, considerato come referente, rimanda alla sua rappresentazione, ossia alla creazione di un sistema segnico-testuale che consente di descriverlo e di analizzarlo – sistema che, a sua volta, dipende, da una parte, dalle modalità tecniche e dalle infrastrutture tecnologiche di riferimento, dall'altra dalla consistenza semiotica dei codici rappresentativi utilizzati. Tali orizzonti fondano un quadro mediale complesso, in cui la “geo-grafia” si configura come un piano scientifico-discorsivo-comunicativo in grado di avvalersi del segno in tutta la sua complessa stratificazione – in senso iconico (pensiamo alle illustrazioni cartografiche), in senso simbolico (si pensi alle descrizioni o agli scritti scientifici), nel senso del segno misto (si pensi alle fotografie o ai testi audiovisivi)⁷ – e, a livello ermeneutico, in tutte le sue modalità di produzione semantica – a partire dalla dicotomia “scientifico-non scientifico”, che oppone le illustrazioni cartografiche ai dipinti in cui si rappresenta un luogo, le descrizioni compiute da geografi a quelle elaborate da abitanti o da turisti, i documentari geografici ai film e ai video non professionali.

SPECIALE

FIG. 1
TRIANGOLO PEIRCIANO - VALLEGHIANO



Da A. Vallega, *Fondamenti di Geosemiotica*, cit., p. 23

In maniera più specifica, dal punto di vista interpretativo, l'opposizione modale diviene una questione assai rilevante: essa, infatti, delimita i contesti comunicativi in cui si elabora il discorso geografico, ponendo questioni fondamentali riguardo alla possibilità di rappresentare lo spazio attraverso, per esempio, il "segno misto" del video analogico amatoriale. Le sue forme, infatti, innervano un ampio spettro di produzioni che trovano il loro comune denominatore nell'utilizzo di dispositivi video afferenti ai formati Betamax, VHS, VHS-C, Video8, S-VHS, S-VHS-C e Hi8, ossia quelle tecnologie progettate e realizzate per coloro che non fanno parte dei circuiti televisivi, cinematografici e videoartistici. In particolare, come caso applicativo, prenderemo in considerazione una collezione preservata presso l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia dell'associazione Home Movies, ossia il fondo Cavallotti, e un nastro senza titolo in cui il suo principale autore, Luigi Cavallotti (1913-2001), piccolo industriale di Milano, documenta, nel 1993, il suo ultimo giorno di lavoro. Cavallotti riprende in Video8 i locali della sua fabbrica a Settimo Milanese, creando, così, la memoria audiovisiva di un luogo che non esiste più – a metà del primo decennio degli anni 2000 l'officina è stata, infatti, venduta.

Prendendo avvio da un simile oggetto epistemico, la nostra riflessione perterrà ai modi e alle figure attraverso cui una pratica idiosincratrice come il videoamatorialismo⁸ si dimostra capace di fissare la rappresentazione di un luogo su supporti più stabili rispetto a quelli afferenti al racconto orale. Una sorta di *geografia debole*, i cui caratteri focali emergono, in prima istanza, dall'appartenenza delle pratiche e dei testi del video amatoriale ad ambiti economico-produttivi non egemonici e, in seconda istanza, dalle strutture stesse dei testi, tendenzialmente né coerenti né coese. Una *geografia marginale*, il cui discorso, proprio perché afferisce a un ambito non egemonico, è costantemente posto ai margini del campo discorsivo da pratiche e testi più strutturati, sia in ambito scientifico sia in ambito non scientifico, e, in questo modo, reso irrilevante. In altri termini, poiché il video amatoriale costituisce una dimensione liminale nell'ambito della produzione culturale⁹, riguarda forme altrettanto liminali di geo-grafia.

SPECIALE *Prima ipotesi teorico-metodologica: la semiotica della cultura di Jurij Lotman*

In senso geosemiotico, dunque, soprattutto se prestiamo attenzione alla dimensione dell'*interpretamen* e ne interpretiamo le determinazioni attraverso gli strumenti forniti dalla semiotica della cultura, possiamo notare come esso costituisca il limite della semiosfera delle rappresentazioni non scientifiche, al cui centro possiamo trovare

strutture, o forme, o testi (...) più stabili, secondo un'immagine di consolidamento dovuto, si direbbe, a pressione centripeta convergente, quasi l'effetto di spinte e sostegni laterali. Nella zona periferica, al contrario, si incontrano strutture e forme più fluide e dinamiche, testi più mobili, meno ancorati a una loro identità o funzione certa, più veloci nel loro avvenire o svanire, nel loro trasformarsi per accedere o recedere dal campo della significazione¹⁰.

Oltre a constatare, grazie all'esegesi della teoria lotmaniana elaborata da Marsciani, che all'interno della semiosfera è possibile orientarsi grazie a nozioni geografiche (prime fra tutte, quelle di *centro* e di *periferia*), desideriamo evidenziare come al centro del sistema siano presenti tutte quelle rappresentazioni che maggiormente rispettano le norme sintattico-grammaticali, semantiche, etc., mentre quelle che rivelano un inferiore grado di dipendenza dal codice e un maggiore grado di idiosincrasia siano relegate in periferia¹¹.

Tra le nozioni di *centro* e *periferia*, tuttavia, non è presente un'opposizione di natura polare: secondo Lotman, la semiosfera è uno spazio in cui, tra le diverse parti, sussistono dinamiche di continuità che, pur essendo astratte, non sono solo metaforiche. In altri termini, poiché la loro pregnanza non è tanto esplicativa quanto strutturale, nella nostra mappa delle rappresentazioni geografiche, che assume le forme di un macrosistema semiotico chiuso (la semiosfera, appunto)¹², siamo spinti a verificare l'esistenza di regioni contigue e comunicanti, sui cui confini si elaborano schemi di traduzione da un sottosistema a un altro: perché vi sia comunicazione (e, per Vallega, la geografia è essenzialmente un insieme di atti comunicativi)¹³, tali schemi assumono le forme di una zona bilingue in cui "la trasmissione dell'informazione (...), il gioco fra strutture e sottostrutture diverse, le continue irruzioni semiotiche delle strutture in territorio 'estraneo' generano la produzione di informazioni nuove"¹⁴.

In un ideale percorso all'interno della nostra *semiosfera geografica*, avremo dunque zone centrali, occupate da rappresentazioni conformi ai codici della comunicazione scientifica, dell'arte etc., ad alto grado di metariflessività, tendenzialmente rigide e a evoluzione lenta¹⁵, e zone periferiche (occupate, per esempio, dall'audiovisivo amatoriale), "organizzate in modo meno rigido e dotate di costruzioni 'mobili' flessibili, [i cui] processi dinamici incontrano una resistenza minore e si sviluppano quindi più velocemente"¹⁶. La disordinata ipertrofia periferica, oltre a costituire uno dei principali motivi dell'irregolarità della semiosfera (elemento su cui Lotman ritorna più volte), diviene condizione di possibilità per la creazione di nuove forme testuali e per il rinnovamento dei codici: in altri termini, essa "prepara il trasferimento verso la periferia delle funzioni del centro strutturale della tappa precedente e lo spostarsi del vecchio centro verso la periferia"¹⁷.

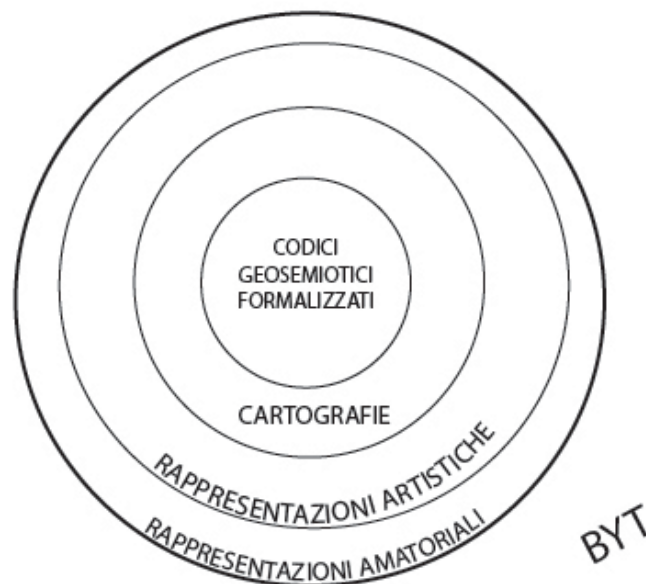
I confini, tuttavia, non sono presenti solo tra zone centrali e zone periferiche della semiosfera. La struttura liminale più importante, infatti, è costituita dalla lunga linea che divide ciò che può essere considerato come un sistema segnico e ciò che non lo è: ci riferiamo, in maniera più precisa, alla divisione tra l'universo semiotizzato delle rappresentazioni e il concetto di *byt*, che Lotman sviluppa, per esempio, nel saggio sul comportamento nella cultura russa del Settecento¹⁸, in quello sui decabristi¹⁹ e nel volume intitolato *Besedy o russkoi kul'ture*²⁰. Facendo riferimento all'interpretazione di Jonathan Bolton, potremmo dire che, secondo Lotman, il concetto di *byt* designa

SPECIALE

[t]he usual flow of life in its real and practical forms; *byt* is the things that surround us, our habits and everyday conduct. *Byt* surrounds us like air, and, like air, it is noticeable only when there is not enough, or when it is contaminated. We notice the peculiarities of someone else's *byt*, but our own *byt* is imperceptible – we tend to consider it as 'simply life', the natural norm of practical existence. *Byt*, then, is always in the sphere of practice; it is, above all, the world of things²¹.

La nozione di *byt* rimanda dunque a quell'universo ordinario e non semiotizzato collocato al di fuori dei confini della semiosfera in cui la funzione pratica prevale sulla produzione segnica. Non essendo sancita in modo definitivo, la relazione tra *byt* e semiosfera è, come il rapporto centro-periferia, suscettibile di contaminazioni capaci di trasformare l'oggetto d'uso in oggetto semiotico. La dinamica *byt*-semiosfera, dunque, richiama l'andamento triadico del geo-segno in Vallega: il *byt*, come i luoghi che frequentiamo per abitudine, i luoghi della nostra quotidianità, "can acquire symbolic meanings and thereby enter into the semiotic sphere of 'culture', but in and of itself is practical and pre-semiotic"²², anche se, prima di ogni altra cosa, esso possiede valenze pratico-concrete e non semiotico-astratte. In altri termini, è l'*operazione geografica* che trasforma le strutture spaziali del *byt* da luoghi di cui facciamo esperienza attraverso i nostri sensi in rappresentazioni. La geografia, sia nella sua accezione scientifica sia in quella non scientifica, afferisce dunque a questa transizione senza stabilire percorsi necessari che conducano direttamente dalla sfera spaziale del *byt* (i luoghi della nostra quotidianità) ai centri della *semiosfera geografica*, occupati da sistemi testuali dominanti dal punto di vista discorsivo.

FIG. 2
SEMIOFERA GEOGRAFICA



SPECIALE Alla luce di una possibile convergenza tra Vallega e Lotman, i cui termini andrebbero prudentemente approfonditi a partire dai nessi tra geosemiotica, semiotica della cultura e teoria peirciana²³ e dall'interesse del geografo italiano per il rapporto tra la sua disciplina, i processi di significazione e l'orizzonte culturale²⁴, siamo spinti dunque a riflettere in maniera più cogente su come la geografia costituisca un punto di riferimento fondamentale, sia dal punto di vista letterale (si pensi alla struttura spaziale della semiosfera) sia dal punto di vista metaforico-esplicativo (si pensi al rapporto tra centro e periferia che, secondo Lotman, richiama gli "spostamenti geografici dei centri e delle periferie delle civiltà mondiali")²⁵, per la descrizione e l'analisi di quella zona marginale compresa tra il *byt* e le aree più centrali della nostra semiosfera. Essa – come, del resto, i suoi confini interni – costituisce una delle aree più prolifiche per quanto concerne la produzione segnica: parafrasando Lotman, secondo cui il confine è una zona in cui si ha una proliferazione di strutture semiotiche (meccanismi di traduzione, testi bilingui, etc.) e un "accrescimento delle formazioni di senso"²⁶, potremmo sostenere che il *limes* che divide l'orizzonte quotidiano del *byt* dall'universo organizzato della *semiosfera geografica* non mira soltanto a separare questi due ambiti, ma permette di filtrare le comunicazioni esterne e di determinare "la loro traduzione nel linguaggio della semiosfera, e inoltre la trasformazione delle non comunicazioni esterne in comunicazioni, cioè nella semiotizzazione e trasformazione in informazione di ciò che arriva dall'esterno"²⁷.

Non sarebbe scorretto ipotizzare, di fronte a un simile quadro teorico, che le rappresentazioni geografiche legate al video amatoriale si collochino lungo questo margine, dando vita a quella geografia debole, marginale e invisibile a cui abbiamo accennato. Poiché, come è stato affermato, i confini della semiosfera non si limitano a dividere il fluire disordinato della quotidianità da sistemi segnici codificati, ma permettono di elaborare dei *relais* semiotici in grado di mettere in comunicazione questi due ambiti, il nodo da sciogliere diviene la descrizione dei modi in cui la pratica quotidiana dell'esplorazione spaziale si traduce in marca d'enunciazione. All'interno di una simile prospettiva, si introducono nuovi spunti di riflessione sulla scarsa coerenza e coesione dei testi videoamatoriali. Al contrario di quanto potremmo mutuare dalla riflessione di Odin riguardante il film amatoriale²⁸, l'indagine del rapporto tra rappresentazione spaziale e la testualità connessa al video non professionale ci ricorda che le ricorrenti forme di infrazione alla grammatica audiovisiva che caratterizzano questi testi non sono dovute tanto alla scarsa competenza dell'operatore o a imprecise dinamiche di regolazione dei rapporti testo-contesto, ma a processi di traduzione del "disordine del *byt*" nell'ordine di sistemi semiotici regolati da codici. Tali dinamiche possono comportare il rispetto o l'infrazione della grammatica, rendendo il piano enunciazionale il banco di prova di una simile interazione.

Seconda ipotesi teorico-metodologica: la teoria della quotidianità di Michel de Certeau

All'interno di una simile prospettiva, dunque, muoviamo da un centro in cui le rappresentazioni sono maggiormente aderenti al codice di riferimento a una periferia in cui il codice si corrompe al punto di formare "idioletti culturali". Essa si configura, così, come un "luogo" vivo, capace di generare nuove dinamiche di significato in opposizione al nucleo della semiosfera, in cui il codice è, innanzitutto, utile alla costruzione di strategie. Al contrario, in periferia, come sostiene Jonathan Bolton nel momento in cui mette in relazione la teoria lotmaniana e quella decerteausiana²⁹, vale la sua appropriazione tattica: l'osservazione delle modalità in cui *si mettono in opera* elementi codicali per *fare* qualcosa diviene così preminente, e con essa l'indagine dei processi enunciativi ed enunciazionali – soprattutto nella misura in cui tali processi possono aprire brecce fuori dal linguaggio, connettendosi all'orizzonte delle pratiche. Sebbene, come sostiene Bolton, de Certeau tenda a considerare il rapporto tra centro e periferia di natura oppositiva più che di natura transizionale – al contrario di quanto fa Lotman, che insiste in più punti sull'importanza della nozione di *continuum semiotico* –, la sua teoria appare molto interessante, soprattutto se si desidera indagare il rapporto tra dinamiche pragmatico-enunciazionali, quotidianità

SPECIALE e spazialità. Nel capitolo “Camminare per la città” contenuto ne *L'invenzione del quotidiano*, il teorico francese sostiene la necessità di privilegiare l'orizzonte tattico formato da quelle pratiche “minute, singole e plurali, che un sistema (...) doveva gestire o sopprimere e che invece sopravvivono al suo deperimento”³⁰ rispetto alle strategie della progettualità urbana. Ciò, in sostanza, si basa su un rovesciamento dell'analisi dei rapporti tra spazio e società disciplinare elaborata da Foucault: il fuoco della riflessione non afferrisce più a quei dispositivi capaci di trasformare lo spazio in un operatore strategico, ma a quegli usi dello spazio in grado di “fare lo sgambetto” alla disciplina stessa³¹.

La storia comincia raso terra, con dei passi, che sono il numero, ma un numero che non costituisce una serie. Non lo si può infatti contare perché ciascuna delle sue unità ha un carattere qualitativo: esprime uno stile di apprensione tattile e di appropriazione cinestesica. Il loro formicolio è un insieme innumerabile di singolarità. Le successioni di passi sono una forma di organizzazione dello spazio, costituiscono la trama dei luoghi³²

di cui si può tenere solo una labile traccia. L'atto di abitare un luogo diviene quindi un atto di appropriazione di sistemi topografici paragonabile a quegli *speech act* attraverso cui ci impadroniamo di un codice linguistico. In altri termini, implica una serie di contratti pragmatici in cui i movimenti sono equiparati ad atti locutori, illocutori e perlocutori riconducibili a tre caratteristiche di base: il *presente*, inteso come attualizzazione di possibilità fissate dalla sfera codicale in cui, circolarmente, “si accresce il numero dei possibili”³³ (scorciatoie o deviazioni) e degli interdetti; il *discontinuo*, connesso alle scelte di selezione compiute dal pedone-enunciatore, il quale compone delle figure “rare”, “accidentali” o “illegittime”³⁴ in cui alcune porzioni spaziali hanno una maggiore rilevanza qualitativa rispetto ad altre; il *fatico*, attraverso cui un “io spaziale” distingue un orizzonte di prossimità e un orizzonte di lontananza, individuando un *qui* e un *là* attraverso un'appropriazione dello spazio presente.

L'aspetto fatico dell'“enunciazione pedonale”, oltre a caricare gli enunciati spaziali di forti valenze metaforiche (colui che si appropria del codice spaziale ha scelto di esplorare questo luogo e non un altro per motivi affettivi e d'abitudine, ma anche per motivi politici, culturali etc.), li radica fortemente all'interno del contesto della loro produzione, ricordandoci che ogni appropriazione spaziale ha spesso un significato idiosincratico, difficilmente interpretabile se si evidenzia solo lo scarto dal codice. L'elemento fatico, infatti, non richiama solo differenze di natura ermeneutica rispetto alle mappe cartografiche (presenti al centro della *semiosfera geografica*), ma, secondo de Certeau, lega la pratica spaziale a forme instabili di enunciazione a basso gradiente di metariflessività³⁵.

In questa prospettiva, il confine tra *byt* e *semiosfera geografica* diviene una zona creata dalla frizione di più forze: da un lato, nella parte di confine afferente al *byt*, notiamo come la pratica spaziale divenga forma enunciativa, dall'altro, in quella afferente alla semiosfera, possiamo osservare testi (e, più in generale, costruzioni segniche) scarsamente coerenti e coesi, come i video amatoriali, in cui diventano focali dinamiche di *embrayage* capaci di restituire sotto forma di traccia audiovisiva quei fatismi che, secondo de Certeau, costituiscono il senso dell'appropriazione tattica dello spazio. In questo modo, sul *limes* tra *byt* e *semiosfera geografica* si elaborano traduzioni non tra sistemi testuali, ma tra pratiche quotidiane e tipologie testuali che risentono del radicamento fatico delle dinamiche di enunciazione.

Case study: Senza titolo (1993) di Luigi Cavallotti

Ciò è particolarmente evidente nel caso di studio che abbiamo deciso di prendere in considerazione e, in particolare, nella sequenza girata dal videoamatore all'interno della propria fabbrica durante il suo ultimo giorno di lavoro, il 17 marzo del 1993. Essa è preceduta da altre tre sequenze: la prima è composta da una brevissima ripresa di alcuni grattacieli di Tenerife elaborata durante una vacanza alle Canarie; la seconda fa riferimento alla casa di Milano, dal cui balcone viene mostrata via dei Biancospini,

SPECIALE situata nel quartiere Lorenteggio-Giambellino; la terza rimanda a una gita domenicale effettuata sulle rive lodigiane dell'Adda per il compleanno della moglie Teresa Amolfi (originaria della bassa laudense) il 14 marzo 1993. Tre giorni dopo, Luigi si reca al lavoro, presso la fabbrica *Comi Condor* di Settimo Milanese, portando con sé la propria camera Video8 della Sanyo. Se le prime tre sequenze costituiscono incursioni nello spazio sostanzialmente limitate (nella prima e nella seconda i movimenti di macchina sono analoghi, ossia da un interno all'esterno protetto di un balcone; nella terza, invece, essi afferiscono alla necessità di osservare a distanza i dintorni del ponte Napoleone Bonaparte di Lodi), la sequenza della fabbrica si configura come una vera e propria esplorazione audiovisiva di un luogo conosciuto al fine di, come sostiene lo stesso Cavallotti dialogando con un operaio, conservarne la memoria. Tale esplorazione procede con metodo dalla strada su cui sorgono i muri dell'officina (situata al confine tra Milano e Settimo Milanese) e dal cortile interno, chiuso dagli uffici e dai capannoni, verso lo stabilimento. Al suo interno, Luigi visita, con la videocamera in mano, i vari reparti, dialogando con gli operai e osservando le lavorazioni (in particolare, si concentra sulla lucidatura del cestello di una centrifuga industriale), animato dall'ossessione di riprendere tutto il più a lungo possibile. Questo percorso audiovisivo termina con gli uffici, i cui spazi rappresentano metaforicamente gli ultimi anni della carriera di Cavallotti: grazie alla densità semiotica del video, che trasforma le enunciazioni pedonali elaborate da Luigi in tracce audiovisive, possiamo osservare la condensazione di circa sessant'anni di vita lavorativa.

FIG. 1
TRIANGOLO PEIRCIANO - VALLEGHIANO



Da A. Vallega, *Fondamenti di Geosemiotica*, cit., p. 23

Fig. 3

Ritroviamo, inoltre, in un'accezione riformulata, l'andamento triangolare del geosegno secondo Vallega. Abbiamo un referente, ovvero una fabbrica del tessuto industriale milanese, che viene esplorata dal suo proprietario in ogni suo reparto tramite una videocamera, ossia tramite un dispositivo tecnologico capace di tenere una traccia audiovisiva (il *representamen*) sia di questi spostamenti sia del luogo in sé. In termini lotmaniani, identificando il referente con la quotidianità spaziale del *byt* e le dinamiche rappresentative e interpretative con quelle dei testi videoamatoriali, intendiamo riflettere su come il disordine connesso alle pratiche spaziali individuate da de Certeau, fondate non sull'attuazione di un progetto urbano, ma sull'appropriazione dei luoghi da parte di chi li abita (appropriazione simbolica, affettiva, etc.), si traduca in testi influenzati da un simile disordine, in cui l'applicazione di regole visuali-

SPECIALE grammaticali passa in secondo piano rispetto al radicamento dell'enunciazione all'interno del proprio contesto di produzione.

Ne è esempio, dal punto di vista sonoro, l'effetto acusmatico³⁶ prodotto dai rumori fuori campo: il rumore dei macchinari in funzione e di tubi che cadono, le voci degli operai che si chiamano da un lato all'altro del reparto, l'eco generato dai carriponte in funzione, etc. ancorano l'operatore al proprio qui-ed-ora per paradosso, negando la presenza della fonte sonora (che non viene sempre rivelata) e, al contempo, radicando la ripresa all'interno di un ambiente più vasto rispetto a quello riferibile al campo visivo. Questo *embrayage* sonoro ci spinge a riflettere su un dato fondamentale: lo strumento di ripresa audiovisiva, in questo caso un camcorder Video8, non si allontana mai dal corpo dell'operatore, funzionando da prolungamento protesico di due organi (l'occhio e l'orecchio) e di una facoltà (la memoria). In maniera più precisa, la funzione protesica del video si realizza nella sua capacità di estendere tecnicamente le proprietà dello sguardo situato, che, come sostiene Alice Cati in riferimento alle strutture visive del cinema amatoriale, si configura come

uno sguardo mondano, incarnato e immerso nella realtà contingente, densa e tendenzialmente quotidiana. La prossimità tra l'occhio della cinepresa e l'occhio corporeo del filmmaker rivoluziona non soltanto le pratiche di realizzazione del film, ma determina un cambiamento nel tessuto filmico. Tensioni corporee e pulsioni affettive si immettono nel film convertendosi in tracce testuali³⁷.

In maniera analoga, se ci riferiamo anche agli elementi della sfera uditiva, di cui il camcorder (e, più in generale, la videocamera) consente la presa, siamo spinti a riflettere sui modi in cui i sussulti della quotidianità, della corporeità e dell'affettività si traducono in tratti semiotici, o meglio in *texture* audiovisiva³⁸, giungendo alla rappresentazione di uno spazio agito e abitato. Una forma semiotico-rappresentativa che nasce dalla *metis*³⁹ del corpo tecnologico, i cui movimenti si strutturano, al contempo, come esplorazione dello spazio e come sperimentazione di un sensorio amplificato.



Fig. 4

SPECIALE L'ancoraggio al *qui (e ora)* dell'enunciazione va così ben oltre l'*embrayage* sonoro e coinvolge quelle strutture semiotiche in grado di restituire il senso del potenziamento sensoriale connesso all'interazione tra macchina e corpo⁴⁰. Una di queste è sicuramente il carrello ottico, a cui Cavallotti fa riferimento quando si ritrova a descrivere lo spazio oggettuale che circonda gli operai. Egli ricorre allo zoom, infatti, nel momento in cui è necessario stringere su dettagli dei cestelli o sulle dime oppure quando desidera mostrare con precisione le dinamiche di lucidatura delle componenti esterne delle centrifughe. Il carrello ottico si configura così come una specifica modalità di manipolazione dello spazio attraverso il mezzo audiovisivo – manipolazione fondata sul rapporto tra macro- e microscopico.

Concentrarsi solo su quei tratti semiotici connessi alle possibilità tecniche delle videocamere significa, tuttavia, ridurre la questione della rappresentazione dello spazio a una questione meramente tecnologica. Se si parla di traduzione di pratiche spaziali in rappresentazioni spaziali, non si può dimenticare che, all'interno della dimensione quotidiana, lo spazio è innanzitutto una questione relazionale. Come sostiene de Certeau, infatti, "[p]raticare lo spazio [...] significa essere *altro* e *passare all'altro* nel luogo"⁴¹. Tale affermazione, che il teorico francese riprende dal magistero di Lacan, propone una doppia linea di speculazione: da una parte, suggerisce che l'orientamento nello spazio implica questioni di natura identitaria, dall'altro ci ricorda come la negoziazione del senso spaziale prenda avvio dal riconoscimento di un altro, ossia da temi di natura (anche) intersoggettiva. In altri termini, poiché la pratica in sé suggerisce che la creazione di senso spaziale è dovuta al regime di rapporti psico-antropologici che si stabiliscono tra i componenti di una comunità, in questo caso la comunità dei lavoratori di una fabbrica, è necessario chiedersi come è possibile tradurre, all'interno della semiosfera geografica e, soprattutto, all'interno di quella zona marginale composta dalle rappresentazioni amatoriali, tale complessità pratica e relazionale.

Una figura che consente sia di considerare lo spazio rappresentato essenzialmente come uno spazio di rapporti tra persone sia di situare l'enunciatore è, a nostro avviso, lo sguardo in macchina: se, a livello codiciale, un simile *tropo* è da sempre giudicato un errore, all'interno della testualità amatoriale può essere considerato come una struttura significante autonoma, capace di esprimere il senso di una



Fig. 5

SPECIALE co-appartenenza all'interno di un medesimo spazio. Nel momento in cui Cavallotti riprende il quadro elettrico di un macchinario o richiama su di sé l'attenzione di un operaio, infatti, le persone che gli stanno intorno guardano in macchina, rafforzando il senso di uno spazio agito dal corpo *attraverso* lo sguardo situato dell'operatore, capace di entrare in relazione con altri sguardi e delimitare un micro-spazio creato dall'interazione umana: una sorta di spazio antropologico vissuto la cui qualità simbolica si rivela a partire dall'esperienza tecno-corporea, in cui si eccedono espressivamente le strutture strategico-discorsive imposte dall'atteggiamento cartografico⁴².

Nelle immagini girate da Cavallotti emerge "un senso che si abita e che nell'abitarlo determina le sue proprietà ontologiche, cioè i significati che si esplicitano a partire dall'esperienza che delle sue qualità è possibile fare"⁴³. Modificando i fuochi di una simile prospettiva, potremmo dire che tale senso si attualizza all'interno del sistema segnico dell'audiovisivo amatoriale attraverso un'anti-figura retorica (anti-figura perché tradizionalmente considerata come l'emblema di un "cattivo discorso" audiovisivo), ossia lo sguardo in macchina, che diviene l'indice di una co-appartenenza dell'operatore e delle persone riprese al medesimo ambiente. Chi osserva (l'operatore e lo spettatore, i cui sguardi coincidono) "viene osservato mentre osserva": emerge così il radicamento dell'enunciazione nel *qui-e-ora* della sua produzione attraverso una forma fatica chiasmica, in cui l'atto di riprendere si riflette nello sguardo di chi è ripreso. La circolarità degli sguardi non è solo un'infrazione grammaticale, ma, come ci ricorda il video di Cavallotti, è produttrice di senso nella misura in cui crea uno "spazio di attenzioni reciproche", in cui videoamatore e soggetti ripresi attestano l'esistenza l'uno dell'altro.



Fig. 6

In altri termini, lo spazio del video amatoriale co-nasce all'incrocio di questi sguardi⁴⁴, rendendo manifesto, a livello semiotico, il senso della reversibilità tra spazio agito e spazio rappresentato, tra pratica e rappresentazione. Lo sguardo in macchina, dunque, in quanto figura esemplare dell'*embrayage* videoamatoriale, diviene uno strumento semiotico-enunciazionale in cui il *qui referenziale* permette di

SPECIALE costruire un *qui rappresentato*, caricandosi, a livello interpretativo, di funzioni che, pur non essendo riconducibili al campo della scienza, sono veridittive (nessuno, all'interno della comunicazione videoamatoriale, tende a negare che ciò che viene rappresentato sia stato effettivamente così, a meno che l'intento finzionale non sia esplicito) e socio-affettive (si presume che il videoamatore riprenda gli spazi della propria quotidianità, ovvero spazi a cui è legato affettivamente, senza che, per questo, le differenze sociali vengano meno – non dobbiamo dimenticare infatti che, nel nostro caso, Cavallotti era il co-fondatore dell'azienda e che, quindi, il suo è lo "sguardo del padrone").

L'indagine di questi tropi ci porta, in conclusione, a ricercare sinteticamente il senso della rappresentazione dello spazio all'interno dei video amatoriali – detto altrimenti, il senso della geografia videoamatoriale. Sia dalla riflessione teorica sia, soprattutto, dal case study, emerge la rilevanza di uno spazio legato alla localizzazione degli sguardi e al movimento dei corpi⁴⁵ all'interno di uno spazio vissuto. Dal loro dispiegamento nasce una "forma spaziale generale e concreta" dal forte *cofé* espressivo: si tratta di uno "spazio topologico", fondato su corrispondenze qualitative (rapporti di vicinanza, prossimità e separazione), anisotropo e non-omogeneo. Uno spazio, come sostiene Michele Bertolini, "pre-oggettuale e non-euclideo, in stretta relazione con gli sviluppi del pensiero sensorio e motorio, con la postura e la gestualità del corpo e con i cambiamenti fra i 'diversi stati della sensibilità', legato all'istanza patica della pura sensazione"⁴⁶. Tale forma, poiché sorge al confine tra *byt* e semiosfera, in corrispondenza di quella dinamica traduttiva in cui le pratiche spaziali quotidiane (che coinvolgono i referenti vallegghiani) diventano rappresentazione (il *representamen* vallegghiano), agisce, in senso interpretativo, come base per qualsiasi "retorizzazione videoamatoriale" successiva, espletando tuttavia precise funzioni comunicative (innanzitutto quelle veridittiva e socio-affettiva).



Fig. 7

Conclusioni: per una geografia del quotidiano

All'interno di questa prospettiva teorica, come abbiamo tentato di mostrare analizzando il *case study*, la rappresentazione dello spazio nel video amatoriale costituisce il fulcro di quella geografia debole e

SPECIALE marginale a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza⁴⁷. La rappresentazione topologica è, infatti, *debole* perché fortemente idiosincratice: facendo parte di quell'area della semiosfera geografica che pertiene alle rappresentazioni non scientifiche ad alto grado di instabilità semiotica, non potrà mai avere il rigore della cartografia. Essa, tuttavia, pone in evidenza come il radicamento enunciazionale, ossia l'importanza delle dinamiche di *embrayage* all'interno dei testi, si configuri come condizione essenziale per la creazione della traccia audiovisiva di un luogo. Tale radicamento, a sua volta, diventa la principale marca del legame di quei testi nati sul *limes* tra *byt* e semiosfera con il loro contesto di produzione (che, ovviamente, non viene rispecchiato nella sua totalità, ma a cui si allude quasi in senso indiziario): in questo modo, emerge paradossalmente la loro forte pregnanza mnestica e il loro debole valore storico. Proprio per questo, lo spazio topologico tipico dei video amatoriali è *marginale*: si colloca letteralmente all'estremità della semiosfera, lontana da quel centro che costituisce non solo la zona dei sistemi testuali più vicini al codice, ma anche dei discorsi dominanti. Una cartografia, infatti, avrà un rilievo (e un peso) ideologico ben diverso rispetto a quella di un video amatoriale, sostanzialmente invisibile anche quando un archivio lo rende pubblico. Ciò non implica che, come abbiamo accennato, esso sia privo di connotazioni discorsive ben precise – nel caso di Cavallotti ciò è particolarmente evidente perché il suo sguardo non è quello di un semplice lavoratore della fabbrica, ma di colui che l'ha fondata. I video amatoriali, connotati non solo a livello sociopolitico, ma anche di genere, tendono tuttavia a innestarsi all'interno di un orizzonte ideologico più che contribuire a determinarlo proprio a causa della forte idiosincrasia delle dinamiche di semiosi, che, non garantendo la costruzione di rappresentazioni spaziali stabili, li rendono poco comprensibili al di fuori del contesto originario di produzione/fruizione. In altri termini, la loro instabilità li rende poco utilizzabili a fini ideologici, condannandoli a una marginalità non solo estetico-formale, ma anche discorsiva.

Se consideriamo i movimenti interni alla semiosfera geografica, dunque, ci troviamo davanti a una produzione testuale povera dal punto di vista informativo – il video di Cavallotti ci consegna infatti poche informazioni sulla struttura del luogo, anche se il videoamatore ne riprende ossessivamente gli spazi – e ricca a livello qualitativo – esso allude, più che ad altro, al rapporto del singolo individuo con lo spazio e con gli altri soggetti che lo abitano: si tratta di una micro-geografia degli spazi quotidiani, non-formalizzata e non-scientifica, situata lungo quella tenue linea di confine che separa le rappresentazioni dello spazio dai tentativi di abitarlo che mettiamo in pratica nella vita di tutti i giorni.

Diego Cavallotti

Note

1. Il paradigma razionalistico vede nella geografia l'attestazione dello spazio geografico come realtà concreta, la cui struttura può essere spiegata attraverso forme di astrazione che consentono di formalizzare le relazioni causali presenti tra i suoi elementi costitutivi. Cfr. Mauro Spotorno, "Introduzione alla lettura", in Adalberto Vallega, *Fondamenti di geosemiotica*, Società Geografica Italiana, Roma 2008, p. 19.

2. Nel paradigma umanistico, la rilevanza dello spazio geografico è tale solo nella misura in cui esso si configura come uno spazio vissuto che, sebbene possa essere rappresentato, non riduce il proprio senso ai suoi elementi costitutivi e alle relazioni "esistenti tra gli stessi, rilevabili e analizzabili secondo i principi della logica cartesiana", ma coinvolge all'interno delle proprie dinamiche di senso quegli elementi che rendono il territorio "un manto di simboli e valori" culturali. Cfr. *ibidem*.

3. Adalberto Vallega, *Fondamenti di geosemiotica*, cit., p. 25.

4. *Ivi*, pp. 26-27.

5. *Ivi*, p. 27.

SPECIALE 6. Cfr. *Ivi*, p. 29.

7. Per quanto riguarda il tema della classificazione del segno, facciamo ovviamente riferimento all'opera di Peirce e, in particolare, a Charles S. Peirce, "Speculative Grammar", in Id., *Collected Papers*, edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, vol. II, Belknap Press, Cambridge 1931, pp. 128-147. Rimane un problema connesso alla natura del segno del video analogico: a differenza del film, in cui l'impressione dell'immagine sull'emulsione costituisce il fondamento indessicale del segno, nel video analogico l'immagine, trasformata in segnale elettronico, mette in crisi il rapporto tra indice e icona tipico del segno misto fotografico/filmico. Tale rapporto viene riconfigurato alla luce delle nozioni di "electronic pictoriality" e di "self-reflexivity" elaborate da Yvonne Spielmann, in cui la sostanziale instabilità del medium mette in risalto il forte ibridismo semiotico del video: "on the one hand, the electronic medium rests on analog recording technology, yet it establishes, on the other, the essential features common to electronic and digital media in processuality and transformativity through flexible forms of audiovisuality", Yvonne Spielmann, *Video: The Reflexive Medium*, MIT Press, Cambridge-London 2010, p. 5. All'interno di questa prospettiva, il video analogico afferisce ancora a quella compenetrazione di indessicalità e iconicità tipica dei segni misti fotografici/filmici, anche se il rapporto tra questi due fattori appare più sbilanciato verso il polo dell'iconicità.

8. Il concetto di "videoamatore" si presta a molteplici interpretazioni. Con esso, se teniamo presenti le elaborazioni di Buckingham, Pini e Willet, possiamo intendere sia l'*everyday user* sia il *serious amateur*. Con la prima locuzione intendiamo colui che possiede "relatively inexpensive technology with no accessories and does not plan or edit his or her films. Everyday users are typically identified with the home mode in its crudest and most unreconstructed form: their video cameras are used primarily for keeping records of family life". Con la seconda, invece, facciamo riferimento all'amatore tradizionalmente inteso, ossia "the enthusiast who invests in technology (with no accessories) and creates artistic finished products". Qui utilizzeremo il termine "videoamatore" soprattutto nel senso di *everyday user*. David Buckingham, Maria Pini, Rebekah Willett, "'Take back to the tube!': The Discursive Construction of Amateur Film- and Video-Making", in David Buckingham, Rebekah Willett (a cura di), *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity*, Palgrave MacMillan, Houndmills-New York 2009, p. 59.

9. La questione della marginalità della produzione amatoriale è stata indagata a più riprese dalla comunità scientifica. In tal senso saggi come "Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future" di Patricia Zimmermann (in Patricia Zimmermann, Karen L. Ishizuka [a cura di], *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2008, pp. 275-288) o "Labours of Love: Home Movies, Paracinema, and the Modern Work of Cinema Spectatorship" di Minette Hillyer (*Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 24, n. 5 [ottobre 2010], pp. 763-775) costituiscono dei solidi punti di riferimento. Il saggio di Hillyer, poi, appare estremamente interessante ai fini della nostra riflessione perché evidenzia il nesso presente tra il concetto di marginalità e la teoria della quotidianità – la studiosa, non casualmente, cita infatti i lavori di Lefebvre e di Kael. Il nostro approccio, tuttavia, è sensibilmente diverso: esso mira, da un lato, a comprendere come i testi audiovisivi amatoriali si collochino all'interno della semiotica della cultura, dall'altro, a verificare l'utilità di teorie della quotidianità più flessibili rispetto a quelle di Lefebvre (ci riferiamo, in particolare ai lavori di de Certeau). Infine, a differenza del saggio di Hillyer, il nostro articolo si concentra sulle dinamiche di produzione più che su quelle di fruizione.

10. Francesco Marsciani, "Semiosfera?", in Tiziana Migliore (a cura di), *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, Aracne, Roma 2010, p. 112.

11. Cfr. Jurij Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985, pp. 64-65.

- SPECIALE** 12. Qui, a nostro avviso, risiede la principale differenza tra la nostra riflessione (e il nostro debito nei confronti di Lotman) e la semiopragmatica di Roger Odin. Secondo il teorico francese, infatti, gli *spazi comunicativi* del cinema amatoriale (sia per quanto riguarda il film di famiglia sia per quanto riguarda il film “da cineclub”) sono sostanzialmente chiusi dai propri confini istituzionali – a parte rare eccezioni: si pensi all’occasionale proiezione dei film di famiglia nei cineclub, di cui Odin parla in “Le Film de famille dans l’institution familiale”, in Id. (sous la direction de), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Klincksieck, Parigi 1995, p. 28). Tale “chiusura” permane anche negli ultimi saggi del francese, come in “Home Movie and Space of Communication”, in Laura Rascaroli, Gwenda Young, Barry Monahan (eds.), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York-Londra 2014, pp. 15-26. Al contrario, in Lotman, la semiosfera intesa in senso generale è un sistema chiuso perché l’orizzonte della produzione segnica è nettamente separato “dall’universo non semiotico”: al suo interno, tuttavia, i centri e le periferie, in dialogo tra di loro, creano un *continuum semiotico*. In questo senso, la semiotica della cultura ci porta a considerare fenomeni come il video amatoriale all’interno di una prospettiva più ampia rispetto alla semiopragmatica. Cfr. Jurij Lotman, *La semiosfera*, cit., pp. 57-63.
13. Cfr. Mauro Spotorno, “Introduzione alla lettura”, cit., p. 19.
14. Cfr. Jurij Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 65.
15. *Ivi*, p. 64.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. Cfr. Jurij Lotman, “Lo stile, la parte, l’intreccio. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo”, in Id., *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Meltemi, Roma 2006, pp. 185-260.
19. Cfr. Id., “Il decabrista nella vita. Il gesto, l’azione e il comportamento come testo”, in Id., *Tesi per una semiotica delle culture*, cit., pp. 260-297.
20. Cfr. Id., *Besedy o russkoi kul’ture. Byt i traditsii russkogo dvorianstva (XVIII-nachalo XIX veka)*, Iskusstvo-SPB, San Pietroburgo 1994.
21. *Ivi*, p. 10. Rimandiamo qui non solo all’interpretazione, ma anche alla traduzione in inglese elaborata da Jonathan Bolton in “Writing in a Polluted Semiosphere: Everyday Life in Lotman, Foucault, and de Certeau”, in Andreas Schönle (ed.), *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*, University of Winsconsin Press, Madison 2006, p. 321.
22. *Ivi*, p. 322.
23. Se Vallega cita direttamente Peirce in *Fondamenti di geosemiotica*, per quanto riguarda il rapporto tra la semiotica della cultura lotmaniana e la teoria peirciana, si veda Floyd Merrell, “Lotman’s Semiosphere, Peirce’s Signs, and Cultural Processes”, in *Russian Journal of Communication*, vol. 1, n. 4, 2008, pp. 372-400.
24. Cfr. Adalberto Vallega, *Fondamenti di geosemiotica*, cit., pp. 51-68.
25. Jurij Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 64.
26. *Ivi*, p. 65.
27. *Ivi*, p. 61.
28. Cfr. Roger Odin, “Il cinema amatoriale”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V., Einaudi, Torino 2001, pp. 342-345.
29. Cfr. Jonathan Bolton, “Writing in a Polluted Semiosphere”, cit., pp. 330-333.
30. Michel de Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 149.
31. Cfr. *Ibidem*.
32. *Ivi*, p. 150.
33. *Ivi*, p. 152.

SPECIALE 34. *Ibidem.*

35. Quando si parla della relazione tra dimensione rappresentativa e teoria decerteausiana, spesso si cade in un equivoco: de Certeau, infatti, è sempre molto attento a distinguere il campo concreto delle pratiche da quello astratto delle rappresentazioni. Quest'ultimo, infatti, rimanda alle tracce lasciate dalle pratiche, che, all'interno del suo sistema epistemico, sono utili solo a fini mnestici. Inoltre, anche quando deve utilizzare metafore rappresentative, de Certeau tende a rievocare dimensioni semioticamente instabili, come quella dell'oralità. La nostra ripresa del suo pensiero tiene conto di questa ambivalenza in due modi: innanzitutto, pone l'accento, grazie all'utilizzo della nozione di confine semiotico, sul tema della traduzione dal *byt* (ambito, come abbiamo visto, essenzialmente pratico) alla semiosfera (traduzione in cui la trasformazione in traccia delle pratiche non è celata, ma messa in evidenza); in secondo luogo, applica simili elaborazioni teoriche a materiali che, sebbene dipendano da supporti meno effimeri rispetto a quello della "parola parlata", sono analogamente instabili. Cfr. *Ivi*, pp. 151-152.

36. Cfr. Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001, pp. 74-82.

37. Alice Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. 7.

38. Parte di questa riflessione è già stata svolta da noi in "Pratiche topologiche: lo spazio nel film amatoriale", *Mimesis/Scenari*, 4 settembre 2015 <<http://mimesis-scenari.it/2015/09/04/pratiche-topologiche-lo-spazio-nel-film-amatoriale/>> (ultimo accesso 2 ottobre 2016).

39. Quando parliamo di *metis* del corpo tecnologico, ci riferiamo alla definizione data da Elio Franzini ne *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 141-146. Secondo il fenomenologo italiano, con *metis* si intende "quell'astuzia ermetica, interpretativa e produttiva" implicata dal corpo in quanto unità spaziale generatrice di intelligenza artistica. Nel nostro caso, tuttavia, operiamo un leggero scarto: il corpo non è tanto il corpo proprio husserliano, ma un corpo ibrido, che si avvale dei potenziamenti della tecnologia come il cieco sfrutta le proprietà del bastone per ampliare il proprio sensorio – metafora utilizzata da Merleau-Ponty ne *La fenomenologia della percezione* (Bompiani, Milano 2003, pp. 216-218). Inoltre, dal nostro punto di vista, la produttività del corpo non è tanto artistica quanto mediale: stiamo parlando, infatti, di pratiche videoamatoriali, ossia di pratiche in cui il filtro estetico opera *sui generis*.

40. Da questo punto di vista, il principale riferimento è rappresentato dalla riflessione sobchackiana sviluppata in *Carnal Thoughts* (University of California Press, Los Angeles-London 2004). In particolare, rimandiamo a due saggi: "'Susie Scribbles': On Technology, *Techne*, and Writing Incarnate" (pp. 109-134) e "The Passion of the Material: Toward a Phenomenology of Interobjectivity" (pp. 286-318).

41. Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 162.

42. Cfr. Elio Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, cit., pp. 97-103.

43. *Ivi*, p. 98.

44. Sono evidenti rimandi al Merleau-Ponty de *L'occhio e lo spirito*, anche se va precisato che il filosofo francese, nella sua riflessione, fa sempre riferimento a un solido orizzonte autoriale in cui si analizzano le pietre miliari della storia dell'arte. Una domanda (forse provocatoria) che potremmo fare è la seguente: siamo sicuri che le dinamiche del "visibile" pertengano solo al campo dell'arte e non anche a quello della comunicazione quotidiana? Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

45. Cfr. Roman Ingarden, "Il tempo, lo spazio e il sentimento di realtà", in *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico*, a cura di Michele Bertolini, Milano-Udine, Mimesis, p. 161.

46. Michele Bertolini, "Introduzione", in *La rappresentazione e gli affetti*, cit., p. 78.

SPECIALE 47. In questo saggio ci siamo concentrati sul rapporto tra geosemiotica e teoria del video amatoriale, trascurando alcuni ambiti di fondamentale rilevanza, come per esempio la relazione tra film (e video) di famiglia, cultura immateriale e valorizzazione del territorio. Al fine di colmare una simile lacuna, rimandiamo al saggio di Valentina Re e Mirco Santi, "Diritto allo sguardo: film di famiglia e patrimonio immateriale: il 'caso' veneziano", in Lauso Zagato, Marilena Vecco (a cura di), *Citizens of Europe. Culture e diritti*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 305-332.