

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE



**CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STUDI STORICO-ARTISTICI E AUDIOVISIVI**

Ciclo XXIX

**L'audiovisivo analogico della quotidianità.
Discorsi, pratiche e testi del cinema e del video amatoriale tra gli
anni Settanta e gli anni Novanta in Italia**

Tesi presentata da:
Diego Cavallotti

Relatore:
Prof. Simone Venturini

ANNO ACCADEMICO
2015/2016

Indice

Introduzione	1
Prima Sezione. Sui modi di esistenza dell'audiovisivo analogico della quotidianità	12
1. <i>Home Sweet Home: l'home mode</i> e la ridefinizione del campo	18
2. Il <i>community mode</i> e lo scarto metateorico: riflessione sulle strutture tassonomiche	25
3. L'audiovisivo analogico della quotidianità	30
3.1 La teoria della quotidianità e la prima generazione di studi	35
3.2 Un'ipotesi di definizione	40
3.2.1 Le contaminazioni del quotidiano: le teorie della quotidianità e dell'audiovisivo amatoriale	42
3.2.2 La transizione e la coesistenza: i caratteri tecnologici dell'audiovisivo analogico della quotidianità	49
3.2.3 Per una prima sintesi teorico-metodologica	68
Seconda sezione. Oltre lo stato dell'arte: per una nuova proposta teorico-metodologica	90
1. Prima nota teorica: inter-specificità e post-medialità	95
2. Seconda nota teorica: trasparenza e opacità	101
3. Terza nota teorica: archeologia ed epistemologia dei media	106
3.1 Questioni di dispositivo	113
3.2 Per un dispositivo amatoriale	120
Terza sezione. Discorsi, pratiche, testi. Per un'analisi del corpus: le riviste specializzate e i fondi audiovisivi	127
1. L'orizzonte dei discorsi. Il caso delle riviste specializzate	127
1.1 Compresenze e ibridazioni: gli anni Settanta	134
1.2 L'affermazione della cultura video: gli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta	144
1.3 Lo schema epistemico, le riviste e la costruzione della soggettività	165

2.	L'orizzonte delle pratiche	181
2.1	Pratiche testualizzate e pratiche non-testualizzate: un'introduzione	192
2.1.1	Le pratiche testualizzate tra semiosfera e <i>byt</i>	205
2.1.2	Le pratiche non-testualizzate e il paradigma indiziario	219
2.2	Dallo schema epistemico al dispositivo introvabile: incorporazione e ambiente	239
3.	L'orizzonte dei testi: i fondi audiovisivi Cabrini, Cavallotti-Vignoli, Fabiani-Tralli e PVEH	256
3.1	Per una semiotica della traccia	262
3.2	Compenetrazioni audiovisive	273
3.2.1	Scritture di sé?	281
3.2.2	Autoritratto	294
3.2.3	Ritratto filmato	306
3.2.4	Soggettiva sensoriale	315
	Conclusioni	329
	Prima Appendice: brevi note di storia degli oggetti tecnici	334
	Seconda Appendice: i fondi d'archivio	340
	Appendice iconografica	459
	Fonti audiovisive	464
	Bibliografia delle monografie e degli articoli scientifici	469
	Bibliografia delle riviste specializzate e dei manuali	503

Introduzione

Ogni uomo vive per sé, si vale della libertà per il conseguimento dei suoi fini personali e sente con tutto il suo essere che può immediatamente compiere o non compiere una data azione; ma non appena egli la compie, questa azione, compiuta in un dato momento del tempo, diventa irrevocabile e diviene proprietà della storia, nella quale ha un significato non libero ma predeterminato [...] L'uomo vive consciamente per sé, ma serve come uno strumento inconsapevole per il raggiungimento di finalità storiche universali. L'atto compiuto è irrevocabile e la sua azione, coincidendo nel tempo con milioni di azioni di altri uomini, acquista un significato storico. Quanto più un uomo sta in alto nella scala sociale, e maggiore è il numero degli uomini coi quali è legato, tanto più grande è l'autorità ch'egli esercita sugli altri uomini e tanto più evidente è la predeterminazione e l'inevitabilità d'ogni suo atto. "Il cuore dei re è nelle mani di Dio". Il re è lo schiavo della storia ¹.

Come evidenzia Leone Tolstoj in questo breve passo tratto da *Guerra e pace* dedicato alla battaglia di Borodino, i sommovimenti della storia non dipendono dalle gesta degli imperatori o dei generali. Insomma, essi non sono riconducibili ai progetti di pochi: la loro volontà deve sempre essere posta a confronto, in primo luogo, con le micro-interazioni che si stabiliscono tra gli agenti considerati di minore rilevanza (in maniera più specifica, ci riferiamo ai componenti delle classi subalterne e, se estendiamo la riflessione di Tolstoj anche al Novecento, agli anonimi individui che compongono la massa) e, in secondo luogo, con fattori invisibili che, nell'istante in cui operano, prendono forme incomprensibili e, al contempo, necessarie.

Un simile discorso nasconde alcuni spunti di teoria della storia meritevoli, a nostro avviso, di essere approfonditi. Nella prospettiva di Tolstoj, infatti, la storia non è scritta dagli agenti più potenti non perché essa sia intrinsecamente "democratica", ma perché essi, per mettere in atto i loro progetti, devono innescare l'azione di tutti i membri di una società, turbandone gli equilibri in maniera imprevedibile. Si ha così l'impressione che la contingenza pieghi il progetto originale alle proprie istanze, all'interno di sommovimenti che, agli occhi degli uomini, appaiono casuali perché instabili e idiosincratici e che, agli occhi di Dio, rispondono invece a finalità universali.

Colui che, nella sfera d'azione umana, tenta di ristabilire l'ordine è lo storico: egli, tuttavia, come dimostra Tolstoj nelle stesse pagine, tende a utilizzare gli eventi passati solo per confermare i propri pregiudizi. Insomma, lo storico stabilisce artatamente dei legami tra gli elementi costitutivi di un fenomeno, facendo leva sulle proprie convinzioni e sui documenti di cui dispone. L'interazione tra queste due polarità (convinzioni dell'osservatore e documenti) consente l'interpretazione e la ricostruzione dell'evento.

In filigrana emerge una prima questione: nel momento in cui lo storico deve tematizzare il sommovimento caotico sotteso a fenomeni che coinvolgono le masse, quali sono gli strumenti teorico-metodologici più adatti – soprattutto se escludiamo dal nostro orizzonte di riferimento la

¹ L. Tolstoj, *Guerra e pace* [1865-1869], tr. it. di Pietro Zveteremich, BUR, Milano 1965, p. 10.

convinzione tolstoiana secondo cui la piena consapevolezza delle azioni umane sia prerogativa solo di Dio, il quale in ogni momento della storia conosce le sue “finalità universali”?

Sebbene l’oggetto di ricerca su cui punteremo l’attenzione sia molto diverso rispetto alle guerre napoleoniche e i suoi caratteri si offrano allo storico in maniera differente rispetto a quelli di eventi come la campagna di Russia, emerge un interrogativo comune. Come possiamo interpretare i fenomeni diffusi connessi alle micro-negoziazioni che i componenti della massa stabiliscono con le macro-strutture (discorsive, politiche, etc.) che li governano? Come possiamo interpretare le scarse tracce del loro passaggio, se non il loro rumore indistinto? Su quale *panorama documentale* possiamo fare affidamento?

Ciò che, in questo senso, vale per l’orizzonte delle piccole azioni di chi partecipa a una guerra, vale anche per chi compie altre attività all’interno di un orizzonte meno liminale, ossia un orizzonte di “interazioni quotidiane”.

In questo lavoro di tesi, prenderemo in considerazione un ambito pratico-quotidiano assai particolare, ossia quello dell’amatorialismo video-filmico. In maniera più specifica ci occuperemo dei discorsi, pratiche e testi a esso riconducibili tra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta in Italia. Ci concentreremo quindi su fenomeni riconducibili a due variabili: una variabile spazio-temporale e una variabile tipologica. Per quanto riguarda la variabile spazio-temporale, lungo il periodo considerato (che va dall’insorgenza del fenomeno video-analogico e dalla sua coesistenza con il film substandard all’insorgenza del video digitale, ossia dagli anni Settanta agli anni Novanta del Novecento) mireremo a evidenziare come si sia strutturata la transizione dalle pratiche filmiche a quelle videoamatoriali e la loro coesistenza. Per quanto riguarda la variabile tipologica, afferiremo a quelle forme di amatorialismo che non riguardano semiprofessionisti del film e del video o, più in generale, l’ambito dei cine-videoamatori avanzati: la nostra lente epistemica si rivolgerà, piuttosto, a quelle dinamiche amatoriali che vedono come protagonisti i cine-videoamatori poco esperti e poco competenti. Come vedremo nel capitolo 3.2, tale categoria verrà definita con il termine di *everyday user*; inoltre, poiché i testi video-filmici prodotti da tali “utilizzatori quotidiani” rimandano all’orizzonte di quotidianità in cui si muovono, essi verranno definiti con la locuzione *audiovisivo della quotidianità*. A questa si aggiungerà il termine *analogico* per specificare che ci si muove ancora all’interno di una dimensione non-digitale.

La nostra indagine dell’*audiovisivo analogico della quotidianità* in Italia tra gli anni Settanta e gli anni Novanta non consisterà in una mappatura ad ampio raggio: poiché si tratta di un fenomeno di massa, infatti, una ricostruzione storica che implichi una verifica puntuale della sua diffusione sul territorio nazionale comporterebbe l’utilizzo di strumenti epistemici connessi all’analisi quantitativa

dei *big data*² o all'applicazione degli elementi caratterizzanti della sociologia della comunicazione di massa³. Il lavoro di ricerca si appoggerebbe così a due paradigmi “variabilmente solidi” – il primo, quello dell'analisi quantitativa, si configura come meno solido perché più recente; il secondo, invece, si presenta come più solido perché può fare affidamento su una tradizione di studi più che ventennale (quella relativa agli *everyday media*)⁴.

Tali prospettive, tuttavia, ci interessano solo relativamente: per noi, infatti, più che applicare un *set* di strutture epistemiche predefinite, è prioritario comprendere a fondo le implicazioni teorico-metodologiche dell'analisi dei film e dei video prodotti dagli *everyday user* (l'*audiovisivo analogico della quotidianità*, per l'appunto). Per questo motivo, nella tesi non compiremo un'analisi estesa di un campione significativo di *case studies*; al contrario, rimanderemo a essi come se fossero una cartina al tornasole di alcune problematiche di portata più ampia. Di conseguenza, il percorso che desideriamo intraprendere non prediligerà la descrizione dei materiali raccolti a discapito dell'elaborazione teorica: essi, indubbiamente, saranno essenziali per verificare la bontà degli strumenti metodologici che proporremo, alimentando un confronto tra formulazioni astratte⁵ e oggetti epistemic⁶. In questo modo, essi non saranno solo dei palinsesti a cui verranno applicate etichette teoriche, ma un vero e proprio banco di prova sul quale verranno effettuati *test epistemic*. I loro risultati non afferiranno unicamente all'accettazione o al rigetto degli strumenti proposti, ma alimenteranno nuove letture e costituiranno la base per nuove proposte. Simili caratteristiche non devono tuttavia trarre in inganno: nella composizione del *corpus* abbiamo cercato di mantenere il più alto livello di rappresentatività possibile in funzione delle premesse del nostro lavoro.

Per questo motivo, alla raccolta dei film e dei video, abbiamo affiancato anche la selezione e l'analisi di un numero cospicuo di riviste dell'epoca affinché l'analisi dei materiali non fosse sbilanciata sui testi audiovisivi, ma permettesse anche un confronto con l'orizzonte discorsivo elaborato all'interno di riviste specializzate, manuali, brochure d'utilizzo etc. Simili apparati (nella

² Al momento non sono stati ancora elaborati strumenti per l'analisi quantitativa del cinema e del video amatoriale. Una possibile linea di sviluppo di questa ricerca potrebbe consistere proprio nell'individuazione di schemi metodologici utili a indagare il film e video amatoriale in quanto fenomeno di massa. Una simile tendenza dovrà necessariamente prendere spunto dagli scritti e dalle teorie di Salt, Tsivian, Lundemo, etc. Cfr. B. Salt, *Moving into Pictures: More on Film History, Style, Analysis*, Starword, Londra 2006; Y. Tsivian, “Cinematics: Parts of the Humanities' Cyberinfrastructure”, in M. Ross, M. Grauer, B. Freisleben (a cura di), *Digital Tools in Media Studies*, Transcript, Bielefeld 2009, pp. 93-100; T. Lundemo, “The Life of Images: History as Propagation and Modulation”, in D. Cavallotti, F. Giordano, L. Quaresima, *A History of Cinema Without Names: A Research Project*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 257-262.

³ Cfr. R. Silverstone, E. Hirsch, *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces*, Routledge, London-New York 1992; M. Cola, B. Prario, G. Richeri, *Media, tecnologie e vita quotidiana: la domestication*, Carocci, Roma 2010.

⁴ Una tradizione di studi che trova uno dei propri punti di riferimento proprio in R. Silverstone, E. Hirsch, *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces*, cit.

⁵ Che proverranno dalla teoria, dall'archeologia e dall'epistemologia dei media, dalla teoria della pratica, dalla teoria della quotidianità, dalla fenomenologia e dalla semiotica.

⁶ I quali, pur essendo ricostruzioni di oggetti in funzione di precisi parametri (e atteggiamenti) scientifici, mantengono sempre un residuo di materialità e concretezza.

tesi faremo principalmente riferimento alle riviste *Fotografare*, *Videocassette*, *8*, *Super8*, *16 & VTR*, *Video Magazine* e *Video*⁷ sono conservati nella biblioteca *Renzo Renzi* di Bologna, nella Nazionale di Firenze, nella *Ugo Casiraghi* di Gorizia, nella *Sormani* di Milano e nella *Mario Gromo* di Torino: in questi luoghi sono stati effettuati la loro selezione e il loro spoglio.

In merito, invece, alla raccolta dei film e dei video, ci siamo affidati principalmente al primo archivio italiano in cui si raccolgono film amatoriali e di famiglia, ovvero quello gestito dall'associazione *Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia*⁸. Prendendo avvio da due fondi filmici già conservati, il fondo Cavallotti-Vignoli e il fondo Fabiani-Tralli, si è provveduto a completarli con l'acquisizione di video (in VHS, Video8 e Betamax) riferibili ai medesimi *gatekeeper*⁹. A questi si sono aggiunti due fondi: il fondo Cabrini (composto principalmente da VHS e da una videocassetta su cui è stato *rimediato* un film Super8) e il fondo PVEH (in cui troviamo film e video “non-professionali” legati alla scena contro culturale bolognese di fine anni Ottanta e inizio anni Novanta)¹⁰.

Come abbiamo già sottolineato, il nostro *corpus* non mira a restituire una mappatura completa del fenomeno cine-video amatoriale in Italia tra gli anni Settanta e gli anni Novanta – del resto, per rendere una simile mappatura coerente e completa, si dovrebbero selezionare migliaia di altri casi, con il conseguente problema della loro sistematizzazione e del loro studio effettivo. Al contrario, esso rimanda alla necessità di comprovare riflessioni teorico-metodologiche che, pur rischiando di essere eccessivamente astratte, devono essere sviluppate affinché quel campo formato da materiali riconducibili alla “disposizione quotidiana”¹¹ degli oggetti tecnici audiovisivi possa essere studiato con strumenti consoni. Strumenti che, peraltro, si devono adattare a “una disposizione quotidiana” che travalica la sfera ordinaria della famiglia: se prendiamo il fondo PVEH (legato alla scena contro culturale bolognese), infatti, ci accorgiamo che, in alcune sue occorrenze, è presente la testimonianza di una quotidianità diversa rispetto a quella familiare. Una quotidianità composta da compleanni festeggiati tra studenti oppure da *party* organizzati in centri sociali. Una quotidianità

⁷ All'interno di questo lavoro, è stata data preminenza alle riviste specializzate rispetto ai manuali e alle brochure d'utilizzo.

⁸ Per un'indagine dell'archivio e delle sue attività, si vedano M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 305-310; M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 51-55.

⁹ Preferiamo utilizzare il termine inglese *gatekeeper* rispetto a quello italiano di *donatore del fondo* perché, in questo modo, è possibile segnalare la presa di responsabilità da parte della persona che ha conservato (in casa propria, in cantina, in un garage...) i materiali – spesso – per lunghi periodi di tempo. Preferiamo, inoltre, porre l'accento su questo aspetto rispetto a quello di autore perché, come vedremo, l'“attribuzione di autorialità” dell'audiovisivo della quotidianità non è sempre lineare e indiscutibile.

¹⁰ Tale fondo è stato depositato (e non ancora donato) a *Home Movies* da Lino Greco, uno dei membri di tale scena, il quale, nel corso degli anni, è diventato il *gatekeeper* del fondo.

¹¹ Con “elemento quotidiano” non intendiamo indicare il fatto che i cine-videoamatori riprendessero tutti i giorni. La quotidianità è un orizzonte di riferimento: è, insomma, la dimensione in cui si muove un amatore che vuole riprendere ciò che lo circonda (i propri affetti, i propri oggetti di interesse, etc.).

vissuta all'interno di un percorso di crescita individuale e, al contempo, di condivisione comunitaria, tra desiderio di divertimento e impegno politico. Insomma, una quotidianità "altra", eppure ugualmente pregnante.

All'indagine di un simile (e variegato) ambito sono rivolte, dunque, le principali linee di tendenza della tesi. Per tentare di restituire un quadro coerente e coeso, abbiamo preso come pietre miliari della nostra speculazione tre oggetti: i discorsi, le pratiche e i testi. Questi tre oggetti implicano scelte e strumenti teorico-metodologici molto diversi tra loro. Per questo motivo, il nostro orizzonte epistemologico di riferimento si mostrerà fin da subito assai variegato: innanzitutto, sarà necessaria una critica dello stato dell'arte concernente la sfera amatoriale (si vedano i primi capitoli della prima sezione); in secondo luogo, bisognerà capire secondo quali coordinate i paradigmi interni ai *film and media studies* possano essere utili al nostro lavoro di ricerca; infine, bisognerà vagliare i criteri applicativi di tali coordinate all'interno di oggetti epistemici differenti, le cui interrelazioni delineano il campo dell'*audiovisivo analogico della quotidianità come serie culturale*¹².

In maniera più specifica, poiché il nostro panorama di ricerca riguarda non solo i testi, ma anche l'ambito delle pratiche e dei discorsi, la domanda che ci dobbiamo porre diventa la seguente: che tipo di strumenti dobbiamo adottare nel momento in cui riteniamo che l'analisi dei testi sia incompleta se non si considera l'orizzonte discorsivo e pratico in cui sono stati generati? E di conseguenza: quale dimensione teorica ci fornisce questi strumenti?

Come si potrà notare nella seconda sezione, i principali riferimenti che desideriamo adottare afferiscono all'archeologia e all'epistemologia dei media. Il nostro obiettivo, tuttavia, non è quello di fare un'archeologia e un'epistemologia dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, ma quello di utilizzare elementi specifici elaborati al loro interno da studiosi come François Albera e Maria Tortajada. In particolare, la nostra riflessione troverà come proprio fulcro il concetto di dispositivo nell'accezione elaborata dagli studiosi losannesi in *Cinema Beyond Film*¹³ e *Cine-Dispositives*¹⁴ – in particolare, al concetto di dispositivo è dedicato il capitolo 3.1 della seconda sezione.

Come dimostra la questione del dispositivo, poiché non ci basiamo sull'applicazione di un unico sistema teorico, ma sull'interazione di più paradigmi, due punti dovranno contraddistinguere questo lavoro di tesi. In primo luogo, come abbiamo già anticipato nei paragrafi precedenti, vi deve essere un attento lavoro di perimetrazione degli oggetti epistemici e del *corpus*: non intendiamo, infatti,

¹² Per una definizione di serie culturale, facciamo riferimento a A. Gaudreault, P. Marion, "Défense et illustration de la notion de série culturelle", in D. Cavallotti, F. Giordano, L. Quaresima, *A History of Cinema Without Names: A Research Project*, cit., pp. 59-71; F. Kessler, "Notes on the Concept of Cultural Series", dspace.library.uu.nl/handle/1874/290013 (2013), ultima visita il 17 dicembre 2016.

¹³ F. Albera, M. Tortajada (a cura di), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

¹⁴ F. Albera, M. Tortajada (a cura di), *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology Across Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.

esaurire qui il tema dell'audiovisivo della quotidianità – che, indubbiamente, prosegue anche dopo la comparsa degli strumenti digitali –, ma descriverne l'insorgenza in relazione al primo livello di transizione e coesistenza, quello presente tra film e video. In secondo luogo, dovremo essere estremamente precisi nell'utilizzo di alcuni termini, che innervano i concetti-chiave della tesi. Se, per esempio, il concetto di amatorialismo è stato ampiamente dibattuto e, in questa sede, non appare utile ripercorrerne i processi tassonomici¹⁵, per altri occorre specificare meglio quali sfumature semantiche desideriamo porre in evidenza.

Prendiamo, come primo snodo, la distinzione tra tecnologia, tecnica e oggetto tecnico. Per renderla maggiormente esplicita, rimandiamo al saggio di Benoît Turquety intitolato “Toward an Archaeology of the Cinema/Technology Relation: From Mechanization to Digital Cinema”. Secondo lo studioso, «*techniques* are both the machines and the ways those machines are used», mentre «*technology* designates the discourses about techniques whether scientific or prescriptive, discourses which can be studied as a cultural object in themselves»¹⁶. In questa tesi, non solo adotteremo la medesima scansione semantica, ma la estenderemo anche agli aggettivi correlati (tecnico e tecnologico). Al fine di essere più precisi, inoltre, distingueremo la nozione di oggetto tecnico da quella di tecnica, intendendo quest'ultima come “messa in opera degli oggetti tecnici”. Tale distinzione non inficia il presupposto di base di Turquety (con cui, peraltro, ci troviamo d'accordo), secondo cui lo studio degli oggetti tecnici non può essere separato da quello delle pratiche tecniche: per noi, infatti, parlare di oggetti tecnici significherà sempre parlare di tecniche e, viceversa, parlare di tecniche significherà sempre parlare di oggetti tecnici.

Il secondo termine che dobbiamo specificare è quello di *dispositivo*. All'interno della nostra tesi non utilizzeremo la definizione connessa alla teoria dell'apparato¹⁷, ossia quella teoria che trova negli scritti di Baudry e, in particolare in “Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil-de-base”¹⁸ e “Le Dispositif”¹⁹, i suoi principali riferimenti. All'interno di questi scritti si evidenzia una distinzione netta tra *appareil-de-base* e *dispositif*: il primo individua gli strumenti attraverso cui possiamo girare e guardare un film (la cinepresa, il proiettore, etc.); il secondo, invece, pertiene agli strumenti, alle dinamiche e alle condizioni della visione (il proiettore, la sala buia, lo schermo, etc.).

¹⁵ A tal proposito, citeremo solo due autori: Roger Odin e Patricia Zimmermann. Cfr. R. Odin, “Il cinema amatoriale”, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 5 voll., *Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-352; P. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington 1995, p. X.

¹⁶ Cfr. B. Turquety, “Toward an Archaeology of the Cinema/Technology Relation: From Mechanization to Digital Cinema”, in A. van den Oever (a cura di), *Techné/Technology: Researching Cinema and Media Technology – Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014, p. 53.

¹⁷ Abbiamo ben presenti le difficoltà tassonomiche connesse a questa definizione. Al fine di ovviarle, faremo principalmente riferimento alla sistematizzazione di Francesco Casetti presente ne' *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, p. 122.

¹⁸ Cfr. J.-L. Baudry, “Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base”, in *Cinétique*, nn. 7-8 (1970), pp. 1-8.

¹⁹ Cfr. J.-L. Baudry, “Le Dispositif”, in *Communications*, n. 23 (1975), pp. 56-72.

Una simile distinzione, elaborata negli anni Settanta al fine di rendere espliciti gli “effets idéologiques” legati alla ripresa e alla fruizione del film (che, in loro, non sono mai ideologicamente neutri), non rende immediata l’emersione di un punto fondamentale: gli oggetti tecnici che costituiscono la base della ripresa e della fruizione cinematografiche (e la tecnologia che li rende sistematici) sono sempre parte di un network tecno-materiale capace di *mettere in comunicazione* le varie fasi della “vita” di un film (o di un video). Per questo motivo, abbiamo scelto di non fare riferimento alla nozione di dispositivo elaborata da Baudry, ma a quella elaborata negli ultimi anni da Albera e Tortajada sulla scorta della teoria foucaultiana. Tale campo concettuale non verrà applicato in maniera letterale: tenteremo, ovviamente, di rielaborarlo adattandolo alle esigenze dei nostri oggetti epistemici.

All’interno di *Cinema Beyond Film* e di *Cine-Dispositives*, infatti, la distinzione tra *appareil-de-base* e *dispositif* viene ridimensionata in funzione di una definizione maggiormente inclusiva di dispositivo. Possiamo così notare che il dispositivo è una struttura che opera in campo cinematografico (e, aggiungiamo noi, audiovisivo), in cui sono riscontrabili tre livelli. Innanzitutto, abbiamo un livello concreto, formato dalla materia (e dalla materialità) delle componenti tecniche: «film frame, the run of film in the camera, the projector»²⁰ etc. Esso si combina con le «abstract notions associated with the dispositive or with the concrete elements constituting it»²¹, che costituiscono il secondo livello del dispositivo. La sua definizione si completa con il terzo livello, ossia quello delle *key notions* che lo concernono: si tratta di nozioni-tipo «abstract or concrete which at a given historical moment come to define a give dispositive they are then instituted as *references*»²². Insomma, come vedremo, il dispositivo è sostanzialmente quella dimensione in cui si stabilisce una dialettica tra la dimensione materiale delle pratiche cinematografiche (e audiovisive) e quella più astratta connessa alle implicazioni teorico-astratte che l’orizzonte materiale suggerisce (e che non pertengono solo all’ambito della visione).

La necessità di precisare l’orizzonte terminologico, tuttavia, non si esaurisce con l’esplicitazione della distinzione tra *tecnica/tecnologia* e con la definizione di *dispositivo*. Vi sono altri due elementi il cui uso deve essere ben specificato: quello di fenomenologia/post-fenomenologia e quello di traccia/sintomo/indizio/spia.

Per quanto concerne il primo punto, dobbiamo innanzitutto specificare che non applicheremo pedissequamente gli elementi dell’orizzonte filosofico tracciato da Husserl e da Merleau-Ponty, sebbene alcune loro tracce, soprattutto delle elaborazioni del francese, verranno tematizzate per

²⁰ F. Albera, M. Tortajada, “The Dispositive Doesn’t Exist!”, in Id. (a cura di), *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology Across Media*, cit., p. 34.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

strutturare il nostro discorso. Anche se Merleau-Ponty si è raramente occupato di cinema (eccezion fatta per il saggio “Il cinema e la nuova psicologia”), di diversa entità – e di diverso successo – sono state le applicazioni della teoria merleau-pontyana alla teoria dei media, prime fra tutte le elaborazioni di Vivian Sobchack. In questo senso, nel momento in cui parleremo della teoria sobchackiana la delineremo con il termine “post-fenomenologica”: a nostro avviso, esso sembra più corretto del termine “fenomenologico”, il quale delinea in maniera estremamente precisa la speculazione di pensatori legati alla prima metà e all’inizio della seconda metà del Novecento. La questione post-fenomenologica – a cui Sobchack non si riferisce mai in maniera esplicita – si collega a un altro riferimento della nostra tesi, ossia il pensiero di Don Ihde, il quale, al contrario di Sobchack, tratta apertamente di post-fenomenologia²³.

A proposito del secondo punto, invece, dobbiamo evidenziare come, in tutta la tesi, l’utilizzo dei termini traccia/sintomo/indizio/spia afferirà a dinamiche di natura sinonimica. Ciò non rimanda a un semplice vezzo semplificatorio, ma semmai al fatto che, per il nostro lavoro di ricerca, una delle pietre miliari è rappresentata dai lavori di Carlo Ginzburg e, in particolare, dal saggio “Spie. Radici di un paradigma indiziario”²⁴: qui, in chiave morelliana, lo storico torinese utilizza i termini traccia/sintomo/indizio/spia in maniera sostanzialmente analoga, elaborando un paradigma storiografico che non casualmente prende avvio dall’*ars venatoria*, dalla *semeiotica* medica e dalla narrativa poliziesca²⁵.

Dalla riflessione sull’orizzonte teorico di riferimento e dalla spiegazione di alcuni termini-chiave per la nostra tesi emergono in potenza le motivazioni relative alla struttura della tesi.

Essa è divisa in tre sezioni: la prima è dedicata alla critica dello stato dell’arte e all’individuazione di alcuni snodi problematici relativi alla definizione di *audiovisivo analogico della quotidianità*; la seconda rimanda all’elaborazione di un *set* di strumenti teorici utili alla nostra speculazione; la terza si fonda sull’interazione di tali strumenti con il *corpus*.

In maniera più specifica, nella prima sezione i capitoli 1 e 2 sono dedicati a una breve mappatura dello stato dell’arte e a una riflessione sugli elementi attraverso cui è possibile superarne alcune contraddizioni, mentre il capitolo 3, che contiene le strutture seminali della nostra proposta, riguarda pienamente il concetto di *audiovisivo analogico della quotidianità*. Esso è suddiviso in due sottocapitoli: il primo mette in evidenza il modo in cui il tema della quotidianità è stato trattato all’interno della prima generazione di studi sul cinema amatoriale sugli *home movies* (capitolo 3.1),

²³ Cfr. D. Ihde, *Postphenomenology: Essays in the Postmodern Context*, Northwestern University Press, Evanston 1993; Id., *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, State University of New York, Albany 2007; Id., *Postphenomenology and Technoscience: The Peking University Lectures*, State University of New York Press, Albany 2009; Id., *Heidegger’s Technologies: Postphenomenological Perspectives*, Fordham University Press, New York 2010.

²⁴ Cfr. C. Ginzburg, “Spie. Radici di un paradigma indiziario”, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 165.

mentre il secondo tenta di approfondire le strutture dell'impianto definitorio che intendiamo suggerire (capitolo 3.2). A tal fine, al capitolo 3.2 abbiamo aggiunto altri tre sottocapitoli (il 3.2.1, il 3.2.2 e il 3.2.3) in cui si elaborano alcuni concetti chiave per l'*audiovisivo analogico della quotidianità*: in primo luogo (nel capitolo 3.2.1) la nozione stessa di quotidianità attraverso il riferimento alle più rilevanti teorie concernenti il tema; in secondo luogo (nel capitolo 3.2.2), tramite le questioni della transizione e coesistenza mediale tra film e video tra gli anni Settanta e gli anni Novanta; in terzo luogo (capitolo 3.2.3), grazie a una sintesi teorica che permettesse di fare il punto su tutta la sezione.

La seconda sezione, proseguendo il lavoro svolto nella prima, si concentra su alcuni snodi teorici di fondamentale rilevanza per l'*audiovisivo analogico della quotidianità*. Abbiamo individuato a tal proposito tre macro-argomenti, a ognuno dei quali abbiamo dedicato un capitolo: il primo è dedicato al rapporto tra le nozioni di inter-specificità e post-medialità; il secondo al rapporto tra i concetti di trasparenza e opacità mediale; mentre il terzo al rapporto tra archeologia ed epistemologia dei media. All'interno del terzo capitolo vengono approfonditi due punti: il concetto di dispositivo (nel capitolo 3.1) e quello di dispositivo amatoriale (nel capitolo 3.2) – entrambi dal punto di vista dell'epistemologia dei media elaborata da Albera e Tortajada.

Nella terza sezione, abbiamo messo alla prova il concetto di *audiovisivo analogico della quotidianità* in relazione ai discorsi, alle pratiche e ai testi legati al *corpus* selezionato. Nel primo capitolo ci si occupa dell'orizzonte dei discorsi. Più precisamente, si fa riferimento al caso delle riviste specializzate, individuando due periodi di riferimento: gli anni Settanta (capitolo 1.1) e gli anni Ottanta e Novanta (capitolo 1.2). Una simile divisione non risponde solo a criteri convenzionali: al contrario indica due fasi in cui la relazione di transizione/coesistenza tra film e video ha assunto due forme differenti. L'ultimo sottocapitolo (1.3) è dedicato alla verifica di uno strumento teorico utile all'analisi dei discorsi in funzione delle "negoziations di dispositivo", ossia quello dello "schema epistemico".

Nel secondo capitolo si tratta delle pratiche dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*. Dopo una parte introduttiva (in cui si fa il punto sul panorama incerto della teoria delle pratiche), si rimanda a due concetti chiave (capitolo 2.1): quello di pratica testualizzata (le pratiche prescrittive presenti in riviste specializzate, manuali, etc.) e quello di pratica non-testualizzata (le pratiche idiosincratiche connesse all'appropriazione del dispositivo da parte degli *user*). A esse sono dedicati rispettivamente il capitolo 2.1.1 e 2.1.2. Nel capitolo 2.2, infine, il fuoco viene posto sul rapporto tra incorporazione degli oggetti tecnici e ambiente tecnico all'interno delle negoziazioni pratiche tra amatori e dispositivo.

Prima sezione.

Sui modi di esistenza dell'audiovisivo analogico della quotidianità

Negli ultimi trent'anni gli studi sul film e sul video analogico amatoriali si sono sviluppati seguendo precise dinamiche canonizzanti, sia per quanto concerne gli studi storici sia per quanto concerne gli studi teorici.

La molteplicità, la crescita e la stratificazione dei contributi hanno condotto, nel corso del tempo, alla necessità di riconfigurare gli strumenti teorico-metodologici più diffusi e conosciuti. Una simile tensione epistemologica deriva eminentemente dal confronto tra l'analisi dei materiali video-filmici e l'applicazione dei modelli elaborati dalla prima generazione di studiosi, nelle cui fila possono essere contati, per esempio, l'archivista e programmatore televisivo André Huète il filmmaker Michael Kuball² (che si sono occupati principalmente di film), oppure ricercatori provenienti da specifici campi disciplinari, come, per esempio, Richard Chalfen, Patricia Zimmermann e Roger Odin (nei cui scritti possiamo notare riferimenti sia al film sia, in parte, al video analogico).

I loro studi sono stati ampiamente ridiscussi e approfonditi e il loro raggio d'azione è stato ampliato al fine di includere quei materiali (in particolare video) che sono stati spesso lasciati ai margini della riflessione³.

¹ Per quanto riguarda André Huète, appare necessario citare il suo lavoro come curatore televisivo per la serie *Inédits* (RTBF, Belgio, 1981-2002), come creatore del network AEI (Association Européenne Inédits) e come curatore editoriale – si pensi a A. Huète, O. Brage, A. Burton (a cura di), *Recontres autour des inédits/Jubilee Book: Essays on Amateur Film*, Association Européenne Inédits, Charleroi 1997. Va sottolineata, inoltre, la partecipazione di Huète al numero speciale di *Communications* curato da Roger Odin, dedicato al cinema amatoriale e intitolato *Le Cinéma en amateur*. In particolare, ci riferiamo ad A. Huète, "Au-delà des images inédites", in R. Odin (a cura di), *Le Cinéma en amateur, Communications*, n. 68 (1999), pp. 91-105.

² In merito al lavoro di Michael Kuball, va citato non solo il volume *Familienkino: Geschichte des Amateurfilms in Deutschland* (Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1980), ma soprattutto l'opera di rielaborazione filmica compiuta in *Geliebtes Leben – Soul of a Century* (Germania, 2002).

³ Si pensi al ruolo del video analogico all'interno delle elaborazioni di Chalfen, Zimmermann e Odin. Per quanto concerne Chalfen, il videotape è incluso all'interno del campo di indagine, anche se, in *Snapshot Versions of Life* (1987), quando si parla di immagini in movimento si fa riferimento soprattutto al film (il tema del video viene sviluppato dall'antropologo in un breve saggio del 1988, intitolato "Home Video Versions of Life – Anything New?", *Society for Visual Anthropology Newsletter*, vol. 4, n. 1, pp. 1-5). Per quanto concerne Zimmermann, il tema del video viene affrontato nell'ultimo capitolo di *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (1995), intitolato "Re-Inventing Amateurism": la diffusione del video viene messa in relazione a due fatti storico-sociali di fondamentale importanza, come l'affermazione delle comunità gay-lesbiche e l'utilizzo del video realizzato da George Holliday all'interno del processo che contrappose il taxista Rodney King a quattro agenti di polizia, accusati di violenze aggravate. Per quanto concerne Odin, infine, il video è stato indagato a più riprese, seppur in maniera molto concisa: si pensi, per esempio, alla brevi parti dedicate al tema in "Il cinema amatoriale" (2001) o al tentativo di coniugare mutamento tecnologico (passaggio da film a video) e mutamento sociale (i cambiamenti all'interno della famiglia mononucleare) in "The Home Movie and Space of Communication" (2014). Va sottolineato, infine, che il video, soprattutto il video analogico, è stato oggetto di studi pionieristici da parte di Laurie Ouellette, Deirdre Boyle e James M. Moran: L. Ouellette, "Camcorder Do's and Don'ts: Popular Discourses on Amateur Video and Participatory Television", *The Velvet Light Trap*, n. 36 (autunno 1995), pp. 33-44; D. Boyle, "From Portapak To Camcorder: A Brief History Of Guerrilla Television", *Journal Of Film And Video*, vol. 44, nn. 1-2 (primavera-estate 1992), pp. 67-79; J.M. Moran, *There Is No Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002; J. Dovey, "Camcorder Cults", in R. Allen, A. Hill (a cura di), *The Television Studies Reader*, Routledge, Londra 2004, pp. 557-568.

Tale processo ha avuto come esito la formazione di una seconda generazione di ricercatori, per i quali il nucleo della riflessione non è rappresentato dalla nozione di stabilità epistemica, ma da quella di complessità mediale. Uno spostamento che ha imposto, in primo luogo, la messa in discussione del concetto di amatorialismo e del suo appiattimento su quello di “produzione domestica”, e, in secondo luogo, la necessità di ragionare non più sui meccanismi di transizione da una generazione di oggetti tecnici all’altra (dal Pathé Baby e dal 16mm all’8mm, dal Super8 ai formati e supporti video analogici), ma su quelli di coesistenza di più piattaforme tecniche/tecnologiche, pratiche medial e *frame* istituzionali all’interno di un medesimo periodo. Il dialogo tra le due generazioni di studi non è stato sempre facile; talvolta, il tentativo di individuare genealogie o rotture epistemologiche ha incontrato notevoli difficoltà, la più importante delle quali è la mancanza di “pietre miliari”, ossia di lavori che abbiano avuto la capacità di fare il punto sulle condizioni generali in cui gli studi storici e teorici riguardanti l’amatorialismo si sono sviluppati. Il quadro scientifico appare così caratterizzato da una molteplicità non organica di strutture teorico-analitiche: tra le più rilevanti possiamo annoverare il metodo definito da Richard Chalfen negli anni Settanta e Ottanta, capace di mettere in relazione l’indagine del film di famiglia a strumenti legati all’antropologia visuale, alla semiotica e ai *film studies*⁴; l’indagine di ascendenza foucaultiana del rapporto tra produzione discorsiva e ideologia⁵; l’approccio semio-pragmatico in Europa continentale, in particolare in Francia⁶; il *soft determinism* di James M. Moran, pioniere degli studi sul video analogico amatoriale, fondato sul tentativo di dare una struttura a un palinsesto chiaramente derivato da Raymond Williams⁷; le ricostruzioni storiche delle reti cineamatoriali a

⁴ In questo ambito, appare essenziale citare i seguenti lavori: R. Chalfen, “Cinema Naïveté: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 2, n. 2 (1975), pp. 87-103; R. Chalfen, “The Home Movie in a World of Reports: An Anthropological Appreciation”, *Journal of Film and Video, Home Movies and Amateur Filmmaking*, a cura di P. Erens, vol. 38, nn. 3-4 (estate-autunno 1986), pp. 102-110; R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1987.

⁵ Si pensi, come esempio, all’importanza delle elaborazioni di Patricia Zimmermann: P.R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1995; K.L. Ishizuka, P.R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2008. Inoltre, sempre nel campo dell’analisi dell’ideologia del film amatoriale, va sottolineato il lavoro svolto da Elizabeth Czach – in particolare, teniamo a citare la sua tesi di dottorato: E. Czach, *Careless Rapture: Artifacts and Archives of the Home Movie*, tesi di dottorato, sede amministrativa Università di Rochester, a.a. 2008, rel. S. Willis.

⁶ Centrale, ovviamente, appare il magistero di Roger Odin: R. Odin (a cura di), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris 1995; R. Odin, “Il film di famiglia”, in *L’home movie tra cinema, video e televisione*, Bianco&Nero, anno LIX, n. 1 (gennaio-marzo 1998), pp. 7-25; R. Odin (a cura di), *Le Cinéma en amateur*, cit.; R. Odin, “Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach”, in K.L. Ishizuka, P.R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, cit., pp. 255-271; R. Odin, “The Home Movie and Space of Communication”, in L. Rascaroli, G. Young, B. Monahan (a cura di), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, The Archive, The Web*, Bloomsbury, London 2014.

⁷ L’importanza del magistero di Raymond Williams è ben evidente fin dalle prime pagine di *There Is No Place Like Home Video*. Cfr. J.M. Moran, *There Is No Place Like Home Video*, cit, p. XIV.

livello nazionale o regionale⁸; la proposta di applicazione della *thick description* di Clifford Geertz da parte di Susan Aasman⁹; gli spunti descrittivo-analitici forniti da José Van Dijck e da una prospettiva più vicina ai *memory studies*¹⁰; infine, l'inclusione dei materiali amatoriali all'interno dell'orizzonte *non-theatrical*¹¹.

Analogamente, il dibattito italiano può essere osservato come la riduzione in scala di un simile caleidoscopio. Innanzitutto perché la sua data di avvio, oltre a essere incerta, tende a coincidere con elaborazioni che, in un'ipotetica cartografia degli studi sull'amatorialismo audiovisivo, si presentano come punti assai distanti tra di loro. Insomma, anche all'interno del microcosmo nazionale, si può riscontrare la presenza di una piccola nebulosa, nel cui nucleo profondo non troviamo indiscutibili pietre miliari, ma isolati lavori di riflessione sul rapporto tra materiali amatoriali e storia – si pensi a *Passato ridotto* di Gianfranco Miro Gori¹² – oppure resoconti dettagliati di progetti condotti a livello regionale – si pensi a *Formato famiglia. Una ricerca sull'immagine*¹³.

Un primo punto di svolta coincide con il quinquennio compreso tra il 1995 e il 2001 e ha natura esogena: fa riferimento, da un lato, alla traduzione in italiano di *Snapshot Versions of Life*¹⁴ (elaborata da Carlotta Faccioli e Andrea Pitasi nel 1997), dall'altro, al primo numero del 1998 di *Bianco&Nero*¹⁵ dedicato a un focus sulle forme di comunicazione amatoriali – in particolare, compare qui la prima traduzione in italiano di un lavoro di Roger Odin, ossia “Il film di famiglia”¹⁶. Se proviamo a tessere la rete di collegamenti (tematici, epistemici, etc.) che si diramano da quest'ultimo scritto, potremmo notare che molti punti sono stati ripresi dallo stesso Odin all'interno

⁸ Citiamo, di seguito, alcuni dei saggi più importanti legati a una simile prospettiva: R.J. Shand, *Amateur Cinema: History, Theory, and Genre (1930-1980)*, tesi di dottorato, sede amministrativa Università di Glasgow, a.a. 2007, rell. I. Goode, I. Craven; J. Tomàs i Freixa, A. Beorlegui i Tous, J. Romaguera i Ramió, *El cinema amateur a Catalunya*, Institut Català de les Indústries Culturals, Barcellona 2009; M. Vinogradova, “Amateur Cinema in the Soviet Union and the Leningrad of Film Amateurs in the 1970s-1980s”, *Kinokultura*, n. 27, 2010, <http://www.kinokultura.com/2010/27-vinogradova.shtml>, last visit March 18th, 2016; H. Norris Nicholson, *Amateur Film: Meaning and Practice 1927-1977*, Manchester University Press, Manchester-New York 2012; Ian Craven, R.J. Shand (a cura di), *Small-Gauge Storytelling: Discovering the Amateur Fiction Film*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2013; C. Teppermann, *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, University of California Press, Oakland 2015.

⁹ Cfr. S. Aasman, “Home Movies: A New Technology, a New Duty, a New Cultural Practice”, in S. Kmec, V. Thill, *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Kilomedia, Trier 2009, pp. 45-51.

¹⁰ Cfr. J. Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Redwood City 2007. Alla dimensione dei memory studies afferisce anche l'ultimo lavoro di Alice Cati: A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

¹¹ Cfr. D. Streible, M. Roepke, A. Mebold, *Nontheatrical Film, Film History*, vol. 19, n. 4 (2007).

¹² Cfr. G.M. Gori, *Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia*, La Casa Usher, Firenze 1982.

¹³ Cfr. A. Ottai, V. Valentini (a cura di), *Formato famiglia. Una ricerca sull'immagine*, De Luca, Roma 1981. Un progetto simile, in Lazio, è stato condotto anche nei primi anni Duemila, come dimostra G. D'Autilia, M. Pacella, L. Cusano (a cura di), *Famiglia. Fotografie e filmini di famiglia nella Regione Lazio*, Gangemi, Roma 2009.

¹⁴ Cfr. R. Chalfen, *Sorrìda, prego! La costruzione visuale della vita quotidiana* [1987], Franco Angeli, Milano 1997.

¹⁵ Cfr. *L'home movie tra cinema, video e televisione*, *Bianco&Nero*, anno LIX, n. 1 (gennaio-marzo 1998). In particolare, il focus sull'amatorialismo è compreso tra le pagine 7-61.

¹⁶ Cfr. R. Odin, “Il film di famiglia”, cit., pp. 7-25.

della *Storia del cinema mondiale* di Gian Piero Brunetta nel saggio “Il cinema amatoriale”¹⁷, pubblicato nel 2001. Insomma, anche se non deve necessariamente essere considerato il nume tutelare del dibattito italiano – soprattutto perché siamo ancora in attesa della traduzione delle opere più importanti elaborate o curate dal teorico francese, come, per esempio, *Le Film de famille. Usage privé, usage public* –, possiamo affermare che alcuni interventi di Odin hanno spinto la comunità italiana a confrontarsi con un ambito di studi poco frequentato.

Oltre agli interventi di Odin, appare di assoluta rilevanza la fondazione (sempre nel 2001) del primo archivio nazionale dedicato al film amatoriale: si tratta dell’Archivio Nazionale del Film di Famiglia di Bologna dell’Associazione Home Movies (Karianne Fiorini, Mirco Santi e Paolo Simoni), che, soprattutto grazie a Paolo Simoni e Mirco Santi, dal 2003 ha affiancato all’attività archivistica un’intensa attività editoriale. Citiamo qui solo gli ultimi prodotti: “Dalla scatola dei biscotti al video. Le collezioni in formato Pathé Baby” di Mirco Santi¹⁸; “Everyday Life in Fascist Italy Through the Lens of an 8mm Camera. The Nicolò La Colla Film Collection (1932-1943)” di Paolo Simoni¹⁹; “Pellicole in transizione: il cinema privato come testo aperto e dispositivo della memoria” di Paolo Simoni²⁰.

Sempre nel 2001, infine, compaiono, nello speciale del primo numero di *Bianco&Nero*, due saggi di fondamentale importanza per la creazione di un humus intellettuale attento alla sfera amatoriale: si tratta di “Forme della soggettività. Tra generi e media”²¹ di Silvia Tarquini e “Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia” di Sandra Lischi²². Entrambi i saggi compaiono all’interno di un focus dedicato al rapporto tra soggettività, autobiografia/autorappresentazione e produzione mediale. In particolare, l’articolo di Lischi, oltre a tracciare una breve genealogia del rapporto tra produzione video (video-arte e sperimentazione) e rappresentazione dell’orizzonte soggettivo, si concentra anche sulle ibridazioni tra cinema amatoriale (in particolare, di famiglia) e video, elaborando una mappa preliminare di questo incontro intermediale²³.

¹⁷ Cfr. R. Odin, “Il cinema amatoriale”, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 5 voll., *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino 2001, vol. V, pp. 319-352.

¹⁸ Cfr. M. Santi, “Dalla scatola dei biscotti al video. Le collezioni in formato Pathé Baby”, in G. Bursi, S. Venturini (a cura di), *Quel che brucia (non) ritorna. What Burns (Never) Returns: Lost and Found Films*, Campanotto, Pesian di Prato 2011, pp. 275-286.

¹⁹ Cfr. P. Simoni, “Everyday Life in Fascist Italy Through the Lens of an 8mm Camera. The Nicolò La Colla Film Collection (1932-1943)”, in A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History: Temporalities, Archaeology, Theories*, Forum, Udine 2015, pp. 475-484.

²⁰ Cfr. P. Simoni, “Pellicole in transizione: il cinema privato come testo aperto e dispositivo della memoria”, in *Cinergie*, n. 8 (novembre 2015), <http://www.cinergie.it/?p=5844>, ultima visita il 21 marzo 2016.

²¹ Cfr. S. Tarquini, “Forme della soggettività. Tra generi e media”, in *Bianco&Nero*, anno LXII, nn. 1-2 (gennaio-aprile 2001), pp. 53-72.

²² Cfr. S. Lischi, “Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia”, in *Bianco&Nero*, anno LXII, nn. 1-2 (gennaio-aprile 2001), pp. 73-85.

²³ Più specificamente, per esempio, Lischi si riferisce alle opere di Patrick de Geetere (*Jeanne*, 1995), di Michael Dwass (*Where Did Forever Go?*, 1997) e di Daniel Reeves (*Obsessive Becoming*, 1995). Cfr. *ivi*, pp. 81-82.

Da un simile percorso emergono le condizioni per lo sviluppo di un dibattito ricco e autonomo, che trova uno dei propri (e importanti) momenti di riscontro nel numero di *Comunicazioni Sociali* intitolato *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, curato da Luisella Farinotti ed Elena Mosconi²⁴, caratterizzato da una vera e propria molteplicità di prospettive e sfumature epistemologiche.

Tra i partecipanti al volume troviamo anche Alice Cati²⁵, la quale, in quegli anni, inizia il proprio percorso di ricerca all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano²⁶. Dalla tesi, incentrata sulla produzione filmico-familiare tra il 1926 e il 1942 in Italia, è derivata, nel 2009, la sua prima monografia, intitolata *Pellicole di ricordi*²⁷, in cui il lavoro di ricerca storica prende avvio da un'importante evoluzione teorica, ovvero l'introduzione di strumenti legati alla sociosemiotica capaci di mettere a fuoco il nesso tra produzione discorsiva e produzione filmica all'interno del periodo preso in considerazione.

Alice Cati, pur rappresentando un caso emblematico, non è la sola ad aver dedicato la propria ricerca dottorale al campo del film amatoriale/film di famiglia. A lei, per esempio, dalla seconda metà dei primi anni Duemila si aggiungono Annacarla Valeriano²⁸, Sara Filippelli²⁹, Elena Gipponi³⁰, Mirco Santi³¹ e Paolo Simoni³².

In seguito Valeriano e Filippelli, prendendo avvio dalle loro tesi, hanno elaborato due monografie che rispecchiano fedelmente i tagli epistemologici scelti – tra loro differenti e, sotto certi aspetti, paralleli. Per quanto riguarda Valeriano³³, si tratta di un lavoro che mira a riflettere sui modi in cui i film amatoriali (e, in particolare, quelli di famiglia) possono essere trasformati in fonti e documenti

²⁴ Cfr. L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, *Comunicazioni Sociali*, vol. 27, n. 3 (settembre-dicembre 2005).

²⁵ Cfr. A. Cati, "Pathé-Baby e i dilettanti del cinema in Italia tra il 1927 e il 1935", in L. Farinotti, E. Mosconi (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, *Comunicazioni Sociali*, cit., pp. 438-442.

²⁶ Cfr. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Figure della memoria nel cinema amatoriale italiano, 1926-1942*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Discipline filosofiche, delle arti e della comunicazione*, sede amministrativa Università Cattolica del Sacro Cuore, XIX ciclo, a.a. 2006-2007, rel. F. Casetti, R. Eugeni.

²⁷ Cfr. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009.

²⁸ Cfr. A. Valeriano, *L'Abruzzo fra storia, memoria e immaginari: i film di famiglia come fonte*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Culture, Linguaggi e Politica della Comunicazione*, sede amministrativa Università degli Studi di Teramo, XXI ciclo, a.a. 2007-2008, rel. G. Crainz.

²⁹ Cfr. S. Filippelli, *Una cinepresa tutta per sé. Donne e cinema di famiglia in Italia*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Scienze dei Sistemi Culturali*, sede amministrativa Università degli Studi di Sassari, XXIV ciclo, a.a. 2010-2011, rel. L. Cardone, M. Farnetti, S. Lischi.

³⁰ Cfr. E. Gipponi, «È tanto più bello!». *Il colore nel cinema amatoriale italiano: storia, discorsi, usi sociali*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Comunicazione e nuove tecnologie*, sede amministrativa Libera Università di Lingue e Comunicazione, XXV ciclo, a.a. 2011-2012, rel. L. Farinotti, F. Pierotti.

³¹ Cfr. M. Santi, "Petit, simple, bon marché": *storia, tecnologia e pratiche d'archivio del Pathé Baby*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Teoria, tecnica e restauro del cinema, della musica e dell'audiovisivo*, sede amministrativa Università degli Studi di Udine, XXIII ciclo, a.a. 2010-2011, rel. Simone Venturini.

³² Cfr. P. Simoni, *Archeologia dello sguardo: la scoperta e l'uso del patrimonio filmico amatoriale*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Beni culturali*, sede amministrativa Politecnico di Torino, XXV ciclo, a.a. 2012/2013, rel. Mario Ricciardi.

³³ Cfr. A. Valeriano, *L'Abruzzo tra storia e memoria. Il racconto e le immagini dei film di famiglia*, Fondazione Università degli Studi di Teramo, Teramo 2009.

storici, diventando strumenti fondamentali per la ricostruzione di una “storia localizzata” e di una “memoria regionale”, ossia quella abruzzese. Per quanto riguarda Filippelli ³⁴, invece, abbiamo una riflessione su un problema di *genere*, ossia sui modi in cui le pratiche amatoriali si sono configurate, nella seconda metà del Novecento (in Italia), come un orizzonte d’espressione prevalentemente maschile: attraverso una prospettiva che si avvale di strutture relative, da un lato, alla storia culturale e, dall’altro, ai *gender studies*, Filippelli rende patenti sia il palinsesto ideologico legato alle pratiche cineamatoriali/cinefamiliari sia il contributo fornito a tali pratiche dalle cineamatrici.

In ambito internazionale e in ambito nazionale, dunque, ci troviamo di fronte a un insieme di forme teoriche che hanno raramente trovato un punto di confronto e sintesi generale, sviluppandosi l’una in parallelo rispetto alle altre (se si eccettuano, ovviamente, alcuni proficui incontri, come, per esempio, quello tra Odin e Zimmermann presente in *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*).

La scarsa propensione al dialogo e la mancanza di sintesi generali spiegano, almeno in parte, l’eterna *querelle* connessa alla definizione di amatorialismo. Questione che, dopo le sistematizzazioni di Chalfen ³⁵, di Odin ³⁶ e di Zimmermann ³⁷, è stata nuovamente approfondita da Shand in “Theorizing Amateur Cinema” ³⁸, saggio in cui il ricercatore scozzese sottolinea come gli strumenti analitici adottati dalla prima generazione di teorici – egli si riferisce, in particolare, a Chalfen e a Zimmermann –, abbiano avuto effetti distorsivi nella definizione stessa dell’oggetto di analisi, portando a un’omologazione dell’intrinseca eterogeneità che caratterizza l’amatorialismo.

³⁴ Cfr. S. Filippelli, *Le donne e gli home movies. il cinema di famiglia come scrittura del sé*, ETS, Pisa 2012.

³⁵ Chalfen, in *Snapshot Versions of Life*, non si sofferma mai sulla questione dell’amatorialismo *tout court* – anzi, al termine amatoriale preferisce quello di “non-professionale”. Il suo campo di ricerca è interamente occupato dalla nozione di *home mode of visual communication*. Secondo l’antropologo, con questi termini si intende «a pattern of interpersonal and small group communication centred around the home [...] This concept of mode allows us to place pictures, as symbolic forms, into a process of social communication». R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit., p. 8.

³⁶ Si fa riferimento, qui, alla distinzione odiniana tra cinema amatoriale e film di famiglia. Secondo il teorico francese, con film di famiglia (o *home movie*) si intende «[...] un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d’une famille à propos de personnages, d’événements ou d’objets liés d’une façon ou d’une autre à l’histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille» (R. Odin, “Le film de famille dans l’istitution familiale”, in Id. [a cura di], *Le film de famille. Usage privé, usage public*, cit., p. 27). La definizione di film amatoriale, invece, pur facendo riferimento al macro-insieme della produzione non-professionale, appartiene all’alveo istituzionale del cine-club, che, a sua volta, rimanda a un piano comunicativo ben specifico («leur Destinataire agit en “cinéaste” (et non en membre d’une famille) qui s’adresse à un Destinataire visé en tant que public [et non en tant que group familial]), parallelo a quello del cinema sperimentale, del cinema militante e del cinema pedagogico. Tale configurazione è stata parzialmente smentita da Odin nel saggio elaborato per la *Storia del cinema mondiale*, curata da Gian Piero Brunetta nel 2001. In quel caso, il rapporto tra cinema amatoriale e film di famiglia rimanda a una tassonomia che considera gli *home movies* come sottoinsiemi (o meglio, il principale sottoinsieme) del campo cineamatoriale. Cfr. R. Odin, “Il cinema amatoriale”, cit., pp. 319-352.

³⁷ Per quanto riguarda le elaborazioni zimmemanniane, “cinema amatoriale” e “*home movie*” si incontrano all’interno di un piano discorsivo che lega la prima occorrenza alla nozione di «covering term for the complex power relations defining amateur filmmaking [...]», mentre la seconda rimanda a un «[...] descriptive term for actual films produced by families». P.R. Zimmermann, “Preface”, in Id., *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, cit., p. X.

³⁸ Cfr. R.J. Shand, “Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities”, in *The Moving Image*, vol. 8, n. 2 (autunno 2008), pp. 36-60.

1. Home Sweet Home: l'home mode e la ridefinizione del campo

Il contributo teorico di Shand costituisce un solido punto di riferimento per il primo capitolo di questa tesi. Ci permette, infatti, di riconsiderare il campo delle pratiche amatoriali e di focalizzarci sulla critica alle dinamiche di configurazione che definiscono tali pratiche come eminentemente domestiche. Tale movimento attraversa, in particolare, i contributi di Chalfen, Zimmermann e Odin. Shand, innanzitutto, fa riferimento alla nozione di *home mode of visual communication*, sviluppata da Chalfen in *Snapshot Versions of Life* del 1987³⁹. Qui l'antropologo statunitense si concentra sull'analisi delle funzioni sociali svolte dai film e video domestici⁴⁰, giungendo a considerarle, a discapito delle funzioni estetiche, come le coordinate fondamentali di uno spazio comunicativo in cui materiali auto-prodotti vengono elaborati e mostrati davanti a un pubblico ristretto (la famiglia o, in alcuni casi, coloro con cui intratteniamo delle relazioni di prossimità affettiva).

Tali materiali, oltre a costituire uno strumento per consolidare i legami familiari, rappresentano anche «a prime site witnessing the transformation of the real world into the “symbolic world” of film language»⁴¹. Nel processo di messa in forma del “mondo reale” (o meglio, della materia informe della vita quotidiana), per Chalfen, come suggerito dall'analisi della “griglia sociovidistica”⁴² [fig. 1]⁴³, ciò che è di fondamentale importanza pertiene ai modi in cui il rapporto testo/contesto assume forme diverse sulla base dell'interazione combinatoria tra il film/video-maker, i partecipanti agli eventi comunicativi domestici e l'ambiente in cui avvengono produzione e fruizione⁴⁴. Una simile interazione diviene il momento in cui i riti che celebrano «the process of healthy growth, successful achievement, and happy family moments»⁴⁵ possono ripetersi, intensificarsi e allontanare tutto ciò che minaccia l'immagine della famiglia ideale (conflitti intergenerazionali, drammi familiari, etc.)⁴⁶. La griglia sociovidistica, in questo modo, diventa lo schema formale di dinamiche rituali catalizzate dalla presenza della macchina da presa o della videocamera (compleanni, feste comandate, etc.), nella cui struttura è ravvisabile un doppio livello

³⁹ Come nota Shand, è necessario fare attenzione a un particolare: Chalfen, in un articolo intitolato “Cinema Naiveté: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication (in *Studies of Anthropology of Visual Communication*, n. 2, vol. 2 [1975], p. 101), sostiene che l'*home mode* è in contraddizione con l'*amateur mode*, asserendo implicitamente che i film di famiglia non sono amatoriali. Pur avendo presente una simile presa di posizione, abbiamo deciso di allinearci alla proposta di Shand e di far dialogare le teorie di Chalfen con quelle di chi, invece, considera gli *home movies* (e *videos*) come parte dell'universo amatoriale. Tale scelta appare motivata anche dalla mancata problematizzazione della definizione di *amateur mode* da parte dell'antropologo e dalla constatazione di un tema invariante: in Chalfen l'*home mode*, come vedremo, tende comunque a occupare tutto l'orizzonte non-professionale. Cfr. *ivi*, pp. 52-53.

⁴⁰ Va specificato che la locuzione *home mode* rimanda anche al medium fotografico, di cui non ci occuperemo. Cfr. R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit., pp. 8-9.

⁴¹ R.J. Shand, “Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities”, cit., pp. 39-40.

⁴² Cfr. R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit., pp. 8-9.

⁴³ Tale figura, come le altre, è consultabile nell'appendice iconografica.

⁴⁴ Anche se Chalfen espone le caratteristiche della griglia sociovidistica nel secondo capitolo, dedicato alla fotografia amatoriale, successivamente l'antropologo adatta le sue strutture alle caratteristiche dell'*home movie*. Cfr. *ivi*, pp. 45-69.

⁴⁵ R.J. Shand, “Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities”, cit., p. 40.

⁴⁶ Ciò viene sostenuto anche da Roger Odin (cfr. “Reflections on the Family Home Movie as Document”, cit. p. 262).

di interazione: da una parte, il rito familiare in sé, dall'altro il "rito familiare che si offre alla lente del dispositivo".

Lo schema sociovidistico rappresenta dunque una possibile formalizzazione della "vita di tutti i giorni" fondata sui rapporti rituali tra i componenti del nucleo familiare e le tecniche di ripresa. La cinepresa e la videocamera diventano strumenti di organizzazione di una quotidianità depurata dei suoi elementi più opachi: l'*home mode* ci restituisce un suo possibile palinsesto semantico, mettendo in evidenza come gli eventi ripresi siano essenzialmente marcatori di significato. Come suggerisce Chalfen attraverso la sua griglia, la quotidianità rappresentata diviene così un sistema testuale complesso, regolato da azioni contestuali (pianificazione, azione davanti all'obiettivo, azione dietro all'obiettivo, post-produzione, esibizione) che permettono la manipolazione di codici e l'elaborazione di forme comunicative⁴⁷.

Il sistema complesso implicato dal modello sociovidistico, ossia dalla struttura di base dell'*home mode*, offre innanzitutto un modello sincronico: ciò rende la posizione di Chalfen sostanzialmente ambigua perché se, da una parte, punta il faro scientifico verso elementi di pratica non-professionale connessi a un periodo storico limitato⁴⁸ (come specifica lo stesso Chalfen nella prefazione, dal 1940 al 1980)⁴⁹, dall'altra descrive funzioni valide per tutti i contesti della comunicazione visiva "familiare", prendendo avvio da un «synchronic look at pictorial forms that actually record changes in people lives»⁵⁰. In altre parole, il rapporto tra testo e contesto (di produzione e di fruizione) rimane la funzione principale di una struttura astratta che deve essere attualizzata caso per caso, contesto per contesto.

Chalfen, come sostiene Shand, non offre indicazioni su come «conventions, sanctions, and related behaviours change diachronically [...] and how technical, social and cultural factors contribute to such changes»⁵¹. L'indagine degli aspetti diacronici pertiene, semmai, alla definizione di pratica amatoriale data da Zimmermann. Prendiamo come esempio *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, il cui fulcro afferisce all'analisi delle sovrastrutture ideologiche volte a omologare le pratiche diffuse che governano la produzione di film amatoriali. Qui Zimmermann pone particolare accento sulla loro evoluzione tra il 1897 e il 1962 negli Stati Uniti⁵². In particolare, nel penultimo capitolo, intitolato "Do-It-Yourself: 1950-1962", la studiosa si concentra sulle modalità di trasformazione dello statuto degli *home movies* tra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta

⁴⁷ Cfr. R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit., pp. 31-34.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 2-3.

⁴⁹ Cfr. R.J. Shand, "Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities", cit., p. 41.

⁵⁰ Cfr. R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit., p. 97.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Anche se va specificato che l'ultimo capitolo del volume, intitolato "Re-Inventing Amateurism", riguarda la diffusione del video analogico.

negli Stati Uniti: in questo contesto possiamo osservare come tali materiali siano diventati matrici di riproduzione dell'ideologia borghese⁵³.

A differenza di Chalfen, un simile approccio rivela il carattere eminentemente storico della pratica amatoriale: nella fase di massima espansione⁵⁴, ovvero il quindicennio postbellico, le forme egemoniche legate alla *middle-class culture* statunitense giungono a compenetrarne i caratteri più profondi, imponendo, attraverso le riviste specializzate, il suo confinamento all'interno della dimensione del "tempo libero" e mettendo contemporaneamente in evidenza il suo lato familista. La rottura rispetto ai periodi precedenti è sottolineata da precisi caratteri discorsivi: il privilegio conferito allo stile narrativo hollywoodiano in quanto struttura portante del "buon senso" cinematografico⁵⁵; l'irruzione di forme di professionalizzazione del tempo libero all'interno della famiglia mononucleare; l'identificazione della figura paterna con quella del padre-direttore della produzione; la centralità dell'ideologia della *togetherness*, attraverso cui la realizzazione del film di famiglia diviene celebrazione dell'unità familiare; l'affermazione della nozione di "fai-da-te"⁵⁶.

Questi punti divengono i cardini attorno a cui ruotano i processi di elaborazione discorsiva: riviste specializzate e manuali producono così narrazioni coerenti a livello ideologico, capaci di oscurare l'orizzonte idiosincratico in cui si svolge l'azione concreta e quotidiana dell'amatore. Secondo Zimmermann, dunque, a partire dagli anni Cinquanta, l'orizzonte quotidiano presupposto dalla pratica amatoriale coincide essenzialmente con lo spazio ideologico dominato dai rapporti di potere presenti all'interno della famiglia borghese: il film amatoriale non può essere altro che l'*home movie*, ovvero una rappresentazione a-problematica e ideologizzante della quotidianità della *middle-class*. Se il primo punto (l'assenza di problematizzazione) è sostanzialmente condiviso da Chalfen, il secondo (la centralità della deformazione ideologica) comporta la descrizione della pratica amatoriale come "pratica non-oppositiva", priva di una sostanziale rilevanza contro-culturale perché incapace di prefigurare altre relazioni socio-affettive rispetto a quelle della famiglia mononucleare borghese.

Zimmermann, nel medesimo capitolo⁵⁷, rileva altresì che diverse formazioni discorsive, probabilmente sulla scorta delle produzioni della "seconda avanguardia" (si pensi alle opere di

⁵³ Cfr. R.J. Shand, "Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities", cit., p. 45.

⁵⁴ Cfr. P.R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, cit., p. 114.

⁵⁵ Zimmermann utilizza il termine "common sense". Abbiamo preferito utilizzare la locuzione italiana che si avvicina di più al senso dei termini inglesi.

⁵⁶ Cfr. P.R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, cit., p. 114.

⁵⁷ Shand fa, in realtà, riferimento esplicitamente a un saggio del 1988, intitolato "Hollywood, Home Movies, And Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962" (pubblicato in *Cinema Journal*, vol. 27, n. 4 [1988], pp. 23-44). Qui facciamo riferimento al penultimo capitolo di *Reel Families* che ne riprende, di fatto, i contenuti.

Jonas Mekas, di Stan Brakhage e di Maya Deren)⁵⁸, considerano gli *home movies* come inconsapevoli simboli della resistenza alla convenzionale estetica del film⁵⁹. Tuttavia, la sua posizione si limita ad attestare una contraddizione presente all'interno della produzione discorsiva di un determinato periodo (il dodicennio 1950-1962 negli Stati Uniti) e dà per scontata una problematica di estrema rilevanza: l'amatorialismo, sia che faccia riferimento all'accettazione della convenzionale estetica del film sia che rimandi a forme di resistenza alla convenzionale estetica del film, si ritrova confinato all'interno della produzione domestica⁶⁰. In questo, come sottolinea Shand, l'ipotesi di Zimmermann si trova sullo stesso piano epistemologico di quella di Chalfen: pur afferendo a un'altra prospettiva teorica, nasconde un forte ridimensionamento del campo di indagine, come se, dagli anni Cinquanta, gli *home movies* inglobassero tutte le possibili variazioni dell'universo amatoriale⁶¹.

L'analisi di Shand apre così un dibattito di amplissima portata che concerne l'appropriatezza dell'uso del termine "amatoriale". Tale dibattito, seppure in maniera surrettizia, investe anche la tradizione teorica più diffusa nell'Europa continentale, ovvero la semio-pragmatica. Anche se Shand non cita il lavoro di Odin, potremmo comunque estendere la sua riflessione ad alcuni punti riguardanti le elaborazioni del teorico francese. Se prendiamo in considerazione l'articolo redatto per *Storia del cinema mondiale*, opera curata da Gian Piero Brunetta, possiamo osservare come l'universo amatoriale appaia diviso in due diversi spazi di comunicazione: da una parte lo spazio del film di famiglia, dall'altra lo spazio dei club amatoriali⁶².

La differenza tra questi due spazi di comunicazione è netta. Per quanto concerne gli *home movies*, si fa riferimento all'orizzonte istituzionale della famiglia, che orienta le dinamiche di produzione di significato verso una sorta di "estetica del mal fatto". Odin insiste a più riprese su questo punto, asserendo che il film di famiglia, in realtà, «non appartiene al paradigma del cinema, bensì alla fotografia di ricordo»⁶³. Ciò spiegherebbe la mancanza di coesione e coerenza dei testi familiari:

⁵⁸ Citiamo questi tre filmmaker in accordo con James M. Moran, il quale individua in Mekas, Brakhage e Deren i tre pionieri della contaminazione tra amatorialismo e sperimentalismo. Cfr. J.M. Moran, "Cine doméstico, *amateur* y de vanguardia: modos de distinción", in Efrén Cuevas Álvarez (a cura di), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Ocho y Medio, Madrid 2010, pp. 273-300. Per un'ulteriore escursione nell'indagine del rapporto tra amatorialismo e sperimentalismo, si veda L. Allard, "Une Rencontre entre film de famille et film expérimental", in R. Odin (a cura di), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, cit., pp. 113-125.

⁵⁹ Zimmermann rileva che in molte riviste uno dei temi ricorrenti sia la capacità della tecnologia substandard di porre in contraddizione uno stile fondato sulla stabilità del treppiede e uno stile basato sulla mobilità di macchinari leggeri. Cfr. *ibidem*.

⁶⁰ In lavori più recenti, Zimmermann ha reso meno categorica la sua speculazione. Nell'introduzione a *Mining the Home Movie*, infatti, parla di latenti eterogeneità e polivocalità connesse all'ambito degli *amateur film*. Cfr. P.R. Zimmermann, "Introduction. The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings", in K.L. Ishizuka e P.R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, cit., p. 6.

⁶¹ Cfr. R.J. Shand, "Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities", cit., pp. 51-53.

⁶² Cfr. R. Odin, "Il cinema amatoriale", cit., pp. 342-346.

⁶³ *Ivi*, p. 343.

essi presentano «strutture “a buchi”»⁶⁴ simili a quelle degli album fotografici e ne condividono la funzione principale, ossia stimolare la memoria di chi osserva.

Per quanto concerne i cineclub, l'orizzonte istituzionale ovviamente muta: il cineasta familiare, secondo Odin, abbandona il suo status e diventa un “cineamatore” a tutti gli effetti. In altri termini, si passa dal regime dell’“estetica del mal fatto” al regime dell’“estetica del ben fatto”, che prevede il pieno rispetto della grammatica cinematografica⁶⁵. Come sostiene il teorico francese,

[a] differenza del film di famiglia, queste produzioni rivendicano la loro appartenenza piena e intera al paradigma del cinema. Lo spazio amatoriale non esiste se non in rapporto con lo spazio del cinema professionale: i dilettanti sono ossessionati dal desiderio di “fare cinema professionale” e, di colpo, non si interessano più al contenuto [...] [è] un cinema di classe: un cinema del decoro formale ma anche del decoro sociale, un cinema rinchiuso in quello che Raymond Borde [...] chiama “la demagogia del gradevole”⁶⁶.

Tale suddivisione, pur contribuendo a chiarire il campo epistemico e a estenderlo ben oltre la dimensione familiare, implica però un'eccessiva semplificazione del suo grado di complessità. Anche se in *Film de famille. Usage privé, usage public* viene dedicato sufficiente spazio al rapporto tra amatorialismo e sperimentalismo⁶⁷ e, nel proprio saggio intitolato “Le Film de famille dans l'institution familiale”, Odin sottolinea che nei cineclub, molto spesso, venivano mostrati gli *home movies* dei nuovi membri (anche se non specifica esattamente a quali cineclub stia facendo riferimento e, soprattutto, quale periodo prenda in considerazione), la centralità della nozione di “film di famiglia” appare indiscussa.

In uno dei saggi pubblicati nel volume curato da Laura Rascaroli, Gwenda Young e Barry Monahan, *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, “The Home Movie and Space of Communication”⁶⁸, il teorico francese si concentra di nuovo su tale oggetto epistemico, tralasciando l'indagine dei prodotti amatoriali connessi all’“estetica del ben fatto”. Sebbene appaia più consapevole della complessità tassonomica dell'amatorialismo, Odin sceglie comunque di privilegiare l'ambito degli *home movies*, confermando quell'appiattimento del campo amatoriale su quello familiare presente anche in Chalfen e Zimmermann.

Inoltre, le formulazioni teoriche di Odin presentano altri punti di rigidità. Prendiamo la nozione stessa di istituzione, fondamentale per l'approccio semio-pragmatico⁶⁹. Con questo termine si intende quella struttura capace di stabilire «the main *determinations* ruling the production of meaning and affect»⁷⁰. In quale modo il rinnovamento dell'organismo familiare comporta un rinnovamento delle forme di comunicazione? In maniera analoga, in quale modo i mutamenti

⁶⁴ Ivi, p. 345.

⁶⁵ Cfr. ivi, p. 346.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Rimandiamo, qui, al già citato saggio di Laurence Allard, “Une Rencontre entre film de famille et film expérimental”.

⁶⁸ Cfr. R. Odin, “The Home Movie and Space of Communication”, cit., pp. 15-26.

⁶⁹ Cfr. R. Odin, *Della finzione* [2000], Vita e Pensiero, Milano 2004, pp. 187-189.

⁷⁰ R. Odin, “Reflections on the Family Home Movie as Document”, cit., p. 256.

tecnologici influiscono su tale processo? Se, nella dimensione degli *home movies*, il piano di produzione di senso e di affetti è incentrato su quel «festival of Oedipal relations»⁷¹ secondo cui l'operatore coincide con la figura paterna, in corrispondenza della generazione tecnologica successiva, ossia del video analogico, possiamo osservare un indebolimento dei vincoli istituzionali e la creazione di nuove forme di relazione «familiari»⁷² (si pensi alla nozione di *family-we-choose* sviluppata da Kath Weston)⁷³.

Gli anni Settanta, Ottanta e Novanta, infatti, segnano un punto di riconfigurazione sia nell'ambito delle tecniche sia in quello delle relazioni sociali:

the family is now presented “as it is”; of course with happy moments, but now also with all its moments of pettiness and all its instances of rivalry and conflict [...] The introduction of directly recorded sound further enhanced this development [...] things are being said in these new productions that it would have been unthinkable to hope to have recorded before: words that might best be forgotten, unpleasant remarks, negative comments that undermine all the positive ones, vicious whispers etc.⁷⁴

Nonostante gli sforzi di Odin di coniugare i cambiamenti tecnico/tecnologico e socio-culturale senza cadere nelle sabbie mobili del determinismo, molti nodi continuano a non essere dipanati. Innanzitutto, quando il teorico francese tratta di nuove forme di relazioni familiari, che cosa intende? L'evoluzione dell'istituzione familiare, come viene descritta da Odin, trova infatti riscontro in macro-caratteristiche (l'allentamento dei vincoli istituzionali, tendenza all'isolamento intra-familiare, etc.)⁷⁵ che risultano eccessivamente astratte. Allo stesso modo, inoltre, il suo rimando alla nozione di *family-we-choose*⁷⁶ appare assai vago: a che cosa sta facendo riferimento Odin? In che modo si declina la sua nozione di *kinship family*?

La riflessione riguardante la semio-pragmatica odiniana permette di completare il quadro della prima generazione di studi, i cui sforzi sono stati rivolti a fornire dignità scientifica e una solida base metodologica a un campo di ricerca in cui appariva difficile orientarsi. In questo senso, non

⁷¹ Ivi, p. 258.

⁷² Roger Odin, in “The Home Movie and Space of Communication”, parla esplicitamente di nuove strutture familiari che emergono in coincidenza con l'affermazione del video. A nostro avviso, tale elemento deve essere posto a confronto con l'ultimo capitolo di *Reel Families* di Patricia Zimmermann, in cui la comparsa del video analogico è legata, per esempio, all'affermazione delle comunità LGBT. Tale ragionamento dovrebbe portare, all'interno di un campo di intersezione tra studi sul videoamatorialismo e sociologia dei movimenti sociali, a occuparsi più in generale del cambio di paradigma socio-economico: l'ultimo ventennio del Novecento, infatti, è abitato anche da generazioni non più “protette” e interne al *frame* della famiglia nucleare. Ciò ha conseguenze anche sulle pratiche audiovisive amatoriali, che assumono il ruolo e la funzione di agenti di ricollocazione e di rinegoziazione degli “spazi affettivi”. Come vedremo per uno dei nostri *case studies*, ossia i materiali del fondo PVEH, queste tensioni si traducono nella necessità di documentare un'altra quotidianità, composta da edifici occupati, case studentesche, luoghi di lavoro artigianali, centri culturali LGBT etc. Si tratta di luoghi “sospesi” che divengono spazi simbolici di rinegoziazione della propria identità. Cfr. R. Odin, “The Home Movie and Space of Communication”, cit., pp. 19-21; P.R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, cit., pp. 143-157.

⁷³ Cfr. K. Weston, *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*, Columbia University Press, New York 1991.

⁷⁴ R. Odin, “The Home Movie and Space of Communication”, cit., p. 19.

⁷⁵ Cfr. ivi, pp. 18-21.

⁷⁶ Cfr. ivi, p. 19.

stupisce che Chalfen, Zimmermann e Odin abbiano privilegiato l'ambito degli *home movies* rispetto a quello delle produzioni da cineclub ⁷⁷. Il campo delle produzioni "domestiche", al tempo, rappresentava infatti una vera e propria sfida scientifica: quali erano esattamente i suoi oggetti? Attraverso quali *framework* interpretativi ci si poteva avvicinare a loro? In quale modo il ricercatore doveva entrare in contatto con materiali d'archivio? Insomma, gli *home movies* rappresentavano un campo di ricerca amplissimo e inesplorato, per il quale andavano plasmati nuovi strumenti metodologici, accettando il rischio di un'indagine parziale del fenomeno.

⁷⁷ Shand stesso sembra essere consapevole di ciò nel passo in cui, pur evidenziando i difetti delle teorie di Chalfen e Zimmermann, ne evidenzia il carattere pionieristico. Cfr. R.J. Shand, "Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities", cit., pp. 51-52.

2. Il community mode e lo scarto metateorico: riflessione sulle strutture tassonomiche

Nel corso degli anni le domande poste dai ricercatori sono mutate. Per la generazione di Chalfen, Zimmermann e Odin era focale chiedersi quale fosse la consistenza storica e semiotica dei materiali, come li si potesse mettere in relazione con apparati teorici elaborati all'interno dei *film e media studies*, come fosse possibile ordinarli in una tassonomia e, infine, come si potesse rendere conto, a livello metodologico, di forme testuali frammentarie e di pratiche idiosincratiche.

Per la nuova generazione di studiosi, invece, i fulcri della riflessione afferiscono alla problematizzazione della definizione di campo amatoriale e al superamento del privilegio accordato alla produzione familiare, all'indagine dell'orizzonte non meno sommerso dei cineclub (in particolare, la mappatura delle loro attività non solo nell'Ovest europeo⁷⁸ e nordamericano⁷⁹, ma soprattutto nell'Est europeo⁸⁰), alla messa in relazione di oggetti tecnici e pratiche amatoriali attraverso la nozione di dispositivo⁸¹, alla determinazione di strutture teoriche in grado di rendere conto della complessità mediale e della coesistenza di più piattaforme tecniche all'interno della dimensione non-professionale⁸², al riconoscimento del ruolo fondamentale svolto dagli archivi nella preservazione e, soprattutto, nella valorizzazione del patrimonio amatoriale⁸³, alla possibile contaminazione metodologica tra semiotica, *visual studies*, *memory studies* e storia del cinema amatoriale⁸⁴ e, infine, all'elaborazione di nuovi strumenti d'analisi a partire dal campo delle teorie della quotidianità.

Per osservare più da vicino il salto epistemologico dalla prima alla seconda generazione riprenderemo ancora in esame il saggio di Shand. Sarebbe ovviamente poco avveduto legare a doppio filo tale transizione e un contributo singolare, seppure all'interno di un ambito di studi non di rado avaro, come abbiamo visto, di “pietre miliari” e di “svolte” esplicite. Va comunque

⁷⁸ Cfr. Ian Craven, R.J. Shand (a cura di), *Small-Gauge Storytelling: Discovering the Amateur Fiction Film*, cit..

⁷⁹ Cfr. C. Teppermann, *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, cit.

⁸⁰ In particolare, appare seminale il lavoro svolto da Maria Vinogradova, di cui abbiamo già citato “Amateur Cinema in the Soviet Union and the Leningrad of Film Amateurs in the 1970s-1980s”. A questo saggio vanno aggiunti i seguenti lavori: “Between the State and the Kino: Amateur Film Workshops in the Soviet Union.” *Studies in European Cinema* 8, no. 3 (maggio 2012), pp. 211-226; “High Art' Locally: Screen Adaptations of IuG-Film”, in Ian Craven, Ryan Shand (a cura di), *Small-Gauge Storytelling: Discovering the Amateur Fiction Film*, cit., pp. 144-163. Inoltre, per quanto riguarda la complessa questione della circolazione del video analogico in paesi come la Polonia e la creazione di videoclub, si veda Michal Pabis-Orzeszyna, “Video-Capitalism Revisited: The Experience of VHS Collective Screenings in Contemporary Poland”, in *Changing Platforms of Memory Practices*, conferenza tenuta a Groninga il 10-12 settembre 2015.

⁸¹ Cfr. T. Sloopweg, “Re-Shaping the Home Mode Dispositif: Using Home Video Away From Home”, in *Changing Platforms of Memory Practices*, cit. Inoltre, desideriamo segnalare l'intero percorso di ricerca di Sloopweg, svolto presso l'Università di Groninga, riguardante il video amatoriale.

⁸² Cfr. T. van der Heijden, “Hybrid Amateur Media Dispositifs: Historicizing Moments of Transition in Home Movie Practices”, in *Changing Platforms of Memory Practices*, cit. Inoltre, desideriamo segnalare l'intero percorso di ricerca di van der Heijden, svolto presso l'Università di Maastricht, riguardante l'amatorialismo come pratica della memoria.

⁸³ Cfr. S. Kmec, V. Thill (a cura di), *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, cit.

⁸⁴ Per questo ambito, appare necessario segnalare le attività del gruppo di lavoro coordinato da Luisella Farinotti all'interno dell'Università IULM di Milano.

evidenziato che il legame tra la sua pubblicazione e la rinnovata attenzione nei confronti del fenomeno amatoriale non è di mera coincidenza temporale⁸⁵: la sua consustanzialità rispetto ai cambiamenti contestuali invita a una rivalutazione complessiva delle argomentazioni proposte, implicando, al contempo, un'estensione della loro pregnanza scientifica.

Il punto diviene quindi il seguente. Shand elabora, in contrasto con l'*home mode* di Chalfen, la nozione di *community mode* prendendo avvio da un'indagine sul circuito cineamatoriale scozzese⁸⁶: è possibile utilizzare strutture teoriche così legate a uno specifico oggetto epistemico (e al suo contesto storico) e tentare di allargare il loro campo euristico? Possiamo, per esempio, riprendere la sua nozione di *community mode* ed evidenziare come essa possa essere rifunzionalizzata all'interno di altri contesti? Possiamo, in altri termini, ibridare le sue funzioni con quelle dell'*home mode*, dando vita a forme variegata in cui la produzione di film o di video, pur essendo rivolta a una comunità di individui, assolve principalmente la funzione di rinsaldare i legami comunitari? Rispondere a queste domande significa compiere un'operazione metateorica di rilevanza fondamentale perché permette di concentrarsi sui limiti della teoria dell'amatorialismo, facendone emergere affinità, contraddizioni e possibili ipotesi di riconfigurazione. In altre parole, ci consente di riflettere su alcuni punti deboli delle riflessioni del ricercatore scozzese, considerate come cartine al tornasole del passaggio dalla prima alla seconda generazione di studi.

Egli, innanzitutto, ricade involontariamente nelle fallacie discorsive che attribuisce alla "prima generazione" di studi. Definendo una nuova modalità comunicativa (il *community mode*)⁸⁷ in funzione di un preciso oggetto epistemico (il cine-club filmmaking e i film prodotti all'interno di tale ambito) si preoccupa di darne, più che altro, una "definizione di natura esclusiva" (o "definizione chiusa"), identificando con "prodotto comunitario" unicamente il "film da cineclub".

⁸⁵ Non è un caso se in corrispondenza della pubblicazione del saggio di Shand siano state elaborate le seguenti opere: *Mediated Memories in the Digital Age* (2007) di José Van Dijck, che, retrospettivamente, si occupa anche dei media analogici; *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (2008), curato da Patricia Zimmermann e Karen L. Ishizuka, che, per la vastità e la completezza dei contributi raccolti (dal campo archivistico a quello accademico), rappresenta un passo importante verso la seconda generazione di studi; *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images* (2009), curato da Sonja Kmec e Vivianne Thill, che evidenzia non solo la pregnanza culturale delle immagini amatoriali (intese ad ampio spettro come immagini familiari e immagini legate all'istituzione-cineclub), ma soprattutto la sfida rappresentata dalla loro valorizzazione.

⁸⁶ Cfr. R.J. Shand, "Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities", cit., pp. 48-51.

⁸⁷ Con *community mode* si intende una formula tassonomica che «addresses and acknowledges the limited public context enjoyed by these [amateur] filmmakers, without implying that they are simply home-moviemakers, or attempting entry into the mass mode. Over the years, filmmakers working within the community mode have made many films on many subjects outside the concern of home movies or the avant-garde, which have involved little monetary exchange. Nor is the community mode defined by film gauge, and includes work both by individuals and cineclubs; it is defined rather by the ambivalent exhibition space it occupies between the home and mass modes. Filmmakers working within the community mode include those who belonged to film societies and entered their group-made films into the annual film festivals that were held all around the world, as well as travel filmmakers who rented town halls and other available exhibition spaces». Ivi, p. 53.

Al contrario, noi crediamo che, per la dimensione polimorfa e variegata dell'amatorialismo⁸⁸, sia necessario innanzitutto accettare il piano di indeterminazione formato dai materiali amatoriali, un piano di indeterminazione resistente a qualsiasi definizione di natura esclusiva.

In primo luogo, è di estrema importanza comprendere in quale modo possa strutturarsi il suo opposto: insomma, che cosa intendiamo con i termini “definizione inclusiva” o “definizione aperta”? A nostro avviso, essa fa riferimento al concetto di rilievo critico: agisce ai margini delle definizioni già date, rivelandone i limiti e le possibili evoluzioni germinative (la definizione di *community mode* e le sue ipotetiche metamorfosi, per esempio). Il tema fondamentale non è né quello di individuare un corpus di testi che condividano le medesime caratteristiche formali ed entrino a far parte di un piano tassonomico omogeneo (o di un canone) né quello di concentrarsi sul problema della specificità mediale come specificità tecnologica o estetica⁸⁹. Al contrario, l'operazione metateorica deve condurre a riconoscere le dinamiche di transizione, coesistenza, sovrapposizione e stratificazione attraverso cui i media entrano in relazione gli uni con gli altri, ibridando orizzonti tecnologici, pratiche e modalità rappresentative. L'azione sui limiti della tassonomia testuale e della specificità mediale implica dunque la necessità di fare un passo indietro e provare a spiegare perché, per esempio, alcuni cineamatori sono passati al video senza preoccuparsi del mutamento tecnologico o perché molti di loro hanno deciso di riversare su video analogico i loro film. Oppure perché gli archivi, fino a oggi, si sono sempre rifiutati di raccogliere le videocassette su cui sono stati rimediati i contenuti delle pellicole, interessandosi solo ai cosiddetti “originali”⁹⁰.

Attraverso la nozione di *rilievo critico* giungiamo, così, al secondo punto, ossia all'idea di “definizione aperta” come *piano delle relazioni d'affinità*. Facendo riferimento a James Moran e al suo studio sul video amatoriale, potremmo asserire che l'elemento fondante della nostra riflessione deve essere il modo in cui si genera un’“aria di famiglia” tra due o più orizzonti medialità. Lo studioso nordamericano mutua un simile concetto direttamente da Ludwig Wittgenstein: nella sua interpretazione, le *family resemblances* permettono di descrivere «the existence of concepts that

⁸⁸ Cfr. P.R. Zimmermann, “Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future”, in K.L. Ishizuka, P.R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, cit., pp. 275-277.

⁸⁹ Su tali argomenti, appare focale la riflessione di James M. Moran in *There Is No Place Like Home Video*, cit., p. 1. Più specificamente, Moran individua due ambiti della *medium specificity*: il primo, quello della specificità tecnologica, fa principalmente riferimento al magistero di Marshall McLuhan e di Roy Arnes (di cui si citano, rispettivamente, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New American Library, New York 1964 e *On Video*, Routledge, Londra 1988); il secondo, quello della specificità estetica, rimanda più che altro a Rosalind Krauss (“Video: The Aesthetics of Narcissism”, *October*, vol. 1 [primavera 1976], pp. 50-64).

⁹⁰ In particolare, ci riferiamo alle policy del principale archivio italiano di materiali amatoriali, ovvero l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia gestito dall'Associazione Home Movies. Riteniamo, infatti, che queste videocassette (siano esse VHS o Betamax) rappresentino le tracce di una pratica assai diffusa, spesso caratterizzata da una tendenza al fai-da-te (sia da parte dei cine-videoamatori sia da parte dei fotografi nei cui studi si effettuavano i riversamenti).

depends on the presence of their incomplete and overlapping similarities to be comprehended»⁹¹. In maniera più specifica, Moran nota come l'idea di "aria di famiglia", che riguarda l'intero «[t]wentieth-century media discourse»⁹², sia particolarmente adatta all'ambito eterogeneo dei media della quotidianità⁹³ perché permette di tracciare linee genealogiche inusitate, come per esempio quelle tra video e televisione, che Moran considera "sibling media"⁹⁴.

Dal nostro punto di vista, tuttavia, tali linee coinvolgono altri campi mediali e altre pratiche, come, per esempio, quelle relative al film amatoriale. Ipotizzare una relazione tra questi due costellazioni significa comprendere come film e video, a partire dalla comparsa di quest'ultimo, coesistano all'interno del medesimo ambiente mediale, contaminandosi a vicenda e, soprattutto, facendo emergere le loro differenze. Questo appare il terzo carattere della nozione di "definizione aperta": essa afferisce al raffronto tra diversi oggetti tecnici, pratiche e modalità rappresentative e mira a mettere in luce le dinamiche di variazioni del sistema rispetto alle costanti discorsive più che i punti di coincidenza. In altre parole, la "definizione aperta" è *differenziale*.

Infine, poiché tenta di mettere in relazione oggetti tecnici, pratiche e modalità rappresentative, la "definizione aperta" non ingloba solo l'insieme delle rappresentazioni testuali: investe le dinamiche in cui gli oggetti tecnici e, più in generale, le tecniche evolvono ed entrano in conflitto tra loro (si pensi, per esempio, al tema dell'obsolescenza tecnologica e funzionale⁹⁵); concerne il loro ruolo all'interno della distinzione tra pratiche testualizzate (ossia le pratiche trasposte e descritte in testi che assumono carattere prescrittivo – si pensi, per esempio, ai "consigli per i principianti" presenti nelle riviste) e pratiche non-testualizzate (ossia le pratiche idiosincratiche che strutturano l'esperienza concreta della tecnica da parte dell'amatore); rimanda ai modi in cui entrambe le tipologie pratiche lasciano tracce nella "testura" dei film e dei video, talvolta come ricorrenza formale, talvolta come errore. La "definizione aperta", dunque, ha come obiettivo *l'emersione dei modi di esistenza*⁹⁶ attraverso cui ci appropriamo delle tecniche (del film e del video) e trasformiamo il nostro ambiente in un ambiente mediale.

Per riassumere, una riconfigurazione dei *mode* dell'orizzonte comunicativo amatoriale si può basare a nostro avviso sui quattro fattori generativi della "definizione aperta": il *rilievo critico*, le *relazioni*

⁹¹ J.M. Moran, *There Is No Place Like Home Video*, cit., p. 97.

⁹² Cfr. *ivi*, pp. 97-98.

⁹³ Moran utilizza la locuzione di "everyday media", la cui traduzione migliore ci è sembrata "media della quotidianità". Cfr. *ibidem*.

⁹⁴ *Ivi*, p. 97.

⁹⁵ Riguardo alla centralità del concetto di obsolescenza, rimandiamo al saggio di Thomas Elsaesser pubblicato negli atti del Convegno Internazionale di Studi sul Cinema di Udine del 2014. Cfr. T. Elsaesser, "Media Archaeology as the Poetics of Obsolescence", in A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani (a cura di), *At the Borders of (Film) History: Temporalities, Archaeology, Theories*, cit., pp. 103-116.

⁹⁶ Il concetto di "modo di esistenza", come vedremo più avanti, ha più di un'assonanza con quello esposto da Gilbert Simondon in *Du mode d'existence des objets techniques* (Aubier, Paris 1959). In maniera più specifica, noi abbiamo utilizzato l'edizione del 1989.

di affinità, le differenze, i modi di esistenza. Prendendo avvio da essi, miriamo a superare le convenzionali descrizioni dell'amatorialismo, mettendo al contempo in discussione la divisione tra home mode e community mode e riprogrammandone il raggio d'azione. In particolare, la proposta su cui ci concentreremo è quella di audiovisivo analogico della quotidianità.

3. L'audiovisivo analogico della quotidianità

Come abbiamo visto, già all'interno della prima generazione di studi e, in particolare, all'interno delle elaborazioni di Odin, l'universo amatoriale appare polarizzato in due insiemi – o, come sostiene il teorico francese, in due spazi di comunicazione⁹⁷: lo spazio del film (e del video) familiare e lo spazio dei club amatoriali. Ryan Shand sviluppa in maniera complementare il proprio ragionamento (anche se, come abbiamo visto, non cita mai direttamente il teorico francese), concentrandosi, più che sulla nozione di spazio di comunicazione e sull'amatorialismo familiare, sulla modalità di comunicazione visuale dei film prodotti all'interno dei cineclub. Secondo lo studioso scozzese, questi afferiscono al *community mode*, ossia a una categoria intermedia presente tra il *mass mode* e l'*home mode*⁹⁸, che sottende precisi tratti testuali, primo fra tutti una forte convergenza tra istanza discorsiva e istanza produttiva⁹⁹. In altri termini, ci ritroviamo di fronte a testi dotati di alta coerenza e coesione al cui interno possiamo riscontrare il sostanziale rispetto della grammatica filmico-audiovisiva e della nozione di genere: come sostenuto da Shand, «[b]roadly speaking, amateur fiction films drew on adapted recognizable genres such as fantasy, comedy, and action films, while nonfiction films developed more according to documentary traditions and the unique conditions of the amateur film sector¹⁰⁰. Tale quadro¹⁰¹, dunque, permette di investigare l'ambito dei prodotti amatoriali “più strutturati”, ossia quei prodotti che, pur facendo riferimento al circuito di fruizione non professionale, presentano qualità e strutture testuali simili a quelle del “cinema professionale”. Talvolta, per molti amatori, si tratta effettivamente di una fase di passaggio dal semi-professionismo al professionismo.

Al contrario, la nostra riflessione avrà come oggetto l'altro lato del campo amatoriale, costituito da quei prodotti non strutturati che nascono dall'utilizzo di uno strumento audiovisivo (filmico o video) da parte di un non-professionista sostanzialmente privo di competenze linguistiche attive al fine di riprendere ciò che lo circonda. Per gli studi della prima generazione, tale orizzonte coincide

⁹⁷ Cfr. R. Odin, “Il cinema amatoriale”, cit., pp. 342-346.

⁹⁸ Cfr. R. J. Shand, “Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities”, cit., p. 53.

⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 54.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 55.

¹⁰¹ Va qui sottolineato, tuttavia, che tale riflessione presenta notevoli punti di parzialità. Innanzitutto, Shand sostiene che la pratica dei cineclub scompare con l'avvento della tecnologia video. Tale affermazione è contraddetta, per esempio, dal caso italiano: la Fedic (la più importante federazione italiana dei cineclub), a cui era affidata l'organizzazione del Festival di Montecatini, a partire dal 1982 accoglie anche le opere in video (come, per esempio, *Fuori dalla scatola bianca* di Luciano Galluzzi [del cineclub di Roma], *Lunettes* di Renato Toniato [del cineclub di Fano], *L'esame* di Attilio del Giudice [del cineclub *Cinema e Comportamento* di Caserta]: per informazioni più precise si veda F. Lo Cicero [a cura di], *Cineclub. Fedic Notizie*, n. 5 [dicembre 1982]. Insomma, Shand sembra ragionare più in termini di *transizione* che non di *coesistenza* delle pratiche amatoriali, giungendo a conclusioni che possono apparire forzate. Infine, Shand sottovaluta il *coté* sperimentale di molte opere cineamatoriali. In questo ambito, appare rilevante il lavoro di ricerca svolto da Andrea Mariani riguardo alle attività di alcuni CineGuf in Italia negli anni Trenta. Cfr. A. Mariani, *Nomadi e bellicosi. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al neorealismo*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Studi Audiovisivi*, sede amministrativa Università degli Studi di Udine, XXVI ciclo, a.a. 2013-2014, rel. S. Venturini.

con quello familiare. L'imbrigliamento istituzionale previsto, in modi e misure diverse, da Chalfen, Odin e Zimmermann non permette di spiegare, per esempio, come il "cine-videoamatore poco competente" crei idioletti senza aver seguito un percorso di alfabetizzazione, affidandosi unicamente al contatto con la cinepresa/la videocamera e alla performance di gesti tecno-mediali. L'operatore della quotidianità, inoltre, non coincide necessariamente con il padre di famiglia: può essere anche un membro di una di quelle comunità controculturali che si affacciano sull'agone sociale a partire dai movimenti contestatari di fine anni Sessanta; in altri termini, può essere qualunque non-professionista che decida di testimoniare della propria cerchia di affetti e della propria vita quotidiana utilizzando uno strumento di ripresa.

Tali idioletti e gesti raramente si sviluppano in ambienti mediali neutri, al cui interno esiste un solo medium di riferimento: al contrario, la loro nascita dipende dalla sovrapposizione di più pratiche mediali. Nel nostro caso, i fuochi saranno il rapporto tra film e video analogico tra l'inizio degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta (prima, cioè, della comparsa del digitale, che, pur non rappresentando un punto di rottura assoluta, aggiunge ulteriori elementi di stratificazione pratica, modificando profondamente il quadro) e la complessa interazione di quelle pratiche cineamatoriali e videoamatoriali collocabili all'interno del nostro orizzonte quotidiano nella fase di transizione/coesistenza delle tecnologie amatoriali analogiche.

Questa porzione del campo amatoriale, estremamente differente dalla "produzione da cineclub", verrà indicata con la locuzione *audiovisivo analogico della quotidianità*, che riferiremo a un *corpus* formato da elementi discorsivi (soprattutto quelle riviste specializzate che, tra gli anni Settanta e gli anni Novanta hanno rappresentato un punto di riferimento per molti cine-videoamatori – in particolare, rimandiamo alle riviste *Fotografare*, *8 Super8 16 & VTR*, *Video*, *Videocassette* e *Video Magazine*)¹⁰² e da elementi testuali. In particolare, riguardo a quest'ultimo campo, prenderemo in considerazione i quattro fondi¹⁰³ videofilmici citati nell'introduzione: il fondo Cabrini, il fondo Cavallotti-Vignoli, il fondo Fabiani-Tralli e il fondo PVEH.

I primi tre rimandano sostanzialmente a una dimensione domestica: il fondo Cabrini, il cui operatore di riferimento è, principalmente, il ristoratore piacentino Antonio Cabrini, è costituito da cassette in VHS-C e VHS (in una delle quali è presente la rimediazione di due film in Super8)

¹⁰² In merito alla ricognizione dell'orizzonte discorsivo, si veda l'inizio della terza sezione. Per quanto concerne, invece, gli articoli delle riviste citati, si guardi la bibliografia dedicata alle riviste e ai manuali.

¹⁰³ Utilizziamo il termine fondo facendo riferimento al glossario digitale del sistema archivistico nazionale. Con fondo si intende l'insieme «di documenti d'archivio conservato presso un soggetto conservatore e gestito presso quest'ultimo come un unico complesso» (http://san.beniculturali.it/web/san/scheda-lemma-archipedia?p_p_id=56_INSTANCE_UGh9&articleId=3882380&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&groupId=10704&viewMode=normal, ultima visita il 19 dicembre 2016). Poiché i materiali raccolti sono tutti riferibili al lavoro svolto all'interno di *Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia*, attribuiremo il termine fondo anche a quei materiali che, pur formando insieme sostanzialmente coeso, non sono stati legalmente donati all'associazione (facciamo riferimento al fondo Cabrini e al fondo PVEH).

dedicate alla sua famiglia e ai suoi hobby (il calcio); il fondo Cavallotti-Vignoli, composto da Super8, VHS e Video8, i cui operatori di riferimento sono Luigi Cavallotti e il figlio Gianni (due piccoli industriali di Milano), rimanda a ritratti famigliari e a sequenze di viaggio; il fondo Fabiani-Tralli, formato da Super8, cassette Betamax e VHS, i cui operatori di riferimento sono i fratelli bolognesi Gianna e Andrea Fabiani (la prima ingegnere, il secondo medico), in cui prevalgono riprese dedicate alla loro famiglia e, in particolare, ai figli di Gianna¹⁰⁴.

Un caso particolare è rappresentato dal fondo PVEH: materiali videofilmici che gli appartengono sono legati alla scena contro culturale bolognese della fine degli anni Ottanta e dell'inizio degli anni Novanta. Troviamo così immagini della "vita di tutti i giorni" dei partecipanti alla *Pantera* (il movimento studentesco del 1990, la cui protesta durò diversi mesi), degli occupanti di alcuni centri sociali (in particolare dell'*Isola Nel Cantiere* o *I.N.K.*, un centro sociale ricavato nel cantiere del teatro *Arena del Sole*, situato nel pieno centro di Bologna) e degli occupanti di via del Pratello (strada situata in un'altra zona centrale del capoluogo felsineo)¹⁰⁵. Si tratta, insomma, di un fondo vasto (circa quattrocento occorrenze divise tra 16mm, U-Matic, VHS, S-VHS, VHS-C, Video8 e Hi8), i cui elementi rimandano a un contesto originario di produzione e fruizione sostanzialmente liquido: i suoi "autori", infatti, erano giovani studenti e membri dei centri sociali che facevano parte anche di altre comunità, come, per esempio, quella LGBT¹⁰⁶, e che da esse traevano spunti per rinnovare le proprie istanze espressive.

Insomma, la composizione variegata e la densità tematica del fondo PVEH permettono di fare luce su un'intensa stagione creativa vissuta dalla città di Bologna: non casualmente, dunque, possiamo trovare qui materiali molto strutturati (come i videogiornali¹⁰⁷, i lavori terminati alla fine dei corsi della scuola Elicio Huerta¹⁰⁸ o i video trasmessi durante la quarantotto ore di diretta sperimentale di

¹⁰⁴ Affinché il lettore possa orientarsi meglio riguardo alla comprensione dei riferimenti al corpus videofilmico, è stata elaborata un'appendice catalografica in cui, oltre agli inventari e ai cataloghi dei materiali, sono presenti schede fondo e questionari dedicati anche alla ricostruzione di elementi biografici degli operatori.

¹⁰⁵ Più precisamente, facciamo riferimento alle attività del Centro Sociale Isola Nel Cantiere (1988-1991) e alle occupazioni di via del Pratello 76 e 78 (1992-1993).

¹⁰⁶ Ciò appare evidente nel video intitolato *GAY PANTERA ROSA di Luciano Seminario Autogestito GAY/Lesbo* (HMPVEH_BO_252): qui possiamo vedere i componenti della *Pantera Rosa*, ossia di un collettivo formato da studenti gay e da studentesse lesbiche, buona parte dei quali era attiva anche all'interno del centro ArciGay *Il Cassero*. In particolare, uno di loro, Vincenzo Tallarico, compare anche in un video elaborato all'interno del centro e intitolato *Cassero News*. Tale video, girato in VHS, è conservato presso l'archivio del CDOC (Centro di Documentazione) de' *Il Cassero*.

¹⁰⁷ Le edizioni recuperate sono numerate in maniera progressiva dal numero uno al numero diciassette. Alle videocassette di riferimento sono state attribuiti i seguenti codici: HMPVEH_BO_25 (intitolato *Videogiornali No 1-2-3-4-9-13-14*), HMPVEH_BO_26 (*Videogiornali No 15-5-6-7-8-10-11-12*), HMPVEH_BO_27 (*VideoJurnal UNIVERSITÀ OCCUPATA BOLOGNA 1990 DAMS m.4*).

¹⁰⁸ A partire dal 1993, alcuni componenti del Videogiornale danno vita a una piccola scuola di videoripresa chiamata "Scuola di videosopravvivenza Elicio Huerta", le cui lezioni si svolgono nei locali occupati del DAMS.

Pratello TV)¹⁰⁹, materiali mediamente strutturati (per esempio, i *master camera* dei videogiornali, che fanno riferimento a un elementare piano di produzione)¹¹⁰ e materiali “poco strutturati” (in cui l’utilizzo dei dispositivi tecnologici rimanda a riprese frammentarie in cui si documentano momenti di convivialità all’interno dei centri sociali e delle case occupate)¹¹¹. Soprattutto in funzione dell’ultimo insieme descritto (i materiali “poco strutturati”), in cui sembra prevalere l’esigenza di riprendere ciò che sta accadendo davanti alla videocamera o alla cinepresa al fine di serbarne un ricordo più vivo¹¹², cercheremo di riscontrare la validità della definizione di *audiovisivo analogico della quotidianità*.

Rimane aperta, tuttavia, una questione di fondamentale rilevanza: tenendo conto di quanto abbiamo esposto, come possiamo articolare in via preliminare tale definizione? Tenteremo brevemente di fare luce sui termini utilizzati, demandando il loro approfondimento ai prossimi capitoli della sezione.

Prendiamo, innanzitutto, la nozione di *audiovisivo analogico*. Essa sarà coniugata nell’accezione proposta da Gianfranco Bettetini: l’audiovisivo analogico si configura, innanzitutto, come un «prodotto significante, finalizzato a scambi comunicativi, che è normalmente definito dai sensi dell’uomo implicati direttamente nella sua fruizione (l’udito e la vista), anziché dalle sue caratteristiche segniche e dagli elementi che lo costituiscono»¹¹³. Tali stimoli rimandano a

testi e prodotti diversi, che nella loro composizione uniscono immagini (fisse e/o in movimento) con parole, suoni, rumori: dal cinema sonoro alla televisione, dalle filmine didattiche a certi annunci pubblicitari, dalle videocassette ai compact disc [...] La natura dell’audiovisivo, ciò che gli consente di produrre stimolazioni sensoriali e percettive coinvolgenti nello stesso tempo due [...] capacità di senso dell’uomo, è individuabile nel sincretismo dei materiali che lo compongono e nell’eterogeneità dei codici che presiedono alla sua manifestazione significativa¹¹⁴.

Tale sincretismo materiale, come la parola *analogico* permette di specificare, riguarderà eminentemente i media che non si basano su un trattamento digitale delle informazioni: le immagini in movimento a cui ci riferiamo sono costituite o per impressione di un’emulsione fotochimica

¹⁰⁹ Nel 1992, il gruppo di lavoro del Videogiornale, insieme ad altri, diede vita al LINK TV PROJECT, un progetto di televisione di quartiere che, successivamente, prese il nome di Pratello TV, le cui trasmissioni coincisero con una diretta sperimentale di 48 ore effettuata durante la festa del quartiere bolognese del Pratello nel maggio del 1992.

¹¹⁰ Riportiamo qui, per necessità di sintesi, l’indicazione di alcune occorrenze archiviali: HMPVEH_BO_62 (*VS GUERRA*), HMPVEH_BO_246 (*25-1-90 VARIE ASSEMBLEE PER INTERVISTE*), HMPVEH_BO_252 (*GAY PANTERA ROSA di Luciano Seminario Autogestito Gay/Lesbo*), HMPVEH_BO_253 (*Riprese in via Indipendenza – Banchetto MSI 27/1/90*).

¹¹¹ Citeremo qui, per necessità di sintesi, solo alcune occorrenze archiviali: HMPVEH_BO_66 (*INK Festa di Guido*), HMPVEH_BO_72 (*INK PISCINA*), HMPVEH_BO_308 (*PROVVISORIA CASSETTA KAMACHO*), HMPVEH_BO_322 (*Base dem X il 30-31-16.30 Capitan CeCCO 5.00 Intervalli 3.53. Killer Cerbottana 7.53 INTERVISTA A PIETRO - QUELLA SERA AL CASTELLO PATONGO PARTY - ONDE INTERFONICHE MASTER 37*).

¹¹² Sia che si tratti del compleanno di un occupante sia che si tratti di una telefonata in cui si comunica la nascita di un bambino. Facciamo riferimento, in maniera più precisa, a HMPVEH_BO_66 (*INK Festa di Guido*) e a HMPVEH_BO_308 (*PROVVISORIA CASSETTA KAMACHO*).

¹¹³ G. Bettetini, *L’audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Bompiani, Milano 1996, p. 7.

¹¹⁴ *Ibidem*.

(presente su pellicole in triacetato di cellulosa) o per magnetizzazione di ossidi di ferro (presenti su supporti di poliestere). Come abbiamo già suggerito nell'introduzione, la scelta di concentrarci sull'ambito analogico risponde alla necessità di perimetrare un campo potenzialmente infinito, in cui il digitale, pur non rappresentando un punto di rottura netta, costituisce un momento di ulteriore stratificazione che merita di essere approfondito all'interno di una ricerca specificamente dedicata al fenomeno.

Per quanto concerne la seconda parte della locuzione, ossia *della quotidianità*, dobbiamo specificare che essa si presenta volutamente come ambigua. Nell'introduzione abbiamo fatto brevemente accenno al concetto di *everyday media*, nell'accezione utilizzata da Silverstone e Hirsch e, in ambito italiano, da Cola, Prario e Richeri. Essi non ne definiscono mai i caratteri in maniera precisa, come se fosse auto-evidente: dalle pagine dei loro volumi sembra si tratti dei media che utilizziamo tutti i giorni all'interno di contesti domestici. Insomma, la quotidianità indica la frequenza d'uso degli oggetti tecno-mediali e l'orizzonte in cui il loro utilizzo prende forma. Sebbene il nostro obiettivo non sia quello di criticare i sociologi inglesi – al contrario, essi saranno uno dei principali riferimenti della tesi –, dobbiamo comunque specificare che, per noi, il termine *quotidianità* rimanderà principalmente alla questione dell'orizzonte di utilizzo e, in particolare, al modo in cui i media video-filmici aderiscono a esso, rappresentandolo. In questo senso, la nostra nozione di *quotidianità* appare assai vicina a quella presente negli scritti (si veda la parte introduttiva del capitolo) di Montani, Ottai e Valentini¹¹⁵ e, successivamente, di Valeriano¹¹⁶.

Nel primo caso, il quotidiano si configura come un doppio movimento. Da un lato, esso è il «luogo della prima conversione del senso in referente»¹¹⁷, un “campo di permutazione” in cui germinano tensioni pre-semiotiche e metaoperative¹¹⁸; dall'altro, contemporaneamente, è il luogo di una seconda conversione che prevede la trasformazione «del senso e del referente in una *pratica comunicativa*, in un *discorso*, anzi in *molti discorsi* che, sullo sfondo di quel sentire e di quel sentirsi, si presentano come *contesti espliciti* [...] del proprio referente»¹¹⁹.

¹¹⁵ Cfr. P. Montani, A. Ottai, V. Valentini, “Premessa”, in A. Ottai, V. Valentini (a cura di), *Formato famiglia. Una ricerca sull'immagine*, cit., p. 14.

¹¹⁶ Cfr. A. Valeriano, “Racconti per immagini: la fotografia, il cinema, i film di famiglia”, in Id., *L'Abruzzo tra storia e memoria. Il racconto e le immagini dei film di famiglia*, cit., p. 21.

¹¹⁷ Cfr. P. Montani, A. Ottai, V. Valentini, “Premessa”, cit., p. 14.

¹¹⁸ Montani, Ottai e Valentini fanno diretto riferimento al pensiero di Emilio Garroni. Cfr. E. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977.

¹¹⁹ Ivi, p. 14.

Nel secondo caso, la quotidianità è, come sostiene Kracauer (citato da Valeriano), quell'orizzonte in cui si collocano i «piccoli momenti casuali che riguardano le cose comuni a voi, a me, a tutto il resto degli uomini»¹²⁰. Insomma, essa è

la matrice di tutti gli altri modi di realtà; se lasciamo da parte, per un momento, le credenze articolate, gli obiettivi ideologici, i progetti politici, e simili, rimangono ancora i dolori e le soddisfazioni, le discordie e le feste, i bisogni e le ricerche che costituiscono il mestiere della vita ordinaria. Prodotti dall'abitudine e da azioni reciproche microscopiche, formano un tessuto elastico che cambia lentamente e sopravvive a guerre, epidemie, terremoti e rivoluzioni¹²¹.

Per quanto riguarda questo lavoro di tesi, dunque, la *quotidianità* deve essere intesa proprio come quel “tessuto elastico” su cui è possibile rintracciare la trama, spesso confusa, di “micro-azioni” riconducibili all'utilizzo non-professionale di oggetti tecno-mediali: è quel “contenitore pratico” dato per scontato, in cui la ripresa in pellicola o su nastro magnetico si presenta come un'attività fra le tante, come uno dei diversi punti dell'insieme disordinato e non-gerarchizzato di ciò che “facciamo tutti i giorni” inavvertitamente o con uno scarso gradiente intenzionale.

Nei prossimi capitoli tenteremo di individuare con maggiore precisione le possibili linee di germinazione implicate da tale definizione, tenendo come baricentro la questione della quotidianità: nel sottocapitolo 3.1 indagheremo i modi in cui essa è stata declinata dalle teorie dell'amatorialismo, mentre nel sottocapitolo 3.2 stringeremo il fuoco su alcuni caratteri intrinseci dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*: specificheremo, dapprima, la questione della quotidianità (3.2.1); in seguito, elaboreremo una riflessione su due suoi elementi fondamentali, ossia i temi della transizione e della coesistenza (3.2.2); infine, nel capitolo 3.2.3, tenteremo una prima sintesi teorico-metodologica.

3.1 La teoria della quotidianità e la prima generazione di studi

Il rapporto tra materiali videofilmici e teoria della quotidianità ha attraversato carsicamente gli studi riguardanti l'amatorialismo fin dalla loro prima generazione. Se prendiamo come riferimento *Snapshot Versions of Life*, ci accorgiamo che Chalfen e il suo *home mode of visual communication* innervano una cornice, al contempo cognitiva e pratica, capace di inquadrare la dimensione rituale della quotidianità. Le tre domande attorno a cui ruota il volume, infatti, sono proprio queste: se girare un film o un video implica la messa in opera di competenze, come le acquisiamo? Che cosa

¹²⁰ Cfr. S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica* [1960], antologizzato in “Momenti della vita quotidiana”, in C. Grassi (a cura di), *Tempo e spazio nel cinema*, Bulzoni, Roma 1987, p. 250 e citato in A. Valeriano, “Racconti per immagini: la fotografia, il cinema, i film di famiglia”, cit., p. 21.

¹²¹ Cfr. S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica* [1960], antologizzato in “Momenti della vita quotidiana”, in C. Grassi (a cura di), *Tempo e spazio nel cinema*, Bulzoni, Roma 1987, p. 250.

diamo per scontato nel momento in cui giriamo? Come vengono usate queste competenze nella vita quotidiana?¹²²

Rispondere a queste domande per Chalfen significa capire

how ordinary people have organized themselves in ways that make their pictures a meaningful part of social communication [...] how ordinary people decide to use camera equipment while participating in leisure oriented activities [...] how ordinary people learn to organize their thinking to make sense out of what they are doing when they view their private collections ¹²³.

L'insistenza anaforica di Chalfen sulla locuzione "ordinary people" ci informa implicitamente di una sostanziale equivalenza concettuale di ordinarietà e quotidianità: quest'ultima, infatti, non è colta come un orizzonte eterogeneo e problematico, ma come un piano omogeneo in cui prevale l'istanza normalizzante (la sua ordinarietà, appunto). Di nuovo, l'unico oggetto epistemico possibile sembra essere l'*home movie* (o *video*). Se, da un lato, un simile campo tassonomico sembra giustificato dai *case studies* presi in considerazione dall'antropologo statunitense (materiali dal 1940 al 1980), dall'altro basta spostarsi di appena un decennio per assistere alla diffusione del *video consumer* anche presso comunità considerate marginali (quelle controculturali, per esempio). Al loro interno, infatti, la "messa in forma" della quotidianità non ha nulla da condividere con il tema dell'*ordinariness* chalfeniana e sottolinea l'esistenza di più piani di quotidianità a cui *substandard film* e *consumer video* possono aderire.

L'identità tra ordinarietà e quotidianità attraversa anche un'altra grande famiglia di studi della "prima generazione", ossia quella odiniana. Per il teorico francese, tuttavia, il quadro teorico-metodologico afferisce più alla sociologia che non all'osservazione antropologica. Egli, infatti, nel saggio "Reflections on the Family Home Movie as Document", rimanda principalmente a Pierre Bourdieu e a Erving Goffman¹²⁴. Del primo parafrasa il celebre passo de' *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media* in cui si sostiene che negli album di famiglia non può essere rappresentato nient'altro rispetto a ciò che *deve* essere rappresentato: anche nel film di famiglia pratica rituale e produzione testuale interagiscono al fine di vincolare ideologicamente il piano di comunicazione. Tale necessità si traduce in dinamiche di serializzazione e stereotipia che contribuiscono alla ripetitività tematica dei film di famiglia:

[t]he same ritual ceremonies (marriage, birth, family meals, gift giving), the same daily scenes (a baby in mother's arms, a baby having a bath), the same vacations sequences (playtime on the beach, walks in the forest) appear across most home movies. With such repetitions, discouragement and lassitude sometimes overtake spectators, weakening informational value ¹²⁵.

¹²² Ponendosi queste domande, Chalfen fa più che altro riferimento alla fotografia. Poiché, tuttavia, nel volume si occupa anche di film e (tangenzialmente) di video, riteniamo corretto estendere il loro raggio anche all'immagine in movimento. Cfr. R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit., p. 1.

¹²³ Ivi, p. 4.

¹²⁴ Cfr. R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., pp. 261-264.

¹²⁵ Ivi, p. 261.

Una simile ripetitività diviene percepibile solo nel momento in cui adottiamo per gli *home movies* una modalità interpretativa (quella *documentarizzante*) diversa da quella prevista all'interno del contesto originale, ovvero dalla modalità privata. Se la prima, infatti, prevede l'elaborazione di un enunciatore reale a cui si rivolgono domande sulla veridicità degli enunciati prodotti e pone come centrale il problema della conoscenza acquisita dall'enunciatario, la seconda sottende la costruzione di un enunciatore reale, la famiglia, per il quale le immagini amatoriali-familiari «function less as representations than as index inviting the family to *return to a past already lived*. The home movie does not communicate. Instead, it invites us to use a double process of remembering»¹²⁶: un processo di *rimemorazione collettiva*, in cui è focale il consolidamento dei legami familiari mirato alla celebrazione della vita familiare, e un processo di *rimemorazione individuale*, che funziona parallelamente a quella collettiva e può entrare in conflitto con essa. Insomma, se nella modalità di lettura documentarizzante il rapporto tra pratica amatoriale e quotidianità ci appare come uno schema rituale da analizzare, nel momento in cui adottiamo la modalità di lettura privata esso si traduce in un invito ad “abitare” nuovamente il rito quotidiano passato (il pasto del bambino, le vacanze al mare, etc.) attraverso il ricordo stimolato da un altro rito, ossia la fruizione collettiva delle pellicole.

Il video analogico, secondo Odin, decostruisce un simile impianto allineandosi, come abbiamo visto, con quelle nuove configurazioni della famiglia mononucleare borghese che prendono forma a partire dagli anni Settanta e Ottanta. Se con il film i vincoli istituzionali riconducono all'ordine i contenuti rappresentati, con il video¹²⁷ essi vengono obliterati in favore di pratiche autoreferenziali, sia per quanto concerne la produzione sia per quanto concerne la fruizione (che tende a diventare individuale)¹²⁸. In altri termini, già attraverso il nastro analogico, il rapporto con i concetti di quotidianità e intimità cambia: la miniaturizzazione degli oggetti tecnici connessa alla commercializzazione dei primi *camcorder*¹²⁹ porta non solo alla possibilità per il video-maker di aderire più facilmente all'orizzonte quotidiano che lo circonda, ma anche alla possibilità di filmare se stesso¹³⁰. Questo elemento che, secondo Odin, rappresenta il germe di una nuova modalità comunicativa, quella *testimoniale*¹³¹, può essere riscontrato anche in uno dei nostri *case studies*. Facciamo riferimento al fondo di Antonio Cabrini e, in particolare, alla videocassetta VHS intitolata

¹²⁶ Ivi, p. 259.

¹²⁷ Odin considera una simile caratteristica comune sia al video analogico sia al video digitale. Cfr. R. Odin, “The Home Movie and Space of Communication”, cit., pp. 19-20.

¹²⁸ Cfr. ivi, pp. 24-26.

¹²⁹ Con *camcorder* sono definiti quegli apparecchi che inglobano all'interno di uno stesso corpo-macchina i dispositivi di ripresa e di videoregistrazione. Per informazioni più specifiche sulle modalità di commercializzazione dei camcorder, si veda l'appendice dedicata alla storia degli oggetti tecnici.

¹³⁰ Odin porta come esempio *Family Viewing* (Atom Egoyan, 1987), in cui un figlio scopre che suo padre sta cancellando i video di famiglia per registrare i rapporti sessuali con la propria amante.

¹³¹ Odin sostiene anche che la *modalità testimoniale* manterrà la propria centralità anche con l'avvento del video digitale.

*LEONARDO 1985-86 No. 1*¹³², su cui è stato registrato il primo anno di vita di Leonardo, figlio di Antonio e di sua moglie Lucia Baffi: sono sostanzialmente presenti scene di vita familiare a Piacenza e nella campagna emiliana (la famiglia Cabrini possedeva un appezzamento di terreno nei pressi di Carpaneto Piacentino). Intorno al minuto 142'27"¹³³ prende avvio una sequenza girata in interni dedicata a un momento di svago di Leonardo e di Antonio. Il videoamatore riprende il figlio mentre compie le prime lallazioni, indica la pioggia, gioca con un pallone e accende la radio. Al minuto 144'30", notiamo un cambio di inquadratura. La videocamera non è più tenuta a mano, ma è stata fissata su un cavalletto. L'ottica utilizzata permette un angolo di ripresa abbastanza ampio attraverso cui abbiamo la possibilità di vedere la maggior parte del salotto. Dopo alcuni secondi, in cui possiamo osservare Leonardo alle prese con lo stereo, Antonio Cabrini entra in campo e comincia a giocare con il figlio.

Al di là delle implicazioni teoriche e pratiche (che analizzeremo nei prossimi capitoli), le strutture interpretative odiniane ci porterebbero a evidenziare come l'entrata in campo di Antonio segni l'istanza testimoniale del video: il padre non è più semplicemente colui che organizza la rappresentazione¹³⁴, ma è colui che desidera registrare su nastro le prime interazioni complesse (il gioco) con il figlio divenendo, al contempo, attore di una rappresentazione della quotidianità che è manifestazione e testimonianza d'intimità.

Se tentassimo di legare "The Home Movie and Space of Communication" a "Reflections on the Family Home Movie as Document", potremmo notare come il tema delle modalità di lettura non si leghi solo ai problemi del rapporto testo-contesto, delle strategie enunciative messe in atto e dell'orizzonte di credenza implicato, ma anche al modo in cui la quotidianità si offre alla rappresentazione. Per il teorico francese esso è inscindibile dal rapporto che la nostra "vita di tutti i giorni" intrattiene con le pratiche medialità. Per quanto riguarda il film, la risonanza degli aspetti rituali dell'esistenza quotidiana viene amplificata da forme produttive e fruttive che, a loro volta, afferiscono a un orizzonte rituale¹³⁵; per quanto riguarda il video analogico, la sfera dell'intimità diviene la struttura portante delle pratiche testuali, aprendosi alle *egorappresentazioni*, ossia a quelle rappresentazioni in cui l'estroflessione dell'io del videoamatore è preponderante rispetto alla duplicità rituale del film (duplicità a cui fanno riferimento l'evento rituale ripreso e il rito della proiezione).

¹³² Durante la fase di inventario, a questa VHS è stato dato il codice di inventario HVCABRINIANT3.

¹³³ Per facilitare il lettore, indicheremo i riferimenti ai film non con il time code (00:00:00:00), ma con la notazione dei minuti e dei secondi.

¹³⁴ Come, secondo Odin, accade nel film di famiglia. Cfr. R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., p. 258.

¹³⁵ Cfr. R. Odin, "Le Film de famille dans l'institution familiale", in Id. (a cura di), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, cit., p. 36.

Già in Odin, dunque, sia la pratica filmica sia la pratica video diventano il centro di un prisma in cui la quotidianità viene interpellata innanzitutto come rappresentazione: non a caso, il riferimento di Odin è l'interazionalismo simbolico di Erving Goffman¹³⁶. Nel saggio del 2008 Odin invita a soffermarsi sulla nozione di *shifting of frame*, considerata centrale perché consente di spiegare come, grazie ai cambiamenti del contesto storico di interpretazione¹³⁷, i film acquisiscano valenze diverse. Essa, inoltre, permette di comprendere in quale modo si strutturi l'allineamento rappresentativo che coinvolge le forme della quotidianità e le forme medialità. Quest'ultimo punto emerge soprattutto nel saggio del 2014, in cui Odin cita di nuovo Goffman trattando del palinsesto pratico del cine-videoamatorialismo. Per il teorico francese diviene focale individuare la forma di un'attività osservata attraverso lo sguardo di chi vi è soggettivamente coinvolto¹³⁸, ossia nel momento in cui diamo per scontate le regole formali che si determinano quando interagiamo con gli altri attraverso le tecnologie filmico-audiovisive¹³⁹.

Tali regole, che operano in funzione di una sintesi tra le regole del comportamento quotidiano e le regole delle pratiche amatoriali, vengono problematizzate solo nei momenti di crisi, imponendo l'individuazione di nuovi riti e lo sviluppo di nuove competenze che dovranno essere interiorizzate dagli attori sociali affinché essi possano comportarsi in modo appropriato¹⁴⁰. Diviene così comprensibile perché una delle linee abbozzate da "The Home Movie and Space of Communication" riguarda le modalità in cui si modifica l'interazione tra rappresentazione della quotidianità (intesa come set di regole comportamentali) e rappresentazione mediale (valutata nei suoi aspetti produttivi e fruitivi, più che meramente testuali) nella fase di passaggio da tecnologia filmica a tecnologia video. Le "regole di ingaggio" della quotidianità da parte degli apparati di ripresa/registrazione mutano, rendendo obsoleti non solo gli oggetti tecnici, ma anche le pratiche. L'obsolescenza tecno-funzionale sottolinea il carattere artefatto delle regole di interazione comportamentali e medialità e costituisce la condizione di possibilità delle nuove dinamiche regolative (che emergono "in situazione") e della loro interiorizzazione. In particolare, con il passaggio dal film di famiglia al video di famiglia, «le cerimonie simboliche che fondano la solidarietà

¹³⁶ Goffman viene esplicitamente citato in entrambi i saggi: cfr. R. Odin, "The Home Movie and Space of Communication", cit., p. 18; Id., "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., p. 262.

¹³⁷ Odin utilizza i seguenti termini: «historical context of reading». R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., p. 262.

¹³⁸ Cfr. R. Odin, "The Home Movie and Space of Communication", cit., p. 18. Odin insiste sulla nozione di "strip", ossia di segmento dell'esperienza, rifacendosi così a uno dei termini chiave dell'ultimo Goffman (cfr. B. Berger, "Prefazione", in E. Goffman, *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore, Roma 2001, p. 18). Va rilevato anche che il teorico francese cita direttamente un passo dall'edizione francese di *Frame Analysis* traducendolo in inglese: «strip is defined as: "an activity happening [...] seen from the perspective of those who are subjectively tied up in it"» (E. Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, Éditions des Minuits, Paris 1991, p. 19).

¹³⁹ Regole che divengono visibili nel momento in cui si infrange la consuetudine e si impone la necessità di una negoziazione "in situazione" di un altro set utile al proseguimento delle interazioni. Cfr. L. Bovone, *In tema di postmoderno. Tendenze della società e della sociologia*, Vita e Pensiero, Milano 1991, p. 19.

¹⁴⁰ Ivi, p. 25.

sociale»¹⁴¹ si riducono a *egorappresentazioni* legate alla *modalità testimoniale*, il cui fine non è più il consolidamento di legami familiari, ma l'espressione di sé.

L'asse Odin-Goffman costituisce un caposaldo della relazione tra teoria della quotidianità e teoria dell'amatorialismo. Tuttavia, alcuni snodi problematici appaiono irrisolti. Primo fra tutti, quello relativo al rapporto tra pratiche mediali: Odin pone al centro della riflessione la nozione di *transizione* da cineamatorialismo a videoamatorialismo, senza valutare le dinamiche di *sovrapposizione* e di *coesistenza* dei regimi pratici. La *transizione*, se viene interpretata in senso goffmaniano, comporta il riconoscimento della convenzionalità delle interazioni e la negoziazione di un nuovo sistema di norme a cui l'individuo si adegua, naturalizzandolo. Altro problema riguarda la definizione stessa di quotidianità: l'adesione alla teoria goffmaniana implica che l'orizzonte della "vita di tutti i giorni" sia formalizzabile in set di regole che non sono imposte ma sempre negoziate durante l'interazione. Una simile concezione esaurisce tutta la pregnanza espressiva dell'orizzonte quotidiano? Inoltre, riesce a rendere conto della complessità delle interazioni tra i suoi sommovimenti e le pratiche mediali? Nel prossimo paragrafo tenteremo di approfondire la questione, facendo riferimento ad altre teorie della quotidianità.

3.2 Un'ipotesi di definizione

Osservare l'importanza dell'eredità goffmaniana all'interno della riflessione odiniana significa concentrarsi sulle forme di interazione che garantiscono lo scambio comunicativo e il corretto funzionamento dei testi amatoriali, senza che si trascuri, ovviamente, uno dei cardini della teoria semiopragmatica, ossia la nozione di pratica amatoriale come dinamica *go-between*¹⁴². Secondo Odin, infatti, l'utilizzo della cinepresa o della videocamera non va analizzato solo in quanto "azione produttrice di testi", ma, soprattutto, in quanto catalizzatore di rapporti contestuali e psico-sociali: non a caso, il teorico francese si sofferma spesso sulla stratificazione di relazioni edipiche che la pratica amatoriale, nella sua veste familiare, implica.

Una simile prospettiva, pur comportando possibilità euristiche di notevole rilevanza¹⁴³, si lega a rischi teorici non indifferenti. In primo luogo, sbilancia il punto di osservazione verso le dinamiche contestuali, relegando le peculiarità dei linguaggi amatoriali alle forme di una "retorica negativa" secondo cui il testo audiovisivo amatoriale, per funzionare bene, deve essere fatto male – in altri termini, deve poter essere fruito come una "serie fotografica".

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Cfr. R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., p. 257.

¹⁴³ Il rimando alla psicanalisi, infatti, permette di superare approcci ingenui, che, la maggior parte delle volte, impongono ai materiali amatoriali un'eccessiva trasparenza, come se essi fossero in grado di rivelare lo spirito culturale del periodo in cui sono stati prodotti. Rilevare la loro cifra psicanalitica, dunque, significa innanzitutto evidenziarne l'intrinseca ambiguità e opacità. Cfr. *ivi*, p. 258.

In secondo luogo, tende a sclerotizzare sincronicamente dinamiche che, al contrario, dovrebbero essere colte in tutta la loro profondità diacronica. L'ordine delle interazioni rilevato da Odin sulla scorta di Goffman muta sulla base delle rivoluzioni tecno-mediali (la comparsa del video analogico prima e di quello digitale poi), ma non coglie i mutamenti microscopici che avviano genealogie e rotture discorsive, pratiche, di dispositivo, etc.¹⁴⁴ Per questo motivo, com'è stato anticipato nell'introduzione e come vedremo meglio più avanti, abbiamo ritenuto opportuno spostare l'asse verso elementi di archeologia e di epistemologia dei media, utilizzandone gli strumenti per mettere a fuoco il rapporto tra discorsi, oggetti tecnici/tecniche, pratiche quotidiane e produzione testuale. In terzo luogo, l'asse Odin-Goffman, soprattutto se si fa riferimento a "The Home Movie and Space of Communication", concepisce il rapporto tra mutazione dell'ordine delle interazioni socio-mediali e contesto tecnologico solo in funzione del concetto di transizione e mai di quello di coesistenza. Al contrario, il nostro obiettivo è quello di indagare le reti complesse sottese alle pratiche di produzione mediale: detto altrimenti, per noi è essenziale concepire i media audiovisivi amatoriali non come oggetti, ma come stratificazioni "geologiche" di reti discorsive, pratiche, tecniche e testuali. La loro osservazione non può distaccarsi sia da uno sguardo di superficie capace di rendere l'idea della complessità tettonica dei sommovimenti sia da un'analisi di quelle micro-faglie e di quelle sovrapposizioni che costituiscono la particolarità di una specifica configurazione tellurica¹⁴⁵. Nel nostro caso, in maniera più specifica, ci concentreremo sui caratteri del primo regime di coesistenza presente all'interno del campo dell'immagine in movimento amatoriale, ossia quella del film e del video analogico.

In quarto luogo, la prospettiva epistemologica sviluppata in funzione dei principi di coesistenza e transizione mediale all'interno di un network complesso non potrà essere scissa da una riflessione più profonda sul problema del rapporto tra quotidianità e produzione mediale. In maniera più precisa, interverremo su quei prodotti video-filmici amatoriali elaborati dagli *everyday user*. Tale

¹⁴⁴ Cfr. R. Odin, "The Home Movie and Space of Communication", cit., pp. 16-22.

¹⁴⁵ La metafora geologica potrebbe richiamare la riflessione elaborata da Siegfried Zielinski in *Deep Time of The Media*. In realtà, la nostra posizione non è particolarmente affine a quella dell'archeologo dei media tedesco. Egli, infatti, riprende il concetto di «geological deep time» da Jay Gould al fine di evidenziarne la funzione anti-teleologica. Se, infatti, il ruolo dell'archeologia dei media fa riferimento alla necessità di riconfigurare la storia dei media, al suo centro vi è la speculazione sul problema del tempo. Per Zielinski, configurarlo come linea progressiva significa adottare uno schema interpretativo incompleto, che prevede il passaggio «from primitive to complex apparatus» (p. 7). Al contrario, la nozione di *deep time* implica che la storia possa procedere anche per successive semplificazioni da una situazione mediale complessa. L'atto stesso di "scrivere la storia dei media" deve rendere conto del fatto che essa è composta da strati che si affastellano in maniera non prevedibile. Non bisogna, dunque, indagare «obligatory trends, master media, or imperative vanishing points» (p. 7); al contrario bisogna concentrarsi sulle variazioni individuali. Nel nostro caso, pur essendo molto interessati al possibile rapporto tra variantologia zielinskiana e scienza della singolarità, non riteniamo che l'indagine delle grandi tendenze storiche, dei lunghi periodi, dei "vanishing points" di un medium e delle dinamiche di transizione (con le inscindibili implicazioni teleologiche) sia da escludere dal nostro raggio di ricerca. Dal punto di vista teorico-metodologico, pensiamo che tentare di dipanare linee genealogiche (in campo pratico, discorsivo, etc.) possa essere non solo proficuo, ma anche complementare a un'analisi delle rotture o delle singolarità di un orizzonte tecno-pratico. Cfr. S. Zielinski, *Deep Time of The Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing Through Technical Means*, MIT Press, Cambridge-London 2006, p. 1-11.

definizione, fornita da David Buckingham, Maria Pini e Rebekah Willett all'interno del saggio "“Take back to the tube!”: The Discursive Construction of Amateur Film- and Video-Making”, mira a distinguere questa tipologia d'amatore da quella più evoluta, che i tre studiosi britannici chiamano *serious amateur*¹⁴⁶, ossia «the enthusiast who invests in technology [...] and creates artistic finished products»¹⁴⁷. Al contrario, l'*everyday user* «owns 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»¹⁴⁸.

Anche se appare necessario rimarcare la validità della separazione tra un amatorialismo “alto” (il campo d'attività dell'amatore serio) e un amatorialismo “basso” (il campo d'attività dell'*everyday user*), non possiamo fare a meno di notare quanto essa, da un lato, contribuisca positivamente a rendere la complessità dell'universo amatoriale¹⁴⁹, mentre, dall'altro, riprenda alcuni stereotipi che Chalfen, Odin e Zimmermann hanno tendenzialmente confermato, ossia l'appiattimento dell'indagine riguardante la “produzione quotidiana” su quella riguardante l'*home mode*. Si replicano così (almeno a livello parziale) le aporie rilevate da Shand riguardo al privilegio conferito all'indagine della modalità domestica e, contestualmente, si riafferma la necessità di rivedere una simile categorizzazione in funzione dell'eterogeneità dell'amatorialismo “basso” e del suo rapporto con la quotidianità. Tale proposta di riconfigurazione sarà scandita da tre diversi momenti: in primo luogo, provvederemo a rivedere l'influenza della teoria della quotidianità sulla teoria dell'amatorialismo; in secondo luogo, tenteremo di spiegare le dinamiche di interazione tra due *cluster* tecnologici (quello filmico e quello video analogico); in terzo luogo, infine, forniremo una definizione complessiva di *audiovisivo analogico della quotidianità* prendendo avvio dal concetto di “definizione aperta”.

3.2.1 Le contaminazioni del quotidiano: le teorie della quotidianità e dell'audiovisivo amatoriale

Prendendo spunto da quanto asserito fin qui, potremmo giungere a una prima (e provvisoria) conclusione: esiste una dimensione quotidiana che non collima con l'ordinarietà domestica e che deve essere considerata irriducibile al tema delle interazioni formali. I mezzi audiovisivi (sia film sia video) hanno la capacità di entrare in relazione con essa, non limitandosi a confermarne

¹⁴⁶ Cfr. D. Buckingham, M. Pini, R. Willett, ““Take back to the tube!”: The Discursive Construction of Amateur Film- and Video-Making”, in D. Buckingham, M. Pini, R. Willett (a cura di), *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity*, Palgrave MacMillan, Houndmills-New York 2009, pp. 59-60.

¹⁴⁷ Ivi, p. 59.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ L'“amatore serio”, infatti, non è solo colui che partecipa alla vita dei cineclub, ma può essere anche un operatore dilettante che desidera sviluppare prodotti che rispettino la grammatica audiovisiva e che si presentino come testi coerenti e coesi.

l'orizzonte simbolico (in altri termini, il palinsesto rituale delle interazioni), ma consentendo l'emergenza delle sue eccedenze. In questo senso, appare decisivo superare l'asse Goffman-Odin, portando la teoria del film e del video amatoriale oltre la sociologia della quotidianità per approdare alla filosofia della quotidianità, o meglio alla sua estetica¹⁵⁰.

In maniera più specifica, i riferimenti, in questo ambito¹⁵¹, saranno coloro che hanno tentato di «portare alla luce ciò che teorie consolidate lasciano in ombra: l'implicito, i presupposti degli ordinamenti, tutto ciò che appare troppo banale per essere detto e che tuttavia sorregge l'impalcatura della vita sociale»¹⁵². Tra questi, ci soffermeremo in particolare sulla prospettiva indicata da Ben Highmore in *Ordinary Lives: Studies in the Everyday* e nel precedente studio su Michel de Certeau, *Michel de Certeau: Analysing Culture*¹⁵³. I contributi provenienti da una simile prospettiva epistemologica saranno arricchiti, come vedremo, anche da quelli provenienti dalla teoria di Michel Maffesoli¹⁵⁴ e di Stanley Cavell¹⁵⁵. Una simile prospettiva teorico-metodologica comporta un avvicinamento anche alla sociologia fenomenologica, in particolare della direttrice epistemica che congiunge Schütz ai lavori di Berger e Luckmann. Per entrambi gli autori, la riflessione sul concetto di quotidianità acquista una nuova accezione, più legata alla connessione tra vita quotidiana e creazione del senso comune. Come si sviluppa una tale conoscenza? E, soprattutto, quale può essere il nesso tra una simile matrice cognitiva e la pratica audiovisiva amatoriale? Secondo i due sociologi nordamericani, quando trattiamo di strutture del senso comune stiamo afferendo al problema del rapporto con il cosiddetto mondo-della-vita o, se desideriamo utilizzare i termini husserliani, con il *Lebenswelt*¹⁵⁶:

[...] la conoscenza ordinaria, a cui i soggetti fanno ricorso entro la sfera quotidiana, è dominata dall'«atteggiamento naturale» ossia dal tipo di pensiero capace di «sospendere il dubbio» che tale realtà sia qualcosa di diverso da quello che appare. Questa conoscenza *data per scontata* non è dunque

¹⁵⁰ Riprendiamo il concetto di estetica del quotidiano da Ben Highmore e dal suo *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*, Routledge, London-New York 2011.

¹⁵¹ Al suo interno, un solido punto di riferimento è rappresentato da “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). Esso appare molto 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 i lavori di Lefebvre e di Kael. In generale, tuttavia, il nostro approccio è sensibilmente diverso: esso mira a verificare l'utilità di teorie della quotidianità più flessibili rispetto a quelle di Lefebvre (ci riferiamo, in particolare ai lavori di de Certeau, alla sociologia di derivazione fenomenologica, alla teoria di Cavell, etc.).

¹⁵² P. Jedlowski, C. Leccardi, *Sociologia della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 14.

¹⁵³ Cfr. B. Highmore, *Michel de Certeau: Analysing Culture*, Continuum, London-New York 2006.

¹⁵⁴ In particolare, terremo ben presente ciò che Alberto Crespi evidenzia nell'introduzione de' *La conquista del quotidiano*, ossia il modo in cui Maffesoli problematizza la nozione stessa di quotidiano, trasformandolo nel luogo in cui avviene lo “scacco del simbolico”. Cfr. A. Crespi, “Prefazione”, in M. Maffesoli, *La conquista del presente. Per una sociologia della vita quotidiana* [1979], Ianaa, Roma 1983, p. 11.

¹⁵⁵ Ci riferiremo alla sua definizione di quotidianità, ossia quella dimensione a cui possiamo solo aspirare perché ci appare sempre come irrimediabilmente perduta, in altre parole come costante eccedenza di senso. Cfr. S. Cavell, “The Uncanniness of the Ordinary”, in Id., *In the Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, University of Chicago Press Book, Chicago 1988, p. 107.

¹⁵⁶ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* [1936], Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 150-163.

una conoscenza teoretica, ma è *pre-teoretica* in quanto, a differenza dell'atteggiamento del filosofo o dello scienziato, l'individuo che agisce nel mondo della vita quotidiana opera in maniera aproblematica, secondo *routines* o schemi di "tipizzazione" che vengono utilizzati negli incontri faccia-a-faccia e, più in generale, in ogni forma di interazione sociale per classificare eventi e persone, selezionando gli aspetti di volta in volta rilevanti per l'azione ¹⁵⁷.

Tra queste routine o schemi di "tipizzazione" rientrano anche le diverse tattiche che i cinevideoamatori non esperti mettono in atto al fine di riprendere (o registrare) ciò che capita davanti ai loro obiettivi, non prestando attenzione al rispetto della grammatica audiovisiva o alla necessità di accumulare minuti di *footage* per il montaggio. Tali tattiche sono idiosincratice e afferiscono a un regime di singolarità per il quale l'individuazione di strutture analitiche stabili appare una forzatura teoretica: se si desidera investigarle, è necessario, prima di tutto, descriverne i tratti peculiari, definendone, laddove possibile, le costanti tipologiche. L'approccio descrittivo, tuttavia, non potrà limitarsi all'orizzonte delle pratiche, ma dovrà investire anche l'ambito dei testi, riguardo ai quali sarà focale l'individuazione di costanti testuali e stilistiche.

Il sistema complesso formato dalle pratiche – o meglio, dalle tattiche – elaborate dall'*everyday user* e dalle tracce lasciate da queste sui testi audiovisivi è pervaso da quello stile cognitivo che rappresenta un superamento dell'*atteggiamento naturale* caro ai fenomenologi ¹⁵⁸. Nel nostro caso, infatti, uno degli snodi fondamentali è la riflessione su come l'utilizzo di oggetti tecno-mediali rielabori il nostro sensorio. In questo senso, la domanda merleau-pontyana relativa all'essere-al-mondo inteso come dinamica distinta «da ogni processo in terza persona e da ogni modalità della *res extensa*, così come da ogni *cogitatio* e da ogni conoscenza in prima persona, proprio perché è una veduta pre-oggettiva» ¹⁵⁹ capace di realizzare un'unione di *psichico* e *fisiologico*, si arricchisce di un ulteriore livello esistenziale, quello rappresentato dalla *tecnica*. Tale processo, tuttavia, non può essere ridotto alla riflessione sulle capacità di intermediazione degli oggetti tecnici. Esso si concentra sulle «contaminazioni che si sono sviluppate nel sistema di relazioni *uomo-media-mondo*, soffermandosi, quando possibile, sui rapporti di co-implicazione, coercizione, rovesciamento e *provocazione*» ¹⁶⁰ che l'incontro dei dispositivi di relazione (nel nostro caso, le cineprese, i proiettori, le videocamere, i videoregistratori etc.) fa emergere.

Attraverso la nozione di *audiovisivo analogico della quotidianità* approfondiremo il senso di tali contaminazioni nella produzione amatoriale degli *everyday user* all'interno di una specifica parentesi storica (tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta). Contestualmente,

¹⁵⁷ L. Sciolla, "Prefazione", in P.L. Berger, T. Luckmann, *La realtà come costruzione sociale* [1966], Il Mulino, Bologna, 1969, p. X.

¹⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

¹⁵⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* [1946], Milano, Saggiatore 1972, p. 128.

¹⁶⁰ M. Ciastellardi, "Provocazioni della tecnica", in P. D'Alessandro, A. Potestio (a cura di), *Filosofia della tecnica*; LED, Milano 2006, p. 113. In particolare, il termine *pro-vocazione* va inteso nel senso heideggeriano di stimolo all'azione e alla produzione.

tenteremo di porre in evidenza come il regime di co-implicazione, coercizione, rovesciamento e *pro-vocazione* che regola le relazioni tra corpo vivo¹⁶¹ e le sue ibridazioni con gli oggetti tecnici dell'amatorialismo di massa diano vita a *stili pragmatici* idiosincratici e plurivocali in cui sono gli espedienti tattici (e non le conoscenze tecniche o le competenze grammaticali) elaborati dall'*everyday user* a permettere l'elaborazione e la fruizione di testi amatoriali. Simili espedienti afferiscono a uno *spazio cognitivo* liminale, posto ai margini della sfera linguistica, in cui le coordinate di orientamento concernono la *manualità acquisita* (che affiora al crocevia tra ergonomia della macchina¹⁶² e abitudine d'uso), le *condizioni di possibilità tecnologiche* (da valutare all'interno di uno spettro complesso che va dalle caratteristiche ingegneristiche dell'hardware al suo design), l'*estemporaneità della ripresa/della visione* (da cui emerge, innanzitutto, la questione del riferimento a una determinata modalità di ripresa/fruizione in un determinato momento) e il *fattore ambientale* (connesso alle condizioni in cui avvengono le riprese e la fruizione: condizioni metereologiche, condizioni sociologiche, condizioni psico-affettive etc.). Si potrebbe ipotizzare che *manualità acquisita*, *condizioni di possibilità tecnologiche*, *estemporaneità della ripresa/della visione* e *fattore ambientale* costituiscano un diagramma su cui è possibile tracciare le oscillazioni di due tendenze specifiche: le pratiche non-testualizzate e le pratiche testualizzate. Con la prima locuzione si intendono le pratiche idiosincratiche connesse a un uso non-normato degli oggetti tecnici. Esse vanno distinte dalle pratiche testualizzate, ossia da quelle indicazioni prescrittive contenute nelle riviste e nei manuali d'uso, con cui stabiliscono un rapporto di natura oppositiva (l'amatore non tiene conto del "modo corretto" di usare l'oggetto tecnico) o adattativa (l'amatore adatta al proprio contesto le indicazioni che gli vengono date). Nel primo caso egli costruisce in maniera autonoma il proprio *stile pragmatico* in funzione delle quattro coordinate descritte (*manualità acquisita*, *condizioni di possibilità tecnologiche*, *estemporaneità della ripresa/della visione* e *fattore ambientale*, per l'appunto). Nel secondo caso lo sviluppo di competenze connesse all'apprendimento di competenze tecniche e grammaticali implica lo sviluppo di uno *stile pragmatico* spurio, che mantiene alcuni tratti normativi della "buona forma" audiovisiva e, contemporaneamente, conserva l'urgenza¹⁶³ estemporanea di riprendere ciò che sta accadendo

¹⁶¹ Attraverso il concetto di *corpo vivo* rimandiamo, ovviamente, alla tradizione fenomenologica e, in particolare, alle prime produzioni merleau-pontyane, che verranno riprese all'interno delle elaborazioni di Simondon, della svolta post-semiotica di Vivian Sobchack e di quella post-fenomenologica di Don Ihde.

¹⁶² La centralità del tema dell'ergonomia verrà mutuata dalle riflessioni di Alvise Mattozzi presenti in *Il senso degli oggetti tecnici* (Meltemi, Roma 2006, pp. 19-23).

¹⁶³ La questione dell'*urgenza* di riprendere qualcosa *proprio lì e in quel momento* apre il campo a questioni di natura psicanalitica che, tuttavia, non intendiamo approfondire in questa sede – meriterebbero, infatti, trattazione a parte. Basterà qui asserire che i concetti di bisogno/urgenza non saranno coniugati secondo il paradigma dello "psynema" esposto da Patrick Lacoste ("Psynema. Remarques psychanalytiques à propos du film de famille", in R. Odin [a cura di], *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, cit., pp. 43-62), ma in un senso più sfumato. In altri termini, potremmo sostenere che, con "urgenza/bisogno", intendiamo quella tensione generica che porta l'operatore (e il fruitore) a considerare il film e il video della quotidianità come uno strumento attraverso cui si può *vedere attraverso* le immagini

davanti all'obiettivo *proprio lì e in quel momento*, senza che prima si sia provveduto a sviluppare un piano delle riprese.

Inoltre – e ci addentriamo qui all'interno della seconda questione cruciale – in entrambi i casi ¹⁶⁴ l'attualizzazione del diagramma delle pratiche e l'individuazione di uno *stile pragmatico* si fondano, a loro volta, su uno *stile cognitivo* legato ai ritmi abitudinari e alle loro variazioni idiosincratiche. Esso, come tutte le dinamiche fondate sull'abitudine, rimanda a una forma di conoscenza pre-oggettiva, sedimentata alla base degli atti compiuti inavvertitamente nelle nostre vite quotidiane: l'atteggiamento tecno-quotidiano è l'ambito dell'utilizzo impensato degli oggetti tecnici, la cui configurazione varia a seconda delle abitudini specifiche di ogni *everyday user* "analogico". Tale forma di utilizzo, connessa alla necessità di rendere più economici i nostri atti attraverso l'incorporazione degli oggetti tecnici¹⁶⁵, pertiene a un regime di singolarità: in campo mediale manifesta l'emersione di un ritmo vitale e idiosincratico attraverso cui un soggetto stabilisce ciò che è importante imprimere su triacetato di cellulosa o registrare su nastro magnetico, rendendo al contempo evidente la sua adesione al mondo che lo circonda.

Affinché sia possibile fare emergere la filigrana di tale adesione è necessario affidarsi a un paradosso scientifico, ben individuato da Michel de Certeau e dalla sua teoria della quotidianità. Più specificamente, ci riferiamo al momento in cui si stabilisce un legame tra lo studio della vita di tutti i giorni e il concetto di *scienza della singolarità*. Come sottolinea Ben Highmore, un simile progetto è, nella migliore delle valutazioni, un ossimoro: si tratta di una scienza della relazione tra quotidianità e le circostanze particolari in cui essa prende forma. Solo all'interno di reti sociali e produttive "locali" è possibile osservare come i vincoli socio-economici si intersechino a tattiche relazionali e alla produzione di manufatti o di testi: la loro logica, tuttavia, riesce a emergere solo nella polivocalità del dettaglio¹⁶⁶. Singolarità, particolarità e dettaglio rappresentano i limiti di qualsiasi tentativo di sistematizzazione scientifica che miri a spiegare dal punto di vista sincronico e analitico le dinamiche di funzionamento delle pratiche e del loro rapporto con la produzione testuale. Per questo motivo, nella nostra declinazione di *scienza della singolarità*, intendiamo porre in risalto i concetti di "diacronicità" e "descrittività".

e ricollegarsi a ciò che lo circonda nel momento delle riprese. Cfr. V. Sobchack, "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience", in J. Gaines, M. Renov (a cura di), *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1999, p. 247.

¹⁶⁴ Ciò vale, infatti, sia che il rapporto tra pratiche testualizzate e pratiche non testualizzate venga considerato di natura oppositiva sia che si configuri come adattativa.

¹⁶⁵ Come sostiene Sciolla in riferimento alle elaborazioni teoriche di Berger e Luckmann, bisogna chiedersi «che cosa sarebbe la vita di colui che si interrogasse continuamente su ogni più insignificante aspetto della realtà: travolto dall'ansia, sarebbe letteralmente incapace di agire». L. Sciolla, "Prefazione", in P.L. Berger, T. Luckmann, *La realtà come costruzione sociale*, cit., p. X.

¹⁶⁶ Cfr. B. Highmore, *Michel de Certeau: Analysing Culture*, cit., p. 1.

Si apre qui un doppio problema di ordine epistemologico. Il primo grado di complessità è rappresentato dal rapporto tra la nozione di *scienza della singolarità* e la necessità di operare secondo le regole della ricerca storica: poiché miriamo a rendere visibile ciò che appare cavellianamente sepolto dallo scorrere del tempo, il nostro *framework* teorico-metodologico tende ad assumere una fisionomia archeologica. Al suo interno la descrizione dei reperti filmici e video-analogici ha come principale obiettivo quello di «reintegrare il settore problematico in ciò che problematico non è [mai stato], di tradurre – per così dire – l’ignoto nel già noto, ricostituendo quell’ordine cognitivo su cui si basa la vita quotidiana»¹⁶⁷. Insomma, attraverso la definizione di *audiovisivo analogico della quotidianità* intendiamo interrogarci su come sia possibile, attraverso i film e i video-analogici, ricostruire parte di un orizzonte pratico riguardante un’epoca ormai passata. Il nostro compito, quindi, non concerne solo la necessità di ricostruire un corpus testuale, ma, attraverso l’aiuto dei film studies, della sociologia della quotidianità e dell’antropologia della tecnica, quella di elaborare strumenti teorico-metodologici capaci di ricreare il mondo non più esistente degli *everyday user* analogici – mondo inteso come «trama di significati condivisi intersoggettivamente»¹⁶⁸.

Il secondo grado di complessità è costituito dal nostro stesso posizionamento nei confronti di un mondo che intendiamo indagare. Ossia, riguarda il modo stesso in cui possiamo condurre l’operazione descrittiva su cui si fonda la *scienza della singolarità*. Da una parte, appare essenziale il riferimento alla fenomenologia e, soprattutto, all’asse che comprende Husserl, Fink e Merleau-Ponty e che riguarda il tema della riduzione trascendentale. Come sostiene il filosofo francese, le certezze del senso comune sono ovvie, tendono a passare inosservate: «per risvegliarle e farle apparire dobbiamo astenercene per un istante [...] la riflessione non si ritira dal mondo verso l’unità della coscienza come fondamento del mondo, ma prende distanza per vedere scaturire le trascendenze, distende i fili intenzionali che ci collegano al mondo per farli apparire»¹⁶⁹. Pur essendo, secondo Merleau-Ponty e al contrario di quanto ipotizzato da Husserl, sostanzialmente una finzione (è impossibile, infatti, ottenere una riduzione completa), la rottura della familiarità col mondo imposta dalla riduzione trascendentale permette allo studioso della quotidianità due operazioni fondamentali: da un lato consente di prendere coscienza della propria posizione nei confronti del fenomeno che si intende indagare, dall’altro impone di rendere evidenti le dinamiche stesse attraverso cui ci astraiano dal fluire quotidiano¹⁷⁰, soprattutto se la quotidianità di cui intendiamo occuparci afferisce a un’era (tecnologica) passata.

¹⁶⁷ L. Sciolla, “Prefazione”, in P.L. Berger, T. Luckmann, *La realtà come costruzione sociale*, cit., p. X.

¹⁶⁸ Ivi, p. XI.

¹⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 22.

¹⁷⁰ Ivi, p. 23.

In altri termini, nel momento in cui la quotidianità tecno-mediale diviene parte della *memoria delle pratiche*, uno dei nostri compiti è quello di descrivere l'operazione storica attraverso cui l'*audiovisivo analogico della quotidianità* si configura come oggetto epistemico. La *scienza della singolarità* che intendiamo costruire, dunque, oltre a essere *diacronica* e *descrittiva* sarà anche *riflessiva*. Non potrà esimersi dal valutare continuamente l'appropriatezza dei propri strumenti, ponendo come centrale il problema della storiografia intesa come "atto di scrittura della storia". La nostra scienza della singolarità si configura così come una *metapratica* i cui fulcri non pertengono solo all'indagine storica di un oggetto epistemico, ma, soprattutto, al modo in cui l'operazione storica messa in atto entra in relazione con un campo di pratiche idiosincratiche ormai obsolete e difficilmente tracciabili. In entrambi i casi, il desiderio decerteausiano di "parlare con i morti"¹⁷¹ trova soddisfazione, a sua volta, in un set processuale al cui centro vi sono le tracce lasciate dall'attualizzazione delle pratiche.

Tale set prevede almeno tre livelli: innanzitutto, si deve analizzare il modo in cui entriamo in relazione con il mondo degli archivi (come sostiene Highmore, «the material practices of shifting through archival sources»¹⁷²); in secondo luogo, si devono valutare le condizioni materiali in cui è possibile produrre conoscenza storica (condizioni istituzionali, filoni teorici dominanti, cerchio di coscienza possibile del ricercatore, etc.: «the processual protocols of the "historian's craft" and on the spatial setting of the historian (her and his institutional situation»¹⁷³); in terzo luogo, è necessario riflettere sull'atto stesso della scrittura storiografica come momento in cui la storia viene costruita («the practices of writing that materially produce knowledge»¹⁷⁴). In questo modo, la descrizione dell'indagine storica come pratica che permette di mettere a fuoco altre pratiche (testualizzate e, soprattutto, non-testualizzate) riporta al centro della nostra speculazione il rapporto tra la nostra *scienza della singolarità* e quelle forme di teoria della storia dei media che, nell'ultimo decennio, hanno preso il nome di archeologia e di epistemologia dei media.

Approfondiremo tale nesso nei prossimi capitoli¹⁷⁵, arricchendo il ragionamento con attenti rimandi ai nostri *case studies*: al momento, sarà sufficiente sintetizzare quanto abbiamo affermato sin qui al fine di evidenziare il modo in cui si costituisce lo *spazio epistemico* dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*. Tale *spazio epistemico*, come abbiamo suggerito, afferisce a strumenti di indagine diacronici, descrittivi e riflessivi, configurandosi come metapratica che mira a definire

¹⁷¹ Cfr. B. Highmore, *Michel de Certeau: Analysing Culture*, cit., p. 24.

¹⁷² Ivi, p. 32.

¹⁷³ Ivi, pp. 32-33.

¹⁷⁴ Ivi, p. 32.

¹⁷⁵ In maniera più precisa, specificheremo le sfumature epistemologiche a cui faremo principalmente riferimento: l'archeologia dei media, come sostiene Wanda Strauven, oltre a essere una disciplina giovane, si configura anche come estremamente instabile. Cfr. W. Strauven, "Media Archaeology: Where Film Studies, Media Art and New Media (Can) Meet", in Julia Noordegraaf et al. (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 59-79.

pratiche filmiche e video (testualizzate e, soprattutto, non-testualizzate) appartenenti al passato. Al suo interno emergono a visibilità i caratteri dello *stile pragmatico* adottato dai cine-videoamatori, che, a sua volta, si configura come una griglia di assi di variazione: *manualità acquisita, condizioni di possibilità tecnologiche, estemporaneità della ripresa/visione e fattore ambientale*. Attorno agli assi di variazione elencati, tuttavia, non emerge solo uno stile pragmatico: esso è l'attualizzazione, nell'ambito della produzione audiovisiva degli *everyday user*, dello *stile cognitivo* della sfera abitudinaria. Più specificamente, l'*audiovisivo analogico della quotidianità* si fonda su quei procedimenti che diamo per scontati perché legati a una familiarizzazione progressiva¹⁷⁶ e non normata con la tecnica, una familiarizzazione idiosincratica in cui contano non tanto le competenze linguistico-grammaticali apprese, ma i modi in cui l'oggetto tecnico aderisce al corpo e, a sua volta, il corpo diventa strumento della tecnica. In altri termini, stiamo parlando dei tic connessi a quell'orizzonte impensato che innerva il rapporto consuetudinario con gli oggetti tecnici, in cui l'*everyday user* utilizza la *ruse* maffesoliana¹⁷⁷ o la tattica decerteusiana al fine di esprimere una propria urgenza – per esempio, quella di tenere traccia di ciò che lo circonda attraverso immagini in movimento, non importa se filmiche o video. Non a caso, molti “cineamatori della domenica”, non appena fu possibile, passarono al video – come gli operatori dei nostri *case studies*: per loro la questione non era quella di essere fedeli a un medium o a uno specifico tecnico, ma quella di utilizzare il mezzo migliore per effettuare riprese *lì e in quel momento*.

3.2.2 La transizione e la coesistenza: i caratteri tecnologici dell'audiovisivo analogico della quotidianità

In questo capitolo, prendendo spunto da una riflessione preliminare riguardante l'*everyday user* e la questione dell'*audiovisivo analogico*, ci inoltreremo lungo l'indagine delle principali problematiche riguardanti la transizione e la coesistenza tecnologica all'interno dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*. Tali elementi verranno letti in relazione, dapprima, al campo delle pratiche testualizzate e, successivamente, a quello delle pratiche non testualizzate.

Come abbiamo accennato alla fine del paragrafo precedente, l'*everyday user* è, nella nostra ipotesi, molto più attento a riprendere/registrazione ciò che lo circonda che non ad attenersi a specifiche indicazioni tecniche ed estetico-formali. Inoltre, per lei/lui non è centrale l'ossessione per l'oggetto tecnico e per il suo corretto funzionamento; lo è l'impressione di fissare un evento su un supporto

¹⁷⁶ Intendiamo il termine familiarizzazione in maniera simile a quello di domesticazione utilizzato da Cola, Prario e Richeri in *Media, tecnologie e vita quotidiana: la domestication*, cit.

¹⁷⁷ Michel Maffesoli intende con *ruse* tutte quelle forme di astuzia che mettiamo in atto nella nostra vita di tutti i giorni per sfuggire al controllo istituzionale. Cfr. A. Crespi, “Prefazione”, in M. Maffesoli, *La conquista del presente. Per una sociologia della vita quotidiana*, cit., p. 9.

apparentemente più stabile, duraturo e capace di permetterne la riproduzione. Che esso sia filmico o video analogico, non sembra essere particolarmente rilevante.

A ciò si aggiunge un'altra questione: l'*everyday user* non ha una specifica formazione tecnica. La sua curva di apprendimento è legata al modo in cui entra tatticamente in relazione con l'oggetto tecnico, ossia al suo adattamento alla contingenza socio-economica (le possibilità di affrontare l'acquisto degli strumenti di ripresa/registrazione, per esempio), ergonomica (si pensi al modo in cui il corpo dell'operatore entra in contatto con l'hardware, il suo design e le sue caratteristiche tecniche) e ambientale (l'agglomerato corpo-macchina si orienta in uno spazio che presenta caratteristiche ben definite). L'attenzione nei confronti di uno specifico orizzonte tecnico (o anche a un particolare brand) è, così, secondario rispetto a fattori come, per esempio, il caso o la disponibilità immediata di una cinepresa o di una videocamera. Per questo motivo un'impostazione teorico-metodologica che, all'interno della riflessione sull'amatorialismo, si concentri solo su questioni di specificità mediale¹⁷⁸ senza rendere conto della stratificazione di più dinamiche mediali all'interno di un'unica sfera pratica rischia di non essere esaustiva.

La soluzione proposta, dunque, concerne l'utilizzo di un termine più vago, ossia quello di *audiovisivo*, che nel corso degli anni ha cambiato più volte alveo semantico. Negli anni Settanta, come rileva Christian Uva, con audiovisivo si intendeva una pratica mediale molto precisa, «particolarmente impiegata dai collettivi femministi [...] che, in qualche modo, può essere considerata una via di mezzo, una sorta di collegamento tra il cinema, la fotografia e il video»¹⁷⁹: non si trattava di un "oggetto filmico" composto da immagini in movimento, ma da «un certo numero di fotografie (diapositive), che vengono proiettate su di uno schermo, sincronizzate su di un nastro magnetico su cui sono incisi il parlato e la colonna sonora dell'audiovisivo stesso»¹⁸⁰. Col tempo, il termine ha acquisito una maggiore flessibilità linguistica. Da una parte, infatti, come dimostrano le tesi di Yvonne Spielmann, il termine audiovisivo tende a designare tutto ciò che riguarda la tecnologia video e video-televisiva¹⁸¹, dall'altra, nel linguaggio comune, ha assunto connotazioni più sfumate, arrivando a indicare un'ampia gamma di forme testuali (quelle filmiche, quelle video, quelle connesse alla sonorizzazione della proiezione di diapositive, etc.)¹⁸².

¹⁷⁸ Anche quando esse superano gli angusti confini del determinismo tecnologico e si avvicinano, come in Moran, alla nozione di *soft determinism* di Raymond Williams, «which acknowledges the material constraints of technology without limiting the potential of human imagination to intervene the course of technological development». J. Moran, *There Is No Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002, p. XVI.

¹⁷⁹ C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 64.

¹⁸⁰ C. Gamba, F. Geri, A. Monti, G. Zerman (a cura di), *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!*, Collettivo Editoriale Femminista, Padova 1975, p. 10. Citazione contenuta in C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, cit., p. 64.

¹⁸¹ Cfr. Y. Spielmann, *Video: The Reflexive Medium*, MIT Press, Cambridge-London 2010, pp. 1-18.

¹⁸² Una simile stratificazione (come vedremo più avanti) è deducibile da uno dei testi seminali per il dibattito italiano, ossia G. Bettetini, *L'audiovisivo*, Bompiani, Milano 1996, p. 7.

Riguardo alla produzione degli *everyday user*, come anticipato nel capitolo 3, ci affideremo principalmente alla definizione di Bettetini. Dobbiamo specificare, tuttavia, due punti: in primo luogo, ci concentreremo esclusivamente su film e video; in secondo luogo, film e video, come abbiamo già accennato, non saranno considerati solo in quanto “testi”, ma come reti di pratiche che convivono e si contaminano all’interno di un determinato lasso temporale e di una determinata area geografica. In maniera più specifica, ci concentreremo sul periodo di transizione e coesistenza delle tecnologie audiovisive analogiche tra l’inizio degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta in Italia. Una simile scelta trova la sua ragione nella necessità di rendere conto della complessità della *mediasfera*¹⁸³ in cui si sviluppa l’*audiovisivo della quotidianità* prima dell’avvento del digitale (che viene commercializzato a metà degli anni Novanta). La comparsa del digitale, infatti, implica una nuova stratificazione di dinamiche pratiche, anche se fino almeno alla metà degli anni 2000, tutto ciò che veniva girato in digitale doveva essere copiato su video analogico.

In altri termini, con i termini *audiovisivo* e *analogico* possiamo indagare quel primo orizzonte di transizione e coesistenza rappresentato dall’interrelazione delle reti tecno-pratiche del film e del video; in maniera più specifica quelle relative alla produzione amatoriale e quotidiana. La nozione di *audiovisivo analogico* andrà dunque specificata ulteriormente: al centro del nostro campo di ricerca vi sarà la produzione sia filmica sia video degli *everyday user*, la quale assume i tratti sia della transizione sia della coesistenza di due diverse reti tecno-mediali¹⁸⁴. La prevalenza della

¹⁸³ Utilizziamo il termine *mediasfera* facendo preciso riferimento a Régis Debray. Il rimando a uno dei concetti fondamentali della speculazione mediologica francese ha rappresentato una costante implicita di tutto il nostro lavoro di ricerca. In particolare, potremmo ipotizzare che l’audiovisivo analogico della quotidianità appartenga alla *videosfera*, anche se, come egli afferma, «[s]appiamo già che nessuna mediasfera scaccia l’altra e come esse si sovrappongono e si imbrichino l’una sull’altra» (p. 145). Inoltre, va evidenziato che Debray, nel momento in cui riflette sulla nozione di *videosfera*, sembra abbia in mente, più che altro, i processi e le strutture della comunicazione di massa. Cfr. R. Debray, *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Torino 1998, pp. 144-150.

¹⁸⁴ La nozione di rete tecno-mediale, in apparenza, potrebbe richiamare la prospettiva teorica adottata da Alain Gras. In *Nella rete tecnologica. La società dei macrosistemi*, l’antropologo della tecnica francese, facendo riferimento a Gilbert Simondon, Niklas Luhmann, Talcott Parsons e Alexis de Tocqueville, mette in relazione il concetto di oggetto tecnico con quello luhmanniano di sistema. Non si tratta di considerare le caratteristiche dei singoli oggetti, ma di declinare il modo in cui essi creano reti al contempo autonome e comunicanti. I macrosistemi che si reggono su di esse «sono materialmente integrat[i] o unit[i] in un ampio spazio e su una lunga durata in modo relativamente indipendente dalle apparenze socioculturali specifiche (politiche, economiche, organizzative, ecc); hanno per vocazione il superare o spezzare ogni genere di barriera; [...] sorreggono o aiutano il funzionamento di un gran numero di altri sistemi tecnici (fanno da intermediari, trasportano, trasferiscono, rendono possibile la comunicazione, scambiano ecc.)» (p. 11). Gras sembra tuttavia ignorare che le reti tecnologiche, pur mantenendo una loro autonomia, sono sempre in relazione con le dinamiche socioculturali – in particolare con l’ambito delle pratiche; inoltre, tali reti si configurano sia all’interno di un orizzonte strategico (come in Gras) sia all’interno di un orizzonte tattico (i termini “strategico” e “tattico” sono ovviamente mutuati da de Certeau). Proprio questo, infatti, sembra essere il punto di maggiore frizione tra il quadro teorico-metodologico elaborato da Gras e quello che l’*audiovisivo analogico della quotidianità* sembra richiedere. La sua ipotetica collocazione all’interno di un orizzonte tattico impone un’attenta riflessione sulla stabilità della rete, sulla sua resilienza e sulla sua ampiezza: poiché le reti amatoriali si basano su apparecchiature legate alla *consumer technology* (in altri termini, tecnologie di consumo afferenti a cicli di obsolescenza brevi), su pratiche idiosincratiche e su testi poco coerenti e coesi (comprensibili solo da coloro che fanno parte della microcomunità di riferimento), le reti che si costituiscono saranno tendenzialmente instabili e poco ampie. Insomma, sebbene le tecnologie amatoriali vengano prodotte per il mercato di massa e facciano parte della grande distribuzione commerciale, vengono utilizzate all’interno di microsistemi locali che confinano con i macrosistemi tecnologici (i video amatoriali, per esempio,

transizione rispetto alla coesistenza di tali reti (o viceversa) dipende in maniera considerevole dalla prospettiva metodologica adottata. In maniera più specifica, se ci si concentrerà sulla nozione di pratica testualizzata¹⁸⁵, la dominante tematica tenderà a essere quella della transizione – anche se, come vedremo, essa assumerà tratti contraddittori, se non paradossali. Al contrario, se si tiene conto anche delle pratiche non-testualizzate¹⁸⁶, una simile dominante tematica acquisirà nuove sfumature semantiche.

Il rapporto tra pratiche testualizzate e transizione emerge già agli albori dell'era del video in Italia. Nel 1970, infatti, viene pubblicata *Videocassette. Rassegna mensile dei nuovi mezzi audiovisivi* la prima¹⁸⁷ rivista italiana dedicata a tale argomento. La rivista, pubblicata per pochi numeri e a cadenza irregolare, pur avendo vita breve presenta numerosi spunti di interesse. Prendiamo come esempio il primo numero che, come sostiene il direttore editoriale Rosario Pacini nella nota di introduzione, si configura come una sorta di numero zero: non è distribuito nelle librerie e nelle edicole, ma solo inviato gratuitamente a una ristretta cerchia di operatori culturali. Già nella seconda di copertina possiamo notare la vocazione divulgativa della rivista. Sono qui elencati, infatti, gli appuntamenti più importanti (fiere, incontri, etc.) riguardanti la diffusione degli audiovisivi¹⁸⁸.

Il tema della transizione si fa teoricamente complesso già dal primo articolo, intitolato “La nuova situazione” e firmato R.P. (si tratta, molto probabilmente, del direttore editoriale Rosario Pacini). Qui il direttore evidenzia come tutto il comparto della comunicazione di massa, soprattutto quello più legato al mercato editoriale non-theatrical¹⁸⁹, sia destinato a mutare sotto la spinta della

venivano visti “sul televisore”, anche se non “in televisione”). Cfr. A. Gras, *Nella rete tecnologica. La società dei macrosistemi* [1993], UTET, Torino 1997, pp. 3-12.

¹⁸⁵ Ossia di quell'orizzonte pratico che, come abbiamo visto, afferisce alle prescrizioni delle riviste e, più in generale, alla normazione discorsiva delle attività del cine-videoamatore, sia da punto di vista strettamente tecnico sia dal punto di vista del comportamento mediale (quale cinepresa o videocamera comprare in funzione del budget a disposizione, etc.).

¹⁸⁶ Ossia di quella sfera d'attività dell'*everyday user* in cui è focale l'utilizzo idiosincratico della cinepresa o della videocamera da parte di un non professionista che si appropria tatticamente della tecnologia a disposizione.

¹⁸⁷ *Videocassette*, edita nel 1970, è preceduta da altre due pubblicazioni, le cui caratteristiche rimandano più che a quelle della rivista a quelle dei bollettini informativi per la comunicazione intracomunitaria. Il primo è *Il giornale delle telecomunicazioni audio, video, telex* (del 1967), il secondo è il quaderno di un gruppo di studio dell'A.r.c.i. riguardante i nuovi mezzi audiovisivi – si tratta di un periodico a cadenza irregolare che viene pubblicato dal 1968. Consideriamo qui *Videocassette* come prima rivista italiana dedicata all'audiovisivo perché, di fatto, si tratta del primo (anche se fallimentare) tentativo di elaborare una rivista dedicata a un ampio pubblico.

¹⁸⁸ Per esempio, la fiera *Photokina* di Colonia (in cui le maggiori case di produzione presentano i loro prodotti per il film e per il video), la prima dimostrazione del sistema Sony a Parigi, il XXII Convegno MIFED di Milano (dedicato, nel 1970, non solo al cinema, ma anche al video) e il XIII Festival Internazionale di Cinema e Televisione di New York (che comprende anche una fiera-mercato dei nuovi audiovisivi). Cfr. *Videocassette*, n. 1 (ottobre 1970), seconda di copertina.

¹⁸⁹ Per quanto concerne il tema del *non-theatrical* facciamo ovviamente riferimento al numero di *Film History* curato da Dan Streible, Martina Roepke e Anke Mebold nel 2007. Esso, tuttavia, si concentra quasi esclusivamente sul film. Al contrario, noi intendiamo estenderne il raggio semantico anche al video. In altri termini, con “non-theatrical” intendiamo tutti quei prodotti pensati e realizzati non per il consumo in sala o per il broadcast: film e video amatoriali,

commercializzazione dei nuovi prodotti, caratterizzati da forme ibride (come la cinecassetta¹⁹⁰) o radicalmente nuove (come la videocassetta)¹⁹¹. La transizione investe, innanzitutto, le modalità di consumo di cinema e televisione, permettendo non tanto l'arrivo dell'audiovisivo nelle case (a questo ci aveva già pensato la televisione), ma, più che altro, un aumento delle possibilità di scelta: come sostiene R.P.,

il recettore non è più passivo, non è costretto a seguire i programmi dei canali audiotelvisivi e cinematografici [...] secondo un ordine e un orario prefissati ed uguali per tutti. Con la videocassetta sceglie da sé il film da visionare, con la videocassetta manda sul televisore il programma che ha acquistato o noleggiato, con il videoregistratore può registrare il programma televisivo che gli aggrada per vederlo in un'ora diversa, ma anche per conservarlo¹⁹².

L'obiettivo, in sostanza, è quello di dare al consumatore un «prodotto personale»¹⁹³, la cui struttura sia abbastanza flessibile da incontrare le esigenze di un «recettore attivo».

La questione della personalizzazione dell'offerta e dell'*agency* di chi utilizza da non professionista le tecnologie dell'audiovisivo viene indagata anche riguardo alle dinamiche della produzione amatoriale. In maniera più precisa, ci si interroga sui modi in cui la fisionomia del cineamatore sia destinata a cambiare. Il penultimo articolo, intitolato «Dal cine al video amatore» ne è un vivido esempio. Scritto da Wladimiro Settimelli, che, negli stessi anni, oltre a collaborare con riviste specializzate nel campo della fotografia (come, per esempio, *Fotografare*), è una delle firme delle pagine culturali de' *l'Unità*, esso costituisce una breve summa di cultura video e di futurologia. Da un lato, infatti, si pensa ai caratteri specifici delle nuove tecnologie, dall'altro si tenta di prevedere in quali modi tali caratteri possano modificare le pratiche amatoriali, imponendo un nuovo modo di intendere il concetto di «visione»¹⁹⁴.

Più precisamente, l'elemento di novità legato alla comparsa delle tecnologie video prende la forma di un'opportunità e di un pericolo, se non di un trauma: ciò dipende strettamente dal modo in cui Settimelli declina il ruolo dei cineamatori, descrivendoli come poco più che *target* di mercato, incapaci di influire sulle scelte dell'industria e di richiedere prodotti di migliore qualità, come era accaduto durante la transizione da 8mm a Super8. Poiché essi non hanno alcun potere di controllo sull'elaborazione dei loro strumenti e poiché hanno sempre tenuto un atteggiamento passivo al

useful film e *video* (training film e video, etc.), *home edition* per il mercato domestico, etc. Cfr. D. Streible, M. Roepke, A. Mebold, «Introduction: Nontheatrical Film», in *Film History*, vol. 19, n. 4 (2007), pp. 339-343.

¹⁹⁰ Con cinecassette intendiamo quelle *moviebox* al cui interno era presente un film in Super8. La cinecassetta era fruibile in appositi proiettori costruiti dalle maggiori industrie attive all'inizio degli anni Settanta: Kodak, Braun Praximat, Eumig, Bell&Howell, Panacolor, Technicolor e Bolex Paillard. In particolare, nell'articolo «Foto e cinecassette», il redattore, che si firma (C. F., si tratta probabilmente di Francesco Crispolti, il direttore responsabile), si concentra sul proiettore Multimatic della Bolex, il quale permetteva la proiezione continua e automatica di un numero variabile di cinecassette (da una a sei). Cfr. C.F., «Foto e cinecassette», in *Videocassette*, n. 1 (ottobre 1970), p. 8.

¹⁹¹ Sempre in «Foto e cinecassette» la videocassetta viene definita come «medium totale». Cfr. *ibidem*.

¹⁹² R.P., «La nuova situazione», in *Videocassette*, n. 1 (ottobre 1970), p. 6.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ W. Settimelli, «Dal cine al video amatore», in *Videocassette*, n. 1 (ottobre 1970), p. 29.

riguardo, ogni salto di paradigma tecnologico ha avuto le sembianze di un cambiamento imposto dall'alto, di una transizione forzata verso pratiche eterodirette, a cui i cineamatori si sono successivamente abituati. Al contrario, nel mondo rivoluzionato dall'elettronica, l'amatore, nell'opinione di Settimelli, deve essere «più partecipe e intraprendente e meno disposto a farsi accalappiare dal primo rivenditore e dal primo depliant»¹⁹⁵: in questo modo, il trauma e i pericoli legati al rinnovamento delle apparecchiature e all'impressione di non potersi opporre all'«imposto consumistico»¹⁹⁶ sono compensati da uno scarto rispetto ai difetti riscontrati nell'universo cineamatoriale¹⁹⁷.

Il passaggio al video – ossia, in termini debrayani, la transizione dalla *grafosfera* alla *videosfera* – assume così le sembianze di un rivolgimento tellurico¹⁹⁸, di un movimento capace di modificare le infrastrutture operative, riconfigurando in maniera permanente le pratiche legate a esse:

[s]parirà [...] la figura del cineamatore [...] più che di una scomparsa si tratterà in effetti di una sostanziale modifica di questa figura di appassionato. Al posto dei cineclubs, con l'era del videoregistratore (con cassetta o no) sorgeranno clubs di videoamatori; saranno promosse nuove manifestazioni ad hoc, gli inevitabili incontri culturali e dibattiti, federazioni nazionali e internazionali. Nascerà così la nuova figura dell'amatore dell'immagine elettronica, registrata senza più rumore di griffe, di scatti, di molle e meccanismi vari. Minitelecamere e monitors prenderanno il posto delle cineprese vecchia maniera, destinate a diventare pezzi da museo¹⁹⁹.

Il nuovo “amatore dell'immagine elettronica”, tuttavia, si deve impegnare, da una parte, ad affinare le proprie competenze linguistiche, partecipando all'elaborazione di nuove forme estetico-formali, dall'altra a rendere più solida la propria preparazione politico-ideologica, al fine di «non lasciare gli strumenti che stanno arrivando completamente in mano a chi condiziona l'opinione»²⁰⁰. Insomma, il videoamatore, secondo Settimelli, deve acquisire consapevolezza delle radici contro-culturali delle pratiche amatoriali.

La tendenza a politicizzare l'ambito della produzione non-professionale è comprensibile se valutiamo il contesto socio-politico-culturale al cui interno l'articolo di Settimelli prende forma. Poco più di due anni dopo, infatti, Roberto Faenza dà alle stampe il noto *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*²⁰¹, un *pamphlet* di contro-informazione in cui il video (nella forma della tecnologia open-reel)²⁰² viene considerato innanzitutto come mezzo di comunicazione

¹⁹⁵ Ivi, p. 30.

¹⁹⁶ Ivi, p. 28.

¹⁹⁷ Ivi, p. 30.

¹⁹⁸ Settimelli utilizza i seguenti termini: “sarà come un disastroso terremoto al quale, però, [i cineamatori] dovranno fare lentamente l'abitudine. Ivi, p. 28.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Cfr. R. Faenza, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973.

²⁰² Nella sezione dedicata ai videoregistratori si fa riferimento esclusivamente ad apparecchiature open-reel da un quarto di pollice e da mezzo pollice. Tra queste, i portatili AKAI VT-100, SONY DVK 2000 AC, NIVICO JVC PV 4500, NATIONAL NV-3082. Cfr. ivi, pp. 139-142.

alternativo a quelli di informazione ²⁰³. Non a caso, il teorico e filmmaker torinese non si limita a fornire indicazioni riguardo alle caratteristiche testuali dell'audiovisivo contro-informativo o alle modalità di ripresa: poiché per Faenza è fondamentale che l'utilizzo dei mezzi audiovisivi sia il catalizzatore di relazioni comunitarie, il suo obiettivo è quello di guidare il lettore dall'acquisizione delle basi tecniche della videoripresa all'elaborazione di reti televisive via cavo sul modello dei network statunitensi *Revolutionary People's Communication Network, Newsreel Video, Radical Software, Right On e Babylon*²⁰⁴.

A differenza di Faenza, tuttavia, Settimelli insiste sul tema del cambiamento culturale (che investe la sfera pratica solo in quanto campo di influenza del mutamento culturale) più che sulla definizione di specifiche modalità operative da adottare nel momento in cui si decide di "mettere in rete" i propri prodotti, anche se solo tramite *narrowcasting*: se per Faenza la questione rilevante è la sovrapposizione di un network socio-politico al network comunicativo e controinformativo, per Settimelli è, invece, la ridefinizione di una figura più consapevole a livello politico, soprattutto per quanto riguarda i rapporti con le grandi case industriali. Per questo motivo, quando Settimelli elenca ciò che l'introduzione del video permette, pone l'accento sul rapporto personale con la tecnica e la tecnologia. Nel momento in cui afferma che l'arrivo dei videoregistratori consente «la possibilità, per ognuno, di registrare in casa i programmi preferiti e meglio ancora la prospettiva di avere a disposizione una piccola telecamera per recuperare stralci di vita da rivedere a casa in poltrona»²⁰⁵, indica quale sia il raggio d'azione dei nuovi oggetti tecnici. Da una parte, vi è il tema della fruizione espansa, programmabile e personalizzata, dall'altra vi è quello dell'adesione della sfera produttiva alla testimonianza della vita quotidiana – e, in questo senso, il video estende a essa le funzioni del film amatoriale, il cui campo, secondo Settimelli, coincide con le attività dei club e dei *serious amateur*. Si evidenzia così il ruolo della transizione nella definizione dell'audiovisivo della quotidianità: secondo il redattore, il rinnovamento dell'orizzonte pratico deve portare alla creazione di una figura d'amatore capace di contemperare istanza quotidiana e istanza politica, giungendo a maturare capacità pratiche, tecniche ed estetico-formali diverse rispetto a quelle del cineamatore. La *transizione* diviene così *scarto culturale*.

²⁰³ Faenza distingue i mezzi di comunicazione da quelli di informazione: «tutti i mezzi di "comunicazione" potrebbero permettere di comunicare. Se vengono utilizzati quasi esclusivamente come mezzi di informazione è per motivi di controllo e di monopolio. La considerazione che ne deriva è che i mezzi di comunicazione sono stati castrati nella loro potenzialità da interessi estranei ai nostri e invece di aiutarci a dialogare ci costringono a subire». Ivi, p. 17.

²⁰⁴ Ivi, pp. 64-71.

²⁰⁵ W. Settimelli, "Dal cine al video amatore", cit., p. 28.

Anche se un simile quadro speculativo ignora che il film substandard, negli anni Sessanta, è comunemente utilizzato per documentare l'orizzonte quotidiano²⁰⁶, il consolidamento del rapporto tra i temi della rappresentazione audiovisiva e della vita di tutti i giorni consente la creazione di una costante discorsiva che, a livello di pratiche testualizzate, riesce a perdurare anche dopo il tramonto della lunga e vivida stagione politica attraversata dall'Italia negli anni Settanta. Prendiamo come esempio la rivista *Video*, le cui pubblicazioni cominciano nel novembre del 1981. Si tratta di una rivista esclusivamente dedicata alla cultura video²⁰⁷, intesa nella sua accezione più ampia: dalla diffusione dell'home video al videoamatorialismo, dagli approfondimenti sulle novità tecnologiche alle ricognizioni sul mondo delle edizioni in videocassetta di film porno²⁰⁸. Sin dal primo numero si evidenzia come, in Italia, l'esplosione dei consumi, pur presentando un forte ritardo rispetto ad altri paesi europei²⁰⁹, stia cambiando radicalmente il modo in cui si concepisce il rapporto con la tecnologia. In un esercizio di futurologia al contempo simile e opposto a quello di Settimelli, la redazione di *Video* sostiene che, all'interno della rivista, non si potrà non parlare

della telematica, del video usato come terminale di un formidabile sistema di informazioni, del teletext e delle diavolerie di una TV di quando saremo una società perfettamente efficiente, liberata dall'inflazione e fatta da circuiti stampati e di sangue sintetico: del video per fare la spesa, per telefonare, per sposarsi e anche per trascorrere la luna di miele, risparmiando i soldi del viaggio, ed energia. Il nostro futuro video, noi però lo preferiamo fatto di immagini più distensive e umane, meno computerizzate. Con il video e *Video*, proviamo a utilizzare la tecnologia per lo spirito, perché la tecnologia non se lo mangi, lo spirito²¹⁰.

Il "video futuribile", come viene definito in questo manifesto teorico, non si colloca più all'interno di un orizzonte socio-politico in cui "l'amatore dell'immagine elettronica" deve acquisire una maggiore consapevolezza ideologica. Al contrario, è parte, ora, di una macro-struttura definita "civiltà video", il cui profilo tecno-centrico, oltre a ricordare parte della letteratura e del cinema cyberpunk (si pensi alla citazione riportata e, in particolare, al riferimento a una società rivoluzionata, perfettamente efficiente e fatta di circuiti stampati e sangue sintetico), è opposto alla società in rivoluzione a cui accenna Settimelli. Poiché le ragioni di una simile discrasia sono, ovviamente, di natura storica (sono passati più di dieci anni dal primo numero di *Videocassette*), tramite la loro indagine possiamo comprendere come il concetto di *transizione* si sia consolidato: la

²⁰⁶ Ciò appare giustificato da quanto asserito nel paragrafo precedente. Nell'articolo di Settimelli l'attività dei cineamatori inesperti o dei cineasti familiari appare sfocata, posta in secondo piano rispetto a quella dei membri dei cineclub: in questo senso, forse, il redattore considera in maniera troppo radicale il passaggio alla nuova tecnologia.

²⁰⁷ Dopo la pubblicazione (e l'insuccesso) di *Videocassette*, raramente la questione è stata al centro del dibattito delle riviste dedicate ad amatori. I pochi esempi fanno riferimento alle riviste *8*, *Super8*, *16mm & VTR*, *Audiovisione e Cinema in casa*. Dall'inizio degli anni Ottanta, grazie a riviste come *Video Magazine* e *Video* l'esigenza di divulgare la cultura video acquisisce nuova linfa.

²⁰⁸ Dal febbraio del 1983 viene inaugurata una specifica sezione dedicata alla pornografia, intitolata *VideoX*. Qui non sono solo recensite le edizioni home video più interessanti (dedicate sia a un pubblico eterosessuale sia a un pubblico non-eterosessuale), ma sono proposti anche approfondimenti sulla storia del porno. Cfr. Anon., "Porno Cine Video Story", in *Video*, nn. 16-17 (aprile-maggio 1983), pp. 67-75.

²⁰⁹ Cfr. Anon., "Molto meglio della TV", in *Video*, n. 1 (novembre 1981), p. 3.

²¹⁰ *Ibidem*.

visione di un videoamatore che corregge i difetti del cineamatorialismo ha lasciato definitivamente il posto a quella di un consumatore consapevole e perfettamente integrato nel ciclo economico del mercato dei nuovi oggetti tecnici. Egli non ha motivo di interferire nei processi di produzione chiedendo prodotti di migliore qualità. Può orientarli compiendo oculate scelte in fase di acquisto. In questo modo, egli potrà esprimere la propria *agency* e mitigare le rigidità tecnocentriche della nuova civiltà del video, rendendola più “umana”.

Il tema della personalizzazione dei consumi, che in Settimelli prende anche la forma di uno stimolo all’azione contro culturale²¹¹, qui si traduce nella capacità di scegliere meglio i prodotti su cui investire il proprio denaro, prodotti che si collocano all’interno di un ambiente mediale complesso in cui ciò che è considerato obsoleto deve essere abbandonato o aggiornato. Un caso esemplare è il trattamento riservato ai film amatoriali da parte di riviste come *Video*. Già dal secondo numero (gennaio 1982) emerge il tema del confronto tra oggetti tecnici pertinenti al campo filmico e a quello video e intesi come prodotti di consumo: in “Il terzo occhio del videoamatore”, Stefano Belli elabora un confronto tra la cinepresa e la videocamera al fine di spiegare i vantaggi del passaggio dalla pellicola al nastro magnetico. Il sistema video, infatti, viene presentato come «investimento intelligente»²¹²: esteticamente – e, potremmo aggiungere, ergonomicamente –

la telecamera assomiglia molto a una cinepresa super 8. In realtà la somiglianza è solo esteriore e limitata ad alcune parti (obiettivo, per esempio) dato che, a differenza di quanto avviene con le cineprese, all’interno non vi è pellicola, ma l’immagine viene incisa su nastro magnetico, alloggiato in un apparecchio separato (il videoregistratore portatile^{213,214}).

Se, dal punto di vista dell’ingombro, la cinepresa sembra avvantaggiata, dal punto di vista della capacità di ripresa il video non ha rivali: il caricatore di una pellicola Super8 dura solo pochi minuti, mentre un portatile VHS può arrivare fino a quattro ore di registrazione, compensando l’intralcio dei macchinari con una maggiore agilità nel trasporto dei supporti – Belli, in maniera provocatoria, chiede al lettore di immaginarsi di portare con sé circa quaranta cartucce di film Super8²¹⁵. Inoltre, viene specificato che il “divario ergonomico” sarebbe stato colmato a breve attraverso la commercializzazione di sistemi compatti capaci di avere la medesima versatilità delle cineprese, la cui qualità è comparabile, all’inizio degli anni Ottanta, solo con le telecamere di maggiore costo – tema che diviene centrale proprio al termine della micro-sezione dedicata al confronto tra film e video. Il costo delle apparecchiature video è ancora insostenibile per la maggior

²¹¹ La personalizzazione dei consumi, come abbiamo già evidenziato, si lega a quell’aumento della consapevolezza ideologica da parte dell’amatore e alla capacità di prendere parte attiva alle scelte dell’industria.

²¹² S. Belli, “Il terzo occhio del videoamatore”, in *Video*, n. 2 (gennaio 1982), p. 46.

²¹³ Nel 1982 non erano ancora in commercio i *camcorder*, ossia quei sistemi compatti che permettevano di unire la camera e il meccanismo di videoregistrazione in un unico apparecchio. Il sistema per la videoripresa, prima della metà degli anni Ottanta, era così composto da una telecamera e da un videoregistratore portatile o fisso.

²¹⁴ S. Belli, “Il terzo occhio del videoamatore”, cit., p. 46.

²¹⁵ Cfr. *ibidem*.

parte degli italiani, che sono così costretti a ripiegare su oggetti tecnici (quelli legati al film substandard) in via d'obsolescenza. In realtà, la questione dei prezzi deve essere considerata, secondo Belli, non in base all'investimento iniziale, ma in funzione di una progressiva ammortizzazione dei "costi di gestione" dell'intero sistema video: a fronte di una maggiore spesa iniziale, infatti, «la videoregistrazione ha un costo di gestione (costo di registrazione oraria) dalle 10 alle 15 volte inferiore a quello del super 8, senza contare la possibilità di visionare immediatamente ciò che si è registrato ed eventualmente di riutilizzare il supporto»²¹⁶.

Il tema della *transizione* assume qui le forme di un *mutamento delle abitudini di consumo*: si configura, insomma, come una riflessione sui vantaggi del video e come un cauto invito all'acquisto. Riflessione e invito, tuttavia, sostanzialmente contraddittori. Poiché il parametro di riferimento rimane sempre la tecnologia-film, si implica che, all'inizio degli anni Ottanta, ci si avvicini al nuovo «with the psychological conditioning and sensory responses of the old. This clash occurs in transitional periods»²¹⁷, come sostengono McLuhan e Fiore riflettendo sui «new informational media»²¹⁸. La cinepresa continua a condizionare il discorso sui nuovi prodotti video, al punto che Belli, pur sostenendo i benefici dell'apertura al video, esprime una posizione poco chiara al riguardo: perché un cineamatore (o un lettore interessato alle tecnologie video) dovrebbe acquistare uno dei nuovi ingombranti sistemi se la loro qualità è inferiore a quella delle cineprese e se sistemi compatti in grado di abbinare i vantaggi della tecnologia-film a quelli della tecnologia-video sono già sul punto di sostituirli?

L'unica risposta possibile ha tratti discorsivo-ideologici. Il video rappresenta, in qualsiasi modo lo si descriva, il fulcro di una nuova forma culturale, che diviene egemonica perché riesce a combinare due aspetti fondamentali della società italiana degli anni Ottanta: da un lato, l'esigenza di superare l'austerità economica degli anni Settanta (e, più in generale, la percezione dell'austerità a livello socio-culturale durante gli anni di piombo) e, dall'altro, la necessità di fare riferimento a una *gesellschaft* dinamica e aperta alla contemporaneità (che, nel campo del consumo mediale, coincide con l'affermazione del video)²¹⁹. Riviste come *Video* traducono queste tendenze a livello discorsivo, soffermandosi sulle opportunità offerte dalla "civiltà del video" e ponendo ideologicamente la questione del film amatoriale in rapporto al tema della rimediazione su video

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Random House, New York 1967, p. 91.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ In termini più consueti, facciamo riferimento al periodo del riflusso, ossia a quella fase della storia del tardo Novecento italiano che, convenzionalmente, comincia con la marcia dei quarantamila a Torino (1980). Secondo Gervasoni, in questo periodo, grazie anche alla spinta di forze socio-politiche esterne, come il trionfo del reaganismo negli Stati Uniti e del thatcherismo in Gran Bretagna, l'Italia conobbe un radicale cambiamento etico-culturale: al centro venne definitivamente posto il rapporto tra innovazione e consumo. In questo senso, tutto ciò che aveva a che fare con le nuove tecnologie dell'immagine divenne simbolo della sintonia tra individuo e *zeitgeist*. Cfr. M. Gervasoni, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 9-23.

analogico: a livello strategico, dunque, la promozione del consumo (promozione talvolta contraddittoria, come dimostra l'articolo di Belli) si accompagna a suggerimenti sui diversi modi in cui il cineamatore si può liberare dalle ingombranti pellicole e dare vita a una collezione completamente video-analogica.

Questi elementi divengono una sorta di *leitmotiv* presente non solo all'inizio degli anni Ottanta, ma anche, alla fine del decennio. In un articolo di *Video Magazine*²²⁰ del 1988, intitolato "Telecinema ovvero la metamorfosi", per esempio, vengono elencati i metodi (artigianali e professionali) per la rimediazione del film su video e i possibili problemi. Le tecniche sono essenzialmente quattro: ripresa diretta, retroproiezione, accoppiamento ottico e sistema "flying spot". I primi due afferiscono a tecniche talmente semplici che anche un *everyday user* sarebbe in grado di appropriarsene e metterle in atto. Se nel caso della "ripresa diretta" si ha bisogno unicamente di un proiettore, di una videocamera e di un ristretto numero di nozioni pratiche²²¹, nel caso della retroproiezione la questione si fa leggermente più complessa perché sono necessari alcuni strumenti tecnici aggiuntivi. Poiché, tuttavia, tali strumenti (come, per esempio, i prismi utili per il ribaltamento dell'immagine)²²² sono acquistabili presso le catene di rivendita di materiale video, l'*everyday user* può facilmente servirsene. Per quanto concerne le pratiche professionali, invece, le tecniche più utilizzate sono quelle dell'accoppiamento ottico e del flying spot. La prima rimanda a un sistema formato da più obiettivi «chiamati monoplexer (a 1 ingresso) o diplexer (a 2 o più ingressi), che contengono specchi semitrasparenti per poter miscelare la luce proveniente da più apparecchi con la luce incidente»²²³. Il secondo, invece, non impiega telecamera e proiettore: «[I]a pellicola viene [...] trascinata attraverso un tubo catodico, dove l'esplorazione di un punto luminoso trasforma le immagini in un segnale video. Il trascinamento della pellicola è continuo (minori danni alla pellicola) e manca una fonte luminosa (minor surriscaldamento)»²²⁴.

Come dimostra un confronto tra l'articolo di *Video Magazine* del 1988 e uno di *Video* del 1982, le tecniche sembrano essersi raffinate, soprattutto per quanto riguarda i "sistemi artigianali": i monoplexer e i diplexer garantiscono, infatti, una migliore resa rispetto a dispositivi telecine come

²²⁰ Come vedremo più avanti, quando elaboreremo un resoconto più preciso sullo stato delle pubblicazioni dedicate al video negli anni Ottanta, *Video* era considerata la rivista concorrente proprio di *Video Magazine*, le cui pubblicazioni cominciano circa due mesi prima rispetto a quelle di *Video*, ossia nel settembre del 1981.

²²¹ La tecnica della ripresa diretta impone i seguenti accorgimenti: «mantenere lo schermo il più piccolo possibile per ottenere la massima luminosità dell'immagine; impiegare uno schermo di carta bianca o a grana fine per non far risaltare la granulosità (evitare gli schermi perlinati); restringere al massimo l'angolo tra gli obiettivi della telecamera e del proiettore per evitare "l'effetto trapezio", come quello che risulta quando il proiettore non è perpendicolare allo schermo; avvicinare al massimo la telecamera allo schermo (compatibilmente con le possibilità della messa a fuoco); il locale di ripresa deve essere oscurato completamente». G. Sarti, "Telecinema ovvero la metamorfosi", in *Video Magazine*, n. 78 (aprile 1988), p. 36.

²²² Poiché, in fase di retroproiezione, i rapporti destra-sinistra sono invertiti, è necessario ribaltare l'immagine tramite prismi costruiti appositamente.

²²³ G. Sarti, "Telecinema ovvero la metamorfosi", cit., p. 36.

²²⁴ Ivi, p. 37.

il CY-1 della Blaupunkt, messo in commercio all'inizio del 1982. Si tratta di un accessorio che, «semplicemente, si colloca fra proiettore e telecamera. Il dispositivo è un “libretto”, variamente costituito, aperto a 45 gradi, a due ante, attraverso il quale passano le immagini. Quella esterna è in materiale traslucido, quella interna in materiale specchiato»²²⁵. Un sistema a schermi, insomma, che permette una maggiore stabilità dell'immagine e la possibilità di ottenere risultati migliori rispetto al semplice riversamento “in ripresa”. Ciò che appare interessante sottolineare, tuttavia, non sono tanto i miglioramenti tecnici, soprattutto per quanto concerne la commercializzazione di ulteriori apparecchiature per il mercato domestico (apparecchiature in grado di “trasferire in casa” tutte quelle operazioni che, di solito, vengono effettuate da laboratori specializzati a costi decisamente alti), ma la permanenza del bisogno di dare indicazioni sulle tecniche di rimediazione: esse divengono la spia che ormai, come sostiene Enrico Livraghi in un articolo di *Video Magazine*, nella seconda metà degli anni Ottanta il video ha “stravinto”²²⁶ ed è diventato il medium di riferimento. La *transizione* intesa come *rimediazione* acquisisce nuove sfumature semantiche in funzione degli snodi diacronici che prendiamo in considerazione. Nella prima metà degli anni Ottanta, il punto è l'affermazione di nuove pratiche medialità (e di una nuova forma socioculturale, ossia la “civiltà del video”²²⁷, i cui obiettivi pertengono anche alla creazione di un grande archivio video per ogni casa²²⁸. Nella seconda metà del decennio, nel momento in cui il video si configura come formato egemone, il tema della transizione come rimediazione si ricollega alla possibilità di orientarsi all'interno di un ambiente mediale vario, che permette all'*everyday user* di scegliere la tecnologia più adatta alle proprie esigenze. All'interno di una simile prospettiva, egli può continuare a girare in Super8 e riversare, in un secondo momento, le pellicole su videocassetta, può rimediare interamente la propria collezione su nastro magnetico e continuare a girare in video, può protrarre l'utilizzo della cinepresa (soprattutto se è stata acquistata da poco e non vi sono particolari motivi per sostituirla con una videocamera) e rimediare su nastro solo qualche film che ritiene di maggior valore affettivo (o che pensa di vedere più spesso), etc.

Altro, invece, è il caso dei *serious amateur*²²⁹ che intendono utilizzare il video unicamente come “formato di compatibilità” per la visione delle loro produzioni: in questo modo possono non solo rivedere il film senza paura di rovinare l'originale invertibile, ma anche organizzare una

²²⁵ S. Belli, “Da pellicola a cassetta”, in *Video*, n. 3 (febbraio 1982), p. 50.

²²⁶ Cfr. E. Livraghi, “Home Cinema”, in *Video Magazine*, n. 63 (gennaio 1987), p. 46.

²²⁷ Queste nuove pratiche, come suggerisce Belli, rendono più facili alcune faticose operazioni connesse alla tecnologia-film: «quante volte, nel corso di una piacevole serata fra amici, avete temuto che qualcuno vi chiedesse di vedere il film [...] delle vacanze? Solo al pensiero di andare a prendere lo schermo in soffitta, tirare fuori il proiettore [...] ci si stanca prima di cominciare. Ma se aveste trasferito tutto su video cassette, in pochi secondi...». S. Belli, “Da pellicola a cassetta”, cit., p. 50.

²²⁸ Un archivio composto solo da videocassette e non da film. *Ibidem*.

²²⁹ Riguardo al confronto tra “serious amateur” ed “everyday user” facciamo riferimento al già citato saggio di D. Buckingham, M. Pini, R. Willett, ““Take back to the tube!”: The Discursive Construction of Amateur Film- and Video-Making”.

rudimentale rete di distribuzione a costi molto più bassi rispetto a quelli previsti dalla duplicazione della pellicola. Se facciamo riferimento a questa possibilità pratica, tuttavia, ci muoviamo all'interno di un territorio liminale rispetto alla sfera d'azione dell'*everyday user*, territorio che, pur rientrando all'interno della geografia dell'amatorialismo videofilmico, confina, da una parte, con quelle forme più strutturate e istituzionalizzate che caratterizzano il professionalismo, dall'altra, con quelle forme di cineamatorialismo che rifiutano qualsiasi forma di transizione perché ritengono che esso non possa competere a livello qualitativo con il video (in questo caso, la *transizione* è intesa negativamente come *resistenza alla transizione*)²³⁰.

Come si sostiene in un articolo di *Video Magazine* in cui si cerca di mettere ordine a una simile proliferazione di agenti delineando due profili distinti, abbiamo, per quanto concerne coloro che non rifiutano pregiudizialmente la transizione,

[d]a un lato il signor Bianchi, ex superottista, non eccessivamente appassionato di ripresa (e poco incline ad operazioni di montaggio e sonorizzazione), che di buon grado accetterà di “passare” alla civiltà del video, acquistando un camcorder per poi rivedere i propri lavori sul televisore. Dall'altra parte il signor Rossi, cineamatore convinto, serenamente fedele al suo Super 8 e perciò disposto ad attendere anche due settimane per lo sviluppo delle pellicole: le taglia o le cuce in un continuo lavoro di affinamento, le sonorizza e poi, affidandosi ad un laboratorio specializzato le trasferisce su videocassetta, rivendendole col TV attraverso il videoregistratore domestico²³¹.

Sia il signor Bianchi sia il signor Rossi, a differenza del signor Verdi (il cineamatore che ritiene che l'opzione video non sia da prendere in considerazione), si muovono all'interno di una dimensione mediale in cui, paradossalmente, la transizione da film a video assume caratteri permanenti – in altri termini, si tramuta in una forma di coesistenza delle diverse tecnologie, in cui l'egemonia del video conferisce alla pellicola nuove possibilità di utilizzo. Parafrasando ciò che afferma Livraghi, potremmo asserire che, proprio perché il film non è più considerato una minaccia all'avvento del video, le due tecnologie possono coesistere. Ciò appare evidente soprattutto se si osservano le fluttuazioni del mercato dell'usato: la fine degli anni Ottanta, infatti, rappresenta un momento di estremo ribasso dei prezzi per le tecnologie del film amatoriale e di incentivo all'acquisto²³².

Non appare scorretto dedurre, quindi, che a livello discorsivo (ossia a livello di pratiche testualizzate), l'opposizione transizione/coesistenza sia una falsa dicotomia e che il panorama mediale preso in considerazione sia sostanzialmente liquido. Come abbiamo visto, infatti, gli elementi di transizione (la promozione della nuova tecnologia, l'invito alla rimediazione etc.) concorrono a rinforzare le dinamiche attraverso cui il principio di coesistenza dei due universi

²³⁰ In questo senso, poiché non possiamo citare tutti gli articoli che si sono occupati della diatriba film-video, sarà opportuno almeno accennare al breve ma eloquente trafiletto di Lorenzo Fratti contenuto nell'articolo di Livraghi sull'home cinema: L. Fratti, “La polemica”, in *Video Magazine*, n. 63 (gennaio 1987), p. 46.

²³¹ Anon., “I magnifici 8”, in *Video Magazine*, n. 68 (giugno 1987), p. 57.

²³² Secondo Livraghi, si «potrebbe rimettere in moto un sia pure marginale “gusto” per il film su pellicola a passo ridotto, proiettato nel salotto di casa, dato che ormai un buon proiettore per famiglia, solido, poco usato e garantito si può trovare facilmente a poco prezzo». E. Livraghi, “Home Cinema”, cit., p. 48.

tecnologici diviene elemento di strutturazione dei rapporti mediali. Analogamente, nel campo delle pratiche non-testualizzate, potremmo notare come transizione e coesistenza intreccino rapporti tutt'altro che definiti. In particolare, ci soffermeremo su due dei nostri *case studies*: il fondo Cabrini e il fondo Cavallotti-Vignoli.

Per quanto riguarda il primo fondo, prenderemo come esempio la videocassetta intitolata *TONIO – LUCIA SANDRO – A.MARIE*²³³. Su di essa furono riversati due film in Super8 riguardanti due matrimoni: il primo, del 1982, è quello di Antonio Cabrini (autore della maggior parte dei video del fondo) e Lucia Baffi; il secondo, del 1973, è quello di Sandro Baffi e di Anne Marie Barbin. Le due pellicole originali non sono in possesso dei donatori, che, probabilmente, decisero di disfarsi delle copie in acetato perché ciò che importa, ossia il contenuto delle immagini, era stato copiato su un supporto, una cassetta VHS, più agile e performante²³⁴. Inoltre la rimediazione da pellicola a video consentì l'aggiunta di fantasiose colonne sonore (per esempio, qui possiamo ascoltare una composizione eseguita da tastiere e da un flauto di Pan) oppure di unire due film senza dover ricorrere al montaggio con scotch (o colla) e splicer. Questi elementi, tuttavia, costituiscono solo un epifenomeno mediale: ciò che richiede un'attenta problematizzazione è, infatti, la pratica della copia da film a video in sé.

Innanzitutto, infatti, vi è un problema che non può essere sottovalutato, ossia la qualità delle immagini. Come sottolinea Giovanna Fossati in “Dai grani ai pixel: il digitale in cineteca”, nel passaggio da 35mm a VHS si perde più del 90% dell'informazione contenuta in un singolo fotogramma²³⁵: da ciò, sebbene nessuno studio abbia mai riguardato il rapporto tra 16mm, 9,5mm, 8mm, Super8 e formati *video consumer*, si potrebbe intuire un'*information loss* proporzionalmente analoga per il film substandard. Inoltre, come possiamo riscontrare nel caso di studio, raramente i laboratori fotografici che negli anni Ottanta e Novanta offrivano servizi di telecinema applicavano le prescrizioni manualistiche con puntigliosa attenzione. Spesso tali studi non disponevano nemmeno delle attrezzature necessarie (tubi di ripresa, monoplexer, duplexer o sistemi “flying spot”) e si limitavano a semplici riprese di immagini proiettate su un telo o su una parete. Insomma, gli operatori degli studi fotografici agivano spesso senza porre eccessiva attenzione alla qualità del riversamento, come nel caso di chi rimediò i due film in Super8 nella cassetta *TONIO – LUCIA SANDRO – A.MARIE*. Possiamo infatti notare diversi difetti connessi alle pratiche di rimediazione: la ratio dell'immagine sembra deformata e, con essa, le forme dei soggetti ripresi; inoltre, vi sono

²³³ Il video, parte della collezione Cabrini, è stato inventariato con il codice HVCABRINIANT7.

²³⁴ Si pensi, a tal proposito, al signor Bianchi descritto dal redattore anonimo dell'articolo “I magnifici 8”, presente nel numero 68 di *Video Magazine* (giugno 1987).

²³⁵ Cfr. G. Fossati, “Dai grani ai pixel: il digitale in cineteca”, in L. Comencini, M. Pavesi (a cura di), *Restauro, conservazione e distruzione del film*, Il Castoro, Milano 2001, p. 132.

evidenti segni di aberrazione sferica, con la presenza di elementi di convessità ai margini dell'inquadratura, con la creazione di un leggero effetto vignettante nell'angolo destro.

Ci ritroviamo, in sostanza, davanti a un doppio ordine idiosincratico: da un lato, le pratiche che riguardano la produzione dei film e dei video amatoriali (ossia di testi poco regolati a livello grammaticale), dall'altro, pratiche di rimediazione non controllate da protocolli (archivali, scientifici, etc.), il cui orizzonte operativo appare così incerto. Poiché non possiamo verificare le azioni compiute dagli operatori dei laboratori sui materiali, dovremo tentare di rovesciare la prospettiva di indagine e "prendere avvio dalla fine", ossia dagli artefatti e dai testi prodotti dalla rimediazione. La stella polare di una simile operazione sarà il quadro epistemologico elaborato da Carlo Ginzburg in "Spie. Radici di un paradigma indiziario"²³⁶. Il metodo dello storico italiano trova come proprio fulcro la ripresa delle teorie di Giovanni Morelli (seppure ibridato con elementi conan-doyliani, freudiani e manciniani)²³⁷, che si propongono di

rintracciare, all'interno di un sistema di segni culturalmente convenzionali come quello pittorico, i segni che avevano l'involontarietà dei sintomi (e della maggior parte degli indizi). Non solo: in questi segni involontari, nelle "materiali piccolezze [...]" paragonabili alle "parole e frasi favorite" che "la maggior parte degli uomini, tanto parlando quanto scrivendo...introducono nel discorso talora senza intenzione, ossia senza avvedersene", Morelli riconosceva la spia più certa dell'individualità d'artista²³⁸.

All'interno del nostro campo di ricerca, poiché non abbiamo a che fare con pratiche d'artista, ma con pratiche anonime e diffuse (o meglio, anonime perché diffuse) connesse alla massificazione tardocapitalista e all'articolazione delle reti relazionali in micro-gruppi effimeri²³⁹, porteremo alle estreme conseguenze le intuizioni del magistero ginzburghiano, soprattutto quelle che riguardano il rapporto tra la superficie dei fenomeni e la loro conoscibilità. Ginzburg, infatti, evidenzia quanto il paradigma indiziario sia utile a «dissolvere le nebbie dell'ideologia che oscurano sempre più una struttura sociale complessa come quella del capitalismo maturo»²⁴⁰: anche quando le pretese di conoscenza sistematica appaiono poco fondate perché la realtà da indagare non offre saldi punti di osservazione, esistono «zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla»²⁴¹.

Tali zone possono configurarsi in maniera positiva come punti di orientamento oppure in maniera negativa come strutture differenziali. A quest'ultimo ordine appartengono quelle spie che, nel

²³⁶ Cfr. C. Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", cit., pp. 158-209.

²³⁷ In altri termini, Ginzburg prefigura un quadro teorico al cui interno possiamo ritrovare il paradigma finzionale-letterario (Conan-Doyle), quasi a voler affermare la natura poetica della storiografia, quello psicanalitico (Freud) e quello semeiotico-filologico (Mancini), in cui si ipotizza, attraverso i paradossi di un'induzione generalizzante, di collegare segno pittorico, gesto e carattere. Ivi, p. 165 e 173-179.

²³⁸ Ivi, p. 185.

²³⁹ Senza poterci inoltrare nella questione, segnaliamo che, in questo ambito, il nostro riferimento è di nuovo la teoria sociologica di Michel Maffesoli. In particolare, rimandiamo al volume *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne* [1988], Guerini, Milano 2004.

²⁴⁰ Cfr. C. Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", cit., p. 191.

²⁴¹ *Ibidem*.

campo delle pratiche, indicano una deviazione dalla norma. Nel caso della rimediazione da film a video analogico, possiamo riscontrare, a livello di *texture*, indizi relativi all'utilizzo idiosincratico delle apparecchiature per il riversamento, dell'applicazione errata dei protocolli, dell'adattamento di oggetti tecnici progettati per il mercato *consumer* all'orizzonte professionale dei laboratori fotografici, del malfunzionamento delle tecnologie stesse, etc.: in altri termini, è proprio lo scarto dalla prescrizione manualistica che permette la manifestazione del sintomo e che avviva una peculiare forma di *semeiotica video-filmica*, in cui la spia ci riporta alla dimensione idiosincratica che ha generato la traccia testuale.

In questo modo, la storia stessa dell'audiovisivo amatoriale cambia: non è più solo una storia di positività documentali che costituiscono concrezioni discorsivo-normative – concrezioni utilizzate per disciplinare una pratica –, ma si approfondisce verticalmente, consentendoci di intuire in che modo, nella “vita mediale” di tutti i giorni, si siano applicate forme di astuzia ²⁴² che hanno spesso permesso di “fare lo sgambetto” alla disciplina ²⁴³, anche quando l'inganno nei confronti del dispositivo non si è tradotto in un atto contro-culturale. La *semeiotica* del riversamento, applicata al caso di *TONIO – LUCIA SANDRO – A.MARIE* [fig. 2], mette così in luce i numerosi errori ²⁴⁴ compiuti nel tentativo di dare nuova vita a materiali a rischio di obsolescenza: in maniera paradossale, al fine di protrarre la vita dei contenuti, se ne modificarono profondamente i caratteri. Inoltre, poiché i donatori non conservarono gli invertibili originali, ritenendo al contempo che l'obsolescenza delle tecnologie cineamatoriali costituisse una condanna senza appello per le pellicole e che il video analogico rappresentasse il punto di arrivo dell'evoluzione dei supporti, non fu lasciata la possibilità di pianificare ulteriori operazioni di riversamento. Ciò implica non solo che la nostra analisi procederà per inferenze a partire dalle tracce rimaste, ossia dalla videocassetta VHS su cui furono rimediati i film, ma soprattutto, a livello generale, che la comparsa del video si rivelò anche come *storia della distruzione della pellicola* in campo amatoriale.

In questa prospettiva, l'affermazione del video analogico, tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, deve essere posta in relazione con la *storia delle distruzioni* elaborata da Raymonde Borde. Si tratta certamente di una dimensione marginale e minore rispetto a quella in cui il «crepuscolo dei primitivi»²⁴⁵, il «rigetto del muto»²⁴⁶ e l'«abbandono del nitrato»²⁴⁷ hanno portato alla dissipazione

²⁴² Il riferimento, qui, a nostro parere, deve essere esteso dalla nozione di tattica decerteausiana a quella di *ruse maffesoliana*. Cfr. A. Crespi, “Prefazione”, cit., p. 9.

²⁴³ Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* [1984], Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 149.

²⁴⁴ Ci riferiamo qui alla triade “guasti, errori, difetti” elaborata da Michele Canosa sulla base della riflessione di Cesare Brandi. Cfr. M. Canosa, “Immagini e materia. Questioni di restauro cinematografico”, in S. Venturini (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto, Pasian Di Prato 2006, pp. 80-82.

²⁴⁵ R. Borde, “Storia delle distruzioni”, in M. Canosa (a cura di), *La tradizione del film. Testo, filologia, restauro, Cinema&Cinema*, n. 63 (1992), p. 94.

²⁴⁶ Ivi, p. 95.

²⁴⁷ *Ibidem*.

di circa sessant'anni di storia del cinema: ciò nondimeno, esso costituisce lo sfondo al cui interno si sviluppano (parte de)i rapporti tra tecnologie audiovisive e vita quotidiana. Inoltre, rappresenta anche un punto di congiunzione tra la “piccola storia” della produzione amatoriale e la “grande storia” dei formati standard. Entrambe, infatti, presentano esempi di «[d]istruzione lecita, ordinaria, incoraggiata, obbligatoria e trionfante»²⁴⁸ – pensiamo non solo agli articoli in cui vengono descritte le apparecchiature per il telecinema, ma anche alla loro relazione con quelli in cui si parla di “morte del Super8”²⁴⁹ – e, sia per i formati substandard che per il 35mm, il video analogico ha rappresentato un'utopia e una condanna. Ma, come sosteneva lo stesso Borde nel 1992, non doveva essere necessariamente né l'una né l'altra:

[i]l video non è la soluzione magica. Si è creduto che le cassette potessero risolvere il problema della conservazione dando ai film le stesse possibilità dei libri: migliaia di esemplari in migliaia di collezioni, liberi dalle grinfie degli aventi diritto. Parliamoci chiaro. L'industria del cinema ha prima tollerato e poi sfruttato il trasferimento su cassetta solo in quanto si trattava di una riproduzione mediocre, destinata a una vita breve e che non avrà mai carattere concorrenziale. Tutta questa confusione ha però gettato un'ombra sui veri problemi della conservazione, facendo comparire un procedimento più sofisticato, il videodisco, che renderebbe inutile la conservazione su pellicola. Già adesso alcuni archivisti, infatuati dalla tecnica, si chiedono se non si dovranno convertire le collezioni in segnali elettronici; Bernard Martinand ha avuto ragione quando ai *Recontres di Saint-Etienne* (febbraio 1982) ha detto che il video sta per scatenare la quarta ondata massiccia della distruzione del cinema²⁵⁰.

Nel campo amatoriale, le pratiche di rimediazione poste in atto dagli *everyday user* e dai laboratori hanno parzialmente avverato la profezia di Martinand, destinando alla discarica parte del patrimonio di pellicole in formato ridotto. L'obsolescenza tecnologica e funzionale, tuttavia, non si è sempre legata alla scomparsa fisica dei supporti. In un altro *case study*, relativo al fondo Cavallotti-Vignoli, possiamo notare come il passaggio al video non abbia comportato la distruzione dei materiali in triacetato (8mm e Super8), ma, in primo luogo, una resistenza e, successivamente, una coesistenza degli orizzonti tecnologici (compreso quello digitale). Quando, nel 2011, sono stati donati all'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, nei cui laboratori sono stati applicati i protocolli per il restauro conservativo (ovvero, rifacimento delle giunte e pulizia) e per la digitalizzazione a

²⁴⁸ Ivi, p. 93.

²⁴⁹ Facciamo riferimento, per esempio, a un approfondimento presente all'interno dell'articolo “Il video portatile” firmato da Paolo Campioni e pubblicato sul primo numero di *Video* (novembre 1981). Esso si concentra sulle sperimentazioni dei primi camcorder, sottolineando come l'abbandono degli ingombranti “sistemi portapak” avrebbe definitivamente “ucciso” il Super8. Il titolo stesso del trafiletto, “La telecamera che uccise il Super8 (nel 1985)”, rappresenta un elemento di interesse: si tratta di uno dei tanti casi di previsione futurologica errata che, da un lato, riaffermano l'importanza della pellicola all'interno del panorama amatoriale degli anni Ottanta (se si avverte la necessità di prevederne la morte, significa, ovviamente, che il fenomeno non si è esaurito), dall'altro costituiscono un *topos* diffuso del discorso riguardante la diffusione del video. P. Campioni, “Il video portatile”, in *Video*, n. 62 (novembre 1981), p. 47.

²⁵⁰ R. Borde, “Storia delle distruzioni”, cit., p. 102.

2K²⁵¹, i materiali del fondo avevano, infatti, un lungo e stratificato percorso di rimediazioni alle spalle.

In primo luogo, va sottolineato che il fondo Cavallotti-Vignoli, pur configurandosi come unitario all'atto della donazione, nasce dall'incontro di due depositi videofilmici, quelli presenti nelle case di Luigi Cavallotti (1913-2001) e del figlio Gianni (1949). Entrambi, in origine, presentavano una composizione mista (film e video analogico): i materiali di Luigi erano prevalentemente Super8 e Video8, mentre quelli di Gianni possedevano una varietà maggiore (dall'8mm alle VHS)²⁵². Alla morte di Luigi, nel 2001, le sue pellicole e i suoi nastri magnetici furono acquisiti dal figlio e mescolati ad altri materiali. Dieci anni dopo, nel 2011, i film vennero donati a *Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia* e formarono la collezione Cavallotti-Vignoli (il cognome da nubile della moglie di Gianni), a cui, nel 2015, si aggiunsero anche i video analogici.

Se le pellicole di Luigi non erano mai state rimediate prima del loro ingresso a *Home Movies*, una selezione di quelle di Gianni²⁵³ era stata rimediata su VHS all'inizio degli anni Novanta. Prima di quel momento, negli anni Ottanta, venivano fruite mediante proiezione: solo quando si decise di comprare un videoregistratore, a cavallo dei due decenni, l'esigenza di trasferire i contenuti dei film su nastro analogico divenne centrale. I materiali vennero così affidati a un laboratorio (probabilmente si trattava dello studio fotografico Giudici, il cui negozio era [ed è tuttora] situato in piazza Maciachini a Milano)²⁵⁴, che effettuò il riversamento da Super8 a VHS. In seguito, all'inizio degli anni 2000, approfittando dell'acquisto di un camcorder digitale, si provvide a copiare i materiali da video analogico a video digitale. I film copiati sulla cassetta VHS vennero acquisiti su computer in SD con compressione DV-PAL e i file video furono stoccati sia su cassetta miniDV sia sull'hard disk del computer di casa. Nonostante tutti questi passaggi medialti (dai vecchi media ai nuovi media, stando alla definizione di Manovich)²⁵⁵, i film originali vennero conservati, anche se non in condizioni ottimali: a partire dagli anni Novanta furono di fatto abbandonati in una cantina, all'interno di un contenitore di plastica sigillato.

La prima rimediazione (quella da film a video analogico) venne effettuata rispettando i criteri imposti dalla manualistica: si tradussero la ratio e, in generale, gli aspetti formali in maniera conforme ai caratteri del film substandard. Inoltre, poiché si decise di non aggiungere alcuna

²⁵¹ Tale protocollo è attualmente in uso nei laboratori dell'*Associazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia*.

²⁵² All'interno del fondo possiamo trovare due video elaborati dal nipote di Luigi e dal figlio di Gianni, ossia Diego Cavallotti. Si tratta della VHS intitolata *Video indipendenti* e di un piccolo brano contenuto in una minicassetta Video8 senza titolo.

²⁵³ All'interno di questa selezione possiamo trovare quei film che, all'interno della collezione presente a *Home Movies*, hanno i seguenti codici: HMMICAVALLOTTIVIG4, HMMICAVALLOTTIVIG5, HMMICAVALLOTTIVIG6, HMMICAVALLOTTIVIG7, HMMICAVALLOTTIVIG8 e HMMICAVALLOTTIVIG9.

²⁵⁴ Tale affermazione si basa su una comunicazione privata effettuata da Gianni Cavallotti all'autore.

²⁵⁵ Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2005, pp. 72-87.

colonna sonora, il canale audio presentava solo una traccia vuota. Gli interventi più cospicui, da parte del laboratorio, riguardarono il processo di selezione e montaggio delle immagini: come confermato da Cavallotti, gli operatori del telecinema furono lasciati sostanzialmente liberi di scegliere le parti che ritenevano più interessanti e di effettuare i tagli dove lo ritenevano maggiormente opportuno. Le transizioni tra le unità selezionate vennero affidate ad assolvenze/dissolvenze e a raccordi a tendina elettronici che, oltre a rappresentare un'intrusione dei registri formalmente più stabili della "scala diafasica"²⁵⁶ all'interno della testualità dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, appaiono come una marca enunciativa forte, in grado di funzionare da spia dell'*agency* dell'operatore di telecinema, il quale "sovrappone" (o meglio, "impono") alle immagini filmiche elementi connessi alle proprie competenze elettroniche [figg. 3-4]. Torniamo, così, al paradigma indiziario di Ginzburg: in questo caso, tuttavia, non sono le anomalie riconducibili a un uso errato delle apparecchiature, ma la compenetrazione di diversi registri linguistici a manifestare le capacità generative delle pratiche di transizione da film a video analogico.

In altri termini, un elemento formale, ossia il raccordo a tendina, cessa di essere un'unità meramente paradigmatica²⁵⁷ per divenire una sottile increspatura testuale (o meglio, *texturale*) in cui emerge l'indizio della sovrapposizione di due pratiche: tornando al tema della *semeiotica videofilmica*, avremo da una parte, quell'orizzonte connesso alle attività del cineamatore, che riprende gli oggetti del proprio interesse, dall'altra avremo i laboratori per il telecinema, con i loro operatori, che possono avere una formazione molto diversa da quella del cineamatore. Ne deriva una peculiare commistione di tecniche e strutture linguistiche che denuncia, ancora una volta, come il tema della *transizione* si accompagni a quello della complessità delle reti pratiche posto dall'interrelazione tra film e video analogico. A livello di valutazione storica, possiamo solo ipotizzare che anche altri laboratori offrissero servizi di selezione e montaggio oltre a quelli di telecinema, mentre i dati più rilevanti per quanto riguarda il fondo Cavallotti-Vignoli riguardano, innanzitutto, la reticenza nel passaggio al video (che avvenne solo all'inizio degli anni Novanta) e, in secondo luogo, la conservazione degli originali anche dopo la transizione – anche se bisognerebbe comprendere in modo più approfondito se tale "resistenza della pellicola" fosse dovuta a un atteggiamento attivo (la volontà di salvare gli originali connessa al riconoscimento

²⁵⁶ Riprendiamo questa locuzione dalla sociolinguistica per rendere il senso delle stratificazioni d'uso dei codici (e sottocodici) del linguaggio cinematografico. Come sostiene questa branca della linguistica, infatti, non esiste un "modo corretto" di utilizzare la lingua, ma solo un campo di variazioni il cui spettro dipende da rapporti contestuali. In particolare, per quanto riguarda la variazione in diafasia, si deve afferire a una scala di registri che delineano i caratteri di appropriatezza di un testo al suo contesto. Si vedano, a tal proposito i seguenti testi: A. Bell, "Language and Style as Audience Design", in *Language in Society*, n. 13, vol. 2 (maggio 1984), pp. 145-204; G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1987.

²⁵⁷ Qui, con il termine paradigmatico, si fa riferimento alla dialettica sintagma/paradigma elaborata dalla linguistica strutturale e non al paradigma indiziario di Ginzburg.

della loro importanza per la storia della famiglia) oppure a un atteggiamento passivo (il loro oblio in un luogo che, grazie a circostanze fortunate, ha permesso la loro sopravvivenza).

I casi del fondo Cabrini e del fondo Cavallotti-Vignoli ci introducono a ulteriori declinazioni del rapporto tra coesistenza e transizione: da un lato possiamo notare come, nel campo pratico, gli elementi discorsivi legati alle elaborazioni delle riviste specializzate ²⁵⁸ possano essere radicalizzati fino alla deliberata eliminazione degli originali, dall'altro possiamo notare che la transizione al video non si presenta come un fenomeno omogeneo, ma come stratificazione di micro-pratiche legate alle particolarità d'uso degli strumenti tecnici (particolarità che afferiscono alle possibilità economiche dei cine-videoamatori, alla priorità assegnata al passaggio al video, alla loro dislocazione geografica, alla loro età, etc.). Inoltre, soprattutto nel caso del fondo Cavallotti-Vignoli, possiamo ritrovare una peculiare forma di sensibilità nei confronti dell'artefatto amatoriale (in questo caso, della pellicola): una sorta di disinteresse interessato in cui il riconoscimento del valore dei supporti originali si accompagna alla loro conservazione in luoghi poco accessibili (per esempio, le cantine o i solai) e in condizioni sostanzialmente precarie.

Talvolta un simile atteggiamento diviene complementare alla *serendipità dell'anacronismo*, ossia allo stupore della ri-scoperta inaspettata che si manifesta nel momento in cui ci troviamo di fronte a oggetti appartenenti al nostro passato: durante un trasloco o mentre si cercano altre cose, le pellicole diventano a loro volta spie di una transizione mediale mai completata fino in fondo e di un orizzonte tecnologico che, pur essendo superato, risulta ancora oggi assai difficile da decifrare. Esso, poiché risulta fondato sulla stratificazione di più possibilità e non sul semplice passaggio da un regime a un altro, ci invita a scandagliarlo in profondità, con la consapevolezza, tuttavia, che ogni appropriazione dell'oggetto tecnico dipende sempre da dinamiche particolari, visibili solo nel momento in cui, a livello metodologico, ci si avvicina ai materiali videofilmici amatoriali secondo le strutture di quella *scienza della singolarità* a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza.

3.2.3 Per una prima sintesi teorico-metodologica

Alla luce di quanto affermato sin qui, possiamo operare una prima sintesi teorica riguardo al concetto di *audiovisivo analogico della quotidianità*. All'interno della prima parte del capitolo, tenteremo di specificare quali possano essere i limiti della sua periodizzazione. Nella seconda parte, anche in funzione dei temi emersi nella descrizione del suo arco temporale, ci concentreremo sui modi in cui esso si possa configurare nei termini di una definizione inclusiva. Nella terza e ultima parte, metteremo in relazione l'*audiovisivo analogico della quotidianità* (e la sua definizione

²⁵⁸ Si pensi qui non solo alla morte del Super8 annunciata da Paolo Campioni nell'articolo "Il video portatile", ma anche all'articolo "I magnifici 8", in cui, per quanto concerne il caso dell'*everyday user*, il sig. Bianchi, viene dato per scontato il passaggio al video e l'oblio della pellicola.

aperta) con i quattro assi individuati nel capitolo 3.2.1 dedicato alla teoria della quotidianità: *manualità acquisita, condizioni di possibilità tecnologiche, estemporaneità della ripresa/della visione e fattore ambientale*.

Come abbiamo affermato nel capitolo 2, la “definizione di natura inclusiva” (o “definizione aperta”) – ricordiamo – si configura come *rilievo critico* nei confronti delle definizioni o delle tracce di ricerca già elaborate; investe, più che il nucleo ontologico del medium, il *piano delle relazioni d’affinità* messo in campo dal rapporto tra pratiche, oggetti tecnici/tecniche e testi; è di natura *differenziale*; consente, infine, l’emersione dei *modi di esistenza* attraverso cui, nel passato, ci siamo appropriati degli oggetti tecnici (del film e del video) e abbiamo trasformato il nostro ambiente in un ambiente tecnologico.

Questa struttura definitoria consente, a nostro parere, di fare emergere le trame pratiche connesse a quattro assi di variazione: *manualità acquisita, condizioni di possibilità tecnologiche, estemporaneità della ripresa/visione e fattore ambientale*. In altri termini, la nostra definizione si deve confrontare con i diversi modi in cui film e video, alternativamente o sincronicamente, hanno svolto i seguenti compiti:

- a. hanno adattato l’ergonomia dei mezzi tecnologici alle proprie esigenze, influenzandosi a vicenda²⁵⁹;
- b. hanno imposto degli *a priori* tecnologici, ovvero delle condizioni di possibilità che coincidono con i limiti delle capacità delle cineprese e delle videocamere²⁶⁰;
- c. sono stati utilizzati dagli operatori legati ai nostri *case studies*, i quali hanno tradotto in senso particolare le pratiche anonime descritte dai manuali e dalle riviste specializzate, dando vita a particolari condizioni di ripresa e di visione²⁶¹;
- d. hanno, da una parte, dato vita a spazi tecnologici complessi, in cui le attrezzature, le pellicole e i nastri magnetici entrano in relazione con le strumentazioni hi-fi²⁶², con la

²⁵⁹ In questo senso, potremmo re-interpretare il trafiletto de’ “Il video portatile” intitolato “La telecamera che uccise il Super8 (nel 1985)” non tanto come il riferimento a una linea temporale monodirezionale che porta le videocamere verso il connubio perfetto tra qualità, compattezza e maneggevolezza, ma come una ripresa dei caratteri ergonomici delle cineprese per formati substandard. In altri termini, torna il tema mcluhaniano secondo cui i media non si sviluppano “in purezza”, ma rimandano sempre a ciò che li ha preceduti, soprattutto per quanto concerne il rapporto tra tecnologia e sensorio dell’utente.

²⁶⁰ Tale *a priori tecnologico* deve essere confrontato con l’*a priori storico* di cui parla Foucault ne’ *L’archeologia del sapere*. Se l’*a priori storico* deve essere considerato come quella forma di positività discorsiva in grado di definire «un campo in cui si possono eventualmente manifestare delle identità formali, delle continuità tematiche, delle traslazioni di concetti, dei giochi polemici» (M. Foucault, *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* [1969], BUR, Milano 2009, p. 170) in quanto *condizione di realtà* dei discorsi, l’*a priori tecnologico* rappresenterà la *condizione di realtà* della tecnologia. Esso sussumerà questioni di ingegneria elettronica, di design e di pratica mediale al fine di delineare il modo in cui un oggetto tecnico è e non può essere altrimenti.

²⁶¹ In questo senso, l’adattamento della *scienza della singolarità* di matrice decerteausiana al nostro campo di ricerca diviene centrale.

²⁶² Lo sviluppo dei sistemi stereo appare focale per lo sviluppo della cultura video in Italia. Stefano Belli, un articolista di *Video*, porta come esempio il caso di Antonio Lombardi, il quale, dopo essersi appassionato ai sistemi hi-fi, diventò,

televisione²⁶³, con il proiettore per le diapositive²⁶⁴, con le collezioni di film d'edizione in Super8 o in VHS, con i sistemi *home computer*²⁶⁵, etc.

Prendendo avvio da una simile prospettiva e specificando che il principale riferimento del nostro discorso è il contesto italiano, potremmo sostenere che con la perifrasi *audiovisivo analogico della quotidianità* si individua un sistema mediale complesso nato dalla sovrapposizione delle pratiche cineamatoriali e di quelle videoamatoriali. Tale sistema, i cui principali agenti sono gli *everyday user*, ossia coloro che possiedono dispositivi di ripresa e di fruizione non professionali e che utilizzano film e video senza particolari competenze tecniche²⁶⁶, si sviluppa tra gli anni Settanta – anni in cui le tecnologie video vengono immesse sul mercato, stabilendo dinamiche di transizione e coesistenza rispetto a quelle cinematografiche – e la metà degli anni Novanta – anni in cui compaiono sul mercato nazionale le prime apparecchiature digitali. Una simile periodizzazione afferisce a due limiti (l'inizio degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta) sostanzialmente convenzionali.

Per quanto concerne il primo, possiamo notare che, sebbene già dall'inizio degli anni Settanta si assista alla nascita del dibattito italiano attorno alla cultura videoamatoriale, solo dalla metà degli

non appena i prezzi e la distribuzione lo consentirono, un videoamatore (Cfr. Stefano Belli, "Lo stereo non basta", in *Video*, n. 1 [novembre 1981], p. 70-71). In realtà, se si osservano le riviste degli anni Settanta, si scopre che il rapporto tra hi-fi, film amatoriale e diapositive è altrettanto rilevante: Filippo Crispolti, titolare di una rubrica dedicata al sonoro e agli oggetti sonori per la rivista *Fotografare*, dedica ampio spazio al connubio di stereo e proiezione in Super8 nel momento in cui, nel maggio del 1976, la Bauer immette sul mercato italiano il proiettore stereofonico *T60* (Cfr. F. Crispolti, "Super8 superstereo", in *Fotografare*, anno V, n. 5 [maggio 1976], pp. 24-29). Inoltre, nel marzo 1977, Crispolti tratta di una pratica, la Multivisione, capace di mettere in relazione hi-fi e diapositive. La base tecnologica del dispositivo è costituita dal nastro di sincronizzazione, in grado di legare la parte "audio" a quella "video" e di consentire la proiezione di più immagini fisse contemporaneamente, mentre il senso di movimento è relativo unicamente alla successione di tali immagini. La Multivisione può essere utilizzata sia in campo amatoriale sia in campo professionale: la struttura modulare dei testi permessa da apparecchi simili a quelli progettati dalla casa britannica Electrosonic si adattano alle esigenze delle *slide-projections* di lavoro (Cfr. F. Crispolti, "La nuova frontiera della Multivisione", in *Fotografare*, anno VI, n. 3 [marzo 1977], pp. 22-24).

²⁶³ Tema ampiamente dibattuto all'inizio degli anni Ottanta, all'interno dei primi numeri di *Video* e di *Video Magazine*, è la creazione di sistemi per l'*home theatre* capaci di coniugare l'esperienza della fruizione televisiva con quella della fruizione cinematografica in sala. Cfr. S. Belli, "Un televisore da 72 pollici", in *Video*, n. 1 (novembre 1981), pp. 40-43; R. Albini, "E per Natale...un videoproiettore", in *Video Magazine*, n. 4 (dicembre 1981), pp. 32-39.

²⁶⁴ È interessante notare come, all'inizio degli anni Ottanta, le riviste specializzate promuovano l'utilizzo di commutatori video (come il Sony HVS 2000, per esempio), che consentono la rimediazione su video anche delle diapositive 35mm. In questo modo, gli slide-show elaborati "manualmente" grazie ai proiettori per diapositive possono essere sviluppati elettronicamente grazie al video. Si stanno creando, insomma, le basi per sistemi tecnologici complessi, in cui il video costituisce, almeno nelle intenzioni, lo snodo terminale di un processo multimediale. Non a caso, in un articolo del primo numero di *Video* si sottolinea la capacità del video analogico di costituire un punto di convergenza per tutti gli altri media: secondo Stefano Belli, lo sviluppo dell'era elettronica «ci rende sempre più legati a questo settore. Per quanto riguarda l'immagine, il cinema e la fotografia stanno perdendo nei confronti del video, tanto che per l'immediato futuro si prevedono una serie di operazioni che possono essere effettuate tramite il nostro terminale video». S. Belli, "Stasera in tv le vostre diapositive", in *Video*, n. 1 (novembre 1981), p. 67.

²⁶⁵ Va notato che già a partire dall'ottobre del 1981, in *Video Magazine* compaiono i primi articoli dedicati al rapporto tra televisione e videogiochi: il televisore viene definito un "terminale informativo". Cfr. Anon., "Il televisore, questo sconosciuto terminale informativo", in *Video Magazine*, n. 2 (ottobre 1981), pp. 33-35.

²⁶⁶ Cfr. D. Buckingham, M. Pini, R. Willett, "'Take back to the tube!': The Discursive Construction of Amateur Film- and Video-Making", cit., p. 59.

anni Ottanta, in sincronia con l'aumento della diffusione dei beni tecnologici e con la crescente rilevanza del video, la trama delle interrelazioni pratiche tra pellicola e nastro magnetico diviene pregnante. Ciò è stato rilevato, a livello macrosistemico, dallo storico Marco Gervasoni, il quale sostiene che in Italia, in quegli anni, si assiste a un rinnovamento del paniere dei consumi. Vi entrano, infatti, oggetti tecnici come il videoregistratore e il personal computer: anche se entrambi si configurano più come oggetti del desiderio di consumo che non come beni effettivamente diffusi su un mercato di larga scala ²⁶⁷, nel triennio 1984-1987 la loro vendita comincia a crescere. Appare emblematico, in questo senso, il caso del videoregistratore. Il suo commercio si triplica rispetto al 1984, sebbene fosse ancora associato a uno stile di vita benestante (lo possiede, nel 1987, solo il 6,8% delle famiglie) e la sua distribuzione sia sostanzialmente concentrata nella parte settentrionale del paese ²⁶⁸.

Come accennato da Gervasoni, tuttavia, il dato più interessante non è rappresentato dal rilievo statistico ma da quello psico-ideologico. Se è ipotizzabile che nel rapporto con gli oggetti tecnici, gli italiani degli anni Ottanta abbiano trovato «quella caratteristica fusione di novità e consuetudine, di innovazione e tradizione, registrata da molte inchieste sociali dell'epoca», in cui la preferenza viene accordata a merci che soddisfano «immediatamente e senza troppo impegno la soggettività individuale» ²⁶⁹, allora è altrettanto ipotizzabile che il progressivo aumento delle vendite legato al mercato *consumer* non si possa automaticamente tradurre nella formazione di una generazione di esperti videoamatori. Al contrario, la crescita dei consumi in questo campo si traduce in un sostanziale aumento degli *everyday user*, figure inesperte, sostanzialmente indifferenti alla tecnologia (la divisione tra film e video è, per loro, una sostanziale astrazione) e intente a utilizzare la propria videocamera per riprendere ciò che li circonda senza uno specifico *training* alle spalle. Attraverso questa lente interpretativa, inoltre, appare interessante confrontare i dati legati alla crescita delle vendite e quelli connessi, per esempio, alla progressiva autonomia del dibattito sulla cultura videoamatoriale oppure alle strategie di distribuzione (e, in particolare, alle politiche dei prezzi) adottate dalle diverse case produttrici. Per quanto concerne il primo punto, la data cruciale, come già abbiamo accennato, è rappresentata dal 1981: alla fine di quell'anno due testate, *Video Magazine* e *Video* escono in edicola, stabilendo le linee guida della riflessione riguardante l'affermazione del video in Italia. Inoltre, in entrambe le riviste, grande spazio è riservato alle più importanti fiere della tecnologia internazionali e nazionali. Dalle sessioni invernali ed estive del

²⁶⁷ Se volessimo utilizzare i termini di Gervasoni, potremmo dire che sia il videoregistratore, come il PC, «era molto più entrato nell'immaginario di quanto non fosse venduto». M. Gervasoni, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, cit., p. 79.

²⁶⁸ Cfr. *ibidem*. Va sottolineato, inoltre, che il dato italiano rappresentava una piccola anomalia a livello europeo: nel 1987 circa il 26% delle famiglie tedesche e il 40% delle famiglie inglesi possedeva un videoregistratore.

²⁶⁹ Ivi, pp. 79-80.

CES (*Consumer Electronics Show*) di Las Vegas e Chicago, dal Photokina di Colonia, dalle fiere di Tokio e dal SIM di Milano, per esempio, gli inviati inviavano reportage molto dettagliati riguardo alle novità più attese dal mercato (tra cui, per esempio, la commercializzazione dei primi *camcorder*, di cui si comincia a parlare con insistenza già dalla fine del 1983)²⁷⁰.

Alle inchieste concernenti le principali fiere mondiali, si aggiungono ricerche puntuali sulle fluttuazioni del mercato delle apparecchiature. Il primo studio di una certa rilevanza viene pubblicato da *Video Magazine* nel settembre del 1982: l'articolaista Ernesto Sagramoso, dopo aver contattato direttamente i rivenditori di apparecchiature video, analizza la quantità di articoli venduti, le loro modalità di utilizzo e i supporti utilizzati, giungendo infine a una sintesi conclusiva concernente lo stato del mercato in Italia. Se ci atteniamo alle sue osservazioni, possiamo notare che, alla fine del 1982, i venditori ripongono notevole fiducia nell'affermazione del *consumer video*: «[t]utti giurano che il boom c'è o ci sarà se non quest'anno, sicuramente entro i prossimi due o tre anni»²⁷¹. Circa un mese dopo, nell'ottobre del 1982, la rivista concorrente di *Video Magazine*, ossia *Video*, pubblica la notizia della commercializzazione del primo videoregistratore sotto il milione di lire. Si tratta del Toshiba V-9600, un apparecchio da tavolo che può essere utilizzato sia per la registrazione di programmi televisivi sia per la ripresa videoamatoriale: come suggerisce Stefano Belli, l'autore dell'articolo, la Toshiba ha puntato sul raggiungimento del migliore compromesso possibile tra qualità e prezzo, compiendo un passo in avanti nella "democratizzazione" dello standard Betamax.

Al di là delle previsioni disattese – che, a una lettura retrospettiva, appaiono come veri e propri *topoi* del discorso delle riviste specializzate²⁷² –, possiamo innanzitutto riconoscere come i dati riportati da Gervasoni, se non ben contestualizzati, rischiano di proporre letture parziali. Se, infatti, all'inizio degli anni Ottanta il mercato italiano si trova ancora nel limbo connesso alla crisi commerciale del comparto cineamatoriale²⁷³ e allo stentato decollo del mercato videoamatoriale, è nondimeno vero che in questo periodo si gettano le basi per lo sviluppo di un *humus* discorsivo in grado di porre al centro del dibattito la diffusione del video e il suo ruolo all'interno di sistemi mediali complessi. Insomma, stando al caso italiano, abbiamo che, negli anni Settanta, con la comparsa del video, l'*audiovisivo analogico della quotidianità* si configura come una delle tante

²⁷⁰ In particolare si parla del conflitto tra due standard, il *Betamovie* (SONY) e il *Videomovie* (JVC) – quest'ultimo presentato all'*Audio Fair* di Tokio alla fine del 1983. Cfr. Anon., "Da Tokio: 5 mila novità", in *Video*, n. 24 (dicembre 1983), pp. 34-41.

²⁷¹ E. Sagramoso, "Quanto vende il video", in *Video Magazine*, n. 11 (settembre 1982), p. 38.

²⁷² In questo caso, il riferimento è alla cosiddetta guerra VHS-Betamax, che si concluse con la definitiva affermazione dello standard JVC, ossia il VHS. Cfr. F. Wasser, *Veni, Vidi, Video. The Hollywood Empire and the VCR*, University of Texas Press, Austin 2001, pp. 70-75.

²⁷³ Crisi di cui si comincia a parlare sin dalla fine del 1975. Come riporta la redazione di *Fotografare*, «[c]he il settore sia nel pieno della crisi nessuno osa negarlo. Importatori e negozianti non disdegnano di fare sapere che le vendite di cinespre (fatta accezione per lo sparuto gruppo delle sonore) è drammaticamente sotto il livello di guardia». Cfr. Anon., "Prima era colpa di Kodak, e adesso?", in *Fotografare*, anno IV, n. 9 (settembre 1975), p. 19.

dimensioni discorsive sviluppate dalle riviste per cineamatori o per fotoamatori, mentre, negli anni Ottanta, grazie all'acquisizione da parte del video di un maggiore peso all'interno dell'economia dei media amatoriali e all'effettiva stratificazione delle pratiche cineamatoriali e di quelle videoamatoriali, esso giunge a una prima fase di maturazione, con un piccolo boom nella metà del decennio – boom, tuttavia, di dimensioni ridotte rispetto a quelli degli altri mercati europei.

Dall'altro capo del segmento temporale abbiamo la metà degli anni Novanta e la comparsa del digitale. A livello discorsivo, i primi cenni di tale passaggio si manifestano nell'ottobre del 1995, nel numero 166 di *Video*. Nel resoconto delle novità presentate all'IFA (il salone internazionale di elettronica di consumo di Berlino) compare anche il riferimento al futuro del videoamatorialismo, ossia il camcorder digitale²⁷⁴. Sebbene la sua gestazione sia iniziata solo all'inizio del decennio con la discussione sulla standardizzazione dei formati, a metà degli anni Novanta l'industria è già pronta a rifornire il mercato internazionale: i costruttori hanno bruciato le tappe, trovando, nel 1993, un accordo sullo standard DV e, nell'aprile 1994, alla conferenza sul *Digital HD VCR*, un'intesa sui formati SD (Standard Definition) e HD (High Definition). Secondo la redazione di *Video*, il DV prevede l'uso di

due tipi di cassette, diverse per dimensioni e utilizzo: un formato più grande, destinato al professionale [...] e un formato più piccolo. Nel formato consumer [...] si utilizza un sistema di compressione pari a 5:1, che offre il miglior compromesso tra qualità e durata di registrazione. Il formato SD offre un'elevata qualità di immagine [...] una notevole velocità d'accesso, estrema compattezza, irrisoria perdita di qualità in caso di copia o di editing. Sono previsti due modi di registrazione audio: una singola traccia stereo a 16 bit lineari oppure due tracce stereofoniche a 12 bit non lineari²⁷⁵.

Come si può notare da questo breve estratto, un nuovo vocabolario diviene parte integrante del dibattito sul video. L'oggetto della discussione non è più l'influenza dell'elettronica sulla componentistica, sulla grammatica audiovisiva e sulla pratica videoamatoriale, ma riguarda la convergenza tra elettronica e digitale. Ciò presuppone che l'amatore non sia più solo un *everyday user* o un esperto di ripresa: nell'epoca digitale egli deve dimostrare di essere a suo agio con il lessico informatico e di saper distinguere tra SD e HD, tra sequenza lineare e sequenza logaritmica di bit, etc. La comparsa della strumentazione digitale, insomma, oltre a rimandare a un nuovo statuto ontologico dell'immagine²⁷⁶, implica un orizzonte di sapere sostanzialmente diverso rispetto a quello legato al film e al video analogico: di conseguenza, almeno in teoria, impone una riconfigurazione del campo delle pratiche.

²⁷⁴ Cfr. Anon, "Il camcorder è digitale", in *Video*, n. 166 (ottobre 1995), pp. 54-55.

²⁷⁵ Ivi, p. 54.

²⁷⁶ Ci riferiamo alle speculazioni casettiane e al rapporto tra il concetto di "cinema due" e il digitale. Cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p. 295.

Osservando la questione da un punto di vista più concreto, tuttavia, è possibile notare come il passaggio al digitale, le cui istanze innovatrici meriterebbero una ricerca a parte ²⁷⁷, non comporti una transizione secca, ma presenti zone grigie di coesistenza, soprattutto per quanto riguarda il rapporto tra produzione e fruizione. Come suggerisce uno dei nostri *case study*, il fondo Cavallotti-Vignoli, possiamo notare che, dopo il 1995, il video analogico – e, più precisamente, il VHS – viene spesso utilizzato come formato di “retro-compatibilità” per materiali girati in DV. In altri termini, dopo la comparsa delle prime videocamere, per molti anni le questioni più spinose riguardano le dinamiche di visione: come si possono utilizzare i supporti video digitali in un periodo in cui i programmi di lettura dei file video e, più in generale, i PC non permettono (o meglio, permettono con estrema difficoltà) la fruizione sugli schermi dei computer²⁷⁸?

L’espedito più sfruttato è una forma di “retro-rimediazione”: la camera viene collegata a un videoregistratore tramite cavi per il composito (più specificamente, tramite tre cavi RCA – due cavi per i canali audio e un cavo per il canale video) o attraverso cavo A/V e, in seguito, si copiano i contenuti del nastro DV su VHS. Questa procedura, sebbene consenta di vedere i materiali direttamente sul televisore di casa e, nel caso venga elaborato un piccolo piano di produzione, di montare artigianalmente il video, comporta un grande svantaggio: la qualità delle immagini, nel passaggio da digitale ad analogico, cala considerevolmente. In altri termini, si crea, a ogni retro-rimediazione, un sistema spurio in cui, alla fonte, l’immagine è codificata digitalmente, mentre, al termine della filiera, l’immagine è legata ai vincoli dell’analogico. In questa maniera, la creazione di copie rimanda a progressivi salti di generazione (dal master digitale, una minicassetta DV alle “copie di diffusione” in VHS), a procedimenti la cui durata dipende dall’effettiva lunghezza del brano da copiare, alla creazione di sistemi tecno-artigianali formati da una videocamera digitale, un televisore e uno o più videoregistratori e all’accumulazione di ingombranti depositi di videocassette, spesso allocate vicino alle edizioni in video o ai nastri registrati dalla televisione. All’interno del fondo Cavallotti-Vignoli è presente una cassetta, intitolata *Video indipendenti*²⁷⁹, che risponde a queste caratteristiche. Sono qui registrati due video databili intorno all’inizio degli

²⁷⁷ All’interno del nostro lavoro di ricerca abbiamo preferito concentrarci sul primo ambito di transizione/coesistenza, ossia quello legato alla sovrapposizione di due tecnologie analogiche (film e video analogico): cionondimeno, crediamo che un ideale complemento del nostro lavoro sia l’indagine approfondita di un secondo ambito di transizione/coesistenza, ossia quello implicato dalla comparsa di un ulteriore “strato”, che potremmo definire con i termini *amatorialismo digitale*. Ciò non significa che in questa tesi non comparirà una riflessione sul digitale: al contrario, essa sarà presente, seppur limitatamente alla speculazione riguardante le pratiche archiviali a cui i film e i video analogici vengono sottoposti.

²⁷⁸ Tralasciamo qui di evidenziare che, dalla metà degli anni Novanta, le videocamere erano state dotate di un piccolo schermo incorporato o che, come avveniva per la videocamera Video8 utilizzata da Luigi Cavallotti, era possibile rivedere il nastro poggiando l’occhio sul *viewfinder*: anche se in condizioni estremamente scomode, era possibile effettuare brevi sessioni di visione grazie allo stesso dispositivo di ripresa.

²⁷⁹ All’interno della collezione, sono presenti due copie del video, inventariate con i codici HVCAVALLOTTIVIG1 e HVCAVALLOTTIVIG2.

anni 2000 in cui si rappresentano le gite di classe di Diego Cavallotti, nipote di Luigi e figlio di Gianni. Entrambi sono stati girati con una videocamera digitale e, in un secondo momento, riversati su un'unica VHS²⁸⁰. Su questo master è stato effettuato anche un elementare lavoro di montaggio grazie a una piccola stazione formata da due videoregistratori, una videocamera digitale e un televisore. Il prodotto della relazione tra una simile micro-struttura tecnica e l'ambito delle pratiche è una forma testuale ibrida, in cui elementi connessi al supporto originale (miniDV) e al supporto di arrivo (VHS) convivono. All'interno dei suoi caratteri potremmo contare alcune marche fondamentali, come, per esempio, la sovrapposizione delle grane (anche se questo pertiene più alla testura che non alla testualità) oppure la sopravvivenza di transizioni previste dalle *palette* delle camere digitali.

Il gioco delle stratificazioni medialì, insomma, non si estingue con l'ingresso all'interno della produzione amatoriale del video-analogico, ma si ripete ogni volta che un nuovo paradigma tecnologico si affaccia sul mercato, rendendo superflui i tentativi di attribuire al fenomeno indagato una periodizzazione certa. Anche se avvertiamo la necessità di orientare storiograficamente il discorso, non dovremo mai dimenticare che, sebbene l'individuazione di un arco temporale appaia fondamentale, essa farà sempre riferimento a date convenzionali: la storia dell'audiovisivo della quotidianità si compone, infatti, di punti ciechi e interstiziali, in cui la sovrapposizione delle pratiche tecnologiche rende difficile stabilire con precisione quando una specifica tecnica (e la tecnologia che a essa si lega) diventi effettivamente egemone. Ogni tentativo di periodizzazione è, in altri termini, un'ipotesi tendenziale la cui "soglia di sensibilità" va bilanciata caso per caso, tenendo conto del fatto che le micropratiche del quotidiano, le loro tattiche e la loro astuzia²⁸¹ possono implicare il riutilizzo di supporti sulla soglia dell'obsolescenza.

Alla luce di un simile quadro, potremmo dire che, se l'*audiovisivo analogico della quotidianità* rimanda a orizzonti temporali dai margini incerti, appare altrettanto inconfutabile che esso trovi il momento di massima espressione negli anni Ottanta e all'inizio degli anni Novanta, ossia nel momento in cui la sovrapposizione delle pratiche cineamatoriali e videoamatoriali diventa effettiva, sia da un punto di vista discorsivo (con il rafforzamento del ruolo del video e con la riconfigurazione dei rapporti con la dimensione filmico-amatoriale)²⁸² sia da un punto di vista pratico (con l'aumento delle vendite e con l'effettiva penetrazione del video all'interno del mercato *consumer*)²⁸³. All'interno del lasso temporale indicato, l'*audiovisivo analogico della quotidianità*

²⁸⁰ Tale cassetta è diventata, così, il nuovo master da cui "tirare" altre copie.

²⁸¹ Tattica e astuzia vanno considerate, di nuovo, in senso decerteausiano e in senso maffesoliano.

²⁸² Si pensi a un dato fondamentale: negli anni Ottanta, i formati video vengono ammessi dalla FEDIC (Federazione Italiana dei Cineclub) e, a partire dal 1982, vengono accettati in concorso al Festival di Montecatini. Cfr. F. Lo Cicero (a cura di), *Cineclub. Rassegna stampa Cinema fedic 1982. Recensione di film e videotapes*, n. 5 (dicembre 1982).

²⁸³ Cfr. M. Gervasoni, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, cit., p. 79.

individua così quei testi, quegli oggetti tecnici e quelle pratiche mediali legate alla stratificazione degli universi del film e del video analogico e al loro utilizzo da parte dei cosiddetti *everyday user*, ovvero dei cine-videoamatori non esperti. Il tema dell'interazione tra i due sistemi tecno-mediali appare importante, anche se non esclusivo: dal nostro punto di vista è fondamentale rilevare, da un lato, che le forme testuali del film e del video (analogico) amatoriale non si sviluppano in ambienti asettici, ma all'interno di una semiosfera inquinata²⁸⁴ in cui le trasformazioni delle tecno-pratiche cineamatoriali hanno un'influenza su quelle videoamatoriali (e viceversa), dall'altro, che film e video, pur essendo interrelati, si sviluppano nel corso del tempo con ampi margini di autonomia. Sarebbe un errore negarli, come, d'altronde, sarebbe un errore negare le trame di interrelazione tra cineamatorialismo e videoamatorialismo (dalle dinamiche di transizione fino alle più complesse forme di sovrapposizione).

Torna così utile la definizione di *audiovisivo* data da Bettetini (e citata al capitolo 3). In particolare, appare interessante il tema del sincretismo materiale perché permette, *de facto*, di superare i discorsi sulla specificità onto-tecnologica di un medium,

distruggendo radicate distinzioni fra modalità espressive diverse e integrandole in una unità articolata e tendenzialmente omogenea, complessa e finalizzata alla semplicità di una linea discorsiva. Corporeità, gestualità, abbigliamento, ambientazione, scrittura, suoni, rumori, voci: questi e altri elementi compositivi sono utilizzati e vampirizzati dall'audiovisivo, che li vuole comporre e integrare reciprocamente nel suo farsi discorso²⁸⁵.

Il concetto di *audiovisivo* implica così non solo una stratificazione delle pratiche, ma soprattutto una stratificazione delle dinamiche espressive: gli orizzonti tecnico/tecnologico, pragmatico e testuale si ritrovano così intrecciati all'interno di un ambito tassonomico che ne evidenzia i legami. Ciò comporta numerose conseguenze, soprattutto dal punto di vista epistemologico. Poiché la nozione di audiovisivo richiama una configurazione mediale complessa, i cui elementi compositivi vengono integrati nel suo "farsi discorso"²⁸⁶, avremo che la speculazione su un simile argomento si configurerà sempre come un Giano bifronte. Se, da un lato, infatti, il concetto di audiovisivo tenderà a indicare fenomeni e contesti storici specifici, dall'altro, tale indagine stimolerà per tutta la sua durata il confronto con nodi teorico-metodologici di estrema rilevanza.

Inoltre – ed è questo, forse, il dato più interessante per il nostro discorso –, poiché questa forma dualistica ricorda che a ogni contesto si lega una precisa configurazione audiovisiva, siamo sempre posti di fronte a una pluralità di forme: in altri termini, non esiste un'unica e monolitica sfera

²⁸⁴ Riprendiamo il tema della "semiosfera inquinata" da Jonathan Bolton, "Writing in a Polluted Semiosphere: Everyday Life in Lotman, Foucault, and de Certeau" (in A. Schönle [a cura di], *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*, University of Wisconsin Press, Madison 2006, pp. 320-344). All'interno di questo saggio Bolton evidenzia la stretta correlazione tra pratiche della quotidianità e produzione segnica, sostenendo che tale "inquinamento" sia di estrema rilevanza non solo ai margini della semiosfera.

²⁸⁵ G. Bettetini, *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, cit., p. 8.

²⁸⁶ Cfr. *ibidem*.

audiovisiva, ma esistono più strutture audiovisive, individuabili in funzione della contingenza in cui esse si sviluppano e dei discorsi che si elaborano durante la loro indagine. In tal modo è possibile osservare come, all'interno del macro-insieme audiovisivo, si formino partizioni e sottopartizioni le cui connessioni possono variare a seconda della lente utilizzata per analizzarle. Nel nostro caso, abbiamo deciso di individuare un campo, ossia quello dell'*audiovisivo della quotidianità*, nella consapevolezza che i fenomeni cine-videoamatoriali (soprattutto quelli legati all'azione di operatori poco esperti), pur potendo essere indagati separatamente, presentano caratteristiche differenti se si concentra l'attenzione sui loro punti di tangenza e di sovrapposizione.

Infine, all'interno di questa partizione, abbiamo osservato come le pratiche dell'*audiovisivo della quotidianità* rimandino a dinamiche di stratificazione che si sviluppano in diacronia. Dal film substandard al video *consumer* analogico e da questi al video digitale, la linea delle interrelazioni si riconfigura caleidoscopicamente all'interno di un movimento in cui, tuttavia, emergono a visibilità importanti snodi teorici e storico-mediali. A tal proposito sta allo studioso scegliere quale elemento mettere in risalto: il declino del film amatoriale, l'affermazione del video analogico, la transizione da video analogico a video digitale (e la loro coesistenza), etc. Come già accennato, concentreremo la nostra attenzione sulla prima sfera di sovrapposizione mediale, ossia quella tra film e video analogico in Italia tra gli anni Settanta e gli anni Novanta. Sebbene ciò non escluda che, in futuro, la ricerca si possa dipanare in altre direzioni, un simile taglio storico-metodologico costituisce un punto di partenza imprescindibile.

Possiamo qui trovare in filigrana gli elementi riconducibili ai caratteri della "definizione aperta", di cui ci siamo occupati nel capitolo 2 e all'inizio di questo paragrafo: i temi del *rilievo critico*, delle *relazioni d'affinità*, della natura *differenziale* e, infine, dei *modi di esistenza*.

Innanzitutto, per quanto riguarda il primo e il secondo punto, l'*audiovisivo analogico della quotidianità* mira a innovare la teoria e la storia del cinema e del video amatoriali, rivelando non solo la centralità delle dinamiche di ibridazione rispetto a quelle di cristallizzazione ontologica²⁸⁷, ma anche (e soprattutto) i punti di affinità/convergenza tra *video consumer* e film substandard, il cui utilizzo, negli anni Ottanta, non era ancora tramontato – ecco, in altri termini, gli snodi del *rilievo critico* e della definizione inclusiva come punto di emersione delle *relazioni d'affinità*. Ne è esempio il caso italiano che, nel periodo considerato, conosce non solo la crescita del mercato del video, ma anche la compresenza dei due orizzonti tecnologici. Ciò presenta, dal nostro punto di vista, forti implicazioni epistemologiche perché pone in evidenza come tutto l'apparato delle relazioni medialità

²⁸⁷ Anche se la riflessione di Philippe Dubois si riferisce al video e alla sua diffusione, pensiamo possa essere utile anche in riferimento alla nozione di *audiovisivo analogico della quotidianità*. In particolare, rimandiamo qui alle prime pagine di un saggio "eccentrico" (ma non in contraddizione) rispetto alle sue tradizionali linee di ricerca: cfr. P. Dubois, "Photography Mise-en-Film: Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses", in P. Petro (a cura di), *Fugitive Images: From Photography to Video*, Indiana University Press, Bloomington 1995, pp. 152-155.

sia fortemente ancorato al contesto in cui esso si determina. In altri termini, quando si parla di *audiovisivo analogico della quotidianità*, si fa riferimento a fenomeni storici e a spunti teorici diversi per ogni contesto: il problema dello studio delle forme e delle pratiche amatoriali come *scienza della singolarità* viene così arricchito dalla proposta di strumenti di indagine che, da una parte, non possono astrarsi dai limiti diatopici e diacronici in cui il fenomeno si sviluppa e, dall'altra, impongono un forte ancoraggio alla contingenza storica da parte della teoria. Insomma, l'infrastruttura teorica dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, ibridandosi fortemente con le esigenze di ricostruzione storica connesse a un contesto geograficamente limitato (il caso italiano), sarà intrinsecamente debole.

Ciò appare ancor più evidente se prendiamo in considerazione il terzo punto della “definizione aperta”, ossia l'*elemento differenziale*. La nozione di *audiovisivo analogico della quotidianità*, infatti, non permette di individuare tutti i caratteri del campo delle positività discorsive, pragmatiche, testuali etc.: molto spesso, poiché afferisce alla scivolosità della dimensione quotidiana e a pratiche sommerse, può affidarsi solo a confronti o a spie indiziarie²⁸⁸. All'interno di una simile prospettiva, due sono gli ordini speculativi che traggono maggiori benefici dall'elemento differenziale, ossia l'indagine delle pratiche e quella dei testi. Per quanto concerne il primo punto, diviene centrale la differenza tra pratiche testualizzate e pratiche non-testualizzate. Come abbiamo già accennato, le pratiche testualizzate rimandano all'omologazione prescrittiva delle riviste specializzate, dei manuali, delle brochure d'utilizzo, etc. Riguardo al caso italiano, gli spazi discorsivi in cui si tenta di normare l'azione dei cine-videamatori privi di competenze sono, negli anni Settanta, riviste come *8*, *Super8*, *16 e VTR*, *Cinema in Casa*, *Fotografare* e *Nuova Fotografia*, a cui si aggiungono, negli anni Ottanta, *Video Magazine*, *Video*, *Fotocinevideo '80*, *Video Soft*, *Video Parade* etc.: qui possiamo riscontrare come il tema del “consiglio ai non-esperti” fosse una pietra miliare dell'editoria specializzata.

Tali indicazioni, tuttavia, raramente vengono colte e applicate dai cine-videoamatori della quotidianità: l'utilizzo degli oggetti tecnici rimanda a pratiche idiosincratiche e non-testualizzate che si configurano come un punto di indeterminazione della ricerca storica. Appare così necessario interpretare la nozione di *agency*²⁸⁹ degli *everyday user* come una serie di protocolli tattici elaborati

²⁸⁸ Torna qui, anche a livello tassonomico, la rilevanza del paradigma indiziario elaborato da Ginzburg in “Spie. Radici di un paradigma indiziario”.

²⁸⁹ Utilizziamo il termine *agency* secondo l'accezione della teoria Actor-Network Theory che, tra gli altri, ha come obiettivo quello di distinguere l'*agency* dall'*intenzionalità*. In particolare, Bruno Latour si concentra su tale nozione descrivendola come un orizzonte di senso sfrangiato (Cfr. B. Latour, *Re-Assembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005, p. 6) e plurivoco (p. 45), al cui interno non ritroviamo solo caratteri legati all'azione umana, ma anche a quella non-umana (p. 10). Inoltre, l'*agency* non è invisibile: tutte le sue configurazioni producono trasformazioni e lasciano tracce (p. 53), anche se ciò non significa che esse non possano essere nascoste. In sintesi, il concetto di *agency* riguarda la capacità stessa di *performare* azioni all'interno di sistemi sociali, culturali, mediali e tecnologici complessi grazie alle interrelazioni tra soggetti umani e oggetti non-umani.

al fine di appropriarsi di strumenti di ripresa e di registrazione. Tali protocolli sono essenzialmente empirici: nel momento in cui le apparecchiature diventano obsolete, essi lasciano tracce solo nella memoria degli *everyday user* e dei loro congiunti. In altri termini, appartengono a una dimensione sommersa, in cui le difficoltà di ricognizione legate all'obsolescenza pratico-funzionale si sommano all'insondabilità del fluire quotidiano ²⁹⁰. Le pratiche non-testualizzate si configurano così come le tessere mancanti di un puzzle: possiamo solo alludere a loro mettendo a confronto le possibilità tecniche delle apparecchiature, le pratiche testualizzate e i testi.

Sono soprattutto questi ultimi a rappresentare il banco di prova delle strutture differenziali della nostra definizione. Poiché la comunicazione audiovisiva quotidiana si basa su forme dalla forte valenza pragmatica, è parzialmente utile rilevare che nelle rubriche dedicate ai consigli per principianti si pongono come essenziali le regole del cinema *mainstream* (pianificazione, rispetto delle norme grammaticali, attenzione alle transizioni e ai raccordi, etc.). Ciò che conta, infatti, è lo scarto rispetto alla regola, l'errore: per gli *everyday user* non è importante saper elaborare una inquadratura in piano americano o effettuare una buona panoramica, ma riprendere ciò che si ritiene importante in quel momento, sottoponendosi spesso ai rischi del fallimento.

Poiché la questione dello scarto dalla norma assume un simile ruolo, va rilevato che, per quanto riguarda l'*audiovisivo analogico della quotidianità*, non è possibile individuare una grammatica specifica. Si ha a che fare, più che altro, con dinamiche enunciazionali spurie, fondate su testi poco coerenti e coesi e su picchi espressivi isolati. Tali picchi sono, molto spesso, errori; non per questo, tuttavia, hanno un minore valore euristico. Parafrasando Bachelard potremmo, infatti, sostenere che la deviazione dalla regola è uno strumento epistemologico essenziale. Se è «in forma di ostacoli che bisogna porre il problema della conoscenza scientifica»²⁹¹, l'errore può dimostrarsi «un prezioso indicatore dei processi in atto nell'esperienza cognitiva»²⁹². Insomma – ed ecco la seconda conseguenza –, attraverso l'errore possiamo creare un modello di analisi alternativo perché è nelle sue «ombre, nei suoi scatti errati, nei suoi accidenti e nei suoi lapsus»²⁹³ che l'*audiovisivo analogico della quotidianità*²⁹⁴ si rivela. Tali elementi emergono a visibilità solo se vi è un termine di paragone a confronto, ossia un codice di riferimento che consenta di evidenziare la presenza

²⁹⁰ Cfr. S. Cavell, "The Uncanniness of the Ordinary", cit., p. 107.

²⁹¹ G. Bachelard, *La formazione dello spirito scientifico*, Cortina, Milano 1995, p. 11.

²⁹² C. Chéroux, *L'errore fotografico. Una breve storia*, Einaudi, Torino 2009, p. 6.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Chéroux si concentra, come possiamo dedurre dal titolo del suo saggio, sulla fotografia. Crediamo, però, che la maggior parte delle sue considerazioni sia riferibile anche al campo del film e del video non professionali.

dell'errore²⁹⁵: in questo modo il fallimento ci fa comprendere molto «della tecnica, dell'operatore o del soggetto, in poche parole il come, il chi e il che cosa della fotografia»²⁹⁶.

Le strutture differenziali che abbiamo individuato possono essere considerate spie delle modalità pratiche che hanno permesso l'elaborazione dei testi. In altri termini, ci indicano i modi in cui gli *everyday user* si sono appropriati, nel corso del tempo, degli oggetti tecnici disponibili: ci troviamo, insomma, al quarto punto caratterizzante della definizione inclusiva, ossia al tema dell'indicazione dei *modi d'esistenza*.

Qui, come già accennato nel primo capitolo, è di fondamentale rilevanza il magistero di Gilbert Simondon e, in maniera più precisa, quella linea di ricerca che trova origine nella sua tesi di dottorato, ossia *Du mode d'existence des objets techniques*. All'interno della seconda parte, intitolata "L'Homme et l'objet technique", il filosofo francese, dopo essersi occupato, nella prima sezione ("Genèse et evolution des objets techniques"), di questioni cruciali come quelle della *concretizzazione*, del *milieu associé* e dell'*individuazione tecnica*, approfondisce l'argomento del rapporto uomo-macchina, affrontando i due modi di relazionarsi dell'uomo ai dati tecnici²⁹⁷,

selon un statut de majorité ou selon un statut de minorité. Le statut de minorité est celui selon lequel l'objet technique est avant tout objet d'usage, nécessaire à la vie quotidienne, faisant partie de l'entourage au milieu duquel l'individu humain grandit et se forme. La rencontre entre l'objet technique et l'homme s'effectue dans ce cas essentiellement pendant l'enfance. *Le savoir technique est implicite, non réfléchi, coutumier* (corsivo nostro). Le statut de majorité correspond au contraire à une prise de conscience et à une opération réfléchie de l'adulte libre, qui a à sa disposition les moyens de la connaissance rationnelle élaborée par les sciences: la connaissance de l'apprenti s'oppose ainsi à celle de l'ingénieur²⁹⁸.

La modalità dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* rimanda, ovviamente, allo statuto minore: l'utilizzo delle cineprese e delle videocamere, come abbiamo evidenziato nella parte dedicata al rapporto tra teoria della quotidianità e produzione audiovisiva, rimanda a un utilizzo preconsciouso, abitudinario e, talvolta, inconsapevole dell'oggetto tecnico. Le implicazioni di questa osservazione sono almeno di tre ordini.

In primo luogo, ci informano del fatto che il rapporto tra uomo, tecnica e tecnologia è molto più complesso rispetto alla dicotomia controllo/subordinazione. Come evidenzia Simondon,

L'individu humain n'est pas dominé par lui comme dans une mine ou autre réseau du même genre. Et il ne le domine pas non plus, il en fait un prolongement des ses mains ou d'un système prothétique comme dans la technologie du composant. Il ne le domine pas, n'est pas dominé par lui mais entre dans une sorte de dialectique²⁹⁹.

²⁹⁵ In modo provocatoriamente efficace, Chéroux sottolinea che, in fondo, i consigli degli esperti presenti sulle riviste altro non sono che tentativi di correggere gli errori più diffusi. In altri termini, possono essere letti in controluce come una lista dei fallimenti più comuni. Cfr. *ivi*, pp. 16-17.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 25.

²⁹⁷ Cfr. G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, cit., pp. 85-112.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 85.

²⁹⁹ J. Hart, "Préface", in G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, cit., p. XI.

Il rapporto tra tecnologia e soggetto è, in senso (post-)fenomenologico, il rapporto tra oggetto tecnico e corpo: riguarda i modi in cui la loro esistenza si modifica durante la loro interazione dando vita a conformazioni biotecniche (nel nostro caso, l'uomo e lo strumento di ripresa/registrazione) capaci di potenziare il sensorio umano.

In secondo luogo, la relazione protesica che si stabilisce tra tecnica e soggetto, tra corpo e macchina, ci informa che, in fondo, «gli oggetti tecnici non sono mai completamente concretizzati³⁰⁰. Esistono [...] sempre degli effetti secondari la cui regolazione non può che essere assicurata dall'operatore»³⁰¹: la concretizzazione è sempre imperfetta perché è dinamica, ossia deriva dall'interazione soggetto-oggetto tecnico e non solo dallo sviluppo dei cicli elettronico-meccanici interni alla macchina. Questo punto, oltre a rappresentare uno dei limiti della speculazione simondoniana e un possibile punto di interconnessione con la teoria ANT³⁰², sottende un altro spunto di riflessione. Poiché la concretizzazione non è mai completa – o, come sostiene Dodier, il suo processo è continuamente ricercato e creato³⁰³ –, gli operatori sperimentano ogni volta con la tecnica. Tale carattere sperimentale «è imputabile al modo di esistenza stesso degli oggetti tecnici. Esso fa parte della *condizione* di questi operatori. Gli effetti secondari di cui gli oggetti sono il ricettario continuano ben al di là [...] della fase di innovazione. Gli operatori sono comunemente confrontati a degli effetti impreveduti in relazione agli *script* dei progettisti»³⁰⁴. Ritorna in tutta la sua forza qui, insomma, il paradigma differenziale posto dalla definizione di *audiovisivo analogico della quotidianità*, soprattutto in relazione alla dialettica tra pratiche testualizzate e pratiche non-testualizzate, a cui possiamo aggiungere un ulteriore carattere: l'orizzonte delle pratiche testualizzate è analogo a quello dello *script* dei progettisti, mentre l'orizzonte delle pratiche non-testualizzate si delinea anche come sperimentale.

In terzo luogo, alla relazione soggetto-oggetto tecnico possiamo dare un nome: *domesticazione*. Sebbene gli studi su tale nozione siano per lo più di area anglosassone³⁰⁵ e presentino un approccio sostanzialmente empirico, si possono comunque dedurre diversi punti di interesse tassonomico ed

³⁰⁰ Con *concretizzazione* intendiamo simondonianamente la capacità dell'oggetto tecnico "evoluto" di tendere verso forme di «coerenza interna, cioè verso la chiusura di un sistema di cause ed effetti che si esercitano circolarmente all'interno del suo ambito spaziale» (G. Caponi, *Gilbert Simondon, la tecnica e la vita*, Lulu Press, Raleigh 2012, p. 35). Più specificamente, attraverso il processo di *concretizzazione*, gli oggetti tecnici "evoluti" «incorpora[no] una parte del mondo naturale che interviene come condizione di funzionamento» (*ibidem*), giungendo a comportarsi in maniera analoga agli oggetti spontaneamente prodotti: essi non solo vengono creati, ma si presentano come una sorta di *seconda natura*.

³⁰¹ N. Dodier, "L'attività tecnica", in A. Mattozzi (a cura di), *Il senso degli oggetti tecnici*, Meltemi, Roma 2006, p. 346.

³⁰² Non a caso, infatti, il saggio di Dodier è stato scelto da Mattozzi per il suo volume, il quale si configura come la prima vera raccolta italiana dedicata agli STS e all'Actor-Network Theory.

³⁰³ Cfr. N. Dodier, "L'attività tecnica", cit., p. 346.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Tra i vari studi, ci sembra necessario citare almeno due dei più famosi: R. Silverstone, E. Hirsch (a cura di), *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*, Routledge, London 1992; T. Berker (a cura di), *Domestication of Media and Technology*, Open University Press, Maidenhead 2006.

epistemologico. Anche le teorie della domesticazione pongono come primaria l'esigenza di un rilievo critico: esse, infatti, mal considerano quei modelli interpretativi che descrivono l'adozione di nuove tecniche come un percorso essenzialmente lineare e razionale. Al contrario, la domesticazione mira a far emergere la complessità dei percorsi che portano gli oggetti tecnici a divenire parte della nostra quotidianità, intesa sia come sfera rituale sia come dimensione abitudinaria, in contrasto con molte elaborazioni di natura deterministica³⁰⁶. Con il termine *domesticazione*, infatti, non si intendono solo i processi di accettazione, ma, più in generale, quella rete di interrelazioni che, oltre a unire gli individui e gli oggetti tecno-mediali, pertiene a dinamiche di appropriazione e uso eterogenee ed eterodosse. Infatti, «il lavoro di appropriazione implica anche che talvolta non tutte le funzioni [tecniche] vengano accettate o, in altri casi, che vengano reinterpretate e utilizzate in modo diverso da quello previsto»³⁰⁷, soprattutto perché il processo di domesticazione dei nuovi oggetti tecnici non avviene mai in un "vuoto mediale": esso, infatti è sempre consustanziale a una *ri-domesticazione* dei vecchi e, di conseguenza, a una loro sovrapposizione e frizione. Il tema della domesticazione coglie perfettamente, in questo modo, la complessità implicata dalla definizione di *audiovisivo analogico della quotidianità*.

Per completare la riflessione, tuttavia, appare necessario confrontare il nostro apparato tassonomico con quei quattro elementi che scorreranno surrettiziamente lungo tutta la tesi, come evidenziato nel capitolo 3.2.1. Tali elementi (*manualità acquisita*, *condizioni di possibilità tecnologiche*, *estemporaneità della ripresa/visione* e *fattore ambientale*) costituiscono gli assi di un ipotetico diagramma delle pratiche dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*. All'interno di una simile prospettiva euristica, ogni singolo asse negozierà il proprio orizzonte di senso in funzione della definizione estesa che abbiamo elaborato fin qui.

Prendiamo come esempio il primo punto, ossia quello della *manualità acquisita*. In questo caso, possiamo evidenziare come la questione dell'ergonomia si sviluppi in stretta consonanza con quella della relazione soggetto-oggetto tecnico elaborata da Simondon e con quella della domesticazione.

Come asserisce Mattozzi, la stessa concezione ha subito un'interessante evoluzione negli ultimi trent'anni. Se prima, infatti, appariva impostata dualisticamente³⁰⁸, a partire dagli anni Novanta, grazie agli scritti di Montmollin³⁰⁹ e Dejeurs³¹⁰, la prospettiva cambia radicalmente: l'indagine

³⁰⁶ Cfr. M. Cola, B. Prario, G. Richeri, *Media, tecnologie e vita quotidiana: la domestication*, cit., p. 8.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ Si basava cioè sulle opposizioni "soggetto/oggetto", "user-centred/machine-centred" e "mente/corpo", che si aggiungono alla macrodicotomia tayloristica derivante dall'organizzazione scientifica del lavoro, ossia quella tra concezione ed esecuzione (tradotta talvolta nel senso di compito/attività). Cfr. A. Mattozzi, "Introduzione", in Id., *Il senso degli oggetti tecnici*, cit., pp. 19-26.

³⁰⁹ Cfr. M. Montmollin, *L'Ergonomie*, La Decouverte, Parigi 1996.

³¹⁰ Cfr. C. Dejeurs, *Le Facteur humain*, PUF, Parigi 1995.

dell'ergonomia si traduce nell'analisi della varietà delle mediazioni possibili tra uomo e macchina, ora non più considerati come entità scisse.

Attraverso questa lente interpretativa, poiché al centro vi è la varietà del possibile e non la necessità dell'applicazione di un unico protocollo (o di un unico compito) definito in fase di progettazione, notiamo che la nozione di attività si dimostra sempre irriducibile a esso ³¹¹: anzi, poiché l'attività non può essere considerata come la mera esecuzione di un compito, esso è sempre «riconcepito dall'attività e, dunque, è semmai quest'ultima che si realizza nel compito» ³¹². Ciò richiama molte teorie elaborate in area italo-franco-anglosassone, come, per esempio, quella dell'"attività situata", secondo cui l'azione non si svolge mai in due tempi (la programmazione e l'applicazione), ma è sempre organizzata in funzione dei *feedback* che provengono dal contesto ³¹³. Lo scarto epistemologico che si determina porta a concentrarsi così su un'accezione di ergonomia che rifugge dalla semplice descrizione delle caratteristiche dell'*hardware* per giungere a una forma di *ergonomia dell'attività*, al cui centro vi è la nozione di *practice-centred design* ³¹⁴. In altri termini, diviene focale il modo in cui la tecnica mobilita il sensorio e l'intelligenza umana (in altri termini, il corpo) ³¹⁵ all'interno non di una rete di relazioni fissa, ma di un orizzonte dinamico prodotto dalle attività dell'essere bio-tecnico e dalle risposte del contesto di riferimento.

La sfera quotidiana e i processi di domesticazione a essa legati rappresentano il recipiente formale al cui interno tali relazioni prendono vita. Essi costituiscono rispettivamente il contesto in cui si effettua l'azione dell'*everyday user* e quella serie (spesso disordinata) di protocolli informali e idiosincratici posti in atto da cine-videoamatori poco esperti. Come evidenziato da Cola, Prario e Richeri, le pratiche di domesticazione grazie a cui essi si appropriano delle tecnologie del film substandard e del video *consumer* investono due sotto-ambiti specifici: da un lato, come abbiamo visto, è presente il tema della ri-funzionalizzazione (o meglio, della ri-domesticazione) dei vecchi oggetti tecnici ³¹⁶, dall'altro, emerge con forza come la domesticazione si trovi nel punto medio della dialettica tra *mediazione* e *intermediazione* indagata da Bruno Latour ³¹⁷. Secondo tale dialettica, nel caso della *mediazione*, la relazione soggetto-oggetto tecnico (gli attanti) eccedono la catena causale che ha portato alla sua individuazione, mentre, nel caso dell'*intermediazione*, gli

³¹¹ Cfr. A. Mattozzi, "Introduzione", cit., p. 21.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Cfr. C. Grasseni, F. Ronzon, *Pratiche e cognizioni. Note di ecologia della cultura*, Meltemi, Roma 2004, pp. 151-178.

³¹⁴ Cfr. J. Theureau, "Course of Action Analysis and Course of Action Centered Design", in E. Hollnagel (a cura di), *Handbook of Cognitive Task Design*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale 2003, pp. 55-82.

³¹⁵ Il concetto di corpo va qui inteso in senso fenomenologico. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 113-274.

³¹⁶ Nel nostro caso, il nostro sguardo sarà rivolto al modo in cui la comparsa del video "ri-domesticizza" il film substandard (in particolare, il Super8).

³¹⁷ Cfr. B. Latour, *Pandora's Hope*, Harvard University Press, Cambridge 1999, pp. 178-190, 307.

attanti non rimandano ad alcun tipo di eccedenza (materiale o simbolica) e la loro relazione è compresa all'interno della catena causale che l'ha generata.

Nel caso dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* appare importante soprattutto la seconda tipologia modale, ossia quella della intermediazione³¹⁸: la cinepresa e, ancor di più, la videocamera (come il proiettore e il videoregistratore) si configurano come *black box* su cui raramente l'*everyday user* può applicare un sapere da *bricoleur*. La sperimentazione del mezzo, dunque, non riguarda tanto la capacità di operare sull'*hardware*, ma quella di usarlo secondo le esigenze del momento, trasformandolo in una "seconda natura"³¹⁹. In tal modo il tema del rapporto tra ergonomia e domesticazione diventa per noi assai rilevante perché permette di stabilire due macro-polarità di appropriazione della tecnologia degli *everyday media*. Come possiamo rilevare in quasi tutti i nostri *case study* (in particolare quelli riconducibili al fondo Cabrini), vi sono sostanzialmente due modi in cui le cineprese e le videocamere diventano un nostro prolungamento. Innanzitutto, abbiamo il loro utilizzo in funzione protesica: esse, presupponendo uno stretto contattato tra ottiche, *viewfinder* e occhio (e orecchio), si propongono come esteriorizzazioni di organi interni. In secondo luogo, abbiamo invece una tendenza al distacco dal corpo e a un'autonomizzazione dell'audiovisione: in questo caso diviene centrale l'*effetto parallasse*, che, come sostiene Vivian Sobchack nel saggio elaborato per il volume *Subjectivity*, rappresenta una sorta di punto cieco ai cui margini possiamo osservare la formazione di una "soggettività audiovisiva" nel momento in cui si mette in crisi il rapporto tra vedente e visto, tra soggetto e oggetto³²⁰.

Il discorso sull'ergonomia, che costituisce il primo asse del nostro diagramma delle pratiche, dimostra di essere così di più ampio raggio, inglobando in filigrana i problemi dell'*a priori* tecnologico (si pensi alla rilevanza del problema dell'intermediazione), delle pratiche non-testualizzate (si pensi alla dialettica compito-attività) e dell'ambiente mediale (si pensi alle implicazioni del concetto di domesticazione). Gli altri assi vanno considerati dunque in maniera complementare come linee di tendenza che integrano e approfondiscono il tema dell'acquisizione della manualità tecnica. Prendiamo il secondo asse, quello dell'*a priori tecnologico*, come esempio. La riflessione sulle due macro-polarità pragmatiche, ossia la protesizzazione della macchina e l'effetto parallasse, rappresentano, ancor prima di essere tradotte in marche semiotiche, campi di variazione delle pratiche in funzione delle tecniche poste in atto. La definizione bettetiniana di

³¹⁸ Cfr. A. Mattozzi, "Introduzione", cit., p. 23.

³¹⁹ A. van den Oever, "Experimental Media Archaeology in the Media Archaeology Lab: Re-Sensitising the Observer", in A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani, *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*, cit., pp. 44-48.

³²⁰ Cfr. V. Sobchack, "The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' Dark Passage", in D. Chateau (a cura di), *Subjectivity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011, pp. 69-72.

*sincretismo materiale*³²¹ torna a essere qui decisamente utile perché permette di verificare come la comparsa di nuovi oggetti tecnici si inserisca all'interno di catene diacroniche stratificate e non determinate dal punto di vista teleologico, in cui la commercializzazione di nuovi formati può (e non deve) tradursi nel superamento dei limiti delle tecniche precedenti. In questo senso, la commercializzazione del VHS e delle cassette Betamax intorno alla metà degli anni Settanta può essere analizzata come tentativo di mettere ordine alla giungla dei formati open-reel e giungere a uno standard che potesse fare effettivamente concorrenza al Super8. La comparsa dei formati compatti (VHS-C e Video8) e del primo camcorder (Betamovie) a metà anni Ottanta può essere interpretata come il tentativo di rendere più agevole la ripresa in esterni creando un'apparecchiatura di ripresa compatta, che riducesse gli inconvenienti legati agli ingombranti sistemi combinati in virtù di una maneggevolezza simile a quella del Super8. La messa in commercio dei formati ad alta banda (S-VHS, S-VHS-C e Hi8) nella seconda metà degli anni Ottanta può essere letta come una risposta alla necessità di dare vita a video di definizione e di qualità maggiore³²². Come già accennato, questi cambiamenti non sono riconducibili a una precisa linea evolutiva: al contrario, ciò che appare determinante è la risposta a necessità contingenti e alla capacità di sfruttare tali necessità per forme di marketing utili a conquistare ulteriori fette di mercato.

Per quanto concerne il terzo asse, riconducibile alla dialettica tra pratiche testualizzate e pratiche non-testualizzate, l'insieme tassonomico dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* non richiama solo la dialettica "compito-attività", ma chiama in causa strutture complesse che richiamano l'andatura della semiosfera lotmaniana. Lo stesso Lotman, infatti, nel saggio sul comportamento nella cultura russa del Settecento³²³, in quello sui decabristi³²⁴ e nel volume intitolato *Besedy o russkoi kul'ture*³²⁵, si occupa in maniera estesa del problema della pratica. Parafrasandone le elaborazioni, potremmo asserire che, poiché al centro della semiosfera sono presenti anche tutti quei testi, linguaggi e strutture comunicative conformi ai codici, ad alto grado di metariflessività, tendenzialmente rigidi e a evoluzione lenta³²⁶, in quello connesso all'*audiovisivo analogico della quotidianità* vi sono anche tutti gli articoli che tentano di educare l'*everyday user* alla buona pratica cine-videoamatoriale (i consigli dei manuali etc.); insomma, tutto ciò che è riferibile al campo delle pratiche testualizzate. Al contrario, le pratiche non-testualizzate sono collocabili ai margini della

³²¹ Cfr. G. Bettetini, *L'audiovisivo*, cit., p. 8.

³²² Per una ricognizione della diffusione delle tecnologie audiovisive dagli anni Settanta in poi si veda R. Willett, "In the Frame: Mapping Camcorder Cultures" in D. Buckingham, R. Willett, *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity*, cit., pp. 1-22.

³²³ Cfr. J. 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 F. Sedda, Meltemi, Roma 2006, pp. 185-260.

³²⁴ Cfr. J. Lotman, "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.

³²⁵ Cfr. J. Lotman, *Besedy o russkoi kul'ture. Byt i traditsii russkogo dvorianstva (XVIII-nachalo XIX veka)*, Iskusstvo-SPB, San Pietroburgo 1994.

³²⁶ Cfr. J. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985, p. 64.

semiosfera, nella zona liminale che divide i sotto-sistemi segnici e l'universo non semiotizzato in cui il disordine della pratica non normata prevale su quello della pratica normata. In altri termini, le pratiche non-testualizzate pertengono al concetto lotmaniano di *byt*, che, secondo Jonathan Bolton, designa

[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 things ³²⁷.

Applicare il paradigma differenziale al campo delle pratiche significa, dunque, che sia quelle testualizzate sia quelle non-testualizzate devono essere collocate all'interno di un sistema interpretativo che le metta in relazione evidenziando le loro differenze – prima fra tutte, la scarsa tracciabilità delle pratiche non-testualizzate. La loro collocazione ai margini della semiosfera rende l'idea di una produzione disseminata e diffusa che, come renderemo esplicito attraverso l'analisi dei *case study*, pur osservando raramente le regole della grammatica audiovisiva, non può essere separata dal *continuum* che lega testi, pratiche normate e il disordine della produzione *grass-roots* – a cui le pratiche non-testualizzate rimandano.

Entrambe le sfere pratiche, facendo riferimento a due modalità diverse – *strategica* per le pratiche testualizzate e *tattica* per le pratiche non testualizzate³²⁸ –, costituiscono un possibile palinsesto delle intermediazioni attraverso cui il soggetto, considerato come corpo bio-tecnico, si orienta nel mondo. Tale orientamento passa attraverso la relazione tra *bios* e *techné*, che oltre a comportare una tecnologizzazione del corpo, implica anche una soggettivizzazione degli oggetti tecnici, in primo luogo attraverso il riconoscimento dei processi di *concretizzazione* a cui essi sono sottoposti e, in secondo luogo, grazie alla loro interazione con gli ambienti (geografici e micro-geografici – dal mondo alle stanze delle nostre case) in cui si svolge la nostra vita quotidiana. Tramite la definizione di *audiovisivo analogico della quotidianità* intendiamo indagare anche l'esistenza di questi ambienti tecno-geografici sia a livello discorsivo sia a livello concreto, ponendo al centro della riflessione il concetto di *milieu associé* elaborato da Simondon. Secondo il teorico francese, con tale sintagma si rimanda a

quella storia peculiare dell'oggetto tecnico che [...] ha necessariamente un ambiente a cui si deve adattare (e come condizione dell'evoluzione stessa) dovrà sperimentare una autonomia (fondata sul riconoscimento della propria *coerenza* interna quale autocorrelazione tra tutte le sue parti funzionali) fino a rischiare di entrare in conflitto con il suo ambiente, per poi sfociare in un universo in cui non sarà previsto solamente un adattamento della macchina (oggetto) all'ambiente (*milieu*), ma anche dell'ambiente stesso alla macchina. Un oggetto siffatto potrà quindi

³²⁷ Cfr. J. Bolton, "Writing in a Polluted Semiosphere: Everyday Life in Lotman, Foucault, and de Certeau", cit., p. 321.

³²⁸ Una simile divisione risente, ovviamente di echi decerteausiani. Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 69-79.

funzionare solo in un ambiente costruito, inventato per lui stesso, ambiente geografico e ambiente tecnico insieme, “*milieu associé*”³²⁹.

Se, tuttavia, per Simondon, all’interno del *milieu associé* è il singolo oggetto che negozia il proprio ruolo dentro il proprio ambiente influenzandolo a sua volta, per quanto concerne l’*audiovisivo analogico della quotidianità* ci troviamo di fronte a un panorama più complesso, in cui, in virtù del sincretismo materiale individuato da Bettetini, gli oggetti vengono già organizzati in reti analogiche.

Particolarmente interessante, a tal riguardo, è la nozione di *media room*, introdotta nel dibattito italiano da Gianfranco Mantegna e dalla rubrica *Videografare*, curata dallo stesso Mantegna per la rivista *Fotografare*. Nel novembre del 1977, nell’articolo intitolato “Il focolare elettronico”, egli sostiene che il televisore è la forma-base di un completo sistema di comunicazioni: video-registratori, video-dischi, video-giochi, video-computer, video-grafiche, video-proiezioni su grande schermo. Si tratta di un sistema complesso che ha bisogno di uno spazio apposito, la cosiddetta *media room*, in cui, oltre al televisore, possiamo trovare anche «un sistema hi-fi [...] e/o un proiettore (diapositive o film super 8)»³³⁰: televisore, hi-fi e proiettori non sono solo raggruppati in un unico spazio, ma sono anche «destinati a funzionare interconnessi»³³¹. Nella stanza dei media, dunque, le apparecchiature dell’*audiovisivo analogico della quotidianità* entrano in relazione fra loro dando vita a uno spazio tecno-culturale che forse rimpiazzerà «l’austera biblioteca»³³²: si tratta di un ambiente mediale che racchiude in sé le funzioni di *home cinema*, di piccolo laboratorio, di deposito per le collezioni di bobine Super8 e videocassette di edizione, di film e videoamatoriali, di vinili e musicassette, etc. In sostanza, si presenta come una versione post-moderna dello studiolo, ossia un luogo privato e personale, plasmato sulla figura di chi lo abita e dedicato allo svolgimento di attività intellettuali (nel nostro caso, quelle attività intellettuali che prendono forma nel tempo libero)³³³. Tenendo ben presenti le intuizioni di Liebenwein, mutuando alcuni spunti dalla riflessione di Simone Venturini sul rapporto tra spazi culturali e cultura cinematografica (riflessione fortemente impregnata di citazioni liebenweiniane) e adattandoli all’universo amatoriale, potremmo concludere che film e video analogico divengono parte di un ambiente tecnico variegato, «in cui la dimensione intellettuale e la memoria materiale convivono in una rappresentazione della cultura

³²⁹ G. Caponi, *Gilbert Simondon, la tecnica e la vita*, cit., p. 33.

³³⁰ G. Mantegna, “Il focolare elettronico”, in *Fotografare*, anno VI, n. 11 (novembre 1977), p. 34.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*.

³³³ W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale* [1977], Franco Cosimo Panini, Modena 2005, pp. 9-37.

cinematografica [e, aggiungiamo noi, mediale] comprensibile solamente collocando al suo centro il soggetto che lo ha creato»³³⁴.

Anche se nelle prossime due sezioni non verranno dedicati specifici capitoli ai quattro assi del diagramma delle pratiche (che, ricordiamo, riguardano la *manualità acquisita/ergonomia*, l'*a priori tecnologico*, il *rapporto tra pratiche testualizzate e pratiche non-testualizzate* e l'*ambiente mediale*), i loro spunti emergeranno carsicamente lungo tutta la tesi sia che ci si concentri maggiormente sull'elemento discorsivo e sull'analisi della pubblicistica specializzata sia che si affrontino i nodi della produzione testuale e del rapporto tra corpo e tecnica. Essi, infatti, pertengono a una questione fondamentale, ossia alla modalità in cui i soggetti hanno saputo negoziare il loro rapporto con le tecnologie audiovisive analogiche all'interno della sfera quotidiana. In altre parole, i quattro assi costituiscono una filigrana che, posta in controluce, ci consentirà di valutare lo sviluppo dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* in quanto pratica mediale.

³³⁴ S. Venturini, "Nascita di una disciplina: Luigi Chiarini e la Storia e critica del cinema", in D. Bruni, A. Floris, M. Locatelli, S. Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016, p. 70.

regime simulacrale, rende l'immagine elettronica un *analogon* riflessivo della tecnologia che la produce. Sia per Cubitt sia per Spielmann, dunque, al contrario di quanto avviene per i sostenitori del determinismo tecnologico, non esiste una linea causale che collega la struttura tecnica del medium alle pratiche e, soprattutto, alle qualità dell'immagine. Al contrario, il tema della metaforizzazione dei caratteri tecnici evidenzia come la riflessione sulla tecnica si configuri innanzitutto come *discorso* sulla tecnica e non come una sua descrizione oggettiva.

La seconda possibilità, invece, prende avvio dalla nozione di *soft determination* elaborata da Raymond Williams all'interno del saggio *Televisione. Tecnologia e forma culturale*¹¹. Qui il teorico statunitense, riflettendo sul rapporto tra *agency* e tecnologia, sostiene che le posizioni deterministe non riescono a cogliere il senso della relazione tra mezzi espressivi e pratiche perché ritengono che i primi costituiscano positivamente le dinamiche strutturali delle seconde, mentre, in realtà, essi stabiliscono solo i limiti al cui interno la pratiche mediali (intese come pratiche culturali) si sviluppano¹². All'interno di una simile prospettiva, le linee deterministico-causali si trasformano in molteplici orizzonti motivazionali in cui la tecnologia, pur rappresentando un punto di riferimento di fondamentale importanza, non adombra il ruolo altrettanto fondamentale dell'attività degli *user* nell'individuare dinamiche di senso connesse all'utilizzo delle tecniche mediali. Come sostiene James Moran, il ruolo di Williams è fondamentale nel momento in cui ci troviamo di fronte alla necessità di conciliare gli aspetti materiali del nostro rapporto con le tecniche il *set* di codici culturali e immateriali che innervano la sua dimensione abitudinaria, ideologica e immaginaria¹³. Poiché, in questo modo, la dialettica tra i poli della materialità e dell'immaterialità tecno-mediale appare come una questione essenzialmente storica e poiché tale dialettica costituisce il nucleo della specificità di un medium, dobbiamo tenere ben presente che essa è suscettibile di trasformazioni in senso diacronico.

Una simile affermazione, in apparenza banale, nasconde una sottile profondità teorico-metodologica. Poiché il rapporto tra materialità e immaterialità rimanda a uno sviluppo storico, la

!!

¹¹ Cfr. R. Williams, *Televisione. Tecnologia e forma culturale* [1974], Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 148-153.

¹² In questa direzione sembra dirigersi l'interpretazione delle teorie williamsiane fornita da Vincent Mosco. Cfr. V. Mosco, *The Political Economy of Communication: Re-Thinking and Renewal*, Sage, Thousand Oaks 1996, p. 5. Tale interpretazione trova pieno riscontro in un passo di *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, in cui Williams afferma che «il determinismo tecnologico è una nozione che non tiene, poiché scambia la casualità di un'invenzione o un'astratta essenza umana per un'intenzionalità sociale, politica ed economica; ma propone anche una versione egualmente unilaterale del progresso umano. L'intenzionalità è un processo reale, ma non costituisce mai (come affermano alcune interpretazioni dogmatiche o marxiste) un insieme di cause interamente predittive e direttive. Essa rappresenta piuttosto quell'insieme di limiti e di pressioni da cui sono interessate, ma mai controllate, le pratiche sociali. Non dobbiamo pensare all'intenzionalità come a una singola forza o un'unica astrazione di forze, ma come un processo in cui sono i reali fattori determinanti (la distribuzione del potere o del capitale, l'eredità fisica e sociale, i rapporti di forza esistenti tra i gruppi) a stabilire e a esercitare pressioni, ma non controllano mai né prevedono interamente il risultato dell'attività complessiva sia rispetto ai limiti che alle pressioni». R. Williams, *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, cit., p. 149.

¹³ J.M. Moran, *There Is No Place Like Home Video*, cit., p. xvi.

specificità mediale è definita non da caratteri strutturali definiti una volta per tutte, ma dal modo in cui pratiche e oggetti tecnici si modificano a vicenda, stabilendo, dal punto di vista delle tecniche, una serie di limiti alle pratiche (si pensi, per esempio, ai limiti della durata delle riprese cineamatoriali connessi all'utilizzo di cartucce da quindici metri di film in Super8 e alla dilatazione temporale legata al passaggio al nastro magnetico) e, dal punto di vista delle pratiche, la possibilità di agire, in maniera consapevole o inconsapevole, sui limiti tecnici (si pensi, sia per quanto riguarda le cineprese sia per quanto riguarda le videocamere, agli errori di bilanciamento del bianco e ai particolari effetti di dominante riconducibili a essi).

L'interpretazione delle teorie di Raymond Williams da parte di Moran ¹⁴, pur permettendo di estendere il tema della specificità mediale oltre i confini dell'ontologia tecnologica e suggerendo l'importanza della riflessione sulle pratiche all'interno degli studi sull'amatorialismo, presenta un limite considerevole: la speculazione sviluppata in *There Is No Place Like Home Video* tende infatti a confinare il ragionamento all'interno del campo del video analogico, con digressioni relative ai rapporti tra video e televisione ¹⁵ e all'utilizzo del video *consumer* in alcuni film *mainstream* ¹⁶. Egli sembra tuttavia trascurare che, nel periodo preso in considerazione, le reti delle pratiche videoamatoriali si estendevano ben oltre programmi televisivi come *America's Funniest Home Videos* (negli Stati Uniti) o *Paperissima* (in Italia). Poiché, come abbiamo visto, il tema mediale va coniugato innanzitutto in senso storico, non possiamo non riconoscere che, oltre ai rapporti con la TV e il cinema *mainstream*, gli altri snodi di interrelazione rimandano alla fotografia e al cinema amatoriali. Come già evidenziato, qui favoriremo l'indagine dei rapporti tra cinema e video analogico, pur essendo ben consapevoli che un simile taglio prospettico non può non essere parziale. D'altra parte, tuttavia, ciò sembra rispondere a due ordini di necessità: la prima di ordine metodologico, l'altra di ordine più strettamente epistemico.

!!

¹⁴ Come abbiamo suggerito all'interno della prima sezione: cfr. p. 13 di questo elaborato.

¹⁵ Digressioni basate su una sorta di "omologia tecnologica" – Moran parla esplicitamente di "sibling media". Tale rapporto è stato ben evidenziato anche da Sandra Lischi in *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma 2005, p. 7.

¹⁶ Cfr. J.M. Moran, *There Is No Place Like Home Video*, cit., pp. 163-203.

aggregato di pratiche caratterizzate da forme di sincretismo material²³e da un continuo dialogo con il contesto storico. Attraverso tali pratiche, l'*everyday user* utilizza le immagini in movimento per documentare (e tenere memoria del-)la propria quotidianità.

Per quanto concerne, invece, la questione di ordine epistemico, dobbiamo fare riferimento agli spunti teorici connessi all'emergenza del fenomeno video come oggetto di ricerca scientifica – come oggetto epistemico, per l'appunto. In questo senso, appare fondamentale il magistero di Sandra Lischi, che, pur non essendosi occupata di amatorialismo, ha proposto (e continua a proporre) considerazioni di assoluta rilevanza per la globalità della ricerca sull'immagine elettronica. Come sostiene in *Cine ma video*, essa

è radicalmente diversa da quella cinematografica. Basta entrare in uno studio di montaggio video dalle capacità anche limitate, basta guardare nel visore di una telecamera accesa, per misurare questa distanza. Fra cinema e video c'è un balzo: il balzo che separa la chimica dall'elettronica, il balzo che separa un'immagine fotografica ancora ferma (in “falso movimento”) da un'immagine costantemente mossa e vibrante; il balzo che separa il supporto materiale, tangibile, visibile della pellicola da quello capace di fissare un'immagine che si trasmette comunque anche senza supporto e che di per sé non esiste, essendo costituita da impulsi, segnali, luce [...] Eppure questa distanza tecnologica e di possibilità linguistiche [...] non risulta così evidente (corsivo nostro)²⁴.

Anche se molti artisti sperimentali hanno intuito e messo in pratica le possibilità specifiche del mezzo video, la loro attività pionieristica non sembra essere divenuta dominante a livello discorsivo. Inoltre, all'interno della medesima sfera sperimentale, le compenetrazioni tra cinema e video appaiono cardinali²⁵, al punto che non è scorretto sostenere che il cinema abbia pre-visto il video e si sia «affannato a prefigurarne il ventaglio di possibilità, arrestandosi laddove la tecnica non consentiva di andare oltre, spingendo gli strumenti alle possibilità estreme»²⁶.

Come, per esempio, la teorizzazione della *caméra-stylo* da parte di Astruc, che, secondo Lischi, prefigura il passaggio alle tecniche leggere del video²⁷. Pur evidenziando uno sbilanciamento teleologico, una simile affermazione mostra alcuni interessanti spunti euristici. Lischi, infatti, pone a confronto la maneggevolezza del video e la supposta staticità della tecnica-film, concentrandosi, da un lato, sugli effetti stilistici che il primo favorirebbe, dall'altro sulle sue funzioni protesiche²⁸. In realtà, all'interno di questa prospettiva, al suo ragionamento potremmo aggiungere che il rapporto tra protesi, innervazione e tecnica era già stato sviluppato nel dibattito del cinema sperimentale post-bellico riguardante l'utilizzo del film substandard.

!!

²³ Cfr. G. Bettetini, *L'audiovisivo*, cit., pp. 8-9.

²⁴ S. Lischi, “Introduzione. C'era una volta cinema e video”, in Id. (a cura di), *Cine ma video*, ETS, Pisa 1996, p. 11.

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 11-12.

²⁶ *Ivi*, p. 12.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 13.

²⁸ Lischi riporta alcune affermazioni del cineasta sperimentale Tonino de Bernardi, secondo cui «il rapporto con l'oggetto filmato diventa diretto [...] la videocamera (*che io continuo a chiamare cinepresa*) diventa il tuo occhio stesso, la tua mano, la tua testa e tu più direttamente, più immediatamente puoi diventare chi e che cosa ti sta di fronte» (corsivo nostro). *Ivi*, pp. 13-14.

Prendiamo come esempio la riflessione di area anglosassone e, in maniera più specifica, gli scritti di Maya Deren, in particolare quelli raccolti nel numero 39 di *Film Culture* e pubblicati pochi anni dopo la sua scomparsa, nell'inverno del 1965. In particolare, in "Planning by eye. Notes on 'individual' and 'industrial' film"²⁹, Deren sostiene che il rinnovamento del linguaggio cinematografico e l'elaborazione di nuove istanze stilistiche investono innanzitutto gli ambiti della corporeità e del rapporto tra tecnica e corpo. I formati substandard³⁰ consentono al corpo di diventare una sorta di treppiede organico, trasformandolo in una componente fondamentale del dispositivo di ripresa. Un dispositivo, peraltro, incredibilmente versatile: nessun treppiede, infatti, può permettere quella «variety of camera angles and visual action»³¹ garantite dal «complex system of supports, joints, muscles, and nerves, which is the human body»³². Poiché il corpo diviene il sostegno della cinepresa, si ottiene il duplice effetto di meccanizzazione del *bios* e di organizzazione della macchina. Si stabilisce, insomma, una paradossale reversibilità del "vivente" e del "macchinico" in cui il *viewfinder* della cinepresa si configura come prolungamento dell'occhio dell'operatore. L'arricchimento delle potenzialità espressive del mezzo cinematografico non dipende direttamente dalla quantità di denaro a disposizione, ma da due fattori essenziali, ossia dalla capacità dell'operatore di trasformare il proprio corpo in una "macchina biologica" e dall'ergonomia della cinepresa intesa come possibilità di trasformare le sue parti in protesi di organi corporei.

Come possiamo notare da questa breve digressione concernente lo sperimentalismo nord-americano, il rapporto tra maneggevolezza e istanza protesica è un tema già frequentato dalla teoria nel momento in cui l'utilizzo del video analogico si diffonde all'interno della sfera sperimentale. Per quanto concerne il rapporto tra film substandard³³ e video³⁴, dunque, tale questione non deve essere posta come strumento di discriminazione tra i due media, ma, al contrario, deve essere valutata in funzione di una certa ricorsività dei tropi discorsivi, che, in ottica sperimentale, consolida alcuni punti di continuità genealogica distribuiti lungo il versante dei testi e delle pratiche. A ciò, peraltro, sembra fare riferimento Lischi stessa quando afferma che «il confronto fra

!!

²⁹ Cfr. M. Deren, "Amateur versus Professional", in *Film Culture. America's Independent Motion Picture Magazine (Writings of Maya Deren and Ron Rice)*, n. 39, inverno 1965, pp. 45-46.

³⁰ Deren si riferisce, in particolare, al 16mm, ma il ragionamento può essere esteso anche all'8mm e al Super8. Inoltre, appare utile sottolineare che quest'ultimo venne immesso sul mercato da Kodak proprio nella primavera del 1965.

³¹ M. Deren, "Amateur versus Professional", cit., p. 46.

³² *Ibidem*.

³³ Per necessità di sintesi abbiamo preso qui come esempio le elaborazioni teoriche della cineasta russo-statunitense.

Allo stesso modo, se desiderassimo concentrarci sul tema della maneggevolezza delle cineprese 16mm, 8mm e Super8, potremmo citare gli scritti di Jonas Mekas o di Stan Brekhage. In particolare, si veda la raccolta curata da Adriano Aprà, *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano 1986.

³⁴ Al contrario di quanto avviene in *Cine ma video*, in cui il tema protesico viene posto come elemento discriminante tra cinema e video. Come abbiamo suggerito, se ciò può essere considerato corretto nel momento in cui si parla di produzione filmica in 35mm, quando ci si inoltra nell'universo dei formati substandard i limiti discorsivi diventano più sfumati. Cfr. S. Lischi, "Introduzione. C'era una volta cinema e video", cit., pp. 13-14.

istituzioni/discorsi, oggetti tecnici e pratiche ⁴². Una simile fibrillazione del quadro epistemologico implica dunque un cambiamento dell'oggetto di studio e un aggiornamento degli strumenti teorico-metodologici utilizzati per l'indagine e per l'analisi.

La questione dei rapporti tra cinema e video, intesa nel suo spettro più ampio, diviene così il banco di prova su cui verificare la pregnanza della nozione di *inter-specificità*, elaborata da Gianni Toti e riportata da Sandra Lischi ⁴³. Anche se essa appare fortemente radicata nel contesto del dibattito di metà anni Novanta, svolge ancora oggi un ruolo germinale, soprattutto nel momento in cui la si utilizza per individuare l'esistenza di rapporti flessibili all'interno di un ambiente mediale complesso («*fra e con e anche oltre cinema e video*») ⁴⁴ come quello individuato dalle interazioni tra film e video analogico – e, in particolare nel nostro caso, dalle interazioni tra film e video non-professionali. Ma che cosa può voler dire, per noi, passare da un quadro di *inter-medialità*, così come è stato concepito da studiosi come Marco Maria Gazzano ⁴⁵, a un framework di *inter-specificità*?

Significa, come abbiamo suggerito fin qui, superare il forte radicamento onto-tecnologico postulato da Clement Greenberg ⁴⁶ per giungere a una problematizzazione del concetto stesso di specificità, al cui interno i termini della questione vengono spostati dal paradigma tecnologico alla forma delle pratiche. Tali pratiche possono inglobare, in senso sincretico, più supporti (nel nostro caso, film e video analogico), dando vita a complessi mediali *inter-specifici*, i cui limiti sono rappresentati dalle possibilità tecniche degli oggetti utilizzati, dal rapporto tra istituzioni, discorsi e pratiche e dalla relazione tra strategie e tattiche connessa all'utilizzo degli oggetti tecnici.

Il quadro descritto sembra dunque accennare a un campo espanso, identificabile con la nozione di *serie culturale dell'audiovisivo*: al suo interno, ci muoviamo già in direzione marcatamente post-mediale ⁴⁷, nel senso elaborato da Rosalind Krauss in uno dei saggi seminali riguardanti tale

!!

⁴² Cfr. *ivi*, p. 81.

⁴³ Lischi fa riferimento all'intervento di Gianni Toti al convegno *Nuovi rapporti fra cinema e video*, organizzato all'interno della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (23-26 novembre 1995). Cfr. S. Lischi, "Introduzione. C'era una volta cinema e video", *cit.*, p. 18.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. M.M. Gazzano, "Ipotesi sul futuro del cinema e della televisione: nuova definizione e nuova nozione", in G. Aristarco, T. Aristarco, *Il cinema. Verso il centenario*, Dedalo, Bari 1992, pp. 292-298; Id. (a cura di), *Cinema, arti elettroniche, intermedialità, Bianco&Nero*, a. LXVII, nn. 554-555 (gennaio-agosto 2006).

⁴⁶ Pensiamo, infatti, alla nozione greenberghiana di specificità mediale, secondo cui essa è sostanzialmente determinata dai caratteri materiali del medium. Cfr. C. Greenberg, "Modernist Painting", <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>, ultimo accesso 11 agosto 2016.

⁴⁷ Preferiamo la nozione di postmedialità a quella di intermedialità (sviluppata, tra gli altri, anche da Gaudreault e Marion in "The Cinema as a Model for the Genealogy of Media", in *Convergence*, n. 8 [2002], pp. 12-18) perché con il concetto di *audiovisivo quotidiano* non intendiamo solo descrivere i rapporti tra più media all'interno di una dimensione pratica quotidiana, ma anche (e soprattutto) concentrarci sui modi in cui le differenze mediali vengono poste in secondo piano rispetto ad altri fattori, come per esempio gli orizzonti d'abitudine e la comodità d'uso degli oggetti tecnici. La stratificazione mediale appare, infatti, subordinata a un ambito pratico particolare, in cui spesso gli stessi *everyday user* faticano a distinguere i due media: ciò che appare preminente è la necessità, da parte dell'*everyday user*, di riprendere ciò che lo circonda.

dibattito, ossia *A Voyage on the North Sea*⁴⁸. Sebbene esso sia composto da contributi molteplici – e spesso contrastanti⁴⁹ –, la sua rilevanza appare ancora oggi significativa se si desiderano comprendere alcune linee di tendenza del panorama mediale dagli anni Settanta agli anni Novanta. In particolare, la complessità dell’orizzonte mediale in cui l’insorgenza del video si inserisce all’interno di pratiche artistiche che si basano su dinamiche espressive complesse, capaci di inglobare tecniche e strutture materiali molto diverse tra loro⁵⁰. All’interno di questo coacervo tecno-estetico, la necessità di individuare forme pure cade quando ci si accorge che «this purity was always invaded by an outside»⁵¹ e che la pratica post-mediale deve necessariamente confrontarsi con un’eterogeneità ignota al modernismo. Il video, nel momento della sua emergenza, sembra collocarsi all’interno di «a kind of discursive chaos, a heterogeneity of activities that could not be theorized as coherent or conceived of as having something like an essence or unifying core»⁵². All’interno della pratica amatoriale tra gli anni Settanta e gli anni Novanta, soprattutto per quanto riguarda il contesto italiano, ci si ritrova in una situazione analoga⁵³. *Inter-specificità* e *post-medialità*, applicati non più alle dinamiche espressive dell’arte contemporanea, ma all’utilizzo non professionale e quotidiano degli oggetti tecnici *consumer*, diventano due concetti-chiave per comprendere come la pratica audiovisiva amatoriale abbia dato vita a pratiche ibride di transizione o di coesistenza mediale, la cui analisi, al contrario di quanto avviene riguardo alla produzione

!!

⁴⁸ Cfr. R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, New York 1999.

⁴⁹ Pensiamo, per esempio, a Krauss stessa, che in “The Guarantee of the Medium” (in T. Aarpe, T. Kaitaro, K. Mikkonen [a cura di], *Writing in Context: French Literature, Theory, and the Avant-Gardes, Collegium: Studies Across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, n. 5 [2009], pp. 139-145) e, successivamente, in *Under Blue Cup* (MIT Press, Cambridge 2011), rivede diversi punti delle sue prime formulazioni, passando da un’analisi del panorama artistico degli anni Settanta (attraverso la figura di Marcel Broodthaers) alla ricognizione delle caratteristiche delle avanguardie del nuovo secolo. All’interno di quest’ambito, i lavori di maggiore interesse sono quelli di chi ha resistito al richiamo post-mediale, considerato ora come «seductive pretense to displace the avantgarde’s relation to modernism» (R. Krauss, “The Guarantee of the Medium”, cit., p. 141). Nelle prossime righe faremo riferimento alle elaborazioni presenti in *A Voyage on the North Sea* in funzione del loro valore di indagine storica riguardante la “condizione mediale” del periodo che va dagli anni Settanta agli anni Novanta.

⁵⁰ Non intendiamo qui inoltrarci all’interno del complesso dibattito sulla post-medialità. Per noi è sufficiente sottolineare come, all’interno del ventennio che va dagli anni Settanta agli anni Novanta, uno dei temi focali della pratica mediale, a partire dall’ambito artistico, sia l’interrelazione dei media all’interno di macro-pratiche complesse. Questo nodo non fa riferimento solo a Krauss, ma anche, per esempio a Guattari (*Soft Subversions: Texts and Interviews 1977-1985*, Semiotexte, New York 1996). Per quanto riguarda, invece, il dibattito italiano, rimandiamo principalmente a Domenico Quaranta (*Media, new media, postmedia*, Postmedia, Milano 2010) e a Ruggero Eugeni (*La condizione postmediale*, La Scuola, Brescia 2015).

⁵¹ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, cit., p. 32.

⁵² Ivi, p. 31.

⁵³ In questo senso, tuttavia, appare necessario rielaborare il tema della comparsa del video secondo Krauss. Ella sostiene che il video è innanzitutto un *broadcast medium* (ivi, p. 30) e che colui che ne ha saputo sfruttare meglio le risorse è stato Richard Serra, il quale, in lavori come *Television Delivers People* (USA, 1973) si è distaccato da un suo uso “narcisistico”. Tale affermazione, oltre a essere riduttiva, appare a nostro avviso in contraddizione con quanto affermato dopo poche righe (ivi, p. 31) riguardo all’intrinseca eterogeneità del video: ha senso, infatti, limitarla al tema del broadcast? Inoltre, a livello terminologico, Krauss sembra confondere i termini broadcast e narrowcast: secondo lei, anche le CCTV costituirebbero un esempio di “broadcast istantaneo”. Tali fallacie argomentative, tuttavia, non intaccano il nucleo forte delle argomentazioni kraussiane: il video tende a porre in questione il senso stesso della specificità mediale, presentandosi come struttura attraverso cui «we inhabit a post-medium condition» (ivi, p. 32).

abitudinari⁵⁸.

Le prime due questioni ci informano del fatto che le pratiche dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* sono sostanzialmente invisibili perché marginali, il terzo allude a una forma diversa di invisibilità, più legata all'uso abitudinario degli oggetti tecnici e al problema della trasparenza del medium. Ampiamente dibattuti nel campo dell'archeologia dei media (e, ancora prima, ben noti nel campo della preservazione audiovisiva e delle arti contemporanee), questi argomenti hanno trovato un'originale elaborazione soprattutto all'interno della riflessione di Annie van den Oever. Prendendo avvio dal saggio "What are Media?" del fenomenologo Lambert Wiesing ⁵⁹, ella sostiene che il nostro rapporto con le tecniche medialità non è mai definito una volta per tutte perché afferrisce a una scala modale flessibile, i cui poli, rappresentati dai concetti di opacità e trasparenza, agiscono spesso come *relais*. In altri termini, il rapporto con una tecnica non è mai assolutamente trasparente od opaco, ma varia in funzione delle condizioni d'uso (abitudinali e irriflesse, consapevoli, sperimentali etc. fino ad arrivare a quelle implicate dall'utilizzo di oggetti tecnici ormai obsoleti). Poiché la condizione di trasparenza del medium è solo una modalità tra le molte, deve essere valutata in funzione di una stratificazione complessa, in cui il tema ideologico, così centrale per la critica culturale, non appesantisce più in senso assiologico la riflessione sul medium, pur rimanendo una chiave di lettura importante. In maniera più specifica, se la critica culturale tende a considerare la trasparenza come uno stato ingenuo da cui è necessario rifuggire, la nostra posizione, al contrario, ne sottolinea l'importanza perché costituisce uno dei modi grazie a cui ci avviciniamo alla tecnica mediale.

Per decostruire l'atteggiamento naturale, ammesso che sia sempre necessario farlo, è infatti necessario descriverne attentamente le dinamiche di funzionamento, ancor più se prendiamo per assodata la definizione di medium di Wiesing, secondo cui, innanzitutto, esso «is a means that functions only when it steps back [...] media display something without displaying themselves» ⁶⁰. Nel momento in cui i media (e la loro materialità) divengono parte del nostro orizzonte quotidiano, vengono attuate le condizioni enunciate da Wiesing: il loro impatto sullo spettatore o sullo *user*, in maniera analoga a quanto Merleau-Ponty rileva in riferimento al linguaggio, «tend to be ephemeral, first sensed and then forgotten: they are part of an on-going process of use that automatically and inevitably conceals the traces media technologies initially provoke in users in terms of their

!!

⁵⁸ Cfr. L. Sciolla, "Prefazione", cit., p. X.

⁵⁹ Cfr. L. Wiesing, "What Are Media?", in A. van den Oever (a cura di), *Techné/Technology: Researching Cinema and Media Technologies, their Development, Use and Impact. The Key Debates*, cit., pp. 93-102.

⁶⁰ Ivi, p. 94.

experience of media, their sense responses to them, their media awareness»⁶¹.

Ciò non significa, tuttavia, che l'incorporazione sia assoluta e permanente, soprattutto perché l'analogia con il linguaggio è parziale. Come asserisce Kittler, poiché nei media tecnici⁶², a differenza di quello che avviene per quanto concerne il linguaggio, i dati non passano necessariamente «through the bottleneck of the signifier»⁶³ e poiché essi contengono «the inevitable inscription of the technical medium itself»⁶⁴, il piano della trasparenza incontra sempre punti di increspatura in cui l'opacità del mezzo emerge in tutta la sua forza. Van den Oever li riconduce alla nozione di *de-automatizzazione*, elaborata prendendo avvio da un aggiornamento delle teorie sullo straniamento del formalista Sklovskij: secondo l'archeologa dei media olandese, infatti, è necessario effettuare uno scarto epistemico capace di mettere in evidenza come, a livello storico, si siano formati i processi di “messa in trasparenza” (ossia *automatizzazione*) e di “messa in opacità” (ossia *deautomatizzazione*)⁶⁵.

Il compito della storia dei media, in particolare nella sua accezione di archeologia dei media, è dunque quello di indagare i modi in cui le tecniche mediali siano entrate o uscite dai nostri “campi di familiarità”, diventando estensioni del nostro corpo (o creando nuovi ibridi macchina-corpo) oppure presentandosi come oggetti oscuri i cui meccanismi di funzionamento devono essere studiati al fine di essere, in un secondo momento, applicati. Anche se in questa tesi non prenderemo in considerazione le conclusioni a cui giunge van den Oever, secondo cui l'archeologia dei media sperimentale⁶⁶ (e uno dei suoi cardini metodologici, ossia il concetto di *re-enactement*) rappresenta uno dei modi per indagare a livello scientifico l'evoluzione diacronica delle oscillazioni tra familiarità ed estraneità, riteniamo che un simile problema costituisca uno dei temi fondamentali dell'indagine dei media amatoriali, soprattutto nella loro accezione di media della quotidianità, e un punto di snodo tra questo indirizzo di ricerca e l'archeologia dei media (non sperimentale).

Al centro di questa “disciplina anarchica”⁶⁷, infatti, non vi è solo la necessità di introdurre nuove

!!

⁶¹ A. van den Oever, “Experimental Media Archaeology in the Media Archaeology Lab: Re-Sensitising the Observer”, in A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani, *At the Borders of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories*, Forum, Udine 2014, p. 46.

⁶² Con *media tecnici* Kittler intende tutte quelle strutture mediali che rimandano a tecniche fonografiche, fotografiche e cinematografiche (a queste potremmo aggiungere anche quelle video). Esse, secondo il mediologo tedesco, vanno distinte da altri media comunicativi, come il linguaggio. Cfr. F. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* [1985], Stanford University Press, Stanford 1999, passim.

⁶³ A. van den Oever, “Experimental Media Archaeology in the Media Archaeology Lab: Re-Sensitising the Observer”, cit., p. 46.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ivi, pp. 46-48.

⁶⁶ Per un approfondimento degli snodi fondamentali dell'*experimental media archaeology*, si veda il “manifesto” redatto da van den Oever e da Andreas Fickers: “Experimental Media Archaeology: A Plea for New Directions”, cit., pp. 272-278.

⁶⁷ La quale, come sostiene Wanda Strauven, deve rimanere tale se non vuole tradire i motivi per cui è stata immaginata. Cfr. W. Strauven, “The (Noisy) Praxis of Media Archaeology”, in A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani, *At the Borders of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories*, cit., p. 38.

forme di temporalità⁶⁸ o nuovi oggetti epistemici⁶⁹, ma soprattutto l'emersione di una nuova consapevolezza metastorica, secondo cui, anche in ambito mediale, ogni riflessione si deve basare su un'opera di scavo (metaforico e, talvolta, letterale)⁷⁰ i cui obiettivi rimandano al contempo allo svelamento di ciò che è stato sepolto dalla polvere del tempo e ai processi che hanno consentito alla polvere di depositarsi, rendendo obsoleti pratiche e oggetti mediali. Il cerchio di coscienza possibile derivante da una simile consapevolezza impone alla nostra attenzione due questioni fondamentali. La prima riguarda la tipologia di oggetti che intendiamo rendere parte della nostra indagine. Nel momento in cui ci concentriamo sulle tecniche di scavo epistemico, ci accorgiamo che, oltre alle opere d'arte e alle grandi invenzioni, possiamo trovare oggetti che costituivano la sfera della quotidianità mediale di un altro periodo storico. All'interno di una simile prospettiva, in maniera analoga a quanto proposto da Andrea Carandini nel campo dell'archeologia classica, il faro della ricerca va dunque spostato da quei reperti che possono essere considerati come testimonianze artistiche a quelle tracce che possono essere considerate segni di processi culturali più ampi, capaci di incidere sulla "quotidianità" di un'epoca passata⁷¹. In altri termini, ciò che intendiamo proporre qui è una "svolta carandiniana" all'interno dell'archeologia dei media: il fuoco sugli aspetti materiali delle pratiche mediali deve essere completata da un'attenzione ai processi culturali a cui esse afferiscono e all'incidenza di tali processi all'interno della quotidianità. La seconda questione prende avvio proprio dai problemi posti dalla "quotidianità passata" e dal concetto di *automatizzazione*. Nel momento in cui intendiamo affrontare la questione dell'"archeologia del quotidiano", ci troviamo, infatti, di fronte a un interrogativo fondamentale: poiché la maggior parte degli eventi quotidiani accade davanti ai nostri occhi senza che noi ce ne accorgiamo e poiché, come ben evidenziato da Berger e Luckmann, il nostro *modus* epistemico, in questi casi, rimanda a processi d'abitudine, in che modo possiamo rendere visibili gli oggetti della ricerca, soprattutto se l'orizzonte quotidiano a cui facciamo riferimento è definitivamente tramontato? In che modo, detto altrimenti, possiamo tematizzare a livello storico quei processi invisibili perché troppo familiari? Come possiamo individuarne le tracce? In campo mediale, come

!!

⁶⁸ Pensiamo, per esempio, alle questioni connesse al "deep time of the media" e al tema geologico, entrambi elaborati da Siegfried Zielinski. Oppure al problema degli "zombie media", secondo cui ogni tentativo di collocare lo sviluppo di un medium all'interno di un preciso arco temporale si rivela inutile, perché un medium "non muore mai": «it decays, rots, reforms, remixes, and gets historicized, reinterpreted and collected» (G. Hertz, J. Parikka, "Zombie Media:: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method", in *Leonardo*, vol. 45, n. 5 [2012], p. 426).

⁶⁹ Pensiamo all'importanza della nozione di dispositivo all'interno degli studi della "Scuola di Losanna" e dell'epistemologia dei media. Cfr. F. Albera, M. Tortajada (a cura di), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, cit.; Id. (a cura di), *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology Across Media*, cit.

⁷⁰ In questo senso, è opportuno evidenziare l'importanza del tema archivistico, sostenuta, tra gli altri, da Thomas Elsaesser. Cfr. T. Elsaesser, "Media Archaeology as the Poetics of Obsolescence", in A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani, *At the Borders of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories*, cit., pp. 106-108.

⁷¹ Cfr. A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale. Lavori senza gloria nell'antichità classica*, Dedalo, Bari 1979, passim.

abbiamo visto, una risposta viene da van den Oever, che concepisce il rapporto tra familiarità e non-familiarità all'interno di uno spettro variabile che porta dall'*automatizzazione* alla *de-automatizzazione* mediale. Le oscillazioni al suo interno hanno innanzitutto un valore diacronico: vi sono momenti in cui un medium e una tecnica mediale sono trasparenti e altri in cui emerge la materialità opaca del mezzo. L'archeologia del quotidiano potrebbe dunque concentrarsi sull'individuazione di quei punti di frizione in cui ciò che è considerato come familiare non lo è più. Oppure, in alternativa, si potrebbe valutare il modo in cui i processi di *domesticazione* divengono parte del *discorso* sui media, entrando in rapporto dialettico con i limiti tecnici delle apparecchiature utilizzate (pensiamo alla *soft determination* di Williams) o con l'effettiva produzione dei testi audiovisivi.

Riguardo a tale opzione, possiamo osservare come il quadro epistemologico entro cui ci muoviamo abbia forti punti di contatto con il paradigma indiziario. Le tracce del quotidiano non si configurano tanto come segni da interpretare all'interno di una griglia simbolica astratta e preconstituita⁷² ma come indizi di pratiche mediali che il ricercatore deve sapere contestualizzare in funzione dei sommovimenti storici al cui interno esse si collocano. La domanda a cui dobbiamo rispondere ora è la seguente: un simile *framework* teorico può dare vita a forme rigorose di conoscenza storica? La risposta è inscritta nelle conclusioni del saggio "Spie. Radici di un paradigma indiziario". Qui Ginzburg asserisce che

[l]'indirizzo quantitativo e antropocentrico delle scienze della natura da Galileo in poi ha posto le scienze umane in uno spiacevole dilemma: o assumere uno statuto scientifico debole per arrivare a risultati rilevanti, o assumere uno statuto scientifico forte per arrivare a risultati di scarso rilievo. [...] [V]iene però il dubbio che *questo tipo* di rigore sia non solo irraggiungibile ma anche indesiderabile per le forme di sapere *più legate alla vita quotidiana* – o, più precisamente, a tutte le situazioni in cui l'unicità e insostituibilità dei dati è, agli occhi delle persone implicate, decisiva⁷³.

Parafrasando Ginzburg, potremmo asserire che, all'interno di un simile campo di ricerca, la questione del rigore appare condizionata dall'elasticità delle strutture epistemiche che si desidera applicare. In questo senso, il *rigore elastico* del paradigma indiziario si configura come lo strumento più adatto per quelle *forme mute di sapere* – forme idiosincratiche, instabili, difficilmente formalizzabili e talvolta neppure dette – grazie a cui ci orientiamo nel nostro microcosmo quotidiano⁷⁴. Ciò ci consente di trovare un equilibrio tra la tematizzazione di ciò che appariva troppo familiare perché fosse considerato storicamente rilevante e la necessità epistemologica di

!!

⁷² Per questo motivo, già nella prima sezione, pur avendo riconosciuto il valore storico delle teorie di Chalfen, che rappresentano un punto di partenza imprescindibile per la speculazione sull'amatorialismo audiovisivo (e sul suo rapporto con il tema della quotidianità), abbiamo anche evidenziato come oggi queste appaiano eccessivamente limitanti.

⁷³ C. Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario", cit., p. 192 (corsivo nostro).

⁷⁴ Cfr. *ibidem*.

rendersi estranei all’oggetto che si intende descrivere – necessità che lo stesso Ginzburg evidenzia come una delle priorità del lavoro dello storico nel saggio dedicato a Kracauer⁷⁵.

Appare necessario evidenziare come la tematizzazione del problema dello status mediale dell’*audiovisivo analogico della quotidianità* abbia portato a una riflessione più ampia in cui non solo sono state toccate problematiche assai frequentate dalla speculazione sui media (come, per esempio, quelle riguardanti la familiarizzazione/trasparenza del mezzo), osservando come essa, nel momento in cui affronta l’indagine del campo amatoriale, debba innanzitutto rispondere alla domanda concernente le modalità in cui è possibile compiere lo scavo archeologico della quotidianità. Un simile tema è stato scandagliato recentemente all’interno del volume *Archeologia del contemporaneo*, realizzato da Dario Mangano⁷⁶, in cui l’autore, pur ponendosi, all’inizio del testo, domande fondamentali anche per il nostro ragionamento – ossia, «[c]ome si faceva prima?»⁷⁷ oppure «che cosa potrebbe scoprire un archeologo guardando il divano di casa nostra?»⁷⁸ – si concentra su un argomento sensibilmente diverso, ossia sul paradossale status dei “reperiti del presente”, oggetti ancora in uso ma destinati, in futuro, a diventare un elemento residuale capace tuttavia di dire qualcosa della civiltà (e della cultura) che lo ha prodotto⁷⁹.

In maniera differente, riguardo all’*audiovisivo analogico della quotidianità*, noi dobbiamo trovare risposta a una questione più complessa: come possiamo affrontare lo snodo dell’archeologia di una “quotidianità” afferente a un’epoca passata, tenendo conto della necessità di confrontarci con oggetti complessi (elementi discorsivi/paratestuali, artefatti e testi audiovisivi legati fra di loro) e della mancanza di un lavoro simile a quello elaborato da Mangano sugli oggetti che ci circondano oggi? La risposta (o almeno, una risposta) potrà essere trovata nell’approfondimento delle relazioni tra *audiovisivo analogico della quotidianità*, archeologia dei media ed epistemologia dei media.

3. Terza nota teorica: archeologia ed epistemologia dei media

Lo studio del fenomeno dell’amatorialismo audiovisivo attraverso il palinsesto teorico-metodologico dell’archeologia dei media (al cui interno comprendiamo anche la sua configurazione epistemologico-mediale)⁸⁰ rimanda a una datazione sostanzialmente recente. A uno sguardo superficiale, infatti, i primi tre contributi sistematici a una simile ricerca rimandano sostanzialmente

!!!!!!
⁷⁵ Cfr. C. Ginzburg, “Particolari, primi piani, microanalisi. In margine a un libro di Siegfried Kracauer”, in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 228-232.

⁷⁶ Cfr. D. Mangano, *Archeologia del contemporaneo. Sociosemiotica degli oggetti quotidiani*, Nuova Cultura, Roma 2010.

⁷⁷ Ivi, p. 9.

⁷⁸ Ivi, p. 18.

⁷⁹ Cfr. ivi, pp. 17-24.

⁸⁰ Con epistemologia dei media intendiamo quella corrente teorica elaborata all’interno della cosiddetta Scuola di Losanna (formata, tra gli altri, da François Albera, Maria Tortajada e Benoît Turquety), i cui assunti teorici sono stati sviluppati all’interno di *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era* e *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology Across Media*.

cinema (e, più in generale, dell'audiovisivo)⁸⁶ e l'utilizzo di alcuni spunti legati alla riflessione sulla storia sociale⁸⁷ sono stati alcuni dei cardini attorno a cui si è sviluppata l'intera ricerca zimmermanniana dagli anni Ottanta agli anni Dieci del nuovo secolo.

Da un lato risulta evidente l'utilizzo dell'archeologia dei media come perifrasi omnicomprensiva al cui interno vengono inclusi profili di ricerca, temi e indirizzi metodologici già esistenti, mentre, dall'altro (ed è questa, forse, la questione più interessante), alcune tradizioni di ricerca, come per esempio quella riguardante l'amatorialismo, concentrandosi su aree di studio marginali, hanno da diverso tempo sfidato le tradizionali correnti interne alla storia del cinema, stimolando la creazione di nuovi strumenti epistemologici.

In questo senso, pur non avendo l'ambizione di tracciare una netta linea di continuità tra le teorizzazioni zimmermanniane e l'archeologia dei media, pensiamo che sia utile rilevare come già nella prima generazione di studi sul film amatoriale (inteso, più che altro, come film di famiglia) la componente archeologico-foucaultiana sia ben presente. Ciò non per sostenere che essa afferisca alla comparsa di un'archeologia dei media *prima* dell'archeologia dei media (il cui orizzonte di datazione, peraltro, appare incerto)⁸⁸, ma per sottolineare la ricorsività di alcuni *tropi* epistemologici che rendono la prassi⁸⁹ media-archeologica uno dei possibili punti di approdo delle speculazioni sul nesso tra amatorialismo e processi culturali – e, di conseguenza, anche tra amatorialismo, sfera discorsiva e sfera quotidiana.

All'interno di una simile prospettiva, il magistero foucaultiano viene ripreso a piene mani. Già da *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, del 1969, Foucault critica aspramente quell'interpretazione teleologica della storia sottesa alle narrazioni tradizionali, la cui

!!

⁸⁶ In questo senso, uno dei contributi più originali della raccolta è quello di Annamaria Motrescu-Mayers, da molto tempo impegnata a indagare il rapporto tra produzione amatoriale e questione coloniale e post-coloniale. Cfr. A. Motrescu-Mayers, "Britische Frauen mit imperialer Mission und ihre Amateurfilme", in Siegfried Mattl, Carina Lesky, Vräath Öhner e Ingo Zechner (a cura di), *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, cit., pp. 172-182.

⁸⁷ Elementi già riscontrabili all'interno volume *Mining the Home Movie*, co-curato da Patricia Zimmermann e Karel L. Ishizuka. In maniera più precisa, tuttavia, va asserito che il riferimento al tema della "storia dal basso" è già presente nelle elaborazioni di Patricia Erens, che trovano la loro massima espressione nel numero speciale di *Journal of Film and Video* del 1986 (Cfr. P. Erens (a cura di), *Home Movies and Amateur Filmmaking*, *Journal of Film and Video*, vol. 38, n. 3-4 [estate-autunno 1986]). Il riferimento esplicito al "Movimento per una nuova storia sociale" compare, invece, nell'introduzione a *Mining the Home Movie* (Cfr. P.R. Zimmermann, "The Home Movie Movement. Excavations, Artifacts, Minings", in K.L. Ishizuka, P.R. Zimmermann [a cura di], *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, cit., p. 3). In particolare, Zimmermann concentra la propria attenzione sul mutamento di paradigma elaborato da E. P. Thompson, Eric Hobsbawm, Eric Foner, Natalie Zemon Davies ed Emmanuel Le Roy Ladurie. Il loro proposito appariva rivoluzionario perché si fondava su una riconfigurazione della base teorica degli studi storici: anziché analizzare eventi afferenti alla "storia ufficiale", l'obiettivo diveniva osservare le esperienze comuni e quotidiane. Al mutamento di paradigma corrisposero, quindi, nuove modalità di scelta delle fonti. Si presentarono come centrali i diari, le canzoni, i manifesti politici, l'arte folk e, in generale, tutto ciò che attenesse alla "vita di tutti i giorni".

⁸⁸ Il primo a parlare di "approccio archeologico" già negli anni Sessanta fu infatti C.W. Ceram in *Archeologia del cinema* ([1965], Mondadori, Milano 1966).

⁸⁹ A causa dell'estrema eterogeneità delle correnti a cui fa riferimento, preferiamo utilizzare, quando trattiamo di teoria media-archeologica, i termini prassi e metodi ("al plurale") e non metodo ("al singolare"), che indicherebbe una formalizzazione epistemologica precisa e unitaria.

struttura, simile a una successione lineare, inibisce l'emersione degli strati sedimentari e la possibilità di un'interrogazione differente dei fatti storici e della nozione stessa di "soggetto storico". L'elaborazione di una nuova metodologia, capace di trasformare la scienza storica in critica dei processi culturali, deve quindi prendere avvio dal distacco da quei sistemi di pensiero che pongono al centro l'attività sintetica di un soggetto ben definito, le cui attività si dispongono in maniera lineare lungo il piano continuo degli eventi. Appare fondamentale, detto altrimenti, rivedere la relazione tra il concetto di rottura epistemologica e quello più rassicurante di continuità: solo in questo modo è possibile distinguere i processi che portano alla costruzione della soggettività a partire dalle stratificazioni documentarie che essa lascia dietro di sé.

Tutto ciò non può essere senza una rivalutazione del rapporto tra *documento* e *monumento*. Se nelle forme tradizionali di storia il documento costituisce solo una materia inerte al servizio di una memoria millenaria e collettiva che utilizza i documenti materiali per ricongiungersi ai suoi ricordi in un movimento verso l'origine – e torna qui il tema del rapporto tra un soggetto ben definito, che si muove all'interno di una linea continua capace di collegare passato, presente e futuro –, nella proposta foucaultiana esso è parte di una materialità documentaria che viene messa costantemente in opera e che presenta sempre forme organizzate o spontanee di resistenza. La storia diviene, così, il modo in cui una certa entità sociale elabora un'inalienabile massa documentaria⁹⁰:

Per dirla in poche parole la storia, nella sua forma tradizionale, si dedicava a «memorizzare» i *monumenti* del passato, a trasformarli in *documenti* e a far parlare quelle tracce che, in se stesse, non sono affatto verbali, o dicono tacitamente cose diverse da quella che dicono esplicitamente; oggi invece, la storia è quella che trasforma i *documenti* in *monumenti* e che [...] presenta una massa di elementi che bisogna poi isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi [...] si potrebbe dire che la storia tenda all'archeologia, alla descrizione intrinseca del documento⁹¹.

Come sostiene Patricia Zimmermann, nel campo del cinema amatoriale avviene un processo analogo. Il film (o il video) si colloca all'interno di un tentativo di ricostruzione che deve essere capace di trasformare la *storia* in molteplici *storie*⁹², in cui il locale e il globale, lo psicologico e il politico si ibridano. Tali storie, insomma, mobilitano masse documentarie liminali che vengono poste al centro del dibattito scientifico attraverso uno scarto epistemologico: al centro della riflessione sulla storia del cinema non vi sono più le grandi opere e i grandi autori, ma produzioni filmiche (e video) elaborate all'interno di reti relazionali non-professionali e quotidiane. *Documenti* ritenuti poco interessanti per la storia del cinema, dunque, vengono trasformati in *monumenti audiovisivi* all'interno di un processo in cui si evidenzia come pratiche plurali e marginali, vita

⁹⁰ Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, cit., pp. 10-11.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² «This reconceptualization of amateur film as an historical process transforms history into histories». P.R. Zimmermann, "Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future", in K.L. Ishizuka, P.R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, cit., p. 275.

produrre e distribuire rappresentazioni mediali e chi desidera ottenerlo – anche se solo per esercitarlo all'interno della propria micro-rete relazionale.

L'indagine della sedimentazione e della stratificazione delle *pratiche discorsive* costituisce, dunque, una prima tipologia di studio archeologico del fenomeno amatoriale. Oltre a essere una modalità fondativa della riflessione stessa sull'amatorialismo, indica un livello imprescindibile di “scavo” del fenomeno: se immaginassimo la descrizione e l'analisi dei suoi caratteri come un sito archeologico composto da più livelli, la ricostruzione dei regimi discorsivi costituirebbe un primo passo di basilare importanza. Essa, infatti, rappresenta il punto da cui prendere avvio anche quando, come nel nostro caso, si intende approfondire il rapporto tra amatorialismo e vita di tutti i giorni (all'interno di un preciso lasso temporale) perché consente di porre l'accento su quei “buoni modi di fare” attraverso cui, in senso strategico, i canali discorsivi (in particolare le riviste specializzate, i manuali, le brochure di utilizzo, etc.) tentano di plasmare le pratiche quotidiane dei cine-videoamatori.

Se tuttavia, per Zimmermann, è necessario concentrarsi in maniera esclusiva sulla modalità di diffusione dei regimi discorsivi dalla nascita dell'amatorialismo cinematografico¹⁰⁰ in avanti, dimostrando una particolare attenzione al modo in cui essi entrano a far parte della quotidianità nel secondo dopoguerra¹⁰¹, per noi l'obiettivo – se desideriamo perseverare nella metafora archeologica – è quello di rendere visibile un ulteriore strato sedimentario: divengono così essenziali gli apparati *hardware* e il modo in cui essi entrano in relazione, da una parte, con i discorsi e, dall'altra, con le pratiche idiosincratiche grazie a cui i cine-videoamatori si appropriano di esse, producendo testi audiovisivi. La rinnovata attenzione sulle infrastrutture implica cospicue innovazioni metodologiche, volte a contaminare analisi discorsiva, antropologia e sociologia della tecnica¹⁰² all'interno di un movimento più ampio di rivalutazione media-archeologica (e media-epistemologica) del fenomeno amatoriale.

Insomma, un simile atteggiamento comporta una serie di scarti ben precisi. “L'archeologia” di Zimmermann, infatti, mira a confrontarsi anche con la seconda schiera di riferimenti foucaultiani, che rimanda agli scritti degli anni Settanta, in cui si passa dall'indagine dell'ordine del discorso¹⁰³ a

!!

¹⁰⁰ Essa viene collocata da Zimmermann intorno al 1897. Si prenda come punto di riferimento il capitolo “Entrepreneurs, Artists, Hobbyists and Workers” in *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, cit., pp. 12-55

¹⁰¹ Facciamo specifico riferimento alla tesi di dottorato di Zimmermann (intitolata in parte come il volume del 1995, ossia *Reel Families: A Social History of the Discourse on Amateur Film 1897-1962*, e discussa nel 1984 presso l'Università di Wisconsin-Madison) e al capitolo di *Reel Families* intitolato “Do-It-Yourself 1950-1962” (pp. 112-142), in cui la studiosa affronta il tema della diffusione dei formati filmici substandard all'interno della media-borghesia statunitense nel secondo dopoguerra.

¹⁰² In questo senso, è possibile comprendere ulteriormente l'importanza degli studi sulla domesticazione citati nella prima sezione della tesi.

¹⁰³ Un punto di snodo è rappresentato dalla raccolta *L'ordine del discorso* ([1971], Einaudi, Torino 1972). Per una più ampia riflessione sul pensiero di Foucault (e su una sua possibile periodizzazione), facciamo riferimento a G. Deleuze,

“The Confession of the Flesh”. Qui, in risposta a una domanda di Alain Grosrichard, Foucault sostiene che esso designa

a thoroughly heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements. Secondly, what I am trying to identify in this apparatus is precisely the nature of the connection that can exist between these heterogeneous elements. [...] between these elements, whether discursive or non-discursive, there is a sort of interplay of shifts of position and modifications of function which can also vary very widely. Thirdly, I understand by the term ‘apparatus’ a sort of – shall we say – formation which has as its major function at a given historical moment that of responding to an *urgent need*. The apparatus thus has a dominant strategic function ¹¹³.

Nella visione foucaultiana il concetto di dispositivo non è limitato al quadro discorsivo, ma lo eccede, inglobando il “detto” e il “non-detto”, mentre l’approccio di Zimmermann si concentra solo su una sua parte, sussumendo all’interno della dimensione del “detto” ciò che appartiene anche al “non detto”. Attraverso questa lente teoretica, la ricercatrice statunitense trasforma le dinamiche istituzionali, gli apparati di commercializzazione degli oggetti tecnici e le pratiche tecno-mediali in entità puramente discorsive, tracciando una linea diretta tra queste, le sovrastrutture ideologiche e, soprattutto, la costruzione della soggettività che la nozione di dispositivo implica ¹¹⁴. Il recupero di un simile concetto all’interno della teoria dei media (dei media amatoriali e della quotidianità in particolare) si rende così necessario al fine di estendere i confini della riflessione ben oltre le speculazioni zimmemanniane, verso ambiti che tengano maggiormente in considerazione il problema della materialità del dispositivo. Un aiuto, in questo senso, proviene da una specifica configurazione dell’archeologia dei media, ovvero l’epistemologia dei media.

3.1 Questioni di dispositivo

All’interno dell’epistemologia dei media, il tema del dispositivo è stato scandagliato in maniera approfondita attraverso un lavoro di ricerca pluriennale condotto dai professori e dai ricercatori dell’Università di Losanna. Nei loro saggi, a partire da *Cinema Beyond Film* (del 2010), emerge come le teorie foucaultiane rappresentino uno dei fulcri della speculazione, sebbene esse non possano essere semplicemente applicate al campo degli studi cinematografici. Come affermano, infatti, François Albera e Maria Tortajada, la definizione di dispositivo

has not been simply borrowed from Foucault: it comes not only from the exchanges in the field of historiography of cinema, and particularly “early” cinema, but also from the broadening of the discipline, which has freed itself from semiotic or aesthetic discourse on the one hand and a purely technical (i.e., historical or functionalist) discourse on the other. This is the background

!!

¹¹³ Ivi, pp. 194-195.

¹¹⁴ Il tema della costruzione della soggettività è di fondamentale rilevanza per l’interpretazione agambeniana di Foucault e, in particolare, del concetto di dispositivo. Cfr. G. Agamben, *Che cos’è un dispositivo*, cit., p. 19.

of our specific epistemological approach ¹¹⁵.

Secondo queste linee guida, l'utilizzo del termine *dispositivo* acquisisce un senso più completo: non indica solamente la dimensione istituzionale al cui interno si svolge la pratica audiovisiva né la struttura tecnica su cui essa si basa né la pratica in sé, ma, al contrario, rimanda al *network* di rapporti tra tutti questi campi. Le loro diramazioni, che coinvolgono sia l'ambito della fruizione sia l'ambito della produzione¹¹⁶ costituiscono il modo in cui lo spettatore – e, aggiungiamo noi, l'operatore, il film-videomaker etc. –, le rappresentazioni mediali e le tecniche entrano in relazione. Tali rapporti sono sia di natura concreta sia di natura discorsiva¹¹⁷: se in *Cinema Beyond Film* Albera e Tortajada concepiscono la dimensione concreta eminentemente in funzione dell'elemento astratto-discorsivo perché il loro obiettivo di lungo termine non è quello di descrivere i dispositivi, ma il *network* di nozioni, teorie, credenze e pratiche che sono strettamente connesse ai discorsi sui media presenti all'interno di un determinato periodo¹¹⁸, nel loro ultimo lavoro, *Cine-Dispositives* (del 2015), mirano a descrivere un quadro più complesso.

Innanzitutto, viene dato maggiore spazio ai «*concrete elements of the dispositive*»¹¹⁹, i quali, oltre a costituire il primo livello del dispositivo, si dispongono in maniera complementare rispetto alle «*abstract notions associated with the dispositive or with the concrete elements constituting it*»¹²⁰.

Elementi concreti e nozioni astratte possono a loro volta diventare «*key notions or types-notions [...], which at a given historical moment come to define a given dispositive: they are then instituted as references*»¹²¹, capaci di comunicare una certa idea di *media*. Albera e Tortajada indicano così i caratteri di un sistema teorico i cui oggetti non sono solo i discorsi sui media, ma entità miste (concrete e astratte), che, a livello di ricostruzione storica, devono essere considerate *in relazione* ai discorsi sui media. Si introduce, insomma, una maggiore attenzione all'elemento concreto, come viene sottolineato anche dalle innovazioni terminologiche: i due professori losannesi, infatti, utilizzano la perifrasi *schema del dispositivo*¹²² al posto di *schema epistemico*, coniato in *Cinema Beyond Film* e più adatto a un sistema teorico in cui venga data preminenza alla questione dei

¹¹⁵ F. Albera, M. Tortajada, "Introduction to an Epistemology of Viewing and Listening Dispositives", in Id. (a cura di), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, cit., p. 11.

¹¹⁶ «The dispositive involves both the making and the showing». *Ibidem*.

¹¹⁷ «It is important to stress that dispositives have both a concrete existence – a cinema auditorium actually exists – and a discursive existence». Cfr. *ibidem*.

¹¹⁸ Cfr. *ibidem*. Tale rete epistemica verrà descritta in maniera più esaustiva nel saggio di F. Albera, M. Tortajada, "The 1900 Episteme", in Id. (a cura di), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, cit., pp. 30-31.

¹¹⁹ «For instance, when it comes to the machinery, it should be possible to think what the notions of film frame, the run of film in the camera, the projector, the instant photograph or projection are at a given historical moment». F. Albera, M. Tortajada, "The Dispositive Does Not Exist", in Id. (a cura di), *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology Across Media*, cit., p. 34.

¹²⁰ «[N]otions of series, repetition, periodicity should be questioned in relation to the film frame, but also to the decomposition and synthesis of movement, for example». *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Più precisamente, la perifrasi contiene i vocaboli al plurale: Albera e Tortajada parlando di «schemas of dispositives». *Ibidem*.

discorsi.

Nella raccolta del 2010, infatti, il fulcro della speculazione è rappresentato dalle diverse modalità in cui le positività discorsive concernenti i media sono state organizzate in precise forme, generando blocchi epistemici capaci di entrare in relazione con i diversi apparati istituzionali, le strutture tecniche, le pratiche sociali e gli orizzonti rappresentazionali di riferimento. Il ricercatore, insomma, deve mirare a ricostruire le pietre angolari di una conoscenza che non si sviluppa in maniera unitaria, ma afferisce a fonti e dati eterogenei perché si colloca a stretto contatto con pratiche mediali talvolta idiosincratiche, pur non inglobandole in quanto ambiti concreti. Il punto, tuttavia, non è indagare le attualizzazioni storiche delle tecniche mediali: l'epistemologia dei media non è semplicemente l'epistemologia di una *téchne*¹²³, ma è la ricostruzione di quelle forme di conoscenza – forme talvolta astratte, legate a concetti complessi e a processi dell'immaginazione – che, prendendo avvio da un “saper fare”, costituiscono le strutture di orientamento delle pratiche mediali. Questo sapere – e “saper fare” – emerge nel momento in cui si ricostruisce la rete dei discorsi che lo sottende, ovvero quando si elabora quella griglia formale di cui il *dispositivo concreto* è una semplice attualizzazione¹²⁴.

Un simile sbilanciamento verso il campo discorsivo ha come conseguenza una sostanziale sovrapposizione tra *episteme* e *dispositivo*, le cui dinamiche appaiono evidenti sin dalla definizione di quest'ultimo

1. as an epistemic schema [...];
2. as belonging to a network, a wider epistemic configuration (that of the cinematics [...]; or that of social practices, such as being in a train with the spectacularisation of the landscape, bringing together an immobile spectator, a mobile spectacle and a framework of vision) (inclusion)
3. as providing a model – a paradigm – not only within the restricted field of viewing dispositives, but going beyond it to the broader field of visibility [...], and even to that of thought (the “cinema”, a model of knowledge according to Bergson, a model of psychic apparatus for some psychologists or psychoanalysts) (extension)¹²⁵.

Il passaggio da *Cinema Beyond Film* a *Cine-Dispositives* pone dunque in risalto un passaggio di fondamentale importanza, grazie a cui si passa dalla *preminenza del discorsivo* a un *bilanciamento tra il discorsivo e il non-discorsivo*. Questo scarto speculativo, come viene implicitamente asserito da Albera e Tortajada, riprende la transizione da *L'archeologia del sapere* agli scritti foucaultiani degli anni Settanta – in maniera specifica, ci si riferisce a *Sorvegliare e punire* (si pensi alle dinamiche di funzionamento del *panopticon*) e a “The Confession of the Flesh”.

Essendo una trama di relazioni capace di unire, all'interno di un periodo ben definito, pratiche

!!

¹²³ F. Albera, M. Tortajada, “Introduction to an Epistemology of Viewing and Listening Dispositives”, cit., p. 12.

¹²⁴ Cfr. F. Albera, M. Tortajada, “The 1900 Episteme”, pp. 30-31.

¹²⁵ Cfr. ivi, cit., p. 30.

discorsive che danno vita a sistemi più o meno formalizzati¹²⁶, l'*episteme*, nell'accezione su cui Foucault si concentra in *L'archeologia del sapere*, contiene, a livello embrionale, i caratteri del dispositivo: essa si configura, di fatto, come *dispositivo discorsivo* ¹²⁷. In seguito, nel momento in cui emerge il problema dell'orizzonte non-discorsivo, il tema del dispositivo acquisisce una fisionomia ben più riconoscibile, delineandosi in

two ways:

1. the *dispositif* as a case of viewing and listening dispositives [...]; the Panopticon, for instance^[128],
2. the *dispositif* – which we will call *dispositif-episteme* to avoid any confusion – referring to the schemas of relations between heterogeneous elements ^[129]. These schemas – the *disciplinary dispositif* for example – may include viewing and listening dispositives. It so happens in Foucault's analysis, the particular case of vision and audition presented, the "Panopticon", operates within what is constructed as a disciplinary *dispositif*. For all that, they are not one and the same. The Panopticon is not by itself panopticism ¹³⁰.

All'interno dell'orizzonte mediale, ciò si traduce in due approcci diversi, seppure non incompatibili. Da una parte, infatti, abbiamo l'individuazione di blocchi discorsivi riguardanti il medium preso in considerazione. Il dispositivo si configura come *schema epistemico*, la cui ricostruzione consente di mettere in luce quelle forme di sapere connesse alla pratica mediale che la orientano collegandola a sfere epistemiche più ampie (il "regime visuale" di un periodo storico, l'idea stessa di visualità, etc.). Dall'altra, invece, abbiamo la consapevolezza che tali forme di sapere derivano innanzitutto da forme di "saper fare" le cui radici affondano nella materialità dei rapporti mediali: la concretezza del dispositivo si inserisce all'interno di una costruzione ibrida, lo *schema del dispositivo*, in cui il livello epistemico è in costante dialogo con le diverse "incarnazioni" del dispositivo.

L'aggiornamento della prima nozione grazie alla seconda implica così una questione di fondamentale rilevanza nel dibattito interno all'ambito dell'epistemologia dei media: anche la più completa delle formalizzazioni non può prescindere da un riferimento al dispositivo concreto, che rappresenta un livello inalienabile della ricostruzione del dispositivo in generale.

Ci troviamo, dunque, attratti da due poli magnetici opposti: da una parte, avvertiamo la necessità di un *ancoraggio al discorsivo* – elemento che sembra accomunare parte della riflessione di Albera e Tortajada e "l'archeologia" zimmermanniana ¹³¹ –, dall'altra emerge con forza l'urgenza di un *ancoraggio al materiale* – anche se esso, secondo gli studiosi losannesì, deve essere sempre

!!

¹²⁶ Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., pp. 232-255.

¹²⁷ Cfr. Albera, M. Tortajada, "The Dispositive Does Not Exist", cit., p. 38.

¹²⁸ Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., pp. 213-247.

¹²⁹ Cfr. M. Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, cit., p. 197. Qui Foucault asserisce: «[w]hat I call an apparatus is a much more general case of *episteme*».

¹³⁰ F. Albera, M. Tortajada, "The Dispositive Does Not Exist", cit., p. 37.

¹³¹ Tale vicinanza rimanda a un'analogia delle argomentazioni. Non possiamo dimostrare, infatti, che Albera e Tortajada, che pure, come vedremo, in *Cine-Dispositives* si occupano di amatoralismo, abbiano letto Zimmermann e ne condividano l'impostazione. Inoltre, vi sono leggere differenze in questo *ancoraggio al discorsivo*: Albera e Tortajada ne evidenziano il risvolto epistemico, mentre Zimmermann tende a sottolinearne quello ideologico.

esse possono ristrutturarsi sulla base del tipo di esperienza che si pone come modello di riferimento. *Il determinismo tecnologico lascia il posto a una dinamica a più vie (corsivo nostro)*¹³⁹.

Non solo, dunque, a livello *epistemico*, ma anche a livello *materiale* il dispositivo si configura come *rete*. Ciò sembra essere un fenomeno riscontrabile all'interno di diverse pratiche medialità del Novecento¹⁴⁰, anche se emerge con forza verso la fine, nel momento in cui si entra nell'era post-mediale. Come sostiene Krauss, infatti, l'apparato filmico e, per estensione, gli apparati audiovisivi si configurano come apparati aggregativi, «una questione di supporti interconnessi e convenzioni stratificate»¹⁴¹: nel momento della comparsa del video, per esempio, coloro che operano all'interno delle pratiche artistiche si sono trovati liberi di scegliere in quale dimensione collocarsi.

Se la definizione di dispositivo come apparato aggregativo è molto utile per spiegare l'eterogeneità della sua composizione materiale, è tuttavia meno pregnante se il fuoco della riflessione si sposta sul modo in cui esso, inteso nella sua globalità come sistema concreto e astratto, discorsivo e materiale, si modifica in senso diacronico. Per fare fronte a una simile problematica, Casetti convoca la rilettura di Foucault elaborata da Gilles Deleuze. Nel saggio “Che cos'è un dispositivo?”, il filosofo francese ne equipara i caratteri a quelli di una matassa le cui linee «non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio etc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre»¹⁴². L'andamento oscillatorio delle dinamiche dispositiviali rende l'idea di un insieme flessibile e in continua trasformazione, in cui anche le forme di soggettività implicate contribuiscono al cambiamento¹⁴³. Poiché sono un suo prodotto, tuttavia, non possono garantire l'unitarietà dei processi: essa, secondo Deleuze, è demandata alla nozione di *concatenamento*, con cui si intendono quelle linee di forza che trasformano il dispositivo in un *agencement*, ovvero in un assemblaggio¹⁴⁴. Con un simile concetto si riesce a rendere l'idea di un sistema complesso in cui «non abbiamo più a che fare con una macchina preconstituita in modo univoco, ma con qualcosa che si forma di volta in volta sotto le pressioni delle circostanze, e i cui elementi sono liberi anche in altre combinazioni»¹⁴⁵. Inoltre, ed è forse questo lo snodo più importante, i soggetti implicati dal sistema del dispositivo non sono più inermi e passivi, ma

!!

¹³⁹ F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., p. 121.

¹⁴⁰ Casetti, infatti, afferma che un primo tentativo in questo senso – in maniera più specifica di concepire il dispositivo come assemblaggio – è stato fatto proprio da Albera e Tortajada in riferimento al cinema dei primi tempi. Cfr. *ivi*, p. 131.

¹⁴¹ R. Krauss, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia, Milano 2005, p. 48.

¹⁴² G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

¹⁴³ «Il dispositivo si modifica, assieme e grazie al suo soggetto». F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., p. 128.

¹⁴⁴ Come riporta Casetti, Deleuze, insieme a Guattari, pone un simile concetto anche al centro della riflessione di *Millepiani*. Qui il termine *agencement* è tradotto in inglese con *assemblage*. Cfr. *ivi*, p. 129.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 130.

«attraverso una molteplicità di “tattiche” basate su dettagli quotidiani» ¹⁵², in cui è possibile riesumare «le forme surrettizie che assumono la creatività dispersa, tattica e minuta dei gruppi e degli individui intrappolati [...] nella rete di “sorveglianza”» ¹⁵³.

Le implicazioni di un simile avanzamento epistemologico sono di natura duplice. Innanzitutto si prefigura una dinamica di soggettivazione doppia, da una parte costruita attraverso il dispositivo, dall'altra molto meno subalterna rispetto a quanto stabilito da molte teorie (prime fra tutte quelle dell'*apparato*) ¹⁵⁴. In secondo luogo, le sue oscillazioni polari si legano non solo alla possibilità di aggirare la griglia di controllo del dispositivo, ma anche di appropriarsene parzialmente, in modo tale che le tattiche, seppure non in via sistematica, possano fornire gli strumenti per l'elaborazione di un'antidisciplina ¹⁵⁵ le cui tracce, molto spesso, non sono visibili. Per quanto concerne i media della quotidianità, dunque, le problematiche da indagare non possono ridursi alle strutture attraverso cui, per esempio, il dispositivo della proiezione imbriglia il soggetto, ma devono estendersi anche ai modi idiosincratici in cui, nella vita di tutti i giorni, “addomesticiamo” ¹⁵⁶ i media che ci circondano in funzione delle nostre esigenze.

Anche se le elaborazioni di De Certeau tendono a confinare il campo delle tattiche all'interno delle pratiche di consumo ¹⁵⁷, noi riteniamo che esse possano essere estese anche al campo della produzione, soprattutto se si prende in considerazione la dimensione produttiva amatoriale. A dinamiche di natura tattica, infatti, fanno riferimento sia *cine-videoamatori seri* sia *everyday user* nel momento in cui si appropriano dei dispositivi audiovisivi – intesi in senso cassetiano-deleuziano come *assemblaggi* di elementi eterogenei (oggetti, soggetti, linguaggi, etc.) ¹⁵⁸ – per sperimentare specifiche soluzioni estetico-formali (ciò riguarda, ovviamente, la prima categoria di amatori) oppure per testimoniare con maggiore facilità del mondo che li circonda (pensiamo, in questo caso, agli *everyday user*). Preliminare all'indagine delle modalità di appropriazione, tuttavia, dovrà essere il tentativo di descrivere le strutture di funzionamento del dispositivo in ambito amatoriale e, in maniera più precisa, in quello dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*.

3.2 Per un dispositivo amatoriale

In “The Amateur-Dispositive”, Albera sostiene che quando si tratta di dispositivi amatoriali bisogna

!!

¹⁵²Cfr. *ivi*, p. 9.

¹⁵³*Ibidem*.

¹⁵⁴In questo senso, si vedano le critiche di Casetti a Baudry. Cfr. F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., p. 123.

¹⁵⁵Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 9.

¹⁵⁶Facciamo ovviamente riferimento al tema della *domestication*. Desideriamo qui citare, oltre al volume italiano di Cola, Prario e Richeri, *Media, tecnologie e vita quotidiana: la domestication*, la raccolta *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces*, curata da Silverstone e Hirsch.

¹⁵⁷Proprio su questo elemento, in ambito mediale, si concentrano le rielaborazioni di de Certeau da parte di Henry Jenkins. Cfr. H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, New York 1992.

¹⁵⁸Cfr. F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., pp. 128-129.

rimandare, innanzitutto, a due problematiche-chiave. La prima riguarda la strutturazione del campo di studi sull'amatoriale in quanto ambito di ricerca delle "tecnologie del sé". Oltre a rimandare agli scritti dell'ultimo Foucault ¹⁵⁹, che, come possiamo notare, continua a costituire il filo rosso delle riflessioni del professore losannese, essa rappresenta una delle poche possibilità di elevare tale branca oltre lo studio delle sue mere componenti oggettive¹⁶⁰. La seconda, invece, pertiene alla ricostruzione della storia dei dispositivi amatoriali in quanto linea parallela ¹⁶¹ all'interno della più ampia storia dei media, in cui «image and sound machines are private, family-oriented, individual objects (optical toys, cameras, gramophones, telephones, televison, smartphones...)»¹⁶².

Queste due linee di tendenza devono spingere il ricercatore a pensare al dispositivo amatoriale come a una struttura che, pur riprendendo molti suoi elementi dai *framework* descritti in *Cinema Beyond Film* e *Cine-Dispositives*, deve essere aggiornata alla "dimensione parallela" dell'amatorialismo. In questa prospettiva, Albera si preoccupa di descriverla, in primo luogo, in riferimento a un *dispositivo sociale* capace di integrare la pratica individuale dell'amatore a oggetti tecnici prodotti su scala industriale. Il dispositivo diviene così una struttura tassonomicamente polivoca, al cui interno ritroviamo

- a) the technical definition, in the restricted sense of the combination of parts into an appliance as described in the patent;
- b) that by which a *modus operandi* comes with the appliance and has to be implemented by the amateur following the instructions for use;
- c) the cinematographic dispositive proper, which determines the relations of the director or spectator to the machine and to the representation [...], and with which the amateur complies, and finally,
- d) the social dispositive, which the cinematographic dispositive is a part of and belongs to ¹⁶³.

Nel caso dell'orizzonte amatoriale, secondo Albera, il *dispositivo sociale* è abbastanza semplice da individuare: si traduce, infatti, in un set prescrittivo in cui i discorsi riguardano questioni di natura tecnica (primo elemento) e di natura normativo-istituzionale (secondo elemento), che, a loro volta, incidono su valori di matrice estetico-formale ¹⁶⁴. Il *dispositivo sociale*, insomma, si articola come *schema epistemico* del dispositivo amatoriale. Al suo interno, come abbiamo visto, si raccoglie il *network* delle configurazioni discorsivo-epistemiche che danno vita alle forme del "sapere amatoriale". Poiché la griglia epistemica forma solo un palinsesto flessibile, le cui attualizzazioni variano a seconda delle epoche e a seconda dei regimi mediali vigenti, le operazioni che

!!

¹⁵⁹ Cfr. M. Foucault, *Tecnologie del sé* [1988], Bollati Boringhieri, Torino 1992.

¹⁶⁰ Cfr. F. Albera, "The Amateur-Dispositive", cit., p. 299.

¹⁶¹ Albera utilizza il termine "doubled": «"Doubled" is the right word, for all the appliances and dispositives mentioned [...] presuppose that the individual or the limited group using them belong to collectivities, to a crowd. Symmetrically, these crowds do not merge their constituents into a whole that would subsume them; on the contrary, they require them to remain individuals». Ivi, p. 300.

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ Ivi, pp. 301-302.

¹⁶⁴ Cfr. ivi, p. 302.

così a rendere riconoscibile la conformazione dei dispositivi all'interno di *serie culturali* che, come sostengono Gaudreault e Marion, possono assumere fisionomie materiali e mediali molto diverse fra loro in funzione del periodo storico preso in considerazione e delle strutture che il ricercatore riesce a individuare/(ri)costruire.

Utilizziamo questa lunga digressione teorica come una bussola metodologica grazie alla quale orientarci nella vasta galassia delle serie culturali connesse all'amatorialismo tra gli anni Settanta e gli anni Novanta in Italia. In particolare, puntiamo a indagare i centri gravitazionali della serie culturale dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, ossia il dispositivo o meglio, l'*interdispositivo* che nasce dall'interazione tra i dispositivi cineamatoriale e videoamatoriale e i suoi campi di negoziazione. Anticipiamo qui la nozione di *interdispositivo* – e non semplicemente di *dispositivo amatoriale*, come fa Albera – perché, come abbiamo suggerito, la complessità del panorama mediale del ventennio pre-digitale ne influenza fortemente i caratteri, ponendo al centro delle pratiche amatoriali elementi di *sincretismo materiale*, *inter-specificità* e *post-medialità*. Insomma, più specificamente, con *interdispositivo* intendiamo quella rete discorsiva, materiale e pratica che si viene a determinare nel momento in cui due (o più) orizzonti di dispositivo (nel nostro caso, quelli del film e del video analogico in campo amatoriale) si trovano a interagire. Tale rete non ha caratteri sincronici, ma diacronici. In altri termini, tende a svilupparsi nel tempo, basandosi su una serie di stratificazioni successive, le quali prendono principalmente la forma di una transizione o di una coesistenza mediale.

Nei prossimi capitoli tenteremo di ricostruirne le strutture e le dinamiche, ponendo specifica attenzione al rapporto tra dispositivo, discorsi, oggetti tecnici, pratiche e testi. Prenderemo avvio dall'individuazione del *framework* epistemico e delle sue oscillazioni, con uno specifico *focus* sui temi dell'emergenza del *video consumer*, della crisi del film substandard, della transizione e coesistenza delle tecniche e dei formati, dell'incontro tra le pratiche e (sub)culture cineamatoriali e videoamatoriali – più distintamente, quelle concernenti gli *everyday user*. Prenderemo avvio soprattutto (anche se non in maniera esclusiva) dal campo delle riviste specializzate e, in seguito, allargheremo il discorso al tema delle pratiche e a quello dei testi.

Terza sezione.

Discorsi, pratiche, testi. Per un'analisi del *corpus*: le riviste specializzate e i fondi audiovisivi

1. L'orizzonte dei discorsi. Il caso delle riviste specializzate

Nell'ottobre del 1981, all'interno di *Video Magazine*¹, la prima rivista italiana dedicata esclusivamente all'insorgenza del fenomeno video in Italia, compare una delle più efficaci rappresentazioni discorsive della base materiale dell'*interdispositivo* (fig. 5). Si tratta di un'illustrazione in cui si raffigura la rete tecnica costituita dalle strutture medialità dell'epoca. Al centro del sistema vi è il televisore, descritto come un'apparecchiatura grazie alla quale lo *user* può governare un vero e proprio micro-labirinto informativo. L'autore dell'articolo a cui tale immagine rimanda², Carlo Solarino³, rovescia così le convenzioni più diffuse riguardanti uno dei principali componenti delle tecniche video. Più che presentarsi come mera base materiale di un unico medium, ossia la televisione, il televisore costituisce uno degli snodi principali di una rete tecnica estesa, in grado di collegare l'*home computer* al telefono, le piattaforme videoludiche alla tv via cavo, le apparecchiature utilizzate dai cineamatori a quelle utilizzate dai videoamatori.

Il televisore, insomma, è il fulcro attorno a cui ruotano moduli che ne estendono le funzioni. È il centro di un assemblaggio potenzialmente amplissimo, i cui collegamenti, essendo componibili, possono adattarsi alle esigenze di chi lo utilizza. L'appassionato di tecniche informatiche potrà sviluppare gli elementi di interconnessione con gli *hardware* di riferimento (la memoria a cassette o a floppy disk dell'HC, i microprocessori o i lettori di cassette per i videogiochi, etc.), colui che è particolarmente preoccupato per la propria sicurezza potrà formare un piccolo apparato di videosorveglianza grazie a una telecamera a circuito chiuso e un videoregistratore, il telefilo potrà creare un proprio archivio di programmi televisivi (e di film) trasmessi nelle televisioni di tutto il

¹ Il discorso sulla primogenitura delle riviste appare rilevante solo in senso indicativo. La comparsa della tecnica-video all'interno del mercato italiano, all'inizio degli anni Settanta, provoca una riconfigurazione del panorama discorsivo, soprattutto grazie alle riviste dedicate alla fotografia e al cinema amatoriale, che includono il video tra i propri argomenti. *Video Magazine* e *Video*, i cui primi numeri escono a pochissimi mesi di distanza alla fine del 1981, rappresentano le prime pubblicazioni specializzate in cui il video e, soprattutto, la "cultura video" svolgono un ruolo pressoché esclusivo. Ciò differenzia queste riviste da *Audiovisione. La prima rivista di hi-fi, videoregistrazione e TV a colori* (che comincia le proprie pubblicazioni all'inizio degli anni Settanta), in cui il tema del video è inglobato all'interno di un complesso sistema di rimandi discorsivi in cui esso è considerato in funzione delle tecnologie "cugine", ossia hi-fi e televisione. All'interno del nostro lavoro di scavo, terremo conto solo in minima parte dei contributi di *Audiovisione*, concentrandoci, in un primo momento, su riviste che operano all'interno di spettri più ampi (in cui, oltre all'hi-fi e alla televisione, compaiono anche cinema amatoriale e fotografia: il riferimento è, innanzitutto a *Fotografare*) e, in seguito, sulle riviste che, dall'inizio degli anni Ottanta, si specializzano per prime nel video, segnando un notevole cambio di passo a livello epistemico.

² Cfr. C. Solarino, "Il televisore. Questo sconosciuto terminale informativo", in *Video Magazine*, n. 2 (ottobre 1981), pp. 33-37.

³ Solarino, nel 1983, pubblicò uno dei più importanti manuali di televisione degli ultimi decenni, la cui ultima edizione risale a poco più di cinque anni fa. Si tratta di *Per fare televisione. Manuale completo di apparecchiature, illuminazione, studi, linguaggio, programmi* (Publiedim, Milano 1983 – ripubblicato da Vertical, Milano 2010).

mondo grazie alle TV via cavo collegate a impianti satellitari: tutto ciò può avvenire senza che tutti i moduli debbano essere attivati sincronicamente. Pur essendo ovvia, una simile problematica deve essere ben evidenziata perché pone il profilo dello *user* al centro del sistema: anche se il suo campo d'azione appare costretto dai limiti della tecnica, può riservarsi piccoli margini di libertà componendo come più gli aggrada l'assemblaggio.

Sebbene tale libertà appaia ovviamente condizionata da questioni concernenti le competenze in campo tecnico, la nazionalità⁴ e le possibilità economiche di ogni individuo, essa diviene un termine di riferimento della speculazione soprattutto se si prendono in considerazione le pratiche amatoriali e, più in generale, quelle legate al video consumer e al film substandard, nei cui confronti lo stesso Solarino dimostra un notevole interesse, dedicandovi un'intera sezione (intitolata "Televisore come schermo cinematografico")⁵. Qui l'articolista sostiene che il sistema cinematografico domestico (cinepresa e proiettore Super8), pur rappresentando

una forma evoluta di trattamento di immagini per uso privato, non è certo immune da una certa macchinosità; tra cui soprattutto la proiezione, che richiede la disponibilità di un ambiente adatto e il relativo oscuramento, la corretta collocazione del proiettore, l'installazione dello schermo e dell'eventuale altoparlante. Esistono in commercio però appositi lettori per film Super8, capace di riprodurre immagini sullo schermo televisivo anziché sul tradizionale telone. Anche in questo caso la connessione avviene tramite l'ingresso d'antenna del televisore. Dal punto di vista del funzionamento, questo dispositivo assomiglia a quello che, per i tecnici, è il "telecinema", ossia l'apparecchiatura impiegata in tutte le stazioni televisive, che provvede a convertire l'informazione ottica della pellicola cinematografica in informazione elettrica riproducibile sul televisore. È chiaro che il lettore pellicola Super8 menzionato è molto più semplice e di caratteristiche tecniche inferiori, dimostrandosi però capace di soddisfare ampiamente, tanto nel video quanto nell'audio, le normali esigenze di visione di un film a carattere familiare⁶.

Anche se, nel corso degli anni, i tentativi di commercializzare il lettore Super8 sono risultati fallimentari, la sua esistenza segnala comunque l'emersione di una zona della rete tecnica in cui film e video sono interconnessi. Come segnala la figura presente a pagina 36 (fig. 5), tale linea non comprende solo il lettore Super8, ma anche le apparecchiature per il telecinema, il cineproiettore e il diaproiettore, rimandando a un possibile assemblaggio che, a livello di discorso sulla materialità del medium, non prevede tanto l'affermazione di una "struttura di dispositivo" all'interno di un *vacuum mediale*, quanto quella di un conglomerato di assemblaggi che, a sua volta, forma un *interdispositivo*. La sua configurazione, già nell'ambito dei discorsi sulle tecniche, non è fissa. Al

⁴ I consumatori del mondo occidentale, ovviamente, potevano fare riferimento a possibilità sconosciute alle popolazioni del blocco sovietico, anche se queste, come dimostra il lavoro di ricerca svolto dalle equipe polacche dell'Università di Lodz e dall'Università di Scienze Sociali e Umanistiche (in particolare, ci riferiamo a Michal Pabis-Orzeszyna e a Miroslav Filiciak), erano in grado di mettere in atto strategemi tattici volti al superamento di blocchi doganali e di inefficienze dei comparti industriali nazionali. A tal proposito, ci permettiamo di segnalare il panel tenuto durante la conferenza *Changing Platforms of Memory Practices* (Groninga, settembre 2015) e intitolato *Video and Technostalgia*.

⁵ Cfr. C. Solarino, "Il televisore. Questo sconosciuto terminale informativo", in *Video Magazine*, n. 2 (ottobre 1981), pp. 33-37.

⁶ Ivi, p. 35.

contrario, come abbiamo ipotizzato riguardo alla questione della *negoiazione* (al termine della seconda sezione), il dispositivo diviene un campo di permutazioni possibili in cui l'amatore ⁷ (come mostra la figura 3) può scegliere di concentrarsi sull'asse che lega il televisore alle apparecchiature video oppure di ampliare scalarmente il raggio delle pratiche (e, più specificamente delle pratiche tecniche) inglobando anche il film.

La conformazione presentata nell'articolo di *Video Magazine* di Carlo Solarino non appare tuttavia come un'isolata e fantasiosa costruzione di un giornalista. All'inizio degli anni Ottanta, la rappresentazione della base materiale dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* all'interno del suo *dispositivo sociale* si articola come una rete che ha come proprio fulcro il televisore ma come un *pattern* ricorrente all'interno delle riviste specializzate.

Esattamente due anni dopo, nell'ottobre del 1983, la stessa illustrazione compare all'interno di una delle riviste concorrenti di *Video Magazine*, ovvero *Video*, in un articolo intitolato "Se la tua immagine è così, così"⁸ (fig. 6). In questo caso, il punto di maggiore interesse è costituito dal focus del testo di Secondi: non ci si occupa, infatti, dei problemi legati alla transizione da film a video, ma di un approfondimento sulle principali tecniche da adottare se si desidera migliorare la qualità delle immagini sia in fase di ripresa sia in fase di riproduzione. L'immagine della rete mediale, all'interno di un contesto di questo genere, viene utilizzata come esempio generico delle potenzialità di un sistema espanso, in cui appare più rilevante indicare le trame di interrelazione che ragionare su questioni specifiche riguardanti l'utilizzo di uno standard video, di una particolare marca di cineprese o videocamere, etc.

L'immagine, al contempo metaforica e letterale, di una "rete audiovisiva" al cui interno si sviluppano le transazioni quotidiane tra individui (o gruppi di individui) e tecniche non è, a sua volta, fissa e imm modificabile. Può anche essere ingrandita in senso scalare, se si decide di indagare la rappresentazione discorsiva delle tecniche di transizione. Ne è esempio un'altra immagine (fig. 7), presente all'interno del primo numero di *Video* del novembre 1981. L'illustrazione, collocata all'interno dell'articolo "Stasera in TV le vostre diapositive"⁹, mostra una sorta di diagramma in cui vengono raffigurati i diversi passaggi necessari al riversamento su video dei film (si fa riferimento alle pellicole 8mm [probabilmente si intende il Super8] e 16mm) e delle diapositive. Oltre a essere un'interessante rappresentazione del *workflow* a cui, anche in campo non-professionale, è necessario sottoporre le pellicole al fine di trasferirle su video, l'immagine rimanda a un articolo in cui si sostiene che il rapporto tra film e video (e diapositive), pur essendo dibattuto da diversi anni, non è stato ancora risolto, anche se, molto probabilmente, durante il decennio appena iniziato, si

⁷ Sia nella sua accezione di *amatore serio* sia nella sua accezione di *everyday user*.

⁸ Cfr. P. Secondi, "Se la tua immagine è così, così", in *Video*, n. 22 (ottobre 1983), pp. 30-33.

⁹ Cfr. S. Belli, "Stasera in TV le vostre diapositive", in *Video*, n. 1 (novembre 1981), pp. 66-68.

potrà assistere alla definitiva affermazione dell'immagine elettronica.

Questa lunga fase di transizione/coesistenza, che, come possiamo notare, all'inizio degli anni Ottanta non è ancora terminata¹⁰, costituisce la base per la determinazione di forme medialità ibride. Come sostiene l'autore dell'articolo, Stefano Belli, «c'è chi inizia a studiare sistemi di videoregistrazione portatili^[11], chi vende proiettori per Super8 con schermo incorporato, della grandezza di un televisore portatile (!), chi offre gratuitamente ai propri clienti il trasferimento dei filmini su nastro video»¹². Al di là dell'elaborazione di nuove apparecchiature in cui elementi tipici delle tecniche del film e del video si combinano, la nostra attenzione si concentra sull'ammissione della presenza di un argomento ampiamente dibattuto, che, dagli anni Settanta, rappresenta uno dei fulcri discorsivi attorno a cui ruotano gli articoli delle riviste specializzate. Resta da capire come, prima degli anni Ottanta, ossia prima dell'istituzione di riviste specializzate esclusivamente dedicate al video, potesse essere affrontato il cardine dello *schema epistemico* dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, ossia la relazione tra film e video in funzione della ricognizione di ciò che circonda l'*everyday user*.

L'obiezione che si può muovere a questa bozza paradigmatica è la seguente: ci si è concentrati sulla rete tecnica che ha come fulcro il televisore, elevando una delle possibili rappresentazioni della materialità dell'*interdispositivo* a punto di riferimento. In altri termini, una sua possibile forma, ascrivibile a un preciso periodo del ventennio preso in considerazione, si ergerebbe a emblema di un panorama mediale ben più complesso, in cui temi di maggiore rilevanza epistemica entrano a far parte del cerchio di coscienza possibile dei cine-videoamatori, dei giornalisti, degli autori dei manuali, dei commercianti e dei dirigenti delle grandi aziende in cui si producono gli oggetti tecnici.

Tale obiezione sarebbe assolutamente pertinente se, alla base, non solo non vi fosse una concezione di dispositivo come struttura centrifuga ed elastica, ma soprattutto se, come abbiamo sottolineato, essa non facesse riferimento anche all'interpretazione deleuziana, secondo cui il dispositivo è un *agencement* stratificato, dinamico e in continua trasformazione. Specularmente, anche il suo *schema epistemico* (o *dispositivo sociale*) appare flessibile pur essendo composto da più livelli sovrapposti. Al suo interno linee di persistenza e microfratture si diramano e si susseguono a grande velocità, influenzate, da una parte, dalla competizione che si stabilisce tra le aziende che cercano di

¹⁰ L'autore dell'articolo, infatti, afferma di non voler «entrare in polemica su quest'argomento, che da anni fa parlare giornalisti, costruttori, commercialisti». Cfr. Ivi, p. 67.

¹¹ Belli, probabilmente, fa qui riferimento a quelle sperimentazioni che avrebbero portato alla commercializzazione dei camcorder (ossia di quelle videocamere con registratore incorporato), che, a partire dal biennio 1983-1985, sarebbero diventati prodotti di consumo. Tali sperimentazioni vengono citate all'interno di un articolo presente nello stesso numero di *Video* intitolato "Il video portatile", più specificamente nel trafiletto "La telecamera che uccise il Super8 (nel 1985)". Cfr. P. Campioni, "Il video portatile", cit., p. 47.

¹² Ivi, p. 66.

imporsi all'interno del mercato¹³, dall'altra, dalla necessità delle aziende più legate al film substandard, di mantenere il controllo delle proprie porzioni di mercato trovando un compromesso tra i caratteri innovativi del video, le competenze sviluppate dalla propria esperienza sul campo e i costi di riconversione¹⁴.

Queste fibrillazioni, pur essendo innanzitutto materiali (le apparecchiature si modificano concretamente) ed economiche (producono e tolgono valore agli oggetti tecnici), influenzano fortemente lo *schema epistemico* e le forme della soggettività che esso implica, divenendone la base. Essa, come spiegano le teorie di Williams riguardanti la *soft determination*, anche se costituisce un possibile limite delle pratiche, non le determina: necessita sempre di un orizzonte discorsivo che la elabori, contestualizzandone i caratteri e rendendola, in questo modo, operativa.

Per questo motivo, l'analisi del "dispositivo discorsivo" dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* – ossia dello *schema epistemico* – non può non prendere avvio dall'indagine delle rappresentazioni discorsive della base tecnica e dall'osservazione dei diversi modi in cui gli strumenti di "regolazione epistemica" (dalle riviste specializzate ai lavori più approfonditi) negoziano nuovi significati (tecnici, socio-culturali, ideologici, etc.) nel momento in cui un nuovo oggetto tecnico compare, affiancandosi a quelle già presenti. Come possiamo vedere – e in linea con quanto afferma Foucault ne' *L'archeologia del sapere* –, l'apparizione di nuove positività discorsive non è semplicemente «segnalata da una nuova frase [...] che si venga a inserire in un testo, e annunci sia l'inizio di un nuovo capitolo sia l'intervento di un nuovo parlante. Si tratta di un avvenimento del tutto differente»¹⁵, in cui si assiste al profondo cambiamento di un orizzonte motivazionale che comprende rapporti di forza, oggetti, concetti, scelte teoriche¹⁶ e (aggiungiamo noi) dinamiche politico-ideologiche¹⁷.

Nel nostro caso, tuttavia, la questione sembra essere più complessa perché la comparsa di nuove positività discorsive non prende solo la forma della grande rivoluzione mediale, ma si attua anche nell'apertura di molteplici breccie all'interno dello schema epistemico – breccie che rappresentano nuove possibilità di riconfigurazione dello *schema epistemico* tramite l'emersione di nessi con altre pratiche discorsive e che devono essere valutate in maniera complementare alle grandi rotture discorsive, pragmatiche e ontologiche, come, per esempio, quella rappresentata dal video analogico

¹³ Si pensi alla celeberrima "guerra degli standard" che vide opporsi JVC e Sony nel tentativo di difendere rispettivamente il sistema VHS e il sistema Betamax. Cfr. F. Wasser, *Veni, Vidi, Video*, cit., pp. 70-75.

¹⁴ Ne è esempio un altro brevetto "ibrido", il Polavision, ossia un sistema di cinema a colori a sviluppo immediato, che come il video, consente la visione immediata di quanto ripreso. Cfr. M. Micci, "Questo è il Polavision", in *Fotografare*, anno VII, n. 2 (febbraio 1978), pp. 24-26.

¹⁵ M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, cit., p. 225.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 227.

¹⁷ Nel nostro caso, si tratta sostanzialmente di scelte di politica industriale che si traducono, da un lato, in campagne di marketing dei prodotti (da qui l'importanza dell'analisi delle pubblicità contenute nelle riviste specializzate), dall'altro al posizionamento delle redazioni in funzione delle loro linee editoriali.

e, più tardi, del video digitale ¹⁸. Le grandi rotture, in campo amatoriale, sembrano così convivere con le piccole rotture. A sua volta, inoltre, il macro-insieme delle fratture epistemiche convive con linee di continuità che si stabiliscono sia dal punto di vista discorsivo sia, come vedremo più avanti, dal punto di vista pratico.

L'applicazione delle teorie foucaultiane, pur continuando a essere produttiva per l'indagine dei nostri oggetti di ricerca, richiede, se non un aggiornamento, almeno un ulteriore approfondimento. Dobbiamo, infatti, prendere avvio da una constatazione: per quanto concerne l'*audiovisivo analogico della quotidianità*, ci si trova davanti a una grande rottura epistemica, ossia la comparsa del video analogico all'inizio degli anni Settanta, a cui segue una lunga fase di instabilità in cui altre micro-fratture, presentandosi successivamente, continuano a riconfigurare il suo *dispositivo sociale*. Questa rottura, come abbiamo suggerito a più riprese, non avviene all'interno di un vuoto mediale, ma all'interno di un complesso sistema tecnico in cui il vecchio medium, ossia il film, non viene semplicemente rimpiazzato, ma interagisce con il nuovo medium, dando vita a dinamiche discorsive e pratiche di transizione/coesistenza. In altri termini, la rottura non isola due sistemi medialità che non comunicano fra di loro, ma genera linee di continuità che permettono ai cineamatori – soprattutto se sono più legati alla ripresa di ciò che li circonda (affetti, luoghi della quotidianità etc.) che non alle caratteristiche tecniche della pellicola – di poter passare alla nuova tecnica senza sentirsi disorientati.

Sul piano epistemico, ciò si traduce in tre modalità di presentazione dei discorsi: in primo luogo, abbiamo l'affiancamento dei due ambiti problematici all'interno dei medesimi “spazi di discorso”; in secondo luogo, facciamo riferimento all'assioma di McLuhan e Fiore, secondo cui è impossibile comprendere l'emergenza di un medium (e il suo sviluppo all'interno di un panorama comunicativo complesso) se non in funzione dei caratteri tecno-psico-sensoriali dei media che lo hanno preceduto¹⁹; in terzo luogo, rimandiamo alla descrizione delle modalità di coesistenza/transizione tecno-pratica di film e video. Tali tipologie ricorrono lungo tutta la produzione discorsiva delle riviste specializzate per circa vent'anni, affiancandosi, come vedremo nella parte di analisi delle riviste, ad altri macro-temi riguardanti le innovazioni portate dalla tecnica video all'interno del campo amatoriale.

¹⁸ I cui contorni, come abbiamo visto all'interno della prima sezione, appaiono sfumati perché il cambiamento, anziché presentarsi come una grande rivoluzione che nel giro di pochi anni (o addirittura di pochi mesi) modifica radicalmente la fisionomia delle pratiche, si configura come un processo lungo, che può essere considerato completo solo nel momento in cui tutta la “filiera”, dalla produzione alla fruizione, fa riferimento a piattaforme digitali, le quali consentono, per esempio, la realizzazione di nuove forme di condivisione dei testi – pensiamo, ovviamente, alla comparsa di YouTube nel 2005.

¹⁹ McLuhan e Fiore sostengono che tale caratteristica si riferisce ai periodi di transizione tra diverse epoche medialità. Ovviamente la questione si complica notevolmente se, invece di afferire al tema della transizione, rimandiamo a quello della coesistenza. Cfr. M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Random House, New York 1967, p. 91.

Davanti a simili linee di tendenza, tuttavia, appare necessario registrare i meccanismi dei nostri apparati metodologici. Pur tenendo Foucault (e l'interpretazione delle sue teorie da parte di Albera e Tortajada) come stella polare, notiamo che vi sono dei punti della sua "archeologia del sapere" che, rispetto ad altri, si attagliano con maggiore proficuità alla nostra speculazione. In merito al *dispositivo sociale* che stiamo cercando di (ri)costruire, infatti, più che la prima parte de' *L'archeologia del sapere*, in cui si pone l'accento sulle grandi rotture epistemiche che modificano radicalmente le dinamiche di individuazione delle positività discorsive, degli oggetti, delle modalità enunciative e dei concetti²⁰, è la seconda a poterci fare da guida. Qui, infatti, Foucault, pur riaffermando che l'archeologia «cerca di stabilire quel sistema delle trasformazioni in cui consiste il "cambiamento"»²¹, sostiene anche che essa non impone necessariamente un'alterazione di tutti gli elementi. Non tutte le strutture epistemico-discorsive scompaiono: la "trasformazione generale dei rapporti" coesiste con «fenomeni di continuità, di ritorno e di ripetizione»²² che devono essere presi in considerazione.

Micro-rotture e linee di persistenza spesso convivono, talvolta si co-implicano: esistono fenomeni di permanenza discorsiva all'interno di formazioni eterogenee, fenomeni di derivazione e fenomeni di riemersione che, rappresentando il nucleo delle dinamiche di costanza, devono essere messe a confronto con l'ambito delle discontinuità. Nell'ipotesi foucaultiana, infatti, appare fondamentale mostrare come «il continuo si formi secondo le stesse condizioni e le stesse regole della dispersione; e che esso rientra [...] nel campo della pratica discorsiva»²³. Ne deriva, così, un piano teorico-metodologico spurio, in cui i discorsi riguardanti l'emersione di una determinata positività devono essere messi in relazione con il molteplice orizzonte delle provenienze, nella piena consapevolezza che, a ogni scarto, gli equilibri si modificano, rendendo visibili, come in un caleidoscopio, nuovi rapporti, senza che si determini ogni volta una frattura radicale a livello epistemico.

Tornando ai nostri casi di studio, potremmo sostenere che la conformazione del *dispositivo sociale* dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* in Italia tra gli anni Settanta e gli anni Novanta rispecchia l'andamento fluido che abbiamo ipotizzato: la comparsa delle tecniche video non può essere interpretata unicamente come una rivoluzione che scardina le pratiche precedenti imponendone altre, ma si fonda su un complesso gioco di compenetrazioni grazie a cui il nuovo dispositivo si lega alle precedenti concatenazioni, dando vita a forme di *interdispositivo*. Poiché

²⁰ Lo scopo principale dell'archeologo sembra riguardare, più che altro, la possibilità di «compiere un lavoro negativo: liberarsi da tutto un complesso di nozioni che, ciascuna a suo modo, diversificano il tema della continuità». M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, cit., p. 29.

²¹ Ivi, p. 227.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 229.

intendiamo procedere con ordine, nei prossimi capitoli indagheremo le dinamiche discorsive legate agli anni Settanta (capitolo 1.1) e quelle legate agli anni Ottanta e Novanta (capitolo 1.2). In coda, nel capitolo 1.3, approfondiremo alcune questioni di natura teorica, in particolare il tema della produzione della soggettività attraverso gli elementi discorsivi.

1.1 Compresenze e ibridazioni: gli anni Settanta

Come abbiamo anticipato, nel contesto italiano, tale relazione si snoda all'interno di piattaforme discorsive eterogenee, che comprendono riviste dedicate alla fotografia amatoriale (in cui sono presenti articoli riguardanti il film, il video e l'hi-fi) – come, per esempio, *Fotografare* (edita dal marzo 1967)²⁴ e *Nuova Fotografia. Mensile di cultura, tecnica e informazione* (edita dal gennaio 1970) – riviste dedicate all'hi-fi e alla televisione come *Audiovisione* (edita dal febbraio 1973) e riviste dedicate al cinema amatoriale. In riferimento a quest'ultimo gruppo, possiamo notare due diversi indirizzi. Da un lato, vi è la fondazione di riviste in cui la relazione tra film e video è esplicita: rimandiamo a periodici come *Videocassette. Rassegna mensile dei nuovi mezzi audiovisivi*²⁵ e *8, Super8, 16 e VTR. Mensile di cultura cinematografica*²⁶, in cui la volontà di indagare un ambito mediale più complesso rispetto a quello del cinema amatoriale appare evidente fin dal titolo. Dall'altro, vi è l'incorporazione del discorso sul video all'interno di riviste indirizzate a un pubblico di cineamatori: in *Cinema in casa*, per esempio, la questione video è trattata all'interno di uno speciale che si snoda lungo cinque numeri della rivista²⁷.

All'interno di tale quadro storico, ci concentreremo prevalentemente sul primo gruppo, quello formato dalle riviste i cui orizzonti epistemici sembrano più ampi, perché in esse le dinamiche di interazione tra media diversi mostrano con maggiore puntualità il modo in cui l'emersione del video modifichi un intero panorama discorsivo, pratico e tecnico/tecnologico. In particolare, ci concentreremo sulla rivista *Fotografare*, in cui le tre modalità di presentazione dei discorsi a cui abbiamo accennato nel capitolo 1 emergono contemporaneamente, affiancandosi alla segnalazione

²⁴ *Fotografare* cambiò diverse volte il proprio sottotitolo. All'inizio degli anni Settanta esso era *Periodico mensile – attualità e cultura*. Nel giugno del 1972, oltre a una nuova veste grafica, una sottodenominazione diversa, *Novità*, cominciò ad accompagnare il titolo in copertina, mentre, nel dicembre dello stesso anno, la redazione aggiunse anche la dicitura *Mensile di fotografia, attualità e cultura*. La sottodenominazione venne nuovamente modificata nel giugno del 1973, quando, in copertina, sopra il titolo, comparve la scritta *La più diffusa rivista di fotografia*, quasi a voler rivendicare non solo la primogenitura all'interno dell'ambito delle riviste dedicate alla fotografia amatoriale, ma anche una certa preminenza discorsiva. *Fotografare* esce ancora oggi in edicola, anche se ha cambiato di nuovo sottotitolo. Ora è *Fotografare – La prima rivista italiana di fotografia* (cfr. www.fotografare.com, ultima visita il 26 agosto 2016).

²⁵ Le vicissitudini editoriali di *Videocassette* sono state già accennate all'interno della prima sezione.

²⁶ La cui vita termina, sostanzialmente, alla fine del 1974, dopo poco più di un anno di attività segnato da pubblicazioni a cadenza irregolare. La notizia viene riportata anche all'interno di *Fotografare*, nella sezione dedicata alla posta. Qui, in risposta alla lettera di un lettore, Consolato Cinque da Napoli, si conferma la chiusura della rivista. Cfr. Aa.vv., "Fuoco su...", in *Fotografare*, anno IV (IX), n. 3 (marzo 1975), pp. 6-8.

²⁷ Dal numero 2 dell'aprile 1977 al numero 7 dell'ottobre 1977. Va segnalato che la rivista viene pubblicata dal marzo di quello stesso anno: insomma, potremmo affermare che il discorso sul video compare già nella sua "fase neonatale".

delle principali novità mediali. Dalla sua fondazione – e, in particolare, dall’inizio degli anni Settanta –, la rivista dedica infatti ampi spazi al cineamatorialismo perché si ritiene che spiri una certa “aria di famiglia” tra quest’ultimo e la fotografia amatoriale – molti fotografi, infatti, sono anche cineamatori. L’individuazione di questa commistione è permessa, innanzitutto, dall’analisi delle soglie testuali della rivista. L’intervento dei lettori, infatti, viene sostenuto attraverso la rubrica dedicata alla posta (presente nelle pagine iniziali)²⁸ e a quella della bacheca degli annunci (presente in quelle finali), in cui compaiono indistintamente avvisi di compravendita di macchine fotografiche, cineprese e cineproiettori²⁹.

Le comunicazioni di compravendita si presentano così come un’ottima cartina di tornasole per l’indagine di quella linea di confine che separa le pratiche discorsive da quelle agite dagli amatori. La loro posizione all’interno delle riviste assume un importante significato metaforico: gli annunci costituiscono una porzione testuale che, pur essendo moderata dalla redazione, dipende dai contributi dei lettori, i quali non solo esprimono le proprie esigenze³⁰, ma lasciano traccia del proprio rapporto con l’oggetto tecnico, segnalando possibili *trend* nel suo consumo. In altri termini, le “bacheche” rimandano a tentativi embrionali di appropriazione – un’appropriazione controllata, beninteso – del discorso da parte dei lettori, che sfruttano tatticamente uno spazio concesso dalle riviste per comunicare tra di loro. Nel farlo, essi riportano involontariamente dati utili alla comprensione delle modalità di penetrazione di una tecnica all’interno del tessuto sociale, sia a livello locale (gli inserzionisti dichiarano quasi sempre la città di provenienza) sia a livello nazionale (riviste come *Fotografare* sono distribuite in tutta Italia).

Non casualmente, dunque, grazie all’analisi delle inserzioni possiamo ottenere interessanti riscontri riguardo al momento di effettiva penetrazione del video. In *Fotografare*, per esempio, i primi articoli vengono pubblicati nel 1970, mentre gli annunci di compravendita compaiono solo cinque anni dopo, all’interno del numero di aprile del 1975, quando Annibale Cappellazzi, un lettore di Crema, dichiara di voler vendere un videoregistratore Philips N 1500 e sei cassette VC45³¹. Curiosamente, il suo annuncio viene pubblicato all’interno di una sotto-sezione dedicata all’hi-fi, in

²⁸ Possiamo prendere come esempio il primo numero del 1970. Qui un lettore, Lido Lelli di San Giovanni Valdarno, chiede alla redazione informazioni riguardanti il Single8 (il formato cinematografico substandard introdotto da Fujifilm nel 1965, in contemporanea con il Super8 della Kodak). Il principale problema riscontrato dal cineamatore riguarda la lentezza con cui i laboratori Fuji restituiscono il film sviluppato. Cfr. L. Lelli, “Anno per anno”, in *Fotografare*, anno IV, n. 1 (gennaio 1970), p. 6.

²⁹ Particolarmente interessante, a tal riguardo, è un annuncio presente all’interno del primo numero del 1970. Qui un lettore, Niccolò Vergata da Mirano, comunica in un solo annuncio la volontà di vendere strumenti e apparecchiature fotografici e cinematografici: «[o]biettivo Sonnar 2,8/180 mm. per Praktisix, con paraluce vendesi o cambiarsi con Rollei 4x4 o Canon FT EX nuovi conguagliando [...] Proiettore Paillard 8mm, con bauletto e accessori, ob. Switar e complemento anamorfico L. 25.000. Moviola 8mm, come nuova L. 10.000. Due incollatrici Ferrania 8 e super8 L. 3.000 cad». Aa.vv., “Vendono”, in *Fotografare*, anno IV, n. 1 (gennaio 1970), p. 72.

³⁰ Anche se questa funzione viene svolta, più che dagli annunci, dalla posta.

³¹ Cfr. Aa.vv., “Hi-Fi”, in *Fotografare*, anno IV (IX), n. 4 (aprile 1975), p. 94.

cui, peraltro, compare anche l'avviso di vendita di una pistatrice Super8: al di là della confusione che tali suddivisioni (talvolta arbitrarie) sembrano generare, va notato che gli “annunci confinanti” non riguardano la fotografia o il cinema, ma il campo della stereofonia, della radioregistrazione e della musica in generale (un lettore napoletano, per esempio, segnala qui la propria disponibilità a vendere una chitarra elettrica Eko e due microfoni)³². La segregazione del video durerà per molti anni, almeno fino al 1982, quando, nel numero di maggio, le inserzioni riguardanti i materiali video-analogici vengono per la prima volta mescolate a quelle riguardanti macchine fotografiche, cineprese e cineproiettori³³. A nostro avviso, non è un caso se le tecniche video hanno dovuto aspettare circa sette anni prima di essere ammesse all'interno della sotto-sezione generale. Da un lato, ciò sembra rimarcare quanto affermato nel “manifesto” della rivista *Video*, pubblicato prima dell'indice sul numero di novembre del 1981: il video non si lega soltanto al campo delle pratiche cineamatoriali, ma anche al mondo delle “nuove tecniche” che, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, comprende anche l'hi-fi³⁴. Dall'altro, la maggiore familiarità con l'immagine elettronica dovuta a un'ormai prolungata esposizione dei lettori al video analogico³⁵, lo rende *una tecnica tra le tante* a disposizione. Una tecnica che, nonostante stia diventando egemone e stia rovesciando i “rapporti di forza” rispetto alla propria “sorella maggiore”, ossia quella filmica, ha perso i suoi caratteri di eccezionalità ed è ormai entrata a far parte delle pratiche audiovisive della quotidianità. All'interno del corpo centrale della rivista, invece, per tutti gli anni Settanta le riflessioni sul video si alternano a quelle dedicate alla tecnica film. In merito a quest'ultimo ambito, gli articoli più rilevanti (che si aggiungono ai trafiletti in cui si annunciano le principali novità del mercato) tentano di indagare il tema della ripresa sonora – come, per esempio, in “Tuttosonoro in presa diretta”³⁶, “Huertier stereo 42: il proiettore che ha due voci”³⁷, “Sonoro per tutti”³⁸, “Sonoro col registratore”³⁹, “Via col sonoro”⁴⁰, “Operazione missaggio”⁴¹, “Super8 superstereo”⁴², “Senza

³² Cfr. *ibidem*.

³³ Cfr. Aa.vv., “Vendo”, in *Fotografare*, anno XI (XVI), n. 5 (maggio 1982), p. 126.

³⁴ «Lo stereo è stato sicuramente, per l'Italia, il boom consumistico degli anni '70. Ma non si può non associare la vertiginosa espansione del mercato hi-fi degli ultimi anni ai nomi delle più prestigiose riviste del settore. E non è esagerato affermare che sono state proprio loro a trasformare il pubblico». Anon., “Molto meglio della TV”, cit., p. 3.

³⁵ Tra i fattori da tenere in considerazione non vi è solo la commercializzazione decennale delle tecnologie-video (che, anche se non coincide con la sua effettiva penetrazione all'interno delle pratiche di consumo degli italiani [pensiamo a quanto sostenuto da Gervasoni in *Storia d'Italia degli anni Ottanta*], può comunque contare su campagne pubblicitarie attive fin dai primi anni Settanta – più avanti ne vedremo un esempio), ma anche la pubblicazione di riviste come *Video* e *Video Magazine*.

³⁶ Cfr. Anon., “Tuttosonoro in presa diretta”, in *Fotografare*, anno IV, n. 5 (maggio 1970), pp. 62-63.

³⁷ Cfr. Anon., “Huertier stereo 42: il proiettore che ha due voci”, in *Fotografare*, anno VI, n. 7 (luglio 1972), pp. 77-79.

³⁸ Cfr. C. Bartolotta, “Sonoro per tutti”, in *Fotografare*, anno VI, n. 1 (gennaio 1972), pp. 54-57.

³⁹ Cfr. C. Bartolotta, “Sonoro col registratore”, in *Fotografare*, anno II (VII), n. 5 (maggio 1973), pp. 60-63.

⁴⁰ Cfr. M. Sordelli, “Via col sonoro”, in *Fotografare*, anno IV (IX), n. 2 (febbraio 1975), pp. 58-61.

⁴¹ Cfr. M. Sordelli, “Operazione missaggio”, in *Fotografare*, anno IV (IX), n. 9 (settembre 1975), pp. 72-73.

⁴² Cfr. F. Crispolti, “Super8 superstereo”, in *Fotografare*, anno V (X), n. 5 (maggio 1976), pp. 24-26.

sonoro non si può”⁴³ e “TCM”⁴⁴ –, questioni di natura tecnica – come, per esempio, in “Cinema: montaggio professionale”⁴⁵, “Proiettate bene i vostri film”⁴⁶, “Riprese d’estate”⁴⁷, “Montaggio: il film delle vacanze”⁴⁸, “E ora vacanze”⁴⁹, “ABC della cinepresa”⁵⁰ – oppure la scelta stessa delle migliori apparecchiature in circolazione – come, per esempio, in “Cinema: scegliere la cinepresa”⁵¹, “Quale proiettore?”⁵², “Super8 speciale”⁵³, “Voglio un...proiettore cine”⁵⁴, “20 cineprese 20”⁵⁵, “Super8 compatto”⁵⁶.

Nel primo caso, si presenta al lettore il panorama variegato degli oggetti tecnici per la presa del sonoro e per la sua riproduzione. Già all’inizio degli anni Settanta, si immettono sul mercato cineprese in grado di agganciarsi a un registratore a cassette e di consentire, anche se in maniera macchinosa, la sincronizzazione tra banda audio e parte video – una di queste viene commercializzata da Canon⁵⁷ –, anche se il vero punto di svolta, in questo ambito, è rappresentato dall’immisione sul mercato della cinepresa Kodak Ektasound 130, la prima “cinepresa sonora” grazie alla quale è possibile registrare il sonoro dal vivo sulle piste magnetiche presenti sul supporto in pellicola⁵⁸. Un simile focus non deve essere interpretato unicamente in funzione della necessità da parte delle riviste di mostrare quelle evoluzioni tecniche che hanno portato, nel giro di pochi anni, ad avere sistemi di “presa del sonoro” più agili o, semplicemente, di celebrare le novità del mercato. I punti nodali del discorso, infatti, sono di due tipi, come è possibile notare se si prendono in considerazione gli articoli pubblicati nella seconda metà del decennio.

In primo luogo, attraverso la presentazione dell’innovazione tecnica, le riviste intercettano i bisogni delle grandi aziende, i cui prodotti stanno progressivamente perdendo quote di mercato. Come viene riportato nel numero di marzo del 1976, «dopo che il 1975 si è chiuso per i fabbricanti di cinepresa con un calo del 16% delle unità vendute, l’unica via di salvezza è quella rappresentata dal cinema

⁴³ Cfr. C. Scocco, “Senza sonoro non si può”, in *Fotografare*, anno V (X), n. 11 (novembre 1976), pp. 78-81. Nel catenaccio, Scocco sostiene che «è ormai dimostrato che le cineprese sonore sono il punto di forza di un settore che continua ad accusare segni di stanchezza. Tutti, o quasi, producono o si fanno produrre una cinepresa sonora».

⁴⁴ Cfr. G. Forti, “TCM”, in *Fotografare*, anno VII (XII), n. 1 (gennaio 1978), pp. 66-67.

⁴⁵ Cfr. C. Bartolotta, “Cinema: montaggio professionale”, in *Fotografare*, anno II (VII), n. 3 (marzo 1973), pp. 64-65. Al montaggio è dedicato un altro focus di Bartolotta, “Come si monta un film”, presente in *Fotografare*, anno VI, n. 4 (aprile 1972), pp. 78-81.

⁴⁶ Cfr. C. Bartolotta, “Proiettate bene i vostri film”, in *Fotografare*, anno VI, n. 3 (marzo 1972), pp. 62-65.

⁴⁷ Cfr. C. B. (pseudonimo di C. Bartolotta), “Riprese d’estate”, in *Fotografare*, anno III (VIII), n. 6 (giugno 1974), pp. 69, 72-73.

⁴⁸ Cfr. M. Sordelli, “Montaggio: il film delle vacanze”, in *Fotografare*, anno III (VIII), n. 10 (ottobre 1974), pp. 66-69.

⁴⁹ Cfr. M. Sordelli, “E ora vacanze”, in *Fotografare*, anno IV (IX), n. 8 (agosto 1975), pp. 58-61.

⁵⁰ Cfr. M. Sordelli, “ABC della cinepresa”, in *Fotografare*, anno V (X), n. 2 (febbraio 1976), pp. 68-71.

⁵¹ Cfr. C. Bartolotta, “Cinema: scegliere la cinepresa”, in *Fotografare*, anno VI, n. 5 (maggio 1972), pp. 67-71.

⁵² Cfr. C. Bartolotta, “Quale proiettore?”, in *Fotografare*, anno II, (VII) n. 1 (gennaio 1973), pp. 72-75.

⁵³ Cfr. C. Bartolotta, “Super8 speciale”, in *Fotografare*, anno II (VII), n. 4 (aprile 1973), pp. 58-61.

⁵⁴ Cfr. G. Forti, “Voglio un...proiettore cine”, in *Fotografare*, anno II (VII), n. 4 (aprile 1973), pp. 30-37.

⁵⁵ Cfr. Anon., “20 cineprese 20”, in *Fotografare*, anno III (VIII), n. 6 (giugno 1974), pp. 70-71.

⁵⁶ Cfr. M. Sordelli, “Super8 compatto”, in *Fotografare*, anno IV (IX), n. 8 (agosto 1975), pp. 58-61.

⁵⁷ Cfr. Anon., “Tuttosonoro in presa diretta”, cit., p. 62.

⁵⁸ Cfr. G. Forti, “Ektasound Superstar”, in *Fotografare*, anno III (VIII), n. 3 (marzo 1974), pp. 48-49.

sonoro»⁵⁹, che, nel 1974, ha conosciuto un piccolo boom all'interno di un mercato sostanzialmente stagnante⁶⁰. Si tratta, tuttavia, di una previsione di corto respiro, che viene smentita qualche mese dopo quando, sempre all'interno della rubrica "Obiettivo indiscreto", si constata una nuova flessione del mercato cineamatoriale. Questa volta il saldo negativo è del 31% e riguarda uno dei mercati trainanti, ovvero quello giapponese⁶¹. Il sonoro, che, secondo gli articoli della prima metà del decennio, avrebbe dovuto risollevarlo un mercato in sostanziale contrazione insieme alle novità nel campo delle tecniche e a una maggiore consapevolezza estetico-formale dei cineamatori, si è trasformato, ora, nella principale causa della crisi: «Alcuni sostengono che è stata la fotografia che ha tolto molti appassionati al cinema, altri che i cineamatori meno esperti si sono resi conto che fare cinema non è poi così facile come dice la pubblicità. Specie quello sonoro. E se la colpa fosse proprio il cinema sonoro?»⁶²

In secondo luogo, anche se il numero delle vendite di apparecchiature video sembra ancora trascurabile, il confronto con la tecnica emergente (e con le sue caratteristiche) sembra inevitabile. Ciò appare evidente, in *Fotografare*, fin dal 1970, quando compare uno dei primi articoli dedicati al sistema VTR. Se fino a qualche tempo prima il problema era esclusivamente di natura tecnica, ora si pone il tema della relazione con gli altri oggetti tecnici presenti all'interno del panorama mediale, primi fra tutti quelli del "cinema in casa", che, pur essendo estremamente diffusi, non vengono usati quasi mai: «il proiettore, lo schermo, le bobine di pellicola da infilare, girare, riavvolgere, giuntare, pulire, contrassegnare, eccetera, restano quasi sempre negli armadi»⁶³. All'interno di una simile prospettiva, la parola d'ordine sembra essere *semplificazione*. Soprattutto per quanto concerne il sonoro: la nuova classe di "cineamatori"

non ama perdere tempo con i proiettori sonori, con le pellicole da "pistare", con gli schermi da proiezione. Il televisore casalingo, il vostro attuale televisore, funziona da proiettore sonoro e non ha bisogno dello schermo da proiezione. La pellicola che si usa nelle cineprese non ha bisogno di essere "pistata" perché è essa stessa una pista, un nastro magnetico. Le nuove cinecamere sono in realtà dei magnetofoni ottici, oltre che sonori, e registrano immagini e suoni con la stessa tecnica dei registratori a nastro normali, che tutti conosciamo⁶⁴.

L'ultimo articolo citato, oltre a rimarcare l'importanza del sonoro come leva di confronto tra tecnica-film e tecnica-video, pone in evidenza la seconda modalità di presentazione dei discorsi, ossia quella che riprende l'assioma di McLuhan e Fiore, secondo cui, come abbiamo visto, la storia

⁵⁹ Anon., "Obiettivo indiscreto. Cinema sonoro: arrivano tutti gli altri", in *Fotografare*, anno V (X), n. 3 (marzo 1976), p. 19.

⁶⁰ Con la commercializzazione della cinepresa Ektasound e dei proiettori Bauer T 60 e, soprattutto, Heurtier ST 42. Cfr. F. Crispolti, "Super8 superstereo", cit., pp. 24-26.

⁶¹ Anon., "Obiettivo indiscreto. Giappone. Di cineprese si muore", in *Fotografare*, anno VI (XI), n. 1 (gennaio 1977), p. 19.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Anon., "Videocassette: i tempi stringono", in *Fotografare*, anno III, n. 9 (settembre 1970), p. 72.

⁶⁴ Anon., "È arrivato il cinema immediato", in *Fotografare*, anno I (VI), n. 4 (settembre 1972), p. 52.

dei media è caratterizzata da momenti di transizione in cui l'emergenza di una nuova tecnica può essere interpretata solo in relazione al panorama mediale in cui si colloca – ossia alle tecniche che l'hanno preceduta. In questo senso, il titolo stesso dell'articolo che abbiamo citato appare paradigmatico: “È arrivato il cinema immediato”. La comparsa del video, insomma, deve essere considerata in funzione del film substandard, di cui corregge i punti deboli, ovvero l'impossibilità di girare a lungo (il carter da quindici metri consente una sessione di ripresa di circa tre minuti e mezzo), di rivedere immediatamente il girato, di cancellare le riprese venute male e – come abbiamo visto – di registrare sincronicamente e agilmente suoni e immagini ⁶⁵. La videocamera, in questa prospettiva, è innanzitutto una cinepresa ⁶⁶ più facile da utilizzare, anche se più costosa e più ingombrante⁶⁷.

Tre anni più tardi il *leitmotiv* non sembra essere mutato. Anche se si cominciano a utilizzare i termini “cinepresa” e “videocamera” con maggiore cautela, il confronto fra le due tecniche diviene lo strumento principale per il marketing del video. In *Fotografare*, per esempio, nel novembre del 1975 compare per la prima volta una pubblicità del sistema *open-reel* Akai ⁶⁸ in cui la promozione delle apparecchiature si fonda sulla descrizione dei modi in cui il video può agire sui difetti del film, indicando allo *user* il senso di una piena esperienza audiovisiva. Nel claim, redatto in prima persona singolare, il soddisfatto possessore di un sistema AKAI sostiene di aver avuto una cinepresa,

ma non la uso mai. Perdevo le occasioni perché pensavo: “devo andare a comprare la pellicola, poi la devo spedire per il trattamento, poi devo aspettare che torni (se torna), poi devo montare il proiettore e lo schermo, poi devo costringere parenti ed amici a vedere il filmino, e poi...poi sono pigro e quindi non se ne fa più nulla”. Così la mia cinepresa restava indisturbata nel cassetto [...] Ora mi diverto sul serio perché in fondo faccio del cinema senza nessuna complicazione. Riprendo quello che voglio registrando simultaneamente il suono. Controllo subito il risultato perché mi basta tornare un po' indietro per rivedere la scena ripresa un attimo prima. Cancello le parti che non mi piacciono e riutilizzo il nastro. Ce n'è abbastanza per vincere la mia pigrizia, ma non è tutto. Non ho più bisogno di montare il proiettore e lo schermo; in un attimo sono pronto a mandare il mio programma personale [...] Ora non devo più costringere nessuno ad assistere ai miei films ⁶⁹.

Rendendo la pratica mediale meno farragginosa, il video è, almeno in via ipotetica ⁷⁰, lo strumento più adatto allo *user* poco competente, che prima utilizzava la cinepresa solo perché non erano presenti in circolazione oggetti tecnici più facili da utilizzare. Se il punto, infatti, non è ottenere

⁶⁵ Cfr. *ibidem*.

⁶⁶ È curioso notare come i termini “cinepresa” e “cinecamera” vengano utilizzati indistintamente per designare il concetto di videocamera. Se una “nuova civiltà dell'immagine” sta sorgendo, essa appare comunque debitrice nei confronti del vecchio mondo in pellicola. Cfr. *ibid.*, p. 53.

⁶⁷ Cfr. *ibidem*.

⁶⁸ Si tratta del sistema formato dalla videocamera VC 115, dal converter VRF 3 e dal videoregistratore portatile VT 110.

⁶⁹ Anon., “Avevo una cinepresa”, in *Fotografare*, anno IV (IX), n. 11 (novembre 1975), p. 89.

⁷⁰ Senza tener conto, cioè, dell'ingombro dei sistemi combinati e del costo dell'*hardware*.

immagini che abbiano le stesse qualità e definizione del film Super8, ma utilizzare gli oggetti tecnici per riprendere, indifferentemente in maniera sistematica o estemporanea, ciò che ci circonda (i “nostri” luoghi, i “nostri” affetti, etc.), allora il problema diviene come rendere più agevole la pratica amatoriale, soprattutto se colui che adopera le apparecchiature non ha intenzione (per pigrizia, come sembra affermare la pubblicità dell’Akai, per mancanza di tempo o, semplicemente, per l’assenza della consapevolezza della natura linguistico-grammaticale della comunicazione audiovisiva) di imparare le “buone maniere” cinematografiche e video.

In questo senso, il video, una volta che avrà risolto i problemi relativi ai prezzi di vendita e all’ergonomia dei macchinari, potrà inserirsi in maniera proficua nella porzione di mercato occupata dal Super8. Un simile movimento è comprensibile se teniamo in considerazione quanto afferma Giulio Forti, che dirige *Fotografare* nella seconda metà degli anni Settanta, in un lungo focus dedicato all’incipiente crisi del mercato cineamatore nel numero di luglio del 1977. Intitolato icasticamente “Silenzio, si piange”⁷¹, l’approfondimento tenta di spiegare le ragioni della crisi della pellicola substandard e, in maniera più specifica, del formato più diffuso, ossia il Super8. Secondo Forti, il mercato cineamatore si divide in due segmenti: da una parte chi intende sfruttare il Super8 per elaborare un circuito produttivo e distributivo alternativo, dall’altra chi intende utilizzare l’ultimo formato substandard per testimoniare della propria quotidianità. Per i primi, il mercato funziona ed è ricco. Per i secondi, ossia per i cineasti della quotidianità – gli *everyday user* –, il mercato è in crisi.

Ciò è dovuto al *framework* pratico in cui si è sviluppato l’utilizzo della pellicola, in particolare durante il boom del Super8, avvenuto in Italia tra il 1968 e il 1972⁷². Pensato come un prodotto di massa, la sua caratteristica principale si legava inizialmente alla maneggevolezza e alla semplicità con cui, grazie alle innovative cartucce, era possibile caricare le pellicole. Durante gli anni Settanta, tuttavia, la risposta alla stagnazione del mercato e alla successiva crisi ha portato alla superfetazione tecnica di un prodotto che sarebbe dovuto rimanere di massa, cioè estremamente semplice. Prodotto che avrebbe dovuto, innanzitutto, contribuire alla testimonianza della quotidianità e dei suoi riti. Il declino – italiano e mondiale – trova la sua principale motivazione negli errori di politica aziendale delle principali case produttrici, che hanno puntato alla creazione di nuovi accessori senza interrogarsi su chi fossero i cineamatori del nuovo decennio. Forti, in quanto redattore e direttore di *Fotografare*, prova a colmare un simile vuoto, delineando in poche righe i loro caratteri. Innanzitutto, il cinemamatore non è il fotoamatore: pensa che il cinema sia più spettacolare della fotografia e utilizza il film come elemento distintivo a livello sociale. Si tratta tuttavia di un *consumer* più ingenuo, indifferente alla tecnica e al linguaggio cinematografici. Proprio perché

⁷¹ Cfr. G. Forti, “Silenzio, si piange”, in *Fotografare*, anno VI (XI), n. 7 (luglio 1977), pp. 48-51.

⁷² Cfr. *ivi*, p. 49.

ricerca la semplicità, considera il sonoro come qualcosa di eccessivamente complicato e le cineprese ricche di optional uno spreco di denaro⁷³.

Forti delinea così, anche se in modo germinale, i caratteri dell'*everyday user* – figura di cui abbiamo trattato a più riprese nella prima sezione. Poiché è più legato alla pratica che non all'oggetto tecnico, l'*everyday user* tende a essere poco attento alle innovazioni, privilegiando la funzionalità delle apparecchiature. Inoltre, per lo stesso motivo, se desiderano comunicare in maniera efficace, le riviste specializzate devono rivolgersi a lui in termini chiari, facendo spesso riferimento agli oggetti tecnici già presenti sul mercato. Si spiega così perché anche quando la crisi del mercato del Super8 non sembra cessare⁷⁴, le innovazioni portate dal video vengono sempre confrontate con il passo ridotto.

Pensiamo al reportage elaborato da Marino Mariani, Gianfranco Mantegna (che, in quegli anni, cura per *Fotografare* una rubrica dedicata al video, ossia “Videografare”) e Michele Buonanni, intitolato “Scoppia la bomba video – c’era una volta il Super8⁷⁵. Oltre a elaborare previsioni sul futuro dell’audiovisivo amatoriale⁷⁶, nel momento in cui gli articolisti si inoltrano nella descrizione delle nuove apparecchiature, rimandano nuovamente al confronto col Super8. Pensiamo alla camera Tele-star, messa in commercio da Bell&Howell, che, secondo Mariani, Mantegna e Buonanni «ricorda molto una cinepresa Super8 tradizionale»⁷⁷ oppure alla riflessione sui primi trasduttori a stato solido⁷⁸, la cui compattezza permetterà di accorpate videoregistratore e camera all’interno di un unico macchinario, molto simile al “vecchio” Super8⁷⁹. Alle soglie del nuovo decennio, insomma, le tecniche del film substandard continuano a essere la pietra di paragone che consente di spiegare il modo in cui il video sta evolvendo. A volte, tuttavia, il processo si inverte ed è la tecnica video a costituire il termine di confronto per il film a passo ridotto. Ne è esempio un articolo firmato da Candido Scocco⁸⁰ in cui si analizzano le proprietà delle nuove cineprese della Braun, la

⁷³ Cfr. *ivi*, pp. 49-50.

⁷⁴ Facciamo riferimento, ovviamente, alla fine del decennio. In particolare, desideriamo citare l’editoriale di Giulio Forti presente all’interno del primo numero del 1979. Qui il direttore sostiene che «[p]er il cinema super 8, lo scorso anno [1978] ha segnato l’ulteriore tracollo. Molto peggio accadrà in questo 1979. A dicembre, in Giappone, è stato venduto un altro 30 per cento in meno rispetto al ’77 quando già s’era venduto un altro 30 per cento in meno rispetto al ’76. Le cineprese si comprano a Tokyo ormai da mesi al 50 per cento di sconto e qui da noi, gli importatori che ne hanno in casa, le fanno fuori a prezzi del 1973. Chiuso. L’argomento non merita, purtroppo, ulteriore interesse. Anche perché l’industria elettronica sta per saltare nel nostro orticello con un peso non indifferente. La National ha comprato la Chinon per utilizzarla come fabbricante di videocamere. La Philips apparirà col suo vero volto con il diaproiettore elettronico dopo essersi presentata con l’ingranditore elettronico». G. Forti, “Due o tre cose per il 1979”, in *Fotografare*, anno VIII (XIII), n. 1 (gennaio 1979), p. 5.

⁷⁵ M. Mariani, G. Mantegna, M. Buonanni, “Scoppia la bomba video – c’era una volta il Super8”, in *Fotografare*, anno VIII (XIII), n. 11 (novembre 1979), pp. 68-73.

⁷⁶ «Gli esperti sono concordi: nei prossimi due anni il video entrerà prepotentemente nelle nostre case sotto forma di affascinanti apparecchi denominati videoregistratori». *Ivi*, p. 68.

⁷⁷ *Ivi*, p. 69.

⁷⁸ Si tratta dei trasduttori CCD, che, nel giro di qualche anno, soppianderanno i tubi Vidicon. Cfr. *ivi*, p. 73.

⁷⁹ Cfr. *ibidem*.

⁸⁰ Cfr. C. Scocco, “Come una telecamera”, in *Fotografare*, anno V (X), n. 7 (luglio 1976), pp. 87-89.

Nizo 2056 Sound e la Nizo 1048 Sound. L'emblematico titolo, "Come una telecamera", è dovuto alla presenza di accessori molti sofisticati, soprattutto per quanto riguarda il dispositivo di presa del suono. La quantità di parti elettroniche, infatti, è tale che la cinepresa è molto più simile a una telecamera che non ad altre cinecamere di classe inferiore.

Sarebbe però errato affermare che il tema della commistione tra film e video pertenga solo alla necessità di spiegare l'emergenza di quest'ultimo e la transizione/coesistenza delle due tecniche in maniera comprensibile a un pubblico abituato al Super8. Spesso i tentativi di porre in collegamento film e video hanno avuto un riscontro concreto. Oltre alla creazione di apparecchiature per il telecinema⁸¹, infatti, negli anni Settanta si è assistito alla produzione di oggetti tecnici ibridi, come, per esempio, i "sistemi audiovisivi" Colorvision ed EVR. Il primo, progettato da Paillard (uno dei colossi dell'industria cinemeccanica) e da Nordmende (in seguito, una delle aziende più importanti nella produzione di videoregistratori), permette di "trasmettere i film in Super8 in televisione". Si tratta di un sistema formato da un lettore e da uno schermo: il primo comprende al suo interno un micro-proiettore, un analizzatore puntiforme, fotomoltiplicatori dotati di filtri RGB e un tubo catodico verso cui viene incanalato il segnale. Qui si forma l'immagine a colori che verrà successivamente trasmessa dallo schermo. Si tratta di un apparecchio molto ingombrante, che costa circa il doppio rispetto ai normali televisori, al contrario dell'EVR, invece, che consiste in un apparecchio indipendente dalla televisione, a cui, però, può essere collegato⁸².

EVR e Colorvision rappresentano i primi oggetti tecnici ibridi che vengono promossi da riviste come *Fotografare*: la terza modalità di presentazione dei discorsi, ossia quella concernente la speculazione sui macchinari che incarnano concretamente il senso della transizione/coesistenza tra film e video, prende così avvio molto presto, già dall'inizio del decennio, come, del resto, abbiamo visto riguardo ai tentativi di spiegare l'insorgenza del video attraverso ciò che è già presente all'interno del panorama mediale. In tale modalità non è il film a consentire l'interpretazione del fenomeno video, ma è il video che spinge gli oggetti tecnici del passo ridotto ad adeguarsi ai propri caratteri di "facilità di utilizzo". Un simile *trend* discorsivo si realizza nella segnalazione, lungo l'arco del decennio, di quattro sotto-ambiti tematici che, metaforicamente, assumono la forma di specifiche tecniche.

Il primo rimanda all'immediatezza della presa del sonoro e si realizza nella riflessione intorno alle caratteristiche tecniche delle macchine da presa Kodak Ektasound, come abbiamo visto durante l'indagine degli argomenti più frequentati dagli articoli di *Fotografare* dedicati al cinema

⁸¹ Cfr. Anon., "Passo indietro nel futuro", in *Fotografare*, anno VII (XII), n. 10 (ottobre 1978), pp. 72-73.

⁸² Cfr. G. Manti, "EVR e Colorvision ovvero la morte del cinema", in *Fotografare*, anno III, n. 2 (febbraio 1970), pp. 52-55.

amatoriale⁸³.

Il secondo concerne la semplificazione del dispositivo di fruizione dei film all'inizio degli anni Settanta. In consonanza con quanto accade durante lo sviluppo del video, fase in cui, oltre al problema della scelta dei formati, si pone anche quello del rapporto tra open-reel e videocassetta (introdotta da Sony attraverso il formato U-Matic all'inizio del decennio)⁸⁴, anche nel campo della pellicola si realizzano progetti volti a rendere più agevole il caricamento del film nel proiettore. Uno di questi è il Bolex Multimatic, che permette di “trasformare” i carter da quindici metri in microcassette da proiettare l'una dopo l'altra “a moto perpetuo”, come sottolinea il titolo dell'articolo di Mariani⁸⁵. Tale elemento costituisce uno dei punti di forza dell'apparecchio perché riassume in un sintagma il senso della facilità con cui si possono elaborare micro-programmi di visione: «il cambio tra cassetta e cassetta avviene in maniera rapidissima, quindi la proiezione viene a godere di un'effettiva continuità visiva»⁸⁶ con il minimo sforzo da parte dell'operatore.

Il terzo ambito tematico riguarda sempre il campo della proiezione: il fuoco del discorso, tuttavia, non è occupato dal caricamento delle pellicole, ma dalla facilità di elaborazione del *display*. Alla fine del 1976, infatti, viene commercializzato il proiettore Braun T 200 Retro Sound, il quale, oltre a essere sonoro, introduce la doppia modalità di visione delle pellicole: esso possiede sia le ottiche per la proiezione delle immagini sullo schermo sia un visore incorporato che si attiva in modo automatico⁸⁷ e funziona secondo il principio della retroproiezione. Nasce così la moda – una moda, a dire il vero, priva di particolare successo – dei retroproiettori sonori, la cui produzione, negli anni seguenti, sarà effettuata anche da altre aziende. Prima fra tutte la Chinon: nel 1978 l'azienda giapponese immette sul mercato il proiettore DS 300 Sound, che, secondo Candido Scocco, assomiglia molto a un televisore⁸⁸.

L'ultimo orizzonte, invece, afferisce a un altro spunto discorsivo in relazione al quale il video sembra favorito rispetto al cinema, ossia alla velocità con cui si può passare dalla fase di ripresa a quella di visione. Il nastro magnetico, come abbiamo già asserito, consente la visione immediata del girato; la pellicola, al contrario, dipende da lunghi processi di spedizione e sviluppo. Per ovviare alle lungaggini, Polaroid, nel 1977, immette sul mercato il Polavision, ossia un sistema di cinema a colori a sviluppo immediato. Esso comprende una macchina da presa compatta e una pellicola in bianco e nero pancromatica coperta da un mosaico schermante per la sintesi additiva dei colori.

⁸³ A questa parte, in cui si sviluppano elementi utili anche all'indagine della terza modalità di presentazione dei discorsi, rinviamo il lettore.

⁸⁴ In *Selezione di tecnica radio-TV*, organo della GBC, una delle più importanti aziende importatrici italiane del periodo, la notizia della comparsa della videocassetta viene pubblicata nel numero di luglio del 1970.

⁸⁵ Cfr. M. Mariani, “Bolex Multimatic. Il divora-cassette a moto perpetuo”, in *Fotografare*, anno IV, n. 5 (maggio 1971), pp. 48-51.

⁸⁶ Ivi, p. 50.

⁸⁷ Cfr. C. Scocco, “Senza sonoro non si può”, cit., p. 81.

⁸⁸ Cfr. C. Scocco, “Questo folle Super8”, in *Fotografare*, anno VII (XII), n. 10 (novembre 1978), p. 79.

L'immagini latente è in bianco e nero: quando si riavvolge la bobina (nel player), la cartuccia rilascia alcune gocce di un reagente alcalino che permette lo sviluppo della pellicola. Il reagente agisce direttamente sull'emulsione e rende solubili i cristalli non esposti, formando, dopo circa novanta secondi dall'impressione del film, l'immagine positiva⁸⁹. In questo modo, come sostengono Forti e Buonanni in uno speciale dedicato al confronto fra pellicola e nastro magnetico⁹⁰, l'industria cinematografica tenta di recuperare il ritardo rispetto al video, anche se in maniera goffa: il Polavision, infatti, non può fare affidamento su pellicole sufficientemente sensibili (40 ASA) e il suo proiettore non sembra affidabile.

Insomma, secondo i redattori di *Fotografare*, il Polavision si presenta come un oggetto tecnico frutto delle dinamiche ibridizzanti tra film e video e, al contempo, come l'ultimo tentativo di rivitalizzazione⁹¹ di un comparto (quello cinematografico) in agonia, in cui i principali riferimenti istituzionali, ovvero le grandi aziende del settore, stanno progressivamente aprendo linee di produzione dedicate al video analogico. Ne è esempio la Bauer, che, grazie a una *joint venture* con la giapponese Funai, cerca di penetrare in un mercato già molto competitivo, dominato da Akai, Philips, Grundig, Nordmende, JVC, Sony etc. L'analisi discorsiva, se vorrà rimanere al passo con i tempi, dovrà aggiornare i propri strumenti e muovere verso l'indagine delle possibili integrazioni che, nel decennio entrante, non incideranno più sui singoli macchinari, ma sull'intera rete tecno-pratica. Negli anni Ottanta la "battaglia" per l'audiovisivo, infatti,

sarà combattuta a tre: in campo avremo l'esercito dei produttori di apparecchi e pellicole super 8 tradizionali, dall'altro la Polaroid con un via di mezzo tra cinema e video, e dall'altro ancora le potenti industrie elettroniche le quali, per garantirsi in futuro un ritmo di crescita pari a quello attuale, dovranno per forza interessarsi dei cineamatori della domenica⁹².

Questo periodo, secondo Forti e Buonanni, si caratterizzerà come il regno dell'ibridazione, in cui la configurazione discorsiva del cine-videoamatore muterà in maniera radicale. Ma è stato veramente così?

1.2 L'affermazione della cultura video: gli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta

Al contrario di quanto previsto da Forti e Buonanni e, più in generale, dai redattori di *Fotografare*, negli anni Ottanta il dibattito non si sviluppa secondo le previsioni espresse in "Il cinema passo 1980". Al contrario, le riviste muovono verso una progressiva autonomizzazione del discorso sul video analogico, che, oltre a diventare l'oggetto principale delle nuove pubblicazioni – come *Video*

⁸⁹ Cfr. M. Micci, "Questo è il Polavision", in *Fotografare*, cit., pp. 34-37.

⁹⁰ Cfr. G. Forti, M. Buonanni, "Il cinema passo 1980", in *Fotografare*, anno VII (XII), n. 12 (dicembre 1978), pp. 56-61.

⁹¹ Nell'ottobre del 1978, il redattore anonimo dell'articolo "Passo indietro nel futuro" si chiede: «Servirà a ridare interesse al passo ridotto il Polavision? Forse. In America non ha ancora avuto il successo sperato». Anon., "Passo indietro nel futuro", cit., p. 73.

⁹² Cfr. G. Forti, M. Buonanni, "Il cinema passo 1980", cit., p. 56.

*Magazine*⁹³ e *Video*⁹⁴, i cui primi numeri compaiono all'inizio del decennio –, acquisisce una crescente rilevanza anche all'interno delle pubblicazioni già esistenti, occupando porzioni sempre maggiori dello spazio discorsivo dedicato all'immagine in movimento.

Per quanto concerne *Fotografare*, il periodo di svolta appare essere il triennio 1979-1981, ovvero il momento in cui la rubrica “Videografare” di Gianfranco Mantegna⁹⁵, i cui articoli vengono pubblicati dal luglio 1977, diviene il punto di riferimento per il dibattito riguardante l'audiovisivo. La caratteristica principale della rubrica, che verrà condotta da Mantegna fino al 1984, rimanda alla capacità di mescolare elementi già frequentati dalla speculazione sul video (e sul suo rapporto con il film) e spunti innovativi concernenti l'approdo della cultura video in Italia. Ciò si traduce in una grande varietà tematica: da problemi di natura tecnica (la scelta dello standard-color, la guerra dei brevetti VHS-Betamax, etc.)⁹⁶ a questioni di natura pratica (la grammatica dell'audiovisivo amatoriale, il perfezionamento delle abilità del videomaker, etc.)⁹⁷, dalla presentazione dell'universo della video arte (grazie alle interviste a Les Levine e a Juan Downey)⁹⁸ al consumo di materiali pornografici (video comprati o autoprodotti)⁹⁹.

Com'è possibile arguire, poiché tali oscillazioni discorsive rimandano alla necessità di mescolare “l'alto e il basso”, mirano ad aumentare la consapevolezza del lettore nei confronti della complessità del fenomeno, che, ormai, non è più riducibile all'introduzione di nuovi oggetti tecnici (ovvero, alla base materiale del dispositivo), ma pertiene all'introduzione di nuove pratiche e di nuovi riferimenti culturali. Una simile tendenza affiora in articoli come “Aspettare e imparare”¹⁰⁰, in cui Mantegna, dopo aver descritto la complicata stratificazione tecno-mediale che si è profilata dal 1976, ossia dall'avvio del dualismo VHS-Betamax¹⁰¹, si concentra sugli effetti che essa ha sugli *user*. Anche se sarebbe scorretto pensare che l'ampliamento della gamma di prodotti acquistabili possa trasformare ognuno di noi in un regista provetto, va tuttavia affermato che il video non è più soltanto un gioco per benestanti. Vi possono essere molteplici occasioni di utilizzo delle nuove apparecchiature, anche per conto terzi: «compleanni, matrimoni e festività, discussioni politiche, avvenimenti sportivi, sfilate di moda, presentazioni di prodotti o immobili in vendita, testamenti,

⁹³ Cfr. *Video Magazine*, n. 1 (settembre 1981).

⁹⁴ Cfr. *Video*, n. 1 (novembre 1981).

⁹⁵ Gianfranco Mantegna (1937-2001), fotografo professionista, riscosse un discreto successo negli anni Sessanta grazie alla collaborazione con il Living Theatre. All'inizio degli anni Settanta si stabilì definitivamente negli Stati Uniti, proseguendo la sua attività di fotografo e iniziando quella di cronista culturale.

⁹⁶ Cfr. G. Mantegna, “Problema degli standard”, in *Fotografare*, anno VI (XI), n. 7 (luglio 1977), pp. 32-34.

⁹⁷ Cfr. G. Mantegna, “Consigli per il video”, in *Fotografare*, anno VII (XII), n. 7 (luglio 1978), pp. 44-45.

⁹⁸ Cfr. G. Mantegna, “Nello studio di Les Levine”, in *Fotografare*, anno VII (XII), n. 3 (marzo 1978), pp. 34-36; “Noreshi Towai”, in *Fotografare*, anno VIII (XIII), n. 2 (febbraio 1979), pp. 32-33.

⁹⁹ Cfr. G. Mantegna, “Il video adulto”, in *Fotografare*, anno VIII (XIII), n. 4 (aprile 1979), pp. 34-36.

¹⁰⁰ Cfr. G. Mantegna, “Aspettare e imparare”, in *Fotografare*, anno IX (XIV), n. 6 (giugno 1980), pp. 32-34.

¹⁰¹ Cfr. F. Wasser, *Veni, Vidi, Video*, cit., pp. 70-75.

corsi e lezioni»¹⁰².

L'utilizzo del video analogico, dunque, si può anche collocare tra la dimensione privata e quella pubblica; in ogni caso, è fondamentale che ogni scelta (tecno-pratica, stilistica, etc.) sia fondata sulla consapevolezza delle potenzialità e dei limiti del mezzo:

il nostro prodotto deve pur sempre soddisfare certi requisiti, deve essere un prodotto da mostrare a un pubblico da interessare e/o divertire. Non abbiamo, infatti, nessun diritto di annoiarlo o torturarlo con immagini o suoni orribili perché realizzati grossolanamente. Purtroppo abbiamo solo due mani e un lavoro del genere richiede la collaborazione di diverse persone: gli amici servono anche a questo. In questo caso c'è veramente la possibilità di divertirci in una delle attività più affascinanti che esistono: il cosiddetto "processo creativo"¹⁰³.

Per la prima volta, se si eccettuano gli articoli dedicati agli aspetti più sperimentali del video (oltre alle interviste a Levine e a Downey, nel 1979 viene dedicato un approfondimento ad Alberto Grifi)¹⁰⁴, il problema della creatività individuale viene elaborato in una maniera più complessa rispetto a quella a cui afferiscono i testi dedicati alle prescrizioni grammaticali o alla adozione di "buone pratiche" audiovisive. Il tema della potenzialità espressiva dell'individuo inizia così a farsi strada all'interno del discorso sul video, innalzandone sensibilmente il livello di formalizzazione. Negli anni successivi, soprattutto quando, all'inizio del 1985, la rubrica di Mantegna verrà sostituita da "Video", condotta da Pino Lacatena, questioni di natura generale, concernenti non solo l'espressione della creatività individuale, ma anche, per esempio, il potere dell'immagine in movimento oppure la rappresentazione della morte in diretta, diventeranno sempre più frequenti. Se prendiamo in considerazione articoli come "Videodanni"¹⁰⁵, l'incipit appare emblematico: viene citato il caso di un ragazzo che si è ucciso sparandosi un colpo di pistola alla tempia dopo aver visto *Il cacciatore*¹⁰⁶ in televisione. Il tragico fatto viene messo in relazione da Lacatena con la pervasività dell'immagine elettronica nella società contemporanea, in cui «quello che si vede e viene detto alla televisione è preso per buono, e la televisione sta lentamente sostituendo la realtà»¹⁰⁷. Si tratta di un potere di suggestione distorto, che sorge dalla confusione di testi, generi e modalità comunicative all'interno di un unico contenitore: oltre a telegiornali e a documentari «vengono trasmessi anche film di tutti i generi, e la fiducia nei confronti del mezzo televisivo viene estesa anche a essi. Quindi anche i film di fantascienza diventano [...] reali ed innocui, come il cannoneggiamento di Beirut visto seduti in poltrona a Gallarate»¹⁰⁸.

Anche se la volgarizzazione delle teorie di Baudrillard sul simulacro e di Eco sulla Neo-televisione da parte di Lacatena ci appare come decisamente goffa, è comunque la spia di un'evoluzione del

¹⁰² G. Mantegna, "Aspettare e imparare", cit., p. 34.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Cfr. G. Mantegna, "Veni, vidi, Grifi", in *Fotografare*, anno VIII (XII), n. 10 (ottobre 1979), pp. 36, 40-41.

¹⁰⁵ Cfr. P. Lacatena, "Videodanni", in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 6 (giugno 1985), pp. 36-37, 41.

¹⁰⁶ M. Cimino, *Il cacciatore*, (*The Deer Hunter*, USA-GB 1978).

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

paradigma discorsivo in base alla quale le riviste specializzate non devono più solo guidare il lettore nel complesso – e, talvolta, caotico – mondo delle tecniche, ma devono anche orientarne i valori all'interno della *video culture*. Soprattutto se l'argomento in questione rimanda al grande tabù baziniano, ovvero la rappresentazione della morte ¹⁰⁹. L'immagine elettronica, secondo Lacatena, è uno dei pochi strumenti che, nella società degli anni Ottanta, riesce a trasformare la morte in un «nuovo spettacolo per grandi e piccini, teletrasmesso in tutti i continenti» ¹¹⁰: se prendiamo come esempi le tragedie di Vermicino o dello stadio Heysel, possiamo notare come esse, senza la copertura televisiva in diretta, avrebbero avuto un impatto emotivo minore e, di conseguenza, un significato completamente diverso. La televisione, insomma, è la principale responsabile delle nuove forme di estetizzazione della morte, che vengono trasmesse da questo potente mezzo di informazione «in tempo reale [...] con grande dovizia di particolari e soprattutto con buona oggettività [...] Il mezzo televisivo [...] dopo aver parteggiato spudoratamente per Eros, ora strizza l'occhio a Thanatos» ¹¹¹.

La declinazione in tono divulgativo di questioni legate alla filosofia dell'immagine, pur presentandosi come un'interessante spia della penetrazione del tema del video all'interno del dibattito quotidiano, sembra, almeno nelle intenzioni di Lacatena, rivolgersi eminentemente al rapporto tra fatti di costume e televisione. Altre riviste italiane, invece, declinano il tema della “cultura video” in modo diverso, elaborando focus sulla video-arte, sul fenomeno videoludico, sulla cine-videofilia o sulla pornografia. Capofila di questa tendenza è la rivista *Video Magazine*, che già nel 1982, grazie a Flavio Vida, presenta un articolo intitolato “Che cos'è la videoarte?” ¹¹². Ben consapevole della pregnanza ontologica di una simile domanda, il redattore evita gli ostacoli più impegnativi che essa implica elaborando un lieve scarto epistemologico volto a porre in risalto lo strano rapporto presente tra i termini “video” e “arte”. Se il primo, nel linguaggio comune, indica qualcosa che «ha a che fare con miliardi, industrie, grossi apparati commerciali» ¹¹³, il secondo «appartiene di più alla sfera del privato, dell'esperienza intima o “spirituale”» ¹¹⁴. Eppure, secondo Vida, la storia del loro incontro non può essere considerata come un susseguirsi di utili incidenti di percorso: i videoartisti, infatti, operando ai margini dell'industria e ai limiti di quegli orizzonti discorsivi che sembrano limitare le pratiche video, da un lato, all'interno del campo amatoriale e, dall'altro, all'interno del macro-sistema televisivo, contribuiscono a ridefinirli, prendendo

¹⁰⁹ Cfr. P. Lacatena, “La morte in diretta”, in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 9 (settembre 1985), pp. 25, 28.

¹¹⁰ Ivi, p. 28.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Cfr. F. Vida, “Che cos'è la videoarte?”, in *Video Magazine*, n. 8 (maggio 1982), pp. 14-17.

¹¹³ Ivi, p. 14.

¹¹⁴ *Ibidem*.

«possesto di un nuovo mezzo e con esso di un nuovo linguaggio»¹¹⁵. Il videoamatore, dunque, se vuole approfondire la conoscenza delle possibilità tecniche e pratiche dei mezzi che ha a disposizione, non può ignorare le opere di artisti come Nam June Paik, Gino De Dominicis, Terry Fox, Bill Viola o del gruppo Ant Farm.

Assecondando tale linea discorsiva, la redazione di *Video Magazine* decide, poco più di due anni dopo, di dedicare alla video-arte uno spazio mensile. Esso, al fine di presentare in maniera esaustiva a un pubblico non esperto le principali tendenze e novità di tale ambito, si struttura attraverso la combinazione di un articolo di approfondimento e di una striscia informativa (“Video arte”) che, nel numero di settembre del 1984, sono interamente curati da Vittorio Fagone, uno dei più importanti critici d’arte italiani. Egli, dopo aver firmato “Arte fuori quadro”¹¹⁶, un breve reportage riguardante le videoinstallazioni presentate alla Biennale di Venezia, nella striscia informativa analizza l’installazione *Il nuotatore* di Studio Azzurro, presentata a Palazzo Fortuny. Sia per quanto riguarda il focus sulla Biennale sia per quanto concerne la descrizione del lavoro di Studio Azzurro, Fagone riesce a combinare necessità divulgativa e profondità d’indagine, conferendo all’articolo e alla striscia una fisionomia precisa, che viene mantenuta fino alla metà del 1986, quando lo spazio dedicato alla videoarte viene ridimensionato e, da mensile, diventa occasionale. Dal settembre del 1986, infatti, si preferiscono interventi dedicati alle nuove frontiera delle pratiche artistiche (come, per esempio, la computer art)¹¹⁷ o ad artisti specifici (come, per esempio, Zbigniew Rybczynski)¹¹⁸. Riguardo ai rapporti tra cultura video e videogiochi, riviste come *Video Magazine* e *Video* rappresentano due solidi punti di riferimento. La diffusione della cultura videoludica, infatti, appare l’obiettivo principale di un articolo di *Video Magazine* intitolato “Videogochiamo con Atari”¹¹⁹, pubblicato nel settembre del 1981. Presente all’interno del primo numero della rivista, il focus sulla casa statunitense segna il tono del discorso sui nuovi *deck*: non siamo più nella prima fase di commercializzazione dei primi «semplici giochini»¹²⁰; ora le piattaforme sono abbastanza performanti da garantire lo sviluppo di interazioni più complesse, come quelle, per esempio, permesse dalle apparecchiature della Atari, a cui è dedicato il corpo dell’articolo.

L’indagine di una dimensione dell’immagine elettronica in via di sviluppo cattura, in questo modo, l’attenzione dei redattori di *Video Magazine*, i quali, a cadenza più o meno bimestrale, riservano ai videogiochi uno spazio che assume le sembianze o dell’articolo di approfondimento¹²¹ o della

¹¹⁵ Ivi, p. 15.

¹¹⁶ Cfr. V. Fagone, “Arte fuori quadro”, in *Video Magazine*, n. 28 (settembre 1984), pp. 88-91.

¹¹⁷ Cfr. F. Malagnini, “Domande da un milione di Pixel”, in *Video Magazine*, n. 63 (gennaio 1987), pp. 58-63.

¹¹⁸ Cfr. Anon., “Zbigniew Rybczynski”, in *Video Magazine*, n. 74 (dicembre 1987), pp. 76-79.

¹¹⁹ Cfr. Anon., “Videogochiamo con Atari”, in *Video Magazine*, n. 1 (settembre 1981), pp. 81, 84-85.

¹²⁰ Ivi, p. 81.

¹²¹ Facciamo riferimento, per quanto riguarda il primo anno e mezzo di pubblicazioni, ad Anon., “Videopac Computer Philips G 7000”, in *Video Magazine*, n. 3 (novembre 1981), pp. 90-92; V. Leosa, “Videogochi: cassette Philips”, in

rubrica informativa. Particolarmente interessanti sono le vicissitudini di quest'ultima: essa, infatti, pur cambiando spesso denominazione, costituisce uno degli "appuntamenti fissi" della rivista dall'aprile del 1982 fino al gennaio del 1988. Il suo successo è inizialmente dovuto alla puntualità con cui i suoi responsabili recensiscono i videogiochi in uscita: almeno una volta ogni due mesi è a disposizione del lettore una completa rassegna delle "nuove cassette" in commercio, da *Warlords* di Atari ai giochi sportivi di Philips (*Baseball*, *Soccer* e *Hockey su ghiaccio*), da *Space Battle* di Mattel Intellivision al celeberrimo *Pac-man* (sempre di Atari).

In particolare, il biennio 1982-1984 si configura come il periodo di massima espansione discorsiva del tema videoludico, la cui rubrica viene progressivamente sdoppiata: dal maggio del 1983 alle recensioni dei giochi si aggiungono le notizie sulla commercializzazione dei *deck*, dando vita a due rassegne gemelle, "Novità videogiochi" e "Recensione videogiochi". Una simile scansione viene ripensata nel settembre 1984, all'interno di una complessiva modificazione delle linee editoriali. In coincidenza con la creazione della rubrica "Videoarte" curata da Vittorio Fagone, infatti, la redazione sceglie di riassorbire "Novità videogiochi" e "Recensione videogiochi" in un'unica sezione dedicata al settore videoludico e di aprire una nuova rubrica, denominata "Computer" e affidata a Mario Salvatori¹²². Il senso di una simile operazione non è semplicemente contingente, ma rimanda a un cambio di passo discorsivo che la rivista intende proporre: con l'apertura di due strisce, una dedicata alla videoarte e l'altra dedicata al mondo dei computer in generale, *Video Magazine* intende rivolgersi al lettore come un periodico di respiro più ampio, che non si limita alla presentazione delle nuove apparecchiature o alla recensione di edizioni in VHS o di videogiochi, ma diviene uno dei punti di riferimento per la riflessione sulla "cultura del video" in Italia.

Non a caso, dunque, saranno frequenti articoli in cui la questione dell'immagine elettronica viene sviluppata sotto più punti di vista, creando dei piccoli *crossover* tra speculazione sulla video-arte, sul cinema e sulla *computer culture*. Uno dei primi è "Intrecci post-televisivi"¹²³, firmato da Valentina Agostinis, in cui si afferma che, ormai, «il cinema si è appropriato dell'effetto video. Non più solo come estetica del videogame o dell'effetto speciale, ma anche come riferimento più profondo alla memoria televisiva. Si è innescato un meccanismo circolare di scambi¹²⁴». Il tono della discussione, che si mantiene alto per tutta la durata del mini-saggio, concepisce l'immagine videoludica non più – e non solo – come il risultato di un processo industriale dedicato alla nicchia dei videogiocatori, ma come una forma dell'immaginario che entra in dialogo (o in dialettica) con

Video Magazine, nn. 4-5 (gennaio-febbraio 1982), pp. 48-51; V. Leosa, "Videogiochi: cassette Philips e Atari", in *Video Magazine*, nn. 6 (marzo 1982), pp. 24-29, M.A. Anniballi, "Videogiochi, ma perché?", in *Video Magazine*, nn. 16 (gennaio-febbraio 1983), pp. 26-30.

¹²² Cfr. M. Salvatori, "Computer", in *Video Magazine*, n. 34 (settembre 1984), pp. 86-87.

¹²³ Cfr. V. Agostinis, "Intrecci post-televisivi", in *Video Magazine*, n. 34 (settembre 1984), pp. 46-51.

¹²⁴ Ivi, p. 46.

altre strutture formali all'interno della nuova civiltà dell'informazione (video-arte, media-art, le nuove frontiere del rapporto fra cinema e immagine elettronica¹²⁵ etc.).

All'interno di riviste come *Video Magazine*, una simile esigenza si esaurisce nell'arco di non molti anni: già nella seconda metà del decennio, nel momento in cui ci si accorge che, come sostiene Enrico Livraghi, «il video ha stravinto»¹²⁶, la necessità di evidenziare le sue possibilità innovative viene meno. L'affermazione della cultura e della civiltà del video non è più una linea discorsiva interessante nel momento in cui la diffusione delle nuove tecniche è pervasiva: si riduce, infatti, a una mera questione di ridondanza. Per questo motivo, dal 1988 in poi, *Video Magazine* (ma anche *Video*) tende a ripiegare su tematiche meno impegnative, da un lato, tornando a occuparsi in maniera cospicua della valutazione e della promozione dei nuovi *hardware*, dall'altro ponendo l'accento sull'indagine del consumo televisivo e “home video”, come, del resto, viene già fatto da riviste fondate dopo *Video Magazine* e *Video* – ci riferiamo, più specificamente, a *Video Parade*¹²⁷. Ciò, tuttavia, non significa che *Video* e *Video Magazine* comincino a occuparsi del mercato delle edizioni in VHS, Betamax e Video2000 solo dalla seconda metà del decennio. Fin dal 1981, infatti, tali riviste contengono intere parti dedicate alla recensione delle migliori edizioni in VHS, a monografie critiche riguardanti i registi (e gli attori) più conosciuti e alla videoregistrazione di programmi TV. Prendiamo come esempio il primo numero di *Video*. Oltre a contenere un primo catalogo delle videocassette in commercio (nel titolo si sostiene che i film in circolazione sono «già più di 500»)¹²⁸, esso afferrisce anche a un articolo su Clint Eastwood (“Il nostro uomo Clint”)¹²⁹, in cui vengono presentate le principali tappe della sua biografia – dagli esordi in televisione con *Rawhide* (CBS, USA 1959-1966) ai film diretti da Sergio Leone, dal rapporto con Don Siegel (si riporta anche un estratto che comprende un lungo dialogo tra i due)¹³⁰ alla sua vita privata. L'articolaista elabora così un piccolo saggio di divulgazione, grazie al quale i lettori possono approfondire la conoscenza della filmografia del cineasta sanfranciscano.

Accanto alla recensione delle edizioni e ai focus monografici, il primo numero segna anche l'esordio di una rubrica molto longeva, intitolata “Rec”¹³¹, in cui si riportano le indicazioni di palinsesto dei film programmati dalla RAI (e, in seguito, nella seconda metà degli anni Ottanta, da Fininvest). La scelta di dedicare un'intera sezione ai “consigli per la videoregistrazione” risponde,

¹²⁵ Indagato, in quegli stessi anni, da volumi di capitale importanza per la storia e la teoria del video in Italia. Tra questi, citiamo G. Aristarco, T. Aristarco, *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, Dedalo, Bari 1985 e il successivo F. Colombo, *Ombre sintetiche. Saggio di teoria dell'immagine elettronica*, Liguori, Napoli 1990.

¹²⁶ E. Livraghi, “Home Cinema”, cit., p. 46.

¹²⁷ Cfr. *Video Parade*, n. 1 (settembre 1986).

¹²⁸ Cfr. Anon., “Sono già più di 500”, in *Video*, n. 1 (novembre 1981), pp. 108-109.

¹²⁹ Cfr. Anon., “Il nostro uomo Clint”, in *Video*, n. 1 (novembre 1981), pp. 92-97.

¹³⁰ Si tratta di estratto da una conversazione pubblica tenuta durante la presentazione del film *La notte brava del soldato Jonathan* (*The Beguild*, Don Siegel, USA 1971).

¹³¹ Cfr. Anon., “Rec”, in *Video*, n. 1 (novembre 1981), p. 102.

nell'intento dei redattori della rivista, alla volontà di diffondere la cultura cinematografica anche nella cerchia di chi è interessato alle tecniche dell'immagine elettronica. La nuova cinefilia ¹³², in altri termini, si confonde con la videofilia (analogica), assumendo forme diverse rispetto a quelle tradizionali: la possibilità di creare una piccola videoteca personale diviene più importante della frequentazione della sala, la guida ai palinsesti diventa più rilevante dei programmi di circolazione dei film nei circuiti cinematografici cittadini, anche se la tensione intellettuale nei confronti dei grandi capolavori in pellicola rimane costante. Non casualmente, dunque, dopo avere indicato le tre rassegne televisive da seguire (quella su Alfred Hitchcock, quella su Luis Buñuel e quella sulla casa di produzione Vides ¹³³), si afferma: «[a]bbiamo consigliato i film in serie per avere una videoteca completa su ogni regista o attore, ma anche perché li reputiamo tutti, uno per uno dei grandi capolavori»¹³⁴.

La compenetrazione di cinefilia e videofilia diviene centrale anche per un altro ambito della cultura (e dell'industria) cinematografica a cui riviste come *Video* e *Video Magazine* dedicano ampio spazio, ovvero la pornografia. Prendiamo come esempio il primo numero di *Video* ¹³⁵. Qui compare un articolo di approfondimento intitolato "VideocasseX"¹³⁶ in cui l'autrice, che si firma con lo pseudonimo di Anne O'Nyn, si occupa della crescita del mercato del video a luci rosse a livello internazionale e nazionale. Muovendo dal caso "Blue Electric", ossia una video-rivista a cadenza mensile distribuita in Francia dalla Hollywood Video in cui parte del minutaggio è dedicata ai film porno amatoriali che i lettori inviano alla redazione ¹³⁷, l'articolo presenta le questioni più importanti

¹³² Utilizziamo i termini "nuova cinefilia" anche se un simile sintagma è stato utilizzato da studiosi come Roy Menarini in modo sensibilmente diverso. Nell'introduzione a *Le nuove forme della cultura cinematografica*, infatti, Menarini lo riferisce alle nuove pratiche che nascono dall'incontro tra la cinefilia, la critica e l'universo del web, sebbene una simile tendenza non paia assoluta: il tema del video diviene focale, per esempio, nel saggio di Pezzotta, ossia "Cinefilia, trash e mutazioni mediatiche" (in *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, in Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 51-69). Qui il critico milanese sostiene che «[s]e vogliamo capire come cambia la cinefilia nell'era del web, è utile partire dalla prima grande rivoluzione tecnologica dell'esperienza spettatoriale, quella causata dal diffondersi dell'homevideo» (pp. 51-52). Il video analogico, in questo modo, si colloca all'interno di una linea genealogica in cui si osservano numerose modifiche alle modalità di fruizione del film. Prima fra tutte, la possibilità di avere a disposizione una "videoteca ideale" (e facciamo esplicito riferimento a un testo di Giovanni Buttafava intitolato, appunto, "Una videoteca ideale" [1983], in *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, Biblioteca di Bianco e Nero-Ubulibri, Roma-Milano 2000). A tal riguardo, altri saggi che potremmo citare sono i seguenti: M. De Valck, M. Hagener, *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005; C.S. Tashiro, "Videophilia: What Happens When You Wait for It on Video", in *Film Quarterly*, vol. 45, n. 1 (autunno 1991), pp. 7-17; J. Quandt, "Everyone I Know Is Stayin' Home: The New Cinephilia Framework", in *Journal of Cinema and Media*, vol. 50, n. 1 (2009); S. Sontag, "The Decay of Cinema", in *New York Times*, 25 febbraio 1996 (Sontag, tuttavia, ha un'idea opposta rispetto alla nostra sul passaggio al video: secondo la pensatrice statunitense, infatti, il video analogico segna la morte della cinefilia, mentre, per noi, ne rappresenta un momento di cambiamento).

¹³³ Chiamata erroneamente Vidas. Cfr. Anon, "Rec", cit., p. 102.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Anche in questo caso, il tema del pionierismo dei redattori di *Video* all'interno dell'ambito pornografico deve essere considerato in maniera relativa. Per esempio, già Mantegna, nella rubrica "Videografare", aveva dedicato un articolo al tema del "video adulto". Cfr. G. Mantegna, "Il video adulto", in *Fotografare*, anno VIII (XIII), n. 4 (aprile 1979), pp. 34-36.

¹³⁶ Cfr. A. O'Nyn, "VideocasseX", in *Video*, n. 1 (novembre 1981), pp. 36-39.

¹³⁷ Cfr. *ivi*, p. 36.

riguardo a una simile rivoluzione: da considerazioni di natura estetico-formale – si riporta lo stralcio di un'intervista a Pierre Reinhard in cui egli afferma che il suo passaggio alla produzione di film porno è dovuto essenzialmente alla libertà espressiva permessa dalle “produzioni X”¹³⁸ – alle nuove forme del divismo *hardcore* – si citano i nomi di Désirée Cousteau, Raven Delacroix, Linda Lovelace, Leslie Bouvée, John Holmes e Al Parker –, dagli investimenti fatti da Russ Meyer nel campo del video¹³⁹ alla situazione italiana – che, rispetto agli altri paesi, appare ancora in una fase germinale¹⁴⁰.

L'articolo di O'Nym rappresenta la prima occorrenza di un lungo rapporto tra l'indagine dell'universo pornografico e *Video*, rapporto che, in prima istanza, prende la forma di una piccola rubrica e, successivamente, dal dicembre del 1982, quella di un inserto autonomo (e confidenziale: per consultarlo è necessario aprire con una lametta il fascicolo chiuso) dotato di rubriche proprie (“Odissea nello spasmo”, “Taboo” e “X Nuovo”). Annunciato dal roboante titolo “La fotopornografia è morta: viva la videopornografia”¹⁴¹, il primo numero dell'inserto dimostra di non volere solo dedicare spazio alla recensione delle migliori edizioni in VHS, ma di pensare, più in generale, alla cultura dell'audiovisivo pornografico e alla sua funzione riguardo alla rappresentazione del corpo e del desiderio: secondo la curatrice, che ora si firma Anne O'Nym, insomma, occuparsi di pornografia significa fare riferimento ai modi in cui si attivano

immagini e fantasie inconscie collegate a un modo arcaico e primordiale di percepire la sessualità, in cui il momento dell'unione connessione è l'unico importante. Il mondo, per intenderci, della sessualità “perversa polimorfa” del bambino piccolissimo, assolutamente disinibita e amorale, piuttosto che immorale. Un mondo in cui tutto ha un significato sessuale, in cui la parte e il tutto si confondono, in cui il maschile e il femminile sono ancora indistinti, e ogni aspetto della realtà è eroticamente fruibile e può dare piacere, purché esprima il contatto, l'unione, la fusione fisica¹⁴².

Anche se tali indirizzi programmatici vengono progressivamente abbandonati, la rubrica riesce a mantenere, nel corso del tempo, una periodicità stabile, comparando in tutti i numeri di *Video* fino al febbraio del 1997, ossia fino al cambio di denominazione della rivista (*Video Sat*). Durante questi tre lustri, il lavoro di consolidamento è svolto principalmente dal corrispondente da New York, Michele Capozzi, e da focus specifici che riescono a catturare l'attenzione dei lettori, come, per esempio, le interviste a Harry Reems¹⁴³, John Holmes¹⁴⁴, o Amber Lynn¹⁴⁵. Soprattutto nella seconda metà del decennio, esse diventano i fulcri attorno a cui ruotano i fascicoli: insomma, anche

¹³⁸ Ivi, p. 39.

¹³⁹ Ivi, p. 36.

¹⁴⁰ Ivi, p. 39.

¹⁴¹ Cfr. A. O'Nym, “La fotopornografia è morta: viva la videopornografia”, in *Video*, n. 12 (dicembre 1982), pp. 91-101.

¹⁴² Ivi, p. 92.

¹⁴³ Sharon, “Harry Reems. Pornostar, fornicatore, hardcorista”, in *Video*, n. 47 (novembre 1985), pp. 55-56.

¹⁴⁴ Sharon, “Mr. Trentacinque”, in *Video*, n. 49 (gennaio 1985), pp. 62-64.

¹⁴⁵ Sharon, “Beverly Hills Scoop”, in *Video*, nn. 55-56 (luglio-agosto 1986), pp. 53-55.

se, dal 1985 in poi, il manifesto del 1982 sembra non costituire più l'orizzonte di riferimento perché all'esplorazione audiovisiva di una sessualità perversa e polimorfa i redattori preferiscono grandi articoli di costume sui divi (per lo più attori e attrici) del porno, la sezione stabilisce un ottimo dialogo con i propri lettori, scegliendo di affrontare argomenti meno impegnativi e di fare riferimento ai "grandi nomi" dell'industria pornografica.

Dal punto di vista epistemico, queste quattro macro-aree (video-arte, videogochi, edizioni in VHS e pornografia) rappresentano le direttrici di espansione dell'universo cine-videoamatoriale, che, da speculazioni tecno-centriche, muove verso orizzonti più ampi, riconducibili al concetto di "cultura video". Tale movimento, che conosce una prima accelerazione tra l'inizio e la metà degli anni Ottanta, si stabilizza nella seconda parte del decennio con il progressivo decadimento di tematiche considerate eccessivamente impegnative (la videoarte) o di nicchia (i videogiochi) e il consolidamento di altri *topic*, come quello delle edizioni in VHS di film *mainstream* e porno, i cui spazi discorsivi, come abbiamo suggerito, si mantengono costanti fino alla metà degli anni Novanta. All'interno di un simile contesto, l'amatorialismo svolge un ruolo importante, anche se non assoluto. Tale constatazione impone così all'attenzione del ricercatore tre tipi di domande: che cosa si intende con il termine amatoriale prima dell'avvento del digitale? Quale ruolo svolgono gli oggetti tecnici del video *consumer* all'interno del complesso sistema mediale che stiamo tentando di tratteggiare? Qual è, invece, la condizione del film substandard?

Per quanto concerne la prima questione, appare necessario rifarsi alla distinzione tra *serious amateur* ed *everyday user* e a come essa si configura sin dall'inizio del decennio. Il 1982, infatti, segna una data importante per la cultura del video e, più in generale, per quella dell'audiovisivo in Italia. Per la prima volta, come viene testimoniato dal numero di dicembre di *Cineclub*¹⁴⁶, l'organo di stampa della FEDIC¹⁴⁷, sono state ammesse al Festival di Montecatini anche le opere in video analogico. I formati utilizzati fanno solo parzialmente riferimento a quelli del video professionale: a parte qualche videoamatore che presenta i propri lavori in U-Matic, buona parte dei partecipanti adopera il sistema VHS o il Betamax¹⁴⁸. Si inaugura così, in Italia, la convivenza tra film

¹⁴⁶ F. Lo Cicero (a cura di), *Cineclub*, n. 5 (dicembre 1982).

¹⁴⁷ La FEDIC è la Federazione Italiana dei Cineclub. Fondata nel 1949 dalla fusione dell'Ente Italiano Cineamatori e della Federazione Italiana Cineamatori, ha rappresentato, nella seconda metà del Novecento, uno dei principali organi di diffusione della cultura cinematografica e del cineamatorialismo insieme ai circoli dell'ENAL (i quali facevano riferimento a un festival specifico, ossia il *Fotogramma d'Oro*). Nel corso degli anni, è stata promotrice di diversi festival, tra cui quello di San Giovanni Valdarno e, soprattutto, quello di Montecatini Terme. Per una ricognizione della sua storia facciamo riferimento a una tesi di laurea, A. Mugnai, *La Fedic e le sue origini*, tesi di laurea in DAMS, Università di Bologna, relatore L. Guerrini, a.a. 2005/2006, e all'opera di Giampaolo Bernagozzi intitolata *L'altro occhio. Montecatini cinema 1970/1980*, Patron, Bologna 1981. Per un aggiornamento intorno alle attività odierne, rimandiamo al sito www.fedic.it (ultimo aggiornamento il 2 settembre 2016).

¹⁴⁸ In misura minore, sono presenti anche opere in U-Matic e in VTR. Al primo formato fanno riferimento *Lunettes* di Renato Toniato (del cineclub di Fano), *Cicless* di Luciana Ros, *Vantage* di Dino Castelli (Cineclub di Trieste). Al secondo, invece, *Stress Therapy* dei The Grabinsky, *Fari nella notte* di Dino Castelli (Cineclub di Trieste) e *Arena 81. Pronti...in scena* di Marfori e Fontana (cfr. *Cineclub*, cit., p. 23, 46, 49-50).

substandard e *video consumer* all'interno dell'ambito dei *serious amateur*. Film in Super8 (o in 16mm) e video analogici condividono non solo il medesimo spazio di comunicazione¹⁴⁹, ma anche i medesimi fini: i testi prodotti attraverso queste due diverse tecniche partecipano alla medesima competizione e vengono mostrati l'uno accanto all'altro. Il punto, tuttavia, non è solo questo. La presenza di opere in video analogico segnala ormai che i nuovi oggetti tecnici sono entrati a far pienamente parte dell'istituzione amatoriale. Non rappresentano solamente il dominio di quelle apparecchiature il cui target è costituito dai dilettanti della domenica, ma nascondono notevoli possibilità creative.

Questi, tuttavia, sono solo parte dei termini discorsivo-epistemici entro cui l'amatorialismo entra in relazione con il concetto di "cultura video". All'ingresso del video analogico nell'ambito dell'amatorialismo di alto livello, infatti, corrisponde anche la promozione del suo utilizzo all'interno di quell'orizzonte quotidiano in cui agisce l'*everyday user*, in sinergia con altri mezzi di comunicazione, dalla televisione al film substandard¹⁵⁰. A tal riguardo, appare di estremo interesse un articolo pubblicato sul primo numero di *Video* e intitolato "20 come/perché del videoregistratore"¹⁵¹. Qui l'acquisto di un sistema video non si lega solamente ai temi dell'espressione della propria creatività o del perfezionamento delle proprie capacità registiche, ma anche a quello del miglioramento della qualità della propria vita di tutti i giorni, come sostenuto nel sommario:

[e]cco 20 idee, 20 stimoli che vi faranno capire quanto al confort e alla felicità della vostra vita manchi un oggetto che ha per nome "videoregistratore". Se poi, una volta posseduto, il vostro tempo libero sarà migliorato in qualità, pensate a completarlo (il videoregistratore) con una telecamera e con altri ingredienti¹⁵².

Tale miglioramento investe diversi macro-ambiti delle dinamiche di *domesticazione* delle tecniche medialì; in particolare, si fa riferimento a quello della video-telefilia e a quello della video-ripresa. Al primo rimandano, per esempio, i punti in cui si invitano i lettori a formare una loro nastroteca («[c]he l'attore che preferite sia Alberto Sordi, Humphrey Bogart o Greta Garbo, potete formare una videoteca dei loro film, registrandoli quando vengono dati in TV, o acquistandoli su videocassette man mano che i cataloghi [e le vostre finanze] ve lo consentiranno»¹⁵³) oppure quelli in cui si evidenzia come il videoregistratore possa consentire la visione di un programma in maniera indipendente rispetto al palinsesto previsto dalla rete televisiva («Un invito a cena vi tiene questa sera lontani da un film imperdibile? Videoregistrandolo potrete rivederlo poi al momento che

¹⁴⁹ Riprendiamo qui intenzionalmente uno dei punti cardine della riflessione di Roger Odin. Cfr. R. Odin, "Il cinema amatoriale", cit., pp.

¹⁵⁰ Anche se, come vedremo, al termine "sinergia" devono essere spesso associati quelli di "sostituzione" e di "transizione".

¹⁵¹ Anon., "20 come/perché del videoregistratore", *Video*, n. 1 (novembre 1981), pp. 34-35.

¹⁵² Ivi, p. 34.

¹⁵³ Ivi, p. 35.

deciderete») ¹⁵⁴. Al secondo, invece, sono ascrivibili due ordini di indicazioni: da un lato vi è l'utilizzo del video per scopi creativi («[c]on l'auto di lenti, di luci, e di un home computer, potete produrre una grande varietà di creazioni video, di immagini molto più insolite di quanto possiate immaginare») ¹⁵⁵, dall'altro vi sono i temi dell'adesione alla quotidianità e della sua rappresentazione («[p]erché non creare un documento filmato sulla "Storia della Famiglia", attraverso gli eventi che vive, lasciando così traccia dei giorni felici e dei vari membri che la compongono?») ¹⁵⁶.

In maniera più specifica, riguardo alla "messa in forma audiovisiva" della quotidianità, la creazione di un video-album familiare ¹⁵⁷ informa solo una delle tante possibilità offerte dal video analogico. Esso può, infatti, svolgere funzioni di natura pratica diverse rispetto a quelle di tipo celebrativo: oltre alla commemorazione della vita in famiglia, il video può essere utilizzato per «registrare una situazione per l'assicurazione» ¹⁵⁸, per «studiare più in fretta» ¹⁵⁹ –, per «lasciare un messaggio» ¹⁶⁰, per «autoregistrarvi per l'analisi dei vostri atteggiamenti» ¹⁶¹ oppure, più semplicemente, per il semplice piacere della ripresa ¹⁶². Il video si dimostra così in grado di agire in simbiosi con il film substandard o, addirittura, di prenderne il posto: ciò che «si fa con il super 8 può essere fatto con la telecamera e il videoregistratore. I montaggi sono più problematici, ma ciò è compensato dalla possibilità di cancellare all'infinito il nastro registrato» ¹⁶³. La sostituzione tecnica è consigliata anche in senso retroattivo: se il cineamatore o il fotografo dilettante vuole rimanere al passo con i tempi, allora può «convertire [...] diapositive, [...] o i film superotto in videocassette» ¹⁶⁴ attraverso l'ausilio di un semplice convertitore telecine.

Osservando la questione all'interno di una simile prospettiva, potremmo dire che le pratiche amatoriali degli anni Ottanta, nel momento in cui si confrontano con la rappresentazione della

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ In questo senso, anche il video svolge quelle funzioni che, secondo Roger Odin, fanno riferimento alle modalità comunicative del film di famiglia e che si traducono nel paradosso della realizzazione di un album fotografico composto da "immagini in movimento". Insomma, come abbiamo già spiegato nella prima sezione, secondo Odin, il film di famiglia, per "funzionare bene", deve essere "fatto male", ossia deve configurarsi come una serie di «animated family photos». Tale concetto viene ribadito negli ultimi lavori del teorico francese, tra cui "The Home Movie and Space of Communication", cit., pp. 17-18.

¹⁵⁸ «È stato commesso un furto, la vostra macchina ha subito dei danni? il videoregistratore può esservi d'aiuto». Anon., "20 come/perché del videoregistratore", cit., p. 35.

¹⁵⁹ «Temi scientifici, informazioni diverse, lezioni di lingue possono essere riprodotte sul TV color [...] potete anche costruire il vostro» (corsivo nostro). *Ibidem.*

¹⁶⁰ «Dovete lasciare un lungo messaggio ai figli, alla governante, o magari scrivere testamento? Pensate "video" e registrate il messaggio su videoregistratore, con, ovviamente, l'aiuto della telecamera». *Ibidem.*

¹⁶¹ Psichiatri e psicanalisti ritengono il videoregistratore uno strumento utile per far capire ai loro pazienti alcuni loro tratti caratteriali. Potete migliorare la vostra attitudine a parlare in pubblico. Parlare davanti alla telecamera è un po' come affrontare il pubblico». *Ibidem.*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ *Ibidem.*

quotidianità, impongono allo studioso di ricostruire le loro reti tecno-mediali nel modo più ampio possibile. In altri termini, colui che desidera indagarne il palinsesto discorsivo deve obbligatoriamente rispondere alla seconda domanda che ci siamo posti – ossia, quale ruolo svolgono gli oggetti tecnici del video *consumer* all'interno del complesso sistema mediale che stiamo tentando di tratteggiare?

Al fine di rispondere in maniera esaustiva, dobbiamo evocare di nuovo la fig. 5. Pubblicata nel 1981 da *Video Magazine*, essa fornisce una chiara rappresentazione dell'estensione della “rete tecnica quotidiana” a cui il video analogico fa riferimento durante i primi anni del decennio: in particolare, il video analogico occupa una linea precisa formata dall'aggregazione di televisore, videoregistratore e telecamera, i quali sono (ri)collegabili a una moltitudine di apparecchiature, dal telefono ai ripetitori satellitari, dall'*home computer* al proiettore di pellicole. Come abbiamo asserito all'inizio del capitolo 1, il macro-apparato formato dall'aggregazione degli oggetti tecnici del film e del video analogico costituisce lo schema della base materiale dell'*interdispositivo* della quotidianità, schema che, tuttavia, non ha valore *trans-storico*, ma è fortemente radicato all'interno del contesto spazio-temporale in cui si diffonde. Poiché presenta simili caratteristiche, si configura come un *agencement* deleuziano-casettiano che, per definizione, è sottoposto alle leggi del tempo: in altri termini, ogni volta che si commercializza una nuova infrastruttura tecnica (una nuova videocamera dalle migliori prestazioni, un nuovo formato, etc.), l'*agencement* si modifica, rendendo evidenti le potenzialità di alcuni agglomerati *interspecifici* e condannando all'obsolescenza altri oggetti tecnici.

Al fine di essere più precisi, potremmo portare come esempio l'evoluzione dei rapporti tra video analogico e film substandard (in particolare, la pellicola Super8) all'interno del decennio. Nel suo primo lustro, la loro relazione appare fondamentale per spiegare le dinamiche di insorgenza dell'immagine elettronica. In continuità con il dibattito degli anni Settanta, il Super8 viene utilizzato, tra il 1980 e il biennio 1984-1985, per spiegare ciò che il video può fare (talvolta meglio della pellicola). Da una simile tendenza derivano, da un lato, l'emersione di forti questioni di *interspecificità* – per descrivere specifiche funzioni del “medium video”, per esempio il modo in cui al video possano essere affidate le nostre “memorie”, il termine di riferimento è ovviamente il film perché esso, avendo «tanto influenzato la ripresa amatoriale delle immagini»¹⁶⁵, porta gli stessi *user* a confonderne le proprietà e a utilizzare il nastro magnetico in maniera sostanzialmente indifferenziata –, dall'altro, a lunghe catene in cui, attraverso le apparecchiature per il telecinema, film e video vengono connessi materialmente all'interno di un agglomerato *post-mediale* –

¹⁶⁵ L. Fratti, “Super8 contro videotape”, in *Video Magazine*, n. 7 (aprile 1982), p. 15.

apparecchiature che, peraltro, vengono promosse dalle riviste specializzate fin dai loro primi numeri¹⁶⁶.

Ciò non evita che, all'interno del dibattito, si possano evidenziare le numerose differenze che intercorrono tra i due sistemi, come fa Lorenzo Fratti nel settimo numero di *Video Magazine* in "Super8 contro videotape" (aprile 1982). Se si prende come fuoco della discussione la ripresa effettuata «in casa del proprietario, in vacanza, ovunque si voglia conservare un ricordo»¹⁶⁷, infatti, il video è un mezzo più agile perché consente di rivedere immediatamente il girato, più economico perché il costo del nastro magnetico è inferiore a quello della pellicola e più "performante" perché la durata di un'unica ripresa è esponenzialmente maggiore rispetto a quella del film (la cui cartuccia si esaurisce dopo poco più di tre minuti). Dal canto suo, tuttavia, il Super8 può fare affidamento sul basso costo delle cineprese, sulla loro maggiore maneggevolezza (prima dell'invenzione dei *camcorder*, infatti, è necessario collegare la telecamera con un ingombrante videoregistratore portatile) e sulla facilità con cui è possibile montare i materiali¹⁶⁸. Pur considerando simili differenze, tuttavia, il prodotto del discorso non cambia. Film substandard e video *consumer* appaiono come consustanziali: si completano a vicenda e laddove l'uno mostra i propri punti di debolezza, l'altro mostra i propri punti di forza.

Una simile condizione si mantiene almeno fino al momento in cui fanno ingresso nel mercato (e all'interno dell'agone) i *camcorder*, ossia quelle apparecchiature ripresa in cui telecamera e videoregistratore sono accorpati. La loro comparsa, oltre a scatenare un'aggressiva competizione in cui tutte le aziende del settore, dalla Sony alla JVC, dalla Philips alla Kodak (che, in questo modo, cerca di affermarsi anche nella produzione di macchinari video), concorrono all'elaborazione di nuovi formati, genera nuove increspature discorsive, che, nella seconda metà del decennio, divengono preminenti rispetto a quelle legate alla dialettica tra video analogico e film substandard. Betamovie, Video8, VHS-C e, successivamente, S-VHS-C e Hi8 si presentano, così, dal 1984 al 1995, come i fulcri del dibattito sulle tecniche dell'audiovisivo quotidiano: sia perché, ormai, gli investimenti nel campo della pellicola sono minimi¹⁶⁹ sia perché i costi delle videocamere e dei videoregistratori cominciano a essere convenienti¹⁷⁰ sia perché i consumatori decidono di non

¹⁶⁶ Si pensi, per esempio, al già citato articolo di Stefano Belli, "Stasera in TV le vostre diapositive", pubblicato su *Video*.

¹⁶⁷ L. Fratti, "Super8 contro videotape", cit., p. 15.

¹⁶⁸ Ivi, pp. 14-16.

¹⁶⁹ Il caso eclatante è rappresentato da Kodak che, nel 1984, tenta di commercializzare il proprio sistema 8mm. Cfr. Anon., "La Kodak entra nel mercato video", in *Video Magazine*, n. 28 (febbraio 1984), p. 18.

¹⁷⁰ Cfr. S. Bua, "Il raddoppio", in *Video*, n. 63 (marzo 1987), pp. 38-40.

acquisire più cineprese, ma prodotti di elettronica *consumer*¹⁷¹, come sostiene Livraghi, “il video stravince”¹⁷².

Il discorso sul video analogico, in altri termini, assorbe progressivamente quello intorno all’audiovisivo, divenendone un sinonimo. Resta comunque da chiedersi che cosa succeda al film substandard negli anni Ottanta e all’inizio degli anni Novanta. Per rispondere a questa domanda, riprenderemo i tre assi di presentazione dei discorsi a cui abbiamo fatto riferimento nel capitolo 1, ossia l’affiancamento dei due ambiti problematici all’interno dei medesimi “spazi di discorso”, la spiegazione dell’emergenza di un mezzo (in questo caso, il video) in funzione dei caratteri tecnico-psico-sensoriali dei media che lo hanno preceduto e la descrizione delle concrete modalità di coesistenza/transizione pratica e tecnica di film e video.

Per quanto concerne il primo ambito, quello relativo alla condivisione degli spazi discorsivi, va evidenziato che sia in riviste come *Fotografare* sia in riviste come *Video* e *Video Magazine*, esiste uno iato tra i primi cinque anni degli anni Ottanta e il periodo 1985-1995. Nel primo quinquennio, infatti, possiamo osservare che la presenza simultanea di discorsi dedicati al film substandard e discorsi dedicati al video analogico si traduca quasi sempre in un confronto fra le due tecniche. Tale confronto assume una duplice forma: da un lato, come abbiamo visto nell’articolo di Lorenzo Fratti “Super8 contro videotape”¹⁷³, si traduce in una comparazione delle caratteristiche tecniche dei due formati, dall’altro, in originali forme di futurologia, in cui si cerca di stabilire quando il video darà il “colpo di grazia” al film.

Quest’ultimo punto appare all’interno di *Video* e *Video Magazine* sin dai loro primi numeri. Prendiamo, per esempio, il primo numero di *Video*. Qui, in un articolo intitolato “Il video portatile”¹⁷⁴, compare un trafiletto (già citato nella prima sezione) intitolato “La telecamera che uccise il Super8 (nel 1985)”. L’oggetto principale del dibattito concerne i più importanti problemi del video (in particolare, l’ingombro delle apparecchiature), che, secondo Campioni, favoriscono ancora il commercio della pellicola substandard. Tali problemi verranno risolti nel giro di pochi anni, quando l’immissione di trasduttori a stato solido (ovvero i sensori CCD) sostituiranno i tubi di ripresa, favorendo la miniaturizzazione e l’alleggerimento degli *hardware*. Al di là delle questioni di natura tecnica (la struttura dei tubi e dei sensori, la differenza tra sensore CCD e sensori MOS, etc.), ciò che appare di fondamentale rilevanza è la constatazione della resistenza della pellicola all’interno delle pratiche (discorsive e non) amatoriali. Anche se il mercato del film substandard entra in crisi nella seconda metà degli anni Settanta, il video stenta a prenderne il posto, sia per

¹⁷¹ M. Gervasoni, *Storia d’Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, cit., pp. 79-80.

¹⁷² Cfr. E. Livraghi, “Home Cinema”, cit., p. 46.

¹⁷³ Cfr. L. Fratti, “Super8 contro videotape”, cit., pp. 14-16.

¹⁷⁴ Cfr. P. Campioni, “Il video portatile”, cit., pp. 44-47.

ragioni di natura economica (sebbene i nastri magnetici costino molto meno rispetto alle *strip* in triacetato di cellulosa, le videocamere e i videoregistratori portatili hanno ancora un costo troppo alto) sia per ragioni di natura pratica (i combinati “telecamera più videoregistratore” sono scomodi). Paradossalmente, per sostituire il Super8, il video analogico deve assumerne la caratteristica principale, ossia la maneggevolezza, e coniugarla con i vantaggi derivanti dalla videoregistrazione (abbattimento dei costi di ripresa, aumento della durata, etc.). Insomma, per diventare egemone, il video analogico deve parzialmente trasformarsi in Super8, assumendone alcuni tratti fondamentali al fine di svolgere pienamente (e in modo migliore) le sue funzioni¹⁷⁵.

Un simile *leitmotiv* diviene ricorrente lungo tutta la prima metà degli anni Ottanta, soprattutto in quegli articoli in cui si riportano i test effettuati sui nuovi macchinari in commercio. Non casualmente, dunque, nel maggio del 1982, Ernesto Sagramoso, descrivendo la nuova telecamera della Grundig (la FAC 1700), afferma che «sia il peso che le dimensioni sono estremamente contenuti, tanto da poterla tranquillamente confondere con una cinepresa Super8¹⁷⁶». E non può stupire che, circa due anni dopo, nel marzo del 1984, Gianni Caserta, il quale elabora per *Video* una breve rassegna sulle telecamere più convenienti (“Le telecamere anti-crisi”, se vogliamo citare il titolo dell’articolo)¹⁷⁷, sostenga che quella maggiormente economica, ossia la Philips VK 1400, essendo molto compatta e leggera, rappresenti l’apparecchiatura ideale «per chi inizia e magari è abituato al Super8»¹⁷⁸.

La vera rivoluzione, tuttavia, non può essere rappresentata da telecamere che, pur acquisendo progressivamente maneggevolezza e leggerezza, dipendono ancora dallo scomodo collegamento a un videoregistratore portatile. La vera svolta che consentirà al video analogico di prendere il posto della pellicola coinciderà con l’affermazione sul mercato degli integrati VCR-camera. Secondo Caserta, una simile transizione è alle soglie, anche se, probabilmente, bisognerà aspettare almeno un anno prima di scorgerne i primi segni. Infatti, sebbene il primo compatto, ossia il Betamovie Sony (in cui un miniregistratore Betamax è accorpato a una telecamera) sia stato immesso in commercio alla fine del 1983¹⁷⁹, per tutto il 1984 non vi saranno particolari cambiamenti all’interno del panorama videoamatoriale italiano, sia perché la concorrenza al formato Sony è inesistente – il VHS-C della JVC non è stato ancora commercializzato sul territorio nazionale – sia perché la grande ondata di novità è prevista per la fine dell’anno: negli ultimi mesi del 1984, Philips distribuirà il «suo modello 8mm [...] Per quanto riguarda l’8mm Kodak, presentato a Las Vegas in

¹⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 47.

¹⁷⁶ E. Sagramoso, “Telecamera Grundig FAC 1700”, in *Video Magazine*, n. 8 (maggio 1982), p. 63.

¹⁷⁷ Cfr. G. Caserta, “Le telecamere anti-crisi”, in *Video*, n. 27 (marzo 1984), pp. 54-58.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 55.

¹⁷⁹ Appare eloquente la copertina di *Video* dell’ottobre del 1983, in cui all’immagine di un Betamovie è associata la scritta “Ko al Super8”.

gennaio, esso non sarà in Italia prima dell'85. Resta il Videomovie della JVC. Ma anche questo apparecchio non dovrebbe arrivare in Italia prima dell'autunno»¹⁸⁰.

Le previsioni di Caserta, anche se non si realizzano completamente, sono comunque il sintomo di una fibrillazione dell'universo discorsivo all'interno dell'audiovisivo della quotidianità: grazie a essa, al centro del dibattito viene portata prima la nuova guerra dei formati, relativa, in particolare, al Video8 (ossia il brevetto 8mm della Sony)¹⁸¹ e al VHS-C, poi la corsa verso la miniaturizzazione degli *hardware* e l'aumento della definizione delle immagini. Come abbiamo già avuto modo di notare, la speculazione sul film viene assorbita da questi nuovi orizzonti problematici: poiché il video ingloba l'intero dibattito sull'audiovisivo, al film rimangono solo pochi spazi, molto spesso elaborati in funzione del video – in particolare, ci riferiamo al tema del riversamento da pellicola a nastro magnetico. La pellicola, insomma, non è più la pietra angolare per la spiegazione dei “fenomeni videografici”: poiché l'immagine elettronica è diventata autonoma ed egemone, le variazioni epistemiche rimandano unicamente al suo alveo semantico.

Non solo in *Fotografare*, ma anche in riviste come *Video* e *Video Magazine*, il fulcro dei discorsi divengono quindi le innovazioni proposte dai nuovi formati, in particolare dal Video8, che viene sottoposto a un vero e proprio “processo” nel 1986¹⁸²: il giudice, ossia il redattore di *Video Magazine* Lorenzo Fratti, descrive le principali caratteristiche del formato Sony, il cui avvento, poco più di un anno prima, era stato salutato come l'inizio di una nuova vita per il videoamatorialismo¹⁸³. Come emerge dagli “atti del processo”, il termine di paragone non è più il Super8, ma la prima generazione del video analogico – in particolare, il formato che ha vinto la guerra JVC-Sony, ossia il VHS. Come riporta Fratti, secondo alcuni l'8mm è lo standard migliore in circolazione; per altri, invece, «è solo un intralcio alla definitiva vittoria del VHS»¹⁸⁴, le cui macchine sono compatibili con l'altro formato “compatto”, ossia il VHS-C.

Nel corso del successivo decennio (gli anni Ottanta), proprio a causa della comparsa di nuovi oggetti – che, per esempio, sotto l'aspetto della maneggevolezza delle apparecchiature, rendono la pratica videoamatoriale più agile – e del continuo rilancio dei formati – che, sostanzialmente, termina nel 1989 con la presentazione del Video8 ad alta banda, ossia l'Hi8¹⁸⁵ –, il dibattito è così dominato dal ritorno della riflessione intorno alla tecnica. Una riflessione che, al contrario di quella degli anni Settanta, non mira a mettere in relazione film e video, ma, più che altro, a mettere in

¹⁸⁰ Cfr. G. Caserta, “Le telecamere anti-crisi”, cit., p. 58.

¹⁸¹ Cfr. L. Fratti, “Videografia: atto secondo”, in *Video Magazine*, n. 43 (maggio 1985), pp 40-43.

¹⁸² Cfr. L. Fratti, “Processo all'8mm”, in *Video Magazine*, n. 61 (novembre 1986), pp 34-37.

¹⁸³ Cfr. L. Fratti, “Videografia: atto secondo”, cit., p. 40.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Cfr. Anon., “Questa è l'America. Questa è l'elettronica”, in *Video Magazine*, nn. 94-95 (luglio-agosto 1989), pp. 40-47.

relazione gli standard video più utilizzati (dal VHS al VHS-C, del Video8 all'Hi8, dal Super VHS al Super VHS-C).

All'interno di un simile *framework* discorsivo si delineano così i contorni di due linee di tendenza interdipendenti. In primo luogo, quando la questione del film torna a essere discussa, la pellicola viene presentata solamente o come la "tecnica sconfitta"¹⁸⁶ o come quella "integrata" all'interno del sistema del video, il quale, ormai, ne ha riassunto le funzioni¹⁸⁷. In secondo luogo, poiché tale passaggio appare ormai assodato, non c'è più bisogno di affermare il valore culturale dell'immagine elettronica: l'enfasi su questo tema viene meno e gli articolisti sono lasciati liberi di concentrarsi sulla nuova priorità discorsiva, ossia sulla speculazione intorno ai formati compatti legati alla commercializzazione dei *camcorder*. Le riviste tornano così a occuparsi prevalentemente del rapporto tra oggetti tecnici e pratiche, concedendo spazio unicamente a focus dedicati a elementi di cultura cinematografica e alla programmazione TV¹⁸⁸.

In questo senso, non appare scorretto affermare che, se all'inizio degli anni Ottanta, anche grazie al confronto con il film substandard, l'universo discorsivo del video analogico (e, di conseguenza, dell'audiovisivo amatoriale e quotidiano) appare in espansione, nella seconda parte del decennio e all'inizio degli anni Novanta, esso si contrae, limitando il numero di *topic* ed entrando progressivamente in crisi, sia dal punto di vista discorsivo sia da quello editoriale. Non casualmente, dunque, *Video Magazine*, dopo essere entrata in una fase di instabilità in cui non riesce a garantire una periodicità costante, chiude definitivamente nel 1992¹⁸⁹, mentre *Video*, dopo essere diventata sostanzialmente una guida alla programmazione televisiva (generalista, pay-tv e via cavo), cambia denominazione e target all'inizio del 1997¹⁹⁰.

Il quadro descritto, oltre a dare (parziale) risposta alle questioni implicate dalla prima modalità di presentazione dei discorsi, ossia dall'affiancamento di film substandard e video all'interno dei medesimi "spazi di discorso" negli anni Ottanta, consente al contempo di rendere espliciti i termini entro cui si sviluppa il secondo asse, ossia quello legato alla spiegazione dei nuovi fenomeni medialità in funzione dei mezzi che li hanno preceduti. All'interno dell'ambito preso in considerazione, infatti, abbiamo visto che, inizialmente, la condivisione degli spazi discorsivi si traduce in un confronto serrato tra film e video: il Super8 viene citato in quanto termine di riferimento dei sistemi video-analogici, le cui proprietà tecniche vengono definite in funzione della

¹⁸⁶ Cfr. E. Livraghi, "Home Cinema", cit., pp. 46-48.

¹⁸⁷ Cfr. Anon, "I magnifici 8", cit., p. 60.

¹⁸⁸ In questo senso, un sintomatico punto di passaggio è sicuramente rappresentato dall'attenzione che, in *Video Magazine*, la redazione rivolge al rapporto tra videoamatorismo e televisione. Dall'inizio degli anni Novanta, infatti, ricorre spesso il tema dell'utilizzo in programmi televisivi di materiali amatoriali. Uno dei primi articoli sul tema è quello di Gabriele Coassin, "Chi non ama i videoamatori?", in *Video Magazine*, n. 102 (marzo 1990), pp. 14-15.

¹⁸⁹ Come riportato dalla nota Ansa.

¹⁹⁰ L'ultimo numero di *Video*, infatti, risale al gennaio del 1997 (*Video*, n. 181 gennaio 1997).

pellicola. In questo caso, il tema del film substandard è il “cuneo” discorsivo che permette di distinguere ciò che il video non è ancora in grado di fare e le sue potenzialità. Una simile temperie discorsiva cambia a metà del decennio, quando sul mercato vengono immessi i *camcorder*, la cui compattezza, combinata a un progressivo abbassamento dei prezzi dovuto ad aggressive forme di concorrenza¹⁹¹, permette la definitiva affermazione dell’immagine elettronica all’interno della galassia degli *everyday media*. In questa fase, il film tende a scomparire dai radar discorsivi, i quali captano segnali provenienti dalle nuove “lotte dei formati” in cui sono coinvolti principalmente VHS, VHS-C, Video8, Hi8, S-VHS e S-VHS-C.

L’unico ambito discorsivo in cui il Super8 sembra resistere è quello delle concrete modalità di coesistenza/transizione pratica e tecnica di film e video. A differenza di quanto avviene negli anni Settanta, tuttavia, tali modalità non pertengono alla creazione di macchinari come il Colorvision, il Bolex Multimatic o il Polavision, in cui caratteri tipici del cinema amatoriale e del video si mescolano al fine di prolungare la vita del film substandard. Al contrario, esse rimandano essenzialmente a una pratica, quella del telecinema, il cui fulcro è il riversamento in video dei contenuti dei film.

Le sue prime occorrenze discorsive compaiono già alla fine degli anni Settanta, quando, nell’articolo “Passo indietro nel futuro”, l’autore anonimo si occupa delle interazioni che si sono stabilite tra il comparto della meccanica cinematografica e quello dell’elettronica. Questo avvicinamento viene interpretato come il segnale dell’imminente democratizzazione del video perché coinvolge le grandi aziende produttrici di cineprese e proiettori, come, per esempio, Bauer e investe direttamente il rapporto tra le due tecniche: riguardo a quest’ultimo punto, viene portato come esempio il telecinema progettato da Bosch, che, pur essendo molto costoso (si tratta di una cifra attorno ai 3 milioni di lire), mira a diventare il cardine materiale di una rete di laboratori presso i quali i cineamatori potranno trasformare le loro bobine Super8 in una videocassetta. Il progetto, a lunga scadenza, dovrebbe entrare a pieno regime con il nuovo decennio, in cui si prevede il boom della videoregistrazione¹⁹².

Al di là dei toni trionfalistici, l’articolo pone in stretta relazione la progressiva diffusione del video e la possibilità di trasformarlo in una sorta di *all-encompassing media*, ossia nello snodo terminale di un processo di convergenza analogico-analogico in cui i contenuti dei film sono rimediati in video. La dinamica sottesa, tuttavia, non è assoluta e non prevede, almeno nelle intenzioni

¹⁹¹ In questa prospettiva appare molto utile la piccola ricerca svolta da Daniele Caroli per *Video Magazine* intorno ai prezzi delle macchine e alle strategie competitive messe in atto dalle principali case presenti sul mercato italiano. Tale ricerca permette di monitorare le sue evoluzioni dal 1985 al 1990. Cfr. D. Caroli, “Camcorder in Italia”, in *Video Magazine*, n. 103 (aprile 1990), p. 42.

¹⁹² Cfr. Anon., “Passo indietro nel futuro”, cit., pp. 72-73.

dell'articolista, un completo superamento del film¹⁹³. Come suggerisce Gianfranco Mantegna nel gennaio 1981, non si tratta tanto di trasferire interi depositi in film substandard (o in diapositiva) su nastro magnetico, quanto di pensare a un doppio asse di operazioni: da un lato vi è la selezione dei materiali – una delle comodità del video rimanda alla copiatura di più bobine all'interno di un'unica cassetta –, dall'altro vi è l'azione creativa da parte dell'amatore, il quale non deve farsi spaventare dalla possibilità «di unire media diversi»¹⁹⁴ tramite telecinema. Esso, infatti, può configurarsi come una pratica in grado di «creare effetti speciali, mescolando riprese video a filmati o fotogrammi fissi (diapositive)»¹⁹⁵.

Mantegna, successivamente, passa in rassegna le principali tecniche di riversamento, individuandone sostanzialmente quattro: il telecinema “in ripresa”, l'utilizzo di uno schermo per la retroproiezione, la creazione di un sistema videofilmico tramite convertitore tele-cine e la messa in opera di multiplexer o di uno schermo a banchi ottici. La struttura di tali tecniche rimangono costanti per tutti gli anni Ottanta: se prendiamo come esempio un articolo del 1988, ossia “Telecinema ovvero la metamorfosi”¹⁹⁶, possiamo notare che a esse si aggiunge solo il sistema *flying spot* per i laboratori professionali. Tuttavia, ciò che muta profondamente è il senso profondo dell'operazione. L'obiettivo non è più quello di spingere lo *user* a selezionare i propri film e a sperimentare creativamente, ma quello di «rivedere in tv quelle vecchie pellicole Super8 dimenticate nel cassetto»¹⁹⁷.

In sostanza, il tema portante dei nuovi discorsi sul telecinema è la necessità di dare nuova vita alle “vecchie pellicole”, che, ormai, vengono considerate materiali fragili da utilizzare con cautela. Le domande che si deve porre il lettore, l'ipotetico (e preoccupato) signor Bianchi, sono dunque le seguenti: «dopo anni e anni, i suoi preziosi originali manterranno la qualità delle immagini? E se ci fosse un incendio e bruciassero? E se il proiettore di colpo si mettesse a masticarli? Roba da perdere il sonno»¹⁹⁸. Chi, invece, ha già trovato le risposte ai propri affanni è il signor Verdi, il quale «possiede un bel proiettore cinematografico con il quale proiettare i suoi film, e un bel VCR per vedersi i film noleggiati. E pensa: se potessi vedere nel tv anche i miei filmati, potrei scambiarli con quelli degli amici senza rischiare i preziosi originali, e magari fare delle copie da far circolare»¹⁹⁹. Insomma, da una parte, come dimostrano i dubbi del signor Bianchi, vi sono le esigenze di conservazione, dall'altra, come dimostra la baldanza del signor Verdi, quelle di accesso ai materiali:

¹⁹³ L'inizio dell'articolo, infatti, parla di una generica esigenza da parte dei cineamatori di riversare film su video e non una completa sostituzione dei materiali. Cfr. G. Mantegna, “Conversioni pellicola-video”, in *Fotografare*, anno X (XV), n. 1 (gennaio 1981), p. 40.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Cfr. G. Sarti, “Telecinema ovvero la metamorfosi”, cit., pp. 35-37.

¹⁹⁷ Ivi, p. 35.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

l'utilizzo del video consente di non stressare i film originali e, al contempo, di creare numerose copie d'accesso da far circolare all'interno della propria cerchia relazionale.

La persistenza del film substandard nella terza modalità di presentazione dei discorsi assume così significati molto diversi in relazione al lasso temporale a cui si fa riferimento. Inoltre, essa diviene la spia di un più ampio atteggiamento epistemico – o, per utilizzare un termine di Albera e Tortajada, *key concept* – riguardante il film che, come abbiamo accennato, alla fine degli anni Ottanta diviene un oggetto fragile perché “in via d'obsolescenza”. Prima che la speculazione intorno al passo ridotto cessi completamente all'inizio degli anni Novanta, dunque, balena la necessità di considerare le pellicole come piccoli beni da conservare²⁰⁰: poiché, ormai, la produzione di nuovi materiali avviene quasi esclusivamente in video analogico, la riflessione intorno al film può riguardare solo parzialmente l'ambito creativo e deve concentrarsi sui modi in cui è possibile salvare le memorie “aggrumate” nel triacetato di cellulosa. Tra questi, il riversamento, ossia la transizione da film a video analogico, appare la tecnica più immediata.

La rappresentazione discorsivo-epistemica dell'*interdispositivo* giunge qui a uno dei livelli di massima sofisticazione. Se, infatti, alla fine degli anni Settanta, il tema portante del dibattito è la coesistenza di due orizzonti mediali preposti a svolgere le medesime funzioni di “tecniche della quotidianità”, all'interno di un contesto in cui il film sta entrando in crisi, mentre il video fatica ad affermarsi, alla fine degli anni Ottanta il video, dopo essersi ritagliato un ruolo egemone, sta relegando la pellicola a ruoli eminentemente storici – ed è questo, in sostanza, il suo unico valore. L'alternativa, secondo le riviste, è tra il passaggio al video o l'obsolescenza: il lettore è chiamato così a scegliere se dare nuova vita alle proprie bobine oppure lasciare che esse giacciono per «sempre nel cassetto»²⁰¹.

Ma chi è il soggetto a cui è rivolta tale richiesta? Chi è il lettore implicato da queste configurazioni discorsivo-epistemiche che, dagli anni Settanta, lo considerano il loro principale destinatario? Nel prossimo capitolo affronteremo un'ultima questione cruciale: il rapporto tra *schema epistemico* e costruzione della soggettività.

²⁰⁰ Questione, peraltro, a cui, si allude anche in “I magnifici 8”. Qui si descrivono anche le funzioni di un prodotto della Innovision, ossia il Glasscreen, grazie a cui è possibile costruire un “telecinema amatoriale”. Cfr. Anon, “I magnifici 8”, cit., p. 58.

²⁰¹ Cfr. G. Sarti, “Telecinema ovvero la metamorfosi”, cit., pp. 35.

1.3 Lo schema epistemico, le riviste e la costruzione della soggettività

Come abbiamo visto in questa lunga descrizione delle oscillazioni epistemiche a cui rimandano le riviste specializzate tra gli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta in Italia, la riflessione sull'interazione tra le tecniche appare come una questione di cardinale importanza per la definizione delle pratiche discorsive relative all'emersione del video analogico e al suo rapporto con il cinema a passo ridotto. Un simile tema richiede l'elaborazione di un solido *framework* metateorico, che noi abbiamo individuato nello *schema epistemico* (o *dispositivo sociale*) di Albera e Tortajada: esso, oltre a consentirci di ricostruire i modi in cui la produzione di discorsi entra in relazione con il tema del dispositivo, consente, come abbiamo visto, di dare vita a una forma teorico-metodologica spuria, lontana dalle istanze ideologiche di Zimmermann e prossima alle elaborazioni di natura media-archeologica.

Prendendo avvio da una lunga digressione teorico-metodologica, in cui abbiamo cercato di descrivere in maniera precisa le strutture di funzionamento dello *schema epistemico*, abbiamo delimitato il suo raggio di applicazione all'interno dei discorsi riguardanti l'audiovisivo amatoriale e gli *everyday media* tra gli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta in Italia. In maniera più specifica, abbiamo indicato le diverse forme in cui le speculazioni intorno al film e al video interagiscono, innervando, a livello epistemico, rappresentazioni discorsive dell'*interdispositivo dell'audiovisivo analogico della quotidianità*, che, come abbiamo visto, presentano una forte instabilità diacronica. Esse, infatti, si modificano in funzione delle novità tecniche, che all'interno del periodo preso in considerazione, si susseguono velocemente, e di quelle fibrillazioni istituzionali che tali novità implicano, sia per quanto concerne la produzione di oggetti tecnici (i tentativi di passaggio all'elettronica di diverse aziende legate alla cine-meccanica ne costituiscono un esempio) sia per quanto concerne la produzione editoriale (si pensi ai cambiamenti delle linee redazionali tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta).

La nostra speculazione ha tentato così, da un lato, di consolidare gli apparati metateorici utili alla ricostruzione dei discorsi, dall'altro di applicarli a un ambito preciso grazie a strumenti più flessibili (e sensibili ai micro-mutamenti discorsivi) rispetto a quelli zimmermanniani. In questo senso, il concetto di *schema epistemico*, di cui abbiamo ripreso le ultime configurazioni (ossia quelle presenti in *Cinema Beyond Film* e *Cine-Dispositives*), ha rappresentato il nostro punto di riferimento. Se decidiamo di approfondire le implicazioni teoriche di tale nozione, tuttavia, possiamo renderci conto del modo in cui alcuni punti di fondamentale rilevanza abbiano stabilito un campo epistemologico persistente, le cui diramazioni si sono dipanate nell'arco di più di dieci anni,

ossia dalla pubblicazione dell'articolo "Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie"²⁰² di Maria Tortajada ai due volumi curati da lei e François Albera: all'interno dei loro percorsi di ricerca, dal 2004 a oggi, le oscillazioni semantiche della perifrasi "*schema epistemico*" hanno posto così in evidenza le questioni più importanti – perché costanti o, semplicemente, perché irrisolte – relative all'indagine dei discorsi sui media.

Prendendo come esempio il saggio del 2004, in cui Tortajada fornisce una prima definizione di un simile concetto-chiave, possiamo notare che essa non si distacca molto da quella elaborata in *Cinema Beyond Film*²⁰³. Più precisamente, nel 2004 si fa riferimento a «une construction abstraite, théorique, qui réunit un nombre de caractères spécifiques, de nature concrète ou conceptuelle, partagés [...] par un certain nombre d'appareils de vision dans le textes sources analysés»²⁰⁴. Tali caratteri specifici devono essere interpretati in funzione di positività discorsive (intese come dati e relazioni tra dati) «qui définissent les conditions de possibilité non seulement de l'existence effective des dispositifs, mais encore de leur utilisation culturelle, institutionnelle aussi bien que textuelle»²⁰⁵. In definitiva, lo *schema epistemico* viene presentato come una rete in grado di mettere in relazione «divers éléments, des machines, des lieux, des pratiques sociales, des énoncés et même des modalités des discours, des concepts définissant aussi bien des éléments des dispositifs»²⁰⁶. Non è un semplice schema interpretativo il cui oggetto di studio, legato a un preciso contesto storico-culturale e interpretato, nei suoi caratteri immanenti, da un soggetto esterno ben definito (il critico o l'esperto), rivendica una posizione di privilegio in funzione della sua eccezionalità storica. All'interno dello *schema epistemico* la griglia concettuale opera foucaultianamente in senso opposto: l'obiettivo dello sforzo epistemologico è la costruzione dell'oggetto di sapere e della sua trama funzionale, non l'attestazione storica della sua esistenza e la sua interpretazione²⁰⁷.

In virtù di ciò, la domanda a cui appare necessario dare una risposta è la seguente: in quale modo, dentro questa rete concettuale, possiamo costruire un oggetto di sapere definibile come *interdispositivo* dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* in funzione della relazione che tale nozione intrattiene con la produzione discorsiva e, in particolare, con le riviste? Torna sotto altre spoglie, dunque, il problema del rapporto tra le teorie di *Cinema Beyond Film* e quelle presenti in *Cine-Dispositives*: in maniera più precisa, appare necessario riprendere la riflessione intorno all'*ancoraggio al discorsivo* e all'*ancoraggio al materiale*. Nel 2004, come, del resto, in *Cinema Beyond Film*, prevale il primo punto perché, rispetto alla questione della concretezza materiale, è

²⁰² Cfr. M. Tortajada, "Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie", in *Cinémas*, vol. 14, nn. 2-3 (primavera 2004), pp. 19-51.

²⁰³ Cfr. F. Albera, M. Tortajada, "The 1900 Episteme", cit., pp. 25-31

²⁰⁴ Cfr. M. Tortajada, "Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie", cit., p. 34.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Ivi, p. 45.

²⁰⁷ Cfr. ivi, pp. 33-34.

preponderante la necessità di verificare i modi in cui, attraverso i discorsi, si crea *episteme* mediale: la focalizzazione discorsiva costituisce così, anche riguardo all'evoluzione del pensiero di Albera e Tortajada, un primo passo di fondamentale rilevanza perché permette di affrontare le questioni più superficiali (e, per questo, evidenti) delle dinamiche di dispositivo, in particolare la sua rappresentazione simbolico-immateriale.

Essa attraversa la relazione tra tecnica e discorso, ridefinendo i loro campi. In merito a ciò, la questione più rilevante, infatti, è evidenziare le interconnessioni – e, talvolta, i cortocircuiti – che si stabiliscono tra tecnica ed elaborazione di concetti riguardanti i media e le loro pratiche (pensiamo ai concetti che sono emersi nei capitoli precedenti: emergenza di un nuovo medium, declino di un altro medium, rete tecno-mediale, cultura video, etc.²⁰⁸) grazie alla mediazione dei discorsi e dei loro apparati concreti (per esempio, le riviste). Una simile rete funzionale informa il palinsesto di quel “campo di negoziazione del fare” in cui oggetti discorsivi orientano l'utilizzo degli oggetti tecnici e, al contempo, ne sono influenzati. Sapere mediale (o *episteme mediale*) e dispositivo rappresentano così i due poli di un medesimo campo magnetico: le condizioni di possibilità del primo sono in funzione delle condizioni di possibilità del secondo e viceversa. Il punto mediano di tale campo è rappresentato dai discorsi, che innervano le strategie di orientamento e di controllo delle pratiche dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*.

All'interno di un simile orizzonte problematico, non dobbiamo pensare solo alla presenza, nelle riviste per esempio, di manifesti pubblicitari o di articoli in cui si tenta di fare il punto sugli stati di avanzamento tecnico del panorama audiovisivo – articoli in cui, sulla base dell'osservazione delle apparecchiature in commercio, si tentano previsioni sullo sviluppo del mercato²⁰⁹. L'elemento cardine, infatti, è un problema di natura enunciazionale e pertiene al modo in cui l'enunciatore implica l'enunciario. In altri termini, non tanto le indicazioni esplicite relative alle macchine da utilizzare, ma le strategie generali di orientamento delle pratiche messe in atto dalle riviste elaborano il profilo di un ipotetico lettore scegliendo per lui determinati argomenti e il loro ordine. Allo schema costituito da sapere/concetti riguardanti i media, discorsi/apparati discorsivi (evidenziamo qui l'importanza delle loro “modalità di presentazione”, a cui abbiamo dedicato più di un riferimento negli scorsi capitoli) e gli oggetti tecnici si deve aggiungere così un quarto vertice, afferente alla costruzione della soggettività del lettore.

Tale costruzione si configura al contempo in maniera analoga e opposta rispetto alle dinamiche

²⁰⁸ Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, nel nostro caso l'*episteme mediale* si orienta principalmente grazie a concetti inerenti al campo semantico della transizione/coesistenza mediale. Tali concetti, innervati da particolari rappresentazioni discorsive (pensiamo alla figura 3) danno vita a particolari configurazioni dell'*interdispositivo*; a loro volta, esse si modificano velocemente in funzione delle novità tecniche, che, periodicamente, entrano a far parte del dibattito.

²⁰⁹ Cfr. Paolo Campioni, “Il video portatile”, in *Video*, cit., p. 47. In maniera più specifica, desideriamo riferirci di nuovo a “La telecamera che uccise il Super8 (nel 1985)”.

individuate da Eric Landowski ne' *La società riflessa*²¹⁰. Gli intenti sono, infatti, i medesimi e rimandano alle necessità, da un lato, di non considerare più la comunicazione solo come «come un semplice trasferimento di segnali, codificati e decodificabili, tra due spazi semanticamente neutri, quello dell'emittente e quello del ricevente»²¹¹ (che, nel nostro caso, si traduce nell'enumerazione di tipologie tematiche)²¹², dall'altro di evitare infruttuose generalizzazioni che portano a individuare «un “soggetto enunciante” onnipresente e ipertrofico»²¹³ (per esempio, “l'istituzione”, intesa come blocco monolitico e trans-storico) e un soggetto enunciatario (il cineamatore o il videoamatore, i cui tratti paiono immutabili). Agire lontano da tali polarità implica, secondo Landowski, la tematizzazione degli stretti nessi presenti tra “discorsi” e “soggetti”, i quali si trovano «inscritti contestualmente in una società e in una storia»²¹⁴.

All'interno di una simile prospettiva, il fuoco si sposta da questioni prettamente testuali a problemi concernenti le dinamiche di significazione, le quali, a loro volta, si basano su due elementi fondamentali: il senso e il soggetto. Il primo deve essere trattato in termini di esistenza – esiste, cioè, un senso all'interno di uno scambio enunciazionale –, il secondo, invece, in termini di competenza. Gli scambi dinamici tra questi due *relais* sono di natura presuppositiva: è il soggetto semiotico competente che *fa essere* un senso, la ricerca del quale è ciò per cui il soggetto acquisisce determinate competenze. Definire le modalità di costruzione del soggetto all'interno di uno scambio enunciazionale, dunque, significa analizzare come esso implichi e venga implicato dal senso del discorso. Insomma, il soggetto

non è una sostanza, né l'emanazione di una sostanza prima che gli sarebbe esterna e che lo determinerebbe. Se non è una sostanza allora è una forma o il prodotto di un'organizzazione formale (discorsiva): un *effetto di senso* che si assumerà, a piacere, come il presupposto o il risultato di un discorso realizzato²¹⁵.

Poiché il soggetto è, innanzitutto, un effetto di senso legato a una specifica struttura discorsiva, come si possono configurare i suoi caratteri storici? Landowski, in risposta a tale domanda, sostiene che l'unico metodo valido consiste nella ricostruzione delle condizioni di produzione del discorso²¹⁶, ovvero della situazione e della posizione «sociale, politica, istituzionale, etc., del *locutore*» che «condizionano (influenzano? determinano?) le posizioni linguistiche adottate dal soggetto *enunciatore* e offrono nello stesso tempo il mezzo per comprenderle in quanto “riflessi”

²¹⁰ Cfr. E. Landowski, *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica* [1989], Meltemi, Roma 1999.

²¹¹ Ivi, p. 216.

²¹² Enumerazione che non consente di capire in che modo i discorsi (e, nel caso specifico, le riviste) si presentino come punto di intermediazione tra sapere mediale e tecniche.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Ivi, p. 217.

²¹⁵ Ivi, p. 220.

²¹⁶ Cfr. ivi, p. 219.

della struttura dei rapporti intersoggettivi “reali”»²¹⁷.

Qui, tuttavia, si apre il dissidio tra la nostra posizione e quella del semiologo francese. All'interno del suo *framework*, le situazioni e le posizioni sociale, politica, istituzionale del locutore sono considerate solo in relazione al modo in cui «“le cose” da prendere in considerazione esistono anche (o in primo luogo, poco importa) “nel linguaggio”, ovvero dal momento che esse significano»²¹⁸.

Anche il soggetto deve essere considerato all'interno di questo ordine di fatti: tutto ciò che lo riguarda è, appunto, un semplice riflesso dei rapporti intersoggettivi “reali”. Nel momento in cui lo storico, non più il semiologo, tenta di ricostruirne i tratti, si trova in un'impasse epistemologica: vuole capire come i discorsi abbiano influenzato le pratiche, vuole comprendere come la loro *forza illocutiva* si sia tradotta in atti perlocutori e, invece, si ritrova davanti a forme atanziali astratte e a dinamiche di *narrativizzazione dell'enunciazione*²¹⁹. Per Landowski sembra non esserci alternativa: o l'analisi discorsiva è totalmente interna al linguaggio o essa non può avere luogo – in altri termini, si dimostra ingenuamente “fenomenologica” o “positivista”²²⁰.

Al contrario, attraverso la stratificazione dello *schema epistemico*, in cui i discorsi rappresentano un punto di mediazione tra l'orizzonte tecnico – un orizzonte che, seppur discorsivizzato (si pensi al rapporto tra tecnica e tecnologia), mantiene forti elementi materiali – e quello del sapere – sapere che, a sua volta, si configura come *episteme* e quindi, per definizione, contaminata da elementi pratici –, riusciamo a immaginare un “fuori” dal linguaggio, anche se la dinamica enunciazionale può solo alludervi. Tale fuori è costituito, in primo luogo, dalle interazioni che i soggetti stabiliscono con le tecniche e che sono definite dai loro limiti (torna il concetto williamsiano di *soft determination*) e, in secondo luogo, dal campo delle pratiche, che, pur essendo sottoposte a prescrizioni (o a tentativi di prescrizione), possiedono un grado di entropia molto alto. Il meccanismo allusivo²²¹ diviene così un modo per agganciare ciò che si colloca fuori dal discorso sull'*audiovisivo analogico della quotidianità*, ma che è comunque in grado di influenzarlo. Poiché, insomma, il senso dei nostri discorsi non riconduce semplicemente alla “costruzione di una soggettività”, ma alla “costruzione di una soggettività che entri in relazione con un orizzonte tecnomediale complesso” – orizzonte che non è riducibile al linguaggio –, la forza di tale allusione deve diventare uno degli oggetti principali della nostra ricerca.

In altri termini, appare necessario effettuare un piccolo ribaltamento epistemologico: all'interno dello schema epistemico, i discorsi vanno indagati come positività discorsive mai complete in loro

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Ivi, p. 220.

²¹⁹ Cfr. ivi, pp. 221-225.

²²⁰ Cfr. ivi, p. 219.

²²¹ Il tema dell'allusione emerge in altri punti della tesi, sempre in riferimento al “paradigma indiziario” elaborato da Carlo Ginzburg. Anche in questo caso, il riferimento è “Spie. Radici di un paradigma indiziario”, cit., pp. 158-209.

stesse, che hanno bisogno di un *ancoraggio al materiale* per svolgere le loro funzioni. Essi, dunque, hanno una parte “chiara”, che può funzionare secondo le strutture individuate dalla sociosemiotica landowskiana, e una parte “oscura”, che sfugge continuamente alle loro determinazioni: in particolare, tale parte rimanda a quell’orizzonte pratico e materiale che mantiene una propria pregnanza anche fuori dal discorso e che spesso lo influenza. Per questo, tematizzarne solo i “riflessi discorsivi”, come fa Landowski, comporta il rischio di giungere a conclusioni parziali, soprattutto quando l’oggetto della speculazione è costituito dalla “costruzione della soggettività”.

Al contrario, uno dei pregi dello *schema epistemico* è quello di rivolgersi alla soggettività come a un qualcosa, che, a sua volta, è duplice. Le implicazioni discorsive a cui essa fa riferimento e che la imbrigliano ne rappresentano solo un aspetto: queste, infatti, entrano in dialogo (o, spesso, in conflitto), con quelle sue configurazioni che ne eludono le costrizioni, riuscendo contemporaneamente a influenzarle. Tale dinamica è, in fondo, analoga a quella presupposta dall’*agencement* in Deleuze (e in Casetti): il soggetto, pur essendo implicato dal dispositivo, può aggirarlo e modificarlo²²². Ciò non è ovviamente una corrispondenza casuale: poiché il discorso è una delle aree del dispositivo, risponde in maniera sostanziale alle sue leggi e alle sue dinamiche di funzionamento.

Evidenziata la differenza tra l’approccio degli studi di dispositivo e la sociosemiotica, rimane tuttavia aperta la seguente questione: che cosa si intende, dunque, con il concetto di “costruzione della soggettività”? All’interno della riflessione intorno allo *schema epistemico* dell’*audiovisivo analogico della quotidianità*, essa rimanda a quelle strategie enunciazionali che si rivolgono all’*everyday user* tentando di determinarne i tratti. Tali strategie hanno carattere produttivo e non semplicemente riflessivo. Il punto, infatti, non è rispecchiare identità pre-costituite e assolute, ma guidare la loro evoluzione: lo *schema epistemico* individuato da Tortajada e Albera deriva da una triangolazione di discorsi, elaborazioni concettuali e tecniche attraverso cui si stabiliscono dei *pattern comportamentali* per l’*everyday user*; in questo modo tale schema può alludere alla sua ipotetica fisionomia e plasmarne l’identità.

Proviamo a concentrarci su un esempio. Nel terzo numero di *Video Magazine* compare un articolo intitolato “Il videoregistratore: una memoria per lo spettatore televisivo”²²³. L’autore Flavio Vida sostiene qui che l’avvento del video-analogico consente di stabilire una forte interconnessione tra l’ambito della ripresa e della visione perché entrambi condividono il medesimo *hardware*. La figura dell’*everyday user* si presenta così come quella di uno spettatore telefilo, le cui facoltà (in

²²² Cfr. G. Deleuze, *Che cos’è un dispositivo?*, cit.; F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., p. 128.

²²³ Cfr. F. Vida, “Il videoregistratore: una memoria per lo spettatore televisivo”, in *Video Magazine*, n. 3 (novembre 1981), p. 97.

particolare, la memoria) vengono potenziate dal video, che, a sua volta, eredita un simile funzione dalla fotografia e dal film²²⁴. Nell'articolo, dunque, non si implica semplicemente una figura di discorso – l'ipotetico enunciatario a cui ci si rivolge attraverso precise strategie discorsive (deissi, *débrayage* etc.) –, ma si tenta di descrivere al lettore come l'avvento delle nuove tecniche cambierà i nostri comportamenti e come, nel prossimo futuro, la vita del lettore si modificherà. Più precisamente, Vida indica una serie di pratiche che riguardano un ambito molto specifico, ossia la creazione della memoria elettronica, che, secondo le sue previsioni, prenderà il posto di quella naturale. Fatta di plastica e silicone, tale memoria afferirà a un nuovo modo di concepire la sfera esperienziale del corpo dell'*everyday user*, il quale non sarà più composto soltanto dalla propria carne, ma anche dalle proprie protesi tecniche.

Come possiamo notare, sarebbe riduttivo confinare una simile configurazione all'interno di una dimensione puramente linguistica, come tende a fare la prospettiva sociosemiotica²²⁵. Dovremo dunque sbilanciarci verso elementi pragmaticamente più rilevanti e, una volta individuati, comprendere come essi entrino in relazione non solo con il campo enunciazionale (astratto), ma con quello comunicativo (concreto) più in generale. In altri termini, dovremo chiederci che cosa, attraverso questi articoli, si intende *far fare* al lettore e, di conseguenza, quali caratteristiche²²⁶ deve avere per essere un buon cine-videoamatore – e, più specificamente, per essere un buon *everyday user*.

In questo senso, la ricostruzione dello schema epistemico sconfinava anche nello studio delle costruzioni ideologiche. Prendiamo come esempio, di nuovo, l'articolo di Vida. Quando si parla di memoria elettronica si sta facendo inevitabilmente riferimento a questioni di natura ideologica – in particolare alla “visione tecnocratica” della società elettronica. Una simile sovrastruttura, tuttavia, non deve essere considerata come una concezione monolitica che pervade l'intera rivista. Non è assoluta o immutabile: le sue declinazioni cambiano di numero in numero, in relazione ai nuovi *topic* imposti al dibattito dall'evoluzione delle tecniche, che, spesso, determina il loro arretramento o la loro ricomparsa. Poiché i discorsi dipendono da elementi esogeni (il campo delle tecniche e delle pratiche), tendono a essere poco stabili: allo stesso modo, la “costruzione della soggettività” dei lettori a cui le riviste si rivolgono, e quindi dei potenziali *everyday user*, non è mai univoca. Per questo motivo è fondamentale considerare ogni *case study* come un fenomeno idiosincratico che aggiunge informazioni allo *schema epistemico*, contribuendo a modificarlo: la sua complessità, dunque, non è riducibile alle dinamiche presenti all'interno di uno schema preordinato.

²²⁴ Cfr. *ibidem*.

²²⁵ Cfr. E. Landowski, *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*. cit., p. 220.

²²⁶ Dobbiamo evidenziare come queste caratteristiche possano investire, come dimostra l'articolo di Vida, l'ambito concreto per eccellenza, ossia quello della “costruzione del corpo” dell'*everyday user*. Cfr. F. Vida, “Il videoregistratore: una memoria per lo spettatore televisivo”, cit., p. 96.

All'interno di una simile prospettiva, emerge così una sostanziale complementarità tra l'approccio sociosemiotico di Landowski e quello legato allo *schema epistemico*. Il primo, ponendo al centro il linguaggio e i modi in cui esso riflette la situazione e la posizione sociale, politica, istituzionale, etc., del *locutore*, si concentra sul piano omogeneo che si stabilisce fra loro. Il secondo, invece, agisce sulle dinamiche che precedono (e, sotto certi aspetti, determinano) questo piano; dinamiche che rimandano al campo eterogeneo formato da pratiche e oggetti tecnici, dai loro processi di discorsivizzazione e dal piano dei discorsi. In altri termini, l'approccio sociosemiotico si occupa del nucleo della dimensione enunciazionale-linguistica, mentre lo *schema epistemico*, concentrandosi sui suoi margini, ci ricorda che essa ha sempre un ancoraggio e un'effettività concreti ed extra-linguistici.

In questo senso, anche elementi come l'enumerazione dei temi trattati da uno specifico apparato discorsivo (di per sé, poco significativa), possono divenire elementi cardine per l'indagine della costruzione della soggettività del lettore/*user*. Prendiamo come esempio *Fotografare* e il tema dell'emergenza del video all'interno del complesso panorama mediale a cui abbiamo fatto più volte riferimento. Come abbiamo visto, per tutti gli anni Settanta e gli anni Ottanta questa rivista svolge un ruolo di primo piano all'interno del dibattito intorno all'audiovisivo. Dal 1977, infatti ospita una rubrica interamente dedicata al video, intitolata "Videografare" e condotta da Gianfranco Mantegna. Durante il suo primo anno di pubblicazioni (dal luglio del 1977 al luglio del 1978), Mantegna si occupa delle seguenti tematiche: lo standard colore (in Italia si prefigura una doppia opzione: l'adesione al sistema PAL oppure al sistema SECAM); la commercializzazione dei primi videogame (si parla del successo di Atari e di *Pong* negli Stati Uniti); il mini-revival del Sony Portapak (immesso originariamente sul mercato nel 1970); lo stato della pratica videoamatoriale in Italia; la presenza di nuove apparecchiature come i videoproiettori; l'importanza delle fiere per il commercio di cineprese e di videocamere; la storia della tecnica televisiva, la video-arte; il linguaggio videofilmico; la nozione di ambiente dell'audiovisivo amatoriale; la pirateria video. Per quale motivo questi temi dovrebbero essere importanti per l'*everyday user*? La risposta assume caratteri tautologici: perché essi ben si attagliano al profilo del cine-videoamatore che la rivista sta cercando di plasmare. Prendendo avvio unicamente da una descrizione dei contenuti, infatti, possiamo notare come l'*everyday user* sia interessato alla tecnologia – almeno, quel tanto che basta per sapere che cosa sia uno standard colore; è un videogiocatore o, quantomeno, è interessato alla cultura videoludica; è attento alle pratiche del video (nuove e vecchie); è un cineamatore incuriosito dal nuovo panorama mediale; condivide l'idea di Mantegna secondo cui il video può essere sia un ottimo strumento di documentazione della vita privata delle persone (come, del resto, il film) sia un'apparecchiatura rivoluzionaria che può essere utilizzata per compiere esperimenti con

l'immagine in movimento; è un telespettatore; ritiene che le nuove tecniche possano dare vita a esiti creativi di alto livello; è cosciente di vivere all'interno di un sistema tecno-mediale complesso, che si configura sia come un ambiente sociale reale (uno "spazio del fuori", in cui lo *user* entra in contatto con altri individui) sia come un ambiente metaforico e personale (uno "spazio del dentro" in cui lo *user* raccoglie memorie video-filmiche e prodotti della creatività)²²⁷.

Circa cinque anni dopo, nel 1981²²⁸, quando, come abbiamo visto, il discorso sul video comincia a rendersi autonomo rispetto a quello sul film, "Videografare" propone nuove tematiche al lettore: come riversare su nastro magnetico un film a passo ridotto; come usare i connettori, cavi e altri elementi di componentistica video; come usare il Teletext; una lista consigli per la ripresa; come utilizzare le ottiche; le innovazioni portate dalla commercializzazione del videodisco; il rapporto tra musica rock e video.

In questo senso, possiamo osservare come la descrizione dello *user* cambi sensibilmente: egli è ancora interessato alle novità tecniche, ma sembra meno ingenuo, come se lo stupore iniziale si sia gradualmente tradotto nello sviluppo di precise competenze; è incuriosito dal rapporto tra le nuove tecniche e la comunicazione di massa (il Teletext, il videodisco, la televisione ad alta definizione); è un cineamatore deciso a utilizzare anche il video analogico (o, in un futuro prossimo, a "passare al video"); è ancora un principiante della ripresa e ha bisogno di imparare i rudimenti della grammatica audiovisiva. Riguardo a quest'ultimo punto, dobbiamo rimarcare quanto le prescrizioni delle riviste siano utili per esplorare ciò che, spesso, viene considerato indecifrabile: come sostiene Clément Cheroux in *Fautographie*, tali prescrizioni illuminano in controtelaio ciò a cui provano a porre rimedio, ossia gli errori più comuni²²⁹, tracciando talvolta delle peculiari dinamiche interspecifiche. Come sostiene Mantegna, infatti, «[c]ome in ogni linguaggio, abbiamo anche qui [nel caso del video] una grammatica-base e una sintassi; fondamentalmente questi principi sono gli

²²⁷ G. Mantegna, "Problema degli standard", in *Fotografare*, anno VI (XI), n. 7 (luglio 1977), pp. 32-34; "Il gioco dei giochi", in *Fotografare*, anno VI (XI), n. 8 (agosto 1977), pp. 32-34; "Il Portapak Sony", in *Fotografare*, anno VI (XI), n. 9 (settembre 1977), pp. 36-37; "Tutto il mondo è paese", in *Fotografare*, anno VI (XI), no. 10 (ottobre 1977), pp. 32-34; "Il focolare elettronico", in *Fotografare*, anno VI (XI), no. 11 (novembre 1977), pp. 34-36; "Video al Madison Square Garden", in *Fotografare*, anno VII (XII), no. 1 (gennaio 1978), pp. 28-29; "Ma come funziona la TV", in *Fotografare*, anno VII (XII), n. 2 (febbraio 1978), pp. 24-26; "Nello studio di Les Levine", cit., pp. 34-36; "L'arte del colore", in *Fotografare*, anno VII (XII), no. 4 (aprile 1978), pp. 34-36; "Nel videoregistratore", in *Fotografare*, anno VII (XII), n. 5 (maggio 1978), pp. 28-30; "Immagini del futuro", in *Fotografare*, anno VII (XII), n. 6 (giugno 1978), pp. 28-29; "Consigli per il video", in *Fotografare*, anno VII (XII), n. 7 (luglio 1978), pp. 44-45.

²²⁸ G. Mantegna, "Conversioni pellicola-video", in *Fotografare*, anno XI (XVI), n. 1 (gennaio 1981), pp. 40-42; "Conessioni e accessori", in *Fotografare*, anno XI (XVI), n. 2 (febbraio 1981), pp. 40-41; "Il teletesto", in *Fotografare*, anno XI (XVI), n. 3 (marzo 1981), pp. 32-35; "Tecniche di ripresa", in *Fotografare*, anno XI (XVI), n. 4 (aprile 1981), pp. 22-23; "Ancora sulla ripresa", in *Fotografare*, anno XI (XVI), n. 5 (maggio 1981), pp. 28-30; "La scelta del mirino", in *Fotografare*, anno XI (XVI), n. 6 (giugno 1981), pp. 40-41; "Obiettivi video", in *Fotografare*, anno XI (XVI), n. 7 (luglio 1981), pp. 40-41; "Video al mare", in *Fotografare*, anno XI (XVI), n. 8 (agosto 1981), pp. 48-50; "Le vicende del videodisco", in *Fotografare*, anno XI (XVI), n. 9 (settembre 1981), pp. 38-41; "Sorveglianza video", in *Fotografare*, anno XI (XVI), no. 11 (novembre 1981), pp. 32-35; "Video e musica rock", in *Fotografare*, anno XI (XVI), no. 12 (dicembre 1981), pp. 40-42.

²²⁹ Cfr. C. Cheroux, *L'errore fotografico*, cit., pp. 17-25.

stessi che regolano il Super8, il 16mm o il films di Hollywood»²³⁰.

Quattro anni dopo, i temi dibattuti sono ancora diversi. La rubrica di Mantegna non c'è più ed è stata sostituita da "Video", curata da Pino Lacatena. Lungo tutto il 1985, "Video" discute delle seguenti tematiche: il ruolo di Philips nel mercato video-elettronico; il passaggio all'8mm video (in particolare al Video8); come copiare da cassetta a cassetta; lo sviluppo di sistemi video integrati; la gestione di VCR ad alta qualità; la "morte in diretta"; come usare un'antenna parabolica; il check-up delle componenti del videoregistratore ²³¹. Di nuovo, l'enumerazione dei *topic* trattati, se viene interpretata in funzione dello *schema epistemico*, mette in evidenza alcuni tratti salienti dei caratteri del lettore/*everyday user*. Innanzitutto, nel 1985, egli appare ben consapevole della complessità del nuovo panorama mediale, in cui si stanno diffondendo non solo i sistemi compatti, ossia i *camcorder*, ma anche alcune sotto-pratiche, come, per esempio, la copiatura delle cassette e la loro diffusione all'interno delle reti affettive dell'*everyday user*. Il punto più interessante, tuttavia, è un altro: egli è incoraggiato da articoli come "La morte in diretta"²³² a riflettere sul modo in cui le implicazioni culturali legate all'utilizzo del video stiano riconfigurando il nostro immaginario privato e collettivo – in questo caso, in relazione a un tema delicato, ovvero il rapporto con la morte. Ciò si traduce in nuove forme di presupposizione dell'identità del lettore/*everyday user*: egli diviene, infatti, un individuo preoccupato dagli aspetti culturalmente più rilevanti connessi alla pratica video – aspetti che devono ancora essere sistematizzati a livello teorico.

Nel 1989, tale quadro è ulteriormente mutato. Ormai il video analogico è ormai entrato a far parte della vita quotidiana degli italiani, assorbendo, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, le funzioni del film substandard e imponendone altre. A tal proposito, è assai rappresentativo il primo articolo di "Video"²³³ dell'anno, intitolato "Anno nuovo video nuovo"²³⁴, in cui Lacatena elenca ventidue modi di utilizzare il video. Esso può essere adoperato per redigere un video-inventario di casa, fare un video-esposto al comune in cui si denunciano i maggiori problemi di un quartiere, elaborare video-lettere, lavorare da casa, rimediare i filmini in Super8, riprendersi (anche durante i rapporti sessuali), fare scherzi agli amici etc. Il video si trasforma in una dimensione totalizzante che accompagna ogni passo della nostra vita quotidiana. Il lettore/*user* deve quindi imparare a

²³⁰ G. Mantegna, "Tecniche di ripresa", cit., p. 22.

²³¹ Cfr. P. Lacatena, "Philips in VHS", in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 3 (marzo 1985), pp. 36-39; "I sistemi video", in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 4 (aprile 1985), pp. 36-38; "Videodanni", in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 6 (giugno 1985), pp. 36-41; "Il copiacassette", in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 7 (luglio 1985), pp. 31-33; "Accoppiamenti giudiziosi", in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 8 (agosto 1985), pp. 30-33; "La morte in diretta", in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 9 (settembre 1985), pp. 25-28; "Occhio all'antenna", in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 10 (ottobre 1985), pp. 30-33; "Occhio alle testine", in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 11 (novembre 1985), pp. 30-33; "Tante testine, tanti registratori", in *Fotografare*, anno XIV (XIX), n. 12 (dicembre 1985), pp. 36-38.

²³² Cfr. P. Lacatena, "La morte in diretta", cit., pp. 30-33.

²³³ Va evidenziato che, durante il 1989, la rivista "Video" cambia curatore. Da settembre, infatti, Lacatena viene sostituito da Carlo Mazzotta.

²³⁴ Cfr. P. Lacatena, "Anno nuovo video nuovo", cit., pp. 26-27.

prendersene cura, sia per quanto concerne l'*hardware* sia per quanto concerne i contenuti da elaborare: deve utilizzare macchine che gli permettano riprese più precise; deve fare attenzione alla componentistica (in special modo alle batterie); deve diventare capace di riparare il videoregistratore; deve comprendere le modalità di funzionamento del segnale; deve trasformarsi in un professionista dell'audio; deve saper reperire i migliori nastri; deve conoscere tutti i trucchi della ripresa; deve promuovere la cultura video anche fra i più piccoli; infine, ha il dovere di gratificarsi acquistando i migliori prodotti in circolazione, come le nuove camere ad alta banda (Hi8)²³⁵.

Il lettore, dunque, ha smesso di interrogarsi sulle proprietà delle nuove apparecchiature e sui pericoli della cultura video: ora che essa ha acquisito un ruolo egemone all'interno dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, l'*everyday user* può dedicarsi al miglioramento delle proprie competenze (sia per quanto riguarda la ripresa sia per quanto riguarda la manutenzione dei *device*), sfruttando la facilità di utilizzo del video e, talvolta, facendosene promotore, per esempio insegnando ai bambini come si può utilizzare una camera. Infine, non va dimenticato che l'*everyday user* è prima di tutto un consumatore di "oggetti tecnici", i cui impulsi devono essere costantemente alimentati. A tale fine si rivolge l'apologia dell'alta banda, che, nella visione di Mazzotta, consente di ottenere risultati di alto livello grazie a un macchinario *consumer*²³⁶.

La diffusione del video sembra così essere arrivata al suo apogeo: niente, ormai, sembra poterne ostacolare il percorso. Il dibattito rifugge dunque da questioni generali riguardanti la diffusione della cultura video e muove verso il tema della compresenza di più formati video (dal Video8 all'Hi8, dal VHS al S-VHS, etc.), alla scoperta dei quali il lettore/*user* deve essere guidato. Questo elemento, come abbiamo visto, diviene preponderante, lasciando, oltre a una precisa descrizione delle caratteristiche tecniche dei macchinari, "poco da dire" sul fenomeno generale²³⁷. Non a caso, all'inizio del decennio, abbiamo la grande crisi delle riviste specializzate. Mentre, come abbiamo visto, *Video Magazine* scompare e *Video* si inoltra lungo nuovi sentieri, *Fotografare* cessa sostanzialmente di occuparsi di video: nel 1993, non vi sarà più nessuna rubrica dedicata

²³⁵ Cfr. P. Lacatena, "Sempre meno errori", in *Fotografare*, anno XVIII (XXIII), n. 2 (febbraio 1989), pp. 30-31; "La batteria", in *Fotografare*, anno XVIII (XXIII), n. 3 (marzo 1989), pp. 36-38; "Questo l'aggiusto io", anno XVIII (XXIII), n. 4 (aprile 1989), pp. 32-34; "Tutti in riga", in *Fotografare*, anno XVIII (XXIII), n. 5 (maggio 1989), pp. 30-31; "La cuffia", in *Fotografare*, anno XVIII (XXIII), n. 6 (giugno 1989), pp. 30-32; "Soccorso cassette", in *Fotografare*, anno XVIII (XXIII), n. 7 (luglio 1989), pp. 26-28; "Trucchi e trucchetti", in *Fotografare*, anno XVIII (XXIII), n. 8 (agosto 1989), pp. 24-25; C. Mazzotta, "Barzellette a go-go", in *Fotografare*, anno XVIII (XXIII), n. 10 (ottobre 1989), pp. 34-36; "Il video ai bimbi: perché no?", in *Fotografare*, anno XVIII (XXIII), n. 11 (novembre 1989), pp. 38-40; "Hi-Band sotto l'albero?", in *Fotografare*, anno XVIII (XXIII), n. 12 (dicembre 1989), pp. 36-38.

²³⁶ «Molti avranno messo in preventivo, in concomitanza con il periodo natalizio e relative spese folli, l'acquisto di una cinepresa video. Nel calderone del mercato video, l'arrivo dell'Hi-Band porrà quindi l'ennesima variabile da considerare. Ma cosa ci può convincere a mettere una cinepresa Hi-Band sotto l'albero di Natale? Vediamo un po'. Tecnicamente l'Hi-Band nasce per sferrare un attacco deciso al S-VHS che, anche in Italia, sta cominciando a raccogliere i consensi dei cosiddetti videoamatori evoluti. Le caratteristiche tecniche, almeno sulla carta, lo farebbero preferire a quest'ultimo». C. Mazzotta, "Hi-Band sotto l'albero?", cit., p. 36.

²³⁷ Si prendano, come esempio, le annualità di *Video* e *Video Magazine* dal 1991 al 1994.

all'immagine elettronica.

Osservando queste oscillazioni, possiamo forse dire che i profili che abbiamo delineato rappresentino una solida costruzione ideologica? A nostro parere, no: essi funzionano, piuttosto, come funzioni prodotte, all'interno dello *schema epistemico*, dalla negoziazione tra strategie enunciazionali ed elementi materiali legati alle pratiche tecniche. Parimenti, possiamo sostenere che esse implicino una forma soggettiva forte, di cui possiamo osservare l'evoluzione? Se affermassimo ciò, commetteremmo innanzitutto un errore di natura metodologica perché lo *schema epistemico* non intende mappare soggettività ben delineate e immodificabili archi trasformativi. In questo modo, infatti, compiremmo una forzatura epistemologica, trasformando il nostro tentativo di ricostruzione storica in un *pattern* narrativo, correndo il rischio di creare teleologie. Al contrario, come abbiamo già affermato, riteniamo che il nostro *schema epistemico* debba "triangolare" tra concetti riguardanti i media della quotidianità, i discorsi e il mondo materiale delle tecniche, i cui elementi, talvolta, si scontrano tra di loro, riaffermando, consapevolmente o meno, che la costruzione della soggettività del lettore/*user* è, innanzitutto, un processo dialettico.

In questa prospettiva, lo *schema epistemico* si presenta come uno strumento in grado di plasmare "nuove idee" riguardanti i media, ma di intercettare anche i bisogni specifici imposti dalle pratiche – bisogni a cui le strategie enunciazionali tentano di dare risposta e che variano nel tempo. Nel nostro *case study*, per esempio, tra il 1977 e il 1978, il maggiore bisogno condiviso da riviste e lettori sembra essere quello di presentare il video come una tecnica che si inserisce all'interno di un panorama mediale complesso e che può rendere più semplici alcune pratiche, migliorandone contemporaneamente la qualità; nel 1981 diviene più rilevante la questione della conoscenza del mondo audiovisivo, inteso sia come infrastruttura tecnica sia come "macchina semiotica"; nel 1985, invece, compare un nuovo paradigma, più legato alla questione dell'importanza della cultura video; nel 1989, infine, si evidenzia come tale paradigma sia diventato ormai parte della vita di tutti i giorni: il video è diffuso a tal punto che le implicazioni culturali implicate dalle sue pratiche sono ormai date per scontate.

Tale instabilità, tuttavia, diventa ancora più evidente se proviamo a confrontare la costruzione della soggettività del lettore/*user* sviluppata da *Fotografare* con quella predisposta dalle riviste specializzate fondate all'inizio degli anni Ottanta. Prendiamo come esempio il primo numero di *Video*. Qui una simile dinamica è accennata già nella nota di introduzione della redazione, in cui il video non è messo in immediata relazione con il film, ma rimanda, piuttosto, ai mondi dell'hi-fi, della televisione, della telematica e di tutti quei nuovi sistemi di informazione, come il teletext, che rappresentano «quelle diavolerie di una TV di quando saremo una società perfettamente efficiente, liberata dall'inflazione e fatta di circuiti stampati e di sangue sintetico: del video per fare la spesa,

per telefonare, per sposarsi e anche per trascorrere la luna di miele»²³⁸. Anche se il *coté* cyberpunk dell'ultima parte della citazione viene immediatamente attenuato – i redattori, infatti, sostengono di voler immaginare il futuro del video in maniera meno apocalittica –, i caratteri della soggettività a cui la rivista intende afferire emergono perfettamente: si tratta di parlare a un lettore che desideri entrare a far parte della “nascente civiltà del video”²³⁹, in cui le preoccupazioni legate alla contingenza socioeconomica spariscano in nome dell'efficienza di una società dei consumi fortemente tecnologizzata.

La nota di copertina rivela, tuttavia, solo poche sfaccettature del complesso prisma rappresentato dalla soggettività videoamatoriale. Nel momento in cui si procede all'analisi dell'indice, emergono sostanzialmente quattro aree tematiche in cui il rapporto tra dispositivo e discorso diviene focale: la prima connessa alla relazione tra videoamatorialismo e pratiche più consolidate, come il cineamatorialismo e la fotografia; la seconda connessa alla cinefilia; la terza connessa al consumo di materiali pornografici; la quarta connessa al mondo dei videogiochi.

Per quanto riguarda il primo punto, l'assenza di riferimenti nella pagina introduttiva non deve fuorviare la nostra attenzione: di fatto, può essere letta come una strategia di marketing volta a presentare la rivista come foriera di istanze innovatrici, un'emanazione della nuova “civiltà del video” in via di affermazione. Non casualmente, dunque, l'articolo “Stasera in tv le vostre diapositive”²⁴⁰ intende fornire istruzioni riguardo alla rimediazione delle diapositive su nastro magnetico attraverso un sistema molto simile a quello utilizzato per il passaggio da film a video (a cui, comunque, viene fatto riferimento): la preoccupazione maggiore del redattore è guidare il lettore nella transizione da un panorama tecnico obsoleto a quello insorgente. Il videoamatore si configura, così, come un individuo che ha già intrapreso un proprio percorso all'interno della produzione di immagini e che, poiché è molto attento agli avanzamenti della tecnica, ha deciso di essere parte del nuovo fenomeno, anche quando ciò significa rinunciare alle proprie abitudini medialità (in questo particolare caso, alla produzione di diapositive).

In merito al secondo punto, l'offerta informativa della rivista si dipana tra un focus su Clint Eastwood e le rubriche dedicate alle videocassette in uscita e ai film presenti in sala – i film che non è possibile «comprare in videocassette. Un dovere, comunque, per un vero appassionato di cinema»²⁴¹. Il ruolo della rivista, tuttavia, non si esaurisce nella semplice presentazione di ciò che offrono il mercato delle videocassette di edizione e l'altro grande serbatoio della videofilia, ossia la televisione: i redattori, infatti, intendono aiutare il lettore nella scelta proponendogli, per esempio,

²³⁸ Anon., “Molto meglio della TV”, in *Video*, cit., p. 1.

²³⁹ Cfr. *ibidem*.

²⁴⁰ Cfr. S. Belli, “Stasera in tv le vostre diapositive”, cit., pp. 66-69.

²⁴¹ Anon., “Indice”, in *Video*, n. 1 (novembre 1981), p. 3.

classifiche di vendita e indicandogli quali film registrare dalla tv.

Le indicazioni non afferiscono a precisi campi tipologici o di genere: si tratta indistintamente di cartoni animati, film erotici, “film più che erotici”²⁴², film sportivi e film musicali. Particolarmente curioso appare l’eufemismo “più che erotici”, che, in sé, rende ragione dell’omissione dal manifesto redazionale di un tratto caratterizzante del profilo del lettore ipotetico, ossia il consumo di film pornografici editi in videocassetta – la terza area tematica presa in considerazione. Il consumo domestico della pornografia filmica è elemento di fondamentale rilevanza per la comprensione del fenomeno video. Ciò traspare dalla struttura stessa dei testi: “VideocasseX”²⁴³, firmato da Ann O’Nyn, per esempio, non si presenta come un articolo estemporaneo, ma come un progetto di rubrica. Come abbiamo accennato nei capitoli precedenti, le sue pagine sono divise in sottocapitoli che si occupano di temi diversi. Il primo, intitolato “Il ‘caso’ Electric Blue” affronta la commercializzazione delle prime videoriviste porno; il secondo e il quarto, intitolati “C’era una volta il Video X” ed “E noi?”, concernono la diffusione della videopornografia nel mercato italiano; il terzo, “Le VideoSex Stars” elabora una rassegna delle principali attrici porno dell’epoca, le cosiddette “api regine”²⁴⁴ – quasi per dovere di cronaca sono citati anche tre attori: John Holmes, Al Parker e Jean-Daniel Cadinot, pioniere del porno gay europeo. La presenza di un articolo dedicato alla pornografia offre importanti indicazioni riguardo ai destinatari della rivista: si rivolge a lettori maschi, tendenzialmente adulti e, come dimostra la citazione di Cadinot, non necessariamente eterosessuali.

In merito al quarto punto menzionato, quello legato al consumo di videogiochi, *Video* propone un articolo intitolato “Guerre spaziali, corse della morte, computer & C.”²⁴⁵, in cui il redattore, Stefano Belli, tenta di analizzare il passaggio dei dispositivi videoludici dalla sala giochi allo spazio domestico. In particolare, il fulcro del discorso è organizzato attorno alla presentazione della *console* Atari e di sedici suoi giochi: Belli si preoccupa di spiegare al lettore i fattori decisivi della transizione alla nuova generazione di *console*, quella dei videogiochi «‘a cassetta’, programmati, più costosi e costituiti da un’unità nella quale vanno inserite di volta in volta le cassette dei programmi preferiti»²⁴⁶. Da queste pagine emerge un’ipotesi ben chiara: si pensa che il destinatario, interessato al fenomeno videoamatoriale, sia incuriosito anche dalla commercializzazione delle prime *console* domestiche, pur non essendo necessariamente un videogiocatore. Sembra valere, infatti, il richiamo della novità tecnica – in questo caso, decisamente caratterizzato dal brand, Atari – di cui videoregistrazione e videogioco rappresentano le istanze più avanzate.

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ Cfr. Ann O’Nyn, “VideocasseX”, cit., pp. 36-39.

²⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 38.

²⁴⁵ Cfr. Stefano Belli, “Guerre spaziali, corse della morte, computer & C.”, in *Video*, n. 1 (novembre 1981), pp. 80-83.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 81.

Rispetto a *Fotografare* (e, in particolare, alla rubrica “Videografare”), una rivista come *Video* complica ulteriormente lo *schema epistemico*, aggiungendo nuovi *layer* tematici e nuove possibili declinazioni della soggettività del lettore/*user*. Se, infatti, in “Videografare” egli si presenta come un “tecnologo esperto”, incuriosito dalle nuove tecniche e dalla comunicazione di massa, poco attento alle regole della ripresa nonostante sia (o sia stato) un cineamatore, al punto che appare necessario fornirgli precisi suggerimenti al riguardo. A questi elementi, tra i quali soprattutto l’ultimo sembra ricorrente, si aggiungono, da un lato, la questione relativa al mondo videoludico (anche se la tensione nei confronti delle forme telematiche di comunicazione è già presente in *Fotografare*), dall’altro quella della “cinefilia espansa” che muove dalla conoscenza delle opere fondamentali dei grandi autori (o dei grandi attori, come nel caso dell’articolo monografico su Clint Eastwood) alla pornografia (attraverso inserto dedicato non esclusivamente a un pubblico eterosessuale).

Una simile operazione descrittiva potrebbe essere replicata anche per i numeri di *Video* del 1985, del 1989 e del 1993. Il punto che intendiamo evidenziare qui, tuttavia, è più che altro di natura metodologica: l’indagine dello *schema epistemico* può basarsi sulla descrizione/analisi di occorrenze di un singolo apparato discorsivo (ossia di una singola rivista) oppure di reti di apparati discorsivi che si possono (ri)costruire tramite confronti incrociati. In questo modo, possiamo fare emergere la *stratificazione epistemica* dello schema, il cui fascio di reti e funzioni produce soggettività. Tali *pattern* stratificati sono veicolati dalle riviste (che rappresentano un apparato discorsivo fra i tanti), le quali, oltre a costituire un “ambito di negoziazione del fare”, innervano anche “l’ambito di negoziazione della soggettività”. In questa prospettiva, potremmo dire che esse svolgono una funzione economica in relazione allo *schema epistemico* e, più in generale, all’*interdispositivo* dell’*audiovisivo analogico della quotidianità*.

Essa può essere compresa parafrasando ciò che Agamben sostiene in *Che cos’è un dispositivo?* riguardo al concetto di *oikonomia*, che il filosofo italiano riprende dalla propria ricerca in campo teologico. Poiché con questo termine si intende «l’amministrazione dell’*oikos*, della casa e, più generalmente, gestione, *management*»²⁴⁷, ossia un qualcosa non immediatamente riconducibile alla teoria dei media, dobbiamo specificare come esso si possa tradurre all’interno dell’alveo concettuale dell’*audiovisivo analogico della quotidianità*. Da un lato, potremmo osservare che la gestione delle pratiche cine-videoamatoriali ha come centro la conoscenza dell’oggetto tecnico e delle sue modalità di utilizzo: si tratta di una forma di conoscenza di natura procedurale, il cui fulcro è l’accumulo di informazioni e l’applicazione di protocolli di comportamento per l’*everyday user* elaborati grazie a questi dati. Dall’altro, dobbiamo prestare attenzione alla riflessione intorno a

²⁴⁷ G. Agamben, *Che cos’è un dispositivo?*, cit., p. 15.

tale conoscenza, al *logos dell'oikonomia*: si tratta, in altre parole, dei discorsi che è possibile elaborare su di essa. L'*oikonomia* e il suo *logos* non sono fasci di funzioni inerti. Hanno come obiettivo la determinazione di «un processo di soggettivazione, devono, cioè, produrre il loro soggetto»²⁴⁸.

In questo modo, le riviste si presentano, all'interno dello *schema epistemico*, come un campo tensivo in cui il *logos*, la parola che è legge e che si realizza in discorsi, regola l'utilizzo dell'oggetto tecnico tramite prescrizioni (*logos dell'oikonomia*) che riguardano il campo delle pratiche medialità quotidiane: tali prescrizioni sono rivolte a un soggetto, il lettore/*everyday user* a cui i redattori delle riviste fanno riferimento. Un soggetto paradossale (pensiamo, a tal riguardo, al confronto fra l'approccio sociosemiotico di Landowski e lo studio dello *schema epistemico*): un soggetto astratto, che viene prodotto nel momento stesso in cui si progetta per lui una forma testuale e, al contempo, un soggetto concreto, che utilizza macchinari per produrre testi audiovisivi e per fruirne.

Un simile *framework*, tuttavia, funziona se osserviamo l'esigenza economica dal punto di vista del movimento che conduce dai discorsi alle pratiche. Resta da comprendere in maniera più approfondita il suo lato speculare, ossia come reagisca a essa la materialità delle pratiche tecno-mediali quotidiane. A tale snodo teorico sarà dedicato il prossimo capitolo.

²⁴⁸ Ivi, p. 19.

2. L'orizzonte delle pratiche

Esiste una *dotta ignoranza* tecno-mediale? Esiste, cioè, una dinamica di appropriazione e di utilizzo delle apparecchiature che funziona come «un modo di conoscenza pratico che non racchiude la conoscenza dei propri principi»²⁴⁹? Nel caso di una risposta affermativa, come può configurarsi la sua relazione con l'*interdispositivo* dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* e il suo schema epistemico? In altri termini, come la *dotta ignoranza* diviene una delle possibili modalità di negoziazione tra soggetti e dispositivi?

Al termine del capitolo precedente abbiamo notato come la riflessione sul dispositivo sia inscindibile da quella sulla sua *oikonomia*²⁵⁰. Essa non deve essere intesa come semplice “messa in opera” del dispositivo, ma come una serie di negoziazioni stratificate, che prendono avvio già dal livello discorsivo, nel momento in cui, attraverso apparati come le riviste, si individua il *logos dell'oikonomia*, ossia una forma di conoscenza che intende governare le pratiche. Tale *logos* supera i confini del linguaggio: poiché è focale il suo *coté* pragmatico, li eccede rimandando ai modi in cui i discorsi mirano a *far fare*, orientando il destinatario della comunicazione all'interno del mondo delle pratiche. Quest'ultimo non è (solo) il riflesso linguistico della situazione e della posizione sociale, politica, istituzionale, etc., del *locutore*, come vorrebbe la socio-semiotica di Landowski. Al contrario, prende la forma di un contesto extra-linguistico, concreto e storicamente determinato, in cui alle parole si affiancano *gesti mediali*.

L'*oikonomia* dell'*interdispositivo* dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* si presenta, così, nella doppia veste di *logos dell'oikonomia* e di *oikonomia del néuma*, ossia, da un lato, come tentativo di disciplinare i gesti degli *everyday user* attraverso prescrizioni discorsive, dall'altro come dinamiche di appropriazione che si traducono come incorporazione del *logos* o come rifiuto (consapevole o non consapevole) del *logos*. L'*oikonomia*, dunque, riguarda sia il piano discorsivo sia il piano non-discorsivo del dispositivo e fa riferimento anche a ciò che può porre in scacco il linguaggio: secondo Agamben, il gesto è, infatti, ciò che permette di esporre la parola

senza alcuna trascendenza nella sua medialità, nel suo proprio esser mezzo. Il gesto è, in questo senso, comunicazione di una comunicabilità. Esso non ha propriamente nulla da dire, perché ciò che mostra è l'essere-nel-linguaggio dell'uomo come pura medialità. Ma, poiché l'essere nel linguaggio non è qualcosa che possa essere detto in proposizioni, il gesto è, nella sua essenza, sempre gesto di non raccapezzarsi nel linguaggio, è sempre *gag* nel significato proprio del termine, che indica innanzitutto qualcosa che si mette in bocca per impedire la parola, e poi l'improvvisazione dell'attore per sopperire a un vuoto di memoria o a un'impossibilità di parlare²⁵¹.

Il gesto, così, demarca il limite del linguaggio esibendo una *medialità*, o meglio l'essere-in-un-

²⁴⁹ Cfr. P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila* [1972], Cortina, Milano 2003, p. 253.

²⁵⁰ Cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 15.

²⁵¹ Cfr. G. Agamben, “Note sul gesto”, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, p. 52.

medio dell'uomo, senza concentrarsi su un fine specifico: esso, secondo Agamben, apre così alla sfera dell'*ethos*²⁵².

Nel momento in cui dobbiamo occuparci della relazione tra l'*interdispositivo* dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* e il campo delle pratiche correlate – in altri termini, nel momento in cui dobbiamo ricostruire, in senso gaudreaultiano-marioniano, la sua serie culturale –, il sentiero di ricerca che dovremo percorrere avrà dunque come punti di riferimento lo *schema epistemico*, la base materiale del dispositivo, i gesti e i comportamenti che tali gesti informano, la cui stratificazione dà vita a un *ethos* specifico. All'interno di una simile prospettiva, le domande con cui abbiamo avviato la nostra riflessione modificano il loro raggio, riconducendo a una serie di questioni più specifiche: come, all'interno di una serie culturale, si configura il livello dei comportamenti? Quali rapporti intrattengono i comportamenti con i dispositivi – sia riguardo alle strutture discorsive sia riguardo alle strutture materiali? In quale modo quei gesti e quei comportamenti che emergono dalla relazione con i dispositivi si generalizzano, dando vita a pratiche riconoscibili? La soggettività presupposta dal dispositivo – soggettività che, come abbiamo ripetuto più volte, non si limita a subire le dinamiche di dispositivo, ma contribuisce a modificarle conferendo loro pregnanza diacronica – quale ruolo svolge? Infine, qual è il “reagente epistemico” che consente al ricercatore di rendere visibile la galassia dei gesti, dei comportamenti e delle pratiche?

Una prima risposta proviene dal riferimento alla prospettiva bourdesiana, a cui abbiamo fatto riferimento all'inizio del capitolo attraverso il concetto di *dotta ignoranza*. Essa, soprattutto se ricondotta a *Per una teoria della pratica* del 1972, rappresenta un imprescindibile punto di partenza²⁵³; più specificamente, intendiamo prendere avvio dalla svolta *prassiologica* che Bourdieu elabora qui a complemento di altre due forme di conoscenza del mondo sociale (e, talvolta, in contrapposizione a esse), ovvero l'indirizzo fenomenologico e quello oggettivista²⁵⁴.

Secondo l'aquitano, mentre il primo mira a esplicitare «la verità dell'esperienza primaria del mondo sociale, vale a dire la relazione di *familiarità* con l'ambiente familiare, apprensione del mondo sociale come mondo naturale che si presenta come ovvio, che per definizione non riflette su di sé ed esclude la questione delle proprie condizioni di possibilità»²⁵⁵, il secondo

costruisce le relazioni oggettive (per esempio, economiche o linguistiche) che strutturano le pratiche e le rappresentazioni delle pratiche, cioè, in particolare, la conoscenza primaria, pratica e tacita, del mondo familiare, al prezzo di una rottura con questa conoscenza primaria, quindi con i presupposti tacitamente assunti che conferiscono al mondo sociale il suo contenuto di

²⁵² Cfr. *ivi*, pp. 50-53.

²⁵³ Oltre a *Per una teoria della pratica*, che si configurerà comunque come il nucleo del nostro ragionamento, ci affideremo anche a *Il senso pratico* del 1980 (Armando, Roma 2005), in cui il sociologo francese, a distanza di otto anni, sviluppa molte tra le intuizioni presenti in *Per una teoria della pratica*.

²⁵⁴ Cfr. P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, cit., pp. 185-206.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 185.

ovvietà e naturalezza²⁵⁶.

L'approccio fenomenologico, così, evidenzia la presenza di un mondo che funziona secondo regole pre-oggettuali e abitudinarie, la cui indagine può fare affidamento solo a costruzioni di secondo grado, rielaborazioni descrittive delle reti tessute dagli attori sociali²⁵⁷. *Accounts* degli *accounts*²⁵⁸ legati alle loro attività, le quali sono dotate di un senso autonomo. Al contrario, secondo l'approccio oggettivista, tale senso si lega a una rottura con l'orizzonte delle rappresentazioni pre-costituite e con l'idea di una conoscenza di secondo grado: esso è, innanzitutto, una costruzione di un osservatore esterno, il quale, avvalendosi della sua posizione di privilegio, può far emergere la trama dei rapporti oggettivi che regolano le attività degli attori sociali. Questa tipologia di avvicinamento al mondo sociale comporta tuttavia numerosi rischi. Il principale è quello corso dallo strutturalismo – in particolare, dal suo architrave teorico, ossia la linguistica saussuriana e la semiologia, secondo cui al centro del discorso non vi è l'interazione tra agenti, ma l'applicazione di codici. Insomma, nel momento in cui due individui devono, per esempio, comunicare, essi pongono in atto dinamiche di codificazione e di decodificazione fondate su atti di comprensione immediata degli elementi, la quale, a sua volta, si basa su «un'operazione inconscia di decifrazione che è perfettamente adeguata solo nel caso in cui la competenza che mette in gioco uno degli agenti costituisca una cosa sola con la competenza che mette in gioco [...] l'altro agente nella sua percezione di tale condotta o di tale opera»²⁵⁹. In altri termini, si presuppone una situazione comunicativa in cui la conoscenza del codice sia assoluta e condivisa in egual misura da chi partecipa allo scambio.

La *prassiologia* bourdesiana, pur criticando l'eccessivo empirismo dell'approccio fenomenologico, si allontana, parimenti, dalle elaborazioni astratte dell'oggettivismo. Essa, infatti, ha come oggetto «non solo il sistema delle relazioni oggettive che costruisce il modo della conoscenza oggettivista, ma anche le relazioni *dialettiche* tra tali strutture oggettive e le *disposizioni* strutturate all'interno delle quali esse si attualizzano e che tendono a riprodurle»²⁶⁰. In questo modo, la *prassiologia* evita, da un lato, di favorire la descrizione (talvolta ingenua) dell'esperienza primaria rispetto all'individuazione delle sue condizioni di possibilità (teoriche e sociali), dall'altro, di considerare in via esclusiva i processi di astrazione reificante a cui l'analisi scientifica può ridurre la nostra esperienza del mondo. In altri termini, la *prassiologia* punta a «un'interiorizzazione dell'esteriorità e a un'esteriorizzazione dell'interiorità»²⁶¹, a operazioni, cioè, che permettono al ricercatore di

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Cfr. A. Schütz, *Saggi sociologici. Sulla metodologia delle scienze sociali*, vol. 1, UTET, Torino 1979, p. 59.

²⁵⁸ Cfr. P. Attewell, "Ethnomethodology since Garfinkel", in *Theory and Society*, n. 2 (1974), pp. 179-210.

²⁵⁹ P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, cit., p. 192.

²⁶⁰ *Ivi*, pp. 185-186.

²⁶¹ *Ivi*, p. 186.

indagare i fondamenti oggettivi dell'esperienza primaria conservando le acquisizioni dell'approccio oggettivista e, al contempo, integrando ciò che tale conoscenza aveva dovuto escludere²⁶², ossia l'attenzione alla sua dimensione attuale e storica²⁶³.

Per raggiungere un simile scopo, Bourdieu sposta l'attenzione dall'oggetto problematico al «principio di produzione dell'ordine osservato»²⁶⁴, dall'*opus operatum* al *modus operandi*, ponendo così l'accento sul modo di generazione delle pratiche. Insomma, secondo il sociologo francese, per evitare, da un lato, le ingenuità dell'approccio fenomenologico e, dall'altro, le istanze oggettivanti di tendenze come lo strutturalismo, è necessario concentrarsi sulle strutture e concepirle come elementi costitutivi di uno specifico ambiente, che, colti empiricamente «sotto forma delle regolarità associate a un ambiente socialmente strutturato»,

producono degli habitus, sistemi di *disposizioni* durature, strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti, vale a dire in quanto principio di generazione e strutturazione di pratiche e di rappresentazioni che possono essere oggettivamente “regolate e “regolari” senza essere affatto il prodotto dell'obbedienza a delle regole²⁶⁵.

In maniera più specifica, per Bourdieu il nucleo della questione concerne i modi in cui le relazioni d'*habitus* si presentano all'interno di una *serie* di operazioni «organizzate come strategie senza essere assolutamente il prodotto di una vera intenzione strategica»²⁶⁶. L'*habitus*, insomma, non è riducibile all'imposizione di una volontà superiore: è il frutto di sommovimenti socio-culturali che definiscono un «campo di possibilità oggettive immediatamente inscritte nel presente, cose da fare e non fare, rispetto a un *avvenire* che [...] si propone con un'urgenza e una pretesa di esistere che esclude la deliberazione»²⁶⁷. Il problema nodale, dunque, non è tanto l'indagine dei modi in cui le classi dominanti impongono specifici comportamenti alle classi dominate, quanto l'analisi delle strutture attraverso cui le relazioni oggettive presenti nelle classi e tra le classi si riproducono, divenendo *automatismi pratici* volti a condizionare la libertà individuale e collettiva. Tale condizionamento avviene tramite una mediazione tra le *probabilità oggettive* (per esempio, l'accesso all'istruzione superiore) e le *aspirazioni soggettive* (le “motivazioni” dei comportamenti)²⁶⁸.

Come viene osservato anche ne' *Il senso pratico*, l'*habitus* ha quindi una forte componente di classe, al punto che la nozione stessa di classe può essere definita in funzione del concetto di *habitus*: essa «(in sé) è inseparabilmente una classe di individui biologici dotati dello stesso *habitus*,

²⁶² Cfr. *ivi*, p. 187.

²⁶³ Senza entrare in particolari specifici, segnaliamo che un simile atteggiamento epistemico si traduce in ciò che Bourdieu definisce come “oggettivazione partecipante”. A tal riguardo, rimandiamo a P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Chicago University Press, Chicago 1992.

²⁶⁴ P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, cit., p. 206.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 207.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 208.

²⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 208.

come sistema di disposizioni comune a tutti i prodotti degli stessi condizionamenti»²⁶⁹. Tale componente, tuttavia, non è assoluta. Se, infatti, l'*habitus* è ciò che caratterizza i comportamenti di classe, non può rimandare a un *set* fisso perché i suoi membri non compiono le stesse esperienze nello stesso ordine. Occorre distinguere quindi un *habitus di classe*, inteso come un sistema che rappresenta le condizioni di possibilità dell'esperienza sociale, ovvero come un «sistema soggettivo ma non individuale di strutture interiorizzate, schemi comuni di percezione, di concezione e di azione, che costituiscono la condizione di ogni oggettivazione e di ogni appercezione»²⁷⁰, e un *habitus individuale*, formato cioè dalla singolarità delle *traiettorie sociali* degli individui, che rappresenta l'attualizzazione all'interno di specifici contesti (storici, geografici, etc) delle strutture potenziali dell'*habitus di classe*²⁷¹.

All'interno di una simile prospettiva, avremo così un palinsesto generale formato dall'*habitus di classe* e da una serie di concretizzazioni singolari costituenti l'*habitus individuale* (di cui si tratta ne' *La Misère du monde*²⁷², per esempio), che possono configurarsi o come semplici variazioni sul tema oppure come deviazioni dal tema, dando vita a forme di *habitus clivé*²⁷³. Con quest'ultima perifrasi, elaborata al termine del suo percorso intellettuale, Bourdieu intende sottolineare come, all'interno dell'esperienza individuale l'*habitus* possa modificarsi radicalmente, soprattutto quando le condizioni di esistenza di un individuo cambiano radicalmente in funzione delle dinamiche di mobilità sociale a cui è sottoposto²⁷⁴. Insomma, se in opere come *La distinzione* e, in misura diversa, in *Per una teoria della pratica* e *Il senso pratico*, l'*habitus* si configura come una struttura generale (sotto certi aspetti, trascendentale) che si attualizza all'interno di traiettorie individuali²⁷⁵, in *Science de la science et réflexivité* il concetto di *habitus clivé* ne modifica radicalmente i tratti, decostruendone l'unitarietà. La possibilità di deviare dai percorsi tracciati dall'*habitus*, infatti, non porta necessariamente al disordine sociale o all'esclusione, ma al riconoscimento della pluralità dei comportamenti connessi all'appartenenza a un gruppo sociale. In questo senso, l'interpretazione dell'ultimo Bourdieu effettuata da Morrison e Lahire restituisce un quadro teorico più complesso, in cui

[t]he plurality of dispositions and competencies on the one hand, the variety of contexts in which

²⁶⁹ P. Bourdieu, *Il senso pratico*, cit., p. 95.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 96.

²⁷² Cfr. P. Bourdieu (a cura di), *La Misère du monde*, Seuil, Parigi 1993.

²⁷³ Cfr. P. Bourdieu, *Science de la science et réflexivité*, *Raisons d'agir*, Parigi 2001, p. 214.

²⁷⁴ Cfr. S. Friedman, "Habitus Clivé and the Emotional Imprint of Social Mobility", in *The Sociological Review*, vol. 64, n. 1 (febbraio 2016), pp. 129-147.

²⁷⁵ Come afferma Tony Bennett, infatti, «there are places where Bourdieu does opt for more elastic interpretations. In Outline of a Theory of Practice [*Per una teoria della pratica*], he commits only to the probabilistic expectation that members of the same class will share the same experiences, stressing that not all the members of a class (or even two of them) will ever do so entirely». T. Bennett, "*Habitus Clivé: Aesthetics and Politics in the Work of Pierre Bourdieu*", in *New Literary History*, vol. 38, n. 1 (2007), p. 203.

they are actualised on the other are what make sociological sense of the variation of behaviour of the same individual, or of the same group of individuals, as a function of different fields of practice, the properties of the contexts of action or the more singular circumstances of practice²⁷⁶.

Una simile pluralità di possibilità pratiche si traduce innanzitutto in un ampliamento del raggio dei processi di incorporazione delle strutture. Secondo Bourdieu, tale elemento, di cui tratta ampiamente in *Per una teoria della pratica*, è di fondamentale rilevanza per l'acquisizione dell'*habitus*. Ogni forma di conoscenza pratica è, prima di tutto, una conoscenza corporea, che può essere trasmessa per *familiarizzazione* oppure per *trasmissione esplicita* tramite prescrizioni e precetti²⁷⁷, ossia attraverso processi che occupano uno spazio epistemico molto particolare, non più legato all'opacità della *zoé*, ma non ancora discorsivo. La padronanza della pratica avviene, infatti, nella pratica²⁷⁸: la sua logica non è speculativa, ma investe l'*hexis* corporea, afferendo alla motricità in quanto «schema posturale che è al contempo singolare e sistematico perché solidale con tutto un sistema di tecniche del corpo e di strumenti e carico di una massa di significati e di valori sociali»²⁷⁹. Ciò che viene incorporato risulta così al di fuori della coscienza, lontano da quelle forme di intenzionalità che governano la trasformazione volontaria e l'esplicitazione e, per questa ragione, ha una forte pregnanza *etica* e socio-politica²⁸⁰.

La domanda che ci dovremmo porre, a questo punto, è la seguente: in che modo l'*habitus*, nella sua accezione più ampia, consente di costituire il campo²⁸¹ dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*? In che modo esso permette di creare e consolidare il *capitale simbolico*, ossia quella forma di capitale (economico, culturale, scolastico o sociale)

percepita secondo categorie di percezione, principi di visione e di divisione, sistemi di classificazione, schemi tassonomici, schemi cognitivi che siano, almeno in parte, il risultato dell'incorporazione delle strutture del campo considerato, ossia della struttura della distribuzione del capitale nel campo considerato. [...] Il capitale simbolico è un capitale a base cognitiva, fondato sulla conoscenza e sul riconoscimento²⁸²?

Proseguendo su questa strada, tuttavia, non coglieremmo un punto nodale riguardante l'impostazione della riflessione bourdesiana. Il sociologo francese, infatti, nel momento in cui si occupa della rete delle relazioni oggettive che costituiscono l'*habitus*, sebbene non vi riconosca la *longa manus* di un'intenzionalità che mira a governare le pratiche, lo definisce essenzialmente in

²⁷⁶ Traduzione in inglese di B. Lahire, *Les Cultures des individus: dissonances culturelles et distinctions de soi*, Éditions de la découverte, Parigi 2004, p. 14 presente in T. Bennett, "Habitus Clivé: Aesthetics and Politics in the Work of Pierre Bourdieu", cit., p. 209.

²⁷⁷ Cfr. P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, cit., p. 235.

²⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 233.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 245.

²⁸¹ Il concetto di "campo" viene ampiamente sistematizzato nel volume *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], Il Saggiatore, Milano 2005, passim.

²⁸² P. Bourdieu, *Ragioni pratiche* [1994], Il Mulino, Bologna 1995, p. 144.

funzione di principi strategici. Se riprendiamo le critiche mosse da de Certeau ne' *L'invenzione del quotidiano*, possiamo infatti notare come l'orizzonte descritto da Bourdieu sia costituito da pratiche riferibili, da un lato, «alla massimizzazione del capitale (i beni materiali e simbolici), che costituisce essenzialmente il *patrimonio*; dall'altra lo sviluppo del *corpo*, individuale e collettivo, generatore di durata [...] e di spazio»²⁸³. I loro campi di variazione non dipendono così dall'*agency* degli individui che compongono il gruppo sociale indagato, ma dai modi in cui le sue istituzioni impongono nuovi modi di (ri)produzione della conoscenza pratica cambiandone le strutture.

Un simile approccio, tuttavia, presenta notevoli rischi. Poiché, infatti, sono considerate all'interno di una relazione sostanzialmente esclusiva con le loro istituzioni di riferimento e, in particolare, con due loro elementi, ossia il *luogo proprio* (ovvero il patrimonio) e il *principio collettivo di gestione* (la famiglia, per esempio) che governa le pratiche di incorporazione, nel momento in cui, come avviene nelle «nostre società tecnocratiche»²⁸⁴, questo duplice postulato viene meno, le pratiche tendono a perdere consistenza e a divenire meno visibili. Ciò viene solo parzialmente mitigato dal concetto di *habitus clivé*²⁸⁵, perché esso, pur ponendo in evidenza la non-unitarietà dell'*habitus* e indicando come si possa deviare dall'*habitus di classe*, non ne modifica i tratti caratterizzanti.

In primo luogo, infatti, anche se le sue strutture diventano variabili, ciò non ha alcun tipo di influenza sull'esperienza acquisita, che rimane dipendente dalle strutture – più precisamente, continua a essere solamente il luogo della loro iscrizione²⁸⁶. In secondo luogo, permane un grave vizio epistemologico della teoria bourdesiana: non solo l'esperienza acquisita non è autonoma dalle strutture, ma il fuoco sulle strategie che la orientano consente «il ritorno dell'etnologia più tradizionalista»²⁸⁷, secondo cui il prezzo da pagare per la coerenza delle pratiche è la presupposizione di incoscienza del gruppo che le elabora. Affinché si possa descrivere un orizzonte sistematico, è necessario che le esperienze riconducano a strutture omogenee, la cui individuazione dipende dalla “presa di distanza” da parte dello studioso. In altri termini, parafrasando de Certeau, potremmo sostenere che, perché sia indagabile in quanto (parte di un) sistema, un gruppo sociale (dalla classe alla società intera) deve essere sistema a sua insaputa: il ricercatore interviene proprio per stabilire ciò che esso è senza sapere di esserlo²⁸⁸.

La strutturazione strategica delle pratiche dimostra così di poter funzionare solo se ci si concentra sulle dinamiche di *decalage* tra struttura e situazione empirica, relegando ai margini e descrivendo come “devianti” quelle forme pratiche che non corrispondono alla totalità delle relazioni strutturali,

²⁸³ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 98.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ De Certeau, ovviamente, non può conoscere le elaborazioni sull'*habitus clivé* perché successive al periodo di redazione de' *L'invenzione del quotidiano*.

²⁸⁶ Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 101.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 99.

²⁸⁸ Cfr. *ibidem*.

ossia all'*habitus*. Insomma, Bourdieu pone il faro epistemico nella giusta direzione, trovandosi tuttavia in difficoltà nel momento in cui si trova a dover riflettere sulla concretezza singolare delle pratiche e sulle dinamiche di appropriazione/riconfigurazione delle strategie. Come sostiene de Certeau, egli, in sostanza, decide di non considerare la rilevanza delle tattiche, ingabbiando le loro "astuzie" tramite il ricorso all'inconscio (pensiamo, a tal proposito, al ruolo dell'incorporazione come processo di *automatizzazione* delle pratiche) e dissolvendone la carica destabilizzatrice all'interno delle reti dell'*habitus*, descritto dal filosofo di Chambéry come un vero e proprio *feticcio*²⁸⁹ scientifico che si presenta innanzitutto come «un luogo dogmatico, se si intende per dogma l'affermazione di un "reale" di cui il discorso ha bisogno per essere totalizzante»²⁹⁰.

Il campo delle pratiche, tuttavia, può essere rappresentato anche in un modo diverso e maggiormente variegato. Innanzitutto, si avverte la necessità di riferirsi a esse e, in particolare, alle tattiche senza ricorrere a finzioni epistemiche, come, secondo de Certeau, fa Bourdieu. Quest'ultimo, infatti,

finge di uscire (e andare verso queste tattiche), ma per *rientrare* (confermando la razionalità professionale). Sarebbe dunque una falsa sortita, una "strategia" del testo. Ma questa frettolosa ritirata non sta forse a indicare che egli *conosce* il pericolo, forse mortale, che fanno correre al sapere scientifico queste pratiche troppo intelligenti?²⁹¹

L'orizzonte strategico non è, dunque, autosufficiente. Deve essere ricostruito in funzione del rapporto dialettico che esso stabilisce con quello delle tattiche, in cui le traiettorie²⁹² degli attori sociali – de Certeau si concentra sui consumatori – diventano visibili. Fuori dal controllo dell'*habitus*, tali traiettorie «tracciano le astuzie di interessi diversi e di desideri che non sono determinati né captati dai sistemi entro i quali si sviluppano»²⁹³, anche se non possono essere considerate come completamente libere perché si inscrivono sempre nello «spazio tecnocraticamente costruito, scritto e funzionalizzato»²⁹⁴ in cui gli attori circolano. "Frase" «imprevedibili, "traverse" in parte illeggibili»²⁹⁵, le tattiche mirano a individuare quel tipo di "contenuto pratico" che, pur procedendo per successive appropriazioni di elementi strategici, si realizza in forme artigianali di creatività che non hanno un *luogo proprio* (a differenza delle strategie) e che si basano su continui giochi il cui fine è la trasformazione degli eventi in "occasioni creative"²⁹⁶.

²⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 104.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 102.

²⁹¹ *Ivi*, p. 104.

²⁹² L'uso del termine *traiettoria* per porre in evidenza i percorsi idiosincratici degli attori sociali va sottolineato perché è condiviso da de Certeau e da Bourdieu. De Certeau, tuttavia, sembra rifarsi non tanto ai saggi di Bourdieu, quanto a un testo di Fernand Deligny, *Les Vagabondes efficaces*, Maspero, Parigi 1970, passim.

²⁹³ Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 14.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. 14-16.

All'interno di una simile prospettiva, le tattiche costituiscono dunque "traiettorie indeterminate", che rifuggono apparentemente dal senso perché, pur essendo idiosincratiche, non rinunciano a dispiegarsi all'interno dello spazio prefabbricato imposto dalle determinazioni strategiche. In altre parole, le tattiche utilizzano i materiali (vocabolari, sintassi, etc.) dei linguaggi già codificati (intesi all'interno di uno spettro semiotico ampio)²⁹⁷, rimanendo tuttavia eterogenee ai loro sistemi perché spinte da interessi e desideri differenti, ovvero dagli interessi e dai desideri del "debole"²⁹⁸. La loro indagine deve essere così stratificata e afferire ai modi in cui le varie "mosse" degli attori sociali costituiscono il panorama tattico senza fare affidamento a una legge che conferisca a queste autonomia e unitarietà: tali caratteri, infatti, doterebbero la tattica di un progetto, trasformandola in una (contro)strategia. Diversamente, essa

[a]pprofitta delle "occasioni" dalle quali dipende, senza alcuna base da cui accumulare vantaggi, espandere il proprio spazio e prevedere sortite. Non riesce a tesaurizzare i suoi guadagni. Questo non luogo le permette indubbiamente una mobilità, soggetta però all'alea del tempo, per cogliere al volo le possibilità che offre un istante. Deve approfittare, grazie a una continua vigilanza, delle falle che le contingenze particolari aprono nel sistema di sorveglianza del potere sovrano, attraverso incursioni e azioni di sorpresa, che le consentono di agire là dove uno meno se lo aspetta. È insomma astuzia, un'arte del più debole²⁹⁹.

Un simile approccio all'ambito delle tattiche, che de Certeau definisce con il termine *polemologico*, mira così a evidenziare le dinamiche tramite cui i codici vengono utilizzati in situazioni particolari, concentrandosi sulle tecniche di enunciazione – pensiamo, per esempio, alla formulazione del concetto di "enunciazione pedonale", in cui il camminante piega alle sue necessità le strutture del "codice urbanistico" – e giungendo a tematizzare come questioni di natura semiotica puntino sempre ai loro referenti extra-codicali, extra-linguistici e pratici, riconducibili alla nozione di *modo di fare*³⁰⁰. In questo de Certeau dimostra di essere parzialmente in linea con Bourdieu, il quale, già in *Per una teoria della pratica*, sostiene che il tentativo di correggere gli elementi più astratti di correnti di pensiero come lo strutturalismo ha indotto linguisti e antropologi a ricorrere alle nozioni di "contesto" o "situazione", anche se spesso in maniera poco efficace: essi, infatti, più che renderle effettivamente operative, hanno spesso indugiato in tentativi di rinchiuderle «nella logica [...] del modello teorico che [...] si sforzano giustamente di superare»³⁰¹. In altri termini, secondo Bourdieu, nel tentativo di avvicinare al tema della pratica concreta le loro teorie, linguisti e antropologici si sono ritrovati ad astrarre il concetto di "contesto" anziché affrontare le implicazioni concrete delle loro teorie, limitandone la pregnanza alla riproduzione di dinamiche linguistiche.

²⁹⁷ In sintesi, de Certeau, nel momento in cui parla di linguaggio fa riferimenti a un'ampia gamma di codici, da quello verbale a quello urbanistico, da quello rituale a quello dei consumi. Si osservi in maniera specifica la riflessione sul rapporto tra codice urbanistico ed enunciazione pedonale. Cfr. *ivi*, p. 162.

²⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 70-72.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 73.

³⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. 76-79.

³⁰¹ Cfr. P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, cit., p. 196.

Ciò, secondo il sociologo aquitano, nasce da una falsa opposizione tra *modello* e *situazione*, che tende a opporre la struttura e le variazioni individuali, ossia tra le strategie e le appropriazioni tattiche. Qui sorge il punto di maggiore divergenza rispetto alle teorie di de Certeau, il quale, come abbiamo visto, attraverso l'approccio polemologico, pone in evidenza una simile tematica. Qui, insomma, emerge uno dei passaggi contraddittori della teoria bourdesiana: se, infatti, una simile opposizione trasforma l'ambito delle variazioni individuali in un campo sussidiario, il suo superamento, ossia la ricerca dei trascendentali dell'esperienza sociale – operazione che, come abbiamo visto, porta Bourdieu a riflettere sui concetti di *habitus* e di incorporazione – non porta a risultati molto diversi. Riprendendo la critica di de Certeau, dunque, ci possiamo rendere conto di una questione di fondamentale rilevanza: la critica di Bourdieu allo strutturalismo non riesce a essere pregnante perché, sebbene evidenzia la necessità di superare quelle concezioni più astratte che confondono la pratica con la mera attuazione di un codice (codice, talvolta, ricostruito sulla base del modello linguistico), nel momento in cui passa alla *pars construens* del proprio discorso, concepisce il funzionamento delle pratiche come applicazione di un *habitus*, ossia come la concretizzazione di forme che, seppure non siano dotate di un'intenzionalità specifica, svolgono comunque funzioni strategiche³⁰². Insomma, se il concetto di *habitus* appare storicamente determinato e non *trans-storico* come quello di *codice*, il suo funzionamento per incorporazione si avvicina pericolosamente alla nozione di applicazione del codice, in cui la variazione è ridotta a *devianza* (si pensi al concetto di *habitus clivé*) e in cui le appropriazioni tattiche, come sostiene de Certeau, sono appena accennate³⁰³.

Ciò è in parte dovuto all'impostazione del discorso bourdesiano e, in particolare, alla critica che egli compie nei confronti dell'approccio fenomenologico. Come abbiamo notato, Bourdieu taccia sociologi ed etnologi come Schütz e Garfinkel di eccessiva ingenuità nei confronti del proprio oggetto di ricerca. Parlando di *mondo della vita*, di costruzioni di secondo grado e di “*accounts of accounts*” essi postulano che vi sia una dimensione dell'esperienza esistente al di fuori della ricostruzione elaborata dal ricercatore. Gli elementi che essi rendono visibili durante la loro indagine sono dunque proprietà dell'oggetto e non snodi epistemici legati all'approccio teorico-metodologico che essi utilizzano nel momento in cui osservano la galassia delle pratiche. Tale atteggiamento si traduce spesso in un'*epoché dell'epoché*, ossia in una «sospensione del dubbio sulla possibilità che il mondo dell'atteggiamento naturale sia diverso da quello che è»³⁰⁴ e, dunque, in un'involontaria decostruzione della base filosofica delle teorie riconducibili alla sociologia

³⁰² Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 100-104.

³⁰³ O meglio, se ci riferiamo a *L'invenzione del quotidiano*, le tattiche sono accennate proprio per essere negate. Cfr. *ivi*, p. 104.

³⁰⁴ Cfr. P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, cit., p. 189.

fenomenologica e all'etnometodologia. Al contrario, un approccio scientificamente valido distingue le attualizzazioni più concrete e idiosincratiche dalle loro condizioni di possibilità, focalizzandosi su queste ultime: la *prassiologia*, infatti, è prima di tutto una scienza che, a differenza dell'idealismo, considera il fondamento storico dei trascendentali dell'esperienza sociale.

Queste obiezioni, che investono due nuclei importanti della teoria della quotidianità³⁰⁵, colgono un possibile punto di *impasse* del discorso fenomenologico, anche se non ne comprendono pienamente il risvolto. Sia per quanto riguarda Schütz e i suoi allievi sia per quanto concerne de Certeau, che, pur non essendo un fenomenologo non nasconde mai il suo debito nei confronti di Merleau-Ponty³⁰⁶, il mondo dell'esperienza quotidiana in quanto oggetto epistemico appare pre-esistente alla ricostruzione messa in atto dal ricercatore – in altri termini, alle dinamiche di oggettivazione partecipante –, ma conserva dei caratteri di opacità che sono irriducibili alla tematizzazione scientifica. Prendiamo come esempio de Certeau. Nel momento in cui si occupa dell'orizzonte tattico, egli afferma che le traiettorie singolari degli attori sociali formano «frasi imprevedibili, “traverse” in parte illeggibili»³⁰⁷ e dinamiche irriducibili alla rilevazione statistica³⁰⁸. In altre parole, le tattiche «[c]ircolano, vanno e vengono, debordano, si infrangono contro una barriera imposta, come onde schiumose di un mare che si infila fra le rocce e i dedali di un ordine stabilito»³⁰⁹. Nemmeno le loro “planimetrie”, ovvero le tracce grafiche lasciate dalle loro traiettorie, possono essere considerate rivelatrici della loro essenza perché, in tal modo, si sostituisce un segno reversibile a un'operazione, una sequenza spaziale di punti a una struttura temporale. Abbiamo, insomma, una “reliquia” al posto di un comportamento, il simulacro di una pratica al posto di una pratica. Ciò si lega indissolubilmente all'essenza temporale delle tattiche (mentre le strategie sono innanzitutto spaziali)³¹⁰ e al fatto che esse, come la quotidianità (e, forse, proprio perché innervano la quotidianità), sono sfuggenti e si modificano nel medesimo istante in cui pensiamo di averle colte.

Le tattiche, dunque, si collocano in quella zona d'ombra in cui teorie strutturate come quella dell'*habitus* non riescono a inoltrarsi, considerandola come un impedimento alla corretta ricostruzione di un fenomeno pratico o, al più, come una finzione retorica da cui è necessario prendere le distanze. In realtà, la sua tematizzazione evidenzia una forte presa di posizione epistemologica da parte del ricercatore, il quale dimostra di non potersi accontentare dell'analisi

³⁰⁵ Si pensi al debito che studiosi come Berger e Luckmann (citati nella prima sezione) hanno nei confronti di Schutz. Cfr. L. Sciolla, “Presentazione”, cit., pp. VII-XV.

³⁰⁶ Riguardo a tale tema, oltre a rimandare alle pagine de' *L'invenzione del quotidiano* relative alla spazialità, facciamo riferimento anche al lavoro critico svolto da Ian Buchanan riguardo il pensiero decerteausiano. Cfr. I. Buchanan, *Michel de Certeau: Cultural Theorist*, Sage, Thousand Oaks 2001, pp. 112-116.

³⁰⁷ Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 14.

³⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 70.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 70.

³¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 72.

delle strutture e, al contempo, rivendica la necessità di riflettere sui tratti meno trasparenti (e, dal punto di vista scientifico, più stimolanti) dell'orizzonte pratico, ossia la sua irriducibile concretezza e la possibilità di riferirsi a essa attraverso quella *scienza della singolarità* che abbiamo citato nella prima sezione, in cui lo stesso rapporto tra “generale” e “particolare” è posto in discussione.

Questa lunga digressione riguardante la teoria della pratica riconduce così a uno dei punti nodali a cui abbiamo fatto riferimento nella prima sezione della tesi, ossia quello della *scienza della singolarità*. Resta da specificare come essa – e i suoi assi di variazione – possano essere ben specificati all'interno della nostra ricognizione concernente l'*audiovisivo analogico della quotidianità*. In maniera più specifica, proveremo a comprendere come la sua dimensione pratica si configuri come campo di negoziazione dell'*interdispositivo*, nella sua duplice veste di *schema epistemico* e di *base materiale*. Inoltre, adottando un simile filtro, tenteremo di fare luce sui modi in cui i processi strategici e i sommovimenti tattici si inscrivono nei discorsi e nelle pratiche materiali, dando vita a sistemi complessi e polimorfi. Infine, considereremo come la dialettica tra Bourdieu e la teoria della quotidianità (de Certeau, la sociologia fenomenologica, etc.)³¹¹ possa essere utile per ricostruire i caratteri dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* come dispositivo e come serie culturale. Per fare ciò prenderemo avvio da una distinzione fondamentale, ossia quella tra pratiche testualizzate e pratiche non-testualizzate.

2.1 Pratiche testualizzate e pratiche non-testualizzate: un'introduzione

Come abbiamo suggerito nella digressione riguardante la teoria delle pratiche, uno dei problemi evidenziati da de Certeau è la loro sfuggevolezza. Soprattutto nel momento in cui si configurano come tattiche, esse tendono a non lasciare segni e, anche quando lo fanno, la loro combinazione riesce ad avvivare, al massimo, grafici di pratiche – o, come sostiene de Certeau, semplici planimetrie³¹². Se, dunque, desideriamo occuparci delle pratiche dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* dobbiamo rispondere alle seguenti domande: in che modo esse, configurandosi come dinamiche di negoziazione con l'*interdispositivo*, possono diventare visibili? Inoltre, poiché si tratta di pratiche legate alla quotidianità di un'altra epoca, quali tracce dobbiamo prendere in considerazione? Una risposta può provenire da un tentativo di sistematizzazione che tenga ben presente la struttura dell'*interdispositivo*, in particolare l'importanza, per la sua definizione, dello *schema epistemico* (o *dispositivo sociale*) e della base materiale.

All'interno di una simile prospettiva, ci inoltreremo lungo un doppio cammino. Da un lato tenteremo di indagare come lo *schema epistemico* configuri l'orizzonte pratico, orientandone i caratteri grazie ai suoi apparati, ossia le riviste specializzate, i manuali e le brochure d'utilizzo. Qui,

³¹¹ E, ovviamente, la preferenza accordata a quest'ultima.

³¹² Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 68-71.

insomma, possiamo notare come l'elemento discorsivo stabilisca un ordine delle pratiche al fine di individuarne la forma migliore. Non casualmente, dunque, ciò si traduce nell'elaborazione di set prescrittivi che riguardano principalmente la conoscenza delle apparecchiature e della grammatica audiovisiva. In termini bourdesiani, si tratta di un tentativo di *trasmissione esplicita* della conoscenza pratica³¹³ che si realizza attraverso testi dall'alto gradiente *illocutivo*, la cui declinazione comunicativa (intesa come concretizzazione storica delle dinamiche enunciative) varia in funzione dei supporti e dei prodotti editoriali scelti. In termini decerteausiani, si tratta di dinamiche strategiche, che occupano uno spazio comunicativo preciso (uno spazio comunicativo *proprio*) in cui è possibile riconoscere «un tipo specifico di sapere»³¹⁴: esso, come sostiene il filosofo di Chambéry, è prima di tutto l'emanazione di un potere che ne «controlla la caratteristiche»³¹⁵ e che «si riproduce attraverso di esso»³¹⁶. Dall'altro lato, abbiamo il panorama pratico formato da quelle appropriazioni della base materiale del dispositivo che non fanno riferimento tanto all'applicazione di competenze apprese quanto al contatto abitudinario con gli oggetti tecnici. All'interno di questo macro-insieme, vi sono tre possibili opzioni.

Nel primo caso, ci riferiamo a quelle modalità di utilizzo delle tecniche videofilmiche all'interno di micro-istituzioni comunitarie come la famiglia. Qui emerge la pregnanza del modello semio-pragmatico di Odin, che si concentra essenzialmente su due elementi: il *modo* di produzione di significati e affetti e il piano *contestuale* in cui tale produzione avviene.

Per quanto concerne l'orizzonte modale, il teorico francese rimanda all'interrelazione di quattro direttrici fondamentali, ossia quella *documentaristica*, quella *privata*, quella *intima* e quella *testimoniale*. La prima è caratterizzata dalla creazione di un enunciatore reale, ossia di «an enunciator constructed as belonging to the same space as myself and to whom I am authorized to ask questions»³¹⁷. Si tratta di una figura che si colloca tra la dimensione astratta dell'enunciazione e la dimensione concreta della comunicazione interpersonale e che può essere interrogata in merito alla verità dei propri enunciati³¹⁸. La seconda, invece, rimanda sempre a un enunciatore reale, al quale, tuttavia, non si chiede più di dire la verità, ma di sollecitare la memoria collettiva³¹⁹ riguardante la storia della famiglia: in altri termini, la *modalità privata* consente di rinsaldare i legami interpersonali della micro-comunità familiare e di rafforzarne l'identità. La memoria collettiva, tuttavia, non è l'unica tipologia mnestica che può essere sollecitata: Odin, infatti, quando

³¹³ Cfr. P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, cit., p. 235.

³¹⁴ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 72.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., p. 256.

³¹⁸ Cfr. *ibidem*.

³¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 259-261.

formula l'ipotesi dell'esistenza di una *modalità intima*³²⁰, rimanda alla capacità dell'audiovisivo amatoriale di innescare nel fruitore un dialogo interiore in cui egli prende posizione nei confronti di ciò che vede e, al contempo, dei propri ricordi. Insomma, se la modalità privata afferisce alla *memoria collettiva* della famiglia, quella intima rimanda alla *memoria personale*. La quarta modalità, infine, è connessa all'insorgenza del video e ha al suo centro il soggetto, «who, in the process of the production of a text [...], gives its perspective on what it sees ot on what it has seen; in this case, on the life of the family. The most significant trait of the testimonial mode is that it requires a fundamental evaluation of identity, of doing and of truth»³²¹.

Per quanto concerne, invece, il piano contestuale, Odin rimanda essenzialmente al tema dell'istituzione in cui avviene la comunicazione amatoriale, concentrandosi in particolare sulla famiglia. Come sostiene in "The Home Movie and Space of Communication", il cambiamento delle sue strutture idealtipiche si accompagna al mutamento delle tecniche utilizzate per la rappresentazione della vita quotidiana: dall'intrinseca relazione tra famiglia mono-nucleare e film si passa alla testimonianza della sua disgregazione, elaborata dal video analogico, e, infine, alla determinazione di uno *spazio egotico* di comunicazione³²² in cui la produzione amatoriale è prodotta e fruita da *user* individuali.

Ciò che non cambia, sia in relazione alle modalità di produzione di significati e affetti sia riguardo al piano contestuale, è la funzione della tecnica amatoriale. Essa, infatti, è prima di tutto uno strumento *go-between* e solo in un secondo momento un apparecchio di registrazione³²³: l'elemento rilevante non è il film o il video in sé, ma il processo attraverso cui essi vengono realizzati perché, per gli attori sociali coinvolti, è più importante lo sviluppo dei rapporti sociali sottesi alla pratica della ripresa rispetto al prodotto in sé. Già durante la fase di elaborazione, dunque, il film e il video producono un effetto, configurandosi così come un *gioco collettivo* all'interno dell'ambito familiare³²⁴. Tale gioco, tuttavia, non è solo una serie di operazioni il cui legame rimanda alla spensieratezza della vita familiare. Al contrario, può diventare il punto di manifestazione di tensioni psicologiche latenti, traducendosi in un «festival of Oedipal relations: the person behind the camera is not just an operator, but, in general, the father [...] Shooting a home movie always carries a risk for the subjects filmed, especially children. Parents are not aware of psychic consequences of a seemingly harmless act»³²⁵. All'interno del macro-sistema audiovisivo, l'affermazione del video

³²⁰ Nel 2008, Odin circoscrive la questione del ricordo personale all'interno di quella *privata*. Nel saggio del 2014, "The Home Movie and Space of Communication", essa si lega a una modalità autonoma, chiamata *modalità intima*. Cfr. R. Odin, "The Home Movie and Space of Communication", cit., p. 17.

³²¹ Ivi, p. 20.

³²² Cfr. ivi, pp. 18-21.

³²³ Cfr. R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., p. 257.

³²⁴ Cfr. *ibidem*.

³²⁵ Ivi, p. 258.

analogico nel campo amatoriale modifica sensibilmente tale condizione: la disgregazione dei rapporti familiari che accompagna la diffusione delle videocamere comporta anche una ridefinizione dei ruoli riguardanti il processo di ripresa. Come evidenzia Odin, ora la camera è utilizzata anche dai componenti più giovani della famiglia e non solo dal padre ³²⁶. Tale slittamento nella dimensione delle pratiche impone così una riconsiderazione di quel «festival of Oedipal relations»³²⁷ di cui lo studioso tratta nel saggio “Reflections on the Family Home Movie as Document”.

Ciò appare particolarmente evidente nel momento in cui tentiamo di arricchire il *framework* odiniano grazie a suggestioni provenienti dal diagramma teorico-metodologico a cui abbiamo accennato. Dal punto di vista bourdesiano, potremmo dire che, all'interno del campo familiare, gli *everyday user* non acquisiscono comportamenti per *trasmissione esplicita* di una conoscenza pratica, ma tramite la progressiva incorporazione di *modi di fare* tecno-mediali che manifestano precise tensioni psico-analitiche. Da questo punto di vista esse divengono fondamentali per assicurare l'ordine familiare e, di conseguenza l'ordine sociale. Se cambiamo prospettiva euristico-epistemologica, potremmo asserire che, nel momento in cui la cinepresa o la videocamera sono controllate dal padre, la pratica amatoriale-familiare svolge una funzione micro-strategica di fondamentale rilevanza. Essa diviene uno dei *luoghi comunicativi* in cui la micro-autorità familiare si insedia, dando vita a una sorta di riproduzione in campo audiovisivo dei rapporti di potere che si stabiliscono tra i componenti della famiglia. In questo senso va intesa l'affermazione di Odin secondo cui la transizione tecnica da film a video permette a elementi tattici – l'uso idiosincratico della videocamera da parte dei figli, i quali si “appropriano” degli oggetti tecnici, per esempio – di porre in questione le dinamiche più consolidate, evidenziando, in ambito audiovisivo, la parcellizzazione delle relazioni intra-familiari.

Dal nostro punto di vista, tuttavia, l'orizzonte tattico non si esaurisce in queste forme di appropriazione e non è riconducibile in maniera netta a una sola dimensione tecnica – e ciò, ovviamente, vale anche per il suo opposto, ovvero per l'orizzonte strategico. Se parliamo di tattica, infatti, possiamo notare come essa si presenti anche quando l'*everyday user* sfugge dal festival di relazioni edipiche indicato da Odin e non rivolge più la propria attenzione alla famiglia. Egli, in questo modo, cessa di essere “il padre”, ossia il principio regolatore della vita quotidiana, e diviene un individuo che utilizza la cinepresa e la videocamera in maniera apparentemente disordinata, affastellando immagini casuali di ciò che lo circonda ³²⁸. All'interno di una simile prospettiva egli

³²⁶ Cfr. R. Odin, “The Home Movie and Space of Communication”, cit., p. 17.

³²⁷ Cfr. R. Odin, “Reflections on the Family Home Movie as Document”, cit., p. 258.

³²⁸ Riguardo a una simile problematica, Odin ha una posizione molto precisa: secondo lo studioso francese, infatti, anche queste produzioni rientrerebbero all'interno della dinamica strategica che caratterizza il film e il video di famiglia perché, anche se non hanno come oggetto specifico le relazioni familiari, sono comunque di interesse generale per i suoi

libera se stesso e gli altri dai vincoli della riproduzione dei rapporti di potere all'interno della vita familiare, concentrandosi su quegli elementi che, in un determinato momento, catturano la sua attenzione. Allo stesso modo, le funzioni strategiche non sono esaurite dal film, la cui crisi coincide con una fase di sfrangiamento strategico derivante dall'affermazione del video: al contrario, diverse strutture strategiche vengono mutate dal film di famiglia.

Ne è esempio, per quanto riguarda i nostri *case studies*, il confronto tra due video presenti all'interno del fondo legato ad Antonio Cabrini, ossia *LEO e BRUNO 1988-89* e *Vipiteno 1985 Amatori – Pol. Rovereto*. Nel primo video sono presenti diverse scene di vita familiare in cui, nella casa di Piacenza, Antonio riprende i due figli, Leonardo e Bruno, durante i loro giochi. Una lite, tuttavia, scoppia ben presto tra i due bambini: Antonio rimprovera immediatamente il maggiore, ossia Leonardo, dicendogli che presto rivedrà tutto ciò che è stato registrato su nastro magnetico e che, quindi, potrà stabilire chi ha commesso il torto ³²⁹. Al di là degli spunti comici avvistati da una simile sequenza (connessi, soprattutto, alle reazioni del piccolo Leonardo), ciò che appare di fondamentale rilevanza è l'utilizzo consapevole della videocamera come *tecnica disciplinare*: sfruttando i caratteri peculiari del video, ossia la possibilità di rivedere immediatamente ciò che si è ripreso e di avere una totale copertura anche del panorama audio grazie al microfono ambientale, Cabrini utilizza la camera come uno strumento in grado di rafforzare il proprio ruolo di capofamiglia, il quale ha l'obbligo di dirimere conflitti, assegnare un premio a chi ha ragione e una punizione a chi ha sbagliato. All'interno di una simile prospettiva, il tema edipico, evidenziato da Odin in riferimento al film di famiglia, torna qui nelle vesti di un *leitmotiv* che attraversa i media all'interno di un sistema *post-mediale*: le caratteristiche tecniche dei mezzi influiscono sull'espressione di un'urgenza, che, tuttavia, rimane la medesima. In questa prospettiva, dunque, pur rimanendo all'interno della prospettiva odiniana, giungiamo a conclusioni diverse: il mutamento tecnico non coincide strettamente con quello sociale; reciprocamente, le evoluzioni tecniche possono essere piegate dalla pratica alla soddisfazione di bisogni già elaborati da altri *media*³³⁰. In riferimento al caso preso in considerazione, dunque, possiamo notare la presenza delle medesime relazioni edipiche che caratterizzano il film di famiglia non solo si mantengono, ma vengono anche rafforzate dalle innovazioni tecniche portate dal video.

componenti. Dal nostro punto di vista, tuttavia, una simile argomentazione appare eccessivamente rigida perché non restituisce il senso di alcune sfumature connesse alle negoziazioni tra dispositivo e *user*, che, talvolta, portano al ribaltamento dell'elemento strategico. Cfr. R. Odin, "Il cinema amatoriale", cit., pp. 319-321.

³²⁹ Facciamo riferimento all'occorrenza HVCABRINIANT5 (*LEO e BRUNO 1988-1989*) e, in particolare, alla sequenza che va dal minuto 19'17" al minuto 33'32".

³³⁰ Più specificamente, secondo Odin, è in parte grazie all'introduzione del sonoro che «the family is now presented "as it is"; of course with happy moments, but now also with all its moments of pettiness and all its sentences of rivalry and conflict, which are inevitably a part of every group dynamic». Dal nostro punto di vista, invece, l'invenzione tecnica può essere piegata a quel festival di relazioni edipiche che si ripresenta anche nel video analogico.

Cfr. R. Odin, "The Home Movie and Space of Communication", cit., p. 19.

Al contrario, in *Vipiteno 1985 Amatori – Pol Rovereto*, possiamo notare una vera e propria liberazione del videoamatore dalle preoccupazioni della paternità e un’apertura dell’audiovisivo della quotidianità al tempo sospeso della vacanza. Ciò comporta sia l’intrusione di elementi anti-quotidiani all’interno dei fondi presi in considerazione, in cui l’orizzonte quotidiano appare rinforzato per differenza: le ferie rendono così attuali le spinte alla fuga dalla quotidianità, configurandosi come un suo possibile ribaltamento. In altri termini, il carnevalesco³³¹ diviene l’oggetto dei video analogici: alla famiglia si sostituisce la micro-comunità formata da un gruppo di amici appartenenti a un gruppo ultras della tifoseria del Milan. Il video documenta, infatti, la loro trasferta da Piacenza a Vipiteno, dove la squadra allenata da Nils Liedholm sta effettuando la preparazione pre-campionato. Antonio Cabrini riprende gli allenamenti, gli incontri dei giocatori con i tifosi e la vita di questi ultimi in albergo, fatta principalmente di scherzi nei confronti dei più vecchi e dei più giovani. All’interno di un simile contesto, il videoamatore appare libero dalle costrizioni legate all’uso della videocamera per documentare la crescita dei propri figli, arrivando a elaborare, come abbiamo visto, *strategie disciplinari*: non si vergogna neanche di riprendere elementi di natura scatologica, come, per esempio, le deiezioni dei propri compagni di viaggio³³². Insomma, anche se i due video fanno parte di un medesimo fondo, possiamo notare come essi sviluppino tensioni diverse: da una parte la tensione micro-strategica a stabilire ordini e gerarchie attraverso la videocamera, dall’altro la liberazione tattica³³³ da queste determinazioni in nome della “vacanza tra amici”.

La tensione tattica, tuttavia, non si esaurisce in queste forme di utilizzo delle tecniche dell’*audiovisivo analogico della quotidianità*. A esse vanno aggiunte, infatti, quelle pratiche audiovisive che, dagli anni Settanta in poi, si sono sviluppate all’interno di comunità marginali, dando vita a produzioni contro-culturali. Tali produzioni hanno assunto una fisionomia più strutturata, arrivando fino alla costituzione di canali TV alternativi – il cui movimento, negli Stati

³³¹ Intendiamo qui il carnevalesco nella sua accezione bachtiniana, ben consapevoli che si tratta di un’interferenza storica – tale concetto, infatti, viene riferito all’epoca medievale. Alcuni punti, tuttavia, appaiono ricomparire qui in riferimento alla vacanza all’interno dell’era post-moderna e, in particolare, dell’era dei consumi. Anche qui, la sospensione del tempo della quotidianità dà vita al «trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l’abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù. Era l’autentica festa del tempo, del divenire degli avvicendamenti e del rinnovamento. Si opponeva a ogni perpetuazione, a ogni carattere definitivo e a ogni fine». Cfr. M. Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare* [1965], Einaudi, Torino 1979, p. 13.

³³² Ci riferiamo all’occorrenza HVCABRINIANT2 (*VIPITENO 1985 AMATORI – POL. ROVERETO*) e, in particolare, alla sequenza che va dal minuto 22’55” al minuto 29’43”.

³³³ Parliamo di liberazione tattica perché non è orientata a nessun fine specifico, se non al mantenimento della propria integrità fino al momento di chiusura della vacanza. Inoltre, essa sussiste proprio perché non può lasciare tracce (come le tattiche secondo de Certeau): al termine del periodo carnevalesco, Cabrini, come i suoi compagni di avventure, torneranno alla propria vita di tutti i giorni nella bassa padana. Cfr. M. de Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, cit., pp. 70-72.

Uniti, è stato definito con i termini *Guerrilla Television*³³⁴ –, alla produzione di video militanti e all'evoluzione di fenomeni come quelli del video comunitario, nella sua doppia veste di prodotto audiovisivo che si propone come strumento per l'organizzazione della comunità³³⁵ e di prodotto audiovisivo della quotidianità della comunità.

Per quanto riguarda i nostri casi di studio, possiamo ritrovare quest'ultimo aspetto all'interno dei materiali del fondo *PVEH*, in cui sono raccolti film substandard e nastri magnetici riguardanti la scena contro culturale di Bologna tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. Come abbiamo suggerito nella prima sezione, i temi trattati e le modalità espressive scelti sono decisamente eterogenei e oscillano tra quelli afferenti al video militante in cui si utilizzano materiali di found footage (come, per esempio, *De bello irakeno*)³³⁶, quelli relativi ai master video delle trasmissioni di *Pratello TV* (su supporto *video consumer*, ossia VHS, S-VHS, Video8 e Hi8), quelli concernenti la documentazione video delle attività dell'Isola Nel Kantiere e, più in generale, la documentazione, attraverso film e video, della vita quotidiana dei giovani che hanno frequentato tali comunità contro culturali.

Utilizzando come filtro epistemico la nostra prospettiva di ricerca, ci concentreremo soprattutto sull'ultima categoria citata, ponendo in evidenza come il film substandard e il *video consumer* siano stati utilizzati anche all'interno della galassia contro culturale secondo le modalità e le funzioni dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*. A differenza di quanto accade nel film e nel video di famiglia, tuttavia, la “vita di tutti i giorni” a cui tali prodotti fanno riferimento non è riconducibile al campo dell'*ordinariness* (per utilizzare un termine chalfeniano) familiare – in altri termini, non è riconducibile in toto alla dimensione dell'*home mode* –, ma rimanda a una forma altra di quotidianità, in cui attivismo politico, manifestazioni e sgomberi si confondono con le feste organizzate all'interno dell'Isola Nel Kantiere (ci riferiamo alla “festa in piscina” documentata in

³³⁴ Con i termini *Guerrilla Television* – termini conati da Michael Shamberg, uno dei fondatori della Raindance Foundation, che tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, si affermò come uno dei principali collettivi di produzione di video contro culturali – si fa riferimento a quei gruppi che sebbene professassero «an interest in community video, [...] were generally more interested in developing the video medium and getting tapes aired on television than in serving a localized constituency. Probably the best known guerrilla television was produced by an ad hoc group of video freaks assembled in 1972 to cover the political convention for cable television. Top Value Television (aka TVTV) produced hour-long, documentary tapes for the Democratic and Republican National Conventions and made video history, providing national viewers with an iconoclastic, alternative vision of the American political process and the media that cover it» (D. Boyle, “From Portapak to Camcorder: A Brief History of Guerrilla Television”, in *Journal of Film and Video*, vol. 44, nn. 1-2, p. 70). Altra importante Guerrilla TV fu Downtown Community Television Center (DCTV), i cui prodotti venivano messi in onda dalla PBS (cfr. *ivi*, p. 71).

³³⁵ Cfr. *ivi*, p. 72. Secondo Deirdre Boyle, il fine del video comunitario è essenzialmente questo. Per Judi Hetrick, invece, il video comunitario si sviluppa lungo assi più ampi perché non fa riferimento solo a pratiche alternative. Esso, infatti, presenta i seguenti caratteri: «they are usually made by one person and with community-based motivation and purpose. They usually show events in chronological order, in real time and are only edited in camera. They show spatial context for activities being documented. They base camera choices on respect and compassion toward individuals depicted or affected by these events shown». J. Hetrick, “Amateur Video Must Not Be Overlooked”, in *The Moving Image*, vol. 6, n. 1 (primavera 2006), p. 74.

³³⁶ Si tratta dell'occorrenza HMPVEH_BO_31 del fondo PVEH.

INK PISCINA)³³⁷ e i compleanni dei membri della microcomunità. In questo senso, potremmo parlare di una *contro-quotidianità* le cui reti socio-relazionali sono differenti rispetto a quelle riguardanti le pratiche amatoriali-familiari: quel festival di relazioni edipiche che, come abbiamo accennato, non si esaurisce con l'affermazione delle pratiche del video analogico, viene eluso da un sistema di rapporti orizzontali che si stabiliscono tra individui che appartengono alla medesima generazione. L'acquisizione dell'*habitus* amatoriale-familiare lascia così il posto a comportamenti mediali in cui il rapporto tra l'orizzonte strategico e quello tattico è invertito. Nel caso preso in considerazione, infatti, gli oggetti tecnici (dalla cinepresa 16mm al *camcorder* Hi8) sono utilizzati all'interno di contesti molto diversi rispetto a quelli previsti dallo *schema epistemico* dell'*interdispositivo*, dal paradigma semio-pragmatico o dall'impostazione epistemologica bourdesiana³³⁸: quelle micro-strategie che trasformano gli oggetti tecnici cine-videoamatoriali in strumenti di riproduzione dell'ordine familiare vengono sostituite da appropriazioni degli oggetti tecnici in cui essi vengono impiegati per documentare stili di vita diversi rispetto a quelli legati alla famiglia nucleare borghese (e alla sua crisi).

Ciò nonostante, alcuni elementi si mantengono, anche se vengono declinati *sui generis*. Oltre all'utilizzo dei medesimi oggetti tecnici legati all'ambito familiare, in video come *INK FESTA DI GUIDO*³³⁹ possiamo notare la riaffermazione della necessità di sfruttare la videocamera come strumento di registrazione di eventi riferibili alla sfera personale e quotidiana – sebbene essa appaia, in questi materiali, fortemente interconnessa a quella del politico. Più specificamente, nel nastro Video8 sono visibili riprese effettuate durante la festa di compleanno di Guido, uno degli occupanti dell'Isola Nel Cantiere, organizzata a casa di Vincenza Perilli, a sua volta attivista della Pantera e dell'I.N.K.. La ripetizione degli elementi rituali – la presentazione della microcomunità invitata a festeggiare il compleanno di uno dei suoi componenti, lo spegnimento della candelina, il taglio della torta, etc. –, pur essendo simile a quella dei film e video di compleanno legati all'amatorialismo familiare, non esime l'operatore dal riprendere, in tono scherzoso, anche i

³³⁷ Si tratta dell'occorrenza HMPVEH_BO_72 del fondo PVEH.

³³⁸ Riguardo a quest'ultimo punto, intendiamo specificare che l'irriducibilità alle teorie di Bourdieu è dovuta in parte a ragioni di natura storica. Egli, come abbiamo visto, elabora la propria teoria della pratica dagli anni Settanta e si interessa al rapporto tra trasmissione dei valori di classe e produzione simbolica già dagli anni Sessanta, con il saggio sulla fotografia. In particolare, sebbene sia pregnante sostenere, come fa il sociologo aquitano nel capitolo "Devoti o devianti?" de' *La fotografia*, che "l'uso medio" legato alle tecniche amatoriali «fornisce [...] un'occasione privilegiata di osservare in che modo i valori di classe possano trasmettersi in assenza di un'educazione specifica», non possiamo giungere automaticamente a definire attraverso gli assi della riproduzione dei valori di classe e dell'*ethos* un campo di devianza a cui ricondurre coloro che, pur non corrispondendo al profilo socio-culturale dell'*everyday user* idealtipico, utilizzano le tecniche dei media quotidiani. Il termine "devianza", infatti, indica un percorso laterale e anomalo rispetto a una norma consolidata: esso, insomma, non tiene conto dell'estrema eterogeneità pratica che caratterizza la galassia amatoriale, soprattutto con la moltiplicazione delle piattaforme tecniche – a partire cioè, dagli anni Settanta. Cfr. P. Bourdieu, *La fotografia. Usi e funzioni di un'arte media* [1965], Guaraldi, Rimini-Firenze 2004, pp. 78-86.

³³⁹ Si tratta dell'occorrenza HMPVEH_BO_66 del fondo PVEH.

momenti più controversi dell'evento, per esempio quelli in cui Guido, ormai ubriaco, vomita in bagno oppure quelli in cui egli, addormentato, giace inerme sul letto. Insomma, anche se gli oggetti tecnici vengono utilizzati per tenere traccia di una circostanza conviviale, il contesto è diverso rispetto alle riprese familiari – e ciò, ovviamente, implica dei comportamenti diversi, come per esempio, il consumo di alcool a fini ricreativi: in altri termini, la comunità alternativa, celebrando uno dei suoi componenti, celebra la propria diversità, il proprio gioioso disordine e l'assenza di regole dovuta all'assenza di un principio regolatore incarnato nella figura paterna³⁴⁰.

Questa lunga panoramica consente di tematizzare, sebbene a un livello ancora superficiale e impressionistico, l'eterogeneità delle pratiche dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*. Gli esempi citati, infatti, aprono una piccola breccia all'interno di un orizzonte polimorfo, irriducibile al campo delle strategie – e, in particolare, irriducibile alle strutture dell'*habitus* bourdesiano – e, contemporaneamente, a quello delle tattiche. Solo prendendo in considerazione la loro interazione potremo restituire il senso di un mondo complesso, spesso invisibile, che si sviluppa, da un lato, attraverso tentativi di sistematizzazione (pensiamo, per esempio, alla prima categoria pratica individuata, ossia quello della discorsivizzazione delle pratiche, che rimanda al campo delle riviste specializzate, dei manuali e delle brochure d'utilizzo), dall'altro in maniera poco controllabile attraverso appropriazioni singolari dell'oggetto tecnico, fino ad arrivare al ribaltamento delle modalità d'uso previste dallo *schema epistemico* dell'*interdispositivo* (pensiamo all'utilizzo del film substandard e del *video consumer* all'interno di comunità contro-culturali). Il tentativo di ordinare tale campo ci porta dunque davanti a una scelta: o si prende la strada della semplificazione, riducendo le pratiche a ciò che si è detto di esse e alla loro traduzione in ambito discorsivo, o si sceglie di stabilire alcuni criteri epistemici grazie a cui gli elementi più idiosincratici possono emergere a visibilità. La nostra scelta cade sulla seconda opzione, i cui termini, tuttavia, devono essere messi a fuoco in maniera più precisa – ossia, devono essere declinati secondo quegli assi che abbiamo individuato nella prima sezione.

Attraverso una simile prospettiva, potremmo innanzitutto distinguere in maniera esplicita quelle pratiche che presentano tratti strategici, quelle miste e quelle che presentano caratteristiche tattiche. In questo senso, alle prime sembrano appartenere essenzialmente le pratiche discorsivizzate, ossia le loro rappresentazioni testuali, che, come abbiamo visto, si realizzano in set prescrittivi che tentano di orientare l'*everyday user* all'interno dell'insieme delle *buone pratiche* audiovisive. Se è vero, come sembra sostenere Clement Cheroux ne' *L'errore fotografico*, che queste liste di regole costituiscono dei controfactuali discorsivi che non servono tanto a indirizzare positivamente una

³⁴⁰ Cfr. R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., p. 258.

pratica, quanto a mettere in evidenza gli errori più comuni³⁴¹, allora si potrebbe sostenere che l'ambito delle pratiche descritte nei testi di riferimento, ossia l'ambito delle *pratiche testualizzate*, costituisce, in relazione al problema della negoziazione tra *user* e dispositivo, un primo livello di interazione, in cui lo *schema epistemico*, in maniera astratta, definisce innanzitutto la gamma delle infrazioni legate all'appropriazione dell'*interdispositivo*. A esse, in seguito, viene prescritto un possibile rimedio – l'applicazione della grammatica audiovisiva, l'acquisizione di micro-competenze ingegneristiche, etc. Si tratta, in altri termini, di definire un campo strategico, che si risolve all'interno del campo definito dallo *schema epistemico*, attraverso uno schema sostanzialmente lineare: all'appropriazione dell'*interdispositivo* corrispondono determinati rischi legati all'incompetenza dell'*everyday user*, il quale, tuttavia, può rimediare a una simile condizione seguendo le indicazioni fornite dagli apparati discorsivi. Tutto ciò che ne eccede le istanze è da considerarsi scorretto, impraticabile e fuori dagli obiettivi che ogni buon *everyday user* deve porsi, ossia il pieno possesso delle apparecchiature che ha acquistato.

In secondo luogo, vi è l'insieme di quelle pratiche che presentano un *coté* misto, al contempo strategico e tattico. Per questa gamma pratica potremmo prendere come esempio il gioco di stratificazioni a cui abbiamo fatto riferimento quando abbiamo citato il fondo Cabrini: qui l'appropriazione del dispositivo contribuisce a soddisfare necessità di ordine strategico – il controllo delle dinamiche intrafamiliari e l'educazione dei figli – e, sincronicamente, a catalizzare fughe “tattiche”, in cui il divertimento dell'individuo coincide con l'allontanamento (momentaneo) dalle responsabilità familiari. Ci troviamo così davanti a una dimensione sfrangiata, in cui, in prima istanza, vengono applicati regolamenti non scritti che funzionano perché sono lo specchio di determinati rapporti sociali (in questo caso, il rapporto tra padri e figli). Si tratta, in termini bourdesiani, di una negoziazione tra *user* e dispositivo che consiste nell'incorporazione di un *habitus* ben codificato, le cui dinamiche coincidono con quel festival di relazioni edipiche evidenziato da Roger Odin. In seconda istanza, invece, abbiamo il ribaltamento di tali strutture di negoziazione, che si traduce in un utilizzo estemporaneo degli strumenti tecnici, rivolto sostanzialmente a fini ricreativi. Entrambe le forme (sia quella strategica sia quella tattica) rimandano implicitamente a prescrizioni testuali³⁴² e, a loro volta, non lasciano dietro di loro tracce

³⁴¹ Cfr. C. Cheroux, *L'errore fotografico*, cit., pp. 16-25.

³⁴² Intendiamo qui dire che, in questo caso, ciò che è rilevante è l'incorporazione di una conoscenza pratica che avviene più per ripetizione e abitudine che non per apprensione diretta da un testo. Detto ciò, va tuttavia sottolineato che la configurazione micro-strategica che rimanda all'utilizzo degli oggetti tecnici amatoriali come strumento di consolidamento dei rapporti intrafamiliari è presente soprattutto in quegli articoli in cui si raccomanda la divisione del lavoro al fine di ottenere un prodotto di qualità. Questo elemento sembra valere sia negli anni Settanta sia negli anni Ottanta e appare evidente, per esempio, nella rubrica curata da Essepi per *Video Magazine* (intitolata “Ripresa”) e nel numero di settembre del 1987, il cui oggetto è come riprendere soggetti di sesso femminile. Si implica, insomma, che il soggetto di riferimento sia il fulcro di quel festival di relazioni edipiche di cui tratta Odin. Cfr. Essepi, “L'altra metà”, in *Video Magazine*, n. 71 (settembre 1987), pp. 146-148.

testuali che non siano i film o i video: in altri termini, possono essere sostanzialmente considerate *pratiche non testualizzate*, il cui grado di idiosincrasia è particolarmente elevato.

In terzo luogo, troviamo quegli utilizzi delle tecniche filmiche e video analogiche che sfuggono alle prescrizioni discorsive e, sotto certi aspetti, ne costituiscono un ribaltamento. Abbiamo accennato alla presenza di usi contro-culturali del film substandard e del video analogico e ai modi in cui diversi caratteri dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* si insinuano anche all'interno di un simile ambito, svolgendo una funzione tattica: la rete psico-sociale che governa l'*audiovisivo della quotidianità* all'interno dell'orizzonte familiare si trova qui neutralizzato da comportamenti che fondano la loro ragione d'essere nel rifiuto dell'identità borghese e nell'elaborazione di nuovi nuclei sociali, non più basati su legami di natura istituzionale (la famiglia, per esempio), ma su legami di *kinship*³⁴³. Osservata da questo stretto spiraglio, la pratica contro-culturale non si realizza tanto nell'applicazione di procedure di sabotaggio controinformativo, prescritte da testi seminali come *Senza chiedere permesso*³⁴⁴, ma rimanda a condotte mediali in apparenza meno vincolate alla necessità di contropropaganda e alla trasmissione di un messaggio. In altri termini, si tratta di una dimensione comunicativa essenzialmente tattica, in cui l'attitudine ludica sembra prevalere. Anche in questo caso, si tratta di *pratiche non testualizzate*: l'appropriazione degli oggetti tecnici non avviene attraverso l'applicazione di codici o di contro-codici. Si fonda sull'esigenza estemporanea di riprendere ciò che accade in quel momento davanti alla cinepresa o alla videocamera – esigenza che, tuttavia, come abbiamo suggerito, pur essendo meno vincolata all'attivismo, non è priva di sfumature ideologiche.

Emergono così due macro-categorie pratiche: da un lato le *pratiche testualizzate*, dall'altro quelle *non testualizzate*, che rimandano ognuna a suo modo agli orizzonti strategico e tattico. Adottando una prospettiva bourdesiana o una prospettiva decerteausiana, abbiamo notato come diverse sfumature legate alle negoziazioni tra *user* e dispositivo, cioè alle dinamiche di appropriazione del dispositivo, possano emergere all'interno delle stratificazioni della *serie culturale* dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, configurandosi talvolta come appropriazioni strategiche³⁴⁵ o come

³⁴³ Il concetto di *kinship family* viene correntemente utilizzato per designare quelle forme di famiglia che si fondano non sull'istituzionalizzazione di un rapporto, ma sui legami affettivi che spesso prescindono da finalità procreative. Il termine è stato coniato all'inizio degli anni Novanta da Kath Weston per definire alcune tipologie relazionali presenti all'interno del mondo LGBT. Anche in questo caso, tuttavia, ci troviamo di fronte a comunità che, pur non reggendosi su relazioni affettive non istituzionalizzabili, danno vita a nuclei che si auto-definiscono familiari. Prendiamo come esempio una discussione tra l'assessore Silvia Bartolini e un'occupante dell'Isola Nel Kantiere, la quale afferma che l'atteggiamento del comune riguardo alle ordinanze di sgombero mette in pericolo l'esistenza di una vera e propria famiglia che ormai si è creata all'interno del centro sociale. Tale discussione è presente nel video *V. GALLIERA SGOMBERO* (HMPVEH_BO_68). In alternativa pensiamo al titolo e al contenuto della VHS *ZIO MINCHIA* + "*La famiglia ignorante*" (HMPVEH_BO_382), in cui gli occupanti di una casa in via Bertalia (a Bologna) si descrivono come membri di una famiglia *sui generis*.

³⁴⁴ Cfr. R. Faenza, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973.

³⁴⁵ Pensiamo al primo livello individuato, in cui si rimanda alla semplice applicazione delle prescrizioni discorsive, o all'utilizzo degli oggetti tecnici amatoriali come strumenti di riproduzione di rapporti sociali tradizionali.

appropriazioni tattiche³⁴⁶. A questo primo tentativo di sistematizzazione, che accenna all'alto grado di complessità (e di entropia) con cui ci confrontiamo nel momento in cui tentiamo di mappare pratiche che lasciano poche tracce dietro di loro, sfugge tuttavia qualcosa. Soprattutto se adottiamo la prospettiva di de Certeau, possiamo notare come strategie e tattiche si oppongano tra di loro, al punto che appare difficile porre sotto la lente d'osservazione quelle zone grigie in cui la strategia sfuma nella tattica o in cui tattica e strategia cooperano in vista di uno scopo comunicativo comune. Introdurre flessibilità all'interno del sistema decerteausiano significa innanzitutto presupporre che tra l'orizzonte strategico e quello tattico non vi sia soltanto dialettica, ma vi possa essere anche un *continuum* che, nel nostro caso, permetterebbe di comprendere quelle forme miste in cui, all'interno di uno stesso deposito videofilmico (torniamo all'esempio del fondo Cabrini), troviamo elementi micro-strategici ed elementi tattici.

Il punto diviene, dunque, il seguente: quali orizzonti teorici ci permettono di tematizzare un simile *continuum*. A tal proposito, prenderemo come punto di riferimento la comparazione elaborata da Jonathan Bolton tra la teoria della quotidianità di de Certeau e la semiotica della cultura di Lotman³⁴⁷. Secondo Bolton, la parabola speculativa di de Certeau descrive il palinsesto di una semiosfera particolare, in cui si conserva

the idea of a rigid, highly codified dominant discourse in the center as well as the creative generation of new information at the “periphery” of everyday life, while attempting to dispense with the idea of a “boundary” zone where two consistent and structured languages conflict and cooperate – where the language of the center is translated into the language of the self, and vice versa. Instead, de Certeau envisions sudden and inexplicable guerrilla strikes by unidentified because they have no “identity”, the whole idea of identity being a strategic and hegemonic construct³⁴⁸.

Insomma, nel momento in cui la dialettica tra pratiche strategiche e tattiche viene tradotta all'interno del sistema epistemologico di Lotman, ci accorgiamo che non vi è intercomunicazione tra il centro e la periferia: al massimo si può parlare di una dialettica oppositiva, in cui le forme soggettive chiamate in causa dalle tattiche rimangono evanescenti perché sono prive di set codicali propri e agiscono per appropriazioni successive di elementi elaborati al centro della semiosfera, in cui proliferano le strategie.

Al contrario, per Lotman sono preminenti le increspature che si formano nei continui scambi tra centro e periferia e che, come dimostrano saggi come “Lo stile, la parte, l'intreccio. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo”³⁴⁹, “Il decabrista nella vita. Il

³⁴⁶ Pensiamo all'utilizzo degli oggetti tecnici amatoriali come “fuga tattica” o in ambito contro-culturale.

³⁴⁷ Cfr. J. Bolton, “Writing in a Polluted Semiosphere. Everyday Life in Lotman, Foucault, and de Certeau”, in A. Schoenle (a cura di), *Lotman and Cultural Studies. Encounters and Extensions*, The University of Wisconsin Press, Madison 2006, pp. 320-344.

³⁴⁸ Ivi, p. 332.

³⁴⁹ Cfr. J. 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 F. Sedda, Meltemi, Roma 2006, pp. 185-260.

gesto, l'azione e il comportamento come testo”³⁵⁰ o *Besedy o russkoi kul'ture. Byt i traditsii russkogo dvorianstva (XVIII-nachalo XIX veka)*³⁵¹, riguardano anche l'orizzonte pratico. Secondo il teorico russo, infatti, questo può essere considerato in senso semiotico nel momento in cui le pratiche vengono interpretate come codici, la cui applicazione può essere integrale – definendo così il centro della semiosfera – oppure parziale – afferendo, dunque, alla sua periferia. All'interno di una simile prospettiva, avremo un centro della semiosfera ordinato e caratterizzato da dinamiche lineari (ovvero l'applicazione integrale di un codice) e una periferia in cui la varietà delle applicazioni parziali dà vita a una disordinata ipertrofia che, oltre a costituire uno dei principali motivi dell'irregolarità della semiosfera (elemento su cui Lotman ritorna più volte), diviene condizione di possibilità 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»³⁵².

Al contrario di quanto presupposto da de Certeau tra l'ordine del centro e il disordine della periferia non vi è una cesura netta, ma un *continuum* progressivo, consolidato da dinamiche interne di traduzione³⁵³ e interrotto solo alle soglie della semiotizzazione, ossia ai confini che separano 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 pratiche e il *byt*, che Lotman sviluppa nel saggio sul comportamento nella cultura russa del Settecento, in quello sui decabristi e nel volume intitolato *Besedy o russkoi kul'ture*. In Lotman, il concetto di *byt* designa

[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 things³⁵⁴.

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. All'interno di tale margine – come, del resto, nei confini interni delle diverse aree della semiosfera

³⁵⁰ Cfr. J. Lotman, “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.

³⁵¹ Cfr. J. Lotman, *Besedy o russkoi kul'ture. Byt i traditsii russkogo dvorianstva (XVIII-nachalo XIX veka)*, Iskusstvo-SPB, San Pietroburgo 1994.

³⁵² J. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985, p. 64.

³⁵³ Cfr. *ivi*, p. 65.

³⁵⁴ Cfr. J. Bolton, “Writing in a Polluted Semiosphere. Everyday Life in Lotman, Foucault, and de Certeau”, in A. Schoenle (a cura di), *Lotman and Cultural Studies. Encounters and Extensions*, The University of Winsconsin Press, Madison 2006, pp. 323.

delle pratiche – si costituisce una delle aree più prolifiche per quanto concerne la produzione segnica: parafrasando Lotman, secondo cui il *limes* 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»³⁵⁵, potremmo sostenere che il confine che divide l’orizzonte quotidiano del *byt* dall’universo organizzato della semiosfera pratica 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»³⁵⁶.

Il paradigma lotmaniano, pur aiutandoci a superare diverse distorsioni legate alla teoria della pratica che abbiamo preso in considerazione, deve essere tuttavia meglio coniugato all’interno di una prospettiva epistemologica in cui si distingue il campo delle *pratiche testualizzate* da quello delle *pratiche non testualizzate*, che indicano, come abbiamo visto, due modalità diverse di negoziazione tra dispositivo e *user*. La domanda a cui dobbiamo provare a rispondere diviene, dunque, la seguente: poiché è riduttivo considerare le prime (di ordine strategico) solamente in opposizione alle seconde (di ordine misto, micro-strategico e tattico), come possiamo collocarle all’interno della semiosfera delle pratiche? In altri termini, come si configura la semiosfera delle pratiche dell’*audiovisivo analogico della quotidianità*? Al tentativo di dare risposta a tali quesiti saranno dedicati i prossimi capitoli.

2.1.1 Le pratiche testualizzate tra semiosfera e byt

Nel momento in cui si affronta il tema del rapporto tra *pratiche testualizzate* e *pratiche non testualizzate* all’interno di un approccio legato alla semiotica della cultura, si deve prendere in considerazione, dunque, il modo in cui si struttura il *continuum* che porta dagli elementi più codificati a quelli meno codificati, giungendo alle soglie della non-semiotizzazione, ossia al confine con il *byt*. All’interno di una simile prospettiva, dunque, al centro della semiosfera delle pratiche avremo quelle forme codificate che innervano tentativi di sistematizzazione e di disciplina delle pratiche. In altri termini, essi ne innervano l’organizzazione strategica, affidandosi a specifici apparati dello *schema epistemico* – in particolare, come abbiamo notato nelle pagine precedenti, rubriche all’interno delle riviste specializzate, manuali e brochure d’utilizzo.

Tali materiali prescrivono una serie di norme da rispettare e che mirano a condurre il cinevideamatore verso il regime delle “buone pratiche”: esse, come sostiene Mantegna, coincidono con le dinamiche di applicazione di «una grammatica di base e una sintassi: fondamentalmente

³⁵⁵ J. Lotman, *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., p. 64

³⁵⁶ Ivi, p. 61.

questi principi sono gli stessi che regolano il super8, il 16mm o i films di Hollywood»³⁵⁷. Questi principi, prima di essere applicati, devono essere tuttavia ben compresi. A tal riguardo, secondo Mantegna, «le risposte si trovano studiando il cinema tradizionale»³⁵⁸: l'articolista separa l'apprendimento della sintassi (da imparare guardando i film) da quella della grammatica di base (composizione, regola dei terzi, durata delle riprese, aria ai margini, etc., strutture che si elaborano tramite lo studio dei manuali).

In seguito, come si sostiene un mese dopo in “Ancora sulla ripresa”³⁵⁹, all'apprendimento delle “buone pratiche” segue la loro applicazione. In questa seconda fase, il nodo cruciale diviene il rapporto tra l'inesperto *everyday user* e la tecnica. Le raccomandazioni di Mantegna portano a una vera e propria disciplina del corpo tecnico, il cui fulcro è la possibilità di avvivare un'interazione tra l'organismo e la macchina volta, da un lato, alla minimizzazione degli elementi di instabilità e, dall'altro, al massimo sfruttamento delle potenzialità del mezzo. In questo senso, per esempio, devono essere interpretate le indicazioni riguardanti l'uso del cavalletto. Se, come afferma Mantegna, «per evitare ondeggiamenti nella telecamera, e in particolar modo nelle riprese lunghe, la migliore soluzione, per quanto si può, rimane sempre quella di usare la telecamera montata su un cavalletto»³⁶⁰, abbiamo, come sostiene Chéroux, una doppia indicazione: in primo luogo, abbiamo l'indicazione “strategica” riguardante i codici di comportamento mediale che l'*everyday user* deve tenere per produrre film e video di qualità; in secondo luogo, in maniera speculare, abbiamo indicazioni sui maggiori errori compiuti dai cine-videoamatori.

Insomma, nel momento in cui le prescrizioni formano il centro della semiosfera delle pratiche, esse rimandano contemporaneamente al disordine delle pratiche idiosincratiche e non-controllate messe in atto dall'*everyday user*, ovvero pratiche collocabili fuori dalla semiosfera all'interno dell'insieme confuso e a-sistematico del *byt*. Le *pratiche testualizzate*, dunque, si presentano come un orizzonte duplice, in cui la necessità di ordine collima con il riconoscimento di un rumore bianco di sottofondo, le cui dinamiche, apparendo difficili da interpretare, richiedono un costante confronto con gli elementi più formalizzati. In altri termini, possiamo orientarci nel campo delle pratiche solo se siamo disposti a percorrere le distanze che intercorrono tra il centro della semiosfera e la sua periferia, laddove i processi di formalizzazione delle pratiche confinano con il disordine del *byt*. All'interno di una simile prospettiva, l'indagine delle *pratiche testualizzate* appare come un passaggio necessario ma non sufficiente, che deve essere completato, a livello teorico e analitico, da una riflessione di raggio più ampio, che sappia includere anche l'ambito delle *pratiche non*

³⁵⁷ G. Mantegna, “Tecniche di ripresa”, in *Fotografare*, anno X (XV), n. 4 (aprile 1981), p. 22.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ Cfr. G. Mantegna, “Ancora sulla ripresa”, in *Fotografare*, cit., pp. 28-30.

³⁶⁰ G. Mantegna, “Tecniche di ripresa”, cit., p. 23.

testualizzate. Se, tuttavia, per quanto riguarda il primo gruppo di pratiche si può fare affidamento su una base documentale ben definita – che, tuttavia, deve essere letta attraverso i filtri della teoria di Cheroux –, per quanto riguarda il secondo ciò non è possibile: si deve delineare così un duplice modello teorico-metodologico, in cui gli strumenti utilizzati variano in funzione della diversa tipologia pratica presa in considerazione.

Gli elementi non variabili di questa stratificazione sistematica pertengono agli assi pratici che abbiamo individuato nella prima sezione: *manualità acquisita*, le *condizioni di possibilità tecnologiche*, *l'estemporaneità della ripresa/della visione* e il *fattore ambientale*. Tali assi, pur rimanendo gli stessi, si declinano in maniera diversa in relazione al sottosistema (*testualizzazione o non-testualizzazione*) a cui si rimanda. Per quanto riguarda le *pratiche testualizzate*, i diversi apparati dello *schema epistemico* stabiliscono con i quattro assi rapporti ben individuabili, in cui il tema del confronto tra film e video analogico³⁶¹ si alterna a quello dell'emersione di questioni specifiche concernenti il video.

Prendiamo come esempio una rivista degli anni Settanta, ossia *8, Super8, 16 & VTR*. Come abbiamo già visto, si tratta di una rivista dalla breve esistenza, i cui redattori si occupano prevalentemente di cinema amatoriale, anche se riservano, in ogni numero, uno spazio cospicuo al tema del video. Una simile sovrapposizione comporta l'emersione di tematiche oblique, sulla cui base si sviluppano *pratiche testualizzate* di natura ibrida. Si pensi all'articolo "Cinema & VTR", firmato da Marzio Castagnedi per il secondo numero (novembre 1973) della rivista: non casualmente, il suo macro-tema rimanda a un confronto tra le buone pratiche legate ai formati substandard e quelle legate al VTR. Questo confronto mette in luce sincronicamente i punti di differenza e i punti di comunione dei due media. A tal proposito, appaiono rilevanti le conclusioni a cui giunge l'articolista:

[t]ra una cinepresa super8 e una telecamera di VTR portatile non c'è una gran differenza: oculare simile (in certi modelli di telecamera c'è un piccolissimo monitor da due pollici) ottica praticamente uguale con zoom 9–10/50–70, messa a fuoco da 2–3 metri all'infinito, normali il bottone di scatto e la maniglia³⁶².

Esse, tuttavia, si accompagnano immediatamente al riconoscimento degli elementi di discrasia, in particolare riguardo al montaggio. Se, nella pratica connessa al film substandard, la pellicola «si può montare a piacere in moviola»³⁶³, nell'ambito video il nastro deve essere "tagliato" elettronicamente. Ciò si traduce in una riconfigurazione pratica che, prendendo avvio dalle

³⁶¹ A tal proposito, appaiono paradigmatici due manuali, uno pubblicato in Francia, l'altro negli Stati Uniti. Entrambi prendono in considerazione, contemporaneamente, l'ambito del film substandard e quello del video. Cfr. M. Karlof, *Cinéma super8 & vidéo légère*, Denoel, Parigi 1980; cfr. R. Brodsky, A. Treadway, *Super8 in the Video Age*, Brodsky&Treadway, Boston 1982.

³⁶² M. Castagnedi, "Cinema & VTR", in *8, Super8, 16 & VTR*, n. 2 (novembre 1973), p. 73.

³⁶³ *Ibidem*.

condizioni di possibilità tecnologiche, investe, da un lato, il tema della *manualità acquisita* (soprattutto per quanto riguarda il montaggio), dall'altro il rapporto tra *user* ed *estemporaneità della ripresa/della visione*: con il film, avremo «un numero illimitato di stacchi d'inquadratura»³⁶⁴, con il nastro magnetico una «ripresa continua il più a lungo possibile perché ogni stacco effettuato con la telecamera [...] causa ogni volta la partenza da fermo del nastro magnetico e produce con ciò un breve ma sensibile “scroscio” in visione, effetto che si può eliminare solo col montaggio elettronico»³⁶⁵.

Andando con ordine potremmo dire che, negli anni Settanta, per quanto concerne il tema della *manualità acquisita*, nell'articolo di Castagnedi, cinepresa Super8 e sistema VTR presentano elementi di comunione – facciamo riferimento al passo citato riguardante la forma (e, potremmo aggiungere noi, l'ergonomia) della cinepresa e della telecamera³⁶⁶ – ed elementi di profonda differenza, come, per esempio, la manualità relativa alle pratiche di montaggio o, più in generale, a questioni legate all'ergonomia generale del sistema di ripresa/registrazione. In quest'ultimo caso, infatti, deve essere sottolineato che, per effettuare una ripresa con un sistema VTR, l'*everyday user* deve adoperare uno strumento combinato, formato dall'unione di una camera e di un videoregistratore portatile dal peso di circa cinque chili.

Riguardo alle *condizioni di possibilità tecnologiche*, per *8, Super8, 16 & VTR* l'elemento più rilevante è la comparsa della *presa diretta del sonoro*. Tale elemento, tuttavia, non sembra essere legato a uno specifico medium – ossia il video: esso, infatti, si configura come una questione trasversale, che coincide con un cospicuo cambiamento dell'intero orizzonte mediale, sia filmico sia video. In questo senso, dunque, va interpretato il primo focus dedicato dalla rivista al tema, intitolato “Il suono”³⁶⁷: al suo interno, non troviamo riferimenti specifici alla telecamera o al videoregistratore, ma indicazioni generiche riguardanti il rapporto tra suono e media, mentre, nelle pagine precedenti, il problema del sonoro viene messo in relazione con il film amatoriale. Un simile atteggiamento nei confronti del sonoro è riscontrabile anche in riviste come *Fotografare*, che dedica ampio spazio alla commercializzazione delle cineprese sonore e alla descrizione delle loro modalità di utilizzo³⁶⁹.

³⁶⁴ *Ibidem.*

³⁶⁵ *Ibidem.*

³⁶⁶ Tale affermazione concerne eminentemente la cinepresa e la telecamera del VTR. La questione cambia radicalmente nel momento in cui prendiamo in considerazione il sistema di ripresa VTR, formato dalla telecamera e dal videoregistratore.

³⁶⁷ Cfr. G. Grassi, “Il suono”, in *8, Super8, 16 & VTR*, n. 1 (ottobre 1973), p. 67.

³⁶⁸ Cfr. G. Turrone, “Il sonoro nel film d'amatore”, in *8, Super8, 16 & VTR*, n. 1 (ottobre 1973), pp. 58-60. Tale articolo si configura come integrazione di un manuale redatto da Turrone intitolato nello stesso modo (*Il sonoro nel film d'amatore*, Il Castello, Milano 1967).

³⁶⁹ Si prenda come esempio un articolo di Giulio Forti: cfr. G. Forti, “Madame Beaulieu”, in *Fotografare*, anno IV (IX), n. 2 (febbraio 1975), pp. 32-35.

In altri termini, negli anni Settanta, il tema delle pratiche sonore si struttura come un campo ambiguo, in cui si tende a sottolineare, più che altro, come la semplificazione tecnica della presa del sonoro implichi una contestuale semplificazione delle pratiche, rendendo automaticamente sonoro il cineamatorialismo. Solo alla fine degli anni Settanta, nel momento in cui si prende atto del fallimento commerciale del cinema sonoro³⁷⁰, le pratiche audio diventano un tema sostanzialmente esclusivo del video analogico. Il primo a prenderle in considerazione è Gianfranco Mantegna, che, nel dicembre del 1978, dedica un'ampia ricognizione alle tecniche e alle modalità d'uso dei microfoni. Secondo l'articolaista, infatti, il vero problema non è la riproduzione, ma la qualità delle apparecchiature di presa dell'audio: la pessima qualità dei microfoni incorporati può essere migliorata solo grazie all'organizzazione delle apparecchiature, a cui vanno riservati gli stessi preparativi degli strumenti legati alla ripresa³⁷¹. Proseguendo il proprio ragionamento, Mantegna elenca le possibili tipologie di microfoni che possono integrare quelli incorporati (piezoelettrici, a condensatore, dinamici, unidirezionali, bidirezionali, lavalier, cardioidi e supercardioidi e omnidirezionali)³⁷², indicando anche alcune *best practices*, ossia come comportarsi nel caso di ripresa in esterni, ripresa in sala, ripresa durante le interviste³⁷³.

Oltre al tema del sonoro, all'interno del macro-ambito delle *pratiche testualizzate* degli anni Settanta, altri due elementi di fondamentale importanza per le *condizioni di possibilità tecnologiche* dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* pertengono allo scarto consentito dal video analogico riguardo alla durata delle riprese, alla possibilità di rivedere immediatamente ciò che si è prodotto e alla possibilità di cancellare del nastro³⁷⁴. Questi tre elementi innervano specifiche condizioni materiali di utilizzo del medium e, fin dai suoi esordi, sono collegati alla decuplicazione della durata di una ripresa – se non si tiene conto della carica delle batterie, infatti, si passa, in potenza, dai tre minuti di una cartuccia Super8 ai trenta minuti dei sistemi open reel a mezzo pollice³⁷⁵ –, alla possibilità di decidere immediatamente se una ripresa sia riuscita e a quella di elaborarne un'altra nel caso non lo sia, senza che il problema del costo dei materiali utilizzati influisca sulla scelta da compiere.

In maniera più specifica, se si combinano questi elementi con le indicazioni relative al rispetto della grammatica e della sintassi audiovisiva, potremo individuare un possibile nucleo di configurazione delle *pratiche testualizzate* nel campo dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*: sia che si usi il

³⁷⁰ Cfr. G. Forti, "Silenzio, si piange", cit., pp. 48-51.

³⁷¹ Cfr. G. Mantegna, "L'importanza del sonoro", in *Fotografare*, anno VII (XIII), n. 12 (dicembre 1978), p. 48.

³⁷² Cfr. *ivi*, p. 49.

³⁷³ Mantegna non esclude anche l'utilizzo di più microfoni. Nel caso, ovviamente, sarà necessario l'utilizzo di un mixer audio (comodo ed economico). Il mixer, attraverso due comandi, l'AGC (automatic gain control) e l'audio-dub, permette rispettivamente un maggiore controllo del volume e il doppiaggio *on camera*. Cfr. *ivi*, pp. 48-49.

³⁷⁴ Cfr. Anon., "È arrivato il cinema immediato", cit., p. 53.

³⁷⁵ Per i sistemi Akai da ¼ di pollice si arriva, invece, a una durata massima di venti minuti. Cfr. *ibidem*.

film sia che si usi il video, si privilegeranno riprese sonore, in cui tutto dovrà essere ben pianificato e controllato³⁷⁶. Nel caso in cui non lo sia, per quanto concerne il film, sarà necessario utilizzare altra pellicola, riguardo al video, sarà sufficiente osservare il girato, riavvolgere il nastro ed effettuare di nuovo la ripresa. Il video, dunque, si presenta fin dall'inizio come un medium maggiormente flessibile, i cui caratteri materiali possono innervare alcune distinzioni di massima connesse all'utilizzo degli oggetti tecnici e, in particolare, al tema dell'*estemporaneità della ripresa*. Come sostiene Castagnedi, infatti, il video sembra “naturalmente” portato a documentare la realtà:

[t]ornando al discorso iniziale sulle modalità d'uso tecnico ed espressivo, può essere autore di un programma ben preciso e definito anche un singolo individuo. Pensiamo, ad esempio, a un'inchiesta su un qualsiasi problema di carattere sociale [...] Un'inchiesta simile può essere efficacemente compendata in trenta minuti [...] Considerato che il nastro ha un costo che varia dalle 5 alle 12 mila lire, secondo il formato, il programma può anche durare un'ora o più, e può divenire la struttura portante sulla quale organizzare un dibattito o una discussione tra il pubblico più svariato. Come si vede il VTR usato in questo modo diviene un mezzo di comunicazione veramente rivoluzionario e dai risultati straordinari³⁷⁷.

Se i campi delle *condizioni di possibilità tecnologiche* e dell'*estemporaneità della ripresa* demarcano due ambiti di divergenza delle pratiche cinematografiche da quelle videoamatoriali, la loro unità viene ristabilita nel momento in cui si prende in considerazione il *fattore ambientale*. In questa prospettiva, appaiono focali le elaborazioni di Mantegna riguardo al concetto di *media room*. Nel numero di novembre del 1977 di *Fotografare*, egli sostiene che ormai il televisore è diventato, al contempo, focolare elettronico e snodo di un complesso sistema tecno-mediale: video-registratori, video-dischi, video-giochi, video-computer, video-grafiche, video-proiezioni su grande schermo, a cui si aggiungono anche sistemi hi-fi e/o proiettori (di diapositive o Super8) costituiscono i gangli di una struttura domestica i cui elementi sono destinati a funzionare interconnessi. Poiché la *media room* si configura come uno spazio adattabile, composito e multifunzionale, può essere collocata in qualsiasi locale della casa. In altri termini, essendo un luogo di funzioni che prendono vita da oggetti concreti, non si identifica con una zona precisa: le sue funzioni, seppur simili a quelle di un'austera biblioteca, rimandano a una modalità diversa di interazione tra l'uomo, la macchina e l'ambiente. Ciò viene evidenziato in un brano dell'articolo di Mantegna, in cui l'articolista avverte che, un giorno, forse, la *media room* prenderà il posto della biblioteca. Anziché avere libri impilati, avremo un ambiente a più sezioni formato dall'insieme dei dispositivi audiovisivi – intesi nella loro accezione più ampia di apparecchiature tecniche che

³⁷⁶ Già in *8, Super8, 16 & VTR*, si insiste sulla necessità di pianificare le riprese. Si pensi all'articolo di R. D'Adamo, “Come pianificare un film”, in *8, Super8, 16 & VTR*, n. 2 (novembre 1973), pp. 58-63.

³⁷⁷ M. Castagnedi, “Cinema & VTR”, cit., p. 73.

implicano specifiche modalità di fruizione di registrazioni audio, registrazioni video e pellicole –, in cui le possibilità di consumo mediale si moltiplicheranno³⁷⁸.

Negli anni Ottanta e all'inizio degli anni Novanta, le *pratiche testualizzate* seguono l'andamento dei discorsi e la loro evoluzione. Anch'esse, dunque, si ritrovano al centro del percorso incentrato sulla progressiva autonomia del video analogico, la cui parabola riconfigura l'asse della *manualità acquisita* (pensiamo all'introduzione dei camcorder a metà del decennio), quello delle *condizioni di possibilità tecnologiche* (in stretta relazione con la sfera della manualità acquisita), quello dell'*estemporaneità della ripresa/visione* e quello legato al *fattore ambientale*.

In maniera più specifica, possiamo asserire che, per quanto concerne l'ambito dell'ergonomia, l'immissione sul mercato dei *camcorder* rappresenta una piccola rivoluzione copernicana. Per la prima volta, infatti, gli *everyday user* possono affidarsi a un macchinario che combina i vantaggi di una cinepresa (compattezza, maneggevolezza, etc.) e quelli di un sistema video (possibilità di rivedere immediatamente il girato³⁷⁹, durata più lunga delle riprese etc.). Fin da subito, ciò che appare di fondamentale importanza per le riviste italiane è, da un lato, la diminuzione del peso dei macchinari³⁸⁰ e, dall'altro, la loro miniaturizzazione, elementi che si traducono in una serie di facilitazioni pratiche non solo riguardo alle tecniche di ripresa, ma anche riguardo al trasporto e l'archiviazione dei nastri³⁸¹. All'interno di una simile prospettiva, appare fondamentale il dibattito che sorge attorno alla commercializzazione del nastro 8mm in Italia, tra il 1985 e il 1986. Uno degli elementi su cui gli articolisti di riviste come *Video Magazine* e *Video* insistono è la somiglianza tra le videocamere 8mm e le cineprese Super8. Tale somiglianza non riguarda, ovviamente, specifiche componenti meccaniche o elettroniche, ma pertiene all'ergonomia e alla portabilità delle camere. Non casualmente, dunque, nel marzo del 1986, Lojodice e Secondi, due *tester* della rivista *Video*, decidono di intitolare un articolo in cui analizzano le caratteristiche della videocamera Pioneer Ve-M 800 HEZ con un eloquente gioco di parole, ossia "Dal Super8 all'8Super"³⁸², ponendo in evidenza lo stretto legame tra pratica cineamatoriale e pratica videoamatoriale che il tema della portabilità fa emergere. Nel momento in cui un *everyday user* prende in mano una videocamera 8mm simile a quella della Pioneer, può apprezzare immediatamente

la grande leggerezza e l'estrema compattezza della macchina. La trasportabilità è ottima, sia per le ridotte dimensioni sia per la comoda maniglia integrata nel corpo e la pratica cintura a tracolla fornita a corredo. L'apparecchio può funzionare almeno in tre configurazioni: portato a mano con mirino posteriore tipo cinepresa Super8; con mirino laterale più comodo ed agevole;

³⁷⁸ Cfr. G. Mantegna, "Il focolare elettronico", cit., pp. 34-40.

³⁷⁹ Riguardo ai camcorder, tale opzione riguarda la possibilità di rivedere ciò che si è girato direttamente nel *viewfinder*. Ciò, tuttavia, non è sempre stato possibile: all'interno del sistema SONY *Betamovie*, infatti, per rivedere i contenuti di una videocassetta è sempre necessario utilizzare un lettore.

³⁸⁰ Anon., "Camcorder", in *Video Magazine*, n. 25 (novembre 1983), pp. 30-31.

³⁸¹ Cfr. L. Fratti, "8mm. Videografia atto secondo", cit., pp. 41-42.

³⁸² Cfr. G.M. Lojodice, P. Secondi, "Dal Super8 all'8Super", in *Video*, n. 51 (marzo 1986), pp. 27-29.

appoggiato sul fianco sinistro come videoregistratore da tavolo. Tutti i comandi sono quindi sistemati per essere facilmente agibili a seconda del tipo di utilizzazione ³⁸³.

I cambiamenti all'interno dell'orizzonte della *manualità acquisita* prendono avvio, innanzitutto, dalla mutazione di alcune *condizioni di possibilità tecnologiche* delle video analogico. Pensiamo, innanzitutto alla commercializzazione dei trasduttori³⁸⁴ *a stato solido* (CCD o MOS), che, dalla prima metà del decennio, prendono progressivamente il posto dei *tubi di ripresa*, consentendo la miniaturizzazione degli oggetti tecnici. I trasduttori a stato solido, commercializzati in Italia già all'inizio degli anni Ottanta per le telecamere dei sistemi combinati (camera più videoregistratore)³⁸⁵, diventano fondamentali per la creazione di macchinari integrati e per la loro diffusione perché permettono di sostituire gli elementi più pesanti del corpo della camera con quelli più leggeri, riducendone il peso a quello delle ottiche e della componentistica secondaria. Insomma, la loro comparsa diviene uno snodo fondamentale per lo sviluppo dei *camcorder*³⁸⁶.

Oltre al tema della miniaturizzazione dei dispositivi di ripresa, deve essere tematizzato anche quello della progressiva automatizzazione di alcuni procedimenti, come, per esempio, quello della messa a fuoco. Le prime raccomandazioni concernenti l'utilizzo dell'*autofocus* compaiono nelle riviste specializzate italiane già dai primi mesi del 1982. Prendiamo come esempio un articolo di Claudio Bittau³⁸⁷ intitolato "Autofocus" e pubblicato nel doppio numero di luglio-agosto del 1982 di *Video*³⁸⁸. La presa di posizione dell'articolista è chiara: l'automatizzazione della messa a fuoco (come, del resto, quella della scelta dell'apertura diaframmatica) aiuta notevolmente l'*everyday user* poco esperto durante il suo rapporto quotidiano con la videocamera, anche se si deve ricordare,

come per tutte le cose automatiche, che ci sono delle precise regole da rispettare e condizioni d'uso particolari per ottenere dai dispositivi automatici il corretto funzionamento ed avere quindi i risultati desiderati. Infatti [...] per alcuni si sono avute grosse delusioni e sono nate tante polemiche proprio perché non si è tenuto conto delle condizioni di impiego dell'*autofocus* ³⁸⁹.

³⁸³ Ivi, p. 27.

³⁸⁴ Con trasduttore si indicano quelle componenti delle videocamere che trasformano le informazioni visive convogliate dalle ottiche in impulsi elettrici. Nelle telecamere utilizzate nei sistemi più diffusi degli anni Settanta (Akai, Portapak, etc.), si utilizzavano prevalentemente i tubi Vidicon e Saticon. Il primo si diffuse soprattutto grazie all'Akai e alle camere VC-100 e VC-150 (a colori). Cfr. G. Forti, "Ti riprendo in PAL", in *Fotografare*, anno IV (IX), n. 10 (ottobre 1975), pp. 46-49.

³⁸⁵ Facciamo qui riferimento a un breve trafiletto contenuto nella rivista *Video* (più precisamente, nel numero di gennaio del 1982), in cui si afferma che, a partire dal 1983, verrà posta in commercio la nuova telecamera Hitachi (la VK 1000) priva del tradizionale tubo di ripresa e dotata di sensore MOS. Cfr. Anon., "Ha fatto la prima MOS", in *Video*, n. 2 (gennaio 1982), p. 13.

³⁸⁶ Rimandiamo al caso del Betamovie: nel primo modello di *camcorder* commercializzato in Italia alla fine del 1983, ossia nel BMC-100, si montano ancora tubi di ripresa Tricon, mentre nelle sue evoluzioni (più specificamente dal BMC-500) si utilizzano sensori CCD.

³⁸⁷ Claudio Bittau, negli anni Ottanta, fu uno dei principali autori di manuali per il video analogico. Tra questi, ricordiamo *Il manuale di videoregistrazione* (Anthropos, Roma 1984).

³⁸⁸ Cfr. C. Bittau, "Autofocus", in *Video*, nn. 7-8 (luglio-agosto 1982), p. 21.

³⁸⁹ *Ibidem*.

In altri termini, l'automatizzazione di alcune procedure medialità impone l'adozione di protocolli di utilizzo degli oggetti tecnici, che, a loro volta, dipendono direttamente dai limiti dei macchinari. Nel caso dell'autofocus si ha

bisogno di un soggetto ben definito al centro del fotogramma e ben illuminato perché la scansione avviene nel piano verticale e su questo piano ci devono essere le variazioni di contrasto necessarie al dispositivo [...] Altro caso è la presenza di due o più oggetti a distanze diverse [...] Altro problema si può presentare nell'uso dello zoom. Infatti, cambiando il campo di ripresa per i vari soggetti che si presentano nella zoommata potrebbero nascere delle imperfezioni nel fuoco. Comunque se si parte a fuoco e si mantiene sempre inquadrato il centro del soggetto durante il ravvicinamento, il fuoco sarà mantenuto dal dispositivo, avendo ovviamente un soggetto adatto. Un'ultima cosa da precisare e da ricordare è che *siamo noi a comandare il dispositivo di autofocus*, cioè quando vogliamo mettere a fuoco un soggetto automaticamente premiamo il pulsante dell'autofocus e lo rilasciamo a fuoco avvenuto, così che il soggetto che ci interessa rimarrà sempre a fuoco anche se entreranno nuovi elementi nella scena che non ci interessano. Viceversa se teniamo sempre premuto il pulsante, l'autofocus è sempre in funzione e metterà a fuoco il soggetto che gli si presenterà di volta in volta. Abbiamo quindi tre possibilità di messa a fuoco: messa a fuoco manuale (muovendo a mano la ghiera del fuoco), messa a fuoco manuale (muovendo la ghiera sempre premuto il pulsante) e messa a fuoco automatica singola (premendo il pulsante nei singoli casi che ci occorre) ³⁹⁰.

Come possiamo notare, il protocollo descritto (seppur in maniera disordinata) da Bittau investe due ambiti distinti: da un lato, concerne il rapporto tra competenza tecnica e manualità – la possibilità di utilizzare l'autofocus incide sui movimenti che l'*everyday user* deve compiere per controllare il fuoco –, dall'altro rimanda a nuovi protocolli da applicare. Insomma, si estendono le griglie di controllo delle pratiche al fine di ottenere testi meno aperti al caso, che si configura sia come impossibilità di governare strutture tecniche sempre più automatizzate sia come incapacità dell'*everyday user* di organizzare il profilmico attraverso il suo sguardo.

All'interno dell'orizzonte delle *pratiche testualizzate*, dunque, anche negli anni Ottanta l'*estemporaneità della ripresa/visione* viene considerata come un problema che deve essere, se non eliminato, quantomeno limitato, soprattutto nel momento in cui l'automatizzazione della base materiale del dispositivo consente all'*everyday user* di agire in modo meno consapevole. A causa di ciò, già dai primi anni del decennio, gli spazi dedicati alla trasmissione diretta delle *buone pratiche* e della grammatica audiovisiva aumentano esponenzialmente. All'interno di rubriche legate all'orizzonte delle riviste specializzate, dei manuali e delle brochure d'utilizzo, l'*everyday user* può trovare risposta a ogni suo dubbio concernente l'adeguato sfruttamento di tutti gli *optional* dei macchinari.

Per quanto concerne le riviste specializzate, appaiono di fondamentale rilevanza rubriche come "Ripresa", curata da Edo Prando per *Video Magazine* dall'ottobre del 1983 ³⁹¹, in cui si espongono le regole fondamentali della pratica audiovisiva, soprattutto per chi, come il fittizio signor Rossi

³⁹⁰ *Ibidem*. Corsivo nostro.

³⁹¹ Cfr. E. Prando, "Ripresa", in *Video Magazine*, n. 24 (ottobre 1983), pp. 60-61.

citato nel primo numero, è un cineamatore che desidera sperimentare con il video. Per tutta la durata della direzione di Edo Prando, ossia dall'ottobre del 1983 al febbraio del 1986, l'alter ego dell'*everyday user* diviene l'enunciatario idealtipico a cui l'articolaista rivolge i propri consigli. Essi riguardano, prevalentemente, la scelta dei dispositivi di ripresa e di videoregistrazione, la gestione del segnale video, il corretto utilizzo dello zoom³⁹², la costruzione dell'inquadratura³⁹³, il montaggio³⁹⁴, ritmo e lunghezza delle inquadrature, l'utilizzo delle centraline di montaggio e dei raccordi, i trucchi audiovisivi più diffusi, la creazione di sequenze simili a quelle del cinema *mainstream*³⁹⁵, l'utilizzo del viewfinder³⁹⁶, la ripresa sonora³⁹⁷, l'utilizzo del mixer per l'audio e come sfruttare le opportunità offerte dai *camcorder*³⁹⁸. Successivamente, anche quando il posto di Prando viene preso da Essepi, la rubrica tende a non modificare le proprie linee editoriali fino alla propria chiusura, avvenuta nel febbraio del 1989, aggiornando le ricerche svolte nei tre anni precedenti e analizzando problematiche estremamente specifiche, come, per esempio, l'esplorazione degli automatismi della videocamera³⁹⁹, l'elaborazione di riprese da un deltaplano⁴⁰⁰,

³⁹² Riguardo a tale tema, le indicazioni di Prando sembrano puntare l'indice sui principali errori commessi dagli *everyday user*: «[l]a funzione principale dello zoom non è di eseguire carrellate a non finire, ma di mettere a disposizione dell'operatore una gamma illimitata di focali "fisse". Il nostro signor Rossi lo sa bene, e il suo ricordo di cineamatore pentito va al suo primo zoom. I risultati furono disastrosi, perché nessuno l'aveva messo in guardia contro l'infernale obiettivo. Come tutti i neofiti s'era lasciato prendere la mano, e non c'era sequenza che non avesse la sua brava zoomata, avanti o indietro, o tutte e due di fila. Risultato: parecchie pizze di film da buttare». La soluzione all'abuso dello zoom afferisce sostanzialmente a una maggiore conoscenza della grammatica audiovisiva, che dovrebbe portare l'*everyday user* a pianificare meglio le proprie riprese, optando per riprese corte e ben definite che non lascino spazio all'improvvisazione e alla tentazione di zoomate improvvise. Cfr. E. Prando, "Ripresa", in *Video Magazine*, n. 28 (febbraio 1984), pp. 64-65.

³⁹³ All'interno di una simile prospettiva, le indicazioni date da Prando coincidono con le regole di base della grammatica audiovisiva che, come sosteneva Mantegna nel 1981, sono fondamentalmente le stesse che regolano il Super8, il 16mm o i films di Hollywood. Cfr. E. Prando, "Ripresa", in *Video Magazine*, n. 30 (aprile 1984), pp. 64-65.

³⁹⁴ Si tratta di indicazioni di base concernenti il montaggio analitico e contiguo. Cfr. E. Prando, "Video Ripresa", in *Video Magazine*, n. 36 (ottobre 1984), pp. 90-91.

³⁹⁵ Prando dedica a questo tema due numeri della rubrica. Cfr. E. Prando, "Video Ripresa", in *Video Magazine*, n. 37 (novembre 1984), pp. 95-96; Id., "Video Ripresa", in *Video Magazine*, n. 38 (dicembre 1984), pp. 114-115.

³⁹⁶ Secondo Prando, questo è lo strumento che permette all'*everyday user* un reale controllo sul profilmico. Saperlo usare è, dunque, di vitale importanza. Cfr. E. Prando, "Video Ripresa", in *Video Magazine*, nn. 45-46 (luglio-agosto 1985), pp. 96-97.

³⁹⁷ A tal proposito, Prando cita di nuovo il confronto tra cinepresa e videocamera: «all'epoca del super8 il nostro Signor Rossi aveva un desiderio inappagabile: filmare in sonoro. Per accontentare gli appassionati come il nostro, negli ultimi tempi della sua vita il super8 s'era messo a parlare [...] ma la risposta ottimale alle aspettative di Rossi è arrivata con la videoregistrazione amatoriale: sul medesimo nastro, contemporaneamente ma su piste differenti, vengono incisi sia i segnali video che quelli audio». In seguito, Prando guida il lettore nella scelta dei microfoni (panoramici o direzionali) ed enuncia dieci indicazioni a cui il videoamatore si deve attenere. Qui raccomanda di controllare sempre la registrazione sonora, di avere massima cura di spinotti, cavetti e batterie, di effettuare sempre una prova microfono, di prestare attenzione a rumori inattesi che potrebbero entrare (dalle imprecitazioni alle interferenze di emittenti radio), di utilizzare la spugna paravento, di prevedere l'apertura e la chiusura dell'audio con una dissolvenza e di coinvolgere un aiutante. Cfr. E. Prando, "Video Ripresa", in *Video Magazine*, n. 47 (settembre 1985), pp. 126-127.

³⁹⁸ Cfr. E. Prando, "Video Ripresa", in *Video Magazine*, n. 47 (settembre 1985), pp. 126-127.

³⁹⁹ Cfr. Essepi, "Video Ripresa", in *Video Magazine*, nn. 57-58 (luglio-agosto 1986), pp. 86-87.

⁴⁰⁰ Cfr. Essepi, "Video Ripresa", in *Video Magazine*, n. 61 (novembre 1986), pp. 108-109.

l'utilizzo di piani ravvicinati, il corretto utilizzo delle luci aggiuntive, le riprese subacquee⁴⁰¹, la titolazione dei film etc.

Le prescrizioni fornite dalle riviste trovano il proprio complemento nei testi dei manuali, che, a partire dall'inizio degli anni Ottanta, vengono dedicati in maniera specifica alla pratica videoamatoriale. Oltre al già citato volume di Bittau (*Il manuale di videoregistrazione*), dalla prima metà del decennio compaiono diverse guide alla ripresa e alla fruizione del video analogico, la maggior parte delle quali fa riferimento a traduzione di manuali di successo stranieri. Si tratta, infatti, de' *Il manuale completo del video* di David Owen e Mark Dunton⁴⁰², *Videoregistrazione: 200 consigli* di Charlet Titulaer⁴⁰³, e *Il manuale video* di Roland Lewis⁴⁰⁴, *Il grande manuale del video*⁴⁰⁵ e *Scuola di video*⁴⁰⁶ di John Hedgecoe. Questi manuali presentano una medesima struttura: la prima parte è solitamente dedicata all'esplorazione dell'*hardware* – come afferma Lewis, infatti, «[m]eglio si conosce l'attrezzatura, migliori saranno i risultati»⁴⁰⁷ –, la seconda parte rimanda all'elencazione delle regole grammaticali e sintattiche dell'audiovisivo⁴⁰⁸, la terza parte afferisce alla definizione degli ambiti tematici in cui l'*everyday user* si può muovere, mentre la quarta e ultima parte concerne il campo indefinito delle “ulteriori risorse”⁴⁰⁹, in cui gli autori forniscono agli amatori consigli specifici su come aumentare la qualità dei loro prodotti e su come renderli sempre più “professionali”.

Prendiamo come esempio il manuale di Roland Lewis. L'esperto, presentato come professionista e insegnante di cinema (è, infatti, *senior lecturer* presso il Polytechnic of Central London), si occupa in prima battuta delle strutture di base del macchinario (obiettivi, corpo-macchina, cavalletti, microfoni etc.), fornendo indicazioni sul loro utilizzo (si pensi, in particolare, al tema della registrazione sonora)⁴¹⁰. In seguito, dopo aver elaborato un piccolo compendio di grammatica audiovisiva, si concentra sui temi che un buon videoamatore non può tralasciare: i bambini, le feste in casa, le gite familiari, le grandi occasioni, i matrimoni, i viaggi, gli eventi sportivi, la natura e “l'avventura”⁴¹¹. Ciò che sembra sostenere Lewis, insomma, è che la conoscenza dell'*hardware* e la

⁴⁰¹ Cfr. Essepì, “Video Ripresa”, in *Video Magazine*, n. 66 (aprile 1987), pp. 128-129.

⁴⁰² Cfr. D. Owen, M. Dunton, *Il manuale completo del video. Per sapere tutto sull'uso domestico e professionale del videoregistratore e della telecamera* [1982], Longanesi, Milano 1982.

⁴⁰³ Cfr. C. Titulaer, *Videoregistrazione: 200 consigli* [1984], Curcio, Roma 1984.

⁴⁰⁴ Cfr. R. Lewis, *Il manuale video. Guida all'uso della telecamera* [1987], Mondadori, Milano 1990.

⁴⁰⁵ Cfr. J. Hedgecoe, *Il grande manuale del video. Attrezzature, consigli, tecniche per realizzarli* [1989], Mondadori, Milano 1991.

⁴⁰⁶ Cfr. J. Hedgecoe, *Scuola di video. La guida più autorevole di un grande maestro di fotografia e tecniche video* [1992], Mondadori, Milano 1993.

⁴⁰⁷ R. Lewis, *Il manuale video. Guida all'uso della telecamera*, cit., p. 11.

⁴⁰⁸ Cfr. *ivi*, pp. 41-63. Si pensi anche a J. Hedgecoe, *Il grande manuale del video. Attrezzature, consigli, tecniche per realizzarli*, cit., pp. 81-151.

⁴⁰⁹ Cfr. J. Hedgecoe, *Il grande manuale del video. Attrezzature, consigli, tecniche per realizzarli*, cit., pp. 189-209.

⁴¹⁰ Cfr. R. Lewis, *Il manuale video. Guida all'uso della telecamera*, pp. 32-33.

⁴¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 64-106.

competenza linguistica non sono nuclei astratti, ma devono essere sempre declinati in funzione di un obiettivo, il quale dipende dal soggetto scelto. Tale soggetto, a sua volta, si lega a una serie di tematiche che rappresentano, al contempo, gli argomenti più frequentati dagli *everyday user* e i confini attraverso cui si demarca la pratica amatoriale. Insomma, elencando questi soggetti, Lewis non riflette solamente lo “stato dell’arte amatoriale”, ma produce anche precisi limiti discorsivi oltre i quali le attività dell’*everyday user* sono da considerare “fuori norma”. Al massimo, gli è concesso di capire come ci si possa professionalizzare, da un lato, rendendo le immagini in movimento riguardanti i propri figli, i matrimoni che intende riprendere, le gite familiari etc. tecnicamente inappuntabili e, dall’altro, sperimentando, quando sarà finalmente diventato un videoamatore esperto (o meglio, un *serious amateur*) forme audiovisive più complesse, come il documentario, la video-presentazione di lavoro, il film narrativo, la video-lettera e anche il video erotico⁴¹².

La ricerca dell’immagine perfetta (sia per quanto riguarda i principi tecnici di composizione sia per quanto concerne la sua appropriatezza al contesto in cui avviene la comunicazione) è uno dei temi cruciali anche delle *brochure d’utilizzo*, ossia quei brevi manuali che accompagnano cineprese, proiettori, videocamere, videoregistratori e i loro accessori. Essi, infatti, non si limitano a elencare le funzioni degli oggetti tecnici, ma forniscono prescrizioni relative al loro corretto utilizzo. Prendiamo come esempio la *brochure* della videocamera Betamovie BMC-100P⁴¹³. Qui l’anonimo autore, oltre a mettere in evidenza la posizione e la funzione delle parti e dei comandi del *camcorder*, non solo stabilisce una serie di protocolli relativi all’installazione del blocco della batteria e della cassetta, mostrando anche come quest’ultima dovesse essere utilizzata nel videoregistratore, ma descrive anche tre punti da ricordare nel momento in cui l’*everyday user* gira. Il primo riguarda la corretta illuminazione del campo. Al fine di non perderne mai il controllo, l’*everyday user* è tenuto a osservare sempre l’esposimetro, le cui spie compaiono nel quadrante elettronico del *viewfinder*. In altri termini, se l’*everyday user* desidera avere una corretta illuminazione, deve fare riferimento a una precisa configurazione corpo-macchina, con la videocamera vicina all’occhio⁴¹⁴. Il secondo riguarda il bilanciamento del bianco: un buon videoamatore mira, per prima cosa, ad avere il pieno controllo delle dominanti dell’immagine. Per questo motivo, le prime operazioni che dovrà svolgere prima dell’inizio delle riprese saranno la verifica dei filtri e il test del rapporto tra sorgente luminosa e impostazioni della videocamera⁴¹⁵. Il terzo punto, infine, concerne il problema della messa a fuoco. Troviamo qui sostanzialmente le stesse

⁴¹² Cfr. *ivi*, p. 150-202.

⁴¹³ Tale *brochure* fa parte del fondo Fabiani-Tralli.

⁴¹⁴ Cfr. Anon., *Sony Betamovie BMC-100P*, Sony Corporation, Tokyo 1983, p. 44.

⁴¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 45.

indicazioni date da Bittau nell'articolo sull'autofocus, arricchite da suggerimenti che tengono maggiormente presente il fattore idiosincratico ed estemporaneo delle riprese:

[q]uando riprendete una scena molto movimentata in piena luce, regolate la lunghezza focale sui 2 metri e lo zoom sul grandangolo. La scena rimarrà a fuoco senza riguardo ai movimenti del soggetto. *Se non avete tempo per regolare correttamente la messa a fuoco*, regolate l'anello sulla posizione approssimata più vicina e quindi regolate l'obiettivo sul grandangolo per evitare riprese fuori fuoco. Quanto riprendete con luce scarsa, quale in interni, la profondità di campo per una messa a fuoco corretta diviene molto ristretta. Per ottenere i migliori risultati, regolate il fuoco in telefoto (54 sull'indicatore di lunghezza focale) e filmate con grandangoli (fra 30 e 9)⁴¹⁶.

Le *brochure d'utilizzo* non pertengono unicamente all'ambito delle videocamere. Anche i videoregistratori (e prima i cine-proiettori) ne sono ben forniti. A differenza di quelli per le videocamere, tuttavia, i manuali per videoregistratori sembrano afferire a una descrizione minuziosa di tutte le possibili *features*, più che a prescrizioni pratiche. L'unica eccezione investe l'utilizzo del *timer*, come dimostra la *brochure* del videoregistratore Betamax. Innervando la possibilità di riprogrammare il palinsesto, esso apre a una vera e propria riconfigurazione del nostro rapporto con la dimensione temporale, come afferma Sean Cubitt nella sua riflessione sul concetto di *timeshift*.

Nel momento in cui, infatti, la *video culture* si presenta come un set «of relations around the uses of videotape, a set of practices and a set of possibilities concerning what these relations, uses and practices may become»⁴¹⁷, dobbiamo asserire innanzitutto che tali set non si costituiscono in maniera passiva, ma richiedono una certa operatività da parte dello *user*. Egli, spesso inconsapevolmente, nel buio della propria stanza, decostruisce l'idea di temporalità che uno dei *sibling media*⁴¹⁸ del video, ossia la televisione, intende trasmettere, ossia quella della *liveness*, interferendo sul senso della "diretta". L'immediatezza a cui la televisione desidera abituare lo spettatore è dunque minata da pratiche fruibili che, come l'utilizzo del comando del *timer*, disturbano «the diegetic hold of the broadcast»⁴¹⁹, consentendo al fruitore di entrare in una relazione differente con lo schermo, «one which places back on the viewer responsibility for the item viewed and for the uses to which it is put»⁴²⁰.

La sfera temporale, la cui riconfigurazione, almeno secondo Cubitt, investe eminentemente il campo della fruizione del video, non è l'unica dimensione a essere influenzata dalle pratiche della quotidianità audiovisiva. Pensiamo anche allo spazio e, in particolare, al *fattore ambientale*. Negli anni Ottanta, come abbiamo visto all'inizio della nostra analisi dei discorsi, la nozione di ambiente mediale si lega indissolubilmente a quella di struttura reticolare connessa allo sviluppo diacronico

⁴¹⁶ Ivi, p. 47. Corsivo nostro.

⁴¹⁷ Cfr. S. Cubitt, *Timeshift: On Video Culture*, Routledge, London-New York 1991, p. 1.

⁴¹⁸ Cfr. M. Moran, *There Is No Place Like Home Video*, cit.,

⁴¹⁹ Cfr. S. Cubitt, *Timeshift: On Video Culture*, cit., p. 37.

⁴²⁰ *Ibidem*.

dell'*interdispositivo*. Durante il corso del decennio (e all'inizio del decennio successivo), tuttavia, questa struttura si precisa ulteriormente lungo due direttrici: da una parte, vi è la creazione di un sistema che trova nell'interconnessione tra televisore e videoregistratore l'elemento cardine, dall'altra vi è la tendenza a trasformare il sistema video in un *home cinema*, in cui la tecnica video viene utilizzata per ricreare tra le pareti di casa un' *esperienza mediale* simile a quella della sala. Diviene così comprensibile la commercializzazione di televisori dallo schermo sempre più grande⁴²¹ e dei videoproiettori, il cui successo, pur non apparendo immediato all'inizio degli anni Ottanta, si presenta come logico e necessario: all'interno di tale prospettiva la diffusione di questi oggetti tecnici non implica tanto una riformulazione delle pratiche, ma una vera e propria riconfigurazione degli spazi in cui prende corpo la nostra interazione con i media audiovisivi. Non casualmente, dunque, Stefano Belli, in "Una tv da 72 pollici"⁴²², sostiene che «gli arredatori già progettano gli interni con la parete audiovisiva nella quale il videoproiettore ha uno spazio predominante»⁴²³. In questo senso, il cambiamento rispetto agli anni Settanta appare evidente. Nell'articolo di Mantegna, infatti, si parla di una *media room* in cui diversi dispositivi, dall'hi-fi al cineproiettore, contribuiscono alla formazione di un ambiente mediale integrato, capace di sostituirsi alla biblioteca privata e di svolgere le funzioni dello *studiolo* liebenweiniano⁴²⁴, ossia di uno spazio in cui l'appassionato di film e video si raccoglie per rielaborare o rivedere le proprie produzioni; al contrario, qui abbiamo un ambiente dominato dallo schermo televisivo, che, per presentarsi come fulcro dell'organizzazione spaziale, deve funzionare come (o, addirittura, assomigliare a) uno schermo cinematografico. Beninteso, il tema delle connessioni interdispositivi è ancora presente, anche se, come dimostra peraltro la figura 3, a cui abbiamo fatto riferimento all'inizio della nostra analisi dei discorsi, il centro del sistema ora è il televisore: insomma, dal policentrismo della *media room* degli anni Settanta si passa al monocentrismo video degli anni Ottanta.

In conclusione, potremmo sostenere che le *pratiche testualizzate* si presentano come conformazioni prescrittive che, nelle intenzioni di chi le elabora (e di chi le pubblica), dovrebbero guidare l'inesperto *everyday user* negli scambi tra il suo corpo e l'oggetto tecnico, arrivando anche a individuare i modi in cui una simile interazione è capace di creare ambienti. Per questo motivo, esse devono essere considerate a tutti gli effetti come una sorta di *episteme* (cioè, di elaborazione teorica di una conoscenza pratica) dell'ergonomia dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, intesa sia come scienza delle interazioni adattative tra macchina e uomo⁴²⁵ sia, nella definizione data da

⁴²¹ Cfr. Anon., "Videe", in *Video*, n. 2 (gennaio 1982), p. 25.

⁴²² Cfr. S. Belli, "Un tv da 72 pollici", cit., pp. 40-43.

⁴²³ Ivi, p. 40.

⁴²⁴ Cfr. W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Panini, Modena 2005, passim.

⁴²⁵ Cfr. A. Mattozzi, "Introduzione", in *Il senso degli oggetti tecnici*, cit., p. 19.

Enrico Di Maio nell'articolo "Video ovunque"⁴²⁶, come lo studio di «soluzioni che sfruttano in pieno tutte le possibilità e gli spazi consentiti o altrimenti insfruttabili»⁴²⁷ riguardo alla relazione tra tecnica e corpo. Tale *episteme*, tuttavia, rimane quasi sempre inapplicata: la maggior parte degli *everyday user*, infatti, raramente acquisisce le competenze necessarie per l'attuazione dei codici pratici previsti dalle riviste, dai manuali e dalle *brochure d'utilizzo* – in altri termini per collocarsi al centro della semiosfera delle pratiche. Più spesso, essa rimane alla sua periferia, là dove il disordine del *byt* si incontra con la produzione di segni, dando vita a forme pratiche idiosincratiche e rendendo le *pratiche testualizzate* poco più che dinamiche *controfattuali*.

Poiché, dunque, la questione dell'indagine delle pratiche audiovisive non si risolve, nel nostro caso, attraverso l'analisi delle *pratiche testualizzate*, dovremo rispondere a una domanda difficile: come possiamo fare emergere l'orizzonte effimero delle *pratiche non testualizzate*?

2.1.2 Le pratiche non-testualizzate e il paradigma indiziario

Come abbiamo suggerito nella prima e nella seconda sezione, l'orizzonte delle pratiche audiovisive quotidiane può solo incidentalmente essere esaurito dall'analisi delle prescrizioni elaborate dalle riviste specializzate, dai manuali e dalle *brochure d'utilizzo*. Esse, che rappresentano il campo della semiosfera delle pratiche, costituiscono parte integrante dello *schema epistemico* e stabiliscono precisi criteri di appropriazione del dispositivo da parte dell'*everyday user* – criteri oltre i quali vi è, in termini lotmaniani, solo il disordine del *byt*. Questa dinamica di negoziazione può essere integrale – e, in questo caso, la figura dell'*everyday user* si presenta come quella di un cinevideomatore esperto (un *serious amateur*, per utilizzare i termini coniatati da Buckingham, Willett e Pini)⁴²⁸ – oppure parziale – in questo caso, il movimento negoziale ci spinge verso la periferia della semiosfera. Che cosa succede, tuttavia, se la *pratica testualizzata* viene sostanzialmente rifiutata? Che cosa succede se l'*everyday user*, per mancanza di tempo, per pigrizia oppure semplicemente perché non sa che l'utilizzo dell'oggetto tecnico è regolato da protocolli, agisce totalmente al di fuori delle *pratiche testualizzate*? Insomma, che cosa succede se l'*everyday user* agisce unicamente per infrazione delle prescrizioni pratiche, appropriandosi dell'oggetto tecnico in "maniera sregolata" e producendo testi colmi di errori?

All'interno di una simile prospettiva, l'unica risposta possibile rimanda all'ammissione della fallibilità del dispositivo. Come aveva già previsto de Certeau ne' *L'invenzione del quotidiano*, la sua pervasività strategica lascia sempre alcuni margini oscuri, in cui proliferano le tattiche di

⁴²⁶ Cfr. E. Di Maio, "Video Ovunque", in *Video*, n. 3 (febbraio 1982), pp. 50-51.

⁴²⁷ Ivi, p. 51.

⁴²⁸ Cfr. David Buckingham, Maria Pini, Rebekah Willett, "Take back to the tube!": The Discursive Construction of Amateur Film- and Video-Making", cit., p. 59.

(*prod*)user anonimi. A differenza di quanto affermato dal filosofo di Chambéry, tuttavia, le tattiche che desideriamo prendere in considerazione non possono essere considerate solo in opposizione alle strategie di dispositivo⁴²⁹, ma presentano spesso una gradualità non oppositiva, in cui il grado di idiosincrasia è variabile. Insomma, se consideriamo la semiosfera delle pratiche in maniera speculare rispetto a quanto fatto finora – cioè, dal punto di vista delle pratiche testualizzate –, ci possiamo accorgere di una questione di fondamentale rilevanza: fino a ora, abbiamo riflettuto su quanto l'orizzonte prescrittivo si indebolisca man mano che ci si allontana dal centro della semiosfera; d'ora in poi, al contrario, il fulcro delle nostre speculazioni sarà il tentativo di descrivere il modo in cui il disordine disturba la corretta applicazione delle prescrizioni, generando metaforicamente quel “rumore bianco” che rende costantemente imperfetti i testi dell'audiovisivo quotidiano.

Come abbiamo suggerito citando a più riprese *L'errore fotografico* di Chéroux, possiamo riferirci a tale “rumore bianco” per negazione, prendendo avvio dall'assunto secondo cui le prescrizioni legate alle *pratiche testualizzate* si pongono come fine principale quello di correggere i principali errori commessi da cine-videoamatori principianti. Un simile approccio, sebbene scientificamente solido, relega le pratiche idiosincratice, informali e irregolari in una posizione ancillare rispetto a quella occupata dalle prescrizioni contenute negli apparati testuali dello *schema epistemico*. In altri termini, ci troviamo davanti a un dilemma analogo a quello esposto da Carlo Ginzburg ne' *Il formaggio e i vermi*. Nell'introduzione a una delle opere seminali del filone microstorico, Ginzburg si chiede in che modo sia possibile indagare la cultura popolare di un'epoca passata. Se la maggiore preoccupazione dello storico, infatti, è quella di rifuggire dal positivismo ingenuo, «unita all'exasperata consapevolezza della violenza ideologica che si può nascondere dietro la più normale e a prima vista innocente operazione conoscitiva»⁴³⁰, corriamo inevitabilmente il rischio di «gettare via l'acqua con il bambino dentro – fuori di metafora, la cultura popolare insieme con la documentazione che ce ne dà un'immagine più o meno deformata»⁴³¹.

Una simile affermazione indirizza la nostra attenzione su una questione di fondamentale rilevanza, ossia quella relativa al rapporto tra cultura popolare ed elaborazione storiografica. La cultura popolare, infatti, tende a lasciare dietro di sé poche tracce, la maggior parte delle quali, come dimostra il caso del mugnaio Menocchio, è stata prodotta per controllarne strategicamente lo sviluppo. All'interno di una simile prospettiva, la domanda che molti filosofi e storici della cultura si sono posti è la seguente: «la cultura popolare può esistere al di fuori del gesto che la

⁴²⁹ Rimandiamo, insomma, alla critica di Jonathan Bolton a de Certeau. Cfr. J. Bolton, “Writing in a Polluted Semiosphere. Everyday Life in Lotman, Foucault, and de Certeau”, cit., pp. 320-344.

⁴³⁰ Cfr. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* [1976], Einaudi, Torino 2009, p. XVI.

⁴³¹ *Ibidem*.

sopprime»⁴³²? Essa, in altri termini, può esistere al di fuori dei discorsi e dei dispositivi che la classe dominante elabora al fine di controllare le classi subalterne? Se utilizzassimo il filtro foucaultiano, la risposta sarebbe negativa. Come sostiene Ginzburg, infatti, gli argomenti di interesse del filosofo di Poitiers non sono né la struttura della cultura popolare né i suoi agenti, ma, più che altro, i criteri di esclusione attraverso cui si costituisce la cultura ⁴³³. Poiché la traiettoria archeologica di Foucault, che si realizza ne' *Le parole e le cose* e ne' *L'archeologia del sapere* e che prende avvio dalla *Storia della follia nell'età classica*⁴³⁴, si fonda proprio su questo paradosso, essa giunge, come sottolinea polemicamente Ginzburg, unicamente a forme di virtuosismo teoretico, secondo il quale il progetto di indagare il mondo degli esclusi grazie all'osservazione dei modi in cui essi sono stati allontanati dal consesso sociale non dà vita a un'archeologia del silenzio, ma a «un silenzio puro e semplice, eventualmente accompagnato da una muta contemplazione estetizzante»⁴³⁵.

Riportando una simile riflessione all'interno dell'ambito dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, potremmo giungere a conclusioni analoghe. Innanzitutto, è analoga la domanda retorica di partenza: l'oggetto, tuttavia, non è più la nozione di cultura popolare in sé, ma quella di pratica audiovisiva della quotidianità. Al di fuori delle dinamiche strategiche del dispositivo, al di fuori del suo *schema epistemico*, al di fuori delle *pratiche testualizzate*, può esistere una pratica cine-videoamatoriale? Secondo indirizzi speculativi tradizionali (pensiamo ai primi scritti di Patricia Zimmermann) o, più genericamente, a un'analisi foucaultiana di dispositivo, la risposta sarebbe ovviamente negativa. Al di là del sistema costituito dalla semiosfera delle pratiche vi è solo il disordine di negoziazioni tra *user* e dispositivo che avvengono su scala microscopica. Tali micro-negoziazioni si presentano innanzitutto come forme particolari di deviazione dai canoni sintattico-grammaticali a cui l'*everyday user* si deve conformare: in altri termini, si presentano come “caos pratico”. L'unica ipotesi praticabile per la loro indagine, dunque, sarebbe quella prevista dall'erratologia di Chéroux, secondo cui esse possono emergere in controluce grazie, da una parte, alle indicazioni delle riviste, dei manuali e delle *brochure d'utilizzo* – che segnalano al lettore gli errori (e le “cattive pratiche”) più frequenti⁴³⁶ –, dall'altra a ciò che le imperfezioni dei testi fotografici (e, aggiungiamo noi, audiovisivi) indicano riguardo alla *situazione* (Chéroux tratta esplicitamente di *hic et nunc*) in cui sono stati elaborati⁴³⁷.

All'interno di una simile prospettiva, l'ambito delle *pratiche non testualizzate* si configura unicamente come *negazione* delle pratiche testualizzate, come il loro opposto: tanto le prime sono

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ Cfr. *ibidem*.

⁴³⁴ Cfr. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica* [1961], Rizzoli, Milano 1963.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ Cfr. C. Chéroux, *L'errore fotografico. Una breve storia*, cit., pp. 16-27.

⁴³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 30-50.

specchio del disordine del *byt* tanto le seconde sono legate a protocolli d'ordine, tanto le prime sono idiosincratiche tanto le seconde sono standardizzate, tanto le prime sono legate al concetto di "cattiva pratica" tanto le seconde a quello di "buona pratica", tanto le prime relegano l'*everyday user* al rango di dilettante tanto le seconde garantiscono la creazione di testi perfetti (ossia di testi che non presentano differenze rispetto a quelli elaborati all'interno di contesti professionali). Paradossalmente, dunque, gli strumenti euristici per l'analisi delle *pratiche testualizzate* coinciderebbero con quelli delle *pratiche non testualizzate*: si tratterebbe, nel momento della loro emersione, di distinguere i caratteri positivi (legati, ovviamente, alle *pratiche testualizzate*) da quelli negativi (legati, ovviamente, quelle *non testualizzate*).

Un simile progetto teorico-metodologico, tuttavia, presenta amplissimi margini di fallibilità. Innanzitutto stabilisce una gerarchia tra *pratiche testualizzate* e *pratiche non testualizzate* sulla base della maggiore perspicuità con cui il ricercatore, applicando gli strumenti dell'analisi di dispositivo e dell'analisi dei discorsi, può fare emergere un orizzonte problematico come quello delle pratiche. Al contrario, noi riteniamo che sia molto più interessante, a livello epistemologico, affrontare la loro opacità, ben distinguendo ciò che è riconducibile (e riducibile) all'analisi scientifica da ciò che non lo è. Si ripresenta qui uno dei problemi che abbiamo evidenziato nella prima sezione, nel momento in cui abbiamo esposto le principali problematiche concernenti la nozione stessa di quotidianità. Poiché, come sostiene Cavell, si tratta di una dimensione temporale ambigua, a cui possiamo solo aspirare perché ci appare sempre come irrimediabilmente perduta⁴³⁸, nel momento in cui trattiamo del rapporto tra audiovisivi ed *everyday life* dovremo tematizzarne i possibili punti ciechi in cui il problema dell'instabilità temporale di pratiche che non lasciano tracce diviene centrale. La domanda a cui dovremo rispondere, dunque, è la seguente: come possiamo individuare positivamente ciò che ci appare come un residuo imperscrutabile? Come possiamo superare l'erratologia di Chéroux?

Inoltre, un altro elemento che diviene centrale per l'osservazione delle *pratiche non testualizzate* è quello del rapporto con la materialità. Dal punto di vista epistemologico, un simile oggetto di ricerca è stato finora indagato attraverso la mediazione dei discorsi e in particolare delle *pratiche testualizzate*. L'interrogativo a cui dovremo tentare di rispondere rimanderebbe così alla possibilità di concepire un discorso scientifico riguardante le negoziazioni tra *user* e base materiale del dispositivo senza che esso si concentri sulle mediazioni dello *schema epistemico*. Nel caso in cui ciò fosse concepibile, attraverso quali strumenti teorico-metodologici potremmo procedere? Le innovazioni che dovremmo apportare al nostro orizzonte epistemico sarebbero sostanzialmente di tre ordini.

⁴³⁸ Cfr. S. Cavell, "The Uncanniness of the Ordinary", cit., p. 107.

In primo luogo, si impone una revisione del ruolo della negoziazione tra *everyday user* e dispositivo all'interno della serie culturale dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*. In maniera più precisa, ciò su cui appare necessario intervenire è il concetto stesso di *serie culturale*. Come dimostra la riflessione di Caspar Tybjerg, la serie culturale di matrice gaudreaultiano-marioniana trova la propria fonte nel lavoro del semiologo canadese Louis Francoeur: essa, dunque, ha un forte radicamento all'interno della dimensione di quei testi e di quelle pratiche testualizzate le cui combinazioni avvivano macro-sistemi come, per esempio, il “cinema istituzionale” o “il cinema delle attrazioni”⁴³⁹. Al fine di superare *l'ancoraggio al discorsivo*, che, a suo parere, rende eccessivamente astratta l'idea di pratica di Gaudreault e Marion, il teorico danese propone di concentrarsi sulle elaborazioni di George Kubler. Sebbene Gaudreault abbia sviluppato la nozione di *serie culturale* in maniera indipendente rispetto alle *serie di Kubler*⁴⁴⁰, l'indagine del loro rapporto e delle loro differenze può essere di fondamentale rilevanza per la comprensione delle modalità in cui gli oggetti possono diventare parte della sfera storiografica. Innanzitutto, va sottolineato che

[w]hat Kubler organizes in series and sequences are *things*, physical objects, artifacts – or rather details about them: particular techniques and devices, since whole objects are “extremely complicated entities”, a complexity that Kubler reckons we must simply accept: “Once their difficulty is conceded, it is possible to find aspects that can be used in comparisons. No such trait now known is unitary or fundamental: every trait of a thing is a cluster o subordinate traits as well as subordinate part of another cluster”⁴⁴¹. And again: “Our interest therefore centres upon minute portions of things rather than upon the whole mosaic of traits that constitutes any object”⁴⁴² [...] On Kubler's account, artifacts can be organized in series on the basis of being “linked solutions” to a particular problem. The position of an artifact in a sequence affects the kind of options available to its maker. While Kubler rejects terms like “primitive”, “classical”, and “decadent” because of their strongly evaluative connotations, he insists that it makes a great deal of difference to be in an early or a late position in a sequence ⁴⁴³.

In questo passo, Tybjerg sostiene che, nel momento in cui ci si avvicina alla materialità di una pratica artistica (e, aggiungiamo noi, mediale), abbiamo sostanzialmente due strade. Come abbiamo già accennato, possiamo ragionare in termini di *serie culturali*, ossia in termini di strutture discorsivizzanti, che rimandano a macro-pratiche connotate in maniera precisa a livello diacronico. In alternativa, riprendendo le tesi di Kubler, possiamo concentrarci su reti materiali policentriche il cui sviluppo non è legato unicamente ai discorsi sulle tecniche – e, più in generale, a ciò che noi abbiamo definito con *schema epistemico* –, ma alla ricostruzione di tecniche e dispositivi colti nella loro particolarità, i cui sistemi si costituiscono in maniera variabile in funzione dei problemi pratici

⁴³⁹ Cfr. C. Tybjerg, “Artifacts, Series, and Solutions”, in D. Cavallotti, F. Giordano, L. Quaresima, *A History of Cinema Without Names*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 77-79.

⁴⁴⁰ Cfr. C. Tybjerg, “Artifacts, Series, and Solutions”, cit., p. 73.

⁴⁴¹ G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven 1962, pp. 35-36.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ Cfr. C. Tybjerg, “Artifacts, Series, and Solutions”, cit., p. 78.

che permettono di risolvere⁴⁴⁴. All'interno di una simile prospettiva, le serie kubleriane rimandano a un doppio filone di speculazione: da un lato, potremmo concludere che i *cluster* a cui rimanda lo storico dell'arte si fondano sulla risposta data dalle case produttrici a problemi segnalati all'interno dell'istituzione; dall'altro, appare legittimo anche un altro tipo di interpretazione, che si radica nella particolarità dell'utilizzo dell'oggetto tecnico e che fa riferimento alle dinamiche idiosincratiche di appropriazione della base materiale del dispositivo. Se, nel primo caso, il nodo fondamentale è costituito dagli sviluppi dello *schema epistemico*, nel secondo caso, la creazione di «“linked solutions” to a particular problem»⁴⁴⁵ può essere osservata anche all'interno del nostro rapporto quotidiano con l'oggetto tecnico, quando, per ovviare a un problema specifico (un comando che non funziona più, l'applicazione di un'abitudine legata ad altre pratiche mediali, etc.), modifichiamo il *cluster* che l'istituzione ha previsto per noi. Tali soluzioni “singolari” danno vita ad altri problemi pratico-mediali che richiedono altre soluzioni: insomma, al di fuori del controllo dell'istituzione, all'interno dell'orizzonte delle nostre negoziazioni particolari con gli oggetti mediali, le serie kubleriane si configurano così come una germinazione incontrollata di soluzioni pratiche e di microstrutture tecniche il cui tracciato di sviluppo assume forma corallina⁴⁴⁶.

In secondo luogo, prendendo avvio da questo corallo di negoziazioni tra *user* e oggetto tecnico, dobbiamo concentrarci sui possibili oggetti epistemici che emergono da una simile impostazione. Insomma, dobbiamo cercare di comprendere come si configura il dispositivo all'interno di una serie di scambi non mediati dallo *schema epistemico*: quali sono le tracce che tali scambi lasciano? In che modo si struttura il rapporto tra individuo – inteso innanzitutto come corpo-che-percepisce – e i macchinari audiovisivi? Come si può definire la struttura dispositiva a cui dobbiamo fare riferimento? Più in generale, che configurazione assume il medium? Prima di rispondere a queste domande – o meglio, al fine di rispondere a queste domande – dovremo tenere conto della forma assunta dai quattro assi pratici individuati nella prima sezione della tesi in relazione alle *pratiche non testualizzate*.

In terzo luogo, dopo aver indicato quali siano gli oggetti epistemici che una simile impostazione potrebbe far emergere, dobbiamo indicare il quadro teorico-metodologico attraverso cui intendiamo interpretarne il ruolo. Poiché, come abbiamo già evidenziato, nel momento in cui ci concentriamo

⁴⁴⁴ Cfr. G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, cit., pp. 35-36.

⁴⁴⁵ Cfr. C. Tybjerg, “Artifacts, Series, and Solutions”, cit., p. 78.

⁴⁴⁶ Alludiamo, anche se in maniera incompleta e impressionistica, alle elaborazioni di Horst Bredekamp relative al rapporto tra immagini e pensiero. Il tema del corallo viene sviluppato da Bredekamp soprattutto in funzione del rapporto tra storia delle immagini e storia della scienza (cfr. H. Bredekamp, *I coralli di Darwin* [2005], Bollati Boringhieri, Torino 2006, passim). Il nostro riferimento, invece, mira a riferire l'immagine del corallo a un altro livello del rapporto tra scienza e arte/media, ossia quello degli oggetti tecnici e delle pratiche. Un punto di partenza in comune per questo ipotetico percorso di ricerca potrebbe essere il confronto tra le teorie di Bredekamp e il paradigma indiziario di Ginzburg – confronto che viene appena abbozzato, non a caso, da un'archeologa, Lucia Faedo (“The Post-Antique Reception of Greek and Roman Art and Architecture”, in C. Marconi (a cura di), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 418).

su *pratiche non testualizzate* rimandiamo a un campo di ricerca problematico, caratterizzato dall'assenza di un orizzonte documentale ben definito – in altri termini, o ci scontriamo con la mancanza di documenti oppure dobbiamo pazientemente ricostruire documenti incompleti –, non potremo adottare gli strumenti storiografici più diffusi ⁴⁴⁷. Al contrario, dovremo agire come se il nostro campo di ricerca fosse un vero e proprio laboratorio di storiografia ⁴⁴⁸ in cui lo studioso, anche se non può ricreare *in vitro* fenomeni ed eventi «temporalmente irreversibili *in quanto tali*»⁴⁴⁹, può affidarsi a «criteri di scientificità *sui generis*, basati, nella coscienza comune, sulla nozione di prova»⁴⁵⁰. In altri termini, chi si occupa di *audiovisivo analogico della quotidianità* e, in particolare, delle sue *pratiche non testualizzate*, deve fare riferimento a quell'affiancamento di teoria della storia e paradigma indiziario elaborato a più riprese da Carlo Ginzburg a partire dal volume *Miti emblemi spie*.

Come lo storico torinese specifica nella postfazione di *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, opera di una delle madri della storia sociale, ossia Natalie Zemon Davis⁴⁵¹, intitolata “Appendice. Prove e possibilità” e ripubblicata nel volume *Il filo e le tracce*, “l’approccio giuridico alla storia” è stato spesso «rimosso dagli storici contemporanei»⁴⁵², diventando al contempo uno dei fuochi della polemica contro la “storia evenemenziale”. Una simile tendenza si è modificata grazie alla comparsa di nuovi oggetti epistemici, come, per esempio il problema della concretezza dei processi sociali⁴⁵³. Per il loro studio, la dinamica indiziaria diviene fondamentale perché, metaforicamente – e, talvolta, letteralmente⁴⁵⁴ –, porta lo storico a comportarsi come un giudice, ossia ad analizzare prove, a stabilire congetture e a verificare la “tenuta” di tali congetture. A differenza del giudice, tuttavia, lo storico è tenuto a giustificare i motivi che lo portano a utilizzare specifici strumenti teorico-metodologici:

[l]’atteggiamento oggi diffuso nei confronti delle narrazioni storiografiche mi sembra semplicistico, perché esamina di solito soltanto il prodotto letterario finale, senza tener conto delle ricerche [...] che l’hanno reso possibile. Dovremmo invece spostare l’attenzione dal prodotto letterario finale alle fasi preparatorie, per indagare l’interazione reciproca, *all’interno del processo di ricerca*, tra dati empirici e vincoli narrativi [...] le domande dello storico sono

⁴⁴⁷ Per un compendio di tali strumenti, rimandiamo a un volume di capitale importanza pubblicato negli ultimi anni, ossia P. Caneppele, D. Lotti, *La documentazione cinematografica ovvero le fonti storico-cinematografiche*, Persiani, Bologna 2014, passim.

⁴⁴⁸ Cfr. C. Ginzburg, “Appendice. Prove e possibilità”, in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto* [2006], Feltrinelli, Milano 2015, p. 296.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ N. Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* [1983], Einaudi, Torino 1984.

⁴⁵² Cfr. C. Ginzburg, “Appendice. Prove e possibilità”, cit., p. 296.

⁴⁵³ Ivi, p. 297.

⁴⁵⁴ Nel senso che, all’interno dell’orizzonte preso in considerazione da Ginzburg, buona parte della documentazione rimanda effettivamente ad atti processuali. Cfr. *ibidem*.

poste sempre, direttamente o indirettamente, in forme (sottolineo il plurale) narrative. Queste narrazioni provvisorie delimitano un ambito di possibilità che spesso vengono modificate, o addirittura scartate, nel corso del processo di ricerca. Possiamo paragonare queste narrazioni a istanze mediatrici tra domande e fonti che influiscono profondamente [...] sui modi in cui i dati storici vengono raccolti, eliminati, interpretati – e infine, naturalmente, narrati ⁴⁵⁵.

Il lavoro dello storico, dunque, si configura in maniera propria solo nel momento in cui i suoi processi inferenziali divengono ben evidenti. In altri termini, esso coincide con quel “metodo regressivo” individuato da Marc Bloch, in base al quale non si chiede

all’età immediatamente anteriore una fotografia che basti poi proiettare, sempre identica, per ottenere l’immagine fossilizzata di età sempre più lontane. Quello che con tale metodo intendiamo cogliere è l’ultima immagine di una pellicola che ci sforzeremo poi di srotolare all’indietro, rassegnati a scoprirvi non poche lacune, ma risoluti a rispettarne la mobilità ⁴⁵⁶.

A differenza dell’asse ginzburghiano, tuttavia, all’interno della sfera dell’*audiovisivo analogico della quotidianità*, la scarsità di fonti storiche non ci indirizza verso una categoria documentale univoca, ossia quella degli atti processuali. Ai documenti legati al campo disciplinare, cioè a documenti connessi alle dinamiche di controllo del soggetto e del suo universo culturale⁴⁵⁷, noi possiamo fare riferimento a produzioni *grass-roots* elaborate da coloro che fanno parte di una precisa sottocultura, quella amatoriale. In questo senso, il nostro ipotetico paradigma si arricchisce di indizi che non sono riconducibili soltanto al gesto che sopprime tale sottocultura: ci riferiamo a quei frammenti costituiti dai film e dai video, per esempio. L’immagine della fotografia, utilizzata in senso metaforico da Bloch e da Ginzburg, assume così per noi un significato letterale. La nostra riflessione sulle *pratiche non testualizzate*, infatti, deve prendere necessariamente avvio da un punto fermo, ossia dal primo orizzonte documentale a cui possiamo fare riferimento: i prodotti finali di pratiche audiovisive idiosincratiche. Dovremo srotolare bobine di film e nastro magnetico e, una volta giunti alla fine, proseguire a ritroso, cercando di capire quali gesti medialità – gesti che comprendono innanzitutto una interazione tra il corpo e la macchina – abbiano potuto produrre *quel* testo e in quale ambiente (mediale e tecnico) tale gesto si sia potuto attualizzare. Il nesso tra gesto e immagine diviene quindi un elemento focale del nostro sistema: nesso che può essere osservato grazie a documenti specifici (dalle fotografie scattate durante le riprese alle note lasciate dall’*everyday user*, dalle sue testimonianze dirette a quelle dei familiari e amici) oppure attraverso i film, tramite l’individuazione di precise figure stilistiche che rimandano a un correlato gesto mediale. Ovviamente, tale procedimento non si presenta come lineare e non può portare a conclusioni necessarie. Afferisce a indizi frammentari che devono essere ricomposti secondo criteri

⁴⁵⁵ C. Ginzburg, “Decifrare lo spazio bianco”, in Id., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova* [2000], Feltrinelli, Milano 2014, p. 123.

⁴⁵⁶ M. Bloch, *I caratteri originali della storia rurale francese* [1931], Einaudi, Torino 1973, p. XXVII.

⁴⁵⁷ Potremmo inferire che, anche se con intenzioni e conseguenze differenti, il campo delle pratiche testualizzate, essendo un orizzonte prescrittivo, rappresenta uno strumento di disciplina della pratica amatoriale. In quanto tale, convoglia precise strutture ideologiche, come dimostra Patricia Zimmermann in *Reel Families* (cit., passim).

di plausibilità. Non vi può essere la certezza di una ricostruzione esatta: si tratta di formulare ipotesi dichiarando contemporaneamente sensibilità e portata degli strumenti che intendiamo utilizzare. A causa dell'estrema fluidità dell'oggetto epistemico in questione, ossia la *pratica non testualizzata*, non vi è alternativa. O meglio, l'alternativa è lasciare indecifrate lo spazio bianco⁴⁵⁸ che esse occupano.

Prendendo avvio da questo ipotetico quadro teorico-metodologico, dovremo dunque riflettere sulla fisionomia assunta dai quattro assi all'interno dell'orizzonte delle *pratiche non testualizzate*. Innanzitutto, dovremo comprendere come essa si modifichi nel momento in cui entra in contatto con il reagente della *manualità acquisita*. In questo senso, il paradigma indiziario ci spinge a riflettere su due punti: da una parte, vi sono le testimonianze degli *everyday user* concernenti i modi di utilizzo dell'oggetto tecnico, dall'altra le tracce lasciate dai gesti tecno-mediali nei testi. Riguardo alle testimonianze dirette, si pone un problema di fondamentale rilevanza, legato al rapporto tra quotidianità, sfera d'abitudine e trasparenza del medium⁴⁵⁹. Se, infatti, la manualità acquista rimanda a una componente di abitudine che tende a trasformare l'oggetto tecnico in un oggetto utilizzato tutti i giorni (verrebbe da dire "vissuto" tutti i giorni), come possiamo affidarci alle testimonianze dirette di (*prod*)*user* inconsapevoli? Un attore sociale può raccontare qualcosa di sé nel momento in cui compie un atto di cui non è profondamente cosciente?

L'alternativa, in questo caso, è affidarsi a ricostruzioni indiziarie prendendo avvio dalle tracce più solide che abbiamo, ossia i testi audiovisivi. In questo senso, il nostro termine di riferimento, in termini ergonomici, diviene innanzitutto il rapporto corpo-occhio. Questo rapporto è al centro, per esempio, della relazione tra cinepresa e videocamera. Se, infatti, la prima agisce all'interno di una stretta correlazione tra corpo e organo, la seconda lo mette in crisi. Prendendo i nostri *case studies* come esempi, ci possiamo accorgere che, solitamente, la cinepresa viene utilizzata in maniera strettamente aderente al corpo – in maniera specifica, l'occhio poggia sul *viewfinder*, che, idealmente, ne diviene un prolungamento. Al contrario, la videocamera, in virtù della progressiva autonomizzazione dei comandi – in particolare, quelli di accensione e spegnimento –, consente di effettuare riprese allontanando la macchina dal proprio corpo. In altri termini, a livello di *pratiche non testualizzate*, il tema della *manualità acquisita* si connette alla radicalizzazione di una delle principali aberrazioni nel rapporto tra corpo e macchina, ossia alla radicalizzazione della parallasse.

⁴⁵⁸ C. Ginzburg, "Decifrare lo spazio bianco", cit., p. 109.

⁴⁵⁹ In particolare, riguardo alla trasparenza del medium, rimandiamo alle elaborazioni di Annie van den Oever e, in particolare, a un saggio già citato all'interno della seconda sezione, ossia, "Experimental Media Archaeology in the Media Archaeology Lab: Re-Sensitising the Observer", cit., p. 46.

Il *coté* teorico di una simile problematica verrà precisato più avanti ⁴⁶⁰: qui, per il momento, diviene focale mettere ben in evidenza una simile tensione.

Prendiamo come esempio il fondo Cabrini. Nei due film in Super8 rimediati su VHS, ossia *MATRIMONI TONIO – LUCIA SANDRO – A. MARIE*, il punto di vista è quello di un operatore che osserva e ordina la ripresa attraverso un macchinario che potenzia il suo sensorio, ossia la cinepresa. Il matrimonio di Antonio Cabrini con Lucia Baffi è così filtrato dallo sguardo del fratello di Lucia, ossia da Sandro e dalla sua cinepresa; allo stesso modo, quello di Sandro Baffi con Anne Marie Barbin è osservato dal punto di vista di un parente francese della sposa. Nella parte video della collezione, in particolare in *LEONARDO 1985-86 No 1*, possiamo osservare come tale rapporto non sia scontato. In una sua sequenza ⁴⁶¹, infatti, notiamo che esso viene messo in crisi grazie al ricorso a una sorta di *parallasse integrale* in cui la videocamera si stacca completamente dal corpo dell'operatore consentendogli di entrare in campo ⁴⁶². In maniera più precisa, prima Antonio riprende il figlio Leonardo mentre gioca nel soggiorno di casa; in seguito posiziona la videocamera sul tavolo, lasciandola accesa: abbiamo così la possibilità di vederlo mentre gioca con il proprio figlio. Nel momento in cui la videocamera si stacca dal corpo di Antonio, una domanda, tuttavia, appare più che lecita: se la parallasse, del resto sempre presente, tra corpo e macchina giunge alle proprie estreme conseguenze, ossia si realizza nel totale distacco tra questi due elementi, quale sensorio viene potenziato? La memoria di chi (o di che cosa) viene metaforicamente imprigionata in queste immagini? Siamo sicuri che sia ancora la memoria di un operatore o, piuttosto, è la memoria di una macchina, regolata secondo i limiti dell'*hardware*? Oppure, come emergerebbe se seguissimo la riflessione sulla parallasse elaborata da Sobchack e Žižek, si tratterebbe di riflettere non su una specifica tipologia di sensorio e di memoria, ma semplicemente sulla loro crisi? Come afferma il filosofo sloveno, infatti, la parallasse è, innanzitutto, il punto di emergenza di una problematica strettamente legata al tema dell'esistenza materiale. Si tratta di riflettere su quel punto oscuro della percezione «by means of which I myself am included in the picture constituted by me – it is a reflexive short circuit, this necessary redoubling of myself as standing both outside and inside my picture, that bear witness to my material existence» ⁴⁶³. Questo angolo cieco è al contempo vuoto e denso. Non riusciamo a coglierne i processi, ma ne possiamo individuare gli effetti: in altri

⁴⁶⁰ La parallasse appare una questione fondamentale per la nostra tesi. A livello epistemologico, ci affidiamo in particolare alle teorie di Vivian Sobchack – mutate a loro volta da *La visione in parallasse* di Slavoj Žižek. Cfr. V. Sobchack, “The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' *Dark Passage*”, in D. Chateau (ed.), *Subjectivity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 69-83.

⁴⁶¹ Rimandiamo a quel brano dell'occorrenza HVCABRINIANT3 (*LEONARDO 1985-86 No 1*) che inizia al minuto 146'56”.

⁴⁶² Tale pratica è favorita dalla tecnica video: con le cineprese, infatti, un'operazione simile è possibile tramite un temporizzatore oppure tramite un telecomando a filo. Insomma si tratta di procedimenti complicati che richiedono l'applicazione di diverse competenze (e molta pazienza).

⁴⁶³ S. Žižek, *The Parallax View*, MIT Press, Cambridge 2011, p. 17.

termini, possiamo osservare il modo in cui noi – e, in particolare, il nostro corpo – viene incluso nel mondo rappresentato. L'effetto parallasse, così, indica un punto di «misalignment of subjectivity and material embodiment»⁴⁶⁴. Nel caso del video di Cabrini, dunque, la tipologia sensoriale (e mnestica) che emerge non è semplicemente riconducibile a una dualità uomo/macchina, ma si struttura secondo le linee di formazione di un sistema complesso, in cui la soggettività, che innanzitutto esprime un'intenzione, ossia quella di riprendere i primi passi del proprio primogenito, si trova messa in crisi dalla trasformazione del soggetto-che-riprende in oggetto-che-è-ripreso. Sebbene né Žižek né Sobchack lo rendano esplicito, dunque, l'effetto parallasse, all'interno della sfera audiovisiva, viene generato da un gesto tecno-mediale che, rendendoci visibili a noi stessi, rende percepibile il paradosso della percezione mediata attraverso uno strumento di ripresa: siamo corpi-che-sentono attraverso mediazioni audiovisive e, al contempo, oggetti-sentiti all'interno di forme rappresentative videofilmiche. Costantemente divisa tra queste due tensioni, la relazione tra soggettività, corpo e macchina ricorda che ogni atto mediale nasce da un gesto che tenta di colmare affannosamente quel *blind spot* in cui mediazione e immediatezza convivono, per poi, come sottolinea van den Oever⁴⁶⁵, alternarsi diacronicamente in relazione all'introduzione, alla domesticazione e all'obsolescenza dell'oggetto tecnico.

Entra così in gioco un altro asse pratico, quello relativo alle tecniche e alle *condizioni di possibilità tecnologiche*. Nel campo delle *pratiche non testualizzate*, le condizioni di possibilità tecnologiche rappresentano innanzitutto la struttura materiale di oscillazione del rapporto tra evidenza della mediazione e immediatezza, ossia tra opacità e trasparenza del medium⁴⁶⁶. In questo senso devono essere qui descritti quegli elementi che, almeno a livello generale, rappresentano i punti cardine di tale oscillazione all'interno del rapporto tra film e video amatoriale e della quotidianità tra gli anni Settanta e Novanta all'interno di un contesto specifico, ossia quello italiano. La prima tangente di questo asse riguarda il passaggio da una sfera pratica che prevede tendenzialmente la creazione di film privi di sonoro sincrono a video dotati di sonoro sincrono. Tale transizione ha un forte impatto sulle modalità di rappresentazione. La comparsa del suono implica, innanzitutto, l'emergenza a livello audiovisivo di un'altra fonte di dati empirici, i quali (pensiamo al suono nel video analogico) si configurano come un *auditory field*⁴⁶⁷: tale questione, rilevata dal post-fenomenologo Don Ihde

has been proximately anticipated in the observation that all things and or occurrences are presented in a situated context, “surrounded” by other things and an expanse of phenomena within which the focused-on things or occurrences are noted. But to take note of a field as a

⁴⁶⁴ V. Sobchack, “The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' *Dark Passage*”, cit., p. 71.

⁴⁶⁵ Cfr. A. van den Oever, “Experimental Media Archaeology in the Media Archaeology Lab: Re-Sensitising the Observer”, cit., p. 46.

⁴⁶⁶ Cfr. L. Wiesing, “What Are Media?”, cit., pp. 93-102.

⁴⁶⁷ Cfr. D. Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, New York 2007, pp. 73-83.

situating phenomenon calls for a deliberate shifting of ordinary intentional directions. *The field is what is present, but present as implicit, as fringe that situates and “surrounds” what is explicit or focal*⁴⁶⁸.

In altri termini, all'interno dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, a causa di specifiche caratteristiche tecniche (pensiamo, per esempio, all'utilizzo dei microfoni non-direzionali presenti sulle videocamere), ciò che viene restituito è, in primo luogo, un sottofondo rumoroso – il cosiddetto sonoro ambientale –, da cui emergono e si rendono riconoscibili frammenti (o parti più strutturate) di discorsi. Il sonoro ambientale, insomma, è una sorta di grado zero della rappresentazione sonora, in cui si restituisce la confusione del nostro *soundscape* quotidiano attraverso uno strumento tecnico, il microfono incorporato nella videocamera, il cui funzionamento automatico pone l'*everyday user* in una condizione di utilizzo inconsapevole. In sintesi, dunque, con la diffusione del video analogico⁴⁶⁹ si assiste alla consustanziale affermazione di pratiche sonore legate a tecniche che si rendono trasparenti e che restituiscono, all'interno di una precisa sfera percettiva (quella sonora), l'assenza di ordine che caratterizza uno degli aspetti originari della vita quotidiana.

Ovviamente, non è sempre stato così. Con il film, per esempio, le pratiche di ripresa e di fruizione di materiali rimandano a una configurazione ben precisa, in cui l'operatore può concentrarsi esclusivamente sull'aspetto visivo, trascurando ciò che pertiene all'ambiente sonoro in cui si svolgono le riprese. Ciò influenza anche le pratiche di visione, implicando ciò che sostiene convintamente Odin, ossia che, a causa dell'assenza di invadenti parti parlate che potrebbero sovrapporsi alla voce del “padre di famiglia”, egli può diventare il fulcro enunciazionale di un testo performativo incentrato sulle immagini in movimento e sulla sua attività di pseudo-imbonitore⁴⁷⁰.

Nel secondo caso, invece, le pratiche di ripresa devono confrontarsi continuamente con i limiti tecnici degli strumenti utilizzati per la presa dell'audio. Salvo che non si sia di fronte all'opera di un *serious amateur*, molto probabilmente ci si accorgerà che il microfono utilizzato è quello predisposto sopra le ottiche della videocamera. Si tratta, cioè, di un microfono ambientale che cattura indistintamente i rumori presenti all'interno di un raggio specifico. Ciò significa – ed è assolutamente intuitivo – che, a livello di resa testuale, ci si trova davanti a testi che presentano un sottofondo omogeneo, da cui si stagliano dei picchi che catturano l'attenzione dello spettatore. In questo senso, il sottofondo sonoro si trasforma in un *acusmata* ambientale: se, nel senso inteso da

⁴⁶⁸ Ivi, p. 73. Corsivo nostro.

⁴⁶⁹ Come abbiamo osservato all'interno delle pratiche testualizzate, il problema del sonoro si pone anche all'interno del film amatoriale. Se però ci basiamo sulle riflessioni di Odin (“The Home Movie and Space of Communication, cit., p. 19) e sull'osservazione empirica del nostro campione (che non può essere considerata rappresentativa a livello statistico, ma che ci può comunque fornire indizi e riscontri preziosi), la diffusione della ripresa sonora appare legata all'affermazione delle tecniche video analogiche.

⁴⁷⁰ Cfr. R. Odin, “Reflections on the Family Home Movie as Document”, cit., pp. 259-261.

Chion, l'*acusmata* è quel «fantasma sensoriale costituito da un suono dalla fonte invisibile che, o è emanato da una causa situata nel campo, ma in qualche modo dissimulata, oppure da una fonte fuori campo che però esiste nel campo come personaggio invisibile»⁴⁷¹, l'*acusmata* ambientale si configura come quel fantasma sensoriale formato dal rumore bianco dell'ambiente che ci circonda nel momento in cui effettuiamo delle riprese. Esso, proprio perché è parte di un orizzonte sonoro abitudinario e dato per scontato, è invisibile ai nostri occhi, sebbene sia parte integrante dei testi audiovisivi.

Dal punto di vista delle *condizioni di possibilità tecnologiche*, dunque, l'utilizzo di microfono ambientali genera un *soundscape* decisamente particolare: sporco, disturbato e dominato da una confusione di fondo da cui emergono, ogni tanto, stralci comprensibili. Ne sono esempio la maggior parte dei video dei nostri case studies in cui l'*everyday user* abbia girato qualcosa in ambienti affollati: pensiamo, per esempio, al fondo Cabrini e al video *LEONARDO FABRIZIO*⁴⁷², in cui viene ripresa la festa per la prima comunione del figlio Leonardo. Tale festa è ambientata in un ristorante colmo di persone: la videocamera indugia in un ambiente molto rumoroso, in cui talvolta coglie scampoli di discorsi. Allo stesso modo, potremmo riferirci a un video del fondo Fabiani-Tralli⁴⁷³, intitolato *BETAMOVIE/CAPRETTA 9/10/(illeggibile)*⁴⁷⁴, e, in particolare, a una sequenza⁴⁷⁵ in cui la cine-videoamatrice Gianna Fabiani riprende scene di vita familiare nella casa di campagna di Pian di Setta, sull'Appennino Bolognese. Qui un forte vento disturba la registrazione del sonoro a tal punto che diviene difficile distinguere ciò che gli astanti dicono alla videocamera.

La presenza del sonoro, inoltre, influenza notevolmente anche le pratiche di proiezione/trasmissione. Come sostiene Odin, per esempio, la possibilità di registrare il sonoro sincrono, da un lato, consente di decostruire quella performance in cui sono coinvolti tutti coloro che guardano un film di famiglia, dall'altro, permette l'emersione di tutto ciò che nella pellicola viene rimosso: il commento sgraziato di un soggetto fuori campo, proprio a causa della presenza di un microfono ambientale, viene registrato lo stesso, divenendo una sorta di commento deteriore delle immagini⁴⁷⁶. In altri termini, il sonoro consente di esprimere una contraddizione potenziale tra campo e fuori campo, permettendo all'imprevisto sonoro di inficiare le intenzioni del soggetto-*everyday user*.

⁴⁷¹ M. Chion, *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica* [2003], Kaplan, Torino 2007, p. 335.

⁴⁷² Rimandiamo all'occorrenza archiviale HVCABRINIANT9.

⁴⁷³ Come verrà specificato nell'appendice archivistica, si tratta di un fondo composito in Super8, Betamax e VHS.

⁴⁷⁴ Si tratta dell'occorrenza archiviale HVFABIANGIA6.

⁴⁷⁵ In particolare, ci riferiamo alla lunga sequenza che va dal minuto 24'57" al minuto 48'47".

⁴⁷⁶ Cfr. R. Odin, "The Home Movie and Space of Communication", cit., p. 19.

Il secondo elemento relativo all'asse delle *condizioni di possibilità tecnologiche* riguarda il rapporto tra pratica di ripresa e la sua durata. Esso rappresenta uno degli elementi di maggiore incidenza per quanto concerne la relazione tra pellicola e nastro magnetico all'interno dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*. Prendiamo, di nuovo, i nostri *case studies*. Se facciamo un breve confronto tra la quantità di minuti girati in pellicola e la quantità di minuti girati in nastro analogico in relazione a una singola occorrenza, abbiamo la prova di un'ovvietà: riguardo a un singolo evento, il tempo dedicato alla sua rappresentazione aumenta in funzione dell'oggetto tecnico utilizzato. Passiamo, infatti, a un massimo di una bobina senza titolo da 135 mt della collezione Cavallotti-Vignoli (circa mezz'ora di film) ai 240 minuti di diverse VHS dei fondi Cabrini, Cavallotti-Vignoli e PVEH⁴⁷⁷. La differenza, tuttavia, non riguarda soltanto la durata complessiva dei film e dei video, ma soprattutto il ritmo⁴⁷⁸ delle inquadrature. Tali tematiche sono di assoluta rilevanza, soprattutto se si pensa che non tanto l'intenzione dell'*everyday user*, quanto le condizioni di possibilità tecnologiche orientano la durata delle singole riprese – condizioni di possibilità tecnologiche che, ovviamente, si presentano come strutture di influenza del rapporto corpo-macchina. La domanda che ci si deve porre, se parafrasiamo Merleau-Ponty, è la seguente: in che modo le condizioni di possibilità della macchina orientano il film o il video intesi innanzitutto come *forme temporali*?⁴⁷⁹

All'interno dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, la *forma temporale* afferisce a due orientamenti diversi. Da una parte, vi è ciò che potremmo definire “micro-forma temporale”, ossia quella metrica visiva propria di ogni testo legato a una singola occorrenza archivistica. In questo ambito, l'elemento su cui dobbiamo concentrare la nostra attenzione è la metrica visiva di un film o di un video, metrica legata, come abbiamo già accennato, non tanto alle intenzioni dell'autore, ma a quegli automatismi (tecnici, gestuali, etc.) derivati dall'utilizzo abitudinario di una cinepresa o di una videocamera. Dall'altro, invece, vi è una “macro-forma temporale”, che va oltre la «selezione dei piani, del loro ordine e della loro durata, che costituisce il montaggio»⁴⁸⁰ e oltre «la selezione delle scene o sequenze, del loro ordine e della loro durata»⁴⁸¹ e che si realizza nel senso di una pratica audiovisiva prolungata nel tempo *attraverso il medium cinematografico e quello video*: attraverso le immagini in movimento, prima film e poi video-analogiche, si dipana la rappresentazione della vita di chi circonda gli operatori⁴⁸². In questo senso, l'*audiovisivo analogico*

⁴⁷⁷ A tal proposito, si consulti l'appendice archivistica.

⁴⁷⁸ Riferiamo il termine “ritmo” nel senso utilizzato da Merleau-Ponty ne’ “Il cinema e la nuova psicologia”. Cfr. M. Merleau-Ponty, “Il cinema e la nuova psicologia”, in Id., *Senso e non senso* [1966], Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 75-78.

⁴⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 76.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² Utilizziamo qui il termine più generico di rappresentazione rispetto a quello più connotato in senso letterario di biografia sulla scorta delle riflessioni elaborate da Raymond Bellour nel saggio “Autoritratti” [1988] (in Id., *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video* [2002], Mondadori, Milano 2007, pp. 289-363). Altro saggio di fondamentale

della quotidianità si configura come una sorta di depositario *post-mediale* di un'esigenza pratica, ossia quella di utilizzare il mezzo più comodo – ossia il mezzo con cui abbiamo maggiore familiarità in un preciso periodo della nostra esistenza – per rispondere all'esigenza di tenere traccia di ciò che ci circonda: in questo senso, il fulcro tematico non riguarda le modalità in cui un medium determina le proprie pratiche, ma come un bisogno psicologico profondo si adatta a un orizzonte mediale complesso e stratificato, piegandone a sé, in senso tattico, i caratteri. Insomma, anche se non più in campo artistico, ci troviamo di fronte a una sorta di sussunzione del medium all'interno di una specifica esigenza mediale e a una sua dilatazione postmediale⁴⁸³.

Se questo secondo punto verrà sviluppato soprattutto nella parte dedicata all'indagine dei testi, la prima istanza costituisce il fulcro dell'esempio che desideriamo citare. Facendo riferimento ai nostri *case studies* e, in particolare, al fondo Fabiani-Tralli, rimandiamo al confronto tra un film (*Senza titolo*)⁴⁸⁴ e un video Betamax intitolato *LUCIA*⁴⁸⁵. Si tratta di due materiali girati a pochi mesi di distanza: nel primo come nel secondo assistiamo alla rappresentazione dei primi giorni di vita di Lucia, la figlia primogenita di Gianna Fabiani. Siamo tra il 1983 e il 1984 – come abbiamo visto, momento di diffusione in Italia del primo *camcorder* ossia dal Betamovie Sony: Fabiani passa dalla tecnica cineamatoriale alla tecnica videoamatoriale proprio in coincidenza della nascita della figlia, la cui “rappresentazione audiovisiva” comincia con il film e prosegue con il video analogico. Ciò impone un vero e proprio scarto per quanto concerne la strutturazione dei testi. Il film dura poco più di tre minuti e, in esso, vengono rappresentati, attraverso una successione serrata di inquadrature, alcuni elementi rituali della vita del neonato: il battesimo a Pian di Setta, il riposo pomeridiano, etc. Il video, al contrario, dura 195 minuti e indugia, con inquadrature di maggiore durata, su elementi che, pur non essendo meno rituali (pensiamo, per esempio, ai giochi con il padre oppure ai lunghi pianti in attesa dell'allattamento), sono scrutati dall'occhio della videocamera per più tempo e con maggiore attenzione. Insomma, ne vengono mostrati più particolari, all'interno di una *forma temporale* che appare più adesa ai ritmi dilatati della quotidianità. Se, dunque, per quanto riguarda il film abbiamo una *forma temporale* più contratta, con il video abbiamo una *forma temporale* esplosa, in cui il nostro sguardo può indugiare più a lungo su elementi che, all'interno delle pratiche cineamatoriali, sono solitamente trascurati: a livello pratico, il videoamatore non si preoccupa meno di mettere in forma l'evento affinché tutto possa essere condensato nei pochi minuti consentiti dalla

rilevanza è quello di Alice Cati, “Figure del sé nel film di famiglia” (in *Fata Morgana*, n. 15 [settembre-dicembre 2011], pp. 35-44).

⁴⁸³ In questo senso, il ragionamento, anche se pertiene a un orizzonte non-artistico, sembra far emergere qualche analogia con ciò che Rosalind Krauss sostiene in merito alla fotografia in *Reinventare il medium*. Cfr. R. Krauss, “Reinventare il medium”, in Id., *Reinventare il medium* [2004], Mondadori, Milano 2005, pp. 48-69.

⁴⁸⁴ Si tratta dell'occorrenza archivistica HMFabiani-Tralli5.

⁴⁸⁵ A questo video analogico è stato assegnato il seguente codice di inventario: HVFABIANIGIA9.

cartuccia di Super8 e si concentra, più che altro, sull'adesione dei propri gesti mediali a ciò che si trova davanti, anche se si tratta solamente del pianto di un bambino.

Ciò, a sua volta, ha pesanti ripercussioni sul rapporto tra *pratica non testualizzata* ed *estemporaneità della ripresa*. Sebbene, infatti, la necessità di pianificare le riprese appaia non solo in relazione al film⁴⁸⁶, ma anche in riviste dedicate al video⁴⁸⁷, per quanto concerne le pratiche audiovisive della quotidianità è l'oggetto tecnico stesso a orientare la possibilità di organizzare o meno l'atto di impressionare la pellicola/registrarre su nastro magnetico: per gli *everyday user*, insomma, sono le strutture di base degli oggetti tecnici a delineare i margini per un approccio chiuso o aperto all'estemporaneità della ripresa. In maniera più specifica, per quanto concerne l'approccio chiuso, potremmo dire che l'utilizzo della cinepresa (e la cartuccia da 15 mt) tende a suggerire l'organizzazione della ripresa (che può configurarsi sia come pianificazione sia come capacità di cogliere il momento saliente di un evento) e parcellizzazione dell'evento in inquadrature brevi, mentre, per quanto concerne l'approccio aperto, l'utilizzo della videocamera lascia a essa ampio spazio – grazie all'automatizzazione dei comandi di accensione/spengimento e alla presenza di videocassette capaci di registrare per svariati minuti, se non ore, si può arrivare al punto di una ripresa non controllata, in cui l'operatore si disinteressa del fluire dei minuti e abbandona la camera a se stessa⁴⁸⁸.

In altre parole, dunque, il fattore dell'estemporaneità della ripresa si lega alle condizioni di possibilità della tecnologia, su cui poggiano, sebbene non in maniera causale⁴⁸⁹, le pratiche e le rappresentazioni audiovisive che da tali pratiche derivano. Poiché, come i nostri *case studies* comprovano, gli *everyday user* tendono a montare in macchina (sia quando utilizzano una cinepresa sia quando utilizzano una videocamera)⁴⁹⁰, attraverso le condizioni di possibilità e le pratiche si costituisce la *forma temporale* del testo audiovisivo, la quale oscilla tra due polarità ritmiche: *iperframmentazione* e *ipoframmentazione*. A loro volta, *iperframmentazione* e *ipoframmentazione* (rispettivamente più legate al film e al video, anche se non in maniera necessaria) rimandano a modalità diverse di “aderire” alla quotidianità in cui la pratica audiovisiva si immerge.

⁴⁸⁶ Cfr. R. D'Adamo, “Come pianificare un film”, cit., pp. 58-63.

⁴⁸⁷ Cfr. E. Prando, “Ripresa”, in *Video Magazine*, n. 28 (febbraio 1984), pp. 64-65.

⁴⁸⁸ Un esempio di ciò è la cassetta intitolata *PROVVISORIA CASSETTA KAMACHO* (HMPVEH_BO_308), in cui vengono riprese le fasi preparatorie della messa in onda di Pratello TV, un progetto di TV locale che trasmise per circa quarantotto ore alla fine del maggio del 1992, in corrispondenza con la festa del quartiere. Intorno al minuto 13'00”, prende avvio una sequenza in cui gli operatori, dopo aver sistemato la videocamera su una mensola, ne dimenticano la presenza, lasciando che la cassetta continui a registrare per molto tempo dopo la fine della riunione.

⁴⁸⁹ Come già specificato in altre parti della tesi, infatti, ci muoviamo all'interno di un orizzonte di *soft determination*.

⁴⁹⁰ Sebbene il montaggio in pellicola fosse molto più facile rispetto al montaggio in video perché, per quanto riguarda il video, è necessario disporre di centraline decisamente costose e complesse, per l'*everyday user* l'unica finalità del montaggio è quella di giustapporre brani di pellicola legati (tendenzialmente, ma non necessariamente) a un medesimo evento e “già montate” in macchina. La pratica del montaggio intesa in senso avanzato, infatti, sembra riservata più ai *serious amateur* che ne utilizzano le strutture per creare significato.

A una simile speculazione, tuttavia, si deve aggiungere una questione che finora abbiamo considerato solo marginalmente perché, da un lato, eravamo impegnati a descrivere i caratteri di pratiche che si svolgono secondo un regime di abitudine e, dall'altro, a trovare conferma delle nostre elaborazioni in teorie della quotidianità che ne considerano i tratti in maniera sostanzialmente univoca⁴⁹¹. In maniera più precisa, la questione che ci preme evidenziare può essere riassunta in questa domanda: poiché abbiamo parlato della relazione tra pratiche, rappresentazioni e quotidianità, siamo sicuri che il terzo termine sia invariabile? O meglio, siamo sicuri che esista solo un tipo di quotidianità?

Prendiamo avvio da un caso empirico, ossia da uno dei nostri *case studies*, ovvero il fondo PVEH⁴⁹². Come abbiamo visto, la sua composizione è varia: si va da video sperimentali (si prenda come esempio *DE BELLO IRAKENO*⁴⁹³, in cui, attraverso il procedimento debordiano del *detournement maggiore*, si utilizzano brani dei telegiornali nazionali e delle video veline delle agenzie-stampa internazionali per comporre un testo di denuncia contro la guerra in Iraq), alle inchieste (pensiamo a *INTERVISTE PER BOLOGNA SULL'AIDS – 21 MAGGIO '90*⁴⁹⁴, un'indagine svolta all'interno del mondo giovanile sulla diffusione dell'HIV), dai videogiornali del DAMS occupato ai brevi documentari della scuola Elicio Huerta (pensiamo, per esempio, ad *ALESSANDRA/ALEXANDRA*)⁴⁹⁵, dai video militanti in sostegno dell'occupazione del centro sociale Isola Nel Cantiere (ci riferiamo a *COPIA CYBERTG OFFENSIVA*)⁴⁹⁶ ai master di Pratello TV.

Tali tipologie, tuttavia, non esauriscono la varietà del fondo. Oltre ai suoi materiali più strutturati, infatti, sono presenti anche film (come per esempio la bobina in 16mm *Senza titolo*⁴⁹⁷) e video analogici meno strutturati, girati talvolta per sperimentare nuove tecniche o, semplicemente, per il piacere di farlo. Pensiamo, per esempio, a un video che abbiamo già citato, ossia *INK FESTA DI GUIDO*, oppure a quello in cui si documenta la creazione di una piscina (e la conseguente festa) all'interno dell'Isola Nel Cantiere, ossia *INK PISCINA*⁴⁹⁸: qui viene documentata una quotidianità molto diversa rispetto a quella di cui fanno esperienza Antonio Cabrini, Gianna Fabiani o Luigi e

⁴⁹¹ Poiché, come abbiamo visto nelle teorie di Schütz, Berger, Luckmann, Goffman, Maffesoli e Cavell, il concetto di quotidianità appare problematico, ciò non potrebbe essere altrimenti: soprattutto per quanto riguarda questi studi pionieristici, la tendenza comune rimanda all'affermazione della quotidianità come oggetto epistemico.

⁴⁹² In particolare, gli elementi focali del fondo sono rappresentati dalle occupazioni della Pantera (cfr. N. Simeone, *Gli studenti della Pantera*, Alegre, Roma 2010), dalla scena dei centri sociali (cfr. S. D'Onofrio, V. Monteventi, *Berretta rossa. Storia di Bologna attraverso i centri sociali*, Pendragon, Bologna 2011). Inoltre, di assoluta rilevanza pare un volume contenente la documentazione fotografica di Luciano Nadalini, intitolato *Movimenti giovanili a Bologna negli anni '80-'90*, a cura di L. Naldini, G. Veronesi, Camera Chiara, Bologna 2014).

⁴⁹³ Si tratta dell'occorrenza archiviale HMPVEH_BO_31 del fondo PVEH.

⁴⁹⁴ Si tratta dell'occorrenza archiviale HMPVEH_BO_39 del fondo PVEH.

⁴⁹⁵ Si tratta dell'occorrenza archiviale HMPVEH_BO_194 del fondo PVEH.

⁴⁹⁶ Si tratta dell'occorrenza archiviale HMPVEH_BO_38 del fondo PVEH.

⁴⁹⁷ Si tratta dell'occorrenza archiviale HMPVEH_BO_1 del fondo PVEH.

⁴⁹⁸ Si tratta dell'occorrenza archiviale HMPVEH_BO_72 del fondo PVEH.

Gianni Cavallotti. Si tratta di una quotidianità vissuta da giovani (non solo studenti) che scelgono di dare vita a micro-comunità differenti rispetto a quelle della famiglia mononucleare; una quotidianità legata a valori antagonisti e contro-culturali; una quotidianità in cui cortei, manifestazioni e occupazioni sono attività estremamente diffuse: un orizzonte, insomma, in cui quotidianità e attivismo politico si incontrano e si ibridano.

All'interno di una simile prospettiva, anche se rimane valida la nozione di quotidianità come idea limite⁴⁹⁹, i raggi luminosi che giungono dall'orizzonte degli eventi del suo intenso campo gravitazionale svelano tuttavia forme particolari⁵⁰⁰. Si tratta, infatti, di scostamenti della norma, come afferma davanti all'obiettivo di una camera Video8 uno degli occupanti dell'Isola Nel Kantiere, ossia Riccardo Povero, noto, in quegli anni, con il nome d'arte di Lu Papa Ricky⁵⁰¹. La "gran vita alterata" di cui parla non è tale solo perché esprime genericamente delle esigenze di ribellione, ma anche perché implica la creazione di un campo d'abitudine alternativo, legato a specifici luoghi e a specifiche attività. Insomma, si tratta di una quotidianità altra, che, in virtù delle proprie istanze contro-culturali, potremmo definire come *contro-quotidianità*.

Tale *contro-quotidianità* fa riferimento non solo ad altre attività medialità, ma anche ad altre modalità di costruzione degli ambienti medialità (in altri termini, del *fattore ambientale*) tramite diverse configurazioni del dispositivo di visione. Come ci è stato confermato dai partecipanti alle occupazioni della *Pantera*⁵⁰², per esempio, i video, anche i *rough cut* girati nella giornata, venivano trasmessi grazie a sistemi composti da videoregistratori e televisioni posti nelle aule occupate. Altri materiali, come quelli pertinenti alle occupazioni dell'Isola Nel Kantiere, venivano trasmessi all'interno del centro sociale attraverso dispositivi disseminati all'interno dei suoi locali. I video di *Pratello TV*, invece, venivano trasmessi direttamente nelle case degli abitanti del quartiere. Insomma, gli ambienti a cui fanno riferimento i materiali del fondo PVEH rimandano a complesse relazioni tra dispositivi e spazi in cui avvengono interazioni medialità: si tratta, in sostanza, di ambienti variabili nel cui sistema sono compresenti elementi più semplici – la situazione fruitiva dei locali occupati dell'università, per esempio, in cui gli studenti si raggruppavano davanti alle televisioni e ai videoregistratori per vedere che cosa stesse succedendo nelle altre facoltà –, strutture

⁴⁹⁹ Come afferma Paolo Jedlowski, «il quotidiano è propriamente un'idea limite. Concettualmente vaga quando non sia intesa nel suo significato temporale, acquista precisione se riferita al tempo; essa è l'idea di un tempo che non diviene, ma si ripete. Vivere quotidianamente significa propriamente stare a un livello di vita che esclude la possibilità di un inizio così come quella di una fine». Cfr. P. Jedlowski, "Il tempo quotidiano", in A. Giasanti, P. Jedlowski, *Il quotidiano e il possibile*, Giuffrè, Milano 1982, p. 37.

⁵⁰⁰ Il sociologo Paolo Jedlowski ha dedicato molto spazio allo studio del rapporto tra quotidianità e movimenti giovanili, in particolare, quelli del 1977. Cfr. P. Jedlowski, C. Leccardi, *Sociologia della vita quotidiana*, cit., pp. 47-82.

⁵⁰¹ Egli afferma, testualmente, che l'occupazione di un luogo «è una gran vita alterata, per chi se la vive veramente». Cfr. *I.N.K. 1* (HMPVEH_BO_72), min. 53'48".

⁵⁰² In particolare, il nostro punto di riferimento è stato Lino Greco (la cui intervista compare nell'appendice alla fine della tesi), ex-studente DAMS, ex-membro del movimento giovanile bolognese e oggi videomaker.

complesse – come per esempio i cosiddetti *totem audiovisivi*⁵⁰³, ossia carrelli su cui erano montati un videoregistratore e un televisore e che venivano utilizzati durante i cortei oppure all'interno di peculiari dispositivi di fruizione all'interno dell'Isola Nel Kantiere⁵⁰⁴ –, veri e propri sistemi – pensiamo al caso di *Pratello TV*, in cui, come viene documentato in *PROVVISORIA CASSETTA KAMACHO*⁵⁰⁵, nei due mesi di prove tecniche di trasmissione e nella quarantotto ore di diretta TV, gli spazi in cui si muovono gli operatori sono fortemente tecnologizzati⁵⁰⁶ e consentono di comunicare con i televisori degli abitanti del quartiere. Insomma si tratta di spazi sperimentali, in cui i membri di queste microcomunità piegano tatticamente il dispositivo alle proprie esigenze, che, da un lato, rimandano alla necessità di rinsaldare i loro legami interni ed esterni (nel caso del Pratello, con coloro che vivevano lì) e, dall'altro, di elaborare nuove istanze contro-culturali attraverso l'uso quotidiano dei media⁵⁰⁷.

Il tema dell'appropriazione tattica dei dispositivi di visione in relazione alla rifunzionalizzazione di spazi adibiti ad altro, tuttavia, non può essere considerata solo all'interno del contesto contro-culturale. L'appropriazione dei dispositivi, infatti, avviene anche all'interno della sfera ordinaria, o meglio, all'interno dell'orizzonte in cui prendono forma le attività della famiglia mononucleare. E se spazi astratti come la *media room* sono *de facto* progetti destinati a rimanere sulla carta della rubrica “Videografare” e nelle parole di Gianfranco Mantegna, è del resto incontrovertibile che, all'interno dell'orizzonte concreto, l'appropriazione dell'*interdispositivo* dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* implica la presenza di oggetti che, messi in funzione, occupano e delimitano un luogo domestico. Pensiamo alla riconfigurazione dello spazio implicata dall'utilizzo di un cineproiettore oppure alle dinamiche spaziali implicate dalla presenza di un televisore dotato di videoregistratore – il quale consente la creazione di una *library* di VHS, Betamax o Video2000 che devono essere “storate” da qualche parte. Non casualmente, dunque, la questione ambientale connessa agli *everyday media* diviene uno degli assi fondamentali della riflessione sulla domesticazione dei media. Come asseriscono Cola, Prario e Richeri, riprendendo le teorie esposte in *Consuming Technologies*⁵⁰⁸, volume curato da Silverstone e Hirsch⁵⁰⁹, a livello

⁵⁰³ Questa definizione è stata fornita da Lino Greco in una comunicazione privata.

⁵⁰⁴ Tracce di questi totem sono riscontrabili nel video *INK DISCIPLINATA* (HMPVEH_BO_69).

⁵⁰⁵ Si veda il video a partire dal minuto 118'07”.

⁵⁰⁶ All'interno di una casa occupata in via del Pratello 76-78, infatti, gli operatori avevano installato una vera e propria cabina di regia.

⁵⁰⁷ Dobbiamo sottolineare, in questo senso, l'estrema consapevolezza mediale dimostrata dagli studenti del movimento studentesco del 1990, come evidenzia, per esempio, L. Colace, S. Ripamonti, *Il circo e la Pantera. I mass-media sulle orme del Movimento degli studenti*, LED, Roma 1990. Inoltre, soprattutto per quanto riguarda quella parte della scena contro-culturale bolognese più legata ai centri sociali, vale la rilevante influenza di matrice cyberpunk. Per questo, si veda S. D'Onofrio, V. Monteventi, *Berretta Rossa. Storia di Bologna attraverso i centri sociali*, cit., pp. 67-79.

⁵⁰⁸ Anche in questo caso, con il termine *technology* si intende ciò che noi descriviamo con il termine *tecnica*.

⁵⁰⁹ Cfr. R. Silverstone, E. Hirsch (a cura di), *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*, Routledge, London-New York 1992.

metodologico è assolutamente necessario studiare le abitudini della famiglia che si prende in considerazione⁵¹⁰ e valutare come le tecniche della quotidianità si «integrano nell'unità domestica»⁵¹¹, valutando al contempo le

relazioni che vengono a instaurarsi tra pubblico e privato, passando da un livello micro di analisi (la famiglia) a un livello macro (la società) e ponendo l'attenzione sul ruolo che le TIC⁵¹² ricoprono nel creare una base per la costruzione dell'identità individuale e di quella collettiva [...] il ruolo che esse assumono in ambito domestico, diventa oggetto di negoziazione tra i membri stessi dell'unità⁵¹³.

In questo senso, tali negoziazioni che, innanzitutto, sono relazioni di natura spaziale, pertengono alle modalità di occupazione dei luoghi domestici da parte dei componenti dell'unità familiare, sottendendo una forte connotazione di *gender*⁵¹⁴: poiché il rapporto con l'orizzonte domestico globalmente inteso non è neutro, non lo può essere nemmeno la relazione tra oggetti tecno-mediali e spazi domestici. Essa, infatti, rientra all'interno di una precisa economia morale che deriva dallo slittamento di due faglie tettoniche: da un lato, l'economia formale rappresentata dalle transazioni pecuniarie che comporta il possesso di oggetti, dall'altro un'economia simbolica incentrata su una

negoziazione di significato da cui deriva una realtà simbolica che accompagna lo scambio dei beni o il mondo dell'informazione e della comunicazione, senza però essere visibile. La stessa negoziazione di merci e lo stesso consumo di informazione avvengono all'interno della sfera domestica, negoziazione che viene appunto articolata e definita attraverso la concezione di "economia morale dell'unità domestica"⁵¹⁵.

Al fine di esplorare l'economia morale che prende vita all'interno dell'ambiente domestico, Silverstone, Hirsch e Morley (e, con loro, Cola, Prario e Richeri) sostengono la necessità di ricostruire la "biografia delle cose"⁵¹⁶, rimandando alla riflessione svolta da Kopytoff per il volume *The Social Life of Things*, curato da Arjun Appadurai⁵¹⁷. Qui si sostiene una sorta di analogia tra la biografia degli individui e la biografia degli oggetti: pur essendo blocchi di materia, gli oggetti sono

⁵¹⁰ La questione del *fattore ambientale* delle *pratiche non testualizzate* ci porta, così, a riflettere di nuovo sulle strutture teorico-metodologiche che è più opportuno utilizzare. In particolare, seguendo l'impostazione di Silverstone e Hirsch, che viene ripresa da Cola, Prario e Richeri, lo studio del rapporto tra media e quotidianità vira verso un approccio di natura etnografica. Cfr. E. Hirsch, "The Long Term and the Short Term of Domestic Consumption: An Ethnographic Case Study", in R. Silverstone, E. Hirsch (a cura di), *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*, cit., pp. 208-226.

⁵¹¹ M. Cola, B. Prario, G. Richeri, *Media, tecnologie e vita quotidiana: la domestication*, cit., p. 14.

⁵¹² Con l'acronimo TIC si intendono gli oggetti tecnici di informazione e comunicazione. Cfr. *ivi*, p. 13.

⁵¹³ *Ivi*, pp. 14-15.

⁵¹⁴ Il tema della genderizzazione dei rapporti mediati è uno dei cardini della riflessione di Silverstone, Hirsch e Morley. In particolare, si veda il saggio di Cynthia Cockburn, "The Circuit of Technology. Gender, Identity, and Power", in R. Silverstone, E. Hirsch (a cura di), *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*, cit., pp. 32-47.

⁵¹⁵ M. Cola, B. Prario, G. Richeri, *Media, tecnologie e vita quotidiana: la domestication*, cit., p. 16.

⁵¹⁶ Cfr. R. Silverstone, E. Hirsch, D. Morley, "Information and Communication Technologies and the Moral Economy of the Household", in R. Silverstone, E. Hirsch (a cura di), *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*, cit., pp. 16-20.

⁵¹⁷ Cfr. I. Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process", in A. Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 169-191.

sottoposti alle leggi del tempo come gli esseri umani e, come gli esseri umani, si modificano trasformando *gli ambienti in cui circolano*⁵¹⁸.

Il punto teorico che dobbiamo sviluppare diviene dunque il seguente: poiché l'approccio di Silverstone, Hirsch e Morley possiede una forte componente etnografica, la sua applicazione rimanda a dinamiche e protocolli di *osservazione partecipante* che sono assai preziosi per chi deve delineare ciò che succede nella contemporaneità. Ma se i processi di strutturazione dell'economia morale dei media quotidiani a cui fanno riferimento i sociologi inglesi non fanno più parte del presente, ma di un'epoca passata? Come dobbiamo comportarci se il nostro campo di ricerca è formato da fenomeni «temporalmente irreversibili *in quanto tali*»⁵¹⁹ e afferenti a una sfera quotidiana che continua a sfuggirci nel momento in cui tentiamo di afferrarla? Insomma, che cosa significa elaborare la biografia di oggetti – oggetti che, come abbiamo visto, modificano se stessi e l'ambiente in cui si collocano? Inoltre, più specificamente, se la nostra sfera di interesse è rappresentata non solo da specifici oggetti materiali, ma dalle costruzioni di dispositivo che tali oggetti contribuiscono a elaborare, non avremo la sensazione di scavare in uno spazio vuoto, colmo soltanto di polvere?

In questo senso – e ciò non può essere riconducibile solamente a un artificio retorico – sarà molto più proficuo ammettere i nostri limiti e affermare che, nel momento in cui affrontiamo l'argomento delle negoziazioni tra *(prod)user* e oggetti tecnici all'interno delle *pratiche non testualizzate*, ci troviamo davanti a elementi epistemici (parzialmente o integralmente) introvabili. Ma che cosa significa esattamente una simile affermazione? Che cosa significa avere a che fare con un *dispositivo introvabile*?

2.2 Dallo schema epistemico al dispositivo introvabile: incorporazione e ambiente

Da questa micro-sezione dedicata allo studio delle pratiche dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* emerge una questione di fondamentale rilevanza: esse appaiono all'interno di un orizzonte estremamente complesso, scisso tra una parte connessa alle prescrizioni testuali di riviste specializzate, manuali e brochure d'utilizzo e una parte legata alle particolari appropriazioni della base materiale dell'*interdispositivo* da parte degli *everyday user*. Tali appropriazioni possono seguire le indicazioni fornite dalla testualizzazione delle pratiche oppure essere totalmente idiosincratiche: la loro combinazione, tuttavia, incarna, come abbiamo visto, diverse possibili negoziazioni all'interno di una specifica serie culturale. Dispositivi e pratiche appaiono così intrecciati secondo una linea di tendenza analoga a quella evidenziata da Erkki Huhtamo riguardo

⁵¹⁸ Cfr. M. Cola, B. Prario, G. Richeri, *Media, tecnologie e vita quotidiana: la domestication*, cit., p. 17.

⁵¹⁹ Cfr. C. Ginzburg, "Appendice. Prove e possibilità", cit., p. 296.

alla serie dei *peep media*⁵²⁰: qui l'archeologo dei media ne definisce i caratteri essenzialmente in funzione di un atto – quello del *peeping*, appunto –, «which in a way forms the red thread allowing to align all these different *dispositifs* according to the same logic»⁵²¹.

In maniera non dissimile, anche per quanto concerne l'*audiovisivo analogico della quotidianità*, la serie culturale non viene definita sulla base di un rapporto con una struttura istituzionale, come accade per la definizione di Gaudreault e Marion (pensiamo alle loro elaborazioni sulla serie della *féerie*), ma piuttosto in funzione di un'esperienza mediale più generale riconducibile a un «specific kind of visual pleasure obtained through a specific type of viewing activity»⁵²²: si tratta, insomma, di un allineamento di oggetti tecnici e pratiche in funzione dell'emergenza di un desiderio mediale che, se per quanto riguarda i *peep media* rimanda al «pleasure of the peephole»⁵²³, per quanto concerne i film e video della quotidianità afferisce alla volontà di documentare ciò che ci circonda. Due orizzonti mediali (film e video), dunque, convergono all'interno di una medesima serie culturale, la quale, a sua volta, è compresa all'interno di un network di serie culturali: si tratta di una proliferazione di sistemi che, come evidenziano Gaudreault e Marion (e Kessler con loro), avviva mega-serie (come, per esempio, il cinema inteso nella sua accezione più ampia) che consistono diacronicamente «of varying constellations of “federations” of cultural series»⁵²⁴. Seguendo tale ragionamento, potremmo asserire che la serie culturale dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* appare federata a una rete di serie consorelle, come, da un lato, il cosiddetto amatorialismo di alto livello (ossia quelle forme amatoriali che confinano con il professionismo) e, dall'altro, la fotografia quotidiana o di famiglia.

All'interno di queste grandi reti di serie culturali, in cui l'interconnessione delle pratiche garantisce innanzitutto la soddisfazione di bisogni mediali stratificati, anche gli oggetti tecnici sono messi in relazione tra loro, dando vita a forme simili all'*interdispositivo* di cui abbiamo trattato nella prima parte della seconda sezione. In altri termini, i rapporti tra i diversi oggetti tecnici che lo compongono sono influenzati dalle modalità in cui le pratiche si organizzano per rispondere al desiderio mediale a cui abbiamo fatto riferimento, caratterizzandolo in funzione delle proprie determinazioni. Una simile tendenza, a nostro avviso, consente di aggiungere un nuovo strato semantico alla dialettica tra opacità e trasparenza del medium legata all'audiovisivo della quotidianità. In maniera più specifica, nel momento in cui il desiderio di documentare la propria

⁵²⁰ Cfr. E. Huhtamo, “The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media”, in E. Kluitenberg, *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, NAi Publishers, Rotterdam 2006, pp. 74-155.

⁵²¹ F. Kessler, “Notes on the Concept of Cultural Series”, dspace.library.uu.nl/handle/1874/290013, p. 5, ultima visita il 22 ottobre 2016.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ Cfr. E. Huhtamo, “The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media”, cit., p. 74.

⁵²⁴ F. Kessler, “Notes on the Concept of Cultural Series”, cit., p. 7.

vita di tutti giorni si allinea con le pratiche medialità che hanno come fulcro uno specifico oggetto tecnico (come, per esempio, il Super8), il dispositivo tende a smaterializzarsi e ad aderire a una simile esigenza mediale; nel momento in cui, tuttavia, un nuovo oggetto tecnico si affaccia sul mercato (prendiamo come esempi, in sequenza, la comparsa del video analogico, del camcorder e dei formati miniaturizzati del Video8 e dell'Hi8), un simile allineamento viene riconfigurato, facendo emergere l'opacità del vecchio medium. Simultaneamente, l'oggetto tecnico si rende sempre più trasparente, fino al momento in cui un nuovo oggetto tecnico non riavvia il processo.

Il dilemma epistemologico che dobbiamo sciogliere, a questo punto, è il seguente: quando l'*interdispositivo* si smaterializza divenendo trasparente, è indagabile o no? In quali termini potrebbe esserlo? Una soluzione plausibile è il riferimento al paradigma indiziario di Ginzburg, come abbiamo evidenziato a più riprese. Ma da dove possiamo effettivamente prendere avvio? Una soluzione potrebbe provenire dall'elaborazione del concetto di *dispositivo introvabile*. Per la sua definizione è tuttavia necessario stabilire i limiti e le potenzialità di una riflessione che prende avvio, di nuovo, dalla teoria del dispositivo di Albera e Tortajada.

In primo luogo, infatti, appare necessario riprendere le conclusioni a cui giungono i due epistemologi svizzeri nel saggio "The Dispositive Doesn't Exist!", in cui si gettano le basi per un approccio innovativo all'archeologia dei media. Come abbiamo già notato, secondo Albera e Tortajada «if the dispositive doesn't exist it's because, in an epistemology of viewing and listening dispositives, it is not an "object" to be found around the corner [...] the dispositive is a schema, a dynamic play of relations, which articulates discourses and practices with one another»⁵²⁵. In altri termini, potremmo dire che il dispositivo (nel nostro caso, l'*interdispositivo*) è *introvabile* perché, prima di tutto, si presenta come una costruzione teoretico-epistemica: è un'ipotesi formulata da un ricercatore riguardo ai rapporti intrattenuti da un sistema di oggetti tecnici, pratiche e soggetti e non la semplice attestazione dell'esistenza di un oggetto specifico. In altri termini (ed ecco il secondo concetto-chiave), il dispositivo è *introvabile* perché ha una struttura complessa, le cui griglie integrano elementi semiotizzati (i discorsi, le pratiche testualizzate e i testi audiovisivi, per esempio) ed elementi non-semiotizzati (gli oggetti tecnici e le pratiche non testualizzate, per esempio).

Prendendo avvio da questo *frame* teorico-metodologico, dovremo tuttavia giustificare l'utilizzo di un termine ("introvabile") che, all'interno dei *film studies*, ha assunto da molto tempo una precisa connotazione: a utilizzare per primo questo termine, infatti, è stato Raymond Bellour riguardo al problema dell'analisi testuale. Per il teorico francese, il testo filmico è *introuvable* perché non è citabile: tale problema nasce dall'impossibilità di combinare le procedure di dispositivo e gli

⁵²⁵ F. Albera, M. Tortajada, "The Dispositive Does Not Exist", cit., p. 21.

strumenti analitici legati alla semiotica testuale senza causare ciò che Bellour chiama “l’arret sur l’image”⁵²⁶. Nel saggio del 1975, dunque, il tema della introvabilità si collega a un problema di natura fondamentale: è un punto di resistenza dell’analisi, è un’*impasse* in cui il nostro oggetto epistemico (in questo caso, il testo filmico) sfugge dalle ottiche del nostro metaforico microscopio. Ancor più interessante diviene la questione se ci concentriamo su un tema a cui Bellour fa solo un brevissimo cenno: sebbene Bellour si concentri eminentemente sulla non-citabilità del testo filmico (e audiovisivo), noi non possiamo non sottolineare che il testo è introvabile perché il dispositivo stesso che lo genera diviene introvabile. Le necessità di studio del film, infatti, portano a neutralizzare il dispositivo al fine di permettere al ricercatore di capire come si possa strutturare la sequenza delle immagini⁵²⁷. Nel momento in cui, tuttavia, il dispositivo viene neutralizzato, viene meno anche il testo.

Anche se Bellour fa riferimento a una nozione di dispositivo completamente diversa rispetto a quella di Albera e Tortajada⁵²⁸, la questione su cui dobbiamo riflettere è di duplice natura. Da un lato, siamo portati a pensare che l’utilizzo del termine “introvabilità” per parlare dell’orizzonte del dispositivo non rimandi solo a una similitudine (il dispositivo è introvabile come il testo), ma anche a una questione più complessa che pertiene al rapporto tra tecniche e produzione/fruizione del testo⁵²⁹; dall’altro, ci ricorda che già il lavoro di analisi del film implica una messa in prospettiva delle dinamiche di fruizione. Se a questo aggiungiamo la necessità di ricostruzione della materialità tecnica che ha consentito, in passato, l’elaborazione di testi, dobbiamo prendere atto innanzitutto di ciò che afferma Ginzburg riguardo al lavoro dello storico: tale lavoro, a suo avviso, è caratterizzato da una messa a distanza delle prove documentali che può assumere le sembianze dello straniamento⁵³⁰: ci troviamo così davanti a un doppio *blind spot*, che dobbiamo tentare di colmare prendendo avvio dall’ammissione dell’intervallo temporale che ci separa dagli oggetti che intendiamo indagare. In questo senso, l’utilizzo del termine “introvabile” appare come un aggettivo che ben qualifica il punto di partenza dell’epistemologo dei media.

⁵²⁶ Cfr. R. Bellour, “Il testo introvabile” [1975], in Id., *L’analisi del film* [1979], Kaplan, Torino 2005, pp. 41-49.

⁵²⁷ Ivi, pp. 44-45.

⁵²⁸ Come dimostrano lo sviluppo della speculazione bellouriana e, in particolare, il saggio “Querelle” contenuto nel volume *La Querelle des dispositifs*. Secondo il teorico francese, infatti, il dispositivo è un’entità *trans-storica* che coincide con la proiezione in sala di un film prodotto all’interno dell’istituzione cinematografica, mentre per i due pensatori losannesi la sua configurazione è più variegata (sia a livello sincronico sia a livello diacronico) e comprende anche strutture sviluppate all’interno di altre istituzioni (o al di fuori dell’istituzione). Cfr. R. Bellour, “Querelle”, in Id., *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L., Parigi 2012, pp. 17-19.

⁵²⁹ In questo senso, il nostro punto di riferimento sarà un saggio di Vivian Sobchack, “Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience”, in J.M. Gaines, M. Renov, *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londra 1999, pp. 241-255.

⁵³⁰ Cfr. C. Ginzburg, *Occhiacci di legno: nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 15-39.

Una volta ammessa la propria estraneità ai materiali che sta indagando⁵³¹, lo studioso dovrà aggiungere un ulteriore livello di “introvabilità”: quello legato all’orizzonte documentale su cui basa le proprie congetture, soprattutto se inserisce tra i propri temi di ricerca la dialettica tra *pratiche testualizzate* e *pratiche non testualizzate*. Riprendendo Albera, ci accorgiamo di una questione di fondamentale rilevanza: sebbene il teorico svizzero evidenzia l’importanza dell’analisi delle pratiche, tende a ridurle a ciò che abbiamo definito con i termini *schema epistemico* e *dispositivo sociale*. In altri termini, a suo avviso le pratiche amatoriali sono qualcosa che deve essere necessariamente regolato da fattori (e da apparati) discorsivi: al di fuori di una simile impostazione, esse sembrano non esistere. Ma che ne è delle pratiche non testualizzate? Che ne è dei concreti usi delle tecniche del film substandard e del *video consumer*, i cui caratteri eccentrici rendono vano qualsiasi tentativo di regolazione? Se ci concentriamo sulle *pratiche testualizzate*, infatti, corriamo il rischio di oscurare una parte significativa del rapporto dell’utilizzo delle tecniche medialità in una quotidianità passata: *de facto* una pratica oscurata, una pratica introvabile presuppone un dispositivo introvabile.

Poiché le pratiche audiovisive che abbiamo descritto rimandano a un orizzonte di quotidianità, la domanda che ci dobbiamo porre diviene la seguente: come possiamo monitorare un qualcosa che sembra sfuggirci dalle mani ogni volta che tentiamo di afferrarlo? Come abbiamo già notato, ciò che si configura come pratica concreta della vita di tutti i giorni, è legato, da un lato, all’inafferrabilità del tempo che passa⁵³², dall’altro a dinamiche abitudinarie che molto spesso vengono poste in essere a livello pre-conscio. Poiché tali negoziazioni tra *user* e *interdispositivo* si nascondono tra le pieghe della quotidianità, possiamo tematizzare due questioni di assoluta rilevanza per il nostro ragionamento. Da un lato, si tratta di attestare le conseguenze della *routine* audiovisiva: le pratiche cine-videoamatoriali degli *everyday user* sono resistenti alla documentazione proprio perché nessuno è interessato a tenere traccia di qualcosa che sembra così ordinario – e che, spesso, prende vita sotto la “soglia della visibilità”⁵³³. Dall’altro, ciò spinge la nostra riflessione verso un ulteriore livello di introvabilità: il dispositivo è introvabile perché è composto da oggetti tecnici che ormai sono “trasparenti”⁵³⁴. Sia perché sono prolungamenti del nostro corpo (pensiamo alla cinepresa o alla videocamera) sia perché fanno parte dell’ambiente in cui gli individui degli anni Settanta e Ottanta si muovono nella loro vita di tutti i giorni (pensiamo,

⁵³¹ Ivi, p. 34.

⁵³² Cfr. S. Cavell, “The Uncanniness of the Ordinary”, cit., p. 107.

⁵³³ Particolarmente interessante, in questo senso, è notare come il tema della “soglia della visibilità” delle pratiche possa emergere in relazione alle questioni della realtà e della conoscenza. A tal proposito, vorremmo citare la riflessione di Berger e Luckmann in merito al problema della conoscenza all’interno dell’orizzonte quotidiano. Cfr. P.L. Berger, T. Luckmann, *La realtà come costruzione sociale*, cit., pp. 13-37.

⁵³⁴ Cfr. A. van den Oever, “Experimental Media Archaeology in the Media Archaeology Lab: Re-Sensitising the Observer”, cit., p. 46.

per esempio, agli schermi della televisione), si sono “naturalizzati” divenendo invisibili. L’atto di ricostruire l’orizzonte dispositivale, dunque, oltre a sembrare in apparenza vano, si deve districare all’interno di un duplice orizzonte di difficoltà: chi si occupa di *audiovisivo analogico della quotidianità*, infatti, deve fare fronte alle dinamiche di straniamento di cui parla Carlo Ginzburg e, al contempo, occuparsi dei processi attraverso cui gli oggetti tecnici si trasformano in entità trasparenti. All’interno di una simile prospettiva, occuparsi di *pratiche non testualizzate* significa concentrarsi sulle dinamiche di *incorporazione e ambientalizzazione dell’interdispositivo*.

Per quanto concerne il tema della *incorporazione*, sarà dunque necessario riprendere quelle formulazioni che si sono concentrate sui modi in cui le tecniche audiovisive quotidiane entrano in relazione con il corpo. Un simile approfondimento può prendere spunto da una riflessione più generale riguardante i media e il concetto di protesi. Un primo punto di riferimento è la preziosa ricognizione proposta da Antonio Caronia in “Tecnologie⁵³⁵: dalle protesi al mondo”⁵³⁶. Qui, l’intellettuale genovese sostiene che, in questo ambito, tre sono i principali punti di riferimento: le elaborazioni di Marshall McLuhan, la filosofia della Lewis Mumford e l’antropologia della tecnica di André Leroi-Gourhan. Per quanto riguarda il primo, secondo Caronia, il discorso sembra privilegiare «un punto di vista interno all’uomo, vedendo nella tecnica una proiezione o un’estensione delle facoltà umane anche quando analizza il movimento inverso, cioè gli effetti di ritorno della tecnica sulla psiche individuale e sociale»⁵³⁷. Tali effetti di ritorno si attualizzano in forme di narcotizzazione indotte dall’estensione dei sensi e delle funzioni cognitive: in questo senso, il corpo umano è il centro su cui si innestano protesi tecniche che, aumentando alcune capacità (percettive, intellettive, etc.), esigono, al contempo, una sorta di torpore, come se a uno stimolo della tecnica corrispondesse un’immediata reazione del corpo (come, per esempio, “l’autoamputazione” di quei sensi e di quelle funzioni che si affidano alla protesi). Esso può essere modificato fintanto che svolge il suo ruolo principale, ossia quello di «rafforzare e proteggere il sistema nervoso centrale»⁵³⁸, facendo da «cuscinetto contro le improvvise variazioni degli stimoli dell’ambiente fisico e sociale»⁵³⁹.

Una simile configurazione antropocentrica di corpo⁵⁴⁰, già all’epoca di McLuhan, era stata superata dalla riflessione svolta nella prima metà del ventesimo secolo in Europa dall’inglese Lewis Mumford e dal francese Leroi-Gourhan. Il primo, pur ponendo in evidenza il valore protesico degli oggetti tecnici, tenta di articolare in maniera più completa gli effetti di ritorno che i macchinari

⁵³⁵ Anche in questo caso, il termine *tecnologia* coincide con il nostro uso del termine *tecnica*.

⁵³⁶ A. Caronia, “Tecnologie: dalle protesi al mondo”, in *Tutto da capo. Rivista di arti, scrittura e tecnologia*, n. 1 (novembre 2003), versione elettronica.

⁵³⁷ Ivi, p. 1.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* [1964], Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 23-25.

hanno sull'uomo, passando dal concetto di corpo a quello di *ambiente*: «[p]roiettando un lato della personalità umana nelle concrete forme della macchina, noi abbiamo creato un *ambiente autonomo* che ha reagito su tutti gli altri aspetti della personalità»⁵⁴¹. Insomma, se in McLuhan la creazione di protesi investe innanzitutto le relazioni tra gli organi e il sistema nervoso centrale, per Mumford la questione è più complessa: ogni protesizzazione e, più in generale, anche ogni movimento proiettivo dell'uomo verso la macchina implicano una ri-articolazione dell'orizzonte operativo e, di conseguenza, la costituzione dei gangli di un ambiente tecnico che, a sua volta, influenza il comportamento dell'individuo⁵⁴².

Anche il secondo (ovvero Leroi-Gourhan) si occupa del passaggio dalla protesi all'*ambiente tecnico*: come per Mumford, anche per l'antropologo francese esso si configura come estroflessione di un ambiente interno, ossia di ciò che «costituisce il capitale intellettuale di una massa umana circoscritta (spesso in modo incompleto), ovvero un insieme estremamente complesso di tradizioni mentali»⁵⁴³. Per Leroi-Gourhan, insomma, tale ambiente è permeabile e continuo: queste due caratteristiche consentono l'evoluzione delle tecniche, la quale si presenta come «costruita su un'analogia tra gruppi umani e individui, ma fondata su basi meno friabili di quelle consentite dalla documentazione materiale disponibile»⁵⁴⁴.

Nonostante le differenze, ciò che appare interessante, soprattutto ai fini della riflessione sulle pratiche dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, è la visione dell'oggetto tecnico e, più in generale, della tecnica come protesi, la quale avvia una serie di dinamiche sociali, psicologiche, filosofiche e antropologiche nei cui interstizi possiamo cogliere i modi in cui le apparecchiature proiettano l'azione dell'uomo sul mondo. Ciò appare ancora più valido se ci troviamo di fronte a macchine più complesse e, su scala maggiore, di fronte a reti di macchine complesse: le operazioni che si pongono come obiettivo quello di trasformare la materia immettendo nell'ambiente un oggetto che prima non c'era, rendono «possibili all'uomo azioni che prima non erano consentite, quindi trasformano l'ambiente, ma all'interno di qualcosa (il mondo) che conserva comunque delle caratteristiche di opacità, di resistenza, di indipendenza rispetto all'uomo»⁵⁴⁵.

In altri termini, nel passaggio dalla protesi a qualcosa di più complesso – una macchina che conserva caratteri protesici, ma che è ingegneristicamente più elaborata di una semplice penna, per esempio – si mantiene costante il senso di un'operazione tecnica volta a modificare l'ambiente e, conseguentemente, l'uomo che in tale ambiente vive; parallelamente, ciò che muta è il grado di

⁵⁴¹ Cfr. L. Mumford, *Tecnica e cultura* [1934], Il Saggiatore, Milano 1961, p. 331.

⁵⁴² Pensiamo, in questo senso, al tema della megamacchina in Mumford, che come sostiene Paolo Granata, rappresenta «l'aspetto coercitivo dello sviluppo tecnologico, culturale e sociale» (*Ecologia dei media. Protagonisti, scuole, concetti chiave*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 29).

⁵⁴³ A. Leroi-Gourhan, *Evoluzione e tecniche* [1945], Jaka Book, Milano 1994, p. 261.

⁵⁴⁴ A. Caronia, "Tecnologie: dalle protesi al mondo", cit., p. 2.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 3.

esternalizzazione di processi intellettuali e cognitivi che aumenta in funzione della complessità della macchina. Riguardo all'*audiovisivo analogico della quotidianità*, di quali processi stiamo parlando? Innanzitutto, rimandiamo a un asse molto preciso, ovvero al rapporto tra percezione e memoria. In questa prospettiva, le nostre spie ginzburghiane riguardano così quei caratteri che, soprattutto all'interno dei testi, ci indicano i modi in cui la nostra percezione (non solo le modalità di visione, ma soprattutto la nostra relazione con i *trascendentali* dell'esperienza, ossia lo spazio e il tempo) vengono modificati dall'utilizzo degli *everyday media*. Inoltre, a questo si aggiungerà la verifica di quelle strutture attraverso cui parte dei processi di memoria si esternalizzano grazie all'utilizzo delle tecniche del film substandard e del video analogico.

Oltre a ciò, tuttavia, Caronia pone in evidenza un elemento di fondamentale importanza per la nostra tesi. Sebbene le interazioni tra macchina e uomo comportino sempre una modifica dell'ambiente in cui si realizzano, esso mantiene sempre un residuo opaco all'interazione: se, tuttavia, sarebbe ingenuo concepire l'ambiente come un semplice contenitore in cui avvengono le transazioni tra uomini e macchine, l'attestazione dell'esistenza di questo residuo ci ricorda che l'ambiente non è riducibile alla somma delle interazioni o alla griglia delle reti techno-mediali. In altri termini, l'ambiente mediale assume una "configurazione atmosferica", capace non solo di contenere le specifiche negoziazioni tra *user* e *interdispositivo*, ma di inserirsi nei suoi interstizi, consentendo a elementi discorsivi, sociali, culturali, etc., di divenire parte dei processi.

Una simile articolazione, sebbene sia molto suggestiva, ha bisogno tuttavia di essere elaborata in maniera più precisa a livello teorico. Prendiamo avvio da una delle più importanti teorie dell'*embodiment* che siano state formulate nel campo dei *film and media studies*, ossia quella esposta da Vivian Sobchack nel suo ultimo libro, ossia *Carnal Thoughts*⁵⁴⁶. Qui, soprattutto nel saggio "Susie Scribbles: On Technology⁵⁴⁷, Technē, and Writing Incarnate"⁵⁴⁸, la studiosa statunitense tratta esplicitamente di oggetti tecnici incarnati (chiamate *embodied technologies*): riferendosi a "A Phenomenology of Writing by Hand" di David Chandler – e mettendo a frutto i richiami alla fenomenologia merleau-pontyana, che attraversano la sua opera almeno da "Toward Inhabited Space: The Semiotic Structure of Camera Movement in the Cinema"⁵⁴⁹ – Sobchack si interroga sulle interazioni tra corpi e macchine nel momento in cui il loro senso afferisce alla produzione di testi. La domanda che viene posta per prima è la seguente: quando si assiste a una progressiva automazione di alcuni processi (come la scrittura, per esempio) attraverso la creazione

⁵⁴⁶ Cfr. V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004.

⁵⁴⁷ In questo saggio, il termine *tecnologia* equivale al nostro concetto di *oggetto tecnico*.

⁵⁴⁸ Ivi, pp. 109-134.

⁵⁴⁹ Cfr. V. Sobchack, "Toward Inhabited Space: The Semiotic Structure of Camera Movement in the Cinema", in *Semiotica*, vol. 41, nn. 1-4 (1982), pp. 317-335.

di macchine che interagiscono con noi e con i nostri corpi, che cosa rimane di umano al loro interno?⁵⁵⁰ Per rispondere a un simile quesito, dobbiamo presupporre che l'atto di scrivere (e, più in generale, di elaborare un testo), non è mai astratto. Poiché implica l'utilizzo di strumenti di mediazione (il medium, appunto) e si colloca all'interno di situazioni comunicative specifiche, essendo al contempo un'attività e un oggetto di studio,

the phenomenon we call writing also sufficiently (if not necessarily) implicates and embodied and enworlded *subject* – the one who writes, and in writing, not only through labor brings some things into material presence and social meaning that was not there before but also spatially and temporally lives the activity through her body in a specifically meaningful, because specifically material, way. Which is to say that writing is as much as mattering as it is about meaning. Making things matter, however requires both a *technology* and a *technique* ⁵⁵¹.

Gli oggetti tecnici e le tecniche, in altre parole, incarnano gli strumenti e le pratiche attraverso cui negoziamo il rapporto con la materialità degli oggetti di cui disponiamo per produrre testi; a sua volta, la produzione di testi risente, sempre a livello materiale, dei limiti degli oggetti tecnici: esperienza concreta del medium e significato (e senso) del testo sono sempre e intimamente intrecciati.

Tale intreccio prende vita al crocevia di due percorsi che continuano a rimandare l'uno all'altro: ossia quello degli oggetti tecnici incarnati e quello delle tecniche incarnate. Nel caso dell'audiovisivo analogico della quotidianità, per quanto concerne la prima categoria, l'orizzonte è rappresentato dai modi in cui le “macchine protesiche audiovisive”, intese sia come apparecchiature di ripresa sia come apparecchiature di riproduzione, divengono parte del nostro corpo, stabilendo, dapprima, una certa *intensità intima* con il mezzo utilizzato nella nostra vita di tutti i giorni ⁵⁵². Tale *intensità intima* si traduce, in maniera analoga a quanto asserito da Gaston Bachelard⁵⁵³, nella creazione di uno spazio di scrittura (e di fruizione) della scrittura ⁵⁵⁴, che ci ricorda che ogni atto mediale che presupponga un'incorporazione di un oggetto tecnico investe la radice del nostro orizzonte percettivo. Trattiamo così di forme spaziali della scrittura e, di conseguenza, poiché spazio e tempo sono sempre intrecciati, anche di forme temporali: i confini di una simile morfologia pratica è segnata, da una parte, «by an aesthetic languor that locates its pleasure as much in the

⁵⁵⁰ Cfr. V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, cit., p. 109.

⁵⁵¹ Ivi, p. 110.

⁵⁵² In maniera più precisa, Sobchack utilizza i termini “intimate intensity” per descrivere ciò che si perde quando abbandoniamo la penna e cominciamo a scrivere con la macchina da scrivere, la quale implica una diversa configurazione spaziale legata all'atto di scrivere. Una simile speculazione, a nostro avviso, può essere estesa anche al campo delle tecniche audiovisive. Cfr. ivi, p. 113.

⁵⁵³ Secondo cui, nel momento in cui scriviamo a penna o a matita, secondo il filosofo francese diamo vita a uno spazio a forma di conchiglia. Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio* [1957], Dedalo, Bari 2006.

⁵⁵⁴ In questo senso, appaiono fondamentali le riflessioni concernenti il *fattore ambientale* sviluppate nei capitoli precedenti.

manual forging a visual sight of the letters and words as in their semantic and communicative value, and, on the other side, by a physical fatigue felt in hand»⁵⁵⁵.

L'attenzione sul momento dell'iscrizione e sulla fatica imposta dall'utilizzo di strumenti materiali evidenzia, in Sobchack, un dato che deve essere reso più esplicito: la nostra negoziazione, personale e idiosincratice, con gli oggetti tecnici fa parte di un'esperienza mediale. Poiché, in quanto esperienza, l'appropriazione dell'*interdispositivo* evidenzia come lo stile di ripresa e lo stile di fruizione interagiscano con lo stile esistenziale⁵⁵⁶, possiamo notare che i rapporti tra corpo, soggettività e tecniche, anche quando si tratta di forme particolari come le *pratiche non testualizzate*, si basano sempre su un doppio *feedback*: in quanto *embodied subjectivity*, incorporiamo strumenti nella misura in cui essi incorporano noi. In maniera analoga al movimento dall'*ambiente interno* all'*ambiente tecnico* elaborato da Leroi-Gourhan oppure a quelle forme di proiezione della personalità che, secondo Mumford, caratterizzano il rapporto con la macchina nella modernità, Vivian Sobchack afferma una questione nodale: le pratiche tecniche riguardano, innanzitutto, la nostra sfera esistenziale, che non può essere valutata al di fuori dei sistemi di mediazione in cui è coinvolta. Per questo motivo, la studiosa, nel momento in cui si occupa di ciò che i fenomenologi definiscono come "attitudine naturale", ossia quell'atteggiamento che rimanda a una "messa in trasparenza" delle specificità storico-culturali in cui avviene la nostra interazione col mondo oggettuale – una messa in trasparenza che corrisponde a un orientarsi-nel-mondo «at a "zero-degree" of awareness»⁵⁵⁷ –, si rivolge concettualmente a un «existential habit of living according to its spatial, temporal, bodily, and technical coordinates»⁵⁵⁸.

Questi quattro elementi emergono, se proviamo a elaborare un confronto, con i quattro assi pratici di cui abbiamo trattato nella prima sezione: sia per quanto riguarda le *pratiche testualizzate* sia per quanto riguarda quelle *non testualizzate* – anzi, soprattutto per quanto riguarda le pratiche non normate da un'istanza prescrittiva –, le pratiche dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* diventano la trama sulla base della quale organizziamo parte della nostra esperienza mediale. Tale articolazione, nel momento in cui ha al centro gli oggetti tecnici e la loro appropriazione, sia che si tratti di film substandard o di *video consumer*, porta alla necessità di muovere oltre la semplice descrizione degli oggetti tecnici per giungere al nucleo pratico dell'appropriazione dell'*interdispositivo*, ossia alla tecnica audiovisiva (prescritta o idiosincriticamente variabile), che, come l'oggetto tecnico, è "embodied".

⁵⁵⁵ V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, cit., p. 114. Ovviamente, a livello metaforico, ciò che Sobchack sostiene riguardo alla scrittura può essere, a nostro avviso, parzialmente riferito anche alla galassia audiovisiva della quotidianità.

⁵⁵⁶ Ivi, p. 120.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

Descrivere in senso (post-)fenomenologico il nostro rapporto con la tecnica, come fa Sobchack, porta dunque a una riflessione più generale sulle sue modalità d'uso, ben sapendo che, come si è evidenziato quando abbiamo trattato della dialettica tra trasparenza e opacità⁵⁵⁹,

a phenomenology of the material and technological experience of writing attempts to describe and bring to awareness the dynamic and essentially correlational structure of that experience as it entails the existential activity of writing, the intentional objects that emerge in material form as the means of writing and the written matter, and an embodied and enworlded subject who is the writer – activity, object and subject all enabled and mediated through a particular writing technology that spatially and temporally qualifies the embodied manner and objective style in which we write⁵⁶⁰.

Parafrasando un simile discorso all'interno del nostro campo di ricerca, abbiamo, in prima istanza, una rielaborazione del concetto di dispositivo emerso dal dialogo a distanza tra Casetti e Deleuze: si tratta di una mediazione tra una rete di oggetti tecnici, una serie di attività (o pratiche) e forme della soggettività che, pur essendo presupposte dai primi due, mantengono un margine di autonomia, contribuendo a modificarle in senso diacronico. A differenza di Casetti, tuttavia, Sobchack ci indica uno dei possibili modi attraverso cui ciò può avvenire. Appare necessario, infatti, modificare il punto di vista e non concentrarsi più unicamente sui modi in cui i soggetti aderiscono al piano prescrittivo delle *pratiche testualizzate* o lo rifiutano appropriandosi in maniera “scorretta” dell'oggetto tecnico. La questione, infatti, potrebbe essere la seguente, ossia non interrogarsi più su ciò che succede al soggetto nel momento in cui viene inglobato (e presupposto) dal dispositivo, ma che cosa succede agli oggetti nel momento in cui entrano in contatto con i soggetti, formando un ambiente mediale quotidiano.

In funzione di un simile punto di vista, due questioni rimangono irrisolte. La prima è che cosa si intenda con osservare le cose dalla prospettiva degli oggetti, la seconda come si possa configurare la relazione tra *interdispositivo* e ambiente. Per quanto concerne il primo punto, il nostro riferimento sarà ancora Sobchack e, più in particolare, la nozione di *passione della mater*⁵⁶¹. «Whether put in terms that suggest existential ease or horror, awesome or awful encounters with “inanimate” things [...] this question interrogates the objectivity of embodied and sensate being of the world's objective materiality»⁵⁶²: lo scarto che è necessario compiere pertiene, dunque, alla necessità di interrogarci su quel limite in cui il soggetto si fa oggetto e in cui l'oggetto si fa soggetto. Il chiasma fenomenologico, ossia uno dei cardini della filosofia merleau-pontyana⁵⁶³,

⁵⁵⁹ Ci riferiamo, ovviamente, a quanto affermato dall'interpretazione di Annie van den Oever della teoria di Wiesing. Non a caso, uno dei riferimenti di Wiesing è proprio Merleau-Ponty, al cui magistero afferisce anche Sobchack.

⁵⁶⁰ V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, cit., p. 120.

⁵⁶¹ Cfr. *ivi*, pp. 286-318.

⁵⁶² *Ivi*, p. 286.

⁵⁶³ Riguardo al tema del chiasma rimandiamo, ovviamente a M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* [1961], SE, Milano 1989 e a *Id.*, *Il visibile e l'invisibile* [1964], Bompiani, Milano 2007, pp. 273-277. Sul tema, inoltre, si consiglia

come viene interpretato da Sobchack, sintetizza a livello teorico il senso dell'interazione tra *user* e *interdispositivo* all'interno della quotidianità. Modalità in cui il corpo entra in contatto con il mondo, il chiasma pertiene innanzitutto alla sfera della *carne*:

[c]ommonly grounded in and made of “the selfsame flesh,” both body and world are thus intertwined – their general existence figuring and differentiating itself into particular forms and modes of material being. Furthermore, this intertwining can be seen as “passionate,” for, commonly grounded “in the flesh,” the provisional alterity of the subjective body and objective world are reversibly enfolded each in the other – not only raising Merleau-Ponty’s question of the limits between them but also evoking two similarly reversible yet figurally differentiated relations we have to the world in the experience of what we call passion ⁵⁶⁴.

La passione si configura così come un particolare stato della materia nel momento in cui entra in contatto con un soggetto. Superando in senso (post-)fenomenologico il determinismo “meccanicista” di McLuhan, infatti, potremmo sostenere che, invece di essere “semplicemente” caratterizzato da processi di “autoamputazione” degli organi e di affidamento delle loro funzioni a protesi tecniche, il nostro rapporto con gli oggetti tecnici appare più complesso, come se, nella fase di interazione, essi, a loro volta, possedessero una carne. Una carne sofferente perché connessa a un'esistenza passiva in cui l'oggetto è sottoposto alla volontà di altri e all'azione di forze esterne. All'interno di una simile riflessione, che, sotto certi aspetti, richiama le teorizzazioni “animiste” proposte da Teresa Castro⁵⁶⁵, possiamo comprendere come funzionino gli *oggetti embodied* prendendo avvio da un assunto fondamentale: non esistono linguaggi *oggettivi* che consentano di parlare di materia dal punto di vista della materia. Esiste, invece, la possibilità di comprendere il funzionamento degli oggetti nel momento in cui entrano nel nostro campo operativo, trasformandosi in parti di un ambiente che è fatto della materia del nostro stesso corpo: carne. Ogni oggetto, insomma, è un oggetto soggettivizzato, «capable of being of *feeling* what is to be treated *only* as an object»⁵⁶⁶. Tale reversibilità tra soggetto e oggetto è la base su cui si costruisce il riconoscimento degli oggetti esterni a noi e delle loro funzioni: è il nucleo primordiale, prerenale e materiale di una “response-ability”⁵⁶⁷ che innerva l'agency della passione, la quale non è completamente passiva perché asserisce «our corporeal and affective adherence to others and the objective world»⁵⁶⁸. Insomma, la nostra necessità di concentrarci sugli oggetti e sulla materia ci riporta a una riflessione sulle strutture attraverso cui esprimiamo il nostro desiderio «to enfold other

(tra gli altri) il fondamentale lavoro di speculazione elaborato da Mauro Carbone. Si desidera citare, in particolare modo, *Sullo schermo dell'estetica* (Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 113-131).

⁵⁶⁴ Ivi, p. 287.

⁵⁶⁵ Cfr. T. Castro, “An Animistic History of the Camera: Filmic Forms and Machinic Subjectivity”, in D. Cavallotti, F. Giordano, L. Quaresima, *A History of Cinema Without Names*, cit., pp. 247-256.

⁵⁶⁶ V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, p. 288.

⁵⁶⁷ Manteniamo qui il termine coniato da Sobchack al fine di rendere pienamente il gioco di parole. Cfr. *ibidem*.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

subjects and objects (and often the world itself), to know their materiality and objectivity intimately and, indeed, to embrace their alterity *as our own*⁵⁶⁹.

La questione teorica si complica ulteriormente se questa “passione della materialità” viene valutata in funzione delle dinamiche di *concretizzazione* degli oggetti tecnici – dinamiche elaborate in seno alla tradizione fenomenologica da Gilbert Simondon – e in funzione della loro raggruppamento all’interno di un *insieme tecnico*. Con *concretizzazione* si intende quel processo di sviluppo dell’oggetto tecnico in cui questo si stratifica tipologicamente. Gilbert Simondon utilizza questa nozione per individuare la condizione degli “oggetti complessi”, che

si accosta al modo di esistenza degli oggetti naturali, e tende verso una coerenza interna, cioè verso la chiusura di un sistema di cause ed effetti che si esercitano circolarmente all’interno del suo ambito spaziale; in più incorpora una parte del mondo naturale che interviene come condizione di funzionamento, e fa anche parte del sistema delle cause e degli effetti. *Evoluzione e invenzione*⁵⁷⁰.

La concretizzazione, dunque, è un processo che, oltre a designare la complessità di una macchina, ne stabilisce anche il livello di coerenza interna, ossia il livello di autocorrelazione delle parti. Sotto questo aspetto, l’oggetto tecnico concretizzato afferisce a un modo di esistenza che è assolutamente analogo a quello degli oggetti naturali: diviene parte di una *seconda natura*⁵⁷¹ in cui, pur non potendo essere considerato come un organismo, presenta alcune caratteri esistenziali comparabili. Insomma, torna qui, sotto una forma diversa, il problema posto da Sobchack in *Carnal Thoughts*: per comprendere l’opacità degli oggetti tecnici – semplici o concretizzati – dobbiamo osservare l’oggetto tecnico attraverso una “lente organica” capace di farne emergere le doti di mediazione tra individuo e ambiente. Se, tuttavia, ogni oggetto tecnico è in grado di svolgere un simile ruolo, solo quello concretizzato può condizionare

la nascita di un ambiente, anziché essere condizionato da un ambiente già dato; semmai è condizionato da un ambiente che esiste virtualmente prima dell’invenzione: c’è *invenzione* proprio perché c’è un *salto* che si effettua e si giustifica per la relazione che si istituisce all’interno dell’ambiente che esso crea. Si può dire in definitiva che *l’invenzione concretizzante* realizza un ambiente tecnico-geografico che è la condizione di possibilità del funzionamento dell’oggetto tecnico⁵⁷².

Troviamo qui un altro possibile nesso tra i diversi assi pratici che abbiamo elaborato all’interno della prima sezione. In particolare, se seguiamo l’interpretazione di Simondon da parte di Caponi, la questione dell’ambiente eccede le problematiche di dispositivo per diventare una questione più profonda e dalla portata più ampia. L’ambiente è, infatti, parte di un percorso circolare⁵⁷³: è

⁵⁶⁹ Ivi, pp. 288-289.

⁵⁷⁰ S. Caponi, *Gilbert Simondon, la tecnica e la vita*, Lulu, Raleigh 2012, p. 35.

⁵⁷¹ Cfr. ivi, pp. 37-40. In particolare, il rapporto tra la tecnica e la natura viene sviluppato da Simondon in *L’invention dans les techniques*, Parigi, Seuil 2005, pp. 131-134.

⁵⁷² S. Caponi, *Gilbert Simondon, la tecnica e la vita*, cit., p. 35.

⁵⁷³ Cfr. G. Simondon, *Du mode d’existence des objets techniques*, cit., pp. 54-57.

condizione di possibilità della tecnologia e, a sua volta, ne è influenzato. La loro relazione si configura secondo le modalità di una doppia implicazione che innerva le fondamenta del medium. Ma di che tipo di ambiente stiamo parlando? Come sembra suggerire il filosofo francese, si tratta di una struttura flessibile in cui l'ambiente geografico e quello tecnico si incontrano: si tratta di un ambiente che la macchina presuppone nei suoi processi di concretizzazione (e, quindi, di automatizzazione); un *milieu associé*⁵⁷⁴ in cui diventa estremamente difficile separare ciò che appartiene alla tecnica e ciò che appartiene all'ambiente in sé.

All'interno di una simile confusione, ogni tentativo di separare la base materiale dell'*interdispositivo* dall'ambiente in cui avvengono le negoziazioni degli *user* appare così un'operazione arbitraria e parziale. Se, infatti, proviamo a osservare l'intera problematica da un punto di vista più generale, ci accorgiamo che la comparsa della nozione di ambiente ci spinge non solo a introdurre nuovi oggetti epistemici e nuovi strumenti metodologici, ma anche a giungere verso un'ulteriore riconfigurazione del concetto di *medium*: se, tramite il saggio di Caronia, abbiamo attraversato le teorie di McLuhan, in cui il *medium* è essenzialmente un'estensione dell'uomo⁵⁷⁵, ora, soprattutto se facciamo riferimento al campo dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, il *medium* appare definito dal rapporto tra tecnica, comportamento e ambiente. Sebbene la nozione ambientale di *medium*, tuttavia, possa fare riferimento a una lunga tradizione di studi – pensiamo all'orizzonte post-mcluhaniano rappresentato dalla *media ecology* nordamericana – ci troviamo qui a un altro capo di un simile campo di indagine rispetto alla posizione teorico-epistemologica tenuta da Neil Postman (lo studioso che coniò la definizione di ecologia dei media)⁵⁷⁶: le dinamiche mediali, infatti, devono essere valutate non tanto in prospettiva deterministica⁵⁷⁷, ma all'interno di un set teorico-metodologico più variegato, che, tenendo come punti di riferimento la fenomenologia e la post-fenomenologia, permetta di descrivere le interazioni materiali tra *user* e macchine in funzione di un *milieu associé*⁵⁷⁸. Tali interazioni, come abbiamo

⁵⁷⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵⁷⁵ Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., pp. 23-25.

⁵⁷⁶ Cfr. T.F. Gencarelli, *Perspectives on Culture, Technology, and Communication: The Media Ecology Tradition*, Gencarelli, Hampton Press, Hampton 2005, pp. 201-225.

⁵⁷⁷ Cfr. N. Postman, *Ecologia dei media. L'insegnamento come attività conservatrice* [1979], Armando, Roma 1983, passim.

⁵⁷⁸ All'interno di una simile riflessione, un altro possibile riferimento potrebbe essere Walter Benjamin – non a caso, infatti, è una delle altre pietre miliari a cui rimanda Vivian Sobchack. Non l'abbiamo utilizzato nello sviluppo delle nostre argomentazioni per due ordini di motivi. Il primo rimanda a un problema di coerenza dell'orizzonte teorico: Benjamin ci porterebbe troppo lontano dalla sfera fenomenologica e post-fenomenologica su cui ci siamo appoggiati fin qui. Inoltre, la speculazione benjaminiana appare indissolubilmente legata alla modernità, tanto da apparire come una sua critica. Per questo motivo, siamo restii ad applicarne le considerazioni a un contesto diverso (pensiamo al periodo preso in considerazione, ossia all'intervallo tra gli anni Settanta e gli anni Novanta), in cui le condizioni materiali di esistenza degli individui cambiano radicalmente. Detto ciò, alcuni concetti elaborati dal filosofo ci appaiono di assoluta rilevanza: afferiamo, cioè, alle nozioni di *innervazione* e di *atmosfera*. Riguardo a questi temi, a livello di letteratura secondaria, desideriamo citare almeno M. Bratu-Hansen, *Cinema and Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno* [2011], Johan e Levi, Monza 2013, pp. 171-202; A. Pinotti, A. Somaini, "Introduzione", in W. Benjamin, *Aura*

suggerito trattando di “passione della materia”, rimandano a un doppio livello di *agency*: non possiamo tenere conto solo di quella dello *user*, ma dobbiamo riflettere anche su quella della macchina.

Ma che cosa può significare, a livello specifico, tutto ciò? Torniamo di nuovo ai nostri *case studies* e, più specificamente, all’esempio proposto nel momento in cui abbiamo trattato di *pratiche non testualizzate* e parallaxe. Riflettendo su alcune occorrenze del fondo Cabrini, ossia *MATRIMONI TONIO – LUCIA SANDRO – A. MARIE e LEONARDO 1985-86 No 1*, ci siamo accorti della presenza di un problema connesso, da un lato, alle condizioni di possibilità della tecnologia e, dall’altro, allo scarto di parallaxe che il passaggio da film a video implica – il quale, tuttavia, diviene comprensibile solo nel momento in cui queste piattaforme tecniche sono poste a confronto.

Se pensiamo ai due film dei matrimoni riversati in VHS, come abbiamo già suggerito nel capitolo precedente, possiamo notare la realizzazione di una sorta di grado zero della parallaxe, in cui l’obiettivo della cinepresa diviene il prolungamento del sensorio (e, in particolare, della vista) dell’operatore: vi è, insomma, un sostanziale allineamento tra l’uomo e la macchina, grazie al quale il movimento di esternalizzazione del ricordo su un supporto replicabile ⁵⁷⁹ rimanda a elementi di protesizzazione dello sguardo e di parte delle funzioni mnestiche. In altri termini, potremmo ipotizzare che, nel momento in cui la mediazione tra corpo e macchina prevede uno *spazio ergonomico* caratterizzato dalla continuità di questi due elementi, ci troviamo davanti a un *ambiente gestuale* in cui il corpo protesizzato esprime la propria *metis* ⁵⁸⁰. Un simile ambiente non è proprio solo della cinepresa, ma è presupposto anche dalla videocamera nel momento in cui l’occhio si allinea con il *viewfinder* e l’orecchio si situa alla medesima altezza del microfono incorporato – funzioni che, non casualmente, vengono definite con il termine *ambientale*.

Quando, invece, la dinamica parallaxica separa corpo e videocamera ⁵⁸¹, come avviene in *LEONARDO 1985-86 No 1*, che tipo di ambiente si crea? Come abbiamo visto, il distacco tra l’occhio, la mano e la macchina pone innanzitutto un enigma percettivo: se l’obiettivo non è più un prolungamento dell’occhio e se il microfono non è più una forma materiale di amplificazione tecnica, chi sta vedendo che cosa? O meglio, che cosa sta vedendo che cosa? E, di conseguenza, di chi è la memoria che si tenta di esternalizzare? Se nella riflessione sul campo delle *pratiche non testualizzate* siamo giunti a intravedere un problema di ampia rilevanza riguardante il tema della

e choc. Saggi sulla teoria dei media, Einaudi, Torino 2012, pp. IX-XXVIII. A livello di letteratura primaria, invece, oltre ad *Aura e choc*, la pietra miliare è, ovviamente, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936] (Einaudi, Torino 2000).

⁵⁷⁹ Deve essere sottolineato che, poiché è prima di tutto materia, tale processo impone precisi vincoli all’esperienza.

⁵⁸⁰ Riprendiamo il concetto di *metis* del corpo dal fenomenologo Elio Franzini. Cfr. E. Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 141-146.

⁵⁸¹ In particolare ci riferiamo a quel brano dell’occorrenza archivistica HVCABRINIANT3 (*LEONARDO 1985-86 No 1*) che inizia al minuto 146’56”.

soggettività⁵⁸² presupposta dalla base materiale dell'*interdispositivo*, ora possiamo chiarirne alcuni elementi in relazione alla “passione della materia” e alla questione ambientale. Nel momento in cui, infatti, Antonio Cabrini pone la videocamera sul treppiede e lascia andare la registrazione, non si sta interrogando a fondo sulle implicazioni teoriche della proprie azioni mediali. Agisce secondo l’abitudine, tentando di elaborare in senso audiovisivo una necessità estemporanea: quella di entrare in campo e di condividere il medesimo spazio di suo figlio Leonardo. Questa esigenza di intimità si basa sulla creazione di un *ambiente gestuale* molto diverso da quello presupposto da uno spazio ergonomico in cui vi è continuità tra corpo e macchina. Se qui, infatti, la macchina si protesizza, acquisendo caratteri soggettivi, nel caso della piena affermazione della parallaxe abbiamo un movimento speculare ed enantiomorfo, in cui il soggetto che riprende si trasforma in un oggetto ripreso, imponendo alla videocamera di “soggettivizzarsi” in maniera indipendente: essa deve rispondere all’intenzione dell’operatore e, al contempo, poiché egli è impegnato a fare altro, deve procedere secondo i propri automatismi. Ci troviamo davanti, così, a un *ambiente gestuale* in cui la macchina deve *incorporare* le intenzioni del soggetto, traducendole in funzione dei propri limiti e delle proprie condizioni di possibilità tecnologiche. In questo senso, i lievi sbalzi del fuoco, connessi agli aggiustamenti dell'*autofocus* in relazione alle masse e alle ombre che vengono captate dalle lenti, ci indicano i micro-sommovimento di una *gestualità macchinica* in grado di creare diverse forme di interazione con l’uomo e, di conseguenza, nuovi ambienti.

Oltre allo *spazio gestuale* della protesi e a quello connesso a forme di *gestualità macchinica*, tuttavia, possiamo individuare un’ulteriore modalità di elaborazione di *ambienti gestuali*. Prendiamo come esempio non più il fondo Cabrini, ma il fondo PVEH. Come abbiamo già notato, all’interno di una simile collezione, possiamo trovare elementi assai variegati: dalla quotidianità delle occupazioni alla documentazione minuziosa di eventi specifici, come la quarantotto ore di diretta di *Pratello TV*. Tale documentazione assume varie forme, come, per esempio, le frequenti video-riprese del *backstage* da cui possiamo arguire in quale *milieu associé* si muovevano gli occupanti delle case del quartiere del Pratello.

In questo senso, appare di fondamentale rilevanza la VHS *Provvisoria cassetta Kamacho*⁵⁸³: qui, al minuto 118:06, possiamo osservare un (anonimo) operatore mentre sistema la videocamera in un punto in cui può riprendere l’intera “stanza di regia” ricavata in una stanza di una casa occupata nel comprensorio di via del Pratello 76-78 (a Bologna). Dopo aver controllato se la macchina va, egli se ne dimentica: programmata attraverso un temporizzatore, registra pochi minuti per tutte le quarantotto ore della diretta. Completamente distaccata dal corpo, la videocamera non è più una

⁵⁸² V. Sobchack, “The Man Who Wasn’t There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves’ *Dark Passage*”, cit., p. 71.

⁵⁸³ Si tratta dell’occorrenza archivistica rappresentata dal codice HMPVEH_BO_308.

protesi o un *enhancer* del sensorio: diviene un paradosso, un oggetto percipiente che organizza il mondo davanti alle proprie lenti attraverso la propria griglia spaziale e la propria specifica temporalità – ossia una sorta di campionamento meccanizzato del tempo. Ancora di più che nella parallasse cabriniana, in cui la macchina tende ad adeguarsi a un'intenzionalità umana/soggettiva, qui la relazione tra individuo e macchina appare meno definita: le forme audiovisive che vediamo sullo schermo si configurano come sintomi di una crisi ⁵⁸⁴ nelle relazioni tra il corpo e la camera – una crisi in cui e attraverso cui nuove modalità tecno-percettive divengono attuali. In particolare, riguardo a *Provvisoria cassetta Kamacho*, siamo dunque spinti a confrontarci con nuove strutture temporali – o meglio, tecno-temporali? – e spaziali – il *milieu associé* come uno spazio in cui una macchina (una videocamera) osserva altre macchine (alcuni televisori che formano una postazione di regia), come un ambiente tecnico in cui tutto continua a riverberarsi sugli schermi, in una sorta di *loop* di immagini che rappresenta i confini tra il mondo dei tecno-gesti e il mondo degli oggetti estetici e delle loro forme.

In sintesi, come possiamo notare dall'elaborazione (e dal tentativo di applicazione) delle nozioni di incorporazione e ambientalizzazione dell'*interdispositivo*, ci troviamo a riflettere sui modi in cui tali nozioni danno vita a strutture tecno-percettive nuove che formano una simondoniana *seconda natura*. Il processo di naturalizzazione appare così implicito nel doppio movimento che porta gli oggetti tecnici a “incorporarsi” e ad “ambientalizzarsi”: una volta che questi processi si compiono, i dispositivi diventano introvabili perché mimetizzati in piena luce davanti ai nostri occhi, così abituati a guardarli da non vederli più. Tali dinamiche vengono poste in discussione nel momento in cui il nesso tra soggettività e oggettività si complica, divenendo nuovamente evidente, come dimostra il caso della parallasse: si determinano nuovi possibili *ambienti mediali* legati a nuove negoziazioni tra il soggetto e l'oggetto tecnico, in funzione dell'ingresso di quest'ultimo all'interno dell'orizzonte operativo del primo.

Il problema diviene, tuttavia, il seguente: gli esempi più rilevanti che abbiamo osservato a tal proposito provengono dall'applicazione del *paradigma indiziario* di Ginzburg ai testi audiovisivi, i quali si trasformano non tanto in un sistema di segni, ma in un sistema di sintomi che rimandano ai gesti mediali che li hanno creati. Per completare la nostra ricognizione teorico-metodologica, sarà dunque necessario approfondire tale orizzonte: nell'ultimo capitolo della terza sezione ci occuperemo così delle strutture epistemologiche di descrizione e analisi dei testi dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*.

⁵⁸⁴ Il concetto di crisi appare particolarmente caro a Gilbert Simondon. Su questo elemento si concentra Saverio Caponi (*Gilbert Simondon. La tecnica e la vita*, cit., pp. 40-43), riferendosi a *Du mode d'existence des objets techniques* (cit., pp. 39-40).

3. L'orizzonte dei testi: i fondi audiovisivi Cabrini, Cavallotti-Vignoli, Fabiani-Tralli e PVEH

Nel momento in cui si tenta di affrontare lo studio dei testi amatoriali, ci si ritrova necessariamente davanti a un problema estremamente particolare. Se, infatti, si passano in rassegna le principali elaborazioni teoriche al riguardo, ci si può accorgere che soltanto pochi studiosi hanno elaborato teoricamente le principali questioni concernenti non solo la produzione testuale, ma le strutture comunicative (semiotiche, pragmatiche, etc.) dei testi. Prima di procedere alla nostra proposta teorico-metodologica relativa agli strumenti di descrizione e analisi dei testi, prenderemo brevemente in considerazione le implicazioni epistemologiche degli orizzonti speculativi già elaborati, facendo soprattutto riferimento a tre diversi approcci: la semio-pragmatica di Roger Odin, la sociosemiotica di Alice Cati e la (post-)fenomenologia di Vivian Sobchack.

Per quanto concerne Odin, le cui proposte analitiche, come abbiamo visto, occupano una posizione di rilievo all'interno dell'orizzonte degli studi sui film (e sui video) amatoriali, notiamo che il principale problema di cui si occupa il teorico francese non pertiene tanto alla forma audiovisiva legata ai testi presi in considerazione quanto alle dinamiche di relazione tra testo e contesto, che sono mediate essenzialmente dall'istituzione di riferimento e dalla modalità comunicativa messa in campo⁵⁸⁵. L'orizzonte delineato da Odin non si incentra così sulla morfologia dei testi, ma sulla loro pragmatica: ciò avviene perché essi non sono dotati di una vera e propria autonomia testuale⁵⁸⁶, ma si configurano come prodotti di una pratica, quella cine-video amatoriale (soprattutto nella sua connotazione di film e video di famiglia), che ha altre finalità. In particolare, il teorico francese si concentra sulla capacità dell'audiovisivo familiare di rafforzare (o di minare)⁵⁸⁷ l'unità dell'istituzione di riferimento (in altri termini, la famiglia). In questo senso, dunque, deve essere interpretata l'affermazione secondo cui la cinepresa (e, per estensione, anche la videocamera) non è altro che uno strumento *go-between*, ovvero una sorta di catalizzatore psicanalitico⁵⁸⁸ in grado di favorire specifiche dinamiche interfamiliari.

La questione della struttura, nel momento in cui si stabilisce che i testi audiovisivi familiari e della quotidianità sono, innanzitutto, scarsamente coerenti e coesi⁵⁸⁹, lascia così il posto all'interrogativo sulle modalità pragmatiche. Le domande a cui rispondiamo (spesso inconsapevolmente) nel momento in cui guardiamo un film o un video di famiglia sono dunque assai diverse rispetto a quelle riconducibili alla fruizione di materiali più strutturati (un film di fiction, un documentario,

⁵⁸⁵ Cfr. R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., pp. 255-256.

⁵⁸⁶ Cfr. R. Odin, "Il cinema amatoriale", cit., pp. 342-345.

⁵⁸⁷ Come accade, secondo lui, con l'ingresso del video analogico e il contemporaneo allentamento dei legami interfamiliari. Cfr. R. Odin, "The Home Movie and Space of Communication", cit., pp. 18-21.

⁵⁸⁸ Torna di nuovo, dunque, il tema del "festival di relazioni edipiche" più volte citato e riferito alle elaborazioni odiniane. Cfr. R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., p. 258.

⁵⁸⁹ Riguardo alla questione della coerenza e della coesione testuale, facciamo riferimento alle correnti nozioni di coesione e coerenza testuale elaborate all'interno dei principali manuali di linguistica. In particolare, rimandiamo a I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana, M. Piotti, *Elementi di linguistica italiana*, Carocci, Roma 2010, pp. 168-175.

etc.): più che chiedersi che cosa si vede e come ciò è stato rappresentato, ci dobbiamo chiedere quale sia l'effetto di questi materiali su di noi e quali facoltà essi stimolino. Più precisamente, il rapporto tra testi videofilmici, la loro percezione e la loro interpretazione, come abbiamo già visto, riguarda l'intrecciarsi di quattro modalità comunicative fondamentali: quella *documentaristica*, quella *privata*, quella *intima* e quella *testimoniale*. Ricapitolandone i caratteri, potremmo dire che la prima, quella documentaristica, pertiene all'interrogazione dei materiali in termini di verità degli enunciati⁵⁹⁰ e innerva l'atteggiamento "storico-archivistico"; la seconda afferisce al bisogno di sollecitare il rapporto tra la memoria collettiva⁵⁹¹ e la storia della famiglia; la terza rimanda alla stimolazione della memoria personale, che non necessariamente coincide con quella della collettività familiare e può entrare in conflitto con le dinamiche di allineamento (mnestico, epistemico ed emotivo) nei confronti dello scorrimento del film e del video⁵⁹²; la quarta (e ultima) è tipica del video analogico e si fonda su uno dei caratteri fondamentali della sua tecnica, ossia la presenza dell'audio sincrono, la quale permette al video-maker di esprimere in maniera precisa la propria posizione riguardo a ciò che viene ripreso⁵⁹³, stabilendo al contempo uno *spazio egotico* di comunicazione⁵⁹⁴.

Per Odin, dunque, solo se si prende avvio da simili funzioni è possibile comprendere per quale motivo prodotti audiovisivi non costruiti secondo le regole della grammatica videofilmica possano prendere parte a processi di comunicazione: essi, infatti, affidano la propria interpretazione a enunciatari/destinatari che, conoscendo perfettamente il contesto in cui questi film e video sono stati girati e visti, è in grado di colmare i punti non chiari dovuti al mancato rispetto dei raccordi e delle unità spazio-temporali. In questo senso, come abbiamo visto, secondo Odin un simile orizzonte comunicativo assimila l'amatorialismo videofilmico più alla fotografia che non alla cinematografia professionale. La successione delle immagini in movimento ricorda la successione delle immagini di un album fotografico: la mancanza di coerenza e coesione viene superata dal gesto connesso allo scorrimento delle pagine, che, per quanto concerne il film o il video, coincide con l'atto ermeneutico di colmare gli interstizi lasciati da transizioni arbitrarie da una sequenza all'altra grazie alle conoscenze pregresse di un fruitore sempre attento (e attivo)⁵⁹⁵.

La proposta di Odin costituisce uno dei primi tentativi di proporre uno schema di interpretazione per i film e video amatoriali. Analogamente a quanto proposto da Chalfen e dalla sua griglia

⁵⁹⁰ Cfr. R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as Document", cit., pp. 259-261.

⁵⁹¹ Cfr. *ibidem*.

⁵⁹² Cfr. R. Odin, "The Home Movie and Space of Communication", cit., p. 17.

⁵⁹³ Ivi, p. 20.

⁵⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 18-21.

⁵⁹⁵ Cfr. R. Odin, "Il cinema amatoriale", cit., p. 346.

sociovidistica⁵⁹⁶, l'approccio *semio-pragmatico* di Odin si concentra dunque su un tentativo di mettere in relazione testo e contesto, nella convinzione che i valori della testualità amatoriale non risiedano nelle inquadrature *tout court*, ma in ciò che accade dietro e davanti alla cinepresa o alla videocamera durante le fasi di ripresa. A una simile proposta teoretica, che conserva ancora oggi una notevole centralità per quanto riguarda gli strumenti di analisi della comunicazione amatoriale, si sono tuttavia affiancate nuove speculazioni riguardanti elementi di morfologia dei testi. In particolare, desideriamo segnalare un caso italiano, ossia il lavoro di ricerca svolto da Alice Cati presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Nella sua prima monografia, intitolata *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, la ricercatrice analizza diverse collezioni in pellicola appartenenti all'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, alla Cineteca Italiana di Milano e all'Archivio Documenti della Televisione della Svizzera Italiana di Lugano⁵⁹⁷, tentando con successo non solo una loro ricostruzione storica, ma elaborando anche alcuni strumenti analitici utili all'indagine dei testi.

In tal senso, fondamentale appare il punto di avvio della riflessione di Cati, la quale, nell'introduzione al lavoro sostiene che il cineamatore si configura come

un *soggetto storico*, con una propria identità, un proprio vissuto e un proprio modo di entrare in relazione con i suoi mondi di vita. Anche dal punto di vista dell'analisi testuale, i film privati possono rivelare questa *compenetrazione tra vita e cinema*, tra la rappresentazione di sé e la rappresentazione del proprio universo intimo attraverso le immagini in movimento. Quali elementi restano impressi nella pellicola? Quali rimandi o tracce testuali possono essere interpretati come un movimento di messa in forma del sé? Dalla ricerca degli *indizi autoreferenziali*, cercheremo di capire se la cinematografia privata, sin dalle origini, possa essere vista come una forma moderna di rappresentazione⁵⁹⁸.

La posizione di Cati appare qui segnata da un'esigenza complementare rispetto a quella esposta da Odin: se per il teorico francese è fondamentale indagare il movimento che conduce dal testo al contesto, per la ricercatrice milanese lo snodo centrale è osservare il movimento opposto, ossia quello che dal contesto porta al testo. Insomma, se per Odin è necessario superare la nozione di testo riferendosi alla cinepresa come a uno strumento *go-between* e alla proiezione come a un momento performativo, in cui l'esibizione del padre di famiglia-imbonitore è forse più rilevante rispetto a ciò che viene proiettato, per Cati è focale il recupero del testo in quanto deposito di tracce⁵⁹⁹ (o, forse, di sintomi) capaci di testimoniare una precisa traiettoria di rappresentazione del sé. L'emersione di tali elementi impone l'utilizzo di nuovi strumenti teorico-metodologici, che Cati mutua dalla sociosemiotica e dalla semio-estetica: attraverso essi, si tenta di dimostrare come la

⁵⁹⁶ Cfr. R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, cit., pp. 4-16, 49-69.

⁵⁹⁷ Cfr. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 16.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 12.

⁵⁹⁹ Evidenziamo qui un preciso punto della citazione riportata, in cui Cati si domanda quali rimandi o tracce testuali possano «essere interpretati come un movimento di messa in forma del sé?». Cfr. *ibidem*.

cinematografia amatoriale/privata non sia segnata da forme di mero intrattenimento, ma si ponga essenzialmente come *pratica di recupero memoriale*⁶⁰⁰.

La domanda principale a cui deve rispondere il ricercatore diviene dunque la seguente: quali forme, quali segni, quali tracce filmiche svolgono una simile funzione? La ricercatrice si concentra, da un lato, sul tema delle *figure della memoria*⁶⁰¹, ossia su quegli elementi che, indicando la persistenza di una memoria, traducono in segno filmico il sintomo della traccia. Riguardo a tale proposito, Cati prende avvio da una riflessione su alcune questioni nodali riguardanti la semiotica del film, in particolare sul problema della tripartizione peirciana del segno. Prendendo avvio dallo stato ontologico dell'immagine in movimento, infatti, arriviamo ad affermare che essa «si genera in seguito a una connessione fisica tra il supporto e l'oggetto referenziale»⁶⁰². Essa, dunque, si configura innanzitutto come un indice, ovvero come un segno che intrattiene con il suo referente «una relazione di contiguità fisica e di corrispondenza di fatto»⁶⁰³. A una simile considerazione, tuttavia, si aggiunge un altro tema: l'immagine filmica non è solo la semplice impronta di un evento che ha preso forma davanti alla cinepresa, ma si presenta anche come «la ritenzione visuale di un frammento spazio temporale reale. Qui subentra un'altra categoria semiotica, quella che sempre Peirce chiama "icona", la quale intrattiene un rapporto di somiglianza con ciò che denota»⁶⁰⁴. Insomma, l'immagine filmica si configura essenzialmente come un *segno misto*, in cui i caratteri dell'indice e dell'icona appaiono integrati: è, in sintesi, un' *icona indicale*⁶⁰⁵.

Se dovessimo riportare una simile riflessione all'*audiovisivo analogico della quotidianità*, ci troveremmo tuttavia di fronte a una prima difficoltà. Il suo campo *inter-specifico e post-mediale*, infatti, fondandosi sulla transizione/compresenza di due orizzonti tecnici, quello filmico e quello video, rende problematica l'omogeneità onto-tecnologica presupposta dalla nozione di impronta. Più specificamente, siamo spinti a interrogarci sulle implicazioni connesse alla materialità dei media, ossia al senso stesso dell'impressione su pellicola e della registrazione su nastro magnetico. Secondo la nozione di *isomorfismo* elaborata da David Rodowick ne' *Il cinema nell'era virtuale*⁶⁰⁶ e, successivamente, ripresa da Giovanna Fossati in *From Grain to Pixel*⁶⁰⁷, secondo cui nel processo di impressione degli alogenuri d'argento disposti in *strip* di nitrato di cellulosa o di acetato di cellulosa o di poliestere non vi è un vero e proprio processo di *transcodifica*; ciò che abbiamo nel fotogramma appare come una riduzione scalare di un'immagine che è *analogica* a quella che

⁶⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 14.

⁶⁰¹ Cfr. *ivi*, pp. 41-58.

⁶⁰² *Ivi*, pp. 46-47.

⁶⁰³ *Ivi*, p. 47.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ Cfr. *ibidem*.

⁶⁰⁶ Cfr. D.N. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale* [2007], Olivares, Milano 2008, p. 67.

⁶⁰⁷ Cfr. G. Fossati, *From Grain to Pixel: the Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, pp. 17-20.

vediamo a occhio nudo. Nel campo del video analogico, al contrario, la struttura materiale del dispositivo porta a un altro regime tecno-morfologico:

from this perspective also analog sound waves (or analog video images) transcribed onto magnetic tape would not be isomorphic, as the magnetic signal cannot be interpreted as sound or moving images by our sense. Also in this case a sort of transcoding process has occurred, although within the continuous physical domain. Magnetic tapes, but also analog television, may well be considered part of a non-isomorphic representation process, even though they provide analog (continuous) representation ⁶⁰⁸.

Nella prospettiva di un'indagine sull'ontologia del medium, dunque, il concetto su cui abbiamo basato la nostra riflessione, ossia quello di *audiovisivo analogico* inteso come dimensione caratterizzata da *sincretismo materiale*⁶⁰⁹ e dalla compresenza di tecniche analogiche (film e video), viene messo in crisi da Rodowick e da Fossati: soprattutto per quest'ultima la creazione di un macro-insieme "analogico" apparirebbe insensato perché farebbe riferimento a materiali dal grado isomorfo molto diverso. Una simile asserzione, tuttavia, viene decostruita dalla conservatrice dell'EYE sempre all'interno di *From Grain to Pixel* nel momento in cui pone al centro del discorso il tema della transizione. Come sostiene Rodowick, i media non nascono mai *ex-nihilo*, ma

attraverso una serie di passaggi che mettono in relazione gli elementi formativi e quelli costitutivi dei media cinematografici e videografici: come si forma un'immagine, come viene preservata, messa in movimento, espressa nel tempo e dislocata sugli schermi. Possiamo fidarci della nostra comune idea che il film, il video analogico e il video digitale siano media relativamente distinti, senza credere che un medium venga definito essenzialmente dall'autosomiglianza materiale. Ogni medium consiste di una combinazione variabile di elementi. A questo proposito, i media delle immagini in movimento hanno a che fare più con una logica di rassomiglianze di discendenza wittgensteiniana piuttosto che con differenze chiare ed essenziali⁶¹⁰.

Torna qui il tema del rapporto tra film e video sulla base di quelle *family resemblances* che abbiamo già ritrovato in *There Is No Place Like Home Video* di James Moran riguardo alla definizione del campo del video amatoriale. Al contrario di quanto proposto dal teorico statunitense, il quale individua il suo *sibling medium* nella televisione ⁶¹¹, noi, al contrario, abbiamo tentato un percorso diverso, immaginando un'ipotesi di parentela che conducesse al film amatoriale. A tal proposito, le elaborazioni teoriche di Rodowick appaiono molto interessanti perché attestano la possibilità di creare vincoli intermediali anche in assenza di un'omogeneità ontologica. In maniera più specifica, potremmo sostenere che il video analogico, nonostante non sia isomorfo, viene utilizzato nell'ambito dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* come se fosse isomorfo: l'*everyday user*, infatti, non riflette sullo status ontologico del medium che sta utilizzando e tende a replicare alcune procedure d'abitudine (spesso pre-consce) a cui gli oggetti tecnici che sta utilizzando si adattano.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 18.

⁶⁰⁹ Cfr. G. Bettetini, *L'audiovisivo*, cit., p. 8.

⁶¹⁰ Cfr. D.N. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale*, cit, p. 105.

⁶¹¹ Cfr. J.M. Moran, *There Is No Place Like Home Video*, cit., pp. 27-28.

Insomma, poiché l'*everyday user* utilizza la videocamera per le stesse motivazioni per cui adopera la cinepresa, potremmo asserire che, parimenti, egli tende a confonderne i caratteri ontologici: in altre parole, al di là delle *condizioni di possibilità tecnologiche* dei singoli macchinari, egli, nel momento in cui gira in video, continua a comportarsi come se l'immagine elettronica pertenesse intrinsecamente al regime di isomorfismo e di piena indessicalità dell'immagine filmica.

Ciò è dovuto sia a questioni di natura economica – per sfruttare pienamente i caratteri di iconicità⁶¹² del video è necessario dotarsi di macchinari molto costosi: questo è uno dei motivi per cui, per esempio, è assai raro trovare nei testi videoamatoriali gli effetti tipici della videoarte⁶¹³ – sia a specifiche esigenze di *autoperpetuazione delle pratiche*. Pensiamo a un esempio tratto dai nostri *case studies*. Prendiamo il fondo Fabiani-Tralli e, in maniera più precisa, il film *Senza titolo* in Super8⁶¹⁴ e il video *LUCIA*⁶¹⁵. Qui possiamo notare che, a livello testuale, i contenuti sono i medesimi: i primi vagiti della figlia dell'*everyday user* Gianna Fabiani che vengono ripresi prima in pellicola e, successivamente, in video analogico. Si tratta, come abbiamo visto, del medesimo periodo (la fine del 1983 e l'inizio del 1984): anche se l'evento viene ripreso attraverso due sistemi tecnici diversi, esso è al centro della cinepresa e della videocamera come se entrambe, al di là dei propri caratteri intrinseci, si configurassero ugualmente come dispositivi capaci di immortalare una *tranche de vie*. E poco importa che il video, al contrario del film, non sia isomorfo: per Fabiani l'importante è essere lì, davanti alla figlia, utilizzando gli strumenti più comodi in commercio per tenere traccia di quei momenti una volta che saranno irrimediabilmente passati.

La questione del rapporto tra rappresentazione audiovisiva e biografia verranno sviluppati con maggiore profondità nelle prossime pagine: questa lunga digressione, infatti, serve innanzitutto a riflettere sullo statuto dell'immagine dell'*audiovisivo della quotidianità* nel momento cui asseriamo che esso si colloca all'interno di una sfera *inter-specifica e post-mediale* – sfera caratterizzata da una varietà tecnica che incide sulle modalità di registrazione dell'informazione sul supporto. All'interno di una simile prospettiva, potremmo dire che, anche quando passiamo al video analogico, il segno dell'*audiovisivo della quotidianità* è ancora caratterizzato da indessicalità e iconicità, anche se la struttura non prevede più un regime di isomorfismo: in altri termini, per quanto riguarda il video della quotidianità, l'immagine elettronica si configura ancora come un'*icona indicale* non tanto per i suoi caratteri *ontologici*, ma per i suoi caratteri *pragmatici*. Ciò che si chiede alle immagini, infatti, non cambia nel momento in cui al film substandard si affianca il video analogico: le esigenze di base rimangono le stesse (quelle connesse alla testimonianza della

⁶¹² L'elemento iconico appare centrale per la definizione dei caratteri intrinseci dell'immagine elettronica secondo Yvonne Spielmann. Cfr. Y. Spielmann, *Video: The Reflexive Medium*, cit., pp. 19-57.

⁶¹³ Cfr. S. Lischi, *Il linguaggio del video*, cit., pp. 44-52.

⁶¹⁴ Si tratta dell'occorrenza archivistica HMFabiani-Tralli5.

⁶¹⁵ Si tratta dell'occorrenza archivistica HVFABIANIGIA3.

propria quotidianità); è la declinazione delle forme, semmai, a modificarsi, dando vita a fenomeni di emersione di nuove strutture morfologiche o a compenetrazioni tra film e video⁶¹⁶.

Tornando alla speculazione di Cati e a una sua possibile estensione al campo del video, dunque, potremmo affermare che, anche se i supporti si modificano, il rapporto tra figuralità e istanza memoriale – connessa alla necessità da parte dell'*everyday user* di tenere traccia del proprio mondo di vita al fine di conservarne una memoria – rimane sostanzialmente invariato perché trova le proprie radici in una pratica che sopravvive all'emergenza del nuovo medium (il video) e non nel fondamento tecno-ontologico del mezzo. All'interno di questa prospettiva, dunque, sia per il film sia per il video analogico possiamo parlare del rapporto tra testualità e dinamiche di iscrizione⁶¹⁷: non solo la pellicola, ma anche il nastro magnetico diviene la tavola di cera su cui sarebbero incisi i nostri ricordi. Di conseguenza, i testi tendono a configurarsi come ricettacoli di tracce lasciate su un supporto di triacetato o di plastica attraverso un processo di iscrizione riconducibile all'orizzonte pratico che abbiamo descritto nei capitoli precedenti.

3.1 Per una semiotica della traccia

Arrivata a questo punto, la nostra parabola di riflessione, dunque, deve interrogarsi sulle implicazioni teorico-metodologiche di una simile affermazione. Innanzitutto, sarà utile interrogarsi sul rapporto tra i testi dell'audiovisivo analogico, i processi di iscrizione e la nozione di traccia, che, come vedremo, non può essere dato per scontato. Come sostiene Cati, infatti, la questione dell'iscrizione implica due forme di aporia: la prima riguarda la natura iconico-indicale del segno audiovisivo; la seconda concerne il ruolo della traccia, la quale è «presenza in se stessa e, contemporaneamente, segno dell'assente, dell'anteriore»⁶¹⁸.

In merito alla prima aporia, afferendo non solo alla ricercatrice italiana, ma soprattutto a Ricoeur⁶¹⁹, si potrebbe asserire che sia

il concetto di impronta a portare un nuovo movimento dialettico tra icona e indice, cercando di superare la loro opposizione: l'impronta, infatti, rinvia sia a una *causa esterna* (chi o che cosa ha impresso l'impronta) sia a una *significanza interna* della marca, che appartiene all'ordine della somiglianza (la corrispondenza figurativa tra il referente e il *semeion*). La congiunzione tra

⁶¹⁶ Ci riferiamo, dunque, alla strada indicata quasi trent'anni fa da Philippe Dubois, Marc-Emmanuel Melone e Colette Dubois in "Cinéma et vidéo: interpénétrations", pubblicato sul numero 48 (del 1988), di *Communications* (e tradotto in italiano in *Cine ma video*, volume curato da Sandra Lischi). Le loro riflessioni, tuttavia, non saranno semplicemente applicate al campo dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*: costituiranno, al contrario, il punto di partenza per individuare *forme* linguistiche comuni a film e video amatoriali in una fase di transizione/coesistenza.

⁶¹⁷ Elementi su cui Cati si concentra in *Pellicole di ricordi*, soprattutto nella parte in cui riflette sul rapporto tra icona indicale e memoria. Cfr. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., pp. 50-58.

⁶¹⁸ Ivi, p. 51.

⁶¹⁹ Ci riferiamo, in particolare, all'opera del filosofo francese citata da Cati stessa in *Pellicole di ricordi*: P. Ricoeur, *La storia, la memoria, l'oblio* [2000], Cortina, Milano 2003, passim.

stimolo (esterno) e somiglianza (interna), che appare a Ricoeur la problematica insolubile della memoria, trova una vera e propria manifestazione nel fotogramma filmico ⁶²⁰.

La seconda aporia, invece, si connette all'interpretazione della traccia iscritta nei testi audiovisivi in quanto segno di natura ambigua, che porta con sé il peso della concretezza referenziale, come un elemento che rimanda alla *situazione enunciativa* in cui è stata prodotta e, al contempo, *ci rende visibile l'assenza del referente*, la sua lontananza, il suo non-essere-più. In tal modo, l'immagine dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* diviene la scintilla che illumina un processo mnestico che, secondo Cati, assume i tratti dell'*esperienza estetica della memoria figurale*⁶²¹. Il percorso individuato dalla ricercatrice giunge così, seguendo non solo Ricoeur, ma anche Parret⁶²², alla tematizzazione di una particolare tipologia di memoria, ossia quella figurale, a cui si lega una

forma di temporalizzazione del plastico, che non è da intendersi però come “durata” della percezione esterna e visiva di un'opera (il tempo della sua lettura, della sua fruizione), né come tempo di creazione di essa ma come implicazione di un senso interno del corpo, una percezione propriocettiva. L'opera, insomma, sarebbe dotata di un tempo intrinseco, in quanto tempo della sua *presenza concreta*⁶²³.

Le domande che ci dobbiamo porre, insieme a Cati, divengono le seguenti: prendendo avvio da queste due aporie, attraverso quali *figure testuali* decliniamo la traccia audiovisiva? Come funzionano le dinamiche di spazializzazione plastica (ossia di creazione di un'immagine videofilmica dotata di un *proprio* spazio) in relazione alla temporalità problematica del ricordo? E soprattutto, poiché abbiamo osservato che la traccia evidenzia l'ambiguità del rapporto tra immagine e tempo, tra presenza del segno e l'assenza del referente, a quale regime di visibilità stiamo esattamente facendo riferimento?

Se riprendiamo le fila del discorso elaborato in *Pellicole di ricordi*, siamo spinti a inoltrarci lungo il sentiero epistemologico connesso alla storia delle forme e, in maniera più specifica, all'iconologia. In particolare, Cati rimanda al nesso tra figurale e memoria sotteso da Didi-Huberman e alla sua distinzione semantica tra *visibile* e *visuale*:

[c]on il visibile [...] siamo nel regno di ciò che si manifesta. Il visuale [...] designerebbe piuttosto questa rete irregolare di avvenimenti-sintomi che toccano il visibile come altrettante tracce o schegge, o “marce di enunciazione”, come altrettanti indizi...Indizi di una cosa – un lavoro, una *memoria in processo* – che non è mai stata descritta da nessuna parte, né attestata, né nascosta negli archivi, perché la sua “materia” significante è stata al principio l'immagine ⁶²⁴.

⁶²⁰ In virtù di quanto asserito prima, dal nostro punto di vista la riflessione può essere estesa, più in generale, al fotogramma audiovisivo. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 52.

⁶²¹ Cfr. *ibidem*.

⁶²² Cati si riferisce, in particolare, a H. Parret, *Tre lezioni sulla memoria*, Le Monnier, Firenze 2005, passim.

⁶²³ A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 52.

⁶²⁴ G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris 1990, p. 41. Riportiamo qui la traduzione elaborata da Alice Cati in *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 53.

Se, secondo la linea Ricoeur/Parret/Didi-Huberman/Cati, appare innegabile che le immagini siano disseminate di segni che si configurano essenzialmente come marche impresse sulla “carne viva” della materia audiovisiva⁶²⁵, ciò che, all’interno di una simile dinamica, rimane invisibile è il lavoro della memoria. Invisibile, ma non assente: queste marche non sono semplicemente delle “chiavi iconografiche”, ma dei veri e propri sintomi. La *semio-estetica* a cui rimanda Cati assume così i caratteri di una *semeiotica visuale*, in cui l’analista testuale è chiamato a cogliere sia le *forme* – che, per esempio, possono dare vita ad alcuni *tropi linguistici* dell’amatorialismo – sia, soprattutto, le *spie* – ossia quegli elementi su cui si depositano le tracce del gesto mediale che ha prodotto il testo. Questi elementi afferiscono a quel doppio livello di temporalità che, secondo Cati, caratterizza il film (e, aggiungiamo noi, il video) amatoriale: da un lato abbiamo la temporalità connessa al dispositivo di fruizione, che mette in sequenza le immagini e che assicura «il dispiegamento temporale, inteso in senso stretto, delle immagini»⁶²⁶, dall’altro, invece, se ragioniamo sui concetti di impronta e di icona indicale, abbiamo una “temporalità puntuale” connessa al singolo fotogramma, sulla cui “pelle” si registrano «i segni della cattura di un frammento di realtà»⁶²⁷. Soprattutto nel momento in cui ci concentriamo sul secondo orizzonte temporale, il problema del rapporto tra l’immagine dell’*audiovisivo analogico della quotidianità* e segno inteso come impronta, sintomo, spia o indizio diviene cardinale. La questione si precisa nella risposta alla seguente domanda: di che cosa sono impronta/sintomo/spia/indizio le immagini amatoriali? Seguendo il ragionamento di Cati, potremmo arrivare ad asserire che esse mantengono tracce della soggettività che le ha prodotte. Questo elemento si presenta come uno degli assi teorico-metodologici di un altro saggio di capitale importanza per la ricerca sull’amatorialismo in Italia, ossia “Figure del sé nel film di famiglia”⁶²⁸. Tale articolo prende avvio da una presa di posizione molto precisa: il film di famiglia (e le sue forme analoghe) «elaborano un linguaggio filmico in cui trovano espressione esperienze intime, visioni private e pulsioni affettive. Si potrebbe parlare di una sorta di *scrittura affettiva*»⁶²⁹, capace di dare vita a un *circuito autoriflessivo* in cui si “sutura” «l’identità del soggetto in quanto filmante e filmato, nel medesimo tempo»⁶³⁰. Secondo Cati, l’identità del soggetto emerge proprio da una simile dialettica. Infatti,

[l]a ricchezza di queste immagini apre dunque un ampio spettro di questioni: quanto raccontano e come descrivono la personalità del soggetto che riprende; in quale modo lo stile di ripresa

⁶²⁵ Utilizziamo questi termini per collegarci, anche solo tramite un accenno, ai temi affrontati nel capitolo precedente e, in particolare, al problema della “passione della materia”. Cfr. V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, cit., p. 287.

⁶²⁶ A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 54.

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ Cfr. A. Cati, “Figure del sé nel film di famiglia”, in *Fata Morgana, Autoritratto*, n. 15 (2012), pp. 35-44.

⁶²⁹ *Ivi*, p. 35.

⁶³⁰ *Ibidem*.

riflette la sua soggettività; e ancora, in quali gradi si mostra l'“autore dei film, ovvero *dove e quando si rende visibile il sé*”⁶³¹.

Vanno così precisate quali sono le strutture linguistiche attraverso cui un simile processo prende forma, le quali presentano innanzitutto un primo problema di ordine metodologico: poiché «l'immagine di sé può essere frammentata, parziale, discontinua»⁶³², i sintomi della soggettività non potranno che essere affidati a picchi testuali che, nella maggior parte delle occasioni, si esauriscono in se stessi e che, proprio per questo, non riescono a strutturare il testo nella sua totalità. Si tratta, insomma, di figure isolate, che faticano a collegarsi tra di loro e tendono a costituire delle concrezioni significanti all'interno di testi poco coerenti e coesi. Tali figure, secondo Cati, pertengono sostanzialmente a tre ordini: l'*autoritratto*, il *ritratto filmato* e l'*impronta sensoriale*⁶³³. All'interno di questi tre ordini, gli indizi connessi alla soggettività dell'amatore riguardano due diverse modalità:

da un lato, attraverso le sue tensioni, le sue dislocazioni e i suoi orientamenti, dall'altro attraverso il corpo dell'altro ricorrendo [...] a un processo di proiezione del sé sul mondo esterno. Ad ogni modo, la particolare situazione comunicativa nella quale è immerso il soggetto è da leggere nel quadro della costruzione filmica di un linguaggio intimo, personale e, pertanto *differenziale* rispetto a quello comune, perché capace di dare espressione ai moti affettivi che legano un individuo alla propria famiglia, e viceversa⁶³⁴.

Alla prima modalità appartiene la figura dell'*autoritratto*, ossia quella configurazione rappresentativa che prevede, da parte del cineamatore, il re-indirizzamento dell'obiettivo camera verso se stesso. Cati ingloba tale pratica – e la figura del significante che da essa deriva – già all'interno del campo cineamatoriale, anche se tende a diventare focale solo con il video: non casualmente, dunque, la ricercatrice milanese cita Rosalind Krauss e l'*estetica del narcisismo* legata all'immagine elettronica⁶³⁵. In altri termini, quindi, Cati delinea le trame di una figura che diventerà preponderante all'interno di un altro medium (il video, appunto), ma che è già presente all'interno dell'orizzonte filmico, il quale, tuttavia, la tematizza in maniera farraginoso: come abbiamo visto nei precedenti capitoli, infatti, per realizzare un autoritratto con una cinepresa era necessario utilizzare un temporizzatore oppure un telecomando collegato alla camera attraverso un cavo⁶³⁶; al contrario, grazie all'automatizzazione dei comandi permessa dal video, l'autoritratto diventa molto più semplice da realizzare. Al di là delle differenze connesse alle *condizioni di possibilità della tecnologia*, in entrambi i casi medialità l'autoscatto rende pertinente una medesima problematica, ossia quella della parallaxe. Sebbene Cati non parli mai esplicitamente di parallaxe, nel momento

⁶³¹ *Ibidem*.

⁶³² Ivi, p. 37.

⁶³³ Cfr. ivi, pp. 37-39.

⁶³⁴ Ivi, p. 37.

⁶³⁵ Cfr. R. Krauss, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, in *October*, vol. 1 (primavera 1976), pp. 50-64.

⁶³⁶ Inoltre, e non è un elemento di cui si possa non tenere conto, era possibile riprendersi solo per pochissimi minuti perché, tendenzialmente, si girava con carter (o una cartuccia) da 15 metri.

in cui ella sostiene che «non si risolve la possibilità di stare allo stesso tempo davanti e dietro la cinepresa, oltre al fatto che lo sguardo, una volta azionato l'obiettivo, resta privo di un indirizzo umano e di una continuità corporea»⁶³⁷, il problema appare analogo a quello evidenziato da Vivian Sobchack in “The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' *Dark Passage*”. Sia per la studiosa italiana sia per quella statunitense, il rapporto tra la macchina e il corpo e le difficoltà di integrazione della prima nel sensorio del secondo dovrebbero spingere il ricercatore a interrogarsi sullo statuto del soggetto che lascia le proprie tracce all'interno del testo: insomma, la sintomatologia testuale che stiamo tentando di delineare, quando incontra il problema della parallasse, impone, attraverso il rimando alla relazione tra la macchina e il corpo, una riflessione di respiro più ampio riguardante la configurazione di soggettività mediali e sulla loro crisi. Inoltre, poiché essa concerne sia il film sia il video, diviene in tutte le sue forme una questione intermediale di rilevanza fondamentale.

Per quanto concerne la seconda figura (ossia quella del *ritratto filmato*), Cati si concentra sulle dinamiche di messa-in-scena di questo ritratto e, più in particolare, sulla risposta dei soggetti ripresi all'atto stesso di ritrarli. Uno dei *tropi linguistici* (che Cati riferisce al film, ma che potremmo estendere anche al nastro magnetico) individuati come caratterizzanti è quello dello *sguardo in macchina*

da parte dei soggetti in posa, sintomo dello scambio relazionale che coinvolge le persone impegnate nella pratica filmica. Più che mostrarci un qualche contenuto, queste scene filmate ci danno una sorta di sapere “discorsivo”, incentrato sul tipo di rapporto che lega chi osserva e di chi risponde allo sguardo⁶³⁸.

In ambito amatoriale, dunque, la figura dello sguardo in macchina eccede il tema dell'errore grammaticale: può essere, infatti, considerata come una struttura significativa autonoma in cui si celebra «la coesione del gruppo e il rinnovarsi di un legame affettivo»⁶³⁹ a partire dall'espressione di un senso di co-appartenenza all'interno di un medesimo spazio⁶⁴⁰. Lo *sguardo in macchina*, insomma, in quanto figura esemplare dell'*embrayage* amatoriale, diviene uno strumento semiotico-enunciazionale in cui il *qui-e-ora referenziale* permette di costruire un *qui-e-ora rappresentato*, caricandosi, a livello interpretativo, di funzioni che sono veridittive (nessuno 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 l'*everyday user* riprenda gli oggetti, gli spazi, etc. della propria quotidianità, ovvero qualcosa a cui egli è legato affettivamente).

⁶³⁷ A. Cati, “Figure del sé nel film di famiglia”, cit., p. 38.

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Va sottolineato, tuttavia, che qui stiamo estendendo l'interpretazione del saggio di Alice Cati verso un percorso di natura più fenomenologica e post-fenomenologica che non è reso esplicito nelle sue formulazioni. Tale forzatura appare tuttavia parzialmente giustificata dalla radice semio-estetica della sua riflessione (cfr. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 14).

Il problema dello *sguardo in macchina* ci porta così verso il terzo punto, ossia quello dell'*impronta sensoriale*. Secondo Cati, si ha un'impronta sensoriale nel momento in cui «la macchina da presa diventa una sorta di prolungamento del corpo dell'operatore» e, in cui,

per dirla con Fontanille, il soggetto dell'enunciazione “mette in gioco il proprio corpo, la propria carne sensibile dato che riferisce di ciò che vede, sente e percepisce nel mentre si trova nel luogo dell'evento, in carne e ossa”⁶⁴¹. Le sequenze filmiche amatoriale possono configurarsi come delle vere e proprie *soggettive sensoriali*, perché vi è indicato non solo un ancoraggio deittico con l'evento, ossia una contiguità con l'esperienza vissuta, ma la relazione instauratasi tra una sensazione esterna e un'impressione interiore. Oltre ad attestare quindi l'esperienza in quanto modificazione corporea, prende forma il contenuto affettivo di queste immagini⁶⁴².

Come per i primi due punti (quelli relativi all'*autoritratto* e al *ritratto filmato*), anche per l'*impronta sensoriale* vale la traduzione intermediale: in sintesi, essa è presente sia all'interno del film sia all'interno del video, anche se, come vedremo più avanti, con caratteri diversi, legati alle nuove *condizioni di possibilità tecnologiche* che si stabiliscono con la comparsa delle nuove apparecchiature – pensiamo, per esempio, all'introduzione del sonoro e alle implicazioni che ciò può avere per la formazione della traccia. Detto ciò, anche se per il nostro ragionamento le argomentazioni di Cati sono di fondamentale importanza, non possiamo non rilevarne alcuni snodi critici.

Il primo concerne lo stretto nesso che la ricercatrice italiana elabora tra impronta sensoriale e l'oggetto tecnico inteso come protesi. Nel momento in cui, come abbiamo descritto nei capitoli precedenti, la macchina si stacca dal corpo, che cosa otteniamo a livello testuale? Si tratta solo di un'aberrazione? La traccia di chi o meglio la traccia di che cosa viene lasciata sulla “pelle” del film o del video? Quali sono le implicazioni non solo sul suo testo, ma anche sulla sua *texture*?

Il secondo punto, invece, riguarda un elemento a cui abbiamo già accennato quando si è ragionato in merito al *ritratto filmato*. Cati, infatti, pone come suo primo riferimento quello connesso alla creazione o al consolidamento di legami affettivi. Allo stesso modo, quando emerge il tema della *soggettiva sensoriale*, la prima sfera che viene citata è quella affettiva. Dal nostro punto di vista, invece, è necessario concentrarsi maggiormente sulla questione percettiva che ne costituisce il punto d'origine e sulle sue implicazioni testuali. In altre parole, prima di descrivere il ruolo che la *soggettiva sensoriale* svolge come struttura mnestica, dobbiamo soffermarci su come essa ponga in essere una riconfigurazione del nostro orientamento spazio-temporale e come tale riconfigurazione si traduca in elementi di testo.

Per fare ciò, tuttavia, dobbiamo compiere un “passo di lato” rispetto al cerchio di coscienza possibile presupposto da Cati. Se, infatti, la studiosa implica la presenza di un soggetto mediale forte, univoco e dotato di un'intenzionalità che si esprime in maniera conseguente, soprattutto per

⁶⁴¹ J. Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004, p. 358.

⁶⁴² A. Cati, “Figure del sé nel film di famiglia”, cit., p. 39.

quanto concerne la correlazione tra atto mediale e istanza affettiva – insomma, un soggetto fenomenologicamente pieno –, noi intendiamo puntare l’attenzione su quegli elementi che ne rappresentano la crisi, ossia quei momenti in cui il soggetto mediale sembra perdere il proprio orientamento, scoprendosi (metaforicamente) balbuziente e incerto riguardo alle proprie capacità espressive – insomma, desideriamo individuare quelle forme in cui quel soggetto fenomenologicamente pieno entra in crisi. Se, a livello pratico, come abbiamo posto in evidenza nei capitoli precedenti, tale crisi discende dal difficile rapporto tra il corpo e la macchina, dobbiamo ora chiederci come essa si attualizzi all’interno dell’ambito testuale.

Sulla scorta della teoria della quotidianità – e, in particolare, seguendo l’asse che attraversa le elaborazioni della sociologia fenomenologica (da Schütz a Berger-Luckmann) e la ricezione della fenomenologia negli Stati Uniti (Cavell) –, abbiamo accennato alla specificità dell’atteggiamento abitudinario, il quale agisce in maniera pre-conscia, spesso affidandosi ad automatismi che si stratificano nel tempo e che diventano parte di una *routine* su cui non si riflette: semplicemente, essa viene “vissuta” senza che il soggetto pensi troppo a ciò che sta facendo. In questi frangenti vigono, più che un’intenzionalità precisa, forme di automatismo molto simili a quelle descritte da Cavell⁶⁴³ e riprese da Casetti⁶⁴⁴: forme che evidenziano il nesso tra *automatismo* e *ricorsività*, il quale, a sua volta, presuppone che i *gesti mediali* che compiamo distrattamente nella quotidianità possano essere organizzati in serie.

Tali serie, anche se non fanno esplicito riferimento a un campo intenzionale – o forse proprio perché non fanno esplicito riferimento a un campo intenzionale – vengono interiorizzate e, in questo modo, conferiscono forma e sostanza a quella *seconda natura* di simondoniana memoria⁶⁴⁵ in cui emerge ciò che il filosofo francese definisce come lo “statut de minorité” dell’oggetto tecnico. Un simile statuto ci indica come esso possa diventare un oggetto d’uso quotidiano: durante l’interazione tra lo *user* e l’apparecchiatura, infatti, il comportamento del primo non si traduce in una presa di coscienza capace di avvviare un’operazione riflessa, ma in un atteggiamento mediale «implicite, non réfléchi, coutumier»⁶⁴⁶. Cercando di integrare il proficuo cammino intrapreso da Cati, dunque, dobbiamo interrogarci sulla conformazione di quelle figure che possono essere considerate tracce di un simile atteggiamento. In quale modo, nei testi che prendiamo in considerazione, esso diviene visibile?

Innanzitutto, nel momento in cui tematizziamo una simile problematica dobbiamo tentare di ordinare il campo epistemico in cui ci stiamo muovendo. Seguendo le elaborazioni di Cati, abbiamo

⁶⁴³ Cfr. S. Cavell, *The World Viewed*, cit., pp. 68-73, 101-108.

⁶⁴⁴ Cfr. F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., pp. 136-138.

⁶⁴⁵ Cfr. S. Caponi, *Gilbert Simondon, la tecnica e la vita*, cit., pp. 37-40.

⁶⁴⁶ Cfr. G. Simondon, *Du mode d’existence des objets techniques*, cit., p. 85.

elencato tre forme: l'*autoritratto*, il *ritratto filmato* e la *soggettiva sensoriale*. Esse, come abbiamo già evidenziato, si presentano come tracce dell'azione di un soggetto che esprime la propria intenzionalità in maniera precisa; la loro controparte sarà così costituita dalle loro ombre, le quali, pur non dando vita a strutture formali definite, indicano la crisi di un simile stato soggettivo. Dalla traccia dell'intenzione alla traccia della crisi dell'intenzione, insomma. Forme indiziarie del disorientamento, in cui diviene centrale la relazione tra il testo e il gesto che lo produce: il fuoco del nostro discorso, infatti, pertiene non solo all'applicazione delle tre forme individuate da Cati, ma anche all'alone sfumato che le circonda e che le mette in crisi, collegandole alla dinamica gestuale da cui discendono. In altri termini, oltre a specifiche figure formali, miriamo a descrivere in maniera consustanziale quel sistema di *gesti mediali* nella cui "spettrografia testuale" le forme dell'*autoritratto*, del *ritratto filmato* e della *soggettiva sensoriale* si configurano come *picchi semiotici* presenti in corrispondenza di alcuni *picchi gestuali*. In altri termini, le strutture di linguaggio dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* non fanno riferimento a un codice grammaticale in accordo col quale si compongono forme testuali. Esse, al contrario, traducono in tracce audiovisive modalità comportamentali legate alla *situazione comunicativa* in cui avviene la produzione segnica: insomma, riportano, prima di tutto, il "rumore" prodotto dall'interazione tra uomo e macchina, da cui si sviluppano i primi *idioletti* audiovisivi.

Questa linea argomentativa può essere ulteriormente sviluppata lungo due diversi assi. Il primo concerne l'articolazione dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* come film-souvenir, secondo le indicazioni fornite da Vivian Sobchack, secondo cui le forme testuali riconducibili all'ambito degli *home movies* pertengono, più che altro, a dinamiche d'evocazione ⁶⁴⁷. In questo senso, essi si configurano come messa in serie di tracce

taken up as an intermediary, mnemonic, and channelling device through which the viewer evokes and identifies not with the mimetic image, but with an absent person or past event [...] the spectator's identification with – and of – the *film-souvenir* consists essentially of subjectively mobilizing intuitive, synthetic, and personal knowledge of the viewed person or event in a *constitutive actualization* enabled by the objectively specific images on the screen ⁶⁴⁸.

Il testo, all'interno di una prospettiva di ricerca che Sobchack mutua dal fenomenologo Jean-Pierre Meunier⁶⁴⁹, si presenta come una struttura semiotica permeabile dallo sguardo dello spettatore, che si allinea a quello dell'*everyday user* al fine di replicare un'esperienza quotidiana: le immagini del film-souvenir

are not apprehended *for* themselves, but rather *as* the catalyst to a primarily constitutive and generalizing activity that transcends their specificity in an attempt to call up and reactivate the "real" and the "whole" person or event that is (or was) elsewhere and at some other time. I do

⁶⁴⁷ Cfr. V. Sobchack, "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience", cit., p. 247.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ In maniera più specifica, Sobchack fa riferimento a J.-P. Meunier, *Les Structures de l'expérience filmique: L'Identification filmique*, Librairie Universitaire, Lovanio 1969, passim.

not “intend” the specific image of my son crawling toward the camera, and thus I do not scrutinize the image intensely. Rather, I see my son *through* the image [...] evoking the person I know whose existence and comportment form a general whole that I try to re-member from this image fragment of him. Similarly, the image fragments of the backyard of the house I once lived in do not provoke intense scrutiny, but rather evoke a coherent, eventful, and lived space I wish to recall in excess of what is given me on the screen ⁶⁵⁰.

In questo brano, Sobchack pone in evidenza due elementi di estremo interesse per il nostro discorso. In primo luogo, appare focale la questione del *vedere attraverso* (*seeing through*) le immagini. All'interno di una simile modalità fruitiva (prima ancora che ermeneutica) diviene esplicita la nostra interpretazione del concetto di segno come traccia/sintomo/indizio. Infatti, è tale concetto che ci permette di concepire queste immagini non come chiuse in loro stesse (*apprehended for themselves*), ma come concrezioni iconiche in grado di rimandare a ciò che non c'è più. L'atto fruitivo che si lega a una simile consapevolezza riconosce implicitamente l'esistenza di un supporto di mediazione che rende al contempo opaca e trasparente la traccia: opaca perché essa è prodotta da tecniche dotate di una loro materialità – una materialità che si sviluppa in senso diacronico e che, per questo, deve essere descritta in maniera precisa in funzione di una storia della tecnica amatoriale di cui raramente ci si occupa⁶⁵¹; trasparente perché, a livello *pragmatico*, tendiamo a comportarci come se queste immagini ci ri-presentassero il referente e come se le tracce audiovisive fossero sue semplici emanazioni. Un simile comportamento è riconducibile a ciò che Meunier e, con lui, Sobchack indicano con la definizione di *coscienza longitudinale* (*longitudinal consciousness*):

[v]iewing our own home movies, we do not usually retrospect on the film's past screen images and scenes, nor do we usually project forward to future ones so as to create meaning and value from a syntagmatic enchainment. That is, the temporal activity of retention on protention that we perform in relation to images and scenes in a fiction film and by which they gain coherence is, in the *film-souvenir* attitude, subordinated to the *present* presence of each set of images and scenes that both catalyze our general memory of existentially known persons and events and exist as fragments of a whole experience we can never fully remember ⁶⁵².

Sotto molti aspetti, dunque, la *coscienza longitudinale* di cui parlano il fenomenologo francese e la teorica statunitense sembra pertenerne a quel regime di doppia temporalità descritto da Cati in *Pellicole di ricordi*. Da una parte, come abbiamo visto, è infatti presente la temporalità legata allo scorrimento del film (o, per estensione, del video) sullo schermo, dall'altra, invece, è presente la temporalità profonda della traccia, che si connette alla capacità delle immagini amatoriali di dare l'impressione di poter ritenere elementi del referente e, durante la fase fruitiva, di entrare a far parte del processo di rimemorazione. Un simile processo non può essere dato per scontato e richiede una

⁶⁵⁰ V. Sobchack, “Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience”, cit., p. 247.

⁶⁵¹ Soprattutto all'interno del dibattito italiano. Un'eccezione è rappresentata da K. Fiorini, M. Santi, “Per una storia della tecnologia amatoriale”, in *Comunicazioni Sociali, Il metodo e la passione* (a cura di L. Farinotti, E. Mosconi), anno XXII, vol. 27, n. 3 (settembre-dicembre 2005), pp. 427-437.

⁶⁵² V. Sobchack, “Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience”, cit., p. 248.

precisazione sotto forma di risposta alla seguente domanda: è assodato che la fase di creazione della traccia implichi la ritenzione di elementi del referente sul supporto in pellicola o in nastro magnetico? O, forse, ciò che “viene visto attraverso” (torniamo, dunque, al tema del *seeing through*) non è tanto il referente quanto il gesto che ha prodotto il testo? Insomma, la traccia non è forse, più che l’indizio di una *presenza assente*, il sintomo di un gesto durante la ripresa? In tal senso, le forme di linguaggio che stiamo tentando di delineare non alludono a essa come a un’impronta statica di un oggetto che appartiene a “quotidianità passata”, ma, forse, come a un diagramma di gesti tecno-mediali di cui è possibile, in via indiziaria, scorgere le traiettorie⁶⁵³. Proseguendo il lavoro di Cati e quello di Sobchack, potremo dunque asserire che le forme che abbiamo posto in evidenza (autoritratto, ritratto filmato, soggettiva sensoriale) – e quelle che andremo a elaborare – rimandano innanzitutto a tali gesti idiosincratici più che a una soggettività univoca che esprime alcune esigenze affettivo-relazionali attraverso le tecniche amatoriali. La focalizzazione sull’idiosincrasia e sulla pluralità dei gesti mediali tende così a porre l’accento sul fatto che i testi dell’*audiovisivo analogico della quotidianità*, prima di rispondere a soggetti ben individuati, dipendono fortemente dalla contingenza in cui prendono forma, una contingenza che eccede la sfera intenzionale di un solo soggetto. Una contingenza, insomma, in cui è possibile trovare anche l’elemento imprevisto, non volontario e singolare.

Inoltre, ciò assume una nuova connotazione se ci concentriamo sul secondo asse che emerge dalla riflessione di Sobchack. Esso afferisce alla nozione di frammento: la studiosa nordamericana, sempre sulla scorta di Meunier, tratta infatti di “image fragments” che riguardano persone o ambienti⁶⁵⁴. Al di là dell’attinenza al referente, ciò che ci interessa rilevare è l’utilizzo (apparentemente banale) del termine “fragment”: secondo Sobchack, poiché il *film-souvenir* non funziona secondo le modalità della *coscienza laterale* (“lateral consciousness”) ⁶⁵⁵, le sue strutture testuali non prevedono tanto un andamento sintagmatizzante serrato quanto una dinamica più lasca, in cui alcuni snodi significanti, in cui alcune concrezioni (le tracce, per l’appunto) si presentano come snodi frammentari di senso che emergono da un “rumore testuale” continuo, in cui spesso è difficile anche solo stabilire con certezza la congruità del rimando al referente. Tali concrezioni significanti, dunque, non hanno particolari funzioni di aggancio e concatenamento con ciò che

⁶⁵³ Il tema del rapporto tra pratiche (e gesti), diagrammi e traiettorie appare centrale, come abbiamo visto, in M. de Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, cit., pp. 69-79.

⁶⁵⁴ In due punti della citazione che abbiamo riportato, infatti, fa riferimento a immagini di parenti («I see my son through the image») oppure a immagini di ambienti («the backyard of the house I once lived in»). Cfr. V. Sobchack, “Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience”, cit., p. 247.

⁶⁵⁵ Si tratta di una definizione che Sobchack riprende di nuovo da Meunier: «[l]ateral consciousness is thus structured as a temporal progression that usually entails causal logic as well as teleological movement». Ivi, p. 250.

viene, a livello cotestuale ⁶⁵⁶, prima e dopo, ma, come asseriscono Cati e Sobchack ⁶⁵⁷, rimandano alla temporalità profonda della traccia. Una simile affermazione ha un doppio effetto sul nostro discorso: da un lato, segna la prevalenza (e ci riferiamo in particolare a Cati) della “verticalità temporale” dell’impronta rispetto allo scorrimento “orizzontale” delle immagini – che, a sua volta, si presenta come un problema materiale connesso al funzionamento delle tecniche cine-videoamatoriali più che un problema semiotico-testuale *tout court* –, dall’altro porta in primo piano uno degli argomenti centrali della nostra speculazione, ossia il collegamento al contesto originale della produzione del testo e, soprattutto, ai *gesti mediali* che l’hanno reso possibile.

In questa prospettiva non si spiega solo la natura poco coerente e coesa dei testi amatoriali elaborati dagli *everyday user*, ma anche i modi in cui l’idiosincrasia delle pratiche si riflette nell’idiosincrasia dei testi. Da ciò discende un altro tema: se ci ritroviamo di fronte a orizzonti testuali frammentari e poco solidi e se le unità segniche di base tendono a configurarsi come “isole” significanti (*tropi linguistici*) all’interno di un magma spesso poco comprensibile, in cui esse mutano il loro senso (e il loro significato) in funzione dei gesti idiosincratici che li hanno prodotti, diviene assai difficile parlare di linguaggi dell’*audiovisivo della quotidianità*. Si tratta, forse, di idioletti puntuali, che afferiscono a dinamiche di *vernacularizzazione mediale*: un simile concetto, mutuato da Judi Hetrick, tenta di delimitare lo spazio epistemico occupato da quei «non fiction videos [in accordo con Hetrick, tuttavia, potremmo estendere il raggio della definizione anche al film]⁶⁵⁸ made by untrained camera operators who attempt to realistically reflect life around them»⁶⁵⁹. Prendendo avvio dalla mancanza di competenza degli *user*, dunque, Hetrick giunge a individuare un livello linguistico difficile da descrivere, formato dalle appropriazioni idiosincratiche del codice da parte di un enunciatore che, nonostante ciò, riesce a farsi comprendere dall’enunciatario. Se tuttavia, Hetrick tende a descrivere le modalità comunicative poste in atto all’interno delle microcomunità in cui l’audiovisivo vernacolare circola, le nostre formulazioni mirano a integrare la riflessione della studiosa statunitense tentando di individuare alcuni nuclei formali attraverso cui l’idiolett⁶⁶⁰ si struttura. Tali nuclei, ovviamente, non si presentano come figure codicali (sarebbe, infatti, un

⁶⁵⁶ Per quanto riguarda la spiegazione del concetto di cotesto si rimanda a I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana, M. Piotti, *Elementi di linguistica italiana*, Carocci, Roma 2010, pp. 168-175.

⁶⁵⁷ Va rimarcato ancora una volta, tuttavia, che Cati e Sobchack giungono a conclusioni analoghe elaborando percorsi di riflessione sostanzialmente diversi.

⁶⁵⁸ Judi Hetrick, in “Amateur Video Must Not Be Overlooked”, anche se si occupa prevalentemente di “vernacularità video”, estende la propria riflessione anche al «vernacular film and video». J. Hetrick, “Amateur Video Must Not Be Overlooked”, in *The Moving Image*, vol. 6, n. 1 (primavera 2006), p. 73.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 78.

⁶⁶⁰ Nel nostro caso sarebbe forse avventato proporre un’ibridazione tra gli studi sull’amatorialismo videofilmico e gli studi sulle dinamiche di dialettizzazione, creolizzazione e pidginizzazione della lingua proposte da Weinreich o da Chaudenson. Riteniamo, tuttavia, che, soprattutto a livello di studi sul testo, questo percorso possa svilupparsi all’interno di un lavoro di ricerca autonomo. Le sue basi potrebbero essere le seguenti: U. Weinreich, *Lingue in contatto* [1953], Bollati Boringhieri, Torino 1974; R. Chaudenson, *Creolization of Language and Culture* [1992], Routledge, London-New York 2001.

controsenso): al contrario essi si articolano come “nicchie di variazione” in cui forme comuni sorgono dalla sedimentazione di esempi concreti.

All'interno di questa prospettiva, in sintesi, intendiamo approfondire le categorie individuate da Alice Cati (*autoritratto, ritratto filmato e soggettiva sensoriale*), arricchendole con la descrizione di quelle ombre in cui si delinea la crisi dell'intenzionalità del soggetto-*everyday user*. Prima di applicarle al nostro corpus, tuttavia, dobbiamo chiarire un punto fondamentale: esse riguardano l'intero campo dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, sia il film sia il video analogico. Nei prossimi capitoli dunque, tenderemo di capire come questo sia possibile e, soprattutto, come un simile quadro si possa configurare. In seguito (e in conclusione) metteremo in evidenza il modo in cui le singole figure si declinino all'interno del nostro *corpus*.

3.2 Compenetrazioni audiovisive

Nei capitoli precedenti abbiamo affrontato il tema dei rapporti tra film substandard e video analogico in relazione a questioni concernenti l'orizzonte discorsivo, la materialità delle tecniche e la concretezza delle pratiche. Tali rapporti sono stati indagati all'interno dell'arco venticinquennale compreso tra la comparsa dei primi sistemi di videoregistrazione analogica e la commercializzazione dei primi oggetti tecnici digitali, con l'obiettivo di sollevare questioni di natura epistemologica, da un lato, attraverso la creazione di un set teorico-metodologico che rendesse scientificamente indagabili ambiti poco frequentati dalla saggistica accademica (come, per esempio, quello delle *pratiche non testualizzate*), dall'altro, attraverso l'osservazione di un contesto specifico, quello italiano, e di un *corpus* formato da riviste specializzate, manuali, brochure d'utilizzo e fondi videofilmici afferenti a tale area.

L'argomento su cui desideriamo concentrare la nostra attenzione ora, come appare già evidente dall'introduzione al terzo capitolo e dal sottocapitolo 3.1, è la sfera segnico-testuale. Poiché l'ambito in cui ci siamo mossi nei precedenti capitoli – con particolare riferimento alla nozione di *audiovisivo* come orizzonte mediale caratterizzato da sincretismo materiale⁶⁶¹ – si è costituito come caratterizzato da dinamiche di interrelazione tra film e video, allo stesso modo dovremo capire come le forme testuali si possano sviluppare all'interno di tale quadro. A differenza, tuttavia, dello studio sui discorsi, sugli oggetti tecnici e sulle pratiche, in cui siamo partiti dalla contestualizzazione all'interno del campo dei *media della quotidianità* della teoria del dispositivo (in particolare, quella di matrice losannese, ispirata da François Albera e Maria Tortajada), speculando sulla nozione di *interdispositivo*, per giungere alla distinzione tra pratiche medialità

⁶⁶¹ In questo senso, il riferimento, come abbiamo segnalato, è sempre G. Bettetini, *L'audiovisivo*, cit., p. 8.

testualizzate e non-testualizzate, l'indagine dei testi, a livello metodologico, può fare affidamento su un filone di ricerca ben presente all'interno del panorama degli studi audiovisivi.

In maniera più specifica, ci riferiamo a una delle pietre miliari degli studi sul video, ossia il numero 48 di *Communications* curato da Raymond Bellour e Anne-Marie Doguet. Qui compare un saggio di assoluta rilevanza per la teoria dell'audiovisivo firmato da Philippe Dubois, Colette Dubois e Marc-Emmanuel Mélon: si tratta di "Cinéma et vidéo: interpénétrations", tradotto in italiano all'interno del volume *Cine ma video* curato da Sandra Lischi⁶⁶². La tesi dell'articolo si sviluppa secondo un asse pregnante, in funzione del quale la questione della specificità del video si presenta come assolutamente problematica e aperta. Essa si presta così a una gamma variegata di approcci epistemologici, in cui vengono poste come centrali, per esempio, la metaforizzazione di alcuni caratteri tecnici delle apparecchiature⁶⁶³, la difficoltà nell'individuare i fattori di specificità del video⁶⁶⁴, la compenetrazione di linguaggi tra l'immagine elettronica e ciò che l'ha preceduta, ovvero l'immagine filmica.

In quest'ultimo caso, si tratta di adottare una "prospettiva indiretta" in cui il cinema non viene semplicemente considerato in contrapposizione alla sfera tecno-mediale emergente (il video), ma, al contrario, deve essere considerato insieme al video «nello stesso tempo, all'orizzonte di un solo e contemporaneo sguardo»⁶⁶⁵. Come abbiamo già notato, gli autori di "Cinéma et vidéo: interpénétrations" concepiscono tale sguardo in funzione di una prospettiva ben precisa, ossia quella semiotico-testuale: l'interrogativo principale, infatti, riguarda le modalità in cui, all'interno di un macro-campo in cui si incrociano opere legate ad autori canonizzati (si citano, per esempio, *Numéro deux* di Jean-Luc Godard⁶⁶⁶, *Lampi sull'acqua. Nick's Movie* di Wim Wenders⁶⁶⁷ e *Il mistero di Oberwald* di Michelangelo Antonioni⁶⁶⁸) e opere sperimentali (pensiamo a *Hyaloïde* di Jacques Louis e Danièle Nyst⁶⁶⁹, a *Les Nouveaux Mystères de New York* di Jean-André Fieschi⁶⁷⁰ e a *Nostos II* di Thierry Kuntzel⁶⁷¹), si stabiliscono trame intermediali in cui «le immagini, scontrandosi, fondendosi, mimetizzandosi o travestendosi, affermano ancora di più il loro "essere immaginario"»⁶⁷².

⁶⁶² Nel volume curato da Lischi, il termine "interpénétrations" è stato tradotto con "compenetrazioni". Da qui deriva il titolo di questo capitolo.

⁶⁶³ Come abbiamo visto nel caso di Cubitt e Spielmann. Si veda l'inizio della seconda sezione.

⁶⁶⁴ Si pensi alla riflessione compiuta da Fredric Jameson in *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], Fazi, Roma 2015, 83-107 [edizione elettronica].

⁶⁶⁵ P. Dubois, M-E. Mélon, C. Dubois, "Cinema e video: compenetrazioni", cit., p. 81.

⁶⁶⁶ J.-L. Godard, *Numéro deux* (Francia, 1975).

⁶⁶⁷ W. Wenders, *Lampi sull'acqua. Nick's Movie (Lightning Over Water)*, Germania Ovest-Svezia, 1980).

⁶⁶⁸ M. Antonioni, *Il mistero di Oberwald* (Italia-Germania, 1981).

⁶⁶⁹ J. Nyst, D. Nyst, *Hyaloïde* (Belgio, 1985).

⁶⁷⁰ J.-A. Fieschi, *Les Nouveaux Mystères de New York* (Francia, 1976-1981).

⁶⁷¹ T. Kuntzel, *Nostos II* (Francia, 1984).

⁶⁷² Cfr. P. Dubois, M-E. Mélon, C. Dubois, "Cinema e video: compenetrazioni", cit., p. 81.

All'interno di un simile orizzonte sfrangiato, dunque, l'obiettivo di Philippe Dubois, Colette Dubois e Marc-Emmanuel Mélon non è quello di verificare come queste trame intermediali consentano di rielaborare l'intera storia del cinema in funzione del video, ma, più semplicemente, come esse si traducano in *figure di scrittura* particolari, come operino *tra* i due media, come varino in relazione alle necessità di adattamento ai diversi sistemi mediali e come riescano a produrre un preciso concetto di *rappresentazione* e *soggettività*⁶⁷³. Nel macro-campo preso in considerazione, i tre autori riferiscono tali esigenze epistemologiche a due "categorie figurali", quella del *trattamento dell'immagine*, composta dalle figure che ci informano della genesi dell'immagine e della sua efficacia comunicativa, e quella della *messa in scena del linguaggio*, in cui elementi audiovisivi ben delineati si connettono a «situazioni di enunciazione verbale»⁶⁷⁴. Sebbene gli autori compongano un elenco molto dettagliato di strutture formali riconducibili a questi due insiemi, in questa tesi non ce ne avvarremo: esse, infatti, rimandano a un orizzonte mediale estremamente specifico, a cui l'*audiovisivo della quotidianità* e, più in generale, il fenomeno amatoriale sembrano non adattarsi. Detto ciò, tuttavia, il principio di base (ovvero la necessità di prendere in considerazione le dinamiche di interrelazione tra film e video) e l'idea di individuare delle figure della *genesi* dell'immagine appaiono utili anche al nostro discorso.

Riguardo al secondo punto, va però specificato che il nostro ragionamento non porta a una riproposizione delle figure linguistiche elencate dai due Dubois e da Mélon. Al contrario, conduce verso quelle figure descritte da Cati, che, da un lato, delineano il senso del gesto mediale che le ha prodotte e, dall'altro, permettono di descrivere come il rapporto negoziale tra gestualità e automatismo (umani e non-umani, soggettivi e oggettivi) possa creare forme testuali. L'utilizzo di una simile categoria, oltre a far connotare in maniera originale gli oggetti epistemici che stiamo elaborando, consente anche di renderne esplicite le funzioni: l'importanza attribuita alla "classe" della *genesi* ci riporta, tra gli altri fattori, anche ai caratteri del contesto di produzione e alla materialità della tecnica grazie a cui l'immagine in movimento è stata elaborata. Ci troviamo così di fronte a un quadro epistemologico in cui il ricercatore è spinto a verificare, come nelle intenzioni di Philippe Dubois, Colette Dubois e Marc-Emmanuel Mélon, che cosa permane nel passaggio da film a video, ma soprattutto che cosa cambia⁶⁷⁵. A livello teorico-metodologico, possiamo notare, dunque, che, dopo essere partiti dalla constatazione di una forte componente *post-mediale* all'interno delle pratiche audiovisive quotidiane, siamo ora chiamati, nel momento in cui ci occupiamo della sfera testuale, a sciogliere i nodi dei processi intertestuali che tale componente implica.

⁶⁷³ Cfr. *ivi*, p. 84.

⁶⁷⁴ *Ivi*, p. 87.

⁶⁷⁵ *Ivi*, pp. 88-89.

Fino a tempi assai recenti, come dimostra *Cinema e intermedialità* di Federico Zecca ⁶⁷⁶, la questione dell'intertestualità ha sempre riguardato i linguaggi dell'arte e dello spettacolo: nessuno ha mai tentato di estenderne il raggio di influenza oltre l'orizzonte dei codici culturali più formalizzati, verso quelle pratiche che, come l'amatorialismo degli *everyday user*, afferiscono a orizzonti testuali vernacolari. Poiché gli idioletti dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, come abbiamo suggerito, si fondano su *tropi linguistici* che assumono la fisionomia di "isole significanti" la cui *concatenazione cotestuale*, non potendo fare affidamento su legami sintattici forti, determina la scarsa coesione e coerenza dei testi, possiamo inferire che essi non si basano sulla messa-in-opera di un codice, ma pertengono piuttosto a quell'area grigia in cui prevale il radicamento situazionale dell'enunciazione. Ci troviamo, insomma, davanti a forme estremamente frammentarie e, talvolta, poco comprensibili perché frutto di scarsa programmazione⁶⁷⁷ e di competenze poco sviluppate.

Il tema può essere tradotto in questi termini: nel momento in cui analizziamo strutture testuali che tendono a inserirsi in procedimenti discontinui di enunciazione e di significazione, come si può articolare il loro passaggio da un medium a un altro? Se i testi perdono il loro carattere sistematico, difficilmente la trasmigrazione di forme si può attuare sotto forma di piena traduzione: al contrario, essa si presenta come "inoculazione" di elementi significanti all'interno del magma audiovisivo. Proseguendo nella metafora geologica, tale inoculazione produce dei grumi residuali che rispecchiano (e si rispecchiano con) le figure formali legate al medium già presente: in questo senso, la relazione intertestuale diviene una proliferazione di interferenze tra *sibling media*.

Tale questione può essere affrontata secondo prospettive diverse. In questa sezione della tesi, tenteremo di coniugarla secondo una formulazione teorica ripresa da Zecca nel suo lavoro sull'intermedialità⁶⁷⁸, ossia la nozione di *interferenza semiologica* elaborata da Christian Metz in *Linguaggio e cinema*⁶⁷⁹. Sebbene il teorico francese, in virtù della sua ascendenza strutturalista, dimostri all'interno di quest'opera di essere ancora fortemente legato alla nozione di codice, le sue intuizioni riguardo al concetto di interferenza possono essere utili anche riguardo all'*audiovisivo analogico della quotidianità*: nel momento in cui distingue le *interferenze codicali* dalle *interferenze localizzate*⁶⁸⁰, infatti, apre uno spiraglio verso gli aspetti più idiosincratici dell'enunciazione (e, in senso più generico, della comunicazione) audiovisiva.

⁶⁷⁶ Cfr. F. Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2013.

⁶⁷⁷ In merito alla nozione di programmazione testuale, si osservi I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana, M. Piotti, *Elementi di linguistica italiana*, Carocci, Roma 2010, pp. 168-175.

⁶⁷⁸ Cfr. F. Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2013, pp. 36-40.

⁶⁷⁹ Cfr. C. Metz, *Linguaggio e cinema* [1971], Bompiani, Milano 1977, p. 228.

⁶⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 220.

Procedendo con ordine, innanzitutto, appare necessario riportare la definizione di *interferenza semiologica* fornita da Metz. Secondo il teorico francese, essa pone al centro «i prestiti, i ricalchi, imitazioni, adattamenti di figure significanti (e più in generale tutto il vasto campo di ciò che chiameremo le interferenze semiologiche fra un'arte e un'altra) [che] rappresentano un fenomeno corrente, che costituisce la regola e non l'eccezione»⁶⁸¹. All'interno di un simile contesto, la distinzione tra *interferenze codicali* e *interferenze localizzate* propone un rapporto di natura dialettica tra pertinenze strutturali – si può infatti parlare di *interferenza codicale* quando «un frammento notevole di sistema appare in due o più linguaggi in forma largamente omologica»⁶⁸² – e pertinenze puntuali – si fa riferimento all'*interferenza localizzata* quando

c'è la presenza in un testo di una figura linguistica particolare afferente a un sistema diverso rispetto a quello che ha prodotto il testo stesso (come il balloon fumettistico trasposto al cinema, per esempio). In questo senso [...] potremmo dire che le interferenze localizzate sono il prodotto di processi di traduzione intersemiotica sottesi alla migrazione di figure significanti da un linguaggio all'altro⁶⁸³.

Nel caso della relazione tra film e video amatoriale, il passaggio/la coesistenza di figure formali come l'*autoritratto*, il *ritratto filmato* e la *soggettiva sensoriale* pertiene alla categoria dell'*interferenza localizzata* sia perché si tratta della compresenza di quelle “isole significanti” che, come abbiamo suggerito a più riprese, costituiscono i cardini dei testi dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, sia perché, per quanto concerne il nostro oggetto epistemico, la questione del codice si articola in funzione dell'impossibilità di una sua piena (e, talvolta, anche parziale) applicazione.

L'*interferenza localizzata* diviene così lo strumento attraverso cui, nell'ambito dell'amatorialismo connesso all'attività degli *everyday user*, si realizza la migrazione di figure significanti grazie a

una tipologia linguistica capace di rendere conto di quegli elementi che, in forza della *relativa* similarità delle materie espressive che li sostanziano, si ritrovano nell'uno e nell'altro medium, non perché soggetti a un sistema di riferimento comune, ma perché coinvolti in un meccanismo di trasposizione. Sta poi al “lavoro” del testo (alla sua *scrittura*), mettere in relazione questi codici, “deformando ciascuno di essi attraverso la presenza degli altri, contaminandoli gli uni con gli altri, sostituendo nel percorso gli uni con gli altri”^{684/685}.

La migrazione da film a video si carica di un'ulteriore connotazione, derivante dalla peculiarità del linguaggio del video e delle sue interrelazioni con quello filmico. Come sostiene James Moran, infatti, «video is the medium that seems to have made an irrevocable difference in how we theorize about specificity, for his chameleon-like interface between film, television, computers, telephones,

⁶⁸¹ Ivi, p. 228.

⁶⁸² Ivi, p. 220.

⁶⁸³ F. Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, cit., p. 38.

⁶⁸⁴ C. Metz, *Linguaggio e cinema*, cit., p. 106.

⁶⁸⁵ F. Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, cit., p. 38.

and even architecture seems forever in flux. Video, in short, never seems present only to itself»⁶⁸⁶: i suoi caratteri intrinseci devono, quindi, essere ricercati all'interno di dinamiche di ibridazione, di dialogismo e di intertestualità⁶⁸⁷.

La consapevolezza di avere a che fare con un mezzo spurio, la cui specificità fatica ad affermarsi in maniera univoca (prendiamo ancora una volta, come esempio, le elaborazioni di Cubitt e Spielmann) si accompagna inoltre a ciò che Fredric Jameson, nel suo volume sul postmoderno, definisce come uno dei tratti caratterizzanti del video, ossia il suo presentarsi come un medium *senza teoria*: la difficoltà di definire il suo orizzonte oggettuale, gli intralci connessi alla possibilità di stabilire la natura dei suoi testi (come sottolinea Jameson, infatti, il video tende a confondersi con una serie di “incarnazioni mediali” che prendono forme assai variegata, all'interno di uno spettro che muove dalla televisione al video sperimentale)⁶⁸⁸, la predominanza di teorie come quella del “flusso totale” elaborata da Raymond Williams⁶⁸⁹ e il rapporto, ben presente ancorché contraddittorio, tra «il linguaggio della teoria cinematografica e quello della teoria del video»⁶⁹⁰ segnano gli snodi di un percorso tortuoso. Al suo interno, infatti, ci troviamo di fronte, da un lato, a precise specifiche discorsive (il video in relazione alla televisione, il video in relazione all'orizzonte sperimentale, il video in relazione alla narrazione filmica, il video in relazione all'informatica, il video in relazione all'animazione, il video in relazione al linguaggio musicale etc.), dall'altro alla sostituzione di nozioni consolidate come quelle di “opera” e “lavoro” (opera d'arte, capolavoro, etc.) con quella di testo e alla diluizione di quest'ultima all'interno del concetto di flusso che, in Jameson, coinvolge anche l'orizzonte del video sperimentale⁶⁹¹.

Se, dunque, nel ventennio postmoderno che dagli anni Settanta giunge agli anni Novanta, «quegli oggetti che in precedenza erano “opere” possono ormai essere riletti quali immensi sistemi o sistemi di testi di vario genere sovrapposti l'uno all'altro mediante le varie intertestualità, successioni di frammenti o, ancora, puri e semplici processi»⁶⁹², i processi di individuazione del testo si fanno al contempo più problematici perché all'interno della logica omnicomprensiva del flusso ci troviamo di fronte a «opere usa e getta che intendono risolversi in un cumulo di detriti del tempo storico [...] Selezionare un singolo videotesto ed esaminarlo isolatamente significa rigenerare fatalmente l'illusione del capolavoro o del testo canonico, reificare l'esperienza del flusso totale da cui è stato estratto per un momento»⁶⁹³. I testi video sono sottoposti metaforicamente al “principio di

⁶⁸⁶ J.M. Moran, *There Is No Place Like Home Video*, cit., p. XIII.

⁶⁸⁷ Cfr. *ibidem*.

⁶⁸⁸ Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 86.

⁶⁸⁹ Cfr. R. Williams, *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, cit., p. 98.

⁶⁹⁰ F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. 85.

⁶⁹¹ Cfr. *ivi*, pp. 88-106.

⁶⁹² *Ivi*, p. 91.

⁶⁹³ *Ivi*, p. 92.

indeterminazione di Heisenberg”, in base al quale necessità epistemologiche e rispetto della natura dei testi si scontrano tra di loro: ogni sforzo analitico si traduce in una manomissione del flusso, ossia della cosa percepita, capace di distorcere «tutte le scoperte al punto di renderle irriconoscibili»⁶⁹⁴.

All'interno di un simile *framework*, abbiamo così l'irruzione di una temporalità particolare – che, come asserisce Jameson, non ha nulla a che fare con la densità baziniana – all'interno di una dimensione mediale sfumata, che, come sostiene Lischi, pur discendendo dalla televisione, occupa uno spazio indefinito *tra* i media⁶⁹⁵. Allo stesso modo, dunque, gli stessi elementi di base del “linguaggio del video” assumono un carattere altrettanto sfumato, a partire dalla definizione delle qualità dell'immagine elettronica. Come nota Dubois, infatti,

video è l'atto stesso dello sguardo nel suo costituirsi, compendosi qui e ora (un processo), un agente all'opera (un soggetto) e un adeguamento temporale al presente storico (*io vedo* è in diretta, non è *io ho visto* – la foto, passatista – né *io credo di vedere* – il cinema, illusionista – né *io potrei vedere* – l'immagine virtuale, utopista). *Video*: un'immagine-atto ⁶⁹⁶.

Tale immagine-atto, tuttavia, non si colloca all'interno di un vacuum mediale e testuale, ma esattamente come i quadri tecnici e pratici che ne costituiscono le condizioni di possibilità, si sviluppa in una dimensione densa, in cui i processi di interrelazione non solo spingono l'immagine elettronica a confrontarsi con la televisione, ma, come sostiene Lischi, rendono il video quel medium capace di

riservare uno spazio all'arte, alla sperimentazione, a una narratività nuova, all'interno di nuove forme espressive, di nuovi generi, di nuove modalità sia informative sia spettacolari; e allo stesso tempo possiamo dire che il video raccoglie forme anomale e non codificate di “cinema”, dal corto d'animazione al documentario, allo sperimentale. *Un cinema non su pellicola*, che si ricollega comunque alla storia delle immagini in movimento inaugurata alla fine del 1895 dai fratelli Lumière⁶⁹⁷.

Torniamo così a uno degli snodi fondamentali del nostro ragionamento: il video come medium e, successivamente, come linguaggio abbastanza flessibile da porsi in continuità con la storia delle immagini in movimento. Infatti, sebbene, come sostiene Lischi (in analogia con quanto affermato da Jameson in relazione al tema del flusso), nel passaggio dalla pellicola al nastro magnetico si perda l'elemento filmico fondamentale, ossia il fotogramma inteso come «unità isolata e isolabile, visibile e tangibile»⁶⁹⁸, in favore di una «trama formata da linee e punti in continua vibrazione [...] modificabile in tempo reale»⁶⁹⁹, appare poco accorto innalzare barriere relative alla specificità onto-

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

⁶⁹⁵ Cfr. S. Lischi, *Il linguaggio del video*, cit., pp. 7-14.

⁶⁹⁶ P. Dubois, “Video e scrittura elettronica. La questione estetica”, in V. Valentini (a cura di), *Il video a venire*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999, p. 18.

⁶⁹⁷ S. Lischi, *Il linguaggio del video*, cit., p. 27.

⁶⁹⁸ *Ivi*, p. 29.

⁶⁹⁹ *Ibidem*.

tecnologica dei media: esse, infatti, «non aiutano a capirne appieno *il ruolo e il linguaggio, elementi questi che sono frutto di contesti e di scambi culturali, di combinazioni e di influenze reciproche*»⁷⁰⁰.

Ci troviamo così di fronte a un *framework* tanto fluido quanto lo sono gli oggetti epistemici che esso ipotizza. Se, infatti, da un lato una simile tendenza può essere considerata difettosa e se il difetto risiede nell'impostazione stessa del discorso – la definizione di *audiovisivo* come struttura caratterizzata da forme di sincretismo materiale e la definizione di *quotidianità* come dimensione temporale che resiste alla cristallizzazione analitica –, dall'altro l'ambivalenza del quadro teorico si lega all'elaborazione di strumenti che sappiano tenere conto del modo in cui la complessità confusa e idiosincratca degli oggetti che intendiamo indagare pertenga non solo al campo dei discorsi e delle pratiche, ma anche a quello del linguaggio e della testualità. In questo senso, non solo le pratiche, ma anche i caratteri testuali dei nostri *case studies* non discendono “naturalmente” dall'utilizzo di specifici dispositivi, ma sono in costante tensione rispetto a essi: *sono frutto di negoziazioni pratiche e semiotiche che si stabiliscono tra uno user (un operatore, un cineamatore, un videoamatore, etc.) e una rete di dispositivi (nel nostro caso, l'interdispositivo della quotidianità).*

Attraverso simili transazioni lo *user* tenta di piegare alle proprie esigenze gli oggetti tecnici, scontrandosi con le loro condizioni di possibilità oppure tentando di forzarle. Ciò non significa che, a nostro avviso, ci si debba riferire al medium come a un qualcosa di trasparente che aderisce in maniera naturale ai bisogni dell'operatore: intendiamo invece sostenere che il gioco tra *user* e oggetti è a sua volta mediato da discorsi e da pratiche (testualizzate o meno) che, da una parte, orientano culturalmente l'utilizzo dell'oggetto tecnico e, dall'altra, rappresentano un possibile momento di affermazione dell'esigenza di riprendere l'orizzonte quotidiano che circonda l'operatore. Ciò comporta che non solo tra le strutture pratiche, ma anche tra le strutture di linguaggio vi siano, come abbiamo ipotizzato, interferenze, che, a loro volta, entrano in relazione con le condizioni di possibilità tecnologiche degli oggetti tramite cui si producono i testi filmici e video. Per questo motivo, le forme che abbiamo individuato sulla scorta di *Pellicole di ricordi* e del lavoro di ricerca di Alice Cati non devono essere considerate come figure trans-storiche che costituiscono caratteri permanenti dell'amatorialismo audiovisivo, ma come strutture variegata in cui le variazioni contestuali e tecniche avvivano nuove possibilità enunciative e, più in generale, comunicative.

All'interno di una simile prospettiva, nelle prossime pagine presteremo particolare attenzione alle interferenze semiotiche tra le immagini filmiche e le immagini-atto del video analogico e al modo

⁷⁰⁰ *Ibidem*. Corsivo nostro.

in cui tali interferenze si configurano all'interno di quelle forme amatoriali connesse alle attività degli *everyday user* videofilmici. In maniera più specifica, ci concentreremo su tre specifiche figure testuali, l'*autoritratto*, il *ritratto filmato* e la *soggettiva sensoriale*, cercando di osservare come esse organizzino attorno a loro uno spazio di interferenze che pone in relazione film e video della quotidianità. Prima di osservare tali oscillazioni semiotiche, tuttavia, tenteremo di riflettere su un altro punto, ovvero sulla natura generale dei testi audiovisivi quotidiani: ci troviamo di fronte ad autobiografie o, più genericamente, ad autorappresentazioni?

3.2.1 Scritture di sé?

Nel momento in cui si affronta il tema della “natura generale” dei testi audiovisivi quotidiani, le domande a cui si deve trovare risposta pertengono non tanto alla loro corrispondenza con la struttura onto-tecnologica del medium utilizzato, ma a questioni di natura pragmatico-contestuale. Perché questi film e video sono stati realizzati? Quali sono le esigenze che hanno orientato le scelte dell'operatore e in quale modo sono state modificate dalla tecnica? Come, insomma, si configurano testi prodotti nel punto di incontro di molteplici variabili, tra cui, per esempio, il rapporto tra intenzionalità creativa e limiti tecnici, la mancanza di competenza tecnica da parte degli *everyday user* e la diffusione di massa degli oggetti tecnici video-filmici?

Prima di ragionare su forme specifiche di interferenza, dunque, dovremo comprendere quale sia la struttura di simili testi, prendendo avvio da un interrogativo a lungo esplorato dalla teoria dei media degli ultimi quarant'anni, ossia il rapporto tra autobiografia e autoritratto all'interno del film e del video. Prendendo avvio dalle elaborazioni di Alice Cati ⁷⁰¹ riguardo al film di famiglia, cercheremo comprendere come si possa strutturare il racconto di sé all'interno di un ambito diverso dal cinema sperimentale ⁷⁰² o dal video sperimentale ⁷⁰³, ambito in cui, come abbiamo sottolineato più volte, la questione dell'intenzionalità espressiva e del suo rapporto con la dimensione automatico-macchinica delle cineprese e delle videocamere diviene fondamentale. Inoltre, il nostro fuoco sul tema pratico-gestuale ci spinge a porre in questione anche un altro elemento che, a nostro avviso, non può essere dato per scontato: se, come abbiamo visto, le interazioni tra *user* e *interdispositivo* ⁷⁰⁴ prefigurano precisi orizzonti soggettivi, i quali, a loro volta, si dimostrano sempre fuori dal pieno

⁷⁰¹ A. Cati, “Figure del sé nel film di famiglia”, cit., passim.

⁷⁰² A tal proposito, intendiamo citare, come lavoro seminale, uno dei volumi (e uno dei saggi) più importanti in area anglosassone, ossia quello condotto da David E. James sul *New American Cinema* e, in particolare, sul lavoro di Jonas Mekas. Qui, infatti, viene elaborata una questione fondamentale, ossia la distinzione tra *film diary* e *diary film*. Cfr. D.E. James, “Film Diary/Diary Film”, in Id. (a cura di), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 145-179.

⁷⁰³ A tal riguardo, uno dei capostipiti è, ovviamente, il saggio di Raymond Bellour intitolato “Autoritratti” [1988], in Id., *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video* [2002], Mondadori, Milano 2007, pp. 289-363.

⁷⁰⁴ Pensiamo, in particolare, alla nozione di dispositivo elaborata da Deleuze e ripresa da Casetti. Cfr. F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, cit., pp. 126-130.

controllo del dispositivo e in grado di modificarlo in senso diacronico, non ci dovremo chiedere solo se tali testi siano autobiografie o autoritratti, ma, soprattutto, di chi (o di che cosa) lo siano.

Procedendo con ordine, tuttavia, dovremo capire quali siano, per il nostro discorso, gli strumenti teorico-metodologici più utili fra quelli già elaborati dal dibattito sul rapporto tra autobiografia, autoritratto e immagine in movimento. Che cosa intendiamo, per esempio, con dinamica autobiografica quando parliamo di cinema o di video? Tale espressione rimanda a un interrogativo a cui è difficile dare risposta univoca. La stessa teoria, negli ultimi decenni, ha dato risposte molto diverse, talvolta in conflitto fra loro. Prendiamo come esempio il dibattito a distanza tra Elizabeth Bruss e Philippe Lejeune individuato da Raymond Bellour in “Autoritratti”⁷⁰⁵.

Secondo le speculazioni di Bruss, non può esistere alcun equivalente cinematografico dell'autobiografia perché, nelle rappresentazioni legate all'immagine in movimento, non si dà quell'unità osservatore-osservato così importante per la dimensione autobiografica⁷⁰⁶. Questo elemento costituisce una sorta di macro-condizione di incompatibilità, che diviene ancor più esplicita se analizziamo i tre caratteri principali dell'autobiografia letteraria (il *valore di verità*, il *valore di atto* e il *valore di identità*) e li si confronta con i testi filmici e video. I tre parametri, rispettivamente, impegnano l'autore a sottoporre al lettore un testo in cui ciò che si afferma deve essere interpretato come vero, lo trasformano in un soggetto «responsabile di un processo che si presume illustrare il suo carattere»⁷⁰⁷ e riuniscono in un'unica figura autore dell'opera, narratore e protagonista delle vicende⁷⁰⁸.

Tali condizioni, all'interno dell'orizzonte delle immagini in movimento, non possono essere rispettate. Vi è innanzitutto un problema di configurazione semiotica dei testi a cui facciamo riferimento: «l'immagine, infatti, è votata per natura a essere troppo reale o a esserlo troppo poco, è combattuta (fin nel dettaglio degli elementi che la compongono) tra la verità documentaria e la finzione. Essa può in ogni istante scivolare nell'una o nell'altra»⁷⁰⁹. L'immagine in movimento, dunque, è un'unità di linguaggio troppo ambigua perché il valore veritativo di ciò che si sostiene in un'autobiografia possa emergere. Ciò ha notevoli effetti a livello pragmatico, perché l'interrelazione tra l'orizzonte di credenza che il testo presuppone e la sua *forza illocutiva* ne risulta decisamente indebolita: l'enunciatario/spettatore oscilla potenzialmente tra due poli interpretativi molto diversi fra loro, rimanendo indeciso se privilegiare effettivamente la questione della verità documentaria o della finzione.

⁷⁰⁵ R. Bellour, “Autoritratti”, cit., pp. 299-307.

⁷⁰⁶ Cfr. E. Bruss, “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”, in J. Olney (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton 1980, pp. 296-298.

⁷⁰⁷ R. Bellour, “Autoritratti”, cit., pp. 300.

⁷⁰⁸ Cfr. *ibidem*.

⁷⁰⁹ *Ibidem*.

Inoltre, ed ecco il secondo punto evidenziato da Bruss, con le immagini viene meno il *valore di atto*. Secondo la teorica statunitense (e l'esegesi bellouriana), il cinema pone due questioni fondamentali: la prima concerne il modo (o meglio, la serie di *gesti mediali*) attraverso cui il testo filmico (e, più tardi, video) viene prodotto; la seconda riguarda, invece, gli intrinseci caratteri semiotici della comunicazione audiovisiva. Tentando di coniugare ciò che asserisce Bruss e il nostro oggetto di ricerca, potremmo concordare con lei riguardo alla "polivocalità autoriale" che caratterizza il cinema professionale, ma non riguardo alla nozione di "cinema" in generale. Come sostiene Lejeune⁷¹⁰, infatti, ciò che Bruss non considera è la molteplicità pratica a cui le infinite variazioni delle correnti cinematografiche (e, più in generale, audiovisive) rimandano. In molti casi – e prendiamo come esempio i lavori di Jonas Mekas⁷¹¹ o di Stan Brakhage – la necessità di porre in evidenza la stretta correlazione tra singolarità del punto di vista soggettivo e la produzione di un testo filmico è centrale. Tale correlazione si basa sull'affermazione del *coté* sperimentale dei loro film: proprio perché agiscono fuori dall'industria, Mekas e Brakhage possono permettersi di rivendicare per sé la possibilità di riprendere ciò che colpisce la loro attenzione, esattamente come prevede la definizione di amatorialismo data dallo stesso Brakhage⁷¹².

A livello amatoriale, tuttavia, questo elemento appare come una "finzione poetica": talvolta, infatti, i testi amatoriali, sia filmici sia video, non sono riconducibili a un'unica persona. Prendiamo come esempio la parte filmica del fondo Fabiani-Tralli. Qui, nella bobina in Super8 *Senza titolo* dedicato al battesimo di Lucia, troviamo almeno l'impronta di due mani: quella di Gianna Fabiani, proprietaria della cinepresa e "autrice" della maggior parte dei film e dei video, e quella di suo fratello Andrea⁷¹³. In questo caso, dunque, il principio di "autorialità amatoriale" viene meno e si configura come una dinamica di collaborazione collettiva orientata non a un fine industriale/economico, ma alla riattivazione della memoria di un rituale familiare grazie al Super8⁷¹⁴. Un elemento analogo è riscontrabile in uno dei video analogici in Betamax relativi al fondo Fabiani-Tralli.

⁷¹⁰ Cfr. P. Lejeune, "Cinéma et autobiographie; problèmes de vocabulaire", in *Revue Belge du Cinéma (L'Écriture du «Je» au cinéma)*, n. 19 (1987), pp. 7-12.

⁷¹¹ Non a caso, infatti, una forte critica all'impianto di Bruss proviene anche da David E. James, il quale non riprende solo Lejeune, ma anche il saggio di Paul Adams Sitney intitolato "Autobiography in Avant-Grade Film" (in *Millennium Film Journal*, vol. 1, n. 1 [inverno 1977], pp. 60-106). Cfr. D.E. James, "Film Diary/Diary Film", cit., p. 148.

⁷¹² Cfr. S. Brakhage, "In Defense of the 'Amateur' Filmmaker" [1971], in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano 1986, p. 71.

⁷¹³ All'interno di questa bobina senza titolo, per esempio, Gianna riprende la figlia dentro la culla e accanto al marito nel cortile davanti a casa poco prima del battesimo, mentre il fratello Andrea non solo filma l'uscita dalla chiesa di Pian di Setta (in provincia di Bologna) degli invitati alla cerimonia, ma, dal minuto 02'48", elabora anche un ritratto filmato della madre e della piccola.

⁷¹⁴ Mediated memories are the activities and objects we produce and appropriate by means of media technologies, for creating and re-creating a sense of past, present, and future of ourselves in relation to others. Mediated memory objects and acts are crucial sites for negotiating the relationship between self and culture ad large, between what counts as private and what as public, and how individuality relates to collectivity. As stilled moments in the present, mediated

Anche nel video *LUCIA* possiamo assistere a un simile passaggio di testimone: al minuto 64'27", nel momento in cui si elabora uno dei numerosi ritratti video di Lucia, Gianna Fabiani affida la Betamovie al fratello Andrea, che riprende la consegna dei regali (è, infatti, il 4 agosto 1984, ossia il primo compleanno della bambina) sul patio della casa di campagna della famiglia Fabiani a Pian di Setta. È sempre Andrea a utilizzare la videocamera fino alla fine della cassetta, elaborando altri ritratti di Lucia (mentre gioca nel patio, in casa e nella macchina di Gianna) e, soprattutto, riprendendo uno dei riti familiari della famiglia Fabiani, ossia la cottura del pane nel grande forno situato nei pressi dell'edificio domestico, di fianco al patio in cui gioca Lucia. Si tratta di più di mezz'ora di riprese, a cui possono essere associati altri brani girati da Andrea per altri video⁷¹⁵. Insomma, l'intero deposito, pur facendo riferimento ai medesimi temi e al medesimo orizzonte affettivo, può contare su almeno due operatori⁷¹⁶, i quali mantengono una loro ben distinta individualità – non a caso, infatti, essi compaiono spesso anche davanti agli obiettivi della cinepresa/videocamera. Qual è dunque lo statuto autoriale del fondo? E, di conseguenza, ciò a cui stiamo facendo riferimento, potrebbe essere "l'autobiografia" congiunta di Gianna e Andrea? In questo senso, tuttavia, è ancora appropriato parlare di autobiografia *tout court*?

Un simile punto si riflette anche nel secondo sotto-problema relativo alla questione del *valore d'atto*: al fine di supplire alle difficoltà connesse alla manifestazione di una soggettività attraverso le immagini in movimento, il film tende all'elaborazione di marche semiotiche eccessive (come, per esempio, la soggettiva), che, pur essendo «la garanzia dell'autore, sono d'intralcio al carattere di realtà che l'autore cerca di dare di se stesso e della sua storia»⁷¹⁷. Riguardo all'audiovisivo analogico della quotidianità, la questione dell'eccesso espressivo connesso all'utilizzo della soggettiva viene eluso dal ruolo che la *soggettiva sensoriale* assume all'interno delle modalità enunciative e, più in generale, comunicative. La sua definizione, che nei capitoli precedenti abbiamo appena abbozzato, deve essere qui resa più esplicita. Con tali termini indichiamo, infatti, tutte quelle inquadrature e, per estensione, tutti quei brani testuali in cui «la macchina da presa diventa una sorta di prolungamento del corpo dell'operatore»⁷¹⁸. La definizione di Cati, ripresa da

memories reflect and construct intersections between past and future – remembering and projecting lived experience. Mediated memories are not static objects or repositories but dynamic relationships that evolve along two axes: a horizontal axis expressing relational identity and vertical axis articulating time. Neither axis is immobile: memories move back and forth between the personal and the collective, and they travel up and down between past and future. The commingling of both axes signals memories should be understood as processes – mediating self to culture to past to future. Mediated memories refers both to acts of memory (construing a relational identity etched in dimension of time) and to memory products (personal memory objects as sites where individual minds and collective culture meets). J. van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Redwood City 2007, pp. 21-22.

⁷¹⁵ Facciamo riferimento, per esempio, al video *ZOO SAFARI* (HVFABIANGIA9).

⁷¹⁶ Tecnicamente anche tre: ai due fratelli si aggiunge ogni tanto Antonio Tralli, il marito di Gianna, il quale, tuttavia, come ha confermato Gianna stessa, si è sempre dimostrato poco incline alla ripresa amatoriale e, più in generale, all'utilizzo di cineprese e videocamere.

⁷¹⁷ R. Bellour, "Autoritratti", cit., p. 300.

⁷¹⁸ A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 104.

Fontanille⁷¹⁹, radica la *texture* semiotico-testuale nel gesto che produce il testo, facendo riferimento a «tutte le volte che le inquadrature appaiono mosse e convulse, riportando gli ondeggiamenti di un corpo che si muove nello spazio, come se l'operatore, in fase di ripresa, avesse voluto riprodurre una perfetta continuità *tra la sua esperienza di vita e quella di visione*»⁷²⁰.

Poiché la figura della *soggettiva sensoriale* verrà approfondita nell'ultima parte di questo capitolo, sarà qui sufficiente notare che, in realtà, ciò che secondo Bruss disturba il “carattere di realtà che l'autore cerca di dare di se stesso e della sua storia” è, nell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, uno dei tratti caratterizzanti sia della parte filmica sia della parte video del “sistema interdispositivale”. Insomma, se nel film – così come lo intende Bruss, ossia un *feature film* distribuito nelle sale cinematografiche – la *soggettiva* è una marca enunciativa che indica un eccesso espressivo, all'interno dell'orizzonte amatoriale si configura come un *relais* di fondamentale importanza, che, invece di disturbare l'enunciazione, la rafforza perché radica il testo all'interno del contesto che l'ha prodotto. In altri termini, la *soggettiva sensoriale* offre alcuni puntelli deittici al testo, grazie ai quali coloro che osservano i film e i video possono al contempo identificarsi con l'operatore e trovare dei punti di aggancio per l'interpretazione delle immagini in movimento. Tali punti di aggancio afferiranno a un doppio status: visivo e, per quanto riguarda soprattutto il video, sonoro. Poiché tende a fare percepire il senso di una soggettività al lavoro dietro l'obiettivo della cinepresa o della videocamera, la *soggettiva sensoriale* sembrerebbe rimandare a una dinamica autobiografica. Rimane, tuttavia, un interrogativo aperto: la soggettività di chi? Se, come abbiamo visto nel caso del fondo Fabiani-Tralli, esiste uno scambio di operatori, la *soggettiva sensoriale* ci pone in relazione con la soggettività di Gianna o con quella di Andrea? Il gesto di chi tramanda la memoria del proprio spazio quotidiano?

Giungiamo così alla tematizzazione del terzo valore ipotizzato da Bruss, ossia il *valore di identità* dell'autobiografia. Secondo la teorica statunitense, è il medium cinematografico in sé a impedire che vi possa essere una coincidenza tra colui che elabora il testo e colui che viene ripreso. Ciò è dovuto, fondamentalmente, a caratteri tecnici che conducono all'elaborazione di immagini in movimento e all'infrastruttura di elaborazione del film: all'interno di un simile contesto produttivo, quella coincidenza di enunciatore, narratore, personaggio e, attraverso i processi di focalizzazione e immedesimazione, lettore che caratterizza l'autobiografia letteraria, non può esservi se non attraverso (farraginosi) passaggi metaforici. Come sostiene Bellour, infatti, «[i]l linguaggio non è, ricorda Elisabeth Bruss, né oggettività vergine né soggettività pura, mentre al cinema l'una finisce

⁷¹⁹ Cfr. J. Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, cit., p. 358.

⁷²⁰ A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 104.

laddove l'altra comincia. Da cui la formula, che potrebbe riassumere il suo proposito: “la soggettività sparisce davanti all'obiettivo”»⁷²¹.

Ma siamo sicuri che ciò avvenga all'interno di ogni tipologica cinematografica (e, aggiungiamo noi, audiovisiva)? In questo senso, la critica di Lejeune a Bruss sembra calzante: non esiste una sola modalità comunicativa quando si tratta dell'utilizzo dei codici cinematografici⁷²²; al contrario, la loro manipolabilità consente la comparsa, all'interno delle dimensioni documentaria e sperimentale, di un “nuovo genere” (come viene definito da Lejeune stesso) «di cui fa avvertire molto l'attualità, la diversità, la pregnanza»⁷²³. Tale genere si incarna, per esempio, nel lavoro di Raymond Depardon e in film come *Les Années déclin*⁷²⁴, in cui il filmmaker si pone come obiettivo, fin dalle prime inquadrature, quello di raccontare la propria vita allo spettatore, dapprima riprendendo le proprie fotografie e, in seguito, utilizzando un brano di un film amatoriale girato quando era adolescente. Qui vengono mostrate, in *plongée*, le gambe dell'operatore, mentre sale e scende una scalinata. Ciò contraddirebbe le riflessioni di Bruss relative all'impossibilità di ottenere un allineamento tra enunciatore, narratore e personaggio ripreso, se non fosse che, come sottolinea Bellour, questa inquadratura appare

molto strana, forzata, come sciolta da ogni sguardo (perché è in soggettiva); si dubita, a prima vista (o comunque io ho dubitato), che questo sia il corpo di colui che parla e che si vede; e l'impressione di estraneità permane anche quando si è persuasi che lo è. D'altra parte, l'esistenza di questo sguardo anteriore, elemento grezzo interpolato, tale e quale, in tutta la sua fatticità, contribuisce a cambiare in maniera sensibile la natura dell'atto autobiografico⁷²⁵.

Una simile asserzione deve essere interpretata tenendo conto dell'interpretazione bellouriana del testo di Lejeune. Bellour, infatti, sostiene che Lejeune, pur centrando alcuni nodi critici della speculazione di Bruss, appare troppo generico nell'approfondimento tassonomico, muovendosi a un livello eccessivamente empirico: la presenza di alcuni testi che presentano tratti autobiografici non consente automaticamente di parlare di autobiografia in immagini⁷²⁶. Anche quando fa riferimento in maniera più puntuale ai testi – in questo caso quello di Depardon –, dunque, Lejeune appare troppo disinvolto: non tiene conto di quanto “innaturali” appaiano le riprese amatoriali, il cui inserimento dà vita a un “grezzo interpolato” in cui il «*me* anteriore [ripreso] non sembra mai ritornare veramente verso il *me* che ci parla»⁷²⁷.

La domanda che, tuttavia, sorge è la seguente: ma a Bellour queste inquadrature appaiono grezze innaturali perché effettivamente lo sono (in altri termini, sono intrinsecamente così) oppure perché

⁷²¹ R. Bellour, “Autoritratti”, cit., p. 301.

⁷²² Come, del resto, ci conferma Roger Odin in *Della finzione* (Vita e Pensiero, Milano 2004, passim).

⁷²³ R. Bellour, “Autoritratti”, cit., p. 301.

⁷²⁴ R. Depardon, R. Ikhlef, *Les Années déclin* (Francia 1984).

⁷²⁵ R. Bellour, “Autoritratti”, cit., p. 303.

⁷²⁶ Cfr. *ivi*, p. 301.

⁷²⁷ Cfr. *ivi*, p. 303.

il teorico francese ha in mente, come termine di riferimento, forme di scrittura filmica più strutturate, in cui l'inserito amatoriale stona perché impone al testo e allo spettatore un modo diverso di concepire il rapporto tra immagine in movimento e racconto di sé? In questo senso, infatti, se, come abbiamo sottolineato nei capitoli precedenti, le modalità testuali dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* afferiscono a "isole significanti" la cui debole *concatenazione cotestuale* genera testi poco coesi e coerenti, gli "inserti grezzi" di cui parla Bellour possono ancora essere definiti tali? Nel momento in cui vengono riconosciuti come cardini di una sfera testuale possibile (pensiamo alle nostre tre figure, ossia l'*autoritratto*, il *ritratto filmato* e la *soggettiva sensoriale*), il loro *coté* innaturale non si fa forse meno evidente?

Dal nostro punto di vista, ciò potrebbe significare che le forme di amatorialismo, in particolare quelle che sono riconducibili all'*audiovisivo della quotidianità*, mostrano, a differenza delle strutture testuali più formalizzate, una certa inclinazione verso l'autobiografismo, anche se, rispetto all'autobiografia letteraria, mancano della coesione e della coerenza testuali connesse alla messa in opera di un progetto editoriale rifinito. Insomma, tale inclinazione si realizza più che in un'autobiografia per immagini in un qualcosa di molto simile al *diario filmato* – nella definizione fornita da David James, secondo cui esso si configura come un testo frutto di «a meditational attention to everyday life»⁷²⁸. Si tratta, insomma, dell'emersione di uno sguardo spontaneo, che si combina

with an attempt to represent modern life, and as we shall see below parallel contradictions are entailed. Initially the record of a life seen and lived deliberately, the film diary becomes the vehicle of that deliberate seeing and living, and eventually the life-praxis of itself [...] The formal qualities of the new mode are first detected as aberrations of the codes of the industrial feature, as amateurish mistakes [...] The kinds of infractions associated with it were recognized as a fully articulate vocabulary with intrinsic ethical implications: glimpses of daily life became more important than comprehensively narrated fictions; a fragmentary, insubstantial, and imperfect "lyrical" image was preferred over a realistic, full, and self-present image, and rudimentary 16 or 8mm equipment was valorized over studio quality⁷²⁹.

Nei testi dell'*audiovisivo della quotidianità* ritroviamo molte di queste caratteristiche, anche se ne manca una di fondamentale rilevanza, espressa dal concetto di "a meditational attention to everyday life". Nei film e nei video della quotidianità, infatti, non troviamo un'attenzione meditativa: al contrario, ritroviamo una combinazione di abitudine e automatismo (legato sia al comportamento sia alla tecnica) che precede qualsiasi procedimento intenzionale, sebbene non lo infici. Insomma, l'*everyday user* può mettere in atto pratiche medialità connesse a un fine preciso, ma può anche utilizzare la cinepresa o la videocamera in modo meno consapevole, ponendosi in una posizione più passiva nei confronti dell'evento che si sta svolgendo davanti all'obiettivo dell'apparecchiatura.

⁷²⁸ D.E. James, "Film Diary/Diary Film", cit., p. 155.

⁷²⁹ Ivi, pp. 155-156.

In gradi e forme diverse, dunque, le forme amatoriali tendono verso la dimensione autobiografica, come dimostra, peraltro, anche la creazione di macrosistemi seriali connessi all'utilizzo delle cineprese o delle videocamere all'interno di periodi consistenti. Nel fondo Fabiani-Tralli, infatti, possiamo vedere, dapprima in Super8 e successivamente in Betamax (e in VHS)⁷³⁰, parte dell'infanzia di Lucia e di Giulio Tralli, i quali crescono, letteralmente, davanti agli obiettivi di una cinepresa e di una videocamera lungo un arco temporale di più di dieci anni. Insomma, parte della loro biografia è iscritta in queste immagini, così come parte della biografia dei due principali operatori, Gianna e Andrea Fabiani e dell'intera famiglia. Nel momento in cui ci riferiamo alla pratica dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, insomma, i testi⁷³¹ (film e video) appaiono in relazione diacronica tra di loro. Tale elemento sembra prevalere rispetto a una rigida determinazione mediale dell'universo testuale, secondo cui i testi elaborati all'interno dell'orizzonte filmico sarebbero ontologicamente differenti rispetto a quelli riconducibili al video⁷³². Per questi motivi, la soluzione all'*impasse* autobiografico prospettata da Bellour è, per noi, utile solo in modo relativo. In *Fra le immagini*, il concetto di *autoritratto*, mutuato da Michel Beaujour⁷³³, delimita infatti

un genere peculiare, o almeno un modo di discorso: è irriducibile all'autoritratto dipinto anche se entrambi partecipano a una configurazione d'insieme; e differisce profondamente dall'autobiografia nella definizione per negazione che ne dà Philippe Lejeune a partire dai *Saggi* di Montaigne. L'autoritratto si distingue per prima cosa dall'autobiografia per l'assenza di un racconto continuo. La narrazione vi è subordinata a un dispiegamento logico, grazie a un assemblaggio o *bricolage* di elementi ordinati secondo una serie di rubriche, che possono essere definite "tematiche". L'autoritratto si colloca così dalla parte dell'analogico, del metaforico e del poetico più che del narrativo: "tenta di costituire la sua coerenza grazie a un sistema di richiami, riprese, sovrapposizioni e corrispondenze tra elementi omologhi e sostituibili, di modo che il suo principale aspetto è quello del discontinuo, della giustapposizione anacronistica, del montaggio". Laddove l'autobiografia si definisce attraverso una delimitazione temporale, l'autoritratto appare come una totalità senza fine, dove niente può essere dato in anticipo [...] L'autoritrattista parte da una domanda che testimonia di un'assenza a sé, alla quale qualsiasi cosa può finire per rispondere; passa così senza transizione da un vuoto a un eccesso, e non sa chiaramente né dove va né ciò che fa, laddove l'autobiografo è trattenuto da una pienezza limitata che lo inchioda al programma della propria vita⁷³⁴.

Questa lunga citazione da Bellour, in cui, in modo assai proficuo, si delineano i principali elementi di differenza tra autobiografia e autoritratto, sembra descrivere più che lo statuto del racconto di sé attraverso le immagini in movimento una pratica assai diffusa all'interno della sperimentazione

⁷³⁰ Le ultime due videocassette, intitolate *NATALE '93* (HVFABIANIGIA13) e *IRLANDA+PRAGA* (HVFABIANIGIA14) sono, infatti, in VHS.

⁷³¹ Appare necessario specificare qui che con il termine testo si intendono quegli elementi testuali che, impressi o registrati all'interno di un unico supporto (una cassetta, una bobina Super8, etc.), si collegano tra di loro in modo (tendenzialmente) poco coerente e coeso.

⁷³² Con ciò, ovviamente, non intendiamo sostenere che il medium non influisca sulle dinamiche testuali e "texturali" (pensiamo al tema della durata delle riprese). Intendiamo invece dire che tali elementi devono essere valutati alla luce di variabili più complesse (la negoziazione tra *user* e macchina, per esempio) che tendono a livellare le differenze.

⁷³³ Cfr. M. Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Éditions du Seuil, Parigi 1980, passim.

⁷³⁴ R. Bellour, "Autoritratti", cit., p. 308.

video. Tornano, dunque, i pionieri di tale arte, che, in parte, abbiamo già citato nel momento in cui abbiamo analizzato il saggio “Cinema e video: compenetrazioni”: Bill Viola, Jean-André Fieschi, Thierry Kuntzel, Jacques-Louis e Danièle Nyst, Marcel Odenbach, Vito Acconci, Juan Downey, etc. Tale impostazione, tuttavia, replica alcune distorsioni che emergono dal ragionamento di Bruss. Se, infatti, Bruss sottolinea l’impossibilità del ricorso alla modalità autobiografica al cinema perché afferisce unicamente al *feature film*, allo stesso modo, Bellour critica la possibilità dell’esistenza di un audiovisivo autobiografico perché prende come punto riferimento solo l’ambito della videoarte. Ciò non significa, tuttavia, che altre forme audiovisive siano automaticamente autobiografiche, ma, più semplicemente, che vi sia un orizzonte più variegato rispetto a quello prospettato da Bruss e da Bellour. In questo senso, appaiono molto più utili le considerazioni elaborate da Maureen Turim e da Laura Rascaroli. La prima, nel saggio “Reminiscences, Subjectivities and Truths”, contenuto nel volume dedicato a Jonas Mekas e all’underground newyorchese ⁷³⁵, dedica molto spazio alla problematizzazione del rapporto identitario tra l’“io autobiografico” e l’occhio della cinepresa (o della videocamera). Ella sostiene che, nonostante vi sia sempre un «gap between what the subject sees and what the subject is» ⁷³⁶, all’interno delle immagini in movimento sono inscritte tracce del soggetto che ha effettuato le riprese: in questo modo, attraverso la propria assenza ⁷³⁷, l’*everyday user* può sottolineare la propria presenza. Tale paradossale dinamica, insomma, si fonda sulla capacità dell’enunciatore di lasciare tracce di sé nell’enunciato, in modo tale che l’enunciatario, decodificando il testo, possa scorgere degli indizi della presenza di un enunciatore.

All’interno di una simile prospettiva, l’autobiografia per immagini si presenta così come un processo convoluto, in cui la nozione stessa di soggettività è posta in questione perché si incarna in un «figurative or metaphorical process of self-representation» ⁷³⁸: non vedo “l’io” dell’*everyday user* ma alcune sue manifestazioni particolari, legate alle dinamiche di interazione che egli stabilisce con il mondo che rappresenta. Secondo Rascaroli, infatti, il processo metaforico di autorappresentazione per immagini video-filmiche richiama problemi filosofici assai rilevanti, come, per esempio, quello posto da Paul Ricoeur nel momento in cui si interroga sul sé come *altro* prendendo spunto da Cartesio, il filosofo francese sostiene la generale impossibilità di essere contemporaneamente l’io-che-rappresenta e l’io-oggetto-della-rappresentazione. In questo senso, la domanda “chi sono?”, focale per la questione autobiografica, non si traduce in un fatto oggettivo o una verità da scoprire, ma si configura come «something that must be achieved or created, as well

⁷³⁵ M. Turim, “Reminiscences, Subjectivities and Truths”, in D.E. James (a cura di), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 193-212.

⁷³⁶ Ivi, p. 195.

⁷³⁷ Cfr. L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, London-New York 2009, p. 8.

⁷³⁸ *Ibidem*.

⁷³⁹ Cfr. P. Ricoeur, *Sé come un altro* [1990], Jaca Book, Milano 2011, passim.

as attested»⁷⁴⁰. In altri termini, le forme autobiografiche e, più genericamente, autorappresentative si fondano su un atto di auto-comprensione (Rascaroli utilizza la parola composta “self-understanding) che richiede sempre la mediazione di «signs, symbols and texts, and is always an act of interpretation»⁷⁴¹. Il soggetto si trova a essere, così, sempre mediato dai linguaggi e dai testi che crea (o meglio, che attraversa) per attestare la propria esistenza: sia che si rimandi a testi verbali sia che si afferisca a testi audiovisivi, cambiano gli strumenti, ma non la dinamica di fondo.

Per quanto riguarda l'*audiovisivo della quotidianità*, ci troviamo davanti a un caso particolare nella comunicazione audiovisiva. In maniera analoga a quanto avviene in relazione a “forme personali di cinema”⁷⁴² e a differenza di quanto avviene nel «standard and mainstream cinema»⁷⁴³, in cui l'enunciatore tende a nascondersi, abbiamo qui un enunciatore che si mostra in tutta la sua carica sensoriale: un enunciatore forte, come postulato da Rascaroli e dalle teorie di Edward Branigan⁷⁴⁴, che, innanzitutto, pone all'attenzione dell'enunciatario il proprio punto di vista (a livello percettivo, epistemico, etc.). Ci troviamo di fronte, insomma, a un *embodied enunciator*, che si caratterizza per la sua capacità di esprimere le proprie «perceptions, or her psychological and emotional perspectives and responses»⁷⁴⁵. All'interno di un simile quadro, la domanda a cui dobbiamo rispondere, tuttavia, si fa ancora più complessa (e ricorrente): possiamo essere certi che queste percezioni, queste prospettive psicologiche ed emozionali siano riconducibili a una soggettività che si esprime in maniera netta attraverso l'*audiovisivo analogico della quotidianità*?

Prendiamo ad esempio non più il fondo Fabiani-Tralli – che, comunque, come abbiamo visto, tende a mettere in crisi la necessità di riferirsi a un unico e monolitico soggetto che si erge a responsabile di un deposito di film e di video –, ma il macro-fondo denominato *PVEH*, in cui vengono raccolti diversi materiali audiovisivi connessi all'ambiente contro-culturale bolognese della fine degli anni Ottanta e dell'inizio degli anni Novanta. Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, in esso si raccolgono materiali molto diversi tra loro: qui ci concentreremo in particolare su un video analogico, girato in Video8 e intitolato *INK PISCINA*⁷⁴⁶, in cui si mostra un evento svolto nel centro sociale *Isola Nel Cantiere*, ovvero una festa in una piscina montata all'interno del centro sociale. Qui, di nuovo secondo le modalità della comunicazione amatoriale⁷⁴⁷, viene rappresentato un

⁷⁴⁰ Cfr. L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, cit., p. 9.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

⁷⁴² Cfr. *ivi*, pp. 1-7.

⁷⁴³ *Ivi*, p. 13.

⁷⁴⁴ Cfr. E. Branigan, *Point of View in Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton 1984, p. 73.

⁷⁴⁵ L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, cit., p. 13.

⁷⁴⁶ Si tratta dell'occorrenza HMPVEH_BO_72.

⁷⁴⁷ L'altro riferimento è a un video che abbiamo già citato, ossia *INK FESTA DI GUIDO*.

evento al contempo politico e conviviale⁷⁴⁸, in cui la comunità che si raccoglie attorno al centro sociale si ritrova a festeggiare. Le immagini mostrano molti dei suoi membri mentre, in costume da bagno, scherzano, ballano o, semplicemente, parlano l'uno con l'altro. L'operatore si muove tra di loro, concentrandosi sui loro visi (possiamo, per esempio, riconoscere alcuni membri della redazione del Videogiornale del DAMS Occupato⁷⁴⁹, come Lino Greco e Silvia Storelli) e sui particolari dell'interno dell'Isola Nel Cantiere – il centro sociale, infatti, era stato ricavato dentro il cantiere dell'Arena del Sole, un vecchio cinema e ora teatro situato in via Indipendenza a Bologna. Lo snodo problematico che ci si pone davanti è il seguente: chi ha effettuato le riprese? Al momento appare molto difficile ricostruirlo. Tra i materiali paratestuali trovati insieme alle pellicole e ai nastri magnetici non troviamo nessun documento che ci possa confermare l'identità dell'operatore. In maniera analoga, la memorialistica – i racconti degli ex-membri come Lino Greco, per esempio – appare insufficiente: molti degli astanti ricordano di essere stati lì, ma non rammentano chi fosse l'autore delle riprese. Ciò impone un'ulteriore domanda: è così importante individuare chi fosse? A nostro avviso, in fondo, la risposta è parzialmente negativa: soprattutto per quanto riguarda la scena dei centri sociali bolognesi di quel periodo, così contaminata con elementi relativi al trionfo del postmoderno e alla cultura cyberpunk⁷⁵⁰, la nozione di autore appare sostanzialmente relativa. Ciò che è necessario porre in evidenza è il rapporto uomo-macchina all'interno di una dimensione (contro-)quotidiana che viene vissuta in senso collettivo. A tal proposito, dunque, appare molto più utile concentrarsi sulla serie gestuale che crea il testo, nella consapevolezza che qui non ci troviamo tanto di fronte a un oggetto tecnico e a un testo che rimandano alla formazione di una memoria individuale, ma alla creazione di un video che risponde ai caratteri del *community mode* nell'accezione individuata da Judi Hetrick nel saggio “Amateur Video Must Not Be Overlooked”⁷⁵¹: se di autobiografia si tratta, non è di certo quella di un singolo membro della comunità, ma di una parte consistente della comunità.

Ovviamente quello del fondo PVEH è un esempio molto particolare e, sotto certi aspetti, estremo. Esso, tuttavia, indica un tema comune a tutti gli altri testi presi in considerazione. Più che parlare di autobiografia, nel momento in cui spostiamo l'attenzione dall'espressione di una soggettività unica e ben definita a quella dei gesti su cui si basa l'interazione tra il corpo dell'operatore, la macchina (cinepresa o videocamera) e l'ambiente mediale, dobbiamo trattare di autobiografie espanse, in cui le interazioni di vari operatori concorrono a “scrivere” una storia frammentaria eppure riconoscibile nei suoi sviluppi diacronici. Insomma, più che parlare di autobiografia, dovremo parlare in toni più

⁷⁴⁸ La festa, infatti, era stata organizzata come uno degli atti di protesta nei confronti delle prime minacce di sgombero del centro sociale da parte del comune di Bologna.

⁷⁴⁹ I cui materiali, come è possibile notare nell'appendice catalogafica, fanno parte del fondo PVEH.

⁷⁵⁰ Cfr. S. D'Onofrio, V. Monteventi, *Berretta Rossa. Storia di Bologna attraverso i centri sociali*, cit., pp. 67-79.

⁷⁵¹ Cfr. J. Hetrick, “Amateur Video Must Not Be Overlooked”, cit., pp. 72-79.

attenuati di *spazio autobiografico* che ogni singolo testo, elaborato da un *embodied enunciator* che non assume un'identità univoca, contribuisce a costruire riportando punti di vista variegati⁷⁵².

Tale tema può essere posto in relazione con quanto sostenuto da Sandra Lischi in “Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia”, a cui abbiamo accennato nel primo capitolo della tesi. Pur affermando l'importanza degli studi di Krauss e Bellour, la studiosa prende implicitamente le distanze da loro, evidenziando come il rapporto tra il polo del racconto/della rappresentazione di sé e quello delle tecnologie medialità non risponda eminentemente a criteri di natura ontologica. In altri termini, secondo Lischi, il video non è “naturalmente” portato all'autografia⁷⁵³ (a discapito dell'autobiografia). Non vi sono caratteri intrinseci dell'immagine elettronica che impongano *tout court* una configurazione autografica⁷⁵⁴: al contrario, l'oscillazione tra autografia e autobiografia, è legata, da un lato, a questioni di natura diacronica, dall'altro, a questioni di natura pratica.

Lischi, infatti, individua due momenti all'interno dell'utilizzo sperimentale del video. Il primo – che coincide con la sua fase pionieristica – è effettivamente caratterizzato da una “necessità autografica”. In questo frangente,

l'autore non si racconta, ma si iscrive nell'immagine: non fa autobiografia, ma autorispecchiamento (o autografia). Ragiona sul medium, ne scopre e ne mostra le caratteristiche, inscrivendovi la materia prima (o la prima materia) che ha a disposizione: il proprio corpo. A distanza di tanti anni, tuttavia, l'importante testo della Krauss va però ridimensionato alla luce di altre considerazioni, sia storiche che culturali. La dimensione personale e intima è infatti favorita dai laboratori video dei primi anni '70, quasi interamente domestici [...] Inoltre, è molto forte il contatto e il confronto con il cinema sperimentale e *underground* in cui l'autore si filma o filma la sua piccola comunità (Mekas, Brakhage, Kuchar, Deren...). E poi il peso del movimento “Fluxus” con il suo azzeramento della distanza arte-vita e la rivalutazione neodadaista di un elemento dissacratorio e ludico; e ancora le contaminazioni con la *performance* e la *body-art*...⁷⁵⁵

Insomma, l'autografia è legata a ramificazioni pratiche che *presentano una loro storia*: non si tratta di caratteri connessi allo “specifico mediale” del video, ma di elementi connessi a un *humus* culturale che, nel tempo, si è modificato.

⁷⁵² Un simile tema è già stato individuato da Alice Cati in relazione alle pratiche cineamatoriali tra gli anni Venti e gli anni Quaranta. Più in particolare, ella tratta, all'interno del film di famiglia, di più livelli di autorialità: «non più, o meglio, non solo quella responsabile dell'atto del filmare, ma anche quella che tiene le fila dell'intero progetto di raccogliere le sequenze filmate della propria vita. Ebbene c'è l'autore del film e quello della collezione, ma se vogliamo possiamo addirittura considerare quest'ultimo una sorta di regista. A questo proposito, definivamo sopra le collezioni di film amatoriali come dei testi plurali e multi-autoriali; in realtà è come se ci fosse una gerarchia di autori, in cui il possessore della cinepresa ricopre la posizione di vertice». Per quanto concerne l'*audiovisivo analogico della quotidianità*, condividiamo molti elementi messi in luce da Cati. Al contrario di quanto affermato dalla ricercatrice milanese, tuttavia, non crediamo che, all'interno del nostro campo di ricerca, tale gerarchia possa essere considerata pregnante. In altri termini, ciò che crediamo sia rilevante è, prima di tutto, l'attestazione della pluralità e della multi-autorialità dei testi dell'audiovisivo quotidiano. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 102.

⁷⁵³ Con “autografia” si intende quella modalità autorappresentativa in base alla quale l'autore tende a iscriversi nell'immagine, ponendo in atto dinamiche di autorispecchiamento. Cfr. S. Lischi, “Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia”, cit., p. 74.

⁷⁵⁴ Cfr. *ivi*, pp. 73-75.

⁷⁵⁵ *Ivi*, p. 74.

Non casualmente, dunque, dopo questo primo momento “autografico”, la ripresa su nastro magnetico ha raggiunto, grazie anche a innovazioni di matrice tecnologica (come, per esempio, la miniaturizzazione degli oggetti tecnici), una fase diversa in cui «dall’effetto specchio, dalle modalità di rappresentazione tipiche del periodo “autoriflessivo” (e autoriflettente...) del medium si è passati a un discorso più complesso», connotato da un’istanza autobiografica. Tale istanza si configura in senso speculare rispetto a quella “autografica”: se quest’ultima, infatti, è il regno dell’indagine della specificità mediale del video, la prima segna il passaggio

dalla esclusiva esplorazione delle “specificità” del medium all’assunzione e rielaborazione elettronica di altri media. Il genere autobiografico, spesso ancor più di altri neo-generi video, si avvale dell’apporto della fotografia, del cinema, della scrittura: [...] li mescola, li rielabora, li anima o li congela, ne fa le unità minime di un album di famiglia ⁷⁵⁶.

Ci troviamo di fronte, insomma, a un movimento che trascende i confini mediali (e che ingloba, secondo Lischi, anche le forme marginali del cinema amatoriale e di famiglia) ⁷⁵⁷ al fine di garantire pienezza espressiva all’artista che decide di raccontare di sé: egli, poiché l’autobiografia per immagini è caratterizzata dalle difficoltà esposte da Bruss e da Bellour, tenterà di recuperare quante più fonti disponibili, utilizzando il video come strumento di studio e rielaborazione dei materiali raccolti.

La prospettiva intermediale che, per Lischi, caratterizza l’intero orizzonte del video, si realizza qui, dunque, a stretto contatto con una forte tensione autobiografica. Sebbene ne definisca la sfera di influenza in maniera eccessivamente netta e funzionale a un’ottica di transizione ⁷⁵⁸, la studiosa riesce a indirizzare la nostra attenzione su un punto fondamentale: non vi è un medium che possa rivendicare un primato autobiografico sull’altro perché essi agiscono sempre all’interno di orizzonti interdipendenti, ossia all’interno di “reti interdispositivali” costituite sulla base di negoziazioni pratiche che si sviluppano in senso diacronico. Allo stesso modo, specularmente, le tensioni autorappresentative e autobiografiche sono molteplici e non si esauriscono nelle pratiche di un unico medium. Si configurano, al contrario, come spurie, interdipendenti e adattabili alle caratteristiche tecniche e tecnologiche che, in quel particolare frangente, consentono di esprimerle. Per quale motivo, infatti, dovremmo attribuire alle immagini in movimento una preminenza “autoritrattistica” laddove, innanzitutto a livello tattico, prima gli artisti e, a loro modo, anche gli amatori (tra cui gli *everyday user*), piegano i mezzi a loro disposizione non solo per elaborare *self-portrait*, ma anche per restituire al fruitore del video (o del film) il senso della complessità della propria esistenza – o meglio, il senso dello scorrere del *proprio* tempo?

⁷⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 75.

⁷⁵⁷ Cfr. *ivi*, p.

⁷⁵⁸ Si parla di un passaggio *dall’autografia a* un discorso più complesso: si rischia, dunque, di seguire un *leitmotiv* teleologizzante.

In questo senso, l'utilizzo di termini meno connotati come quello di *spazio autobiografico* appare non solo di fondamentale rilevanza, ma anche di estrema pertinenza: essi rimandano al riconoscimento di una tensione che si fa strada *attraverso* i media, erodendone i confini quasi in senso *post-mediale*; o meglio, rimandano alla consapevolezza della presenza, all'interno di alcune pratiche medialità (tra cui, per esempio, anche quelle dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*) di un campo di variazioni che tiene conto della particolarità di ogni operazione autorappresentativa/autobiografica.

Per quanto concerne l'*audiovisivo analogico della quotidianità*, all'interno del suo *spazio autobiografico* instabile possiamo tuttavia trovare degli elementi di costanza, come le tre figure che abbiamo individuato (l'*autoritratto*, il *ritratto filmato* e la *soggettiva sensoriale*). Esse non si articolano solo come “isole significanti” che consentono la manifestazione dell'azione di un preciso soggetto mediale, ma rimandano anche ai gesti che li hanno determinati, gesti che, a loro volta, non indicano altro che una stratificazione di punti di vista. Una stratificazione talvolta generica che non consente sempre l'esatta ricostruzione della genealogia degli sguardi che ha portato alla redazione dei testi audiovisivi⁷⁵⁹. Una stratificazione che, tuttavia, rappresenta uno dei modi di “accesso mediale” al nostro mondo-della-vita, alla nostra quotidianità.

3.2.2 Autoritratto

Nel capitolo di *Pellicole di ricordi*, dedicato agli stili di ripresa rintracciabili all'interno di un corpus legato alla comparsa della pratica cineamatoriale in Italia (tra il 1926 e il 1942), Alice Cati pone in evidenza, come abbiamo fatto noi prendendo spunto dalla sua riflessione, la sostanziale instabilità dei testi filmico-amatoriali/familiari. Rimandando a sua volta a Odin⁷⁶⁰, Cati asserisce che le forme del film di famiglia si caratterizzano per la loro

completezza intrinseca: l'assenza di un inizio e di una fine induce a descriverlo come un *frammento di testo*; a ciò si lega il fatto che la mancanza di una storia, necessaria a esplicitare le relazioni tra le diverse azioni, rende instabile il tessuto narrativo del film. Anche dal punto di vista della rappresentazione, lo spazio e il tempo appaiono due elementi accessori e poco definiti⁷⁶¹.

All'interno di un orizzonte testuale così precario, come abbiamo asserito nei capitoli precedenti, emergono alcune figure significanti – delle vere e proprie “isole significanti” – che permettono di orientare il significato del testo. Ognuna di queste presenta una struttura precisa e tende a emergere in maniera riconoscibile dal magma semiotico – costituito da errori, elementi poco comprensibili

⁷⁵⁹ Il caso del fondo preso in considerazione, ossia il Fabiani-Tralli, non è molto frequente: di rado, infatti, riusciamo ad avere a disposizione tutte quelle informazioni utili a ricostruire una simile stratificazione.

⁷⁶⁰ Cfr. R. Odin, “Le film de famille dans l'institution familiale”, cit., pp. 28-31.

⁷⁶¹ Cfr. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 91.

anche dal punto di vista iconografico, etc. – implicando spesso, tuttavia, una vera e propria infrazione dei codici grammaticali della comunicazione attraverso immagini in movimento.

Una di queste “isole significanti” è stata definita da Cati come *autoritratto*. La ricercatrice, tuttavia, attribuisce a esso un significato leggermente diverso rispetto a quello elaborato da Bellour: se, infatti, per il teorico francese esso si carica di tutte quelle implicazioni connotative che abbiamo sottolineato nel capitolo precedente, per Cati ha, invece, un significato più letterale. Si tratta, infatti, di una figura prodotta dal gesto “dell’autoscatto” che, dalla fotografia, stava lentamente penetrando anche all’interno dell’orizzonte filmico amatoriale. Ciò si legava alla comparsa delle prime macchine a molla, che consentivano una «produzione seriale e automatica delle immagini»⁷⁶²: in questo modo, «la cinematografia amatoriale iniziò a fondarsi [...] sul principio dell’*autoscatto*»⁷⁶³. A tale categoria non appartengono, tuttavia, solo le riprese in cui l’operatore riesce effettivamente a mettersi in scena, ma anche quelle in cui dirige un operatore occasionale al fine di poter comparire all’interno dell’inquadratura.

Sebbene Cati riesca a trovare almeno due occorrenze della prima forma di autoritratto (la definiremo, per rendere più semplice il discorso, *autoritratto puro*) all’interno del fondo La Colla, va evidenziato, come abbiamo fatto nei precedenti capitoli, che, a causa della macchinosità attraverso cui era possibile elaborare autoritratti in pellicola, assai raramente essi compaiono nei testi filmico-amatoriali. Non a caso, all’interno del nostro *corpus*, che fa riferimento anche a materiali in triacetato prodotti circa cinquant’anni dopo quelli presi in considerazione da Cati e riconducibili ad apparecchiature cinematografiche più automatizzate rispetto alle cineprese degli anni Trenta, tale figura linguistica è sostanzialmente assente.

Un discorso diverso, invece, deve essere svolto per la seconda categoria, ossia quella dell’*autoritratto spurio*. All’interno del nostro corpus, possiamo contare su almeno due fondi, il fondo Fabiani-Tralli e il fondo Cavallotti-Vignoli, in cui tale figura, anche se non può dirsi ricorrente, è quantomeno presente. Prendiamo i film in Super8 dei Fabiani. Nei capitoli precedenti abbiamo notato che i film (e successivamente i video in Betamax) del fondo sono stati girati talvolta da Gianna Fabiani e talvolta dal fratello Andrea. I primi quattro film in Super8⁷⁶⁴, tuttavia, sono stati girati durante la luna di miele in Tunisia e durante altri viaggi fatti da Gianna e dal marito Antonio Tralli. Poiché, come ci è stato confermato dalla stessa *everyday user*, il marito non era particolarmente portato all’utilizzo di oggetti tecno-mediali, è probabile che i ritratti filmati di Gianna siano stati, in realtà, guidati da lei stessa. In questo caso, ci ritroviamo all’interno di una

⁷⁶² Ivi, p. 101.

⁷⁶³ *Ibidem*.

⁷⁶⁴ Si tratta delle occorrenze archiviali HMFabiani-Tralli1 (*Tunisia 5 Terre*), HMFabiani-Tralli2 (*Portogallo*), HMFabiani-Tralli3 (*Turchia*) e HMFabiani-Tralli4 (*Bali 80*).

dimensione ibrida, in cui l'intenzionalità della cineamatrice si mescola all'imperizia tecnica di un intermediario umano. In questo senso, possiamo comprendere perché la maggior parte degli *autoritratti spuri* di Gianna appaia spesso sfocata, come al minuto 04'56" della prima bobina *Tunisia 5 Terre* (HMFabiani-Tralli1), quando la donna, durante la visita a un'oasi nel deserto del Sahara, guarda verso la cinepresa e, sorridendo, mostra la lingua. Della medesima consistenza appaiono alcuni altri autoritratti spuri, effettuati rispettivamente in un altro momento del lungo viaggio nel deserto e, in coda alla bobina, durante un altro viaggio nelle Cinque Terre (in Liguria). Un altro fondo in cui ritroviamo simili forme di *autoritratto spurio* è il fondo Cavallotti-Vignoli e, in particolare, tra i film girati da Luigi, un piccolo industriale di Milano che ha girato diversi film in Super8 e video in Video8 tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Novanta. Un dato di complessità del fondo è legato al fatto che, tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, Luigi era solito prestare la medesima cinepresa al figlio Gianni, il quale la usava per riprendere la propria esistenza quotidiana e familiare. L'insieme dei film e dei video, com'è possibile notare nell'appendice catalogafica, fa così riferimento a un arco di tempo ventennale, in cui sono riprese, più che altro, le vacanze di Luigi e della moglie Teresa sulla Riviera Romagnola (a Cesenatico), alcuni weekend passati nella casa di campagna a Trezzo sull'Adda (tra Milano e Bergamo), un viaggio in crociera, alcuni momenti di vita lavorativa in fabbrica (sia in Super8 sia in Video8) e, per quanto riguarda la parte girata da Gianni, i primi anni di vita dei figli Francesca e Diego.

All'interno di questo macro-insieme, troviamo che la figura dell'*autoritratto spurio* compare più frequentemente nelle parti girate da Luigi. Particolarmente interessante è la prima bobina della parte di fondo in triacetato, intitolata *Andrea 9 mesi? Villa di Tino? _Cesenatico Trezzo 1969*⁷⁶⁵. Qui sono presenti diverse sequenze in cui si condensa circa un anno della "biografia per immagini" di Luigi: le visite alla casa del parente Tino Passoni, la vita domestica durante le visite del nipote Andrea (nato l'anno prima) e del figlio Gilberto, due matrimoni e la consueta vacanza a Cesenatico. Qui, intorno al minuto 10'22", Luigi si fa riprendere mentre gioca a bocce in spiaggia: si tratta di una serie di inquadrature – quasi tutte in campo medio –, in cui ricorsivamente possiamo vedere il cineamatore mentre lancia una boccia, mentre, dietro di lui, si staglia il grattacielo del condominio Marinella II di Cesenatico. La centralità della sua figura e la ripetitività del gesto all'interno di un lasso di tempo di pochi secondi, ci spingono a pensare che, probabilmente, i materiali sono stati materialmente girati dalla moglie Teresa su indicazioni del marito. Di nuovo, dunque, ci troviamo di fronte a un caso di *autoritratto* elaborato da una seconda persona che, tuttavia, tenta di agire secondo il regime di intenzionalità stabilito da colui che compare nell'inquadratura.

⁷⁶⁵ Si tratta dell'occorrenza archiviale HMMICAVALLOTTIVIG3.

Gli esempi che abbiamo riportato presentano diversi punti di comunanza. Innanzitutto, gli autoritratti che abbiamo citato si collocano come elementi di ancoraggio del testo all'interno di un fluire di immagini sostanzialmente disordinato: sia nel caso del film *Tunisia 5 Terre* del fondo Fabiani sia nel caso di *Andrea 9 mesi? Villa di Tino? _Cesenatico Trezzo 1969* gli *autoritratti spuri* emergono da una concatenazione filmica in cui, da un lato, vediamo immagini del deserto del Sahara – immagini che, tuttavia, faticiamo a collocare in un luogo preciso – oppure panoramiche e zommate su alcuni angoli poco conosciuti del golfo del Tigullio, dall'altro immagini del turismo di massa tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, all'interno di un luogo anonimo e affollato, ossia il bagnasciuga della Riviera Romagnola. In altri termini, gli *autoritratti spuri*, se vengono posti in relazione con le immagini che li precedono e li seguono, avviano un processo di significazione che si radica nel riconoscimento di chi tenta, attraverso le immagini in movimento, di rappresentare se stesso grazie all'aiuto di qualcun altro (spesso qualcuno che avvertiamo come “prossimo”).

Il problema che sorge da una simile impostazione diviene il seguente: nel momento in cui il cineamatore desidera elaborare un proprio autoritratto, ma, per farlo, deve affidarsi a qualcun altro, quali processi intenzionali sta ponendo in atto? Di nuovo, uno strumento che dovrebbe servire a facilitare il deposito (metaforico) di tracce soggettive all'interno del testo tende, in realtà, a mettere in crisi le condizioni di possibilità attraverso cui ciò può avvenire. Se, infatti, per riprendere se stesso, l'operatore deve affidarsi a qualcun altro, significa che il suo orizzonte intenzionale (in cui vi è sempre una mediazione tra ciò che *vuole* e ciò che *può* fare) sarà ulteriormente mediato da ciò che la seconda persona *sa* fare con la cinepresa. Inoltre, questo elemento sarà ulteriormente mediato dalle condizioni di possibilità dell'oggetto tecnico, il quale, come pone in evidenza Sobchack nel suo saggio su Delmer Dave⁷⁶⁶, si presenta sempre come un'infrastruttura che avviva dinamiche parallattiche: insomma, l'*autoritratto spurio* tende ad amplificare quegli elementi di contraddizione che, se ci allineiamo all'interpretazione di Žižek elaborata da Sobchack, anziché presentarci le tracce dell'attività di un soggetto, ci ricordano che, prima di arrivare al suo nucleo (ammesso che sia possibile farlo), dobbiamo sempre superare un numero consistente di strati interpretativi e che ogni strato è frutto di un gioco di risonanze (discorsive, tecniche, gestuali, semiotiche, etc.) molto complicato da decifrare⁷⁶⁷.

⁷⁶⁶ Cfr. V. Sobchack, “The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' *Dark Passage*”, cit., p. 71.

⁷⁶⁷ In questo senso, torna a essere fondamentale l'interpretazione del concetto di “cinema personale” elaborata da Rascaroli, secondo cui tali forme di comunicazione audiovisiva (filmica, video, etc.) rendono comprensibile come la costruzione dell'identità come processo metaforico richieda sempre un atto di interpretazione. Cfr. L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, cit., pp. 3-15.

Un simile orizzonte diviene ancora più complesso se prendiamo in considerazione i processi di automatizzazione che caratterizzano il passaggio al video analogico. In questo senso, appare paradigmatico un testo (già citato) presente nel fondo Cabrini. Si tratta del video (in VHS) intitolato *LEONARDO 1985-86 No. 1* e, in particolare, della sequenza in cui Antonio Cabrini si riprende mentre gioca con il figlio Leonardo. Nei capitoli precedenti, abbiamo analizzato questo brano concentrando la nostra attenzione sul problema del gesto e, in maniera più specifica, sul rapporto tra automatismo, tecnica e iscrizione del sé nel testo. Ora appare più necessario concentrarsi sull'altro lato della medaglia: non tanto, quindi, sul tema della parallasse, ma su come Cabrini riesca a tradurre le proprie esigenze autorappresentative in forme testuali nel momento in cui la sua VHS Movie si stacca dal suo corpo.

L'analisi dell'intera sequenza, più che l'isolamento delle inquadrature in cui Antonio compare insieme a Leonardo, appare decisamente rivelatrice. Notiamo, infatti, una certa progressione dell'esposizione del corpo dell'*everyday user*. Dapprima – e ciò appare come uno delle grandi innovazioni introdotte dal video – egli compare esclusivamente come voce fuori campo. Insomma, nelle prime inquadrature ci troviamo di fronte a un ritratto filmato del piccolo Leonardo, mentre Antonio compare solo in quanto acusmata⁷⁶⁸, in quanto personaggio invisibile che invade il campo attraverso la voce, interpellando direttamente il figlio che tenta di articolare le prime parole. La sua presenza, tuttavia, non si riduce alla voce, la quale, pur svolgendo un ruolo di primaria importanza nell'orientare i processi di significazione e pur costituendo una delle marche enunciative fondamentali per l'applicazione del concetto di *embodied enunciator*⁷⁶⁹ al contesto della comunicazione audiovisiva quotidiana, rappresenta solo uno dei possibili elementi di manifestazione dell'enunciatore all'interno di questi enunciati.

In seguito, infatti, possiamo notare che, anche se il fuoco dell'attenzione rimane sempre sul *ritratto filmato* di Leonardo, altre parti del corpo di Antonio entrano in campo. Dopo un breve momento in cui l'*everyday user* compare a figura intera mentre insegna a Leonardo come si utilizza lo stereo (dal minuto 142'33" al minuto 145'45"), la camera torna a essere aderente al corpo. Nelle inquadrature successive, Leonardo inizia a giocare tra le gambe del padre: proseguendo il ritratto filmato del figlio, Antonio entra con il proprio corpo all'interno dell'immagine senza staccare la videocamera dai propri occhi. In questo breve passaggio (dal minuto 146'25" al minuto 146'56"), possiamo osservare, attraverso il punto di vista di Cabrini, l'operatore che si osserva: abbiamo, dunque, una coincidenza tra corpo osservante e corpo osservato, una coincidenza mediata dall'utilizzo del *camcorder*, che si presenta al contempo come uno strumento di visione e di registrazione. Prendendo avvio da un simile spunto, siamo spinti a proseguire la nostra linea di

⁷⁶⁸ Cfr. M. Chion, *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica e poetica*, cit., p. 335.

⁷⁶⁹ Cfr. L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, cit., pp. 12-15.

argomentazione all'interno di due snodi teorici. Il primo concerne la costruzione dello spazio dell'inquadratura legata a un simile gesto; il secondo, grazie a Sobchack, gli elementi più cogenti relativi all'iscrizione di sé nell'inquadratura.

Per quanto riguarda il primo punto, in quei trenta secondi possiamo notare come lo spazio rappresentato venga occupato da due corpi, quello del piccolo Leonardo e quello dell'operatore, all'interno di una configurazione in cui esso è, prima di tutto, lo spazio del gesto attraverso cui si crea il testo. La circolarità dello sguardo – una circolarità mediata da un apparecchio di videoregistrazione – permette l'emersione non solo di “un'ambientazione”⁷⁷⁰ in cui si svolgono alcuni eventi, ma lo *spazio agito* dall'enunciatore: insomma, lo spazio del suo gesto mediale, in cui egli si muove rendendo visibili parti del proprio corpo. La presenza in campo delle mani o dei piedi dell'operatore diviene così la marca enunciativa di un processo in cui il testo appare disseminato di tracce⁷⁷¹ – in questo caso, tracce “corporee” – a cui l'“atto (auto)rappresentativo” rimanda. Anche se, insomma, l'operatore/enunciatore non entra in campo completamente, troviamo nella presenza del suo piede – e nella centralità che esso assume nel momento in cui diviene “oggetto” dei giochi del piccolo Leonardo – la spia di un'istanza autorappresentativa che si svilupperà pienamente in seguito, quando Antonio sistemerà la camera sul cavalletto ed entrerà in campo con tutto il suo corpo.

Già qui, tuttavia, possiamo evidenziare come l'*autoritratto in nuce* costituito dalle inquadrature in cui compaiono le gambe dell'operatore ci fornisca indizi non solo sul rapporto tra Antonio e il figlio Leonardo, ma sul rapporto tra il corpo dell'operatore (insomma, il corpo dell'*embodied enunciator*) e lo “spazio in cui la rappresentazione audiovisiva prende vita”. Quest'ultimo, come abbiamo anticipato, non si configura unicamente come spazio rappresentato, ma come una struttura spaziale complessa, formata dalla localizzazione degli sguardi e dal movimento dei corpi⁷⁷² all'interno di una dimensione vissuta. Dal loro dispiegamento nasce una “forma spaziale generale e concreta” dal forte *cotè* espressivo; uno “spazio topologico”, fondato su corrispondenze qualitative (rapporti di vicinanza, prossimità e separazione), anisotropo e non-omogeneo. Uno spazio, come sostiene Michele Bertolini nell'introduzione a *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico*, «pre-oggettuale e non-euclideo, in stretta relazione con gli sviluppi del

⁷⁷⁰ Intendiamo qui il concetto di ambientazione nell'accezione elaborata da Sara Iommi in *Appunti per un'analisi dell'ambientazione nel film*. In questo testo con il termine ambientazione si intende quella forma assunta dall'ambiente, inteso come spazio che nasce dall'incontro tra spazio e condotta umana, nel momento in cui ottiene carica attanziale e diviene «agente del racconto filmico». S. Iommi, *Appunti per un'analisi dell'ambientazione nel film*, Vecchiarelli, Roma 2012, p. 22.

⁷⁷¹ Cfr. M. Turim, “Reminiscences, Subjectivities and Truths”, cit., p. 195.

⁷⁷² Cfr. Roman Ingarden, “Il tempo, lo spazio e il sentimento di realtà”, in M. Bertolini (a cura di), *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico*, Milano-Udine, Mimesis, p. 161.

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»⁷⁷³.

Tale forma agisce, in senso interpretativo, come base per qualsiasi “retorizzazione dell’*audiovisivo analogico della quotidianità*” successiva, espletando al contempo precise funzioni comunicative (innanzitutto quelle veridittiva e socio-affettiva). In altri termini, anche all’interno di un *autoritratto parziale* come quello che si costituisce nel momento in cui la gamba dell’operatore entra in campo segnalandone metonimicamente la presenza, ci troviamo di fronte a una forma di rappresentazione del sé che, al contempo, evoca le dinamiche stesse attraverso cui l’*embodied enunciator* (e, in particolare, quell’*embodied enunciator* che coincide con la figura dell’*everyday user*) si predispongono all’autorappresentazione. In sintesi, dunque, già in quel brevissimo sintagma al cui interno compare la gamba di Cabrini, possiamo ritrovare le tracce di una tensione che si ricollega ai sintagmi precedenti (in cui Antonio compare innanzitutto come voce e in cui appare a figura intera davanti allo stereo) e ai sintagmi successivi, in cui, dopo aver sistemato il *camcorder* in un punto in cui l’angolo di ripresa è abbastanza ampio e dopo aver avviato la registrazione, entra in campo rimanendovi fino al termine della sequenza.

Anche se in grado diverso, dunque, le inquadrature che rimandano in senso metonimico alla presenza di un *embodied enunciator* ricalcano alcune problematiche connesse all’*autoritratto puro* che si determina nel momento in cui l’operatore sfrutta pienamente i caratteri automatici della videocamera. Il secondo snodo teorico che abbiamo citato in precedenza, insomma, rimanda a una questione di fondamentale rilevanza per il ragionamento sull’*autoritratto* e afferisce alle zone d’ombra che una simile forma testuale pone a livello analitico. Nel momento in cui l’operatore inquadra parti di sé sta compiendo, *de facto*, una doppia operazione: da un lato, come abbiamo evidenziato, rimanda metonimicamente a se stesso, dall’altro evidenzia di nuovo ciò che nell’ambito della fenomenologia merleau-pontyana prende la forma “dell’enigma del visibile” (nel nostro caso, della “audio-visione”): colui che osserva il mondo davanti a lui – anche nel momento in cui esso si riduce al proprio figlio che gioca con i lacci di una scarpa – è al contempo vedente e visto (e, aggiungiamo noi, udente e udito). Sebbene il filosofo francese riferisca tale enigma solo all’opera dell’artista, ritroviamo un simile dilemma anche all’interno di quelle forme di produzione mediale legate a processi di massa e, talvolta, a regimi di “incompetenza” e di “non-intenzionalità” espressiva. In un senso più letterale che metaforico – o forse letterale e metaforico al contempo – la gamba di Cabrini ci ricorda che non solo nella produzione dell’opera d’arte, ma anche nell’elaborazione di un video di famiglia l’autore si dà sempre con il proprio corpo.

⁷⁷³ Michele Bertolini, “Introduzione”, in Id. (a cura di), *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico*, cit., p. 78.

All'interno di una simile prospettiva, quindi, per elaborare un quadro di metodologie d'analisi efficiente, dovremo «trovare il corpo operante ed effettuale, che non è una porzione di spazio, un fascio di funzioni, che è un intreccio di visione e movimento»⁷⁷⁴. Nel momento in cui intraprendiamo l'analisi dei film e dei video della quotidianità, ci accorgiamo ben presto che molte categorie analitiche elaborate per il *feature film* o anche per il film documentario sono insufficienti. Dobbiamo muoverci lungo altri assi, come, per esempio, l'indagine delle tracce che non tanto il soggetto lascia durante il suo “operare” all'interno del testo, ma soprattutto delle tracce che il corpo inteso come “potenza gestuale” lascia in esso. Come sostiene Marco Ferrari nella sua interpretazione delle teorie presentate ne' *L'occhio e lo spirito*, «l'occhio è insieme percipiente e percepito, soggetto della percezione e corpo percepibile, punto zero della percezione fatto della stessa stoffa di cui sono costituiti gli altri corpi nello spazio intorno a noi»⁷⁷⁵: se tentiamo di tradurre un simile assunto in un quadro analitico-metodologico, ci dovremo dunque interrogare sui modi in cui, innanzitutto a livello descrittivo, il tema del gesto corporeo (che è, al contempo, gesto mediale, affettivo, etc.) si traduce in forma di linguaggio dentro i testi (nel nostro caso, dei testi audiovisivi della quotidianità).

In questo senso, l'applicazione diretta delle teorie merleau-pontyane appare come un'operazione scivolosa: poiché Merleau-Ponty si è occupato raramente di cinema e poiché alcuni snodi fondamentali legati alla materialità delle pratiche cinematografiche e, più in generale, audiovisive non potevano essere rilevati dal suo cerchio di coscienza possibile, crediamo sia di fondamentale importanza tentare di estendere il nostro raggio teorico anche a coloro che hanno re-interpretato Merleau-Ponty all'interno della teoria dei media: in particolare, come abbiamo già evidenziato in altri punti della tesi, il nostro riferimento è Vivian Sobchack e, in particolare, il saggio in cui problematizza il rapporto tra soggettività, corpo e oggetti tecno-mediali⁷⁷⁶.

Anche se Sobchack, all'interno del saggio, indaga casi specifici connessi alla cinematografia hollywoodiana degli anni Quaranta (in particolare *La fuga* di Delmer Daves⁷⁷⁷ e *Una donna nel lago* di Robert Montgomery⁷⁷⁸), alcuni elementi appaiono di fondamentale rilevanza soprattutto per quanto concerne, in generale, l'utilizzo di “lightweight cameras” e le sue implicazioni parallattiche. Sobchack, infatti, asserisce che «the physical distance between the camera's lens and viewfinder frequently led to misaligned or “incorrect” framing of the image, a misalignment that would be

⁷⁷⁴ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 17.

⁷⁷⁵ Cfr. M. Ferrari, “La libertà dell'artista e l'enigma del visibile”, in I. Pozzoni (a cura di), *Frammenti di filosofia contemporanea*, vol. IV, Limina Mentis, Villasanta 2015, p. 115.

⁷⁷⁶ Cfr. V. Sobchack, “The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' *Dark Passage*”, cit., pp. 69-83.

⁷⁷⁷ D. Daves, *La fuga (Dark Passage)*, USA, 1947).

⁷⁷⁸ R. Montgomery, *Una donna nel lago (Lady in the Lake)*, USA, 1947).

especially noticeable in subjective shots»⁷⁷⁹. Questo senso di mancato allineamento tra l'occhio dell'operatore e l'obiettivo della cinepresa (e della videocamera) diviene il fulcro concettuale attorno a cui si definisce il senso della mediazione tecnica. E se, come sostiene Žižek, la parallasse appare come una questione ontologica legata ai nostri processi percettivi e cognitivi ⁷⁸⁰, essa appare in tutta la sua forza nel momento in cui i processi di mediazione tra soggetto e oggetto si attualizzano grazie a oggetti tecno-mediali.

In questo senso, il tema dell'*autoritratto* (parziale o totale, spurio o puro), prima di presentare le istanze soggettive del proprio autore, rimanda sempre a un cono d'ombra – a un “cono parallattico”, verrebbe da dire –, in cui emerge il tema della mediazione tecnica in tutta la sua opacità. A livello testuale un simile processo si traduce, innanzitutto, in una presa di consapevolezza: i testi dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* sono disseminati, più che di marche soggettive, di marche tecno-corporee, attraverso cui si manifestano non tanto le dinamiche intenzionali che portano alla realizzazione di un testo, ma le dinamiche di interrelazione tra corpo e macchina. Tali dinamiche di interrelazione, a loro volta, rimandano alle condizioni di possibilità degli oggetti tecnici (dall'ergonomia all'operazionalità ⁷⁸¹ dei macchinari), a influenze di natura ambientale, alle “modalità gestuali” messi in atto dall'*everyday user*, etc. Il concetto stesso dell'*autoritratto* (e l'esempio fornito dal fondo Cabrini) ci spinge così a indagare le modalità attraverso cui i motivi psicologici profondi legati alle pratiche amatoriali si possono esprimere attraverso una negoziazione tra l'utilizzo di macchinari e le istanze espressive connesse all'immagine in movimento: simili transazioni portano alla produzione di testi in cui intravediamo, da un lato, l'emersione di una dimensione quotidiana, dall'altro le difficoltà legate a uno strumento di mediazione tecnica (nel caso di Cabrini, una VHS Movie, ossia un *camcorder* dotato di microfono ambientale), che non è mai neutro.

In altri termini, l'*autoritratto* parziale ci informa che, nel campo dell'amatorialismo audiovisivo (filmico e video), non ci troviamo davanti solo all'*espressione* di una soggettività, ma soprattutto a una sua *mediazione produttrice*, ovvero una sorta di paradosso secondo il quale non possiamo mai giungere all'osservazione delle oscillazioni della soggettività se non attraverso forme di mediazione che ci allontanano da essa ⁷⁸². Insomma, ciò che appare valido per quanto riguarda la manifestazione dell'orizzonte quotidiano attraverso l'audiovisivo sembra valere anche per la riflessione intorno alla

⁷⁷⁹ Ivi, p. 73.

⁷⁸⁰ Cfr. S. Žižek, *The Parallax View*, cit., p. 17.

⁷⁸¹ Cfr. W. Ernst, “Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media”, in E. Huhtamo, J. Parikka, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 2011, pp. 239-242.

⁷⁸² In questo senso, ci avviciniamo alle affermazioni di Rascaroli (e di Turim), secondo la quale la soggettività si manifesta sempre e soltanto attraverso segni, dinamiche interpretative etc. Cfr. L. Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, cit., pp. 3-15.

soggettività: come, secondo Berger e Luckmann (e Cavell), la quotidianità è lo sfondo opaco e irriflesso in cui noi agiamo e che emerge solo attraverso indizi, la soggettività si manifesta solo attraverso spie che devono essere interpretate – e la cui individuazione implica una loro espunzione dal loro orizzonte di operatività.

Ciò che appare pregnante per l'autoritratto parziale appare di focale rilevanza anche per l'"autoritratto totale", ossia per quelle immagini in cui Cabrini sistema la videocamera sul cavalletto e, affidandosi ai meccanismi di automazione della sua VHS Movie, entra in campo per giocare con Leonardo. In questo caso, gli elementi da rilevare sono di duplice livello: da un lato vi sono le azioni che Antonio e Leonardo compiono davanti alla videocamera, dall'altro vi è il problema connesso alla totale automazione del processo di videoregistrazione.

Una volta che ha sistemato la videocamera sul cavalletto, Antonio entra in campo e comincia a giocare con Leonardo. Dapprima scherza con il bambino e, in seguito, inizia a giocare con lui a palla, dando l'impressione di essersi dimenticato di trovarsi davanti a una videocamera in funzione. Le immagini, così, assumono una precisa configurazione – e un preciso significato. Rimandano a qualcosa in più di un semplice ritratto: sono l'autoritratto di Antonio in quanto padre mentre gioca con il proprio primogenito. Non casualmente, non sembra esserci spazio per nient'altro, come dimostra la sostanziale assenza della moglie Lucia. Si tratta, insomma, di un momento "privato" nella relazione tra padre e figlio, da cui emerge innanzitutto il senso di un profondo affetto che lega i due: un padre amorevole che fissa su nastro magnetico un momento di intimità con il figlio sia per tenere traccia di un preciso istante della vita di entrambi sia per rafforzare il legame stesso⁷⁸³.

La rappresentazione sfrutta pienamente le potenzialità legate alla videoregistrazione. Innanzitutto vi è la possibilità di "prendere" l'audio in modo tale da rendere la pienezza del rapporto – un rapporto fatto anche da interpellazioni per diminutivi e vezzeggiativi, da modi di dire idiosincratici, che si tramandano per generazioni andando a formare quel "lessico familiare" che è parte del deposito idioletale a cui ogni famiglia attinge, da alterazioni prosodiche volte a sottolineare l'intimità della relazione. In secondo luogo è possibile "sfruttare la durata" in tutta la sua densità – come abbiamo più volte sottolineato, il video analogico, rispetto alla pellicola substandard, consente riprese più lunghe e, di conseguenza, permette anche di dimenticarsi di essere davanti a un dispositivo di registrazione. Infine, si possono sfruttare macchinari più automatizzati che consentono *performance* tecno-gestuali diverse. In particolare, l'autoritratto di Antonio mentre gioca con Leonardo sembra mettere a fuoco soprattutto quest'ultimo punto (nonché il secondo livello a cui abbiamo fatto riferimento).

⁷⁸³ Rientra qui, ovviamente, il tema degli apparati di registrazione come strumenti *go-between*. Cfr. R. Odin, "Reflections on the Family Home Movie as a Document", cit., p. 257.

Nella parte relativa all'indagine delle pratiche ci siamo soffermati sulle questioni più vicine all'ambito gestuale; qui, al contrario, ci concentreremo su alcuni elementi pregnanti per quanto concerne l'orizzonte testuale. L'atto stesso di sistemare una videocamera su un cavalletto e lasciarla accesa ha, infatti, notevoli implicazioni a livello teorico-analitico: una simile scelta, insomma, si riflette su alcune caratteristiche dei testi dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*. Il fulcro nodale concerne proprio il confronto con gli *autoritratti spuri* elaborati tramite una cinepresa. Abbiamo notato che, in quel caso, la produzione testuale risente di una sorta di *impasse* intenzionale: l'*everyday user* affida ad altri la realizzazione di un proprio micro-progetto di ripresa, affidandosi alle loro competenze mediali e, più specificamente, alla loro capacità di tradurre in gesti appropriati le indicazioni date dall'*everyday user*. Qui, grazie alla tecnica video, abbiamo un ulteriore scarto. Non c'è più bisogno di un altro operatore: la medesima operazione può essere effettuata programmando la camera oppure, in maniera più semplice, lasciandola accesa. A un operatore umano si sostituisce un operatore elettronico, il quale, poiché non afferrisce a un palinsesto neutro di operazioni, lascia le proprie marche enunciative nel testo. A un nuovo livello di parallasse – che potremmo definire *parallasse totale*, ossia una forma di parallasse in cui occhio dell'operatore e occhio della macchina sono totalmente disallineati, tanto da porre l'interrogativo relativo a chi stia effettivamente realizzando le riprese – corrispondono così altre tracce testuali che rimandano al contesto di produzione.

A tal proposito, nel momento in cui la produzione di immagini dipende solo in minima parte dall'intervento umano e in larga parte dall'operazionalità della macchina, si realizza un movimento di dislocazione della soggettività che conduce alla tematizzazione di un vuoto legato alla sua espressione. Il nostro occhio coincide con quello di una videocamera che, a sua volta, non collima più con l'occhio dell'operatore, il quale è visibile in campo: si rende patente ciò che, secondo Sobchack, Žižek afferma in merito al concetto di "distanza vuota" ricoperta da un soggetto «who is always elusively (dis)located in the chiasmatic space between objectivity (given as the "real") and subjectivity (taken up as the "experienced")»⁷⁸⁴. Abbiamo davanti a noi, in sostanza, un movimento distorsivo che manifesta, sia a livello metaforico sia a livello letterale, come il concetto stesso di soggetto emerga attraverso in modo contraddittorio i dispositivi mediali (e, in particolare, attraverso l'*interdispositivo*), ossia fondamentalmente in funzione del rapporto con l'alterità (pensiamo allo statuto di un operatore che è al contempo soggetto e oggetto della rappresentazione): solo se rendiamo pertinente tale relazione possiamo capire come non solo nel dispositivo, ma anche nei testi, si creino forme soggettive attraverso «an oscillation that "traces" the reversible distance between the film's "objective" or "realistic images" of others and his own "subjective" and

⁷⁸⁴ Cfr. V. Sobchack, "The Man Who Wasn't There: The Production of Subjectivity in Delmer Daves' *Dark Passage*", cit., p. 79.

“distorting” “parallax view of them – the latter thus “disfiguring” the former in their “close-up” proximity to him»⁷⁸⁵.

Seguendo il filo di un simile ragionamento, potremmo dire che nel caso della *parallasse totale*, lo spettro di tale oscillazione si fa ben più evidente perché il gesto di riprendere prende avvio da un processo intenzionale soggettivo e si realizza in un’oggettivazione dello sguardo dell’operatore/enunciatore⁷⁸⁶ attraverso una sua esternalizzazione – l’occhio della rappresentazione, infatti, non fa più riferimento al sensorio di chi riprende, ma alla struttura dell’oggetto tecnico. Il punto su cui è necessario interrogarsi ora diviene, dunque, il seguente: quali sono le marche enunciative di un simile processo? Come si traduce una simile tendenza in una forma visiva?

Se osserviamo con attenzione il lungo sintagma in cui Antonio gioca con Leonardo, possiamo notare alcune piccole anomalie nella *texture* del video. A seconda della posizione occupata dal padre e dal figlio all’interno del campo, infatti, le ottiche della videocamera, dotate di *autofocus*, tentano di bilanciare automaticamente il fuoco. Da ciò deriva una sorta di leggero e periodico tremolio dell’immagine attraverso cui si rivela il tentativo della macchina di adattarsi a ciò che sta riprendendo. All’interno di una simile prospettiva, tale tremolio non può semplicemente essere descritto come un disturbo legato agli obiettivi autofocali. Al contrario, in questo difetto della rappresentazione possiamo notare l’emersione di un’intenzionalità diversa, che va a sovrapporsi a quella dell’operatore, che ha abbandonato la videocamera per entrare in campo. In questa anomalia (strutturale e formale) possiamo, dunque, notare il prodotto testuale della *parallasse totale*: un leggero tremolio che rimanda a un’intenzionalità seconda, ovvero all’*intenzionalità della macchina*. Oltre a riportarci all’assunto chereausiano secondo cui ogni errore è rivelatore, l’autoritratto, nel momento in cui pone in evidenza, come in questo caso, un fenomeno di parallasse, diviene un modo per mettere in questione la soggettività, evidenziando come essa abbia sempre bisogno di un orizzonte oggettivo per emergere. Tale orizzonte oggettivo, come abbiamo notato nella parte concernente le pratiche, non è mai pienamente tale: nel momento in cui entra in relazione con la sfera soggettiva dà vita a dinamiche *intersoggettive* e *interoggettive* simili a quelle descritte nel capitolo 2.2⁷⁸⁷. Quel leggero tremolio, dunque, non è un semplice incidente: è una *marca enunciativa* capace di rivelare la presenza di una struttura di mediazione della dinamica autorappresentativa. È la traccia lasciata da un oggetto tecnico a cui è stato chiesto di comportarsi come un soggetto; in altre parole, a cui è stato domandato di *veder(ci) per noi*. L’autoritratto di Antonio Cabrini porge così al ricercatore una domanda estremamente rilevante, soprattutto se si

⁷⁸⁵ *Ibidem*.

⁷⁸⁶ E, potremmo aggiungere, del suo stesso corpo che diviene “oggetto” della rappresentazione.

⁷⁸⁷ In questo senso, il riferimento è di nuovo Sobchack. Cfr. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, cit., pp. 286-318.

considera l'autoritratto all'interno della categoria più ampia dei *ritratti filmati*: chi vede chi? O meglio, che cosa vede chi?

3.2.3 Ritratto filmato

Come abbiamo visto nel capitolo dedicato alle strutture testuali dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* (e come abbiamo suggerito al termine del sottocapitolo precedente), un'altra figura che svolge un ruolo fondamentale nella comunicazione amatoriale è rappresentata dal *ritratto filmato*.

Alice Cati, che si concentra innanzitutto sulla sua configurazione più diffusa nel suo *corpus* (formato, lo ricordiamo, da film girati in Italia dal 1926 al 1942), ossia quella del *ritratto di famiglia*, asserisce che tale struttura ha come principale obiettivo l'espressione di una

relazione tra il soggetto ripreso e il soggetto che riprende, in quanto sguardo situato e incarnato che trova una naturale continuità con l'occhio meccanico della macchina da presa. Più che mostrarci un qualche contenuto, queste scene filmate ci danno una sorta di sapere "discorsivo", ovvero incentrato sul tipo di rapporto che lega chi osserva e chi risponde allo sguardo [...] pur non comparando direttamente nelle immagini, l'autore attesta la sua presenza e scrive la sua storia per frammenti visivi⁷⁸⁸.

A livello enunciativo, la figura del *ritratto filmato* si presenta come un momento, all'interno dello scorrere del film, in cui gli attori sociali si mettono in posa davanti alla cinepresa e instaurano una sorta di dialogo con essa – dialogo che ricorda, in sostanza, quello della *fotografia animata*.

Pur concordando in linea di massima con quanto esposto da Cati, nel momento in cui tentiamo di riportare le sue riflessioni all'interno dell'alveo dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, ci troviamo di fronte a elementi che impongono due piccole digressioni. In prima istanza, infatti, vi è il tema della predominanza della sottocategoria del *ritratto di famiglia*; in seconda istanza, vi è il tema della "naturale continuità" tra occhio dell'operatore e occhio meccanico della macchina da presa.

Per quanto concerne il primo elemento, all'interno sia dei film sia dei video del nostro *corpus* ritroviamo una varietà assai estesa del concetto di *ritratto filmato*. Prendiamo come esempio il fondo Fabiani-Tralli e il primo film *Tunisia 5 Terre*, elaborato durante il viaggio di nozze. Qui, intorno al minuto 04'35", l'operatrice si concentra sulla figura di un ragazzo tunisino. Le modalità rappresentative richiamano sostanzialmente quelle del *ritratto filmato*: Gianna Fabiani instaura con lui un dialogo (muto), osservandone i lineamenti e ottenendo, alla fine dell'inquadratura, uno sguardo di risposta in cui si attesta la compartecipazione al medesimo spazio. Analogamente, in un video (in Video8) *Senza titolo*⁷⁸⁹ del fondo Cavallotti-Vignoli: qui Luigi, durante il suo ultimo giorno di lavoro, il 17 marzo del 1993, riprende la vita lavorativa all'interno della propria fabbrica.

⁷⁸⁸ A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 103.

⁷⁸⁹ Si tratta dell'occorrenza archivistica HVCAVALLOTTIVIG8.

Si sofferma sugli spazi e, soprattutto, sugli operai al lavoro, sulle cui figure indugia a più riprese. Cavallotti si ferma a parlare con loro, chiedendo di spiegare ciò che stanno facendo e parlando con loro dei motivi che l'hanno spinto a prendere la videocamera e a effettuare le riprese: in questi dialoghi (non più muti), l'operatore elabora *ritratti filmati* dei propri collaboratori, osservandoli al lavoro.

Abbiamo così l'esempio di un'irriducibilità della dimensione del *ritratto filmato* al *ritratto di famiglia*. Sebbene, come sostiene Odin, rientrino all'interno del film e del video di famiglia non solo quegli elementi direttamente riconducibili a essa, ma anche quelli che, a livello periferico, afferiscono ai suoi campi di interesse, costituendo riferimenti importanti per la ricostruzione della sua storia⁷⁹⁰, ci sembra infatti scorretto ricondurre il ritratto del giovane tunisino o quelli degli operai lombardi all'interno della sotto-categoria del *ritratto di famiglia*. Si tratta, invece, di un tentativo di mappatura della geografia antropica in cui gli operatori amatoriali si muovono. Emergono, così, barlumi di quotidianità che pertengono alla sfera dei viaggi compiuti oppure a quella del lavoro, barlumi che non possono essere direttamente inglobati nelle dinamiche di funzionamento della produzione testuale interna alla micro-istituzione familiare. Come pone in evidenza soprattutto il brano tratto dal fondo Cavallotti-Vignoli, infatti, i *ritratti filmati* non familiari segnano l'appartenenza dell'*embodied enunciator* a più istituzioni, fra cui, per esempio, quelle lavorative, le quali non possono essere escluse dal "cerchio della quotidianità" degli *everyday user*.

In merito al secondo punto, legato al problema della *tecno-estesià*⁷⁹¹ dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, ci troviamo di fronte a interrogativi simili a quelli rilevati riguardo al tema dell'autoritratto. Quando l'operatore elabora un ritratto, come sostiene Cati, sta effettivamente stabilendo una relazione con il soggetto ripreso fondata su rapporti di contiguità spazio-temporale (ci troviamo l'uno di fronte all'altro, condividiamo un *certo* spazio e un *certo* tempo) e sulle possibilità ottiche e aptiche di uno sguardo situato, incarnato e mediato da un oggetto tecnico. In particolare, sono i caratteri stessi dell'oggetto tecnico (cinepresa o videocamera), che si configura al contempo, come abbiamo visto, in quanto protesi e macchina complessa, a influenzare le dinamiche di interazione (pensiamo, per esempio, all'utilizzo dello zoom per incorniciare meglio un volto, etc.): la naturalezza di cui parla Cati è, dunque, una sorta di *finzione necessaria* affinché l'interazione si produca senza che le parti coinvolte si concentrino troppo sullo strumento di mediazione.

⁷⁹⁰ Cfr. R. Odin, "Le film de famille dans l'institution familiale", cit., pp. 27-28.

⁷⁹¹ Mutuiamo questo termine da Dominique Chateau e, in particolare, dalla sua riflessione in campo estetologico. Cfr. D. Chateau, *Introduzione all'estetica del cinema* [2006], Il Castoro, Torino 2007, pp. 15-19.

Tale finzione si produce all'interno di quel movimento negoziale che, come è stato riportato attraverso la citazione delle riflessioni di Annie van den Oever⁷⁹² e di Lambert Wiesing⁷⁹³ lega intrinsecamente due polarità opposte connesse al nostro rapporto con i media, ossia trasparenza e opacità. Solo quando le apparecchiature di ripresa dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* divengono trasparenti l'atto di riprendere può essere considerato naturale: una naturalità seconda, dunque, che rimanda inevitabilmente a processi di "domesticazione" e "trasparentizzazione". Tali processi, a loro volta, rendono pertinente la trasformazione delle cineprese e delle videocamere da macchine complesse a protesi, a strumenti tecnici di ristrutturazione del sensorio umano. Nel momento in cui, dunque, l'oggetto tecnico diviene parte della nostra "natura seconda"⁷⁹⁴, esso consente di realizzare una sovrapposizione tra il nostro sguardo e quello della cinepresa o della videocamera – entrambe, come abbiamo visto al termine del capitolo precedente, sono dotate di una loro operazionalità e anche di una loro "intenzionalità".

In altri termini, solo l'allineamento dell'intenzionalità dell'operatore con l'operazionalità/intenzionalità della macchina, che si stabilisce in via negoziale naturalizzandosi progressivamente, garantisce che la macchina diventi una protesi del corpo e che a essa ci si rivolga *come se* fosse una sua parte. L'utilizzo dei termini "come se" è di fondamentale importanza. Sottolinea, infatti, che si tratta di una "congiuntura finzionale", pronta a riconfigurarsi nel momento in cui gli oggetti tecnici si modificano⁷⁹⁵ perché la finzione di natura regge finché l'oggetto tecnico si presenta come un oggetto trasparente: quando esso, a causa di fenomeni di obsolescenza programmata oppure, più semplicemente, a causa della comparsa di nuovi strumenti tecno-mediali, manifesta tutta la propria concretezza problematica, ri-avvia dinamiche di opacizzazione che lo rendono estraneo ai nostri occhi e alle nostre mani. Si tratta, dunque, di un processo oscillatorio, di cui, sebbene lasci raramente traccia nei testi, dobbiamo tenere conto nel momento in cui ci occupiamo del dialogo visivo (e, con il video analogico, anche audio) tra un operatore filmante e un soggetto filmato.

Analogamente a quanto abbiamo sostenuto per quanto concerne la dinamica autorappresentativa/autobiografica, anche in questo caso appare necessario delineare il modo in cui

⁷⁹² Cfr. A. van den Oever, "Experimental Media Archaeology in the Media Archaeology Lab: Re-Sensitising the Observer", cit., pp. 46-48.

⁷⁹³ Cfr. L. Wiesing, "What Are Media?", cit., pp. 93-102.

⁷⁹⁴ Cfr. S. Caponi, *Gilbert Simondon, la tecnica e la vita*, cit., p. 37.

⁷⁹⁵ Tale modifica potrebbe essere radicale oppure anche parziale. Pensiamo, per esempio, a quando un oggetto tecnico diviene parte del nostro uso quotidiano. Al primo contatto, la sua forma si mostra estranea al nostro corpo, il quale, a sua volta, si deve concentrare su di essa al fine di "apprendere" l'oggetto tecnico. Nel momento in cui ci abituiamo a esso, invece, l'asse di pertinenza si sposta verso quello "statuto di minorità" invocato da Gilbert Simondon, in cui l'oggetto tecnico rientra all'interno dell'utilizzo irriflesso. Tale statuto viene messo di nuovo tra parentesi nel momento in cui ci si trova di fronte a un salto tecnologico e, più in generale, a quei momenti in cui, per vari motivi, ci ritroviamo costretti ad abbandonare i nostri dispositivi d'uso quotidiano. Cfr. G. Simondon, *Du modes d'existence des objets techniques*, cit., p. 85.

il gesto corporeo negozia il rapporto con la macchina, trasformandosi in un gesto tecno-mediale che produce un testo e, in maniera più specifica, una figura testuale. Il tema del *ritratto filmato* non diventa più, soltanto, l'emersione di un rapporto bipolare tra due soggetti, ma di un rapporto tripolare in cui la cinepresa o la videocamera, seppure "protesizzata", concorre alla creazione di significanti e significati. In questo senso, gli oggetti tecnici entrano in relazione con gli altri due termini (operatore e soggetto filmato) riconducibili a sfere intenzionali differenti, che, a loro volta, presentano livelli e gradi diversi – livelli e gradi riconducibili alle competenze tecniche di chi osserva e di chi è osservato e alla consapevolezza di trovarsi dietro o davanti a uno strumento di mediazione.

Specificato ciò, appare di fondamentale importanza quanto rilevato da Cati: quando l'utilizzo delle cineprese Super8 e, in particolare, delle videocamere (ci riferiamo, in particolare, ai *camcorder*) si "naturalizza", il ricercatore è chiamato a descrivere come le condizioni di possibilità degli oggetti tecnici si riflettano nei caratteri testuali dei film e dei video e come i gesti medialità che essi rendono possibili siano elementi costitutivi della relazione tra operatore e soggetto filmato. Prendendo spunto da una simile prospettiva, dunque, vedremo come i *ritratti filmati* mutino nel passaggio da film a video, pur mantenendo caratteristiche analoghe. Inoltre, tenteremo di osservare come una simile figura linguistica assuma una fisionomia differente in funzione dei diversi orizzonti istituzionali in cui vengono prodotti i film e i video.

Il primo snodo – anche se, come abbiamo suggerito, non esaurisce la tipologia figurale – è, ovviamente, quello del *ritratto di famiglia*. All'interno dei film in Super8 del nostro corpus troviamo un'ampia gamma di esempi: dal ritratto del marito (fondo Fabiani-Tralli) al ritratto della moglie (fondo Cavallotti-Vignoli), dal ritratto dei figli al ritratto dei nipoti (fondo Cavallotti-Vignoli). I loro tratti generali sono simili a quelli descritti da Cati riguardo ai materiali filmici del suo *corpus*: si tratta di fotografie animate, la cui messa in serie permette di comporre un "album filmico" in cui si celebra la vita del nucleo familiare e la sua coesione, consentendo, al contempo, il rinnovamento dei legami affettivi⁷⁹⁶. All'interno dei nostri fondi, tuttavia, si manifesta una lieve ma importante differenza rispetto a quanto accade nel *corpus* preso in considerazione da Cati: gli *everyday user* non sono solo uomini, ma vi è anche una donna, Gianna Fabiani. La sua presenza dietro la cinepresa (e, successivamente, alla videocamera) comporta la necessità di aggiornare alcuni rilievi che Cati, in maniera opportuna, riferisce alla società italiana della prima metà del Novecento⁷⁹⁷.

Anche se il campione che abbiamo raccolto non può essere considerato rappresentativo di un fenomeno di massa come la diffusione delle pratiche cine-videoamatoriali alla fine del Novecento

⁷⁹⁶ Cfr. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., pp. 103-104.

⁷⁹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 25-30.

in Italia, va tuttavia rilevato che la presenza di una donna/*everyday user* impone lo sviluppo di nuove linee di ricerca in ottica storico-culturale, linee che, a loro volta, inglobano anche lo studio dei testi e delle *figure retoriche* che in essi si ravvisano. In questo senso, dovremo chiederci, per esempio, quali siano le interrelazioni che si stabiliscono fra il tema dello sguardo femminile⁷⁹⁸ e quello dello sguardo situato e incarnato di cui tratta Cati. Nel caso del fondo Fabiani-Tralli, possiamo rilevare che Gianna, nell'elaborare i suoi ritratti di famiglia, pur riconoscendosi nel proprio ruolo di moglie e madre, svolge quel ruolo di aggregazione familiare attraverso i media comunemente affidato all'uomo in quanto marito. Inoltre ella, probabilmente a causa della sua formazione da ingegnere elettronico, dimostra non solo di essere più interessata al discorso tecno-mediatico, ma, in generale, più competente del marito in materia tecnologica. Utilizzando questo filtro interpretativo, possiamo comprendere non solo perché, all'interno del film *Tunisia 5 Terre* in cui viene rappresentato il loro viaggio di nozze in Tunisia, siano presenti molti ritratti filmati del marito Antonio – ritratti talvolta bizzarri, come quello presente al minuto 06'33", in cui Antonio compare in costumi berberi – oppure perché sia lei (insieme al fratello Andrea) a raccontare per immagini i primi anni della vita dei figli Lucia e Giulio attraverso una videocamera Betamovie.

Nel nostro *corpus* (in maniera più specifica, nella sua parte in pellicola), tuttavia, allo sguardo femminile di Gianna Fabiani si associano gli sguardi maschili di Luigi Cavallotti e del figlio Gianni. La figura del *ritratto filmato* si rivela per entrambi una struttura semiotica di fondamentale rilevanza per tenere traccia delle diverse oscillazioni della biografia della famiglia allargata (composta da almeno tre nuclei: quello di Luigi, quello del figlio Gilberto – il quale, tuttavia, non gira mai con la cinepresa – e quello del figlio Gianni). In film in Super8 come *Andrea 9 mesi? Villa di Tino?_Cesenatico Trezzo 1969* e in altre bobine *Senza titolo* del fondo⁷⁹⁹, Luigi esercita pienamente lo sguardo del capo-famiglia, elaborando, in prima istanza, ritratti della moglie Teresa e del nipote Andrea (nato nel 1968) – ritratti effettuati in luoghi diversi (il balcone della casa in zona Lorenteggio a Milano, la spiaggia di Cesenatico e la casa del padre di Andrea, Gilberto, e della moglie Claudia Passoni a Trezzo sull'Adda) che consentono di mappare, seppure a livello embrionale, la geografia affettiva di Luigi.

A livello più specifico, si tratta di ritratti familiari che, da un lato, rispondono pienamente al canone descritto da Cati, mentre, dall'altro, ne costituiscono una sorta di sviluppo. Alcuni, come quelli elaborati dal minuto 02'56" al minuto 06'36" della bobina *Senza titolo* (inventariata con il codice

⁷⁹⁸ In questo senso, appare di fondamentale importanza il contributo di Sara Filippelli, ossia *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, ETS, Pisa 2016.

⁷⁹⁹ Si tratta, in maniera più specifica, delle occorrenze archivistiche HMMICAVALLOTTIVIG12, HMMICAVALLOTTIVIG13, HMMICAVALLOTTIVIG14, HMMICAVALLOTTIVIG15, HMMICAVALLOTTIVIG16, HMMICAVALLOTTIVIG17, HMMICAVALLOTTIVIG18, HMMICAVALLOTTIVIG19, HMMICAVALLOTTIVIG20.

HMMICAVALLOTTIVIG13), effettuati a Trezzo sull'Adda, si articolano sulla base di un dialogo visivo tra il padre e i propri figli, in cui lo sguardo in macchina diviene il modo per attestare e rinsaldare il legame familiare. Inoltre, essi richiamano a tutti gli effetti alcune caratteristiche della fotografia amatoriale: nel momento in cui Luigi riprende i propri congiunti essi si mettono sempre in posa, cessando di fare ciò che stanno facendo per guardare in macchina e sorridere. In altri, invece, come emerge nella bobina *Senza titolo* inventariata con il codice HMMICAVALLOTTIVIG14 (e, in particolare, dal minuto 00'15" al minuto 06'00"), si tenta di catturare gli attori sociali mentre fanno altro – giocano in acqua o sulla spiaggia a Cesenatico, per esempio.

Alle medesime polarità afferiscono i film girati dal figlio Gianni, i quali sono composti per la maggior parte da ritratti familiari. Si prende avvio intorno al 1975 con i ritratti della moglie Anna, della figlia Francesca e dei parenti della moglie Anna (Diego Vignoli, Loredana Labanti e Dina Mariani) nella casa di Milano, nella casa di Bologna, a Cesenatico, a Merano e sulle Prealpi Orobiche. A questi ritratti, a partire dalla fine del 1983, si aggiungono quelli del figlio Diego: il bambino, insieme all'intera famiglia, viene ripreso in Super8 fino al 1987, data in cui Gianni smette di riprendere in pellicola. Particolarmente emblematica, per descrivere le caratteristiche del fondo, è la bobina intitolata *PRIMI PASSI*⁸⁰⁰ e girata tra il 1976 e il 1978. Essa è composta essenzialmente di ritratti della figlia di Gianni e Anna, Francesca, elaborati nella casa di Bologna dei genitori di Anna (Diego Vignoli e Loredana Labanti). La bambina è ritratta in diversi contesti e ambienti: in braccio al nonno, da sola sul divano, in braccio alla madre, su un passeggino alla Montagnola di Bologna e di nuovo nella casa di Diego e Loredana a Bologna. L'impostazione dei ritratti è chiara: al centro dell'inquadratura rimane sempre Francesca, la quale guarda spesso in macchina insieme agli altri componenti della famiglia, attestando insieme a loro, la connessione affettiva che li lega al padre, ossia Gianni.

Egli, tuttavia, nelle bobine successive dedica notevole spazio anche alle modalità ritrattistiche che non implicano la "messa-in-posa" del soggetto ritratto. Questi elementi sono riscontrabili, più che altro, nel momento in cui compare il secondo figlio della coppia, Diego. Nella bobina *Senza titolo* inventariata con il codice HMMICAVALLOTTIVIG10, Gianni (dal minuto 19'56") riprende i figli Diego e Francesca mentre giocano prima nel cortile di un condominio poi sulla spiaggia di Cesenatico. I due bambini non si mettono quasi mai in posa: semplicemente giocano come se non vi fosse nessuno a riprenderli. Non sono loro a disporsi in maniera ordinata davanti alla cinepresa, è quest'ultima a seguire i loro movimenti disordinati, le loro capriole e i loro capitomboli. Il concetto di messa-in-posa davanti all'obiettivo lascia così il posto a una forma di ritratto più libera, in cui

⁸⁰⁰ Ci riferiamo all'occorrenza archivistica HMMICAVALLOTTIVIG9.

Diego e Francesca, ripresi in campo medio (e, quindi, da lontano) non si preoccupano della relazione con l'operatore-padre: non a caso, non guardano quasi mai in macchina.

Queste strutture ritrattistiche permangono, anche se con una variazione di fondamentale importanza, anche con la tecnica video analogica. Permane certamente la doppia possibilità di fare riferimento, da un lato, a ritratti più formalizzati, in cui i soggetti si mettono in posa e guardano in macchina e, dall'altro, a ritratti meno formalizzati, in cui l'operatore segue (talvolta) da lontano individui che sono impegnati a fare altro: essa, tuttavia, si confronta con una riconfigurazione delle condizioni di possibilità tecnologiche degli oggetti di ripresa, ossia la presenza di microfoni in grado di catturare agilmente l'audio sincrono. Seppur di qualità assai bassa – problema, questo, legato al fatto che si tratta di microfoni non direzionali che catturano più fonti sonore –, il sonoro scardina una delle principali caratteristiche dei ritratti, ossia il dialogo fondato sullo sguardo in macchina.

Nel momento in cui tale figura si arricchisce anche del parlato, si viene a determinare un ritratto audiovisivo in cui il soggetto ripreso è spinto a narrare qualcosa. Il contatto visivo non basta più. Ora, come accadeva nelle audio-registrazioni private ⁸⁰¹, i soggetti rispondono ora a una domanda che viene posta loro, una domanda spesso generica: “raccontami qualcosa”. Una richiesta del genere al soggetto ripreso muta i caratteri del ritratto filmato non solo perché introduce una nuova fonte di informazioni – ascoltando ciò che i soggetti dicono, infatti, è possibile recuperare dati utili ai fini della contestualizzazione del video della quotidianità –, ma soprattutto perché estende i suoi confini verso una sorta di *dinamica confessionale* in base alla quale gli individui ripresi sono portati a svelare qualcosa di rilevante riguardo al loro orizzonte quotidiano.

Un perfetto esempio di ciò è rappresentato dal fondo Fabiani-Tralli e, in particolare, nel video *ESTATE 1987*. Qui, al minuto 40'05", Gianna Fabiani chiede a sua figlia Lucia di raccontare ciò che ha visto poche ore prima, ossia un incendio che stava divampando sulle montagne intorno a Grizzana Morandi, nella cui frazione di Pian di Setta la famiglia Tralli-Fabiani possiede tuttora la propria casa di campagna. La bambina comincia a raccontare in una maniera colorita e confusa al contempo l'esperienza della visione dell'incendio e le conseguenze del fumo sul paesaggio. In altri passaggi della medesima *tape*, invece, Lucia guarda in camera e canta alcune sigle di cartoni animati: in questo caso non si tratta più di una *dinamica confessionale*, ma di una piccola parodia di *performance spettacolare*, in cui la bambina si immagina durante un concerto immaginario ambientato nel giardino della casa di campagna.

La *dinamica confessionale*, tuttavia, non è l'unico elemento di novità introdotto dal video riguardo al ritratto di famiglia. La presenza dell'audio comporta, infatti, una rimodulazione di alcuni caratteri connessi sia al ritratto familiare sia, più in generale, al ritratto filmato. Come sostiene Odin, infatti,

⁸⁰¹ Un interessante studio, a tal proposito, è stato condotto da José Van Djck in *Mediated Memories in the Digital Age*, cit., pp. 77-97.

la presenza di un microfono ambientale comporta una minore controllabilità della rappresentazione: non casualmente, dunque, si corre il rischio dell'iscrizione nei testi di elementi conflittuali o disforici⁸⁰². Di questo, è esempio il video del fondo Cabrini intitolato *MARINA DI MASSA 1992*⁸⁰³, girato durante le vacanze della famiglia Cabrini in Toscana. Qui, intorno al minuto 03'19", in un momento in cui un nipote di Lucia Baffi (la moglie di Antonio), Giovanni, utilizza la videocamera per elaborare alcuni ritratti, si può sentire in lontananza Antonio esclamare seccato (molto probabilmente nei confronti del figlio Bruno): "Basta eh, non cominciare a fare come fai di solito!". Insomma, un'espressione di fastidio che viene colta casualmente dal microfono della camera e che segnala come il rapporto tra padri e figli non sia sempre come quello posto in evidenza dal video *LEONARDO 1985-86 No 1*.

Se, invece, desideriamo occuparci del tema della disforia verbale, un esempio potrebbe provenire dai ritratti filmati elaborati all'interno del fondo PVEH e, in particolare, all'interno del nastro Video8 intitolato *INK FESTA DI GUIDO*. Intorno al minuto 08'38" l'operatrice, Vincenza Perilli, riprende Guido in bagno mentre sta rimettendo ciò che ha mangiato. Oltre ai rumori fisiologici prodotti dal ragazzo, possiamo sentire Vincenza che lo incalza dicendogli: «Il vomito non si vede però [...] dai sforzati, non sai come starebbe bene nel video?». Alla proposta di bere qualcosa in più, Guido reagisce rispondendo divertito: «Col cazzo che bevo». L'introduzione dell'elemento scatologico e dell'imprecazione è resa possibile dall'audio, senza il quale vedremmo soltanto una figura di spalle in un bagno – in altre parole, potremmo intuire ciò che sta accadendo senza che l'evento potesse essere pienamente espresso. A tal proposito, dunque, appare evidente che la presenza di uno strumento di registrazione audio consente, innanzitutto, un rafforzamento dei caratteri espressivi del ritratto filmato, come, del resto, sembra confermare un altro video di Cabrini (il già citato *VIPITENO 1985 AMATORI – POL ROVERETO*), in cui, come abbiamo suggerito nei capitoli precedenti, il cameratismo ultras dà vita a esiti impreveduti, anche a livello ritrattistico. L'aumento del *coté* espressivo dei testi, tuttavia, non deve essere valutato solo in relazione all'emersione di istanze conflittuali o disforiche all'interno dei testi. La sola presenza (e possibilità di riproduzione) della voce delle persone che hanno "abitato" il nostro orizzonte quotidiano diviene uno dei fattori decisivi per la transizione da film a video e, nel momento in cui queste due pratiche si sovrappongono, uno dei fattori decisivi per il successo del nuovo medium che, se prendiamo in considerazione solo la qualità delle immagini, rappresenta un passo indietro rispetto alla definizione del Super8. Prendiamo come esempio un ritratto di famiglia contenuto in *LEONARDO 1985-86 No 1*. I primi cinque minuti sono dedicati a un ritratto di Leonardo mentre viene tenuto in braccio dalla madre Lucia: Antonio, escludendo dal cerchio comunicativo Lucia, rivolge a Leonardo domande a

⁸⁰² Cfr. R. Odin, "The Home Movie and Space of Communication", cit., p. 19.

⁸⁰³ Si tratta dell'occorrenza archiviale HVCABRINIANT6.

cui il bambino non può, ovviamente, rispondere. Il senso del ritratto (e, aggiungiamo noi, della manifestazione stessa del rapporto affettivo tra Antonio e Leonardo) sarebbe incompleto senza questa prova di dialogo tra padre e figlio, dialogo che termina, inevitabilmente, con l'allineamento delle espressioni del piccolo con i pensieri espressi dal padre.

Il video, tuttavia, non rimanda solo a un aumento delle potenzialità espressive dei testi. Se riprendiamo il discorso sull'automazione svolto all'interno del capitolo dedicato agli autoritratti, ci accorgiamo che, anche in questo caso, le possibilità tecnologiche delle videocamere (e soprattutto dei *camcorder*) ridefiniscono i confini del ritratto filmato, soprattutto se torniamo a prendere in considerazione i temi della produzione/negoziazione delle istanze soggettive e del rapporto tra operazionalità della macchine e intenzionalità degli *everyday user*. A tal proposito prenderemo come esempio un video del fondo PVEH intitolato *PROVVISORIA CASSETTA KAMACHO*⁸⁰⁴.

Tale cassetta è dedicata alla documentazione di una riunione tenuta alla fine del maggio del 1992 in cui il gruppo organizzatore di *Pratello TV* si incontra con Roberto Nanni e un produttore per discutere del possibile spin-off del progetto: un film girato sia in pellicola sia in video in cui sarebbe stata raccontata l'esperienza della tv di quartiere. I membri della "redazione" di *Pratello TV* decidono di tenerne traccia sistemando una VHS Movie su una mensola davanti a un tavolo nel luogo in cui si tiene il consesso, ovvero la casa occupata da Alessandro Caselli, detto Kamacho⁸⁰⁵: gli operatori controllano di tanto in tanto il *camcorder*, dimenticandosene, tuttavia, quando la riunione finisce. La camera (dal minuto 58'18") continua così a registrare ciò che passa davanti al suo obiettivo senza che nessuno si ricordi di spegnerla e senza che nessuno si accorga di essere ripreso. Prende forma, quindi, in maniera assolutamente casuale, una serie di *ritratti filmati* dei partecipanti a *Pratello TV* e, più in generale, degli occupanti degli edifici di via del Pratello 76-78, in cui ritroviamo persone assai conosciute all'interno del circuito underground bolognese dell'epoca, come, per esempio, Daniele Gasparinetti (videomaker e curatore) oppure Vittoria Burattini (musicista).

Tale serie prende forma al di là di qualsiasi intenzionalità umana. La macchina, infatti, dovrebbe servire, negli intenti di chi la dispone sulla mensola, a documentare una riunione di lavoro. Ben presto, tuttavia, nessuno si preoccupa più dell'apparecchiatura, al punto che, al termine dell'incontro, nessuno la spegne. Frutto della negligenza e della contiguità tra diversi ambienti della quotidianità (quello del lavoro/progetto e quello del tempo "non impegnato"), questi *ritratti casuali* ci pongono dunque la stessa domanda dell'autoritratto: chi, o forse che cosa, guarda chi? Sebbene essa acquisisca connotazioni diverse, il suo nucleo rimane intatto: a quale sguardo sono legate le

⁸⁰⁴ Si tratta dell'occorrenza archivistica HMPVEH_BO_308.

⁸⁰⁵ Di Kamacho e del suo ruolo di attivista nell'ambiente controculturale bolognese si parla in S. D'Onofrio, V. Monteventi, *Berretta Rossa. Storie di Bologna attraverso i centri sociali*, cit., pp. 67-69.

riprese? Allo sguardo degli operatori? Se così fosse, si aprirebbe un altro ventaglio di interrogativi: poiché ci troviamo davanti a una moltitudine di operatori e alla mancanza di una figura registica, a chi dobbiamo attribuire la responsabilità delle riprese? Se così non fosse, invece, la risposta sarebbe altrettanto problematica: le immagini sarebbero l'esito di un processo automatico tutto interno alla macchina, che, a causa di un errore umano (una dimenticanza), continua a produrre immagini seguendo i propri criteri operazionali. I soggetti ritratti, a loro volta, pensano di essere davanti a una macchina spenta. Non a caso, dunque, non guardano mai in macchina: se lo facessero, infatti, non asseconderebbero quella finzione di naturalità di cui abbiamo trattato all'inizio del capitolo, ma osserverebbero unicamente l'occhio meccanico del *camcorder*.

In sintesi, poiché viene meno quella triangolazione operativa/intenzionale che coinvolge il soggetto/operatore, la macchina e il soggetto ripreso, vengono meno, in apparenza, gli assunti di base su cui si regge la figura del ritratto filmato. Non riusciamo a ritrovare quel dialogo fondato sullo sguardo in macchina – considerato un errore dalla grammatica videofilmica e, invece, cardine della comunicazione audiovisiva della quotidianità – perché la compartecipazione affettiva dello sguardo situato si disperde qui nella fissità di un'*enunciazione automatica*. Al contempo, tuttavia, dobbiamo rilevare un dato fondamentale: tale dinamica enunciativa, pur spingendo i confini del ritratto filmato verso zone espressive in cui appare pericolosamente deformato, ci consente di osservare i volti di un folto gruppo di donne e uomini che, durante la loro giovinezza, hanno scelto di vivere una dimensione quotidiana diversa da quella familiare, con i suoi vantaggi e le sue contraddizioni. In *PROVVISORIA CASSETTA KAMACHO*, dunque, l'*enunciazione impersonale e automatica* regolata da un *dis-embodied enunciator* a cui si affidano (per errore) i compiti di un *embodied enunciator* consente l'elaborazione di un mini-ritratto generazionale in cui si incorniciano i volti e le figure di comunità nascoste e, talvolta, invisibili.

3.2.4 Soggettiva sensoriale

Insieme all'autoritratto e al ritratto filmato, la terza figura testuale che, seguendo la scia di Cati, intendiamo elaborare è quella della soggettiva sensoriale. Tale forma emerge dal "rumore visivo" di cui si compongono i testi dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* restituendoci il senso di un corpo che, interagendo con una cinepresa o con una videocamera, lascia le tracce dei propri atti idiosincratici, delle proprie esitazioni etc. («gli ondeggiamenti di un corpo che si muove nello spazio»)⁸⁰⁶ sulla *texture* del film o del video. Se si osservano i testi da questo punto di vista, dunque, ci si accorge di una questione di fondamentale rilevanza: laddove la grammatica audiovisiva impone una severa limitazione dell'espressione degli elementi idiosincratici connessi

⁸⁰⁶ Cfr. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 104.

“all’enunciazione incarnata”, la testualità dell’audiovisivo della quotidianità, al contrario, si compone a partire da varianti idiolettali in cui si manifesta l’azione corporea dell’*everyday user*.

Il suo *sguardo situato*, in cui ritroviamo marche enunciative capaci di far emergere le diverse configurazioni cinestesiche assunte dall’operatore, diviene così un particolare strumento di espressione della soggettività, attraverso cui, tuttavia, non emergono «tracce di uno stato mentale del personaggio»⁸⁰⁷ né l’espressione dello «stato psico-fisico dell’autore del film amatoriale»⁸⁰⁸. Si manifesta, al contrario, un «ancoraggio deittico con l’evento, ossia una contiguità con l’esperienza vissuta, quanto la relazione che si instaura tra una sensazione esterna e un’impressione interiore»⁸⁰⁹. Poiché tale rivelazione attraversa le possibili configurazioni cinestesiche che si stabiliscono in funzione della relazione corpo-macchina, ciò che vediamo nel testo si presenta così come il prodotto di un “corpo in azione”: «[è] come se l’amatore possedesse una percezione materica del mondo che lo circonda, perché la realtà è qualcosa con cui interagire»⁸¹⁰. Tale interazione è mediata da una macchina che, a sua volta, presenta precise caratteristiche ergonomiche e operazionali: corpo e oggetto tecnico, operando insieme, consentono l’espressione di quello sguardo situato che è, prima di tutto, uno sguardo mediato.

In altri termini, nel momento in cui assistiamo alla proiezione o alla trasmissione di un film o di un video amatoriale (e, in particolare, della quotidianità), assumiamo che ciò che si vede si articoli come una soggettiva in cui mediazione tecnica e istanza situazionale contribuiscono a decostruire quelle dinamiche di “enunciazione neutra” che caratterizzano testi non riconducibili all’esperienza vissuta dell’*everyday user* e alle microcomunità a cui egli appartiene⁸¹¹. La proposta di Cati muove così verso l’individuazione di altre forme enunciative in cui sia primaria l’emersione di una coappartenenza dell’operatore alla “realtà”, ossia all’orizzonte quotidiano in cui egli agisce⁸¹². Tale co-appartenenza si traduce in una figura, la “soggettiva dell’operatore”, che si presenta, innanzitutto, come un campo di tensioni formali in cui si scaricano le trazioni cinestesiche del cine-videoamatore (della quotidianità): l’*impronta sensoriale* si congiunge a una peculiare forma di allineamento percettivo del tecno-occhio dell’operatore e dello sguardo dello spettatore, provocando un effetto definibile con i termini di *soggettiva sensoriale*.

Si tratta di una figura formale che non prevede tanto un allineamento psicologico (colgo indizi che mi permettono di capire come si sentiva l’operatore) o epistemico (colgo indizi riguardo a ciò che l’operatore sa di ciò che sta riprendendo), quanto un allineamento percettivo tra operatore e

⁸⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 105.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.

⁸¹⁰ *Ibidem*.

⁸¹¹ Cfr. *ivi*, p. 106.

⁸¹² Cfr. *ibidem*.

spettatore. Una simile tendenza non coinvolge solo l'orizzonte visivo, ma l'intera sfera cinestesico-sensoriale. Seguendo la riflessione di Cati, potremmo riprendere quanto afferma Jost a proposito dei reportage: secondo il teorico francese, infatti,

la sensazione di toccare la realtà che [i film] si sforzano di trasmettere allo spettatore non è mai così forte che quando l'aptico e l'ottico si incontrano per caso [...] La cinepresa [e la videocamera] non è più un uccello che scivola sulla superficie del mondo, ma un pesce immerso nella stessa acqua di coloro a cui essa cattura la vita ⁸¹³.

Sebbene Cati riferisca una simile convergenza tra "aptico" e "ottico" al film ⁸¹⁴, non appare scorretto riportarla anche all'interno della dimensione video, soprattutto nel momento in cui analizziamo testi amatoriali che pongono al loro centro la rappresentazione della quotidianità e l'adesione dell'*everyday user* a essa. Tale oscillazione, infatti, consente di cogliere uno dei tratti essenziali della comunicazione audiovisiva quotidiana, ossia la capacità di girare film e video in cui possiamo ritrovare i sintomi di una *tecno-corporeità* che traduce la propria esperienza del mondo in immagini in movimento. Questa *tecno-corporeità*, come abbiamo notato, non si fonda sull'espressione neutra di una soggettività, ma su una serie di negoziazioni tra il nostro sensorio e le strutture operazionali di macchine riconducibili al sistema interdispositivale dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*.

Una simile presa di posizione ci spinge a sviluppare le elaborazioni di Cati verso una direzione sensibilmente diversa rispetto a quella intrapresa dal suo percorso di ricerca, nel quale la pregnanza aptica delle immagini pone in evidenza una precisa necessità: il loro configurarsi come impronte sensoriali in grado di rimandare a tracce mnestiche. In Cati, dunque, non vi è solo una convergenza tra aptico e ottico, ma anche tra aptico e mnestico; si tratta, insomma, di una convergenza che porta la ricercatrice a riflettere sulla natura delle tracce presenti all'interno delle inquadrature dei film amatoriali al fine di comprendere in quale modo esse possano funzionare da stimolo alla memoria e, più in generale, possano entrare a far parte dei processi mnestici.

A tal proposito, potremmo sostenere che uno dei fulcri tematici su cui sembra concentrarsi Cati è rappresentato dall'interazione di *processi illocutivi* e di *processi perlocutivi* all'interno dei testi amatoriali: in altri termini, siamo portati a interrogarci sui modi in cui la soggettiva sensoriale presupponga, a livello enunciativo, un particolare processo mnestico (livello illocutivo) e come esso si attualizzi (livello perlocutivo). Il *coté* metodologico della ricerca mutua così i propri strumenti da

⁸¹³ F. Jost, "Paysage de la synesthésie", in A. Autelitano, V. Innocenti, V. Re (a cura di), *I cinque sensi del cinema*, Forum, Udine 2005, pp. 41-42. Traduzione di Alice Cati.

⁸¹⁴ Nel momento in cui tratta di apticità, Cati si riferisce prevalentemente a Deleuze e, in particolare, al capitolo "Pittura e sensazione" contenuto in *Francis Bacon. Logica della sensazione* [1981], Quodlibet, Macerata 1995, pp. 85-101. Per noi, oltre a Bacon, il riferimento in merito alla nozione di sguardo aptico è anche il volume di Laura Marks intitolato *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000.

una contaminazione tra *film studies* e *memory studies*⁸¹⁵. Tale contaminazione presuppone che l'iscrizione filmica (e video) si contami con le strutture comunicative della testimonianza⁸¹⁶: sfruttando il corpo dell'operatore⁸¹⁷ esse ci conducono anche all'articolazione di memorie di luoghi⁸¹⁸. Sebbene reputiamo un simile percorso di ricerca assai ricco di spunti e di stimoli, riteniamo sia più proficuo per il nostro oggetto di ricerca seguire solo in parte il sentiero segnato da Cati riguardo alle caratteristiche semiotiche dell'impronta/traccia.

Insomma, attraverso l'approfondimento della figura della *soggettiva sensoriale*, intendiamo mettere in luce altre sue sfumature, indagando soprattutto come la traccia si traduca in una figura espressiva caratteristica di una particolare tipologia testuale e non tanto dove risieda la forza illocutiva della traccia video-filmica considerata come traccia mnestica né il modo in cui le immagini amatoriali si collochino all'interno della relazione tra memoria collettiva⁸¹⁹ e spazio⁸²⁰. Più che struttura capace di trasformare il film (o il video) amatoriale (di famiglia, della quotidianità, etc.) in uno strumento della memoria, ci interessa il percorso speculare: desideriamo comprendere, infatti, come il tema dell'impronta – che, all'interno di un panorama mediale complesso in cui film e video analogico si sovrappongono, rimanda a gradi di isomorfismo e di indessicalità variabili – si traduca in tracce audiovisive riferibili a una figura, la *soggettiva sensoriale*, solitamente collocata all'interno di testi scarsamente coesi e coerenti. Come si comporta, dunque, una simile unità formale?

Un primo indizio proviene di nuovo dalla riflessione in area fenomenologica. In particolare, ci riferiamo alla definizione di traccia data da Malin Wahlberg in *Figures of Time*: essa, all'interno di questo volume, viene considerata innanzitutto in funzione della sua «semiotic hybridity between the materiality and transcendence of an imprint»⁸²¹. In secondo luogo, la relazione tra materialità e trascendenza viene applicata alla capacità espressiva e rappresentativa dell'immagine in movimento, traducendosi nell'articolazione di una “presenza del passato” che è, tuttavia, sottoposta alle regole della produzione poetica e, più in generale, testuale⁸²². All'interno di una simile prospettiva, Wahlberg muove dall'interpretazione di Husserl da parte di Bernard Stiegler e, in

⁸¹⁵ Tale filone è stato approfondito dagli ultimi lavori di Cati. Ci riferiamo, in particolare, a *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia e documentari*, Udine-Milano 2014.

⁸¹⁶ Cfr. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., pp. 114-115.

⁸¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 107-121.

⁸¹⁸ Ci riferiamo, in particolare, al capitolo terzo di *Pellicole di ricordi*, ovvero “Memorie di luoghi. Soggetti e spazi di rappresentazione nel film privato”. Cfr. *ivi*, pp. 123-175.

⁸¹⁹ Utilizziamo questo termine, sulla scorta di Cati, mutuandone il significato da M. Halbwachs, *La memoria collettiva* [1968], Unicopli, Milano 1987.

⁸²⁰ Tale relazione «si fonda su una *traduzione iconico-figurativa*» dello spazio. A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, cit., p. 130.

⁸²¹ M. Wahlberg, *Figures of Time: On the Phenomenology of Cinema and Temporality*, Stockholm University – Department of Cinema Studies, Stoccolma 2003, p. 185.

⁸²² Wahlberg insiste a più riprese sul tema della “poetica di un autore” perché i suoi punti di riferimento sono essenzialmente il cinema documentario e il cinema sperimentale. Nel nostro discorso, tenteremo di estendere i confini delle sue riflessioni anche all'ambito amatoriale. Cfr. *ibidem*.

maniera più specifica, dalla rilettura della nozione di *zeitobjekt* all'interno del concetto di “memoria terziaria” elaborato dal filosofo francese: come afferma Stiegler, infatti, le immagini in movimento⁸²³ «provide souvenirs of past events, but they are fabricated as recorded *tertiary memory* and are usually unmemorable on a personal and subjective level. These virtual memories become reinforced as visual inscriptions of the past by the realistic force of photographic representation»⁸²⁴.

Il concetto di memoria terziaria, pur attagliandosi solo in parte al contesto dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, in cui, come abbiamo visto, vi è un dialogo tra la memoria collettiva e personale dei membri della microcomunità in cui il film o il video è stato girato e mostrato, l'orizzonte tecno-gestuale che ne ha consentito l'elaborazione e le forme testuali, consente tuttavia di porre in evidenza due questioni di rilevanza fondamentale. Innanzitutto, il ruolo dell'oggetto tecnico (sia che esso si configuri come una cinepresa sia che esso si configuri come una videocamera) come strumento di ritenzione (di parte) della memoria, il quale, a sua volta, implica protocolli d'utilizzo in cui si assiste a una negoziazione tra istanza soggettiva e istanza oggettiva. In tal senso, le immagini dei nostri casi di studio, poiché non sono prive di riferimenti alla materialità che le ha prodotte (e che permette di riprodurle e conservarle), si trasformano in concrezioni esterne alla memoria il cui compito è stimolarla – sono pur sempre “souvenirs of past events”. In secondo luogo, proprio perché queste immagini rimandano a processi di terziarizzazione della memoria – nozione che, peraltro, mette in crisi la nozione metafisica di memoria e coscienza relativa alla fenomenologia classica⁸²⁵ –, dobbiamo cercare di comprendere come tali processi possano funzionare, tanto a livello materiale quanto a livello testuale.

Nelle prossime pagine ci concentreremo su quest'ultimo punto, ponendo in evidenza il fatto che «the trace may be less an imprint of what happened in the past, than a constituting sign»⁸²⁶ presente all'interno di una narrazione. Il punto in discussione diviene dunque il seguente: per entrare a far parte delle dinamiche enunciative, la traccia deve essere trasformata in un «sign-effect»⁸²⁷ che ha la consistenza semiotica del mezzo di comunicazione scelto. In merito al concetto di traccia/impronta sensoriale all'interno dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, ci dovremo dunque chiedere come essa possa essere contestualizzata in testi scarsamente coerenti e coesi che si fondano sull'emersione di grumi (o isole) significanti. Dal nostro punto di vista, una simile questione, che

⁸²³ Come mette in evidenza Wahlberg, il concetto di memoria terziaria non si applica solo alle immagini filmiche: «the trace status of film images involves not only the technology of recording, but also the historical relationship between film images and their reception over time. The phenomenological approach to intersubjective memory of moving images is, thus not reduced to a narrow ontology of the cinematic, but may also include images of TV and video». Cfr. *ivi*, p. 188.

⁸²⁴ *Ivi*, pp. 187-188.

⁸²⁵ Cfr. *ivi*, p. 188.

⁸²⁶ *Ibidem*.

⁸²⁷ Cfr. *ivi*, p. 189.

richiama il tema “dell’animazione della traccia” posto da Wahlberg⁸²⁸, trova una risposta preliminare nella definizione della *soggettiva sensoriale* in quanto figura ibrida che, a differenza dell’*autoritratto* e del *ritratto filmato* – riconducibili a strutture significanti più formalizzate – consente di problematizzare quel “rumore visivo” che compone per larghe sequenze testi elaborati da cine-videoamatori poco competenti. Tale rumore visivo diviene un elemento distintivo dell’enunciazione dell’audiovisivo della quotidianità perché consente di fare emergere uno dei suoi tratti fondanti, ossia l’essere il prodotto di una scarsa competenza tecnica ed espressiva.

La *soggettiva sensoriale* si presenta, insomma, come una sorta di grado zero dell’enunciazione audiovisiva, una figura di *limen* in cui possiamo trovare strutture significanti alle soglie dell’articolazione e strutture meno precarie. In questo senso, sarà utile individuare almeno due forme della *soggettiva sensoriale*: quelle più legate a una sorta di *disorientamento tecno-percettivo* dell’operatore e quelle che, invece, indicano un suo preciso *orientamento nello spazio e nel tempo*. Entrambe le forme rispondono alle modalità attraverso cui abbiamo strutturato la nozione di traccia all’interno di questo capitolo, ossia come una figura significativa che, prima di essere uno strumento linguistico che consente di “vedere attraverso” il testo⁸²⁹, è una figura testuale dotata di un proprio tempo e di un proprio spazio. Il “vedere attraverso” elaborato da Sobchack avviene sempre attraverso un prisma in grado di restituirci il senso della materialità tecno-mediale a cui fa riferimento il testo e, per rifrazione (e mai per trasparenza), il gesto che l’ha reso possibile. All’interno di tale paradigma, quindi, potremo ritrovare forme di soggettiva in cui intenzionalità del gesto e materialità tecno-mediale non riescono a trovare un punto di convergenza, dando vita a brani testuali poco chiari, se non illeggibili, oppure, all’opposto, forme in cui intenzionalità e materialità si dimostrano capaci di dialogare proficuamente.

Nel primo caso, quello del disorientamento percettivo, possiamo ritrovare tutte quelle figure di movimento in cui l’operatore/*embodied enunciator* si pone in relazione con uno spazio che non riesce a cogliere pienamente. Da ciò derivano movimenti di macchina convulsi, talvolta goffi, come le panoramiche disordinate o le zoomate improvvisate che spesso costituiscono i “luoghi comuni” della comunicazione amatoriale per immagini in movimento. Essi, a nostro avviso, non sono soltanto l’emblema derisorio dell’incompetenza degli amatori, ma rimandano al loro tentativo di orientarsi nello spazio attraverso un sensorio riconfigurato dagli oggetti tecnici di ripresa. Tali tentativi (il più delle volte fallimentari) depositano segni testuali, la cui interrelazione dà vita a forme variegata e spesso dal forte grado idiosincratico.

⁸²⁸ Cfr. *ibidem*.

⁸²⁹ Ricordiamo, a tal proposito, il tema del “looking through the images” posto in evidenza da Vivian Sobchack in relazione ai materiali amatoriali e da noi riportato nel capitolo 3.1 dedicato alla semiotica della traccia.

Attraverso un simile filtro ermeneutico possiamo, per esempio, interpretare alcune inquadrature del fondo Cavallotti-Vignoli e, in particolare, del film in Super8 *Senza titolo* inventariato con il codice HMMICAVALLOTTIVG11. Dal minuto 03'27" al minuto 04'39", l'operatore (si tratta dei film girati da Gianni, il figlio di Luigi), prima di elaborare diversi ritratti del figlio Diego e della moglie Anna – ritratti ambientati nei pressi della loro casa di montagna in provincia di Bergamo – effettua diversi abbozzi di panoramiche in cui tenta di riprendere una parte di una vallata. Questi tentativi non sono mai completi, ma vengono sempre disturbati da qualcosa: un movimento che l'operatore giudica come scorretto o inefficace, un piccolo inceppamento della cinepresa, l'entrata in campo di oggetti indesiderati (i fili dell'alta tensione etc.). Ciò che appare più evidente, tuttavia, è il disorientamento dell'*everyday user* riguardo all'utilizzo del teleobiettivo: per cercare di cogliere i particolari della vallata e della montagna, infatti, l'operatore utilizza la focale variabile e, in particolare, lo zoom in tutta la sua estensione. Ciò, tuttavia, determina diverse difficoltà nell'utilizzo del *viewfinder* come strumento di orientamento nello spazio. In alcune parti dell'inquadratura, infatti, si vedono solo le macchie verdi di un prato montano, le quali vengono velocemente sostituite da particolari più riconoscibili delle montagne inquadrature. Un simile addensamento testuale, in cui si alternano elementi leggibili a elementi non leggibili appare il prodotto di un gesto mediale in cui l'operatore, cercando di capire che cosa stia esattamente riprendendo, tenta di regolare la ripresa confrontando ciò che vede nel mirino con ciò che vede nel *viewfinder*.

Questa ipotesi permetterebbe di spiegare anche i sussulti e le esitazioni che si presentano come tratti peculiari e distintivi di questa serie di panoramiche: a livello di analisi testuale, non abbiamo nient'altro che una serie di tentativi errati di mettere in forma lo spazio filmico attraverso figure di movimento (le panoramiche) che, tuttavia, ci rivelano poco dello spazio rappresentato e molto sulle dinamiche percettivo-gestuali poste in campo dal cineamatore. La volontà di riprendere uno spazio familiare – si tratta del luogo in cui la famiglia Cavallotti passava buona parte dell'estate tra la metà degli anni Ottanta e la metà degli anni Novanta –, infatti, porta l'*everyday user* a cercare di impressionare su pellicola i suoi particolari, giungendo, come si può notare nella seconda serie di panoramiche (che cominciano dal minuto 05'38"), a riprendere il proprio balcone di casa.

Il tema delle panoramiche abbozzate compare anche nel film *Turchia* del fondo Fabiani inventariato con il codice HMFabiani-Tralli3, in cui compaiono le riprese effettuate da Gianna Fabiani e dal marito Antonio Tralli a Istanbul. Qui, intorno al minuto 04'46", inizia una serie di panoramiche poco controllate che hanno come oggetto la rappresentazione del canale del Bosforo. La loro frenesia, tuttavia, ci permette di riconoscere appena i minareti della Moschea Blu e la fisionomia della linea della costa. Anche in questo caso, il testo ci racconta più della posizione stessa

dell'operatrice, intenta ad abbracciare con il suo sguardo l'intero *skyline* della città turca, che non di Istanbul in sé.

Con il passaggio al video, il tema della *sogettiva sensoriale* cambia solo relativamente. Uno dei punti maggiori di frizione è, ovviamente, rappresentato dall'ingresso dell'audio, il quale, talvolta, contribuisce alla confusione anziché divenire strumento di organizzazione della rappresentazione. Ne è esempio il fondo Cabrini. All'inizio di *LEONARDO 1985-86 No 1* – siamo intorno al minuto 02'53" –, Antonio percorre un corridoio della casa della suocera. Mentre sta camminando con la telecamera accesa, suo nipote Giovanni comincia a parlargli, seguito da un amico di Antonio e dalle sorelle della moglie Lucia (di cui elabora un brevissimo ritratto): tutti gli astanti cominciano a parlare con Antonio, sovrapponendo i turni comunicativi. In questo caso, abbiamo una *sogettiva sensoriale* che coinvolge sia la sfera visiva sia quella uditiva. Il fine, tuttavia, non è quello di registrare uno scambio di informazioni, ma di registrare lo stupore dei familiari di fronte alla performance di un nuovo oggetto tecnico, stupore che si esprime in maniera spontanea e disorganizzata: Antonio viene investito da una serie di commenti prosodicamente marcati che si sovrappongono tra di loro, rendendo impossibile, in alcuni passaggi, comprendere ciò che si sta dicendo. Il video porta dunque tali figure del disorientamento a un altro livello: non solo spaesamento visivo, ma anche uditivo.

All'altro capo dello spettro che abbiamo preso in considerazione, ossia quello occupato dalle soggettive che indicano un *orientamento nello spazio e nel tempo*, dimostrandosi in grado di restituirci il senso di un ordine rappresentativo articolato dall'*everyday user*. Per questa tipologia prenderemo in considerazione un video in Video8 girato da Luigi Cavallotti nel 1993⁸³⁰. Il 17 marzo di quell'anno, Luigi si reca sul suo posto di lavoro, una piccola azienda che aveva contribuito a fondare, per l'ultima volta. Con sé porta il suo *camcorder* Video8 Sanyo, prefiggendosi come obiettivo quello di registrare su nastro magnetico le strutture e gli edifici in cui aveva passato gran parte della propria vita lavorativa. Si tratta di una vera e propria esplorazione audiovisiva di un luogo conosciuto al fine di conservarne la memoria, come sostiene lo stesso Cavallotti dialogando con un operaio (al minuto 14'01").

Tale esplorazione, che si collega ad alcune inquadrature della bobina Super8 *Senza titolo* (HMMICAVALLOTTIVIG16), in cui (intorno al minuto 12'24") possiamo vedere la costruzione di una parte dei capannoni e gli interni di un'altra ala della fabbrica, procede con metodo dalla strada su cui sorgono i muri dell'officina (situata al confine tra Milano e Settimo Milanese) e dal cortile interno verso lo stabilimento. Qui Luigi visita i vari reparti, dialogando con gli operai e osservando le lavorazioni (in particolare, si concentra sulla lucidatura del cestello di una centrifuga

⁸³⁰ Si tratta dell'occorrenza dell'occorrenza archivio HVCALLOTTIVIG8.

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”⁸³¹ elaborate da Luigi in *soggettive sensoriali*.

Tali soggettive pertengono essenzialmente a due sensi, la vista e l'udito, attraverso cui lo spettatore può partecipare all'appropriazione (simbolica, affettiva, etc.) di un luogo allineandosi allo sguardo di Cavallotti. Insomma, in una figura linguistica di questo tipo, in cui si manifesta il raggio d'attività di un *embodied enunciator*, possiamo trovare una struttura di organizzazione della rappresentazione capace, al contempo, di restituirci il senso del radicamento dell'enunciazione all'interno del proprio contesto di produzione. Un radicamento non solo visivo: prendiamo come esempio, a tal proposito, l'effetto acusmatico⁸³² 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 l'azione dell'operatore 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, più in generale, di un complesso apparato cinestesico.

In questo senso, il camcorder Video8 traduce in tratti semiotici, o meglio in *texture* audiovisiva, i sussulti della quotidianità, della corporeità e dell'affettività, consentendo la rappresentazione di uno spazio agito e abitato e di un tempo vissuto. Ci troviamo così di fronte a una forma semiotico-rappresentativa che nasce dalla *mètis*⁸³³ del corpo tecnico, i cui movimenti si strutturano, al contempo, come esplorazione dello spazio e come sperimentazione di un sensorio amplificato. 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 corpo. Una di queste è sicuramente la configurazione della *soggettiva sensoriale* come carrello ottico, a cui Cavallotti fa riferimento quando si ritrova a descrivere lo

⁸³¹ Cfr. M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 151-154.

⁸³² Cfr. Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001, pp. 74-82.

⁸³³ Quando parliamo di *mètis* del corpo tecnico, ci riferiamo alla definizione data da Elio Franzini ne' *La rappresentazione dello spazio*. Secondo il fenomenologo italiano, con *mètis* 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 tecnica 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*. Cfr. Elio Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 141-146.

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/tempo attraverso il mezzo audiovisivo – manipolazione fondata, a livello spaziale, sul rapporto tra macro- e microscopico e, a livello temporale, su un rallentamento del ritmo generale del video, sintomo di una “concentrazione d’attenzione” su questi particolari oggetti.

La *soggettiva sensoriale*, tuttavia, si dimostra in grado di manipolare lo spazio e il tempo della rappresentazione non solo attraverso forme come lo zoom. Combinandosi con figure come il *ritratto filmato*, per esempio, consente di considerare lo spazio rappresentato essenzialmente come uno spazio di rapporti tra persone all’interno di un tempo vissuto e condiviso. Non casualmente, dunque, uno dei tropi di fondamentale rilevanza è lo sguardo in macchina dei soggetti ripresi: se, come abbiamo visto, un simile *tropo* è da sempre giudicato un errore a livello codicale, all’interno della testualità amatoriale può essere considerato come una struttura significativa autonoma, capace di esprimere il senso di una co-appartenenza all’interno di un medesimo spazio/tempo. 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 di restituirci il “senso del tempo” dell’interazione umana.

Nelle immagini girate da Cavallotti emerge così «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»⁸³⁴. Modificando i fuochi di una simile prospettiva, potremmo dire che tale senso si attualizza all’interno del sistema segnico dell’audiovisivo amatoriale attraverso la combinazione della *soggettiva sensoriale* e dello sguardo in macchina dei soggetti ripresi, combinazione che diviene l’indice di una co-appartenenza dell’operatore e delle persone riprese al medesimo ambiente. Come abbiamo notato riguardo al *ritratto filmato*, 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. 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 un “orizzonte spazio-temporale di attenzioni reciproche”, in cui videoamatore e soggetti ripresi attestano l’esistenza l’uno dell’altro.

⁸³⁴ Ivi, p. 98.

In altri termini, lo spazio del video amatoriale co-nasce all'incrocio di questi sguardi ⁸³⁵, rendendo manifesto, a livello semiotico, il senso della reversibilità tra spazio agito e spazio rappresentato, tra pratica e rappresentazione. Tale reversibilità, che precede l'articolazione del film e del video amatoriali come *strumenti mnestici*, presenta importanti ricadute a livello testuale e informa le strutture grazie a cui spazio e tempo si rimodulano *all'interno* dei testi dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*. Dall'analisi dei case study, emerge infatti la rilevanza del concetto di sguardo situato connesso al movimento dei corpi ⁴⁵ all'interno di uno spazio/tempo vissuto. Dal loro dispiegamento, la *soggettiva sensoriale* diviene una forma "generale e concreta" dal forte *cotè* espressivo: si tratta di una figura che si fonda sull'articolazione di uno "spazio topologico", fondato su corrispondenze qualitative (rapporti di vicinanza, prossimità e separazione), anisotropo e non-omogeneo⁸³⁶ e a un tempo denso, che, giocando sulla durata consentita dallo strumento di ripresa (ossia la videocamera), testimonia di una forte adesione al tempo della quotidianità. Un simile orizzonte temporale si dipana orizzontalmente, con diversi cambi ritmici (come dimostra quanto rilevato in merito alle zoommate, per esempio) all'interno del testo, e verticalmente, rimandando ad altri testi presenti nel fondo (in particolare, ci rifacciamo a testi filmici legati al supporto Super8). Tale collegamento verticale manifesta la profondità temporale dell'*audiovisivo analogico della quotidianità*, i cui testi, non esaurendosi mai in loro stessi, tendono a creare catene testuali afferenti a diversi orizzonti mediali (il film e il video, per esempio). La presenza di un collegamento tra la bobina *Senza titolo* HMMICAVALLOTTIVIG16 e la cassetta *Senza titolo* HVCVALLOTTIVIG8 – collegamento che si rende esplicito attraverso la presenza di motivi figurati elaborati nello stesso luogo (e che hanno questi come oggetto) ma in tempi diversi e grazie a oggetti tecnici distinti – evoca così la complessità di un orizzonte intertestuale in cui troviamo una corrispondenza tra spazio (auto)biografico, produzione testuale e panorama mediale. Una corrispondenza sottoposta alle leggi della diacronia, secondo cui le pratiche mediali si rinnovano in funzione delle trasformazioni delle loro condizioni di possibilità tecnologiche e delle evoluzioni della struttura (astratta e concreta) dell'*interdispositivo*. Il confronto fra le immagini in Super8 e quelle in Video8 della fabbrica si articola come un confronto fra concrezioni testuali in grado di dialogare le une con le altre (non casualmente, fanno parte dello stesso fondo videofilmico), un confronto in cui possiamo osservare le oscillazioni negoziali tra esigenze espressive e limiti imposti dalla materialità dei mezzi di comunicazione nell'arco di circa vent'anni.

⁸³⁵ 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*, cit., passim.

⁸³⁶ Michele Bertolini, "Introduzione", in *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico*, cit., p. 78.

A tal proposito, riprendendo e adattando quanto sostenuto da Ruggero Eugeni in “Il first person shot come forma simbolica”⁸³⁷, potremmo sostenere che la *soggettiva sensoriale*, nel momento in cui si configura come “figura d’interferenza” tra film e video amatoriale, può essere collocata all’interno di una genealogia più vasta in cui entra in relazione con diverse strutture pratiche e formali: l’utilizzo della *steadicam*, delle *helmet cameras*, delle videocamere di sorveglianza e dei videogiochi “giocabili in prima persona”. Osservando una simile ramificazione, possiamo sostenere che le forme di cui abbiamo parlato in questo capitolo⁸³⁸ concorrono all’elaborazione di soluzioni tecniche e formali che si sono consolidate con l’avvento del digitale e con la comparsa della galassia post-cinematografica – soluzioni che comprendono, per esempio, il *first person shot* eugeniano⁸³⁹.

Quest’ultimo, infatti, possiede due caratteristiche fondamentali della *soggettiva sensoriale*. Da un lato, vi è l’affermazione di «un atteggiamento intenzionale dell’istanza percettiva» rispetto a soggetti e oggetti⁸⁴⁰ del mondo rappresentato⁸⁴¹ – attenzione spesso reciproca⁸⁴² – e, dall’altro, l’emersione della «natura ibrida, instabile e reversibile dell’istanza di costituzione percettiva»⁸⁴³ che lo individua: questa si muove «tra un polo soggettuale e un polo oggettuale, ovvero tra una natura umana e una natura meccanica»⁸⁴⁴. Come nella *soggettiva sensoriale*, anche nel *first person shot* «il soggetto umano e l’oggetto camera formano un’entità unitaria che assume caratteri dell’uno e dell’altro e che può oscillare dall’uno all’altro dei due poli che lo costituiscono. Chiamerò questa entità ibrida e instabile il *corpo – sensore*»⁸⁴⁵.

⁸³⁷ Cfr. R. Eugeni, “Il first person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama post-cinematografico”, in *Reti, saperi, linguaggi*, anno IV, vol. 2, n. 2 (2013), pp. 19-23.

⁸³⁸ Più precisamente, Eugeni parla dell’«avvento delle videocamere digitali portatili all’inizio degli anni Novanta» e di una «nuova generazione di videocamere, compatte e leggere ma di qualità» (ivi, p. 19). Molto probabilmente, Eugeni si sta riferendo alle videocamere analogiche Hi8 e, più un generale, alla diffusione dei *camcorder* (che, come abbiamo visto, cominciano a dominare il mercato dalla seconda metà degli anni Ottanta). Poiché, dal nostro punto di vista, il loro utilizzo non può essere considerato in senso assoluto, ma deve essere posto in relazione con le pratiche videoamatoriali e, soprattutto, cineamatoriali che continuavano a sopravvivere, la rete genealogica del *first person shot* deve essere estesa anche a queste ultime.

⁸³⁹ Secondo Eugeni, il *first person shot* si presenta come «una figura stilistica dei media audiovisivi contemporanei», che deriva da una «trasformazione della soggettiva cinematografica, propria dell’audiovisivo classico e moderno». R. Eugeni, “Il first person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama post-cinematografico”, cit., p. 19.

⁸⁴⁰ Ivi, p. 21.

⁸⁴¹ Eugeni utilizza la locuzione di “mondo diegetico” in senso generale. A causa della peculiare natura dei materiali a cui abbiamo fatto riferimento nella tesi, tuttavia, preferiamo utilizzare la locuzione meno connotata di “mondo rappresentato”.

⁸⁴² Questo, infatti, è tipico della soggettiva cinematografica, così come si configura in Branigan, Casetti e Dagrada. Cfr. E. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, cit.; F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1985; E. Dagrada, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, CLUEB, Bologna 1998; E. Dagrada, *Between the Eye and the World. The Emergence of the Point-of-View Shot*, P.I.E.-Peter Lang, Bruxelles 2013.

⁸⁴³ R. Eugeni, “Il first person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama post-cinematografico”, cit., p. 21.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵ *Ibidem*.

In altri termini, nel momento in cui prevale l'istanza macchinica, il *first person shot* assumerà determinate caratteristiche: sarà *soggettivo/caratteriale* o *discorsivo/scritturale* se prevarrà l'istanza soggettuale-umana; sarà *prostetico* o *panottico* se prevarrà quella oggettuale-macchinica. In maniera più specifica, la *soggettiva sensoriale* e il *first person shot* saranno *soggettivo/caratteriali* e *prostetici* se le loro relazioni con il mondo rappresentato (con i soggetti e con gli oggetti rappresentati) saranno di tipo bidirezionale – ovvero all'insegna di un reciproco investimento intenzionale. Al contrario, saranno *discorsivo/scritturali* o *panottici* se tali relazioni si configureranno in senso monodirezionale⁸⁴⁶ – ossia, se una simile co-implicazione verrà a mancare. Sostenendo tale linea genealogica, intendiamo ipotizzare che la struttura della *soggettiva sensoriale*, come del resto quella dell'*autoritratto* e del *ritratto filmato*, abbia travalicato i confini (sotto certi aspetti angusti) dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* per entrare in relazione con un campo più vasto che pertiene al panorama post-cinematografico contemporaneo, caratterizzato dalla presenza della galassia tecnologica digitale. Insomma, facendo attenzione a non creare in maniera indebita legami di filiazione tra i due macro-orizzonti pratici (analogico e digitale), potremmo anche supporre che le figure formali che abbiamo individuato qui abbiano scavato carsicamente un loro alveo, riconfigurandosi in maniera diversa all'interno del nuovo panorama mediale. In questa prospettiva (che, ribadiamo, si presenta al momento solo come un'ipotesi euristica), si potrebbe già auspicare un'indagine della *seconda stratificazione* relativa all'*audiovisivo della quotidianità*, ossia quella legata alla comparsa delle videocamere digitali, dei videofonini e degli *smartphone*⁸⁴⁷. Alla pellicola e al video analogico si aggiungerebbero così i nastri digitali e le schede di memoria. Nuovi oggetti tecnici, nuove negoziazioni pratiche, nuove dinamiche testuali: ecco gli oggetti di un lavoro di ricerca che intenda prendere avvio da questa tesi.

⁸⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

⁸⁴⁷ Potremmo ipotizzare, sulla scorta delle teorie elaborate da Francesco Casetti, che anche l'*audiovisivo analogico della quotidianità* si "riloca". Per una definizione del concetto di rilocalizzazione, si vedano F. Casetti, "The Last Supper in Piazza della Scala", in *Cinema&Cie*, n. 11 (autunno 2008), pp. 7-14 e F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole per il cinema che viene*, cit., pp. 33-71.

Conclusioni

All'interno di questo lavoro di tesi, due domande hanno attraversato, in maniera più o meno surrettizia, ogni pagina: nel momento in cui ci accorgiamo che, per quanto riguarda lo studio del film e del video amatoriale, non è più sufficiente analizzare i discorsi e i testi, ma dobbiamo allargare l'indagine anche all'orizzonte delle pratiche, quali sono le ricadute disciplinari di una simile operazione? E ancora, in che modo il concetto di *audiovisivo analogico della quotidianità* può esserci utile in tal senso?

Sebbene ricondurre la prima questione a un'unica risposta appaia come un'impresa pericolosa (se non controproducente), possiamo dire che l'emersione della questione delle pratiche in tutta la sua complessità – ossia di pratiche testualizzate e di pratiche non-testualizzate – porta il ricercatore a interrogarsi sul senso delle operazioni di scavo storico e, al contempo, dell'analisi dei testi (e paratesti) che a tale scavo si legano. Beninteso, non intendiamo qui denunciare i limiti dell'approccio storico-culturale – il quale rappresenta una fonte teorico-metodologica ricchissima di spunti –, ma considerare i possibili assetti a cui la teoria dei media deve afferire se desidera indagare campi raramente frequentati perché poco rilevanti a livello estetico. In altri termini, intendiamo ragionare su casi liminali al fine di arricchire sia in senso “orizzontale” sia in senso “verticale” il campo dei *film and media studies*: in senso orizzontale perché appare prioritaria l'esigenza di estendere l'ambito dei nostri oggetti epistemici fino a prodotti audiovisivi trascurati; in senso verticale perché gli strumenti teorico-metodologici elaborati all'interno di una riflessione che prenda spunto dal film e video amatoriale possono essere applicati anche in campi diversi, laddove se ne riscontri la possibilità.

Giungiamo così alla seconda domanda: qual è dunque il ruolo svolto dalla speculazione sul concetto di *audiovisivo analogico della quotidianità* all'interno di un simile orizzonte? La prima cosa che si potrebbe dire riguarderebbe il riconoscimento dell'*agency* dei cine-videoamatori attraverso il rinnovato fuoco sul campo delle pratiche: come abbiamo evidenziato nel secondo capitolo della terza sezione, esso appare di fondamentale rilevanza per comprendere come gli *everyday user* si confrontino (o non si confrontino) con le prescrizioni esposte nelle riviste specializzate, nei manuali, etc. e come essi, in maniera spontanea, diano vita a pratiche idiosincratiche, la cui “tracciatura” appare estremamente difficile perché dipende dai modi in cui ogni singolo operatore si appropria degli oggetti tecnici utilizzati.

Questo elemento, tuttavia, non esaurisce quell'esigenza di innovazione degli studi sull'amatorialismo che la tesi pone all'attenzione del lettore. In questo lavoro, infatti, non è l'isolamento *in vitro* del campo delle pratiche a essere rilevante (operazione in sé fallimentare

perché le pratiche delineano un ambito instabile che deve essere indagato *in quanto* ambito instabile), ma la necessità di comprendere come esse siano parte di dinamiche di interazione più ampie, che coinvolgono i discorsi e i testi. All'interno di una simile prospettiva, possiamo notare come non sia sempre corretto considerare l'*everyday user* come un soggetto che subisce imposizioni tecniche – una sorta di soggetto presupposto in maniera rigida dai caratteri onto-tecnologici dell'oggetto tecnico che egli o ella utilizza –, ma come un soggetto che stabilisce processi di negoziazione con le strutture tecniche.

Più che un approccio connesso all'individuazione selettiva di un unico aspetto pregnante, per quanto concerne l'indagine dell'*audiovisivo analogico della quotidianità* è stato più utile puntare il faro epistemico verso le dinamiche di contaminazione di queste tre dimensioni (discorsi, pratiche e testi, per l'appunto). Affinché l'indagine risultasse completa (o tendente alla completezza), abbiamo di fatto considerato gli strumenti teorico-metodologici delineati e il *corpus* come parti di un vero e proprio scavo archeologico, al cui interno le operazioni sono state corroborate dal seguente interrogativo: in quale modo è possibile indagare l'orizzonte quotidiano – che, come abbiamo visto, si configura come un campo liquido che lascia dietro di sé pochissime tracce – di un'epoca passata? In che modo si può configurare il rapporto tra discorsi, pratiche e testi, i quali hanno in comune fra di loro il riferimento a oggetti tecnici audiovisivi?

La prima risposta che ci siamo dati ha riguardato la consistenza dei nostri strumenti: in altri termini, ciò significa che, attraverso il loro prisma di rifrazione – essi, infatti, non aprono semplicemente una finestra su un fenomeno storico, ma danno vita a processi di ricostruzione che ne modificano i caratteri –, abbiamo tentato di osservare quali fossero i livelli di interazione tra film e video elaborati da amatori poco esperti nella prima fase di coesistenza delle due tecniche, ossia nella fase analogica. Una simile scelta è stata dovuta essenzialmente alla necessità di perimetrare il luogo di scavo senza prendere come riferimento date convenzionali e, di conseguenza, perdere di vista le specificità pratico-materiali che caratterizzano l'*audiovisivo analogico della quotidianità*. All'interno di una simile prospettiva, dunque, possiamo postulare che i temi della transizione e della coesistenza non sono solo prerogativa dell'analogico, ma si possono ripresentare anche quando il campo di studio si complica con l'ingresso del digitale, che, sebbene non rappresenti un punto di totale rottura, costituisce sicuramente l'inizio di una nuova fase.

Rientrando nella metafora archeologica, potremmo dire che la tesi si è configurata, più che come una finestra aperta sulle pratiche di un periodo storico passato, come un processo di lento scavo degli strumenti attraverso cui è possibile indagarli. È così emersa la possibilità di osservare dapprima le strutture più evidenti (i discorsi) e, in seguito, gli elementi più nascosti, ossia le pratiche (che devono essere ricostruite attraverso un confronto fra quelle testualizzate e quelle non-

testualizzate) e i testi (in funzione, soprattutto, del loro scavo archivistico). Come abbiamo già sottolineato, l'applicazione di tali strumenti è stata filtrata attraverso la necessità di perimetrare l'area di scavo: ciò non inficia la possibilità di proseguire con i lavori, individuando un'altra zona e compiendo le medesime operazioni.

Molto probabilmente – ed è solo un'ipotesi – questa nuova zona ci rivelerà che il tema dell'*audiovisivo della quotidianità* non è prerogativa soltanto del campo analogico. Anzi, sotto certi aspetti trova un pieno compimento proprio nel momento in cui al film e al video analogico si aggiunge anche il video digitale. Insomma, all'interno di un insieme composto da micro-fratture interne è possibile rilevare elementi di continuità che, *mutatis mutandis*, ci informano di una pratica quotidiana e corrente: l'utilizzo delle microcamere dei nostri iPhone e Smartphone per girare, quasi ogni giorno, video che riguardino ciò che ci circonda e a cui più teniamo (i nostri affetti, i luoghi in cui viviamo, etc.). In questo senso, articolando una sorta di lettura retrospettiva – che corre consapevolmente il rischio di apparire “teleologica” – potremmo dire che l'*audiovisivo analogico della quotidianità* costituisce la prima fase di un processo di interazione dei “media amatoriali” legati all'immagine in movimento che, grazie al digitale, si stratifica ulteriormente, dando vita a configurazioni presenti tutt'oggi.

La questione del rapporto tra coesistenza e transizione si pone, infatti, anche oggi nel momento in cui si assiste periodicamente a *revival* di orizzonti tecnologici oppure a “biografie mediali” che hanno attraversato film substandard, video analogico e video digitale (pensiamo a membri della generazione nata alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta). Ovviamente, si dovranno individuare nuovi strumenti che tengano conto dei caratteri tecnici e pratici legati al passaggio al digitale (per esempio, il periodo precedente e successivo alla comparsa di piattaforme di condivisione come YouTube). In altri termini si dovrà comprendere come il digitale e le modalità di distribuzione dei “contenuti” che esso presuppone (per i quali internet costituisce un orizzonte fondamentale anche se non unico) abbiano modificato gli stili pragmatici connessi all'utilizzo degli “oggetti tecnici amatoriali”. A tal proposito, sarà rilevante chiedersi non quali modifiche dello statuto onto-tecnologico l'ingresso del digitale comporti per l'*audiovisivo della quotidianità*, ma come esso modifichi i campi della manualità acquisita dagli *everyday user*, delle condizioni di possibilità tecnologiche, dell'estemporaneità della ripresa e della visione e del fattore ambientale. Inoltre, andrà indagato come questi snodi modifichino le loro strutture in senso diacronico.

Un simile lavoro, tuttavia, perterrà agli sforzi di altri “archeologi”, i quali si muoveranno in contesti differenti e avranno a che fare con reperti e strati sedimentari di altra natura. La domanda fondamentale a cui dovranno rispondere, infatti, sarà molto diversa: non più “in quale modo è

possibile indagare l'orizzonte mediale quotidiano di un'epoca passata?", ma "in quale modo è possibile indagare l'orizzonte mediale quotidiano del presente?".

In conclusione, per quanto concerne l'orizzonte analogico dell'audiovisivo della quotidianità, possiamo invece osservare che l'individuazione di strumenti metodologici adatti ad analizzarlo comporta l'emersione di snodi teorici e concetti in grado di estendere i confini dei *film and media studies* in generale. Soprattutto se prendiamo come punto di riferimento la terza sezione, ci accorgiamo che, all'interno di un quadro epistemologico che ha come propri fulcri i concetti di *dispositivo* e di *schema epistemico*, l'interazione di discorsi, pratiche e testi (fondata su un nesso comune che rimanda, a sua volta, agli oggetti tecnici) pone le fondamenta della descrizione di un *framework dinamico* in cui possiamo verificare lo sviluppo del rapporto tra film e video nell'arco di vent'anni. Un rapporto stratificato e complesso, in cui l'ambito dei discorsi mostra linee di tendenza differenti, ma interrelate: per quanto concerne i discorsi, la linea della coesistenza e della germinazione di nuove forme tecniche negli anni Settanta e quella del predominio del video negli anni Ottanta e negli anni Novanta; per quanto riguarda le pratiche (soprattutto quelle non-testualizzate) e i testi, una linea di tendenza più confusa, in cui sembra emergere il tema di una maggiore coesistenza e di una transizione mai completata.

Insomma, quella grande distruzione del patrimonio filmico a causa del nastro magnetico paventata da Raymonde Borde non è alla fine avvenuta, sebbene la fase di coesistenza e transizione (come dimostrano, per esempio, i Super8 del fondo Cabrini) abbia prodotto le sue vittime e l'orizzonte discorsivo, soprattutto degli anni Ottanta, abbia spesso insistito sull'irreversibile preminenza del video. D'altra parte, chi, negli ultimi due decenni del Novecento, avrebbe voluto rinunciare completamente alle immagini in Super8? E chi, oggi, vorrebbe rinunciare a quelle tenui imperfezioni del segnale del video analogico che ci raccontano di un'epoca non più presente, ma non (ancora) remota?

Appendice: brevi note di storia degli oggetti tecnici

La storia degli oggetti tecnici legati all'ambito amatoriale, come abbiamo suggerito all'interno della tesi, è sottoposta, dall'inizio degli anni Settanta, a numerose fibrillazioni a causa dell'introduzione del video analogico, delle sue interazioni con la pellicola e del declino del Super8. In questa breve appendice tenteremo di rendere più chiaro il quadro in cui tali frizioni avvengono, cercando al contempo di evidenziare i rapporti tra il mercato internazionale e il mercato italiano. Per quanto concerne il mercato internazionale prenderemo come punto di riferimento i volumi *There Is No Place Like Home Video* di James Moran, *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity* (in particolare, ci riferiremo al saggio "In the Frame: Mapping Camcorder Cultures")¹ e *Video Revolutions* di Michael Z. Newman²; per quanto concerne il mercato italiano, invece, ci affideremo alla nostra ricerca effettuata sul *corpus* di riviste preso in considerazione (rimanderemo, in maniera più specifica, alle riviste *Fotografare*, *Cinema in Casa*, *Video* e *Video Magazine*). Tali fonti non saranno utilizzate in maniera compartimentale, ma si integreranno a vicenda.

Secondo Rebekah Willett, tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, in ambito internazionale, si pongono le basi per la commercializzazione su larga scala del *video consumer*. Al centro di questi tentativi vi è una casa giapponese, la Sony, la quale, nel 1965 (nello stesso anno dell'introduzione sul mercato del Super8) mette in commercio negli Stati Uniti il "videocorder" Sony CV-2000 (al costo di 695 dollari). Il *kit-camera* costa invece 350 dollari. Due anni dopo, emerge il primo sistema video realmente portatile: si tratta del Sony DV-2400 Video Rover e presenta un costo totale di circa 1250 dollari (*kit-camera* incluso). A partire da questa data inizia la competizione tra Sony e JVC, che, nel 1976, immette sul mercato il sistema VHS – competizione che troverà uno dei suoi *apex* nella "guerra degli standard" di metà anni Settanta tra Betamax e VHS. Anche se questi oggetti tecnici sono rivolti al mercato *consumer*, la loro diffusione all'interno della galassia amatoriale è ancora estremamente limitata: il video è utilizzato, semmai, nei circuiti videoartistici, come strumento di informazione e all'interno dei movimenti contro-culturali (per la produzione dei cosiddetti "guerrilla video")³.

All'inizio degli anni Settanta possiamo assistere a quattro fenomeni di notevole rilevanza. Innanzitutto la commercializzazione dei sistemi open-reel da ¼ di pollice dell'Akai, che, come viene evidenziato nella rivista *Fotografare* di settembre del 1972, segna l'affermazione del "cinema

¹ Cfr. R. Willett, "In the Frame: Mapping Camcorder Cultures", in D. Buckingham, R. Willett, *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity*, cit., pp. 1-22.

² Cfr. M.Z. Newman, *Video Revolutions: On the History of a Medium*, Columbia University Press, New York 2014.

³ Cfr. R. Willett, "In the Frame: Mapping Camcorder Cultures", cit., p. 3.

immediato”, ovvero del video, in Occidente e, soprattutto, in Italia ⁴: i prodotti Akai stabiliranno, a partire dal modello VTS-110, una vera e propria egemonia tecnica per tutta la prima metà del decennio nel Belpaese⁵.

Il secondo concerne l’invenzione della videocassetta. Nel 1971, infatti, la Sony immette sul mercato il formato U-matic: si tratta di una cassetta contenente una bobina da $\frac{3}{4}$ di pollice ⁶, che, tuttavia, viene destinata al mercato professionale e semiprofessionale. In ambito italiano, per quanto riguarda il campo domestico, le riviste sembrano puntare non tanto sull’U-matic, quanto su altri due sistemi “a cassetta”: si tratta dell’EVR dell’CBS e il Selectavision della RCA. In particolare, il sistema EVR sembra essere quello più interessante perché afferisce a un’ibridazione tra la pellicola e il nastro magnetico:

il cuore del sistema EVR è costituito da una speciale pellicola cinematografica con fotogrammi in bianco e nero impressi mediante un pennello di elettroni. All’interno dell’apparecchiatura denominata player un altro pennello di elettroni esplora i fotogrammi che passano e trasmette gli impulsi per il suono e l’immagine, tramite un cavo, all’apparecchio TV ⁷.

Gli altri sistemi che fanno concorrenza all’EVR, per quanto riguarda il mercato internazionale e il mercato nazionale, sono il Video Cassette Recorder della Philips, il Cartrivision della AVCO ⁸, il Videocassette della Sony e l’Instavision della Ampex ⁹.

Il terzo punto riguarda la scelta dello standard colore per il video analogico. In ambito anglosassone, la scelta ricade sullo standard NTSC, mentre l’Europa continentale (URSS compresa) si divide tra SECAM (Francia e URSS) e PAL (negli altri paesi). In Italia il dibattito è molto acceso. Dopo una prima fase di confronto – fase, peraltro, segnata anche da alcuni casi di pirataggio della rete delle telecomunicazioni al fine di orientare il mercato verso il sistema SECAM¹⁰ –, il Cipe (Comitato Interministeriale per la Programmazione Economica) sceglie il PAL e dà avvio alla sperimentazione della TV a colori¹¹.

Il quarto punto concerne, invece, il mercato cineamatoriale. Nel 1973 Kodak «annuncia due nuove cineprese: la Ektasound e la Ektasound 140. Assieme a due nuove pellicole: la Kodak Ektachrome 160 e la Kodachrome II, entrambe dotate di pista sonora, contenute in una cartuccia che non

⁴ Anon., “È arrivato il cinema immediato”, cit., pp. 52-55.

⁵ Cfr. G. Forti, “Ti riprendo in PAL”, cit., p. 46.

⁶ Cfr. R. Willett, “In the Frame: Mapping Camcorder Cultures”, cit., p. 5.

⁷ Anon., “Dall’America la videocassetta”, *Fotografare*, anno V, n. 1 (gennaio 1971), p. 52.

⁸ Il sistema Cartrivision viene citato anche da Michael Newman in *Video Revolutions*. Cfr. M.Z. Newman, *Video Revolutions: On the History of a Medium*, cit., p. 37.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 54.

¹⁰ Si tratta del caso ORTF: tra il 1974 e il 1975, in alcuni quartieri romani era possibile captare la rete francese ORTF. I segnali provenivano da un ripetitore sul Monte Amiata montato dall’azienda fiorentina RTM, dietro a cui si celavano Grundig e Philips, che da anni producevano apparecchi bistandard (SECAM e PAL). I segnali arrivavano in bianco e nero grazie a un dispositivo chiamato “Color killer”. L’obiettivo era quello di orientare la classe politica a scegliere il SECAM – laddove sembrasse più propensa verso il PAL. Cfr. Luigi Panichelli, “Il grande bluff”, in *Fotografare*, anno IV (VIII), n. 2 (febbraio 1975), pp. 38-39.

¹¹ Anon., “PAL o SECAM? SECAM o PAL?...PAL”, in *Fotografare*, anno IV (VIII), n. 9 (settembre 1975), p. 50.

necessitava di caricamento»¹². La galassia cineamatoriale, insomma, tenta di stare al passo con le innovazioni tecniche implicate dal video rendendo più agile uno dei caratteri più rilevanti del video: la presa sincrona dell'audio. Un tentativo analogo di applicare alcuni tratti caratterizzanti del video al film substandard viene fatto alla fine del decennio (1977), con il Polavision: qui centrale non è la presa sincrona del sonoro, ma la possibilità di rivedere immediatamente quanto è stato girato¹³. Né le cineprese Ektasound né il sistema Polavision riescono tuttavia a tamponare la progressiva crisi del Super8, le cui vendite, dalla seconda metà del decennio, calano drasticamente¹⁴.

Contemporaneamente, in ambito globale, la seconda parte del decennio degli anni Settanta costituisce il momento di una vera e propria “rivoluzione video”: come sostiene Michael Newman, essa inizia nel 1975 con l'immissione in commercio delle videocassette Betamax da parte della Sony¹⁵, seguita l'anno successivo da quella delle videocassette VHS da parte di JVC¹⁶. Prende avvio un periodo di forte instabilità tecnologica, legata, da un lato, alla causa intentata dalla Universal alla Sony (il cosiddetto “Caso Betamax”¹⁷, alla cosiddetta “guerra dei formati” tra VHS e JVC¹⁸, terminata con la vittoria di quest'ultima nella seconda metà degli anni Ottanta¹⁹.

In merito allo sviluppo del videoamatorialismo – e, in maniera più specifica, all'utilizzo del video da parte degli *everyday user* – vi è un elemento che ne impedisce il pieno sviluppo: per tutta la seconda metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, l'amatore è costretto a utilizzare oggetti tecnici ingombranti, formati da una camera “a tubo” e da un videoregistratore portatile. Per questo motivo, il declino del Super8 non coincide con l'ascesa immediata del video analogico. Un simile problema viene (parzialmente) risolto da Sony, che, nel 1982, immette sul mercato il primo *camcorder*, ossia uno strumento di ripresa in cui videoregistratore e camera sono integrati: si tratta del sistema Betamovie²⁰. In Italia se ne comincia a parlare verso la fine del 1983²¹, anche se la sua commercializzazione diviene ufficiale solo nel giugno del 1984, quando, al SIM di Milano, Sony presenta una sua versione, la BMC-100, dotata di autofocus²².

¹² K. Fiorini, M. Santi, “Per una storia della tecnologia amatoriale”, cit., p. 432.

¹³ Cfr. M. Micci, “Questo è il Polavision”, cit., pp. 34-37.

¹⁴ Un dato indicativo è sicuramente la crisi di Bell&Howell, una delle aziende produttrici più importanti del comparto. Cfr. Anon., “Obiettivo indiscreto”, in *Fotografare*, anno VIII (XIII), n. 9 (settembre 1979), p. 19.

¹⁵ Cfr. M.Z. Newman, *Video Revolutions: On the History of a Medium*, cit., pp. 36-37.

¹⁶ Cfr. R. Willett, “In the Frame: Mapping Camcorder Cultures”, cit., p. 5.

¹⁷ Nel 1976 la Universal (seguita dalla Disney) citò la Sony per violazione dei diritti d'autore perché aveva messo in commercio un sistema che consentiva di videoregistrare dalla televisione. Nel 1984 l'ultimo grado di giudizio sancì l'innocenza di Sony, obbligando gli studio a stabilire nuove sinergie tra la distribuzione *theatrical* e quella *home video*.

¹⁸ A cui, per un breve periodo, si aggiunge anche il sistema Video2000 della Philips.

¹⁹ Bisogna sottolineare, tuttavia, che già a partire dal 1978, lo standard Sony cominciò a perdere terreno nei confronti di quello della JVC. Cfr. Frederick Wasser, *Veni, vidi, video. The Hollywood Empire and the VCR*, cit., pp. 50-51.

²⁰ Cfr. R. Willett, “In the Frame: Mapping Camcorder Cultures”, cit., pp. 5-6.

²¹ Ci si riferisce al Betamovie come al sistema che metterà definitivamente in fuori gioco il Super8. Anzi, come recita la copertina di *Video* dell'ottobre del 1983: «Betamovie: KO al Super8».

²² Cfr. M. Loreti, “Il SIM diventa maggiorenne”, *Video*, n. 33 (settembre 1984), p. 56.

La prima metà degli anni Ottanta, dunque, costituisce un periodo di assoluta rilevanza per la definitiva affermazione del video analogico: dalla commercializzazione del Betamovie inizia, infatti, una corsa alla miniaturizzazione dei formati e degli oggetti tecnici²³ che porterà la JVC a elaborare il formato VHS-C²⁴ per il suo camcorder (il Videomovie, immesso sul mercato nel 1983)²⁵ e la Sony, in risposta all'introduzione del VHS-C, a diventare egemone nel mercato del nastro magnetico 8mm con il formato Video8²⁶. Si tratta di uno standard che, per quanto riguarda le apparecchiature di ripresa – pensiamo soltanto al nome – intende porsi in continuità con la portabilità e con la maneggevolezza del Super8. Non a caso, la prima azienda a immetterlo sul mercato è, nel 1984, la Kodak: il passaggio al video analogico della casa di Rochester si realizza con il Kodavision 2000²⁷. Il sistema Kodavision, tuttavia, viene scalzato l'anno successivo dal Video8 della Sony, il quale rappresenta, come sostiene Lorenzo Fratti in *Video Magazine*, l'inizio del secondo atto della videografia²⁸.

L'articolo di Fratti segnala, inoltre, un secondo punto di interesse per la nostra ricerca. Edito nel 1985 – l'anno della commercializzazione del Video8, per l'appunto – in una delle riviste più importanti del settore, ossia *Video Magazine*, evidenzia che quel *technological divide* che ha portato il contesto italiano a essere sempre in leggero ritardo rispetto alle principali novità del mercato è stato colmato: i nuovi oggetti tecnici vengono presentati ormai in contemporanea in Italia e nel resto del mondo. Ciò si collega a quanto sostiene Gervasoni in *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, secondo cui tra il 1984 e il 1987 si verifica un piccolo boom dell'acquisto di oggetti tecnici²⁹: i due mercati, quello internazionale e quello nazionale, sembrano ormai agganciati³⁰.

In questa prospettiva, possiamo capire perché in Italia assistiamo all'ennesimo scontro tra Sony e JVC nel medesimo arco temporale in cui esso si svolge anche nei mercati internazionali. Lo scontro, questa volta, non concerne le modalità di miniaturizzazione delle macchine (si pensi al confronto tra VHS-C e Video8), ma, più che altro, riguarda la qualità delle immagini che si possono elaborare all'interno dei due sistemi. Alla fine degli anni Ottanta, tra il 1987 e il 1989³¹, si

²³ Favorita anche dall'introduzione dei sensori a stato solido che sostituiscono gli ingombranti tubi di ripresa.

²⁴ Tale formato deriva dal VHS ed è compatibile con i suoi sistemi: la minicassetta, per essere letta da videoregistratore, ha bisogno soltanto di un adattatore.

²⁵ Si tratta del JVC SF-P3.

²⁶ A differenza del VHS-C, né il Kodavision né il Video8 erano compatibili con i sistemi VHS e Betamax.

²⁷ Cfr. R. Willett, "In the Frame: Mapping Camcorder Cultures", cit., p. 6.

²⁸ Cfr. L. Fratti, "Videografia atto secondo", cit., p. 40.

²⁹ Cfr. M. Gervasoni, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, cit., p. 79.

³⁰ Si pensi al reportage dalla fiera della tecnologia di Milano (SIM) del 1987: si parla di un giro d'affari di circa mille miliardi. Cfr. G. de Toma, E. Prando, "Avanzamento rapido", in *Video Magazine*, n. 72 (ottobre 1987), pp. 52-61.

³¹ All'inizio di questo biennio, nel 1987, si assiste anche al tentativo di immettere in commercio (senza successo) un formato ultra-ridotto, il 4mm. Cfr. V. Veltroni, "Winter Consumer Electronics Show", in *Video Magazine*, n. 65 (marzo 1987), p. 45.

introducono così all'interno del dibattito italiano, in piena sincronia con gli sviluppi del mercato estero³², i nuovi formati. Si tratta del S-VHS³³, della sua variante compatta, il S-VHS-C e del Super8 del video³⁴, il Video8 alta banda (o Hi8), che “diventa realtà” (come viene messo in evidenza nella copertina del numero 94-95 di *Video Magazine*) nell'estate del 1989.

Dal 1989 al 1995 non si registrano particolari innovazioni a livello tecnico (e tecnologico). Il punto di snodo, infatti, è rappresentato dalla commercializzazione delle prime apparecchiature digitali intorno alla metà degli anni Novanta: lì, tuttavia, si entra in un'altra zona del nostro sito archeologico.

³² Cfr. R. Willett, “In the Frame: Mapping Camcorder Cultures”, cit., p. 7.

³³ Cfr. G. de Toma, “VHS-S”, in *Video Magazine*, nn. 69-70 (luglio-agosto 1987), pp. 28-31.

³⁴ Cfr. L. Fratti, “Arriva il Super8mm”, in *Video Magazine*, n. 84 (ottobre 1988), pp. 48-51.

Seconda Appendice: i fondi d'archivio

Scheda Fondo – Cabrini

Il fondo Cabrini è composto da quindici nastri magnetici. Più precisamente, si tratta di tredici VHS e di due VHS-C, girate tra il 1985 e il 1999. Al loro interno troviamo sostanzialmente due costanti tematiche. La prima riguarda le passioni e gli hobby di Antonio: innanzitutto il calcio (giocato a livello amatoriale e seguito in quanto tifoso del Milan), come dimostrano le videocassette *VIPITENO 1985 AMATORI - POL ROVERETO, SAN LAZZARO ALSENESE 4-1 TRASFERTA PULMAN CENA DI NATALE* e *AMATORI RESTO DEL MONDO*. La seconda, invece, concerne la vita familiare di Antonio: nei video troviamo costante riferimento alla propria famiglia di origine (le immagini della madre Rita, del fratello Giuseppe e dei nipoti Sergio ed Elena Chiesa [figli della sorella Anna e della sorella Luisa, le quali, a loro volta, avevano sposato due fratelli, Giorgio e Roberto Chiesa]) e alla propria famiglia adottiva (la famiglia della moglie Lucia: la madre Rosi, le sorelle Laura, Cecilia, Giovanna e Amalia e il fratello Sandro [sposato con la francese Anne-Marie Barbin]). Nei video del secondo gruppo, trovano, ovviamente, ampio spazio i due figli Leonardo (nato nel 1985) e Bruno (nato nel 1987), i cui ritratti rappresentano uno dei fulcri dell'interno fondo.

Biografia del gatekeeper

Antonio Cabrini è nato a Carpaneto Piacentino nel 1959. Fin dagli anni Ottanta comincia a lavorare nel campo della ristorazione, gestendo un bar insieme alla moglie Lucia Baffi nella cittadina in cui è nato. Negli anni Novanta lascia il bar e apre un negozio di videonoleggio a Piacenza, in cui lavora fino alla metà degli anni 2000. Verso la fine del decennio, vende il videonoleggio e apre insieme alla moglie un ristorante a Travo, nella provincia piacentina.

Per quanto concerne la sua vita familiare, Antonio sposa Lucia Baffi nel 1982 a Piacenza. Dalla loro unione nascono Leonardo (1985), che svolge attività di ricerca negli Stati Uniti, e Bruno (1987), che lavora nel ristorante di famiglia.

Questionario¹

Intervistato: Antonio Cabrini, gatekeeper del fondo Cabrini

1. Biografia e contesto socio-culturale

1.1. Potrebbe raccontare sinteticamente la sua biografia (origini – albero genealogico – estrazione sociale – professioni svolte – fratelli/sorelle – figli/e)?

Antonio Cabrini di Aquilino (1921 - 1981) e Rita Borisi (1924 - 2016), nato il 17.01.1959. Moglie Lucia Baffi (1961). Figli: Leonardo (1985), Bruno (1987). Fratelli: Giuseppe (1956, moglie Mirella Filippi, figli Fabrizio, 1981, e Francesca 1991); Luisa (1950 in Giorgio Chiesa, figli, Elena, 1978); Anna (1948 deceduta nel 2005, in Roberto Chiesa, 1946, figli Sergio, 1968, e Patrizia, 1971). Mia moglie è figlia di Giovanni (1919 – 1965) e Rosanna (1925 – 1987), Fratelli: Laura (1948 ved. Giovanni Calderaro detto Vanni, 1943 – 2012, figli Alessandra, 1974, e Mario, 1977); Sandro (1950, moglie Anne-Marie Barbin, figli Alexander, 1976, Sylvain, 1979, Florent, 1983, e Solene, 1988); Amalia (figlio, Giovanni Baffi, 1975); Cecilia (1956, compagno Bruno Guasconi detto Guasco, 1951); Giovanna (1962 in Pietro Granetti detto Piero, 1957, figli Alessandro, 1989, e Tommaso, 1993).

Ristoratore (con mia moglie) ex gestore di videonoleggio A Piacenza. Nato e vissuto fino al 1988 a Carpaneto P.no (PC). Mio padre era impiegato al comune di Carpaneto, e gestiva un'osteria/pizzeria assieme a mia madre. Diplomato alla Scuola Alberghiera di Carpi; titolo: esperto viticoltore e cantiniere. Mia moglie diplomata perito aziendale.

1.2. Quale parte della sua quotidianità è rappresentata nelle pellicole/nastri magnetici?

Ora praticamente nessuna. All'epoca dei filmati che facevo (avevo tra i 25 e i 33 anni) non c'era un momento particolare. Fatto salvo il fatto che ho gestito un videonoleggio per vent'anni (dal 1987 al 2007), in quel senso, il nastro magnetico era parte del mio lavoro quotidiano. Ma, in verità, non c'è alcuna connessione fra i miei filmati di famiglia e il mio vecchio lavoro: sono due cose che sono capitate entrambe per ragioni casuali.

1.3. Perché ha scelto un mezzo come la cinepresa o la videocamera per documentare la propria vita di tutti i giorni?

¹ Abbiamo elaborato il questionario prendendo avvio da quello utilizzato dai documentalisti di *Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia* durante gli incontri con i donatori. Lo abbiamo adattato alle nostre necessità, tenendo come punti di riferimento, da un lato, il tema del rapporto tra quotidianità e pratiche amatoriali, dall'altro, la relazione tra tecnologia-film e tecnologia-video durante l'era analogica.

Era un po' il fascino della novità. In più mio cognato Roberto – marito di mia sorella Anna - aveva (e ha tuttora) un negozio di elettrodomestici e hi-fi, quindi avevo la possibilità di possedere una telecamera. Ero interessato ad avere ricordi della mia famiglia e dei bei momenti della mia vita, anche se adesso faccio un po' fatica a rivederli.

Aggiungo che all'epoca non era comune vedere camere o cineprese per strada, soprattutto in una realtà di paese come la mia. Ogni tanto io e i miei amici ci fingevamo una troupe della Rai e a camera spenta andavamo ad intervistare le persone (soprattutto quelle che sapevamo non essere del paese).

1.4. Qualcun altro nella sua famiglia utilizzava le tecnologie video-filmiche a livello amatoriale o professionale?

All'epoca io, mio cognato e mio fratello Giuseppe (che come me aveva una camera). Un altro mio cognato – fratello di mia moglie – aveva un super8.

2. Operatori e partecipanti alle riprese

2.1. Chi era solito girare i film e i video?

Di solito ero io, anche se qualche volta prestavo la camera ai miei figli o nipoti per gioco (anche se il più delle volte, in quelle situazioni, la spegnevo).

Ho alcuni filmati realizzati da mio fratello, che mi ha regalato perché riguardavano la comunione di mio figlio. Poi avevo un amico – compagno di squadra – che aveva una camera con uno di quei macchinini che potevi usare per scrivere in sovraimpressione. Si chiama Lorenzo. Lui dedicava un filmino a ognuno dei suoi compagni di squadra.

2.2. Qualcuno ha introdotto il cine-videoamatore alla ripresa cine-videoamatoriale?

No, nessuno. O meglio, mio cognato aveva (e ha tuttora) un negozio di elettrodomestici e Hi-Fi. Ma non ricordo alcuna introduzione del mezzo da parte sua.

2.3. L'operatore ha girato sia film sia video?

Prevalentemente video. In pellicola poco: si tratta di materiali che, peraltro, non riesco a trovare.

2.4. L'operatore utilizzava contemporaneamente film e video oppure è passato dal film al video?

Nel primo caso, in funzione di che cosa sceglieva di girare in film o in video? Nel secondo caso, perché ha scelto di passare al video?

Sono passato al video perché avevo la possibilità tramite mio cognato di avere il mezzo. Nessuno, nella mia famiglia, è mai stato un vero e proprio cineamatore. E nemmeno un cinefilo (tranne mio figlio Leonardo ma vent'anni dopo).

2.5. Si ricorda quando è stata acquistata la cinepresa/la videocamera? (il modello, formato delle pellicole/formato dei nastri magnetici, i costi).

Per quanto riguarda la cinepresa non ricordo. In merito alla videocamera, non ricordo il momento specifico, né il modello. So solo che era una Grundig perché mio il negozio di mio cognato vendeva quella marca.

2.6. Quali altre persone partecipavano di solito all'elaborazione dei film e dei video (come operatori e come attori sociali)? Ci può indicare sinteticamente la loro biografia?

Come attori sociali, mia moglie Lucia, all'epoca casalinga, mentre ora lavora a ristorante con me; i miei figli Leonardo e Bruno, il primo laureato al Dams di Bologna ora dottorando in italianistica in America a Indiana University, e Bruno, maturità artistica, grafico e fa vari lavoretti (tra cui cameriere nel nostro ristorante). Poi mio nipote Giovanni, ora insegnante di musica alle scuole elementari e medie; sua madre Amalia (sorella di mia moglie) ora pensionata, all'epoca impiegata all'Enel; mio cognato Sandro, all'epoca docente di italiano all'Università di St. Etienne (poi passato alla Sorbona); i suoi quattro figli (ora rispettivamente: informatico, diplomatico, cantante d'Opera e dottoranda in geografia); sua moglie (all'epoca maestra elementare). Poi le mie cognate Cecilia (erborista), Giovanna (postina), Laura (all'epoca casalinga) e i rispettivi compagni e mariti Guasco (insegnante di scienze alle scuole superiori), Piero (all'epoca lavorava per l'Algida), Vanni (all'epoca militare all'Aeronautica). Poi mio fratello Giuseppe (all'epoca barista, ora ristoratore) con la moglie e i figli (ora ristoratori). Le mie sorelle Luisa e Anna (all'epoca maestra elementare e casalinga) con i mariti Giorgio (lavorava alla Cirio nel controllo qualità del latte Sole) e Roberto (commerciante) con i rispettivi figli Elena (addetta al controllo qualità della Barilla, laureata in agraria) e Sergio e Patrizia (commerciante nel medesimo negozio del padre e avvocatessa del lavoro). Poi nel filmato "Leonardo 1985" vi è l'amico Roberto detto Spincio (all'epoca operaio, ora non saprei). Poi in un video vi sono i giocatori della squadra US S. Lazzaro di Piacenza, con

l'allenatore Giorgio Lambri (capocronista del quotidiano di Piacenza, Libertà, all'epoca cronista di nera); mentre il ragazzo che ha fatto il video è Filippo Lusignani, geologo.

2.7. Il cineamatore/videoamatore era un appassionato di cinema?

No, per nulla. Nonostante anni dopo io abbia aperto una videoteca, non ho mai avuto la passione per il cinema.

2.8. L'autore dei filmini/video acquistava delle riviste specialistiche? Se sì, quali?

No.

2.9. L'autore dei filmini/video era solito consultare manuali di ripresa?

No.

2.10. L'autore filmini/video era solito consultare brochure di utilizzo?

No.

2.11. Ha smesso di girare film/video? Perché?

Per noia probabilmente. A un certo punto avevo abbastanza "ricordi", i miei figli crescevano e non ho più trovato il tempo ma nemmeno la voglia. Forse era terminato l'effetto "novità" della videocamera e avevo semplicemente smesso di "giocarci".

3. Pratiche della quotidianità

3.1. Per il cine-videoamatore era più importante preparare la ripresa oppure riprendere spontaneamente ciò che gli accadeva davanti?

Riprendevo, per lo più spontaneamente. Anche momenti non particolarmente rilevanti.

3.2. C'era un criterio nella scelta dei momenti da riprendere? Quale? (riti, nascite, gite, viaggi?)

Ho filmati della comunione di mio figlio Leonardo, ma per il resto filmavo momenti di vita quotidiana. Qualche volta mia moglie si arrabbiava (e lo si può notare) perché magari accendevo la camera in momenti poco opportuni, quando avrei potuto aiutarla in alcune faccende.

3.3. Nel caso in cui l'operatore sia passato da film a video, per quanto concerne la sua esperienza, la spontaneità della ripresa era legata al tipo di mezzo tecnologico utilizzato?

Non so se ho capito la domanda. Per me no, si tratta di due strumenti analoghi: a volte la cinepresa è più difficile da usare; a volte lo è la videocamera. Dipende dalle circostanze.

3.4. Nel caso in cui l'operatore sia passato da film a video, quali cambiamenti tecnologici avvertiva come maggiormente dirimenti?

Per quanto mi riguarda erano solo due cose: la durata delle riprese e la possibilità di riprendere in interni con poca luce. Io però non sono particolarmente esperto del video: l'ho usato per poco e in maniera molto estemporanea.

3.5. In che modo la presa diretta dell'audio ha cambiato il suo modo di riprendere?

Non ci ho mai dato peso.

3.6. Si ricorda dei preparativi, delle pratiche particolari legati alla ripresa?

No, assolutamente. Perché non c'erano preparativi (se non prendere la camera e accenderla).

3.7. Il cine-videoamatore dedicava solo all'immagine in movimento oppure anche alla fotografia e alle diapositive?

Non sono mai stato appassionato né di fotografie né di diapositive.

3.8. Si ricorda quando sono stati acquistati i dispositivi di fruizione (proiettore, videoregistratore, etc.)?

Probabilmente nei primi anni ottanta. Forse era il 1983 o l'84.

3.9. Sia per quanto concerne il film sia per quanto concerne il video, il cine-videoamatore era solito montare?

No, non avevo (e nemmeno ho tuttora) idea di come si monti un film.

3.10. Nel caso del video, il videoregistratore veniva utilizzato anche per montare?

No.

3.11. L'autore riprendeva con regolarità? Quando decideva di riprendere?

Riprendevo senza regolarità, quando capitava. Per il gusto di farlo.

3.12. L'autore e/o i suoi famigliari hanno mai rimediato i filmini su videocassette? In alternativa, se i film non sono stati rimediati per volontà dei famigliari, da chi provengono i video su cui sono stati registrati i filmini?

Se intende dire “duplicato”, l'ho fatto per il filmino in Super8 del mio matrimonio e per quello di mio cognato. Non so dove siano finiti gli originali.

3.13. L'autore e/o i suoi famigliari erano soliti copiare e scambiare i propri materiali con altri?

Sì capitava, con mio cognato e mio fratello (anche loro erano soliti girare film e video), ma per lo più li tenevamo noi.

3.14. Più in generale, i film e i video prodotti rimandano ad altri film/video di altre collezioni?

No.

4. Ambienti mediali

4.1. Dove e da chi sono state conservate le pellicole?

Non ho più pellicole. Le videocassette sono state conservate a casa mia.

4.2. Qual era la parte della casa adibita alla conservazione delle pellicole?

Assieme alle altre videocassette, che tenevo in salotto vicino al televisore.

4.3. I film e i video erano posti vicino alle collezioni delle edizioni dei film?

Sì.

4.4. I dispositivi tecnologici (proiettore, videoregistratore, televisore, cineprese, videocamere, etc.) erano posti vicino ad altri dispositivi, come per esempio l'hi-fi?

Il videoregistratore sì. La camera invece la tenevo altrove (non ricordo precisamente dove).

4.5. In casa esisteva una “media room”? Se sì, com'era composta?

No, non esisteva.

5. Oggi

5.1. Quando ha rivisto i film? Dopo quanti anni? Con chi li ha visti? Che cosa ha provato?

Mio figlio ama riguardarli e riguardarsi. Io mia moglie li riguardavamo più spesso a breve distanza di tempo da quando erano stati girati. Capitava e capita ancora ogni tanto di rivederli in famiglia. Ma a parte Leonardo, nessuno di noi ama molto rivederli. Troppi ricordi e alcune persone sono cambiate o non ci sono più e spesso non si è nell'umore di vederle in video.

5.2. Le sono tornati in mente dei ricordi che aveva dimenticato?

Che avevo dimenticato no. Solo alcuni particolari (pettinature, vestiti, arredamenti, etc.).

5.3. Ci sono delle scene, delle persone, situazioni che le ha fatto particolarmente piacere ritrovare in queste pellicole? Perché?

Come già detto, non amo molto rivedere i video che ho realizzato, proprio perché spesso non mi va di riesumare vecchi ricordi.

5.4. Ce ne sono altre che avrebbe preferito non fossero riprese? Perché?

No, non direi. Sono comunque ricordi anche se a volte dolorosi.

5.5. Che effetto le fa vedere i suoi cari rappresentati?

Come già detto, mi commuove abbastanza. Spesso non mi va di rivederli.

5.6. Le capita di rivedere i filmini/video?

Molto poco, in verità.

5.7. Li ha mai visti con i suoi figli, nipoti o parenti in generale?

Sì certo, soprattutto nei primi periodi. Ora molto meno.

5.8. Se dovesse specificare, quale sentimento anima la visione di questi filmini da parte sua? (nostalgia/malinconia; rassicurazione/serenità)

Direi nostalgia e malinconia. Anche se sono felice di averli realizzati.

5.9. Per concludere, che cosa rappresentano per lei queste pellicole/video? Quale significato hanno?

Semplici ricordi di come eravamo. E poi il gioco. Era anche un gioco per me utilizzare una tecnologia nuova. Ma dopo poco, dei medesimi giochi ci si stanca.

N. Inventario	Titolo	Formato	Anno	Lunghezza	Descrizione contenitore	Note
HVCABRINIAN1	BANDA FESTA COPPA '85	VHS	1985	180 min.	Senza contenitore	Adesivo marca Maxell
HVCABRINIAN2	VIPITENO 1985 AMATORI - POL ROVERETO	VHS	1985	180 min.	Senza contenitore	Adesivo marca Grundig
HVCABRINIAN3	LEONARDO 1985-86 No 1	VHS	1985-1986	240 min.	Scritta: "VIDEOCASSETTE HG VHS EXTRA HIGH GRADE"	Adesivo marca GS
HVCABRINIAN4	LEO-BRUNO 1987-1988 No 2	VHS	1987-1988	240 min.	Senza contenitore	Adesivo marca Grundig
HVCABRINIAN5	LEO e BRUNO 1988-1989	VHS	1988-1989	120 min.	Scritta: "VIDEOCASSETTE VHS E-120 HIGH GRADE"	Adesivo marca Mitsui
HVCABRINIAN6	MARINA DI MASSA 1992	VHS	1992	120 min.	Scritta: "VIDEOCASSETTE HG VHS EXTRA HIGH GRADE"	Adesivo marca Maxell. Scritta: "MARINA di MASSA giugno 1992"
HVCABRINIAN7	MATRIMONI TONIO - LUCIA SANDRO - A.MARIE	VHS		60 min.	Senza contenitore	
HVCABRINIAN8	BRUNO PULCINI PRO PIACENZA	VHS		120 min.	Senza contenitore	Adesivo marca TDK
HVCABRINIAN9	LEONARDO FABRIZIO	VHS		120 min.	Scritta: "E120 chromodioxid super video cassette HG high grade stereo 173 m"	Adesivo marca Grundig
HVCABRINIAN10	S. LUCIA	VHS		120 min.	Scritta: "HS HIGH QUALITY STANDARD SUPER AVILYN TECHNOLOGY PLUS"	Adesivo marca Maxell
HVCABRINIAN11	SAN LAZZARO ALSENESE 4-1 TRASFERTA PULMAN CENA DI NATALE	VHS		180 min.	Senza contenitore	Adesivo marca Scotch
HVCABRINIAN12	UFFICIALE E GENTILUOMO - BAR CALCETTO	VHS		180 min.	Scritta: "Konica VIDEO CASSETTE E180 SUPER SR HIGH PERFORMANCE HIGH CHROMA/CHROME DE HAUTE QUALITE HIGH RESOLUTION/DEFINITION DE HAUTE QUALITE 258m/846 ft"	Adesivo marca Shinelco
HVCABRINIAN13	AMATORI RESTO DEL MONDO	VHS		240 min.	Senza contenitore	Adesivo marca Grundig
HVCABRINIAN14	Senza titolo	S-VHS-C		30 min.	Scritta: "XR-S 30"	Videocassetta marca Maxell.
HVCABRINIAN15	Senza titolo	S-VHS-C		30 min.	Senza contenitore	

N. inventario	Titolo originale	Anno	Formato	Durata copia video	Cromatis mo	Son oro	Parole chiave antroponimi	Parole chiave toponimi	Parole chiave generiche
HVCABRINIANT1	BANDA FESTA COPPA '85	1985	VHS	1:58:05	Col.	Si		Carpaneto Piacentino	Banda; Festa di paese; Calcio; Bar
Abstract	La cassetta prende avvio con immagini della "Festa della Coppa" di Carpaneto Piacentino. L'operatore riprende dapprima la banda che marcia per le strade del paese e, in seguito, il saggio di ginnastica artistica presentato di fronte al municipio. Successivamente sono presenti diverse "scene di vita da bar" girate nel locale (e nella piazza antistante al locale) gestito da Antonio Cabrini e dalla moglie Lucia Baffi. Si tratta di brevi ritratti filmati degli avventori – spesso ritratti "rubati". Alla fine di questa sequenza è stato registrato dalla televisione uno speciale su Vasco Rossi, trasmesso da Italia 1. La videocassetta termina con nuove scene di vita da bar e con una partita di calcio amatoriale (questa sequenza presenta immagini sovraesposte di difficile lettura).								
HVCABRINIANT2	VIPITENO 1985 AMATORI - POL ROVERETO	1985	VHS	2:04:58	Col.	Si	Mark Hateley; Nils Liedholm; Leonardo Cabrini; Lucia Baffi	Vipiteno; Piacenza	Calcio; Milan; Tennis; Bagno
Abstract	La cassetta inizia con riprese di alcuni uomini che stanno giocando a calcio in un campo nei pressi di Vipiteno. In seguito, dopo un ritratto filmato di Mark Hateley (che firma autografi), possiamo vedere un gruppo di tifosi che monta lo striscione dell'ultras club di Piacenza e immagini del ritiro del Milan in Alto Adige (si tratta di un allenamento – è riconoscibile Nils Liedholm). La parte girata a Vipiteno termina con inquadrature girate nell'albergo dei tifosi: si riprendono scene goliardiche di vita ultras. Successivamente sono presenti una partita di calcio amatoriale, una partita di tennis amatoriale e la registrazione di alcuni servizi della redazione sportiva del TG1 (resoconti sulle coppe europee, sul campionato di serie A e su un'amichevole tra Francia e Argentina). Seguono immagini di un bagnetto di Leonardo Cabrini (con Lucia Baffi). La videocassetta termina con videoregistrazioni delle edizioni notturne dei TG della RAI e del film Il Regno di Napoli di Werner Schroeter.								
HVCABRINIANT3	LEONARDO 1985-86 No 1	1985- 1986	VHS	3:02:16	Col.	Si	Leonardo Cabrini; Lucia Baffi; Amalia Baffi; Giovanni Baffi; Giovanna Baffi; Antonio Cabrini; Elena Chiesa; Giorgio Chiesa; Alexander Baffi; Sylvain Baffi; Sandro Baffi; Rita Borisi; Rosi Baffi	Piacenza; Carpaneto Piacentino	Riunione di famiglia; Campagna

Abstract	<p>Il video comincia con una serie di ritratti filmati di Leonardo Cabrini e di Lucia Baffi. Seguono altri ritratti filmati in cui compare buona parte della famiglia Baffi: Rosi (la madre di Lucia), Giovanna, Amalia e suo figlio Giovanni. Successivamente sono presenti immagini di una riunione di famiglia a Carpaneto Piacentino, in cui sono presenti anche i membri della famiglia Cabrini (riconosciamo Rita, la madre di Antonio, e Giuseppe [il fratello di Antonio], Elena Chiesa e Giorgio Chiesa [nipoti di Antonio e Giuseppe]). Successivamente è presente un altro ritratto familiare elaborato a casa di Antonio e Lucia: possiamo riconoscere Rosi (la madre di Lucia) e Sandro (il fratello di Lucia) e la sua famiglia. Seguono altri ritratti di Leonardo in diversi contesti: mentre fa il bagnetto, mentre gioca con la zia Amalia, di nuovo a Carpaneto Piacentino, con il padre Antonio (il quale elabora anche un suo autoritratto). L'ultima sequenza è ambientata in una località di mare: possiamo vedere Lucia e Leonardo in spiaggia e un pranzo a casa. È presente anche un breve ritratto filmato di Antonio elaborato da Lucia.</p>								
HVCABRINIANT4	LEO-BRUNO 1987-1988 No 2	1987- 1988	VHS	3:02:39	Col.	Sì	Bruno Cabrini; Lucia Baffi; Leonardo Cabrini; Amalia Baffi; Giovanni Baffi; Giovanna Baffi; Pietro Granetti; Giuseppe Cabrini; Rita Borisi	Piacenza; Carpaneto Piacentino	Riunione di famiglia; Campagna
Abstract	<p>La videocassetta prende avvio con una serie di ritratti filmati di Lucia Baffi e di Leonardo Cabrini elaborati nella loro casa. Seguono riprese effettuate durante una riunione di famiglia nella casa di campagna di Carpaneto Piacentino dei Cabrini: qui possiamo ritrovare Giovanni Baffi, Giovanna Baffi, Pietro Granetti, Lucia Baffi, Rita (la madre di Antonio) e Giuseppe Cabrini (il fratello di Antonio). Successivamente sono presenti altri ritratti familiari di Leonardo e Bruno elaborati nella casa di Antonio e Lucia. La videocassetta termina con la videoregistrazione di Un maggiolino sempre più matto di Robert Stevenson e di diversi programmi notturni della RAI.</p>								

HVCABRINIANT5	LEO e BRUNO 1988-1989	1988- 1989	VHS	0:45:52	Col.	Si	Bruno Cabrini; Lucia Baffi; Leonardo Cabrini; Amalia Baffi; Giovanni Baffi; Giovanna Baffi; Pietro Granetti; Alessandro Granetti; Rita Borisi	Piacenza; Carpaneto Piacentino	Riunione di famiglia; Campagna
Abstract	La parte iniziale della videocassetta è composta da una serie di ritratti filmati di Leonardo e Bruno. La prima sequenza di ritratti è stata girata all'inizio del 1988, mentre la seconda nel 1989. Al termine di queste due sequenze, si cambia ambientazione: non più la casa di Antonio e Lucia, ma la casa di campagna della famiglia Cabrini a Carpaneto Piacentino. Si tratta di una riunione di famiglia (si fa un barbecue) a cui partecipano la madre di Antonio (Rita), Leonardo Cabrini, Bruno Cabrini, Giovanni Baffi, Amalia Baffi, Giovanna Baffi, Pietro Granetti (suo marito) e il figlio Alessandro.								
HVCABRINIANT6	MARINA DI MASSA 1992	1992	VHS	1:39:14	Col.	Si	Bruno Cabrini; Lucia Baffi; Leonardo Cabrini; Amalia Baffi; Giovanni Baffi	Marina di Massa	Vacanza; Mare
Abstract	Il video compaiono riprese effettuate nell'estate del 1992 a Marina di Massa durante una vacanza della famiglia Baffi-Cabrini. Inizialmente vediamo Leonardo che gioca nel cortile di un campeggio. Seguono inquadrature elaborate nei bungalow da Giovanni Baffi: riprende sua madre (Amalia), sua zia Lucia e se stesso allo specchio. Seguono altre immagini girate nel cortile del campeggio: possiamo vedere Leonardo e Bruno che giocano a calcio insieme ad altri bambini. La videocassetta termina con una registrazione di Per un pugno di dollari di Sergio Leone.								
HVCABRINIANT7	MATRIMONI TONIO - LUCIA SANDRO - A.MARIE	Anni '70- 1982	VHS	0:14:04	Col.	Si	Antonio Cabrini; Lucia Baffi; Sandro Baffi; Anne-Marie Barbin	Piacenza	Matrimonio
Abstract	Si tratta del riversamento su video analogico di due film in Super8. Qui sono rappresentati il matrimonio di Sandro Baffi e Anne-Marie Barbin (avvenuto negli anni Settanta) e quello di Antonio Cabrini e Lucia Baffi (avvenuto nel 1982).								
HVCABRINIANT8	BRUNO PULCINI PRO PIACENZA	1999	VHS	0:34:14	Col.	Si	Bruno Cabrini; Lucia Baffi	Piacenza	Calcio; Pro Piacenza
Abstract	Riprese effettuate durante una partita dei pulcini della Pro Piacenza: tra le sue fila milita Bruno Cabrini.								

HVCABRINIANT9	LEONARDO FABRIZIO	1994	VHS	0:55:21	Col.	Sì	Bruno Cabrini; Lucia Baffi; Bruno Cabrini; Antonio Cabrini; Giuseppe Cabrini; Fabrizio Cabrini	Piacenza	Riunione di famiglia; Comunione; Cresima
Abstract	Il video è dedicato a due momenti di festeggiamento in casa Cabrini: si tratta di un lungo pranzo per la prima comunione di Leonardo e di una cena per la cresima del cugino Fabrizio (figlio di Giuseppe, fratello di Antonio).								
HVCABRINIANT10	S. LUCIA	1992	VHS	0:24:31	Col.	No	Bruno Cabrini; Lucia Baffi; Leonardo Cabrini; Amalia Baffi; Laura Baffi; Cecilia Baffi; Giovanna Baffi; Tommaso Granetti; Alessandro Granetti; Giovanni Baffi; Bruno Guasconi; Pietro Granetti		Riunione di famiglia; Festività; Santa Lucia
Abstract	Riunione di famiglia per la festa di Santa Lucia del 1992. È presente tutto il ramo Baffi della famiglia Baffi-Cabrini. Compaiono le sorelle di Lucia (Amalia, Laura, Cecilia e Giovanna) insieme ai loro mariti. Vi sono anche i piccoli Leonardo e Bruno (insieme ai cugini Tommaso e Alessandro [figli di Giovanna] e Giovanni [figlio di Amalia]). Il fulcro del video è rappresentato dall'apertura dei regali: i bambini e gli adulti rompono gli incartamenti, mostrando l'uno all'altro i doni fatti e ricevuti.								
HVCABRINIANT11	SAN LAZZARO ALSENESE 4-1 TRASFERTA PULMAN CENA DI NATALE	1989	VHS	1:34:33	Col.	Sì	Antonio Cabrini; Lucia Baffi		Calcio
Abstract	Sulla videocassetta è stato registrato l'incontro di calcio amatoriale tra San Lazzaro (squadra in cui milita Antonio Cabrini) e Alsenese. Segue la cena di Natale della squadra (si tratta delle festività del 1989). La videocassetta termina con immagini di una trasferta: i giocatori salgono su un autobus e, durante il tragitto, parlano di calcio e della partita. La fine del video è segnata da un titolo di coda elettronico: "il calvario tuo e di Lucia è finito. Un saluto Filippo".								

HVCABRINIANT12	UFFICIALE E GENTILUOMO - BAR CALCETTO	VHS	3:04:25	Col.	Si	Leonardo Cabrini; Lucia Baffi	Carpaneto Piacentino	Calcio; Bar
Abstract	Dopo la videoregistrazione del film Ufficiale e gentiluomo di Taylor Hackford sono presenti scene di vita da bar a Carpaneto Piacentino (sono riconoscibili Leonardo Cabrini e Lucia Baffi). Seguono immagini di una partita amatoriale di calcio a cinque. La videocassetta termina con la videoregistrazione in v.o. de' Il postino suona sempre due volte di Bob Rafelson.							
HVCABRINIANT13	AMATORI RESTO DEL MONDO	VHS	1986	3:02:57	Col.	Si		Calcio
Abstract	La cassetta fa riferimento a una partita di calcio amatoriale e a videoregistrazioni di servizi elaborati dalla redazione sportiva della RAI e dedicati alle coppe europee: si tratta della replica della partita Goeteborg-Barcellona del 1986 (vinta dal Goeteborg per 3 a 0).							
HVCABRINIANT14	Senza titolo	VHS		Col.	Si			
Abstract	Videocassetta vergine							
HVCABRINIANT15	Senza titolo	VHS		Col.	Si			
Abstract	Videocassetta vergine							

Scheda Fondo – Cavallotti-Vignoli

Il fondo Cavallotti-Vignoli è composto da venti bobine in pellicola e da otto nastri magnetici. Più precisamente, si tratta di due bobine in 8mm, diciotto bobine in Super8, cinque cassette VHS e tre cassette Video8. I film sono stati girati in un arco temporale che va dal 1955 al 1986, mentre i video sono stati elaborati tra il 1992 e il 2001. I materiali, pur facendo sostanziale riferimento alla famiglia Cavallotti-Vignoli, rimandano in maniera più specifica a due suoi nuclei: quello riconducibile a Luigi Cavallotti (1913-2001) e quello riconducibile al figlio Gianni (1949). Insomma, all'interno di una notevole varietà di tecniche e di formati, possiamo notare che i film *Andrea 9 mesi? Villa di Tino?_ Cesenatico Trezzo 1969* e le bobine senza titolo HMMICAVALLOTTIVIG12, HMMICAVALLOTTIVIG13, HMMICAVALLOTTIVIG14, HMMICAVALLOTTIVIG15, HMMICAVALLOTTIVIG16, HMMICAVALLOTTIVIG17, HMMICAVALLOTTIVIG18, HMMICAVALLOTTIVIG19 e HMMICAVALLOTTIVIG20, nonché i video HVCALLOTTIVIG6, HVCALLOTTIVIG7 e HVCALLOTTIVIG8 afferiscono alla famiglia di Luigi, mentre gli altri materiali rimandano al nucleo familiare di Gianni. A livello tematico, troviamo sostanzialmente due elementi caratterizzanti: la vacanze in famiglia e il lavoro. Quasi ogni inquadratura, per quanto riguarda i film e i video di Luigi, è dedicata alla moglie di Luigi, Teresa Amolfi (1918-2005), ai suoi figli Gilberto (1942) e Gianni (1949), al nipote Andrea (1968 – figlio di Gilberto) e alla nuora Claudia Passoni (1942) oppure alla fabbrica che aveva contribuito a fondare (chiamata Comi Condor). Più sbilanciati sulla famiglia sono i film e i video di Gianni, in cui possiamo ritrovare la moglie Anna Vignoli (1949), i genitori di Anna, Diego Vignoli (1915-1982) e Loredana Labanti (1920-2016), e i figli Francesca (1975) e Diego (1983).

Biografia del gatekeeper

Gianni Cavallotti è nato a Milano nel 1949. Negli anni Settanta, dopo aver ottenuto il diploma di perito meccanico, comincia a lavorare nell'azienda di famiglia, la Comi Condor, specializzata in centrifughe industriali e vibrovagli. Ha svolto questo lavoro per tutta la sua carriera lavorativa, ritirandosi in pensione nel 2008. Ha sposato Anna Vignoli nel 1974. Da questa unione sono nati due figli: Francesca Cavallotti (1975), astrofisica e direttrice scientifica del Museo del Bali di Saltara (PU), e Diego Cavallotti (1983).

Questionario¹

Intervistato: Gianni Cavallotti, gatekeeper del fondo Cavallotti-Vignoli

1. Biografia e contesto socio-culturale

1.1. Potrebbe raccontare sinteticamente la sua biografia (origini – albero genealogico – estrazione sociale – professioni svolte – fratelli/sorelle – figli/e)?

Mi chiamo Gianni Cavallotti, sono nato nel 1949 a Milano. Mio padre si chiamava Luigi ed era nato nel 1913 a Milano. Mia madre si chiamava Teresa Amolfi ed era nata a Bertonico, nella bassa laudense, nel 1918. Ho anche un fratello, Gilberto, nato nel 1942. Nonostante i miei genitori fossero di origini contadine, io sono vissuto in una famiglia medio-borghese: mio padre tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta aveva fondato insieme a un socio l'azienda Comi Condor. Nel 1974 mi sono sposato con Anna Vignoli e ho avuto due figli, Francesca e Diego.

1.2. Quale parte della sua quotidianità è rappresentata nelle pellicole/nastri magnetici?

Più che altro vacanze. Ma non solo: mio padre, per esempio, ogni tanto portava la cinepresa (o la videocamera) al lavoro e riprendeva ciò che lo circondava.

1.3. Perché ha scelto un mezzo come la cinepresa o la videocamera per documentare la propria vita di tutti i giorni?

Né io né mio padre eravamo particolarmente appassionati all'immagine in sé. La cinepresa e la videocamera ci sembravano semplicemente gli strumenti più comodi e più "veloci" per riprendere ciò che volevamo in tutta la sua "pienezza".

1.4. Qualcun altro nella sua famiglia utilizzava le tecnologie video-filmiche a livello amatoriale o professionale?

Sì, mio padre Luigi. A livello amatoriale.

2. Operatori e partecipanti alle riprese

¹ Abbiamo elaborato il questionario prendendo avvio da quello utilizzato dai documentalisti di *Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia* durante gli incontri con i donatori. Lo abbiamo adattato alle nostre necessità, tenendo come punti di riferimento, da un lato, il tema del rapporto tra quotidianità e pratiche amatoriali, dall'altro, la relazione tra tecnologia-film e tecnologia-video durante l'era analogica.

2.1. Chi era solito girare i film e i video?

Eravamo io e mio padre Luigi. Credo che ogni tanto abbia girato qualcosa mio fratello Gilberto, ma non ne sono sicuro.

2.2. Qualcuno ha introdotto il cine-videoamatore alla ripresa cine-videoamatoriale?

No: abbiamo imparato da soli. E temo si possa notare dalla quantità di errori.

2.3. L'operatore ha girato sia film sia video?

Io in video ho girato pochissimo: a un certo punto mi sono stufato! Mio padre, invece, all'inizio degli anni Novanta ha comprato una videocamera della Sanyo. Ci ha girato qualcosa, poi anche lui dopo un po' ha lasciato perdere. Cominciava a invecchiare.

2.4. L'operatore utilizzava contemporaneamente film e video oppure è passato dal film al video?

Nel primo caso, in funzione di che cosa sceglieva di girare in film o in video? Nel secondo caso, perché ha scelto di passare al video?

No, si è trattato più che altro di un passaggio al video. Credo che abbia scelto di farlo perché era più comodo e soprattutto perché cominciava a essere difficile (e costoso) comprare le pellicole.

2.5. Si ricorda quando è stata acquistata la cinepresa/la videocamera? (il modello, formato delle pellicole/formato dei nastri magnetici, i costi).

La cinepresa è stata acquistata negli anni Sessanta, anche se non ricordo bene dove. Era una Bauer. Ogni tanto me la prestava. Intorno al 1992-1993 è passato alla videocamera. L'ha comprata in Spagna: in inverno era solito fare un viaggetto con la moglie alle Canarie.

2.6. Quali altre persone partecipavano di solito all'elaborazione dei film e dei video (come operatori e come attori sociali)? Ci può indicare sinteticamente la loro biografia?

Eravamo tendenzialmente io e mio padre.

2.7. Il cineamatore/videoamatore era un appassionato di cinema?

Non particolarmente (né io né mio padre).

2.8. L'autore dei filmini/video acquistava delle riviste specialistiche? Se sì, quali?

No.

2.9. L'autore dei filmini/video era solito consultare manuali di ripresa?

No.

2.10. L'autore filmini/video era solito consultare brochure di utilizzo?

No.

2.11. Ha smesso di girare film/video? Perché?

La cinepresa, a un certo punto, si è rotta. Mi sono dimenticato di aggiustarla, è passato un po' di tempo e mi sono disabituato a usarla. Mio padre, invece, è passato alla videocamera e ha smesso di girare perché, credo, si annoiasse molto: faceva sempre le stesse cose e non aveva più molti stimoli per prendere in mano una camera.

3. Pratiche della quotidianità

3.1. Per il cine-videoamatore era più importante preparare la ripresa oppure riprendere spontaneamente ciò che gli accadeva davanti?

No, non abbiamo mai preparato le riprese. Era molto più importante riprendere spontaneamente ciò che capitava davanti all'obiettivo.

3.2. C'era un criterio nella scelta dei momenti da riprendere? Quale? (riti, nascite, gite, viaggi?)

Mah, più che altro si trattava quasi sempre di momenti di aggregazione familiare. Mio padre, invece, aveva più il gusto della "ripresa libera".

3.3. Nel caso in cui l'operatore sia passato da film a video, per quanto concerne la sua esperienza, la spontaneità della ripresa era legata al tipo di mezzo tecnologico utilizzato?

Non so se ho capito la domanda. Per me no, si tratta di due strumenti analoghi: a volte la cinepresa è più difficile da usare; a volte lo è la videocamera. Dipende dalle circostanze.

3.4. Nel caso in cui l'operatore sia passato da film a video, quali cambiamenti tecnologici avvertiva come maggiormente dirimenti?

Per quanto mi riguarda erano solo due cose: la durata delle riprese e la possibilità di riprendere in interni con poca luce. Io però non sono particolarmente esperto del video: l'ho usato per poco e in maniera molto estemporanea.

3.5. In che modo la presa diretta dell'audio ha cambiato il suo modo di riprendere?

Poco, non sono mai stato uno "preciso". Non so che cosa avrebbe risposto mio padre.

3.6. Si ricorda dei preparativi, delle pratiche particolari legati alla ripresa?

No, non ne avevamo di particolari. Nei luoghi con poca luce mettevamo su le lampade, niente di più.

3.7. Il cine-videoamatore dedicava solo all'immagine in movimento oppure anche alla fotografia e alle diapositive?

Mio padre faceva diapositive ogni tanto. Io no.

3.8. Si ricorda quando sono stati acquistati i dispositivi di fruizione (proiettore, videoregistratore, etc.)?

Il proiettore negli anni Sessanta/Settanta. Il videoregistratore nei primi anni Novanta.

3.9. Sia per quanto concerne il film sia per quanto concerne il video, il cine-videoamatore era solito montare?

No, sia io sia mio padre mandavamo tutto in laboratorio, poi facevano loro [gli operatori di laboratorio *ndr*].

3.10. Nel caso del video, il videoregistratore veniva utilizzato anche per montare?

No.

3.11. L'autore riprendeva con regolarità? Quando decideva di riprendere?

Ogni tanto, quando c'era un avvenimento familiare che lo giustificasse. Come ho detto prima, mio padre era solito sperimentare un po' di più rispetto a me.

3.12. L'autore e/o i suoi famigliari hanno mai rimediato i filmini su videocassette? In alternativa, se i film non sono stati rimediati per volontà dei famigliari, da chi provengono i video su cui sono stati registrati i filmini?

Avevamo fatto fare un telecinema con i miei film. Ricordo di avere portato i film nello studio fotografico in cui andava sempre mio padre: era in piazza Maciachini a Milano [si tratta dello studio Giudici *ndr*].

3.13. L'autore e/o i suoi famigliari erano soliti copiare e scambiare i propri materiali con altri?

No, anche perché non li ritenevamo molto interessanti...

3.14. Più in generale, i film e i video prodotti rimandano ad altri film/video di altre collezioni?

No.

4. Ambienti mediali

4.1. Dove e da chi sono state conservate le pellicole?

Nella cantina di casa mia a Milano, in via Forze Armate.

4.2. Qual era la parte della casa adibita alla conservazione delle pellicole?

La cantina.

4.3. I film e i video erano posti vicino alle collezioni delle edizioni dei film?

Sì, quando li ho fatti riversare su VHS li abbiamo messi insieme alle altre.

4.4. I dispositivi tecnologici (proiettore, videoregistratore, televisore, cineprese, videocamere, etc.) erano posti vicino ad altri dispositivi, come per esempio l'hi-fi?

No.

4.5. In casa esisteva una "media room"? Se sì, com'era composta?

No, il televisore e il videoregistratore erano stati posizionati in sala.

5. Oggi

5.1. Quando ha rivisto i film? Dopo quanti anni? Con chi li ha visti? Che cosa ha provato?

Dopo quasi vent'anni con mia moglie Anna. Ho provato molta nostalgia.

5.2. Le sono tornati in mente dei ricordi che aveva dimenticato?

Sì, qualcuno: i cani di mio fratello per esempio. Cose che sembrano stupide.

5.3. Ci sono delle scene, delle persone, situazioni che le ha fatto particolarmente piacere ritrovare in queste pellicole? Perché?

Sì: i miei genitori e i genitori di Anna. Ci mancano molto.

5.4. Ce ne sono altre che avrebbe preferito non fossero riprese? Perché?

No.

5.5. Che effetto le fa vedere i suoi cari rappresentati?

A volte meraviglia, a volte malinconia, a volte gioia.

5.6. Le capita di rivedere i filmini/video?

No.

5.7. Li ha mai visti con i suoi figli, nipoti o parenti in generale?

Sì.

5.8. Se dovesse specificare, quale sentimento anima la visione di questi filmini da parte sua?

(nostalgia/malinconia; rassicurazione/serenità)

Come ho detto prima, più che altro nostalgia.

5.9. Per concludere, che cosa rappresentano per lei queste pellicole/video? Quale significato hanno?

Sono un ricordo significativo di come erano le persone che amavo e che non ci sono più.

Son molto belli anche i ricordi dei miei figli da piccoli: oggi mi meraviglio di quanto loro significassero per me.

N. Inventario	Titolo	Formato	Anno	Lunghezza	Descrizione contenitore	Note
HMMICAVALLOTTIVIG1	Comunione Anna Vignoli	8mm	1955	30 mt	Contenitore in metallo POSSO	Presente etichetta sul contenitore: "1"
HMMICAVALLOTTIVIG2	Anna e Gianni 20/7/74	8mm	1974	30 mt	Contenitore in plastica	Presenti etichette sul contenitore: "2" e "Duplex"
HMMICAVALLOTTIVIG3	Andrea 9 mesi? Villa di Tino?_Cesenatico Trezzo 1969	Super8	1969	55 mt	Contenitore in plastica	Presente foglietto: "Andrea 9 mesi? Villa di Tino?"
HMMICAVALLOTTIVIG4	Francesca_Battesimo_??_Pappa-Latte_5/10/75_12/75_1/76	Super8	1975-1976	65 mt	Contenitore in plastica	Presenti Giunte. Presenti etichette sul contenitore: "3" e "Duplex"
HMMICAVALLOTTIVIG5	I° COMPLEANNO MARE 76	Super8	1976	95 mt	Contenitore in plastica	Presenti etichette sul contenitore: "5" e "Duplex"
HMMICAVALLOTTIVIG6	AUTUNNO 76 INVERNO PRIMAVERA 77	Super8	1977	75 mt	Contenitore in plastica	Presenti etichette sul contenitore: "6" e "Duplex"
HMMICAVALLOTTIVIG7	II° COMPLEANNO MARE 77 MERANO	Super8	1977	35 mt	Contenitore in plastica	Presenti etichette sul contenitore: "7" e "Duplex"
HMMICAVALLOTTIVIG8	ESTATE 78 ASILO I° ANNO	Super8	1978	50 mt	Contenitore in plastica	Presente etichetta sul contenitore: "8"
HMMICAVALLOTTIVIG9	PRIMI PASSI	Super8		40 mt	Contenitore in plastica	Presenti etichette sul contenitore: "4" e "Duplex"
HMMICAVALLOTTIVIG10	Senza Titolo	Super8		135 mt	Contenitore in plastica	Presente etichetta sul contenitore: "9"
HMMICAVALLOTTIVIG11	Senza Titolo	Super8		30 mt	Contenitore in plastica	Presente etichetta sul contenitore: "10"
HMMICAVALLOTTIVIG12	Senza Titolo	Super8		105 mt	Contenitore in plastica	
HMMICAVALLOTTIVIG13	Senza Titolo	Super8		60 mt	Cofanetto doppio in plastica	
HMMICAVALLOTTIVIG14	Senza Titolo	Super8		30 mt	Cofanetto doppio in plastica	
HMMICAVALLOTTIVIG15	Senza Titolo	Super8		60 mt	Cofanetto doppio in plastica	
HMMICAVALLOTTIVIG16	Senza Titolo	Super8		60 mt	Cofanetto doppio in plastica	
HMMICAVALLOTTIVIG17	Senza Titolo	Super8		12 mt	Contenitore in plastica	
HMMICAVALLOTTIVIG18	Senza Titolo	Super8		12 mt	Contenitore in plastica	
HMMICAVALLOTTIVIG19	Senza Titolo	Super8		15 mt	Contenitore in plastica	
HMMICAVALLOTTIVIG20	Senza Titolo	Super8		10 mt	Contenitore in plastica	
HVCALLOTTIVIG1	VIDEO INDIPENDENTI	VHS	2002	240 min.	Senza contenitore	

HVCAVALLOTTIVIG2	VIDEO INDIPENDENTI. VIDEO DEL 2000 PER IL BATTÀ E BINDA ZANE EDOARDO ADRIANO GREG. GITA A BERLINO + BACKSTAGE. GITA A PRAGA + FESTA	VHS		240 min.		Cassetta TDK "E-240TVED"
HVCAVALLOTTIVIG3	Cassetta di fine anno classe 3a A scuola elementare di via FF. AA. 279	VHS		240 min.	Scritta: "Special EXTRA HIGH GRADE". Scritta: "This Video Cassette is designed exclusively for use with video recorders that carry the VHS mark." Scritta: "Extra High Grade"	Cassetta "CAPSONIC E-60A"
HVCAVALLOTTIVIG4	Senza titolo	VHS		240 min.	Scritta: "SHG Super High Grade"	Cassetta ELECTRONICS "E-240"
HVCAVALLOTTIVIG5	Senza titolo	VHS		120 min.	Scritta: "11- 10/1/97". E' stata cancellata la seguente scritta: "La cassetta prova...(illeggibile)...e Sequenze in Fabbrica Settimo Vedere queste altre"	Cassetta STARDUST "E120"
HVCAVALLOTTIVIG6	Cassetta da utilizzare Riprese già registrate su videocassetta No 30	Video8	1997	60 min.		
HVCAVALLOTTIVIG7	Senza titolo	Video8		120 min.		Cassetta Sony Metal HG 120. Si tratta di una cassetta NTSC
HVCAVALLOTTIVIG8	Senza titolo	Video8		60 min.	Senza contenitore	Cassetta TDK "8mm METALHS"

N. inventario	Titolo originale	Anno	Formato	Durata copia video	Cromatismo	Sonoro	Parole chiave antroponimi	Parole chiave toponimi	Parole chiave generiche
HMMICAVALLOTTIVIG3	Andrea 9 mesi? Villa di Tino?_ Cesenatico Trezzo 1969	1969	Super8	0:12:43	Col.	No	Luigi Cavallotti; Andrea Cavallotti; Gilberto Cavallotti; Teresa Amolfi; Claudia Passoni	Cesenatico; Trezzo sull'Adda; Milano	Vacanza; Mare; Matrimonio; Campagna
Abstract	Un gruppo di persone (in cui sono riconoscibili Teresa Amolfi e il piccolo Andrea Cavallotti, suo nipote) esce dal bagno Fernanda di Cesenatico. Successivamente ritroviamo Teresa e Andrea in una villa a Trezzo sull'Adda, insieme ai genitori di Andrea (Gilberto Cavallotti e Claudia Passoni). L'operatore elabora una serie di ritratti di famiglia nel giardino della villa. Successivamente è presente una sequenza dedicata a un matrimonio. In seguito possiamo vedere una breve inquadratura elaborata dal balcone della casa di Luigi Cavallotti e della moglie Teresa Amolfi nel quartiere Lorenteggio a Milano. Il film prosegue con altri ritratti della famiglia di Gilberto e Claudia girati di nuovo a Trezzo sull'Adda. Al termine di questa sequenza, possiamo trovare un altro matrimonio e una serie di ritratti di Andrea Cavallotti elaborati sul terrazzo dell'appartamento di Luigi e Teresa a Milano. L'ultima parte della bobina è ambientata integralmente a Cesenatico: possiamo vedere Teresa mentre fa la spesa, il Porto Canale della cittadina romagnola e scene di vita da spiaggia. La pellicola termina con nuovi ritratti di famiglia elaborati a Trezzo sull'Adda.								
HMMICAVALLOTTIVIG4	Francesca_Battesimo_??_Pap pa-Latte_5/10/75_12/75_1/76	1975-1976	Super8	0:14:01	Col.	No	Francesca Cavallotti; Anna Vignoli; Diego Vignoli; Loredana Labanti; Dina Mariani	Milano; Bologna	Bagno
Abstract	Serie di ritratti filmati di Francesca Cavallotti effettuati sul sagrato della chiesa della Madonna dei Poveri a Milano (dopo il battesimo di Francesca), nella casa di Milano dei suoi genitori (Anna Vignoli e Gianni Cavallotti) e nella casa di Bologna dei genitori di Anna (Diego Vignoli e Loredana Labanti). La bambina viene ritratta in braccio a diverse persone (soprattutto Anna Vignoli e Loredana Labanti) e durante il bagnetto.								
HMMICAVALLOTTIVIG5	1° COMPLEANNO MARE 76	1976	Super8	0:19:55	Col.	No	Francesca Cavallotti; Anna Vignoli; Diego Vignoli; Loredana Labanti; Dina Mariani; Andrea Cavallotti	Cesenatico	Compleanno
Abstract	Serie di ritratti filmati di Francesca Cavallotti elaborati nel 1976 durante le vacanze di Anna e Gianni a Cesenatico. La bambina viene ripresa mentre gioca in diversi contesti: sul terrazzo di casa, nel cortile del palazzo in cui soggiornava insieme alla famiglia e in spiaggia (insieme alla madre Anna e al cugino Andrea Cavallotti).								

HMMICAVALLOTTIVIG6	AUTUNNO 76 PRIMAVERA 77	INVERNO 1977	Super8	0:15:36	Col.	No	Francesca Cavallotti; Anna Vignoli;	Bologna	Vacanza; Montagna
Abstract	La bobina si compone essenzialmente di ritratti filmati di Francesca Cavallotti elaborati durante due vacanze in montagna (in estate e in inverno) e nella casa dei genitori di Anna a Bologna.								
HMMICAVALLOTTIVIG7	II° COMPLEANNO 77 MERANO	MARE 1977	Super8	0:09:50	Col.	No	Francesca Cavallotti; Anna Vignoli; Diego Loredana Labanti; Dina Mariani; Luigi Cavallotti; Teresa Amolfi	Cesenatico; Merano	Vacanza; Mare; Montagna
Abstract	Anche questa bobina è dedicata a serie di ritratti di Francesca Cavallotti: la prima serie fa riferimento al suo compleanno (la bambina è infatti circondata dalla madre Anna, dai nonni Diego, Loredana, Luigi e Teresa e dalla bisnonna Dina); la seconda ad alcuni ritratti mentre fa il bagno in mare (insieme a Diego e ad Anna); la terza a ritratti sulla spiaggia (insieme a Teresa); la quarta (e ultima) in montagna, a Merano.								
HMMICAVALLOTTIVIG8	ESTATE 78 ANNO	ASILO I° 1978	Super8	0:10:11	Col.	No	Francesca Cavallotti		Vacanza; Mare; Asilo
Abstract	La bobina prende avvio con una serie di ritratti d Francesca ambientati nel cortile della casa di Cesenatico. Si prosegue e si termina con la festa di fine anno organizzata all'asilo di via Viterbo a Milano (asilo frequentato da Francesca).								
HMMICAVALLOTTIVIG9	PRIMI PASSI		Super8	0:10:09	Col.	No	Francesca Cavallotti; Anna Vignoli; Diego Vignoli	Bologna	
Abstract	Il film è composto da una serie di ritratti filmati di Francesca Cavallotti ambientati nella casa dei nonni materni (Diego Vignoli e Loredana Labanti) e nel Parco della Montagnola a Bologna.								
HMMICAVALLOTTIVIG10	Senza Titolo famiglia 1]	[Ritratti di 1983- 1985	Super8	0:29:59	Col.	No	Francesca Cavallotti; Diego Cavallotti; Anna Vignoli; Loredana Labanti; Luigi Cavallotti; Cavallotti	Milano; Cesenatico	Bagno; Prima Comunione

Abstract	La bobina prende avvio con una serie di ritratti del secondo figlio di Anna e Gianni, Diego (insieme alla madre Anna, alla sorella Francesca e alla nonna Loredana), ambientati nella casa di Milano di Anna e Gianni. Seguono immagini della Prima Comunione di Francesca (sono riconoscibili, oltre ad Anna, anche Gilberto e Luigi Cavallotti). Successivamente, riprendono i ritratti filmati di Diego e Francesca (insieme ad Anna e Loredana) ambientati nella casa di Milano. Il film termina con una serie di ritratti filmati di Diego e Francesca ambientati a Cesenatico (nel cortile di casa e sulla spiaggia).								
HMMICAVALLOTTIVIG11	Senza titolo famiglia] 2	Ritratti di 1985-1986	Super8	0:06:51	Col.	No	Francesca Cavallotti; Diego Cavallotti; Anna Vignoli; Loredana Labanti; Luigi Cavallotti; Teresa Amolfi	Milano; Oltre il Colle	Compleanno; Vacanza; Montagna
Abstract	Il film fa riferimento a due parti: nella prima viene rappresentata la festa per il secondo compleanno di Diego Cavallotti (è presente la famiglia del bambino: Francesca, Anna, Loredana e la nonna paterna Teresa Amolfi); nella seconda parte sono invece presenti riprese (vedute e ritratti filmati di Diego e Anna) effettuate durante una vacanza estiva in montagna (a Oltre il Colle, in provincia di Bergamo).								
HMMICAVALLOTTIVIG12	Senza titolo [Andrea Cavallotti a Crociere]	Ritratti a Cesenatico -	Super8	0:23:32	Col.	No	Andrea Cavallotti; Gianni Cavallotti; Teresa Amolfi; Gilberto Cavallotti; Claudia Passoni	Cesenatico; Genova; Napoli	Vacanza; Mare; Viaggio
Abstract	La bobina inizia con una serie di inquadrature "prese" sulla spiaggia di Cesenatico: l'operatore si rivolge alle persone mentre prendono il sole e fanno il bagno. Segue una serie di ritratti di Andrea Cavallotti elaborati sulla spiaggia di Cesenatico mentre gioca da solo, con altri bambini, con la nonna Teresa Amolfi e con i genitori Claudia Passoni e Gilberto Cavallotti. Successivamente sono presenti immagini di Genova elaborate da una nave in partenza per Napoli. Una volta arrivato, l'operatore riprende brevemente il panorama partenopeo. Successivamente è presente un ritratto filmato del figlio Gianni mentre gioca con il nipote Andrea a Trezzo sull'Adda. La bobina termina con altre immagini riconducibili a una partenza dal porto di Genova e a una crociera.								
HMMICAVALLOTTIVIG13	Senza titolo famiglia 3]	Ritratti di	Super8	0:13:24	Col.	No	Andrea Cavallotti; Teresa Amolfi; Gilberto Cavallotti; Claudia Passoni	Trezzo sull'Adda; Cesenatico	Vacanza; Mare; Campagna
Abstract	Il film è composto da una serie di ritratti filmati che hanno al proprio centro Andrea Cavallotti: il bambino viene ripreso prima a Trezzo sull'Adda (insieme ai genitori e ai parenti) e, successivamente sulla spiaggia di Cesenatico.								

HMMICAVALLOTTIVIG14	Senza Titolo [Cesenatico – Bertinoro]	Super8	0:07:57	Col.	No	Andrea Teresa Amolfi	Cesenateco; Bertinoro	Vacanza; Mare
Abstract	La pellicola prende avvio con una serie di vita da spiaggia: una cospicua massa di persone staziona sul bagnasciuga di Cesenatico. L'operatore, in seguito, elabora alcuni ritratti filmati di Teresa Amolfi e di Andrea Cavallotti. Al termine della parte dedicata alla spiaggia, l'operatore riprende una gita nell'entroterra romagnolo, a Bertinoro.							
HMMICAVALLOTTIVIG15	Senza Titolo [Parco Naturale – Cesenatico]	Super8	0:13:45	Col.	No	Andrea Teresa Amolfi	Bussolengo; Cesenatico; Trezzo sull'Adda	Vacanza; Parco Naturalistico; Mare; Campagna
Abstract	La bobina inizia con riprese effettuate nel parco naturalistico di Bussolengo (all'epoca Parco Zoo del Garda): possiamo vedere leoni, gru, struzzi, pappagalli e uno scimpanzé. Seguono riprese effettuate sulla spiaggia di Cesenatico e dedicate al bagno del piccolo Andrea. Successivamente sono presenti riprese effettuate in una cascina di Trezzo sull'Adda: l'operatore si concentra sui gatti e su una mucca. Il film termina con una serie di ritratti filmati di Andrea nel cortile della casa di Trezzo sull'Adda.							
HMMICAVALLOTTIVIG16	Senza Titolo [Matrimonio Gianni e Anna – Cesenatico – Alassio – Comi Condor]	Super8	0:13:31	Col.	No	Anna Vignoli; Andrea Cavallotti; Teresa Amolfi	Bologna; Cesenatico; Alassio; Settimo Milanese	Vacanza; Matrimonio; Mare; Fabbrica
Abstract	Il film comincia con immagini del matrimonio di Gianni Cavallotti e Anna Vignoli a Bologna. Seguono scene di vita vacanziera a Cesenatico: Andrea Cavallotti fa il bagno insieme alla nonna Teresa Amolfi; successivamente l'operatore elabora alcuni loro ritratti per le strade della cittadina romagnola. In seguito sono presenti immagini di una gita invernale ad Alassio e di altre vacanze estive in Romagna: oltre a riprese effettuate in spiaggia sono presenti anche immagini di una gita nell'entroterra (durante la quale l'operatore elabora ritratti filmati di Teresa Amolfi e di Andrea Cavallotti). La pellicola si avvia alla conclusione con inquadrature dedicate alla costruzione della palazzina degli uffici della fabbrica Comi Condor (Settimo Milanese) – fabbrica fondata da Luigi Cavallotti – e con immagini del giardino di una casa di campagna.							

HMMICAVALLOTTIVIG17	Senza Titolo [Cesenatico – Bagno I]	Super8	0:03:22	Col.	No	Teresa Amolfi	Cesenatico	Vacanza; Mare
Abstract	Scene di vita balneare a Cesenatico: Teresa Amolfi fa il bagno.							
HMMICAVALLOTTIVIG18	Senza Titolo [Pellicola Bruciata]	Super8	0:03:28	Col.	No			Vacanza; Viaggio
Abstract	Si tratta di un film afferente a uno stock vergine scaduto le cui immagini sono completamente sovraesposte e di difficile lettura: possiamo intravedere solo le mura di una città e un poliziotto che arresta un uomo di mezza età.							
HMMICAVALLOTTIVIG19	Senza Titolo [Fuochi d'artificio e gita a San Marino]	Super8	0:04:51	Col.	No	Andrea Cavallotti; Teresa Amolfi	San Marino	Vacanza
Abstract	La bobina inizia con immagini di uno spettacolo di fuochi d'artificio. Seguono immagini di una gita a San Marino durante la quale l'operatore elabora alcuni ritratti filmati di Andrea Cavallotti e Teresa Amolfi.							
HMMICAVALLOTTIVIG20	Senza Titolo [Cesenatico – Bagno II]	Super8	0:03:23	Col.	No	Andrea Cavallotti; Teresa Amolfi; Luigi Cavallotti	Cesenatico	Vacanza; Mare
Abstract	Scene di vita balneare a Cesenatico: Luigi Cavallotti, Teresa Amolfi e Andrea Cavallotti fanno il bagno. Seguono alcuni ritratti filmati di Andrea mentre gioca con altri bambini in spiaggia. La bobina termina con immagini del grattacielo Marinella II di Cesenatico.							
HVCAVALLOTTIVIG1	VIDEO INDIPENDENTI 2001-2002	VHS	2:20:48	Col.	Sì	Diego Cavallotti	Norimberga; Berlino; Ratisbona; Praga; Milano	Gita scolastica; Scuola
Abstract	La videocassetta fa riferimento innanzitutto a due gite scolastiche effettuate dal nipote di Luigi e dal figlio di Gianni (Diego) durante gli ultimi due anni delle scuole superiori (passati al Liceo Scientifico Vittorio Veneto di Milano). La prima gita si è svolta in Germania, tra Norimberga, Berlino e Ratisbona nel 2000. La seconda, invece, si è svolta a Praga nel 2001. In coda alla VHS sono presenti diverse riprese effettuate da Diego e da alcuni suoi compagni di classe durante gli ultimi giorni della quinta superiore.							

HVCAVALLO TTTIVIG2	VIDEO INDIPENDENTI. 2001- VIDEO DEL 2000 PER IL 2002 BATTÀ E BINDA ZANE EDOARDO ADRIANO GREG. GITA A BERLINO + BACKSTAGE. GITA A PRAGA + FESTA	2001- 2002	VHS	2:20:48	Col.	Si	Norimberga; Berlino; Ratisbona; Praga; Milano	
Abstract	Si tratta di una copia di HVCAVALLOTTIVIG1.							
HVCAVALLO TTTIVIG3	Cassetta di fine anno classe 3a A scuola elementare di via FF. AA. 279	1992	VHS		Col.	Si	Milano	Recita scolastica
Abstract	Sulla videocassetta è stata registrata la recita di fine anno della classe IV A della scuola di via Forze Armate 279 (a cui era iscritto Diego Cavallotti). La recita si configura come una rielaborazione di Peter Pan.							
HVCAVALLO TTTIVIG4	Senza titolo [Cena a Numana]	1995	VHS	0:23:54	Col.	Si	Anna Vignoli; Diego Numana Cavallotti	Vacanza; Mare
Abstract	Riprese effettuate durante una cena tra amici nella casa al mare dei coniugi Cavallotti a Numana (Ancona). Al loro interno possiamo trovare diversi ritratti filmati di Anna Vignoli e di Diego Cavallotti.							
HVCAVALLO TTTIVIG5	Senza titolo		VHS		Col.	Si		
Abstract	Videocassetta vergine							
HVCAVALLO TTTIVIG6	Cassetta da utilizzare Riprese già registrate su videocassetta No 30		Video8	0:05:36	Col.	Si	Milano	
Abstract	L'operatore (Luigi Cavallotti) elabora alcuni esperimenti (si tratta di test sulla videocamera) nella casa del figlio Gianni a Milano.							

HVCAVALLO TTTIVIG7	Senza titolo [Tenerife]	1993	Video8	1:01:01	Col.	Sì	Teresa Amolfi	Tenerife; Trezzo sull'Adda; Alasio	Vacanza; Viaggio; Mare
Abstract	<p>Il video prende avvio con immagini di una Milano innevata ripresa dal balcone della casa di Luigi Cavallotti e Teresa Amolfi in zona Lorenteggio. Seguono inquadrature elaborate durante il matrimonio di Andrea Cavallotti nella chiesa dei SS. Gervaso e Protasio di Trezzo sull'Adda. Successivamente inizia la lunga parte girata a Tenerife: dapprima l'operatore elabora alcune vedute del panorama delle Canarie; in seguito, si concentra sul suo albergo con piscina (qui effettua alcuni ritratti filmati di Teresa Amolfi). In seguito, ricompaiono le vedute di Tenerife: l'operatore fa riferimento al suo panorama naturale e al suo panorama urbano. Le vedute sono intervallate da ritratti filmati della moglie Teresa. Il video termina con alcuni panorami di Alasio (l'operatore si concentra sulle sue chiese, in particolare su quella della Santissima Annunziata di Solva, e sulla Torre della Coscia).</p>								
HVCAVALLO TTTIVIG8	Senza titolo [Comi Condor – Torniotecnica]	1993	Video8	0:26:07	Col.	Sì	Teresa Amolfi	Settimo Milanese; Lodi; Milano; Tenerife	Fabbrica; Vacanza; Viaggio
Abstract	<p>Il video prende avvio con immagini girate da un balcone di un albergo a Tenerife. Seguono riprese effettuate nella casa di Luigi Cavallotti e di Teresa Amolfi a Milano in zona Lorenteggio. Successivamente, l'operatore elabora alcuni ritratti filmati di Teresa Amolfi sulle rive dell'Adda a Lodi (è visibile il ponte Napoleone Bonaparte). Al termine delle riprese ambientate a Lodi, inizia la sequenza più rilevante dell'intero video. Luigi Cavallotti porta la sua videocamera in fabbrica e riprende metodicamente i suoi spazi, dall'officina (in cui riprende la lavorazione delle macchine) agli uffici (la costruzione della palazzina è visibile nel film HMMICAVALLETTIVIG16).</p>								

Scheda Fondo – Fabiani-Tralli

Il Fondo Fabiani-Tralli è composto da 5 bobine Super8, 12 videocassette Betamax e 2 videocassette VHS, filmate principalmente da Gianna Fabiani dal 1974 al 1990 circa. Il Fondo si suddivide in maniera netta tra la parte filmata in Super8 (che va dal 1974 anno del matrimonio di Gianna con Antonio Tralli al 1983, anno in cui nasce la loro primogenita, Lucia, che filmano nel giorno del suo battesimo nella bobina senza titolo HMFabiani-Tralli5) e quella filmata in Betamax (che va dal 1983 al 1990 circa). I film in Super8 riguardano soprattutto i viaggi della coppia, dalla luna di miele in Tunisia nel 1974 al viaggio a Bali nel 1980 (*BALI 80*), tranne l'ultimo, filmato nei primi mesi di vita della figlia. Le videocassette Betamax, invece, si concentrano soprattutto sulla vita familiare, dopo la nascita di Lucia nel 1983 e, nel 1985, del secondogenito, Giulio. La maggior parte ha, quindi, come soggetto la crescita dei figli, i loro giochi e i momenti di convivialità della famiglia e sono realizzate principalmente nella casa di campagna a Pian di Setta dove la famiglia Fabiani-Tralli trascorre tutte le estati. All'interno del fondo sono inoltre presenti alcune videocassette di film di edizione registrati (soprattutto cartoni animati, *ROBIN HOOD*, *L'ORSO*, *SABATO + DOMENICA*). La videocassetta *ANDREA*, invece, riguarda l'attività professionale di medico del fratello della cine-videoamatrice, Andrea Fabiani, che spesso filmava con la videocamera della sorella. Le videocassette in formato VHS, infine, (*NATALE '93* e *IRLANDA*) non sono state girate dalla cine-videoamatrice, ma sono entrambe "copie" donate nel primo caso da un amico di famiglia e nel secondo da un amico della figlia.

Biografia del gatekeeper

Gianna Fabiani, è nata a Bologna il 25 settembre 1948, e ha vissuto tutta la sua infanzia e adolescenza a Pian di Setta (comune di Grizzana Morandi, Bologna), insieme al padre, Angelo Fabiani (nato nel 1923, capostazione, in pensione dal 1978), alla madre, Nisca Bortolotti (nata nel 1924, casalinga, deceduta nel 1991) e al fratello, Andrea Fabiani (nato nel 1957, oggi medico pneumologo). Trasferitasi a Bologna per frequentare l'Università, si laurea in Ingegneria elettronica nel 1972. Inizia a lavorare nel 1978 presso il CINECA, Consorzio interuniversitario a Casalecchio di Reno (BO), dove svolge varie mansioni fino alla pensione (nel 2011), tra cui la creazione di un laboratorio di visualizzazione scientifica (ViscLab, nei primi anni '80) e la direzione (dai primi anni '90) del dipartimento interno al CINECA che si occupa delle attività informatiche del Ministero dell'Università e della Ricerca. Si sposa nel 1974 con Antonio Tralli (nato nel 1948, attualmente professore di Ingegneria all'Università di Ferrara) e dalla loro unione nascono due figli, Lucia (nata nel 1983, oggi Dottoressa di Ricerca presso il Dipartimento delle Arti, Università di Bologna) e Giulio (nato nel 1985, oggi borsista alla Facoltà di Matematica dell'Università di Bologna).

Questionario¹

Intervistata: Gianna Fabiani, principale cine-videoamatrice del fondo Fabiani-Tralli

1. Biografia e contesto socio-culturale

1.1. Potrebbe raccontare sinteticamente la sua biografia (origini – albero genealogico – estrazione sociale – professioni svolte – fratelli/sorelle – figli/e)?

Mi chiamo Gianna Fabiani, sono nata a Bologna il 25 settembre 1948, da Angelo Fabiani (nato il 20 gennaio 1923, capostazione, in pensione dal 1978) e Nisca Bortolotti (nata il 16 ottobre 1924, casalinga, deceduta nel 1991). Ho un unico fratello, Andrea Fabiani (medico pneumologo, nato il 8 agosto 1957). Ho vissuto per tutta la mia infanzia e adolescenza a Pian di Setta (comune di Grizzana Morandi), in provincia di Bologna. Mi sono trasferita a Bologna per fare l'università: ho frequentato la Facoltà di Ingegneria elettronica, dove mi sono laureata nel 1972. Mi sono sposata nel 1974 con Antonio Tralli (attualmente professore di Ingegneria all'Università di Ferrara, nato il 16 giugno 1948 a Cento (FE)), e abbiamo avuto due figli, Lucia (nata il 4 agosto 1983, oggi Dottoressa di Ricerca in DAMS all'Università di Bologna) e Giulio (nato il 17 dicembre 1985, oggi borsista alla Facoltà di Matematica dell'Università di Bologna). Nel 1978 ho iniziato a lavorare presso il CINECA, Consorzio interuniversitario a Casalecchio di Reno (BO), dove nel tempo ho svolto varie mansioni fra cui la creazione di un laboratorio di visualizzazione scientifica chiamato ViscLab (primi anni '80). Dai primi anni '90 ho diretto un dipartimento all'interno del CINECA che svolgeva tutte le attività informatiche del Ministero dell'Università e della Ricerca. Sono andata in pensione nel 2011. A Bologna, io e mio marito Antonio abbiamo vissuto prima in via Cipriani 15 (all'incirca fino al 1978, l'appartamento è diventato poi la casa dei miei genitori), poi in via Lenzi 8 fino al 1994 ca., e infine in via Lenzi 1, dove viviamo ancora attualmente. Tutta la nostra famiglia trascorre, invece, l'estate nella casa di campagna nel mio paese natale, a Pian di Setta, soprannominata Montenuvolo, costruita da noi e terminata nel 1974.

1.2. Quale parte della sua quotidianità è rappresentata nelle pellicole/nastri magnetici?

Il primo film in Super8 è stato girato in occasione del nostro matrimonio nel 1974, successivamente ho filmato soprattutto viaggi (compreso il viaggio di nozze in Tunisia) fino

¹ Abbiamo elaborato il questionario prendendo avvio da quello utilizzato dai documentalisti di *Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia* durante gli incontri con i donatori. Lo abbiamo adattato alle nostre necessità, tenendo come punti di riferimento, da un lato, il tema del rapporto tra quotidianità e pratiche amatoriali, dall'altro, la relazione tra tecnologia-film e tecnologia-video durante l'era analogica.

all'ultima bobina filmata in occasione del battesimo di mia figlia Lucia, all'inizio di settembre del 1983. Ho poi continuato a filmare con la videocamera BETAmovie fino circa al 1990. Con la videocamera ho filmato principalmente i miei figli e i vari momenti della loro crescita e alcune gite famigliari, l'unico viaggio che ho filmato è stata una vacanza a Tenerife (Spagna) all'inizio del 1985.

1.3. Perché ha scelto un mezzo come la cinepresa o la videocamera per documentare la propria vita di tutti i giorni?

Ricordo di aver voluto fortemente acquistare la BETAmovie per la comodità di poter poi rivedere le cassette girate direttamente nel televisore senza dover usare proiettori e altre strumentazioni troppo complicate. I film in Super8, infatti, li rivedevamo con le attrezzature di mio cognato, Ludovico Tampellini (marito della sorella di mio marito, Giovanna Tralli), anche lui cineamatore. Mentre la videocamera l'ho acquistata e usata con l'idea di filmare i miei figli, non ho un ricordo preciso della ragione che mi ha spinto ad acquistare la cinepresa Super8, forse è stata addirittura un regalo di matrimonio (le prime immagini infatti ce le hanno girate fuori dalla chiesa a Pian di Setta). Non ero nemmeno appassionata di fotografia, mentre lo era molto mio fratello Andrea Fabiani, che spesso prendeva in mano la mia cinepresa e la mia videocamera per filmare.

1.4. Qualcun altro nella sua famiglia utilizzava le tecnologie video-filmiche a livello amatoriale o professionale?

L'unico a condividere con me sia la cinepresa che la videocamera è stato mio fratello Andrea Fabiani, da sempre molto appassionato di tecnologia in generale e di fotografia in particolare. Nel nostro fondo, le riprese dove compaio io le ha realizzate quasi esclusivamente lui. Mio marito Antonio, invece, non ha mai dimostrato interesse né propensione particolare all'utilizzo della cinepresa e della videocamera. In famiglia, invece, mio cognato Ludovico Tampellini era un cineamatore e fotografo amatoriale molto appassionato, e ci prestava anche parte della sua attrezzatura e il suo proiettore per rivedere i film.

2. Operatori e partecipanti alle riprese

2.1. Chi era solito girare i film e i video?

Giravo principalmente io, talvolta mio fratello, Andrea Fabiani.

2.2. Qualcuno ha introdotto il cine-videoamatore alla ripresa cine-videoamatoriale?

No, ho imparato da autodidatta a utilizzare sia la cinepresa che la videocamera.

2.3. L'operatore ha girato sia film sia video?

Sì.

2.4. L'operatore utilizzava contemporaneamente film e video oppure è passato dal film al video?

Nel primo caso, in funzione di che cosa sceglieva di girare in film o in video? Nel secondo caso, perché ha scelto di passare al video?

Sono passata dal Super8 al video in BETA senza tornare più indietro. Il video mi sembrava molto più semplice, soprattutto per rivedere le riprese (non possedevamo direttamente un proiettore e dovevamo sempre chiederlo in prestito).

2.5. Si ricorda quando è stata acquistata la cinepresa/la videocamera? (il modello, formato delle pellicole/formato dei nastri magnetici, i costi).

Non ho dei ricordi dettagliati del Super8, non mi sembrava all'epoca molto caro, ma non ricordo il modello né la marca della cinepresa. Le pellicole acquistate erano quasi sempre Kodak, ricordo che era lento il processo di spedirle a Milano per farle sviluppare (circa 15 giorni di attesa). Ricordo, invece, che abbiamo pensato a lungo se acquistare o meno la BETAmovie (marca Sony) perché era un oggetto molto costoso, molto più di una macchina fotografica o altro strumento per registrare (io e mio marito abbiamo discusso un po' sul prezzo dell'acquisto). Le cassette, invece, non erano particolarmente costose, né difficili da trovare soprattutto all'inizio, ma non ne ricordo il prezzo.

2.6. Quali altre persone partecipavano di solito all'elaborazione dei film e dei video (come operatori e come attori sociali)? Ci può indicare sinteticamente la loro biografia?

Oltre a me filmava spesso mio fratello Andrea Fabiani (nato l'8 agosto 1957, oggi medico pneumologo all'Ospedale Sant'Orsola di Bologna, sposato con Susanna Zucchini dal 1993, che attualmente vive a Bologna). Tra i soggetti più filmati ci sono mio marito Antonio Tralli (attualmente professore di Ingegneria all'Università di Ferrara, nato il 16 giugno 1948 a Cento, FE), i miei figli Lucia Tralli (nata il 4 agosto 1983, oggi Dottoressa di Ricerca in DAMS all'Università di Bologna, lavora nel campo dell'audiovisivo) e Giulio Tralli (nato il 17 dicembre 1985, oggi borsista alla Facoltà di Matematica dell'Università di Bologna); i miei genitori Angelo Fabiani (nato il 20 gennaio 1923, capostazione, in pensione dal 1978, oggi

93enne) e Nisca Bortolotti (nata il 16 ottobre 1924, casalinga, deceduta nel 1991). Occasionalmente compaiono anche la moglie di mio fratello (allora sua fidanzata) Susanna Zucchini (nata a Bologna il 9 novembre 1959, oggi programmatrice presso il CINECA) e la famiglia di mia cognata, sorella di mio marito, Giovanna Tralli (nata il 2 marzo 1942, professoressa di matematica attualmente pensionata): suo marito Ludovico Tampellini (nato il 6 gennaio 1938, ferroviere, attualmente pensionato) e le loro figlie, Chiara Tampellini (nata il 20 aprile 1973, oggi operatrice presso il CINECA) e Livia Tampellini (nata il 10 maggio 1976, oggi medico di Medici senza Frontiere).

2.7. Il cineamatore/videoamatore era un appassionato di cinema?

Non più di tanto.

2.8. L'autore dei filmini/video acquistava delle riviste specialistiche? Se sì, quali?

No.

2.9. L'autore dei filmini/video era solito consultare manuali di ripresa?

Non ho mai letto i manuali per intero, solo le istruzioni minime per usare le attrezzature. Di solito era mio fratello ad aiutarmi nel far funzionare la cinepresa e la videocamera, era lui il più esperto di tecnologia tra i due.

2.10. L'autore filmini/video era solito consultare brochure di utilizzo?

No.

2.11. Ha smesso di girare film/video? Perché?

Non lo so dire con esattezza, a un certo punto ho smesso. L'ultimo video l'ho girato a grossa distanza dai precedenti, forse avevo avuto dei problemi tecnici con la videocamera (ricordo che la batteria andava male e il videoregistratore si era rotto). Iniziavano anche ad essere in circolazione altri formati e non era più così facile trovare le cassette in formato BETA.

3. Pratiche della quotidianità

3.1. Per il cine-videoamatore era più importante preparare la ripresa oppure riprendere spontaneamente ciò che gli accadeva davanti?

Io non preparavo mai nulla prima e riprendevo quello che avevo davanti, mio fratello invece si preparava, pensava molto di più all'inquadratura e alla luce. Quando però i miei figli mettevano in scena dei piccoli spettacoli per me, in quel caso ovviamente si preparavano prima, quindi era una messa in scena molto più costruita.

3.2. C'era un criterio nella scelta dei momenti da riprendere? Quale? (riti, nascite, gite, viaggi?)

Non c'era un vero e proprio criterio, riprendevamo dei momenti in cui eravamo insieme, soprattutto con la videocamera. Con la Super8 riprendevo soprattutto i viaggi in coppia. Tra i video, invece, ci sono molti compleanni dei bambini ma non sembrano esserci dei riti veri e propri, come le feste della Vigilia di Natale. Di solito non avevamo molto tempo, io lavoravo molto, quindi tiravamo fuori la videocamera quando eravamo abbastanza tranquilli. Le riprese le facevo soprattutto ai miei figli, ma mentre potevo filmare liberamente Lucia, quando è nato il secondogenito, Giulio, ho filmato di meno, forse perché dovevo badare alla sorella che era ancora molto piccola.

3.3. Nel caso in cui l'operatore sia passato da film a video, per quanto concerne la sua esperienza, la spontaneità della ripresa era legata al tipo di mezzo tecnologico utilizzato?

L'intervistato non risponde [ndr].

3.4. Nel caso in cui l'operatore sia passato da film a video, quali cambiamenti tecnologici avvertiva come maggiormente dirimenti?

La videocamera sembrava (sia per me che mio fratello) un mezzo molto più spontaneo, soprattutto per tutto il contesto: niente più pellicole da inviare al fotografo per essere sviluppate, niente più proiettore, era tutto più automatico. Effettuare le riprese, invece, era più semplice con il Super8 perché l'unica cosa da gestire manualmente era lo zoom. La videocamera sembrava più complessa, soprattutto all'inizio: dovevi imparare a usare tutti i comandi che erano molti (il bilanciamento del bianco era lunghissimo, la messa a fuoco era manuale, etc.) però l'immediatezza di rivedere subito cosa avevi filmato ci tranquillizzava molto.

3.5. In che modo la presa diretta dell'audio ha cambiato il suo modo di riprendere?

La videocamera aveva il sonoro, che era un ulteriore problema tecnico a cui pensare (soprattutto negli esterni), però era un ulteriore elemento di spontaneità, è stata una scoperta. In casa, però, avevamo acquistato intorno al 1963 – quindi quando eravamo ancora molto piccoli

– un registratore a nastro magnetico Geloso, che abbiamo utilizzato lungamente; eravamo quindi abbastanza esperti nella registrazione audio. Non abbiamo mai pensato di aggiungere, invece, la colonna sonora a posteriori, non ci piaceva particolarmente l'idea, né con il Super8 né con il video.

3.6. Si ricorda dei preparativi, delle pratiche particolari legati alla ripresa?

Niente di particolare.

3.7. Il cine-videoamatore dedicava solo all'immagine in movimento oppure anche alla fotografia e alle diapositive?

Io non ho mai fatto diapositive ma un po' di fotografia (in viaggi e occasioni famigliari soprattutto), mio fratello Andrea, invece, era decisamente appassionato di fotografia (e lo è tuttora) e faceva anche diapositive.

3.8. Si ricorda quando sono stati acquistati i dispositivi di fruizione (proiettore, videoregistratore, etc.)?

Non avevamo un proiettore nostro, ce lo prestava mio cognato Ludovico Tampellini. Il videoregistratore per le cassette BETA, invece, l'abbiamo acquistato poco dopo la videocamera. E lo usavamo anche per registrare dalla televisione.

3.9. Sia per quanto concerne il film sia per quanto concerne il video, il cine-videoamatore era solito montare?

Mio fratello Andrea pensava di montare in seguito i materiali filmati in video, e si era anche informato sul metodo, ma alla fine non ha mai tentato di fare dei montaggi con i materiali.

3.10. Nel caso del video, il videoregistratore veniva utilizzato anche per montare?

Mio fratello Andrea aveva ipotizzato di utilizzarlo anche per quello, ma poi non l'ha mai fatto.

3.11. L'autore riprendeva con regolarità? Quando decideva di riprendere?

Non riprendevamo con regolarità, potevamo restare anche mesi senza tirare fuori la videocamera. Decidevamo di riprendere quando eravamo tutti insieme, spesso dopo aver rivisto una delle cassette girate tempo prima. Lo facevamo ogni tanto, anche perché con la cinepresa bisognava avere le pellicole a disposizione, e con la videocamera bisognava

mettere in carica la batteria, un'operazione che comunque durava ore, quindi non si poteva improvvisare completamente.

3.12. L'autore e/o i suoi famigliari hanno mai rimediato i filmini su videocassette? In alternativa, se i film non sono stati rimediati per volontà dei famigliari, da chi provengono i video su cui sono stati registrati i filmini?

Non l'abbiamo mai fatto, e all'epoca non sapevamo nemmeno che si potesse fare.

3.13. L'autore e/o i suoi famigliari erano soliti copiare e scambiare i propri materiali con altri?

Non scambiavamo i materiali girati in casa con altri, talvolta avevamo delle cassette con versioni copiate di film e cartoni animati, ricevuti da amici di famiglia.

3.14. Più in generale, i film e i video prodotti rimandano ad altri film/video di altre collezioni?

Direi di no.

4. Ambienti mediali

4.1. Dove e da chi sono state conservate le pellicole?

Sia i film che i video sono stati conservati in casa, prima a Bologna nell'appartamento di via Lenzi 8 e poi a Pian di Setta, quando abbiamo smesso di vederle (forse con il trasloco in via Lenzi 1, nel 1994).

4.2. Qual era la parte della casa adibita alla conservazione delle pellicole?

In salotto.

4.3. I film e i video erano posti vicino alle collezioni delle edizioni dei film?

Sì, li tenevamo tutti insieme.

4.4. I dispositivi tecnologici (proiettore, videoregistratore, televisore, cineprese, videocamere, etc.) erano posti vicino ad altri dispositivi, come per esempio l'hi-fi?

Era tutto vicino, nello stesso angolo del salotto, sotto al televisore.

4.5. In casa esisteva una "media room"? Se sì, com'era composta?

No.

5. Oggi

5.1. Quando ha rivisto i film? Dopo quanti anni? Con chi li ha visti? Che cosa ha provato?

Li abbiamo rivisti (prima i film e poi i video) all'incirca 1 anno e mezzo fa, li abbiamo rivisti per la prima volta dopo almeno 25 anni e li abbiamo rivisti tutti assieme (io, mio marito, i miei figli, mio fratello e nostro padre). Abbiamo riso molto nel rivederci dopo tanti anni (e nel ritrovare più o meno gli stessi vestiti di oggi!), però è stato anche un momento molto malinconico: rivederci in alcuni casi dopo più di trent'anni faceva comunque un certo effetto. È stato emozionante. È stato anche stranissimo rivedere la qualità delle immagini di allora, che rispetto a quelle di oggi è veramente bassa, mentre allora ci sembrava invece avanzatissima. Però rivederli così ti riporta ancora più indietro, l'immediatezza nel rivederli aumenta.

5.2. Le sono tornati in mente dei ricordi che aveva dimenticato?

Non avevamo dimenticato niente, direi. Ci faceva più che altro effetto rivedere le cose delle nostre case com'erano allora, perché oggi sono in posizioni diverse o sono cambiate completamente (e nel mio appartamento di allora, in via Lenzi 8, vive oggi mia figlia).

5.3. Ci sono delle scene, delle persone, situazioni che le ha fatto particolarmente piacere ritrovare in queste pellicole? Perché?

Quasi tutto, forse. La casa com'era allora, le persone filmate (sia chi nel frattempo è scomparso come mia madre, sia chi oggi non è più bambino, come i miei figli). Faceva molto effetto rivederci dallo stesso salotto in cui le riprese erano state fatte (abbiamo fatto anche delle fotografie del momento). È stato un bel ritrovarsi, anche rivedere nostra madre che è scomparsa da tempo è stato più bello che triste.

5.4. Ce ne sono altre che avrebbe preferito non fossero riprese? Perché?

Nulla. Anzi, ci dispiace di non averne fatte di più.

5.5. Che effetto le fa vedere i suoi cari rappresentati?

Eravamo quasi tutti ancora presenti nel momento in cui ci siamo rivisti, quindi è stato piacevole.

5.6. Le capita di rivedere i filmini/video?

Adesso che li abbiamo in formato digitale possiamo rivederli più spesso e li stiamo pian piano rivedendo tutti. È comunque rassicurante sapere che sono lì a disposizione. Ci rincuora molto pensare che ci sia un archivio che le custodisce (sia digitale che fisico), che li avremo per sempre protetti.

5.7. Li ha mai visti con i suoi figli, nipoti o parenti in generale?

Li abbiamo rivisti tutti assieme.

5.8. Se dovesse specificare, quale sentimento anima la visione di questi filmini da parte sua? (nostalgia/malinconia; rassicurazione/serenità)

Per me è molta la nostalgia, però è anche tanta la serenità nel rivederli, e il piacere di momenti e ricordi che sono preziosi e che non erano più così freschi.

5.9. Per concludere, che cosa rappresentano per lei queste pellicole/video? Quale significato hanno?

Rivedere i film ti permette di fare un punto nelle tue memorie. È strano rivedere dei momenti precisi di cui non hai il ricordo (io non avevo il ricordo preciso di mia figlia in quel giorno specifico, era un ricordo più generalizzato), è completamente diverso rivederli cristallizzati così nel tempo attraverso i film. Ed è un po' più che una foto, perché risenti le voci, vedi i movimenti, riconosci l'umore di chi era filmato, intuisce molte più cose e le ricolleggi a un momento specifico del tempo, che prima non aveva una collocazione precisa. È strano rivedere non solo le persone che invecchiano ma anche i tuoi spazi quotidiani che si modificano, è strano pensare che anche le cose inanimate intorno a noi sono cambiate (dai vestiti agli oggetti di casa). Hai molti più dati per ricostruire la tua realtà, e il sonoro dei video è veramente emozionante, è forse la cosa più emozionante potere risentire le voci, sia di chi non c'è più sia di chi nel frattempo è diventato adulto. Sono indubbiamente preziosissimi.

N. Inventario	Titolo	Formato	Anno	Lunghezza	Descrizione contenitore	Note
HMFabiani-Trail1	Tunisia 5 Terre	Super8	1974	80 mt	La bobina è conservata in un contenitore in plastica grigio "BC Italiana". Il titolo è indicato su un'etichetta posta sul bordo del contenitore. L'anno è stato attribuito dai cineamatori.	
HMFabiani-Trail2	Portogallo	Super8		80 mt	La bobina è conservata in un contenitore in plastica grigio "BC Italiana". Il titolo è indicato su un'etichetta posta sul bordo del contenitore. L'anno è stato attribuito dai cineamatori.	
HMFabiani-Trail3	Turchia	Super8	1976	80 mt	La bobina è conservata in un contenitore in plastica grigio "BC Italiana". Il titolo è indicato su un'etichetta posta sul bordo del contenitore. L'anno è stato attribuito dai cineamatori.	
HMFabiani-Trail4	Bali 80	Super8	1980	90 mt	La bobina è conservata in un contenitore in plastica grigio "BC Italiana". Il titolo è indicato su un'etichetta posta sul bordo del contenitore.	
HMFabiani-Trail5	Senza titolo	Super8	1983	15 mt	Contenitore carta giallo Kodak	
HVFABIANIGIA1	ESTATE 1987	Betamax	1987	195 min.	Scritta: "L-750 3 hours 15 min.". Etichetta: "25"	Videocassetta marca 3M
HVFABIANIGIA2	ROBIN HOOD	Betamax		195 min.	Scritta: "Microxid Formula L-750". Etichetta: "26"	Videocassetta marca ILFORD
HVFABIANIGIA3	LUCIA	Betamax		95 min.	Scritta: "L-370HG HIGH GRADE VIDEO CASSETTE VIDEO RECORDING AND PLAYBACK. ENREGISTREMENT ET LECTURE VIDEO". Etichetta: "27"	Videocassetta marca Dynamicron
HVFABIANIGIA4	BETAMOVIE/Tenerife + varie	Betamax		95 min.	Scritta: "L-370HG HIGH GRADE VIDEO CASSETTE VIDEO RECORDING AND PLAYBACK. ENREGISTREMENT ET LECTURE VIDEO". Etichetta: "28"	Videocassetta marca Dynamicron
HVFABIANIGIA5	L'ORSO	Betamax		195 min.	Scritta: "maxell EX EPITAXIAL VIDEOCASSETTE 750". Etichetta: "30"	Sulla videocassetta sono presenti gli adesivi Dynamicron (Dynamicron 500)

HVFABIANIGIA6	BETAMOVIE/CAPRETTA 9/10/(illeggibile)	Betamax		130 min.	Scritta: "L-500UHG ULTRA HIGH GRADE VIDEO CASSETTE VIDEO RECORDING AND PLAYBACK ENREGISTREMENT ET LECTURE VIDEO". Etichetta: "31"	Videocassetta marca Dynamicon
HVFABIANIGIA7	ZOO PISTOIA	Betamax		130 min.	Scritta: "L-500UHG ULTRA HIGH GRADE VIDEO CASSETTE VIDEO RECORDING AND PLAYBACK ENREGISTREMENT ET LECTURE VIDEO". Etichetta: "32"	Videocassetta marca Dynamicon
HVFABIANIGIA8	ANDREA	Betamax		130 min.	Scritta: "L-500UHG ULTRA HIGH GRADE VIDEO CASSETTE VIDEO RECORDING AND PLAYBACK ENREGISTREMENT ET LECTURE VIDEO". Etichetta: "34"	Videocassetta marca Dynamicon
HVFABIANIGIA9	ZOO SAFARI	Betamax		130 min.	Scritta: "L-500 VIDEO CASSETTE VIDEO RECORDING AND PLAYBACK ENREGISTREMENT ET LECTURE VIDEO". Etichetta: "37"	Videocassetta marca Dynamicon
HVFABIANIGIA10	Senza titolo	Betamax		130 min.	Scritta: "L-500 VIDEO CASSETTE VIDEO RECORDING AND PLAYBACK ENREGISTREMENT ET LECTURE VIDEO". Etichetta: "39"	Videocassetta marca Dynamicon
HVFABIANIGIA11	LU	Betamax		130 min.	Scritta: "L-500 VIDEO CASSETTE VIDEO RECORDING AND PLAYBACK ENREGISTREMENT ET LECTURE VIDEO". Etichetta: "43"	Sulla videocassetta sono presenti gli adesivi maxell (maxell 750)
HVFABIANIGIA12	SABATO + DOMENICA	Betamax		215 min.	Scritta: "maxell EX EPITAXIAL VIDEOCASSETTE L-830". Etichetta: "44"	Videocassetta marca maxell
HVFABIANIGIA13	NATALE '93	VHS	1993	240 min.	Scritta: "PHILIPS HG HIGH GRADE E240"	Sulla videocassetta sono presenti gli adesivi BASF (BASF E-120)
HVFABIANIGIA14	IRLANDA + PRAGA	VHS	2000	120 min.	Scritta: "BASF 2000X FANTASTIC COLOURS E-120"	Sulla videocassetta sono presenti gli adesivi Sony

N. inventario	Titolo originale	Anno	Formato	Durata copia video	Cromatico	Sonoro	Parole chiave antroponimi	Parole chiave toponimi	Parole chiave generiche
HMFabiani-Tralli1	Tunisia 5 Terre	1974-1975	Super8	00:14:37	Col.	No	Gianna Fabiani; Antonio Tralli; Angelo Fabiani; Nisca Bortolotti; Ferdinando Tralli; Carmen Venturini; Andrea Fabiani; Giovanna Tralli,, Chiara Tampellini	Pian di Setta; Roma; Tunisi; Tunisia; Cinque Terre; Monterosso; Luni	Matrimonio; Viaggio di nozze; Rovine
Abstract	Le prime immagini sono state filmate il giorno del matrimonio della cineamatrice, Gianna Fabiani, con Antonio Tralli, il 31 ottobre 1974, fuori dalla Chiesa di S.Giustina a Pian di Setta, in provincia di Bologna. Tra i parenti fuori dalla Chiesa si riconoscono i genitori degli sposi, Angelo Fabiani e Nisca Bortolotti e Ferdinando Tralli e Carmen Venturini, oltre ai fratelli degli sposi, Andrea Fabiani e Giovanna Tralli, che tiene in braccio la primogenita, Chiara Tampellini. Seguono brevi sequenze filmate a Roma, tra cui la Fontana di Trevi, girate prima della partenza in aereo per Tunisi, dove la neo-coppia di sposi trascorre la luna di miele. Le riprese successive sono tutte effettuate durante il viaggio: vediamo Gianna passeggiare per il centro di Tunisi, il deserto, le dune, i suq, un viaggio in auto tra le palme, un viaggio in cammello vestiti in abiti tradizionali, i mosaici che decorano i palazzi. Il film si chiude, invece, con le riprese di una gita alle Cinque Terre intorno all'aprile del 1975, in cui si riconosce Monterosso al mare ripresa dall'alto e le rovine dell'anfiteatro di Luni, in cui Antonio riprende Gianna che passeggia.								
HMFabiani-Tralli2	Portogallo	1975	Super8	00:16:30	Col.	No	Gianna Fabiani; Antonio Tralli	Portogallo	Viaggio; Vacanza
Abstract	Film girato durante una vacanza in Portogallo e Spagna nell'Estate del 1975, le immagini sono realizzate principalmente da Gianna Fabiani, che ogni tanto passa la cinepresa al marito Antonio Tralli. La coppia parte dall'Italia con il Land Rover e realizza un viaggio on-the-road che documenta con la cinepresa.								
HMFabiani-Tralli3	Turchia	1976	Super8	00:16:25	Col.	No	Gianna Fabiani; Antonio Tralli	Turchia; Grecia; Istanbul; Cappadocia	Viaggio; Vacanza; Mare
Abstract	Film girato durante una vacanza in Turchia nell'Estate del 1976, le immagini sono realizzate principalmente da Gianna Fabiani, che ogni tanto passa la cinepresa al marito Antonio Tralli. La coppia parte dall'Italia con il Land Rover e realizza un viaggio on-the-road che documenta con la cinepresa. Viene filmata la partenza da Otranto con il traghetto, con un ritratto di Antonio in piedi sul LandRover "Camillo". Segue il passaggio in auto attraverso la Grecia di cui viene filmata la zona detta delle Meteore. E, infine, l'arrivo a Istanbul con le immagini della Basilica di Santa Sofia, della Moschea Blu, del Canale del Bosforo ripreso dall'alto. Le immagini e il viaggio proseguono poi in Cappadocia.								

HMFabiani-Tralli4	Bali 80	1980	Super8	00:19:48	Col.	No	Gianna Fabiani; Antonio Tralli	Bali	Viaggio; Vacanza; Danza rituale
Abstract	Film girato durante un viaggio a Bali a nell'Estate del 1980, le immagini sono realizzate principalmente da Gianna Fabiani, che ogni tanto passa la cinpresa al marito Antonio Tralli. Le riprese iniziano a bordo di un'imbarcazione, per poi passare ad alcuni templi, alla vegetazione rigogliosa e a lunghe sequenze di danze tradizionali, in cui i ballerini indossano ingombranti maschere.								
HMFabiani-Tralli5	Senza titolo	1983	Super8	00:03:19	Col.	No	Gianna Fabiani; Andrea Fabiani; Antonio Tralli; Lucia Tralli; Angelo Fabiani; Nisca Bortolotti; Giovanna Tralli; Ludovico Tampellini; Chiara Tampellini; Livia Tampellini; Ferdinando Tralli; Carmen Venturini; Susanna Zucchini; Guerrino Fabiani; Laura Valdisserra; Loredana Fabiani; Miriam Fabiani; Paolo Benassi; Gabriele Benassi; Francesca Benassi	Pian di Setta	Battesimo; Campagna
Abstract	Il film è stato girato dalla cineamatrice (e parzialmente da altri famigliari) durante i primi mesi di vita della figlia primogenita Lucia Tralli (nata nell'agosto del 1983). Le prime immagini ritraggono la neonata che dorme nel suo port-enfant giallo nel salotto della casa di campagna della famiglia, a Pian di Setta in provincia di Bologna. La vediamo anche all'esterno della casa, sempre dentro al port-enfant, accanto al padre Antonio Tralli che legge il giornale. Le immagini che seguono sono girate il giorno del suo battesimo, nella Chiesa di S. Giustina a Pian di Setta. Vediamo scendere dall'auto Guerrino Fabiani, zio della cineamatrice e fratello di suo padre, Angelo Fabiani, in compagnia del nipote Andrea Fabiani (fratello della cineamatrice) e della sua fidanzata (ora sua moglie) Susanna Zucchini. Vediamo poi tutta la famiglia all'esterno della chiesa all'arrivo della bambina e della mamma, e poi all'uscita dopo la cerimonia. Tra i molti presenti si riconoscono la cineamatrice, Gianna Fabiani, la madre, Nisca Bortolotti, la famiglia del marito Antonio (i genitori Ferdinando Tralli e Carmen Venturini, la sorella Giovanna Tralli e il marito Ludovico Tampellini con le figlie Chiara e Livia Tampellini), il fratello di Angelo Guerrino e la moglie Laura Valdisserra, le figlie e cugine della cineamatrice Loredana Fabiani e Miriam Fabiani (con il marito Paolo Benassi e i figli, Gabriele e Francesca Benassi) e numerosi parenti. Il film si chiude con alcune immagini della cineamatrice nel giardino della casa di campagna con in braccio la figlia neonata.								
HMFABIANI GIAI	ESTATE 1987	1987- 1989/ 1990	Betamax	01:13:14	Col.	Sì	Gianna Fabiani; Andrea Fabiani; Antonio Tralli; Lucia Tralli; Giulio Tralli; Angelo Fabiani; Nisca Bortolotti	Pian di Setta; Lago di Suviana; Bologna	Recita; Campagna

Abstract	<p>La prima parte del video, la più cospicua, è interamente girata tra l'estate e l'autunno del 1987, ed è principalmente dedicata alle riprese dei figli della videoamatrice, Lucia Tralli e Giulio Tralli. Inizia con le riprese del figlio Giulio all'interno del pollaio della casa di campagna della famiglia, detta Montenuovo, a Pian di Setta, in provincia di Bologna. Il bambino esplora le conigliere insieme al nonno, Angelo Fabiani, e dà da mangiare alle galline, mentre risponde alle domande della madre che lo filma. In seguito riprende la figlia Lucia, nel giardino e portico al piano terra della casa, mentre va in bicicletta con le rotelle e, infine, i figli mentre cercano di annaffiare i fiori del giardino armati di annaffiatoio giocattolo e secchielli. La videoamatrice riprende i figli mentre vanno in altaiena, il figlio Giulio spinto dal padre Antonio. Mentre il padre spinge il figlio più piccolo, la primogenita Lucia continua a cantare sigle di cartoni animati. A queste seguono alcune sequenze girate da Andrea Fabiani, fratello di Gianna, presso le rive del Lago di Suviana, lago artificiale in provincia di Bologna. Si vedono Gianna Fabiani, il figlio secondogenito Giulio Tralli, con accanto la figlia primogenita Lucia Tralli, il marito Antonio Tralli e, seduta, la madre dei due videoamatori, Nisca Bortolotti. Sempre Andrea Fabiani effettua altre riprese in esterno della casa di famiglia a Pian di Setta: si vedono uscire dal portone principale di casa il padre, Angelo Fabiani, con in braccio il nipote Giulio, che tiene in mano una borsetta arancione, e la nipote Lucia accanto. Il terzetto si incammina lungo le scale nel giardino diretti all'orto e al pollaio che si trovano poco sopra la casa, in una giornata di vento forte. Li vediamo poi raccogliere le uova dentro al pollaio. Seguono alcune sequenze filmate dalla videoamatrice nell'autunno del 1987, sempre a Montenuovo: filma i figli che cantano canzoni nel cortile di casa e che giocano. Infine, "intervista" la figlia Lucia nel campo dietro la casa, a proposito di un incendio nei paraggi cui i figli e i genitori hanno assistito poco tempo prima. La bambina racconta in maniera un po' confusa i dettagli dell'episodio. L'ultima parte del video è invece filmata a svariati anni di distanza, probabilmente nell'inverno 1989 o 1990. Le riprese sono effettuate dalla videoamatrice all'interno della casa bolognese della famiglia Fabiani-Tralli, in via Lenzi 8. I figli Giulio e Lucia Tralli danno vita a una piccola recita davanti all'obiettivo della videocamera della madre, e mettono in scena nella cameretta di Giulio la favola de "La Bella Addormentata", usando i loro giocattoli come oggetti di scena.</p>				
HMFABIANI GIA2	ROBIN HOOD	Betamax	01:38:33	Col. Sì	
Abstract	<p>Registrazione televisiva da RaiUno di "Robin Hood", versione cartone animato della Disney. Seguono un segmento di un documentario sulla Nuova Zelanda e una puntata del Muppett Show, registrata da Retequattro.</p>				
HMFABIANI GIA3	LUCIA	1983-1984	01:34:13	Col. Sì	<p>Gianna Fabiani; Andrea Fabiani; Antonio Tralli; Lucia Tralli; Angelo Fabiani; Nisca Bortolotti; Giovanna Tralli; Ludovico Tampellini; Chiara Tampellini; Livia Tampellini; Ferdinando Tralli; Carmen Venturini</p> <p>Bologna; Pian di Setta</p> <p>Campagna; Festa di Compleanno</p>

Abstract	<p>Il video riassume il primo anno di vita della figlia primogenita della videoamatrice, Gianna Fabiani, ovvero Lucia Tralli, nata nell'agosto del 1983 e sono state effettuate durante l'autunno-inverno 1983-1984. Le prime sequenze sono girate nella casa bolognese dei genitori della videoamatrice, Angelo Fabiani e Nisca Bortolotti, dal fratello, Andrea Fabiani, e riguardano principalmente la figlia e nipote Lucia. Successivamente, la videoamatrice riprende i genitori, il marito e la figlia durante l'autunno nella casa di campagna della famiglia, soprannominata Montenuovo, a Pian di Setta, in provincia di Bologna. Numerose sequenze, con la figlia da sola o che gioca insieme al marito Antonio, sono riprese all'interno della casa di famiglia, l'appartamento di via Lenzi 8 a Bologna. Si prosegue con l'estate 1984: le vacanze al mare a Rimini e il resto dell'estate trascorsa nuovamente a Montenuovo. La bambina che gioca in casa, la visita di un collega di Antonio e della sua famiglia, e il primo compleanno di Lucia, filmato da Andrea Fabiani. Alla festa sono presenti numerosi parenti: la zia paterna Giovanna Tralli, il marito Ludovico Tampellini e le figlie Chiara e Livia Tampellini, nonché i nonni paterni (Ferdinando Tralli e Carmen Venturini) e materni della bambina. Dopo varie scene di vita quotidiana della famiglia, riprese principalmente da Andrea Fabiani, una lunga sequenza nel cortile di casa vede la bambina circondata da tutta la famiglia mentre apre dei regali. Vediamo poi altre scene sul finire della stessa estate: i nonni che informano il pane nel forno a legna, la bambina che gioca in casa, che inizia a muovere i primi passi, e che fa finta di guidare nell'auto di famiglia, in braccio alla madre Gianna.</p>								
HMFABIANI GIA4	BETAMOVIE/Te nerife + varie	1986- 1986	Betamax	00:38:58	Col.	Sì	Gianna Fabiani; Andrea Fabiani; Antonio Tralli; Lucia Tralli; Giulio Tralli; Angelo Fabiani; Nisca Bortolotti	Tenerife (Spagna); Pian di Setta	Vacanza; Viaggio; Campagna; Mare
Abstract	<p>In questo video si alternano immagini registrate da Gianna Fabiani durante un viaggio con il marito Antonio e la figlia Lucia, a Tenerife, presso le Isole Canarie, intorno al febbraio del 1985. Sono principalmente immagini del padre che gioca con la figlia, in spiaggia e sulla terrazza dell'albergo con un pallone. Altre immagini ritraggono il paesaggio dell'isola e padre e figlia che passeggiano per il centro. Seguono alcune immagini girate nell'estate del 1986 sulla terrazza della casa di campagna, Montenuovo, che vedono Lucia leggere un libro illustrato e scherzare con la madre che tiene in braccio Giulio, il secondogenito, nato nel dicembre 1985. Dopo altre immagini del viaggio a Tenerife nel febbraio 1985. Il video termina con alcune riprese effettuate da Andrea Fabiani alla nipote Lucia, sempre a Montenuovo e probabilmente nell'estate del 1986, mentre finge di leggere un libro e va in triciclo nel cortile della casa di campagna.</p>								
HMFABIANI GIA5	L'ORSO		Betamax	01:42:00	Col.	Sì			
Abstract	Registrazione televisiva del film di Jean Jacques Annaud, "L'orso".								
HMFABIANI GIA6	BETAMOVIE/C APRETTA 9/10/(illeggibile)	1986- 1988	Betamax	00:49:48	Col.	Sì	Gianna Fabiani; Andrea Fabiani; Antonio Tralli; Lucia Tralli; Giulio Tralli; Angelo Fabiani; Nisca Bortolotti	Bologna; Pian di Setta	Campagna

Abstract	Il video riprende, principalmente durante l'estate del 1988, i figli della videoamatrice, Lucia Tralli e Giulio Tralli. Inizia con alcune riprese nell'appartamento della famiglia in via Lenzi 8, con Giulio bambino che gioca in salotto con la scatola del Monopoli, intorno al 1986. Continua poi più tardi, probabilmente nell'estate del 1988, con i bambini che giocano insieme nel giardino della casa di campagna di famiglia, Montenuovo, a Pian di Setta. Li vediamo insieme mentre fingono di apparecchiare una tavola e di leggere un libro nella zona intorno all'orto di famiglia; giocare "alle vacanze" carichi di borse e cappellini, nel cortile di casa, insieme al gatto di famiglia; montare una casa delle bambole; aiutare il nonno Angelo Fabiani nel pollaio, e giocare con la capretta di famiglia, Margherita. Varie sequenze vedono i bambini e il nonno impegnati con la capretta che, legata con una corda, viene portata in giro per il giardino. Vedamo i bambini giocare nell'orto, con i fiori, cantare alcune canzoni direttamente alla videocamera, e infine giocare insieme a riempire una cisterna verde dietro all'orto, che serviva per annaffiare.								
HMFABIANI GIA7	ZOO PISTOIA	1986	Betamax	00:25:51	Col.	Sì	Gianna Fabiani; Antonio Tralli; Lucia Tralli	Pistoia	Zoo
Abstract	Il video è interamente dedicato a una gita allo Zoo Safari di Pistoia fatta da Gianna Fabiani (che riprende) insieme al marito Antonio Tralli e alla figlia Lucia Tralli. La gita è la stessa immortalata nel video HMFABIANIGIA9.								
HMFABIANI GIA8	ANDREA		Betamax	00:50:23	Col.	Sì			
Abstract	I primi 9 minuti del video sono dedicati alla registrazione di un programma televisivo di RaiUno per ragazzi con l'esibizione di un coro di giovani e il concerto del cantante Jovanotti. Il resto del video, invece, è un montaggio effettuato per lavoro da Andrea Fabiani, fratello della videoamatrice e medico pneumologo che descrive nel dettaglio le fasi di una procedura medica.								
HMFABIANI GIA9	ZOO SAFARI	1986	Betamax	00:10:50	Col.	Sì	Gianna Fabiani; Antonio Tralli; Lucia Tralli	Pistoia	Zoo
Abstract	Il video è interamente dedicato alle riprese effettuate dalla macchina durante una gita famigliare allo Zoo Safari di Pistoia fatta da Gianna Fabiani (che riprende), dal marito Antonio Tralli e dalla figlia Lucia Tralli. La gita è la stessa immortalata nel video HMFABIANIGIA7.								
HMFABIANI GIA10	Senza titolo		Betamax	00:00:00					
Abstract	Videocassetta vergine.								

HMFABIANI GIA11	LU	1986	Betamax	00:28:19	Col.	Sì	Gianna Fabiani; Andrea Fabiani; Antonio Tralli; Lucia Tralli; Angelo Fabiani; Nisca Bortolotti; Giovanna Tralli; Ludovico Tampellini; Chiara Tampellini; Livia Tampellini	Pian di Setta	Festa di Compleanno; Campagna
Abstract	Il video è interamente filmato nell'estate del 1986. Inizia con la festa di compleanno per i tre anni di Lucia Tralli, la figlia della videoamatrice, celebrato nel salotto della casa di campagna della famiglia, Montenuovo, a Pian di Setta. Sono presenti oltre alla videoamatrice e al marito Antonio Tralli, il fratello Andrea Fabiani, i genitori Angelo Fabiani e Nisca Bortolotti, e una cugina della nonna. Segue una visita della famiglia della zia paterna a Montenuovo (Giovanna Tralli e suo marito, Ludovico Tampellini e le loro figlie Chiara e Livia Tampellini): si vede Lucia mentre disegna con le cugine e guarda insieme a loro la televisione. Infine, la vediamo giocare nel pollaio. Seguono altre sequenze della bambina che gioca e del fratellino Giulio, allora di circa 8 mesi, che gioca nel suo box. Vediamo poi i due bambini, Giulio seduto sul passeggino rosso, nel cortile davanti alla casa. Lucia porta in giro una borsa e spinge il fratello sul passeggino. In seguito chiaccherà con la madre che la sta riprendendo del fatto che il giorno dopo andrà all'asilo.								
HMFABIANI GIA12	SABATO DOMENICA	+	Betamax	02:15:07	Col.	Sì			
Abstract	Registrazione di cartoni animati vari dal contenitore pomeridiano "bimbambam" di Italia1, probabilmente sul finire degli anni '80.								
HMFABIANI GIA13	NATALE '93	1993	VHS	00:31:07	Col.	Sì	Lucia Tralli	Bologna	Recita scolastica
Abstract	VHS copiata da un amico di famiglia della recita scolastica natalizia della figlia della videoamatrice, Lucia Tralli, nel dicembre 1993.								
HMFABIANI GIA14	IRLANDA PRAGA	+	2000	VHS	02:00:00	Col.	Sì	Lucia Tralli	Dublino (Irlanda) Viaggio
Abstract	VHS tratta dai filmati registrati da uno dei compagni della figlia della videoamatrice, Lucia Tralli, durante la sua vacanza studio a Dublino, in Irlanda, nell'estate del 2000.								

Scheda Fondo – PVEH

Il fondo archiviale PVEH, depositato a *Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia*, è stato creato come struttura di confluenza di materiali eterogenei, girati tra il 1989 e il 1995 e afferenti a diversi orizzonti di produzione. Lo stesso acronimo PVEH rispecchia tale polivocità, rimandando al Movimento Studentesco della *Pantera*, alla TV del *Pratello* (entrambe connesse alla lettera P), all'attività del *Videogiornale* (lettera V) e alla scuola di videoripresa *Elicio Huerta* (lettere EH). Si è deciso di raggruppare tutti i materiali all'interno di un unico fondo per due ordini di motivi: il primo è legato al fatto che, pur facendo riferimento a progetti differenti, il film e i video sono stati girati sostanzialmente dal medesimo gruppo di persone nel medesimo contesto (ossia, la scena controculturale bolognese della fine degli anni Ottanta e dell'inizio degli anni Novanta); il secondo è connesso al *gatekeeper* del fondo, Lino Greco, che ha preso parte a tutte le esperienze a cui abbiamo accennato.

Il fondo si compone di 396 occorrenze archiviali: si tratta di un film in 16mm e di video in Umatic, Betacam, VHS, S-VHS, VHS-C, S-VHS-C, Video8 e Hi8, ordinati per sezioni, secondo i codici trovati sui contenitori e per anno (per informazioni più precise, si veda l'inventario). Si è deciso di mantenere film e video all'interno di un unico inventario perché sono stati raccolti attraverso un unico atto di deposito: a differenza dei fondi Cavallotti-Vignoli e Fabiani-Tralli, infatti, la parte video non è stata aggiunta in seguito. Inoltre, i materiali non sono stati ancora digitalizzati e catalogati integralmente: al fine di far incontrare le esigenze del *gatekeeper* con quelle della ricerca, abbiamo optato per la digitalizzazione e per la catalogazione di una selezione. I suoi criteri hanno riguardato la coerenza dei film e dei video con l'oggetto della ricerca (ossia film e video in cui si testimonia della quotidianità dei membri della comunità controculturale). A tal proposito, si è tenuto conto della particolare storia del suo ritrovamento e delle indicazioni date da Lino Greco (e da altri "operatori" legati al fondo: Andrea Cusatelli, Daniele Gasparinetti, Claudio Lanteri, Clinio Occhi, Vincenza Perilli e Silvia Storelli): i materiali, prima del loro arrivo a Home Movies, erano stati stoccati nella soffitta di Lino Greco a Bologna. Greco li aveva ritrovati a metà degli anni Duemila, abbandonati nei bagni del LINK (un centro sociale bolognese a cui aveva collaborato) prima della sua demolizione. Erano stati lasciati da lui, anni prima, ai membri di *Opificio Ciclope*, un laboratorio artistico interno al LINK.

A livello tematico, la pellicola e i nastri magnetici appaiono strettamente adesi ai loro contesti di produzione. Nell'inventario, l'indicazione a tale contesto fa riferimento al campo "Sezioni". Per quanto riguarda il film e i video connessi alla *Pantera* (si veda la sezione "Pantera/Occupazioni") e al *Videogiornale* (si veda la sezione "Videogiornale"), infatti, possiamo notare che la maggior parte dei materiali rimanda ai *master camera* delle manifestazioni e alle assemblee tenute nel biennio

1990/1991, con l'eccezione di tre VHS (HMPVEH_BO_25, HMPVEH_BO_26 e HMPVEH_BO_27), in cui possiamo ritrovare diciassette edizioni del *Videogiornale*. All'interno della sezione dedicata al *Videogiornale*, inoltre, possiamo trovare le collaborazioni tra i suoi redattori e i gruppi di *Conisuoni* e *Musica e Immagine*. All'interno della sezione "Scuola E. Huerta", invece, troviamo i *master camera* e i video montati elaborati dagli allievi della scuola (che prendeva il nome da un combattente immaginario della rivoluzione messicana degli anni Dieci) – fondata, tra gli altri, da Lino Greco, Clinio Occhi e Silvia Storelli. All'interno della sezione "Pratello TV", infine, troviamo i *master camera* (e alcune loro copie) connessi a *Pratello TV*, una TV di quartiere, concepita e sviluppata negli edifici occupati di via del Pratello 76-78. Questa TV trasmise soltanto durante una 48 ore di diretta sperimentale organizzata per la festa di quartiere del 1992.

Biografia del gatekeeper

Lino Greco è nato in Calabria alla fine degli anni Sessanta. Figlio di contadini, alla fine degli anni Ottanta si trasferisce a Bologna per frequentare l'università, iscrivendosi a Lingue e Letterature Straniere. Interessato al cinema e al video, comincia poco dopo il suo arrivo a frequentare i laboratori audiovisivi organizzati da Claudio Lanteri a' *Lo specchio di Dioniso*. Decide così di cambiare corso di laurea e di iscriversi al DAMS. Diviene molto attivo negli ambienti universitari e movimentisti: partecipa alla *Pantera* e alla scena dei centri sociali (prima all' *Isola Nel Kantiere* e poi al *LINK*). Al termine dell'università (negli anni Novanta) comincia la sua attività di videomaker, che riprende negli anni Duemila dopo un breve iato. Vive tuttora a Bologna.

Intervista a Lino Greco, gatekeeper del fondo PVEH

Intervista effettuata il giorno 11/04/2016 presso i laboratori dell' *Associazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia*.

Intervistatore: Innanzitutto volevo chiedere quando si fosse formata la redazione del Videogiornale. Se non sbaglio, come mi ha detto Clinio Occhi, il vostro gruppo di lavoro si è formato ancor prima dell'occupazione della Pantera, durante i corsi di ripresa dello *Specchio di Dioniso* per poi cominciare a creare piano piano dei lavori influenzati per esempio da Paul Garrin, etc. all'inizio dell'occupazione.

Lino Greco: Sì, io sono arrivato un po' tardi. Sono passato attraverso lo Specchio di Dioniso. Il nucleo centrale si era formato prima. Secondo me su questo Daniele Gasparinetti ti può dare delle delucidazioni più ampie. Tuttavia, fondamentalmente alla radice di tutto ci fu l'occupazione dei laboratori del Dams, che fu pre-Pantera.

I: Pensavo che fosse stata contestuale.

LG:. Era già da un anno o due che lo spazio era occupato. Il nucleo centrale di questa occupazione erano Daniele Gasparinetti, Silvia Fanti, Lorenza Maroncelli, uno dei Wu Ming...

I: Roberto Bui?

LG: No, Luca de Meo. Insomma, c'era questo nucleo che lavorava su un ampio spettro. Aveva creato questo spazio, chiamato *Damsterdamned*, la cui idea in pratica era quella di essere degli operatori culturali e di dar origine a altre realtà satelliti in modo da allargare la cerchia. Da lì è nata anche *Musica Immagine*, ma l'evento catalizzatore è stata la *Pantera*. Contemporaneamente, allo *Specchio di Dioniso* c'era Claudio Lanteri che faceva un po' da coordinatore perché era sia dentro a Musica-Immagine che a favore di tutta la parte video-sperimentale venuta fuori da *Damsterdamned*. Già all'inizio aveva cominciato a organizzare serate in via Guerrazzi, teneva i corsi allo Specchio di Dioniso. Le persone più curiose venivano poi dirottate sul *Videogiornale*. Io ho iniziato così, nel senso che ero simpatizzante dei Giovedì del Dams [serie di incontri e proiezioni organizzate al DAMS tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta ndr] e volevo cambiare la mia "dimensione cittadina": mi sono andato a iscrivere. Il corso era un po' povero, ma io ho detto da subito che mi interessava il *Videogiornale*, che era già formato: nel primo nucleo c'era già Clinio Occhi, c'era Andrea Cusatelli, c'era Luca Pic, c'era un ragazzo fantastico, di Bergamo o Di Brescia, operaista convinto...purtroppo non ricordo il suo nome (Luciano, forse?).

I: E poi c'era Vincenza Perilli.

LG: Vincenza Perilli, Anna Visconti e Silvia Storelli erano nel nucleo forte del video-giornale. Lì intorno c'era anche Johannes Wilms, il ragazzo di Berlino con cui facevo i cortometraggi. Lui era qui in pre-Erasmus, credo, anche se non so esattamente cosa facesse. Con lui ho mantenuto rapporti fino a non molto tempo fa; poi l'ho perso. C'era anche Andrea Spikler. In realtà, quando sono arrivato io, lui si era già un po' allontanato; poi tenne per un po' rapporti da lontano. Io l'ho incrociato sul professionale: ho fatto dei lavori con lui ... C'era anche Andrea Brugnoli; penso che adesso sia tornato a vivere in Italia.

I: La storia delle occupazioni era legata anche al gruppo dei *Giovedì del Dams*? Quando era nato? Prima delle occupazioni?

LG: Prima dell'occupazione della Pantera. È esistito anche dopo: era un po' un'istituzione. Io ho ricordi un po' vaghi di quel periodo. Ero più interessato alla sperimentazione. Ricordo che Daniele realizzava bellissimi manifesti che riuscivamo ad attacchinare per tutta la città. Lui era bravissimo a riprendere l'immaginario classico delle pubblicità più trite e ritrite e a rifarle identiche però attaccandoci sopra il logo dei *Giovedì del Dams*.

I: Questo è il gruppo che si è messo a lavorare durante l'occupazione della Pantera...

LG: Il gruppo legato a *Damsterdamned* ha avuto varie vicissitudini e si è sgretolato. Luca de Meo si è staccato subito. Anche Lorenza Maroncelli si è allontanata abbastanza presto: ha detto poi che l'ha fatto perché voleva ritornare a studiare e finire il corso di studi. Fondamentalmente sono rimasti Silvia e Daniele e hanno tirato dentro altre persone. Si sono creati lì poi *Musica Immagine* e il *Videogiornale*. C'era anche questo gruppo che faceva musicoterapia, *Conisuoni*. C'era sempre qualcosa che nasceva, ma poi moriva in fretta: le cose che hanno funzionato di più e quindi sono durate di più furono *Musica Immagine*, il *Videogiornale* e i *Giovedì del Dams*.

I: Durante l'occupazione della Pantera voi cosa facevate? Prendevate la videocamera e giravate? Che cosa utilizzavate? Già la Video8 o la VHSMovie?

LG: La VHS con cui sono stati girati molti video era mia personale. Però c'era una Video8 alta banda, che era stata acquistata con i soldi guadagnati facendo un lavoro collettivo. Una parente di Silvia, una cugina o una zia, lavorava per un'impresa che ogni tanto aveva bisogno di far affrancare le lettere in uscita: con un paio di giorni di affrancatura abbiamo avuto il finanziamento per comprare la videocamera. Gli altri soldi sono venuti fuori da un'altra idea: abbiamo cominciato a fare i bandi dell'Università di Bologna. Tra gli altri, le cosiddette "Mille lire". Funzionavano così:

mille lire delle tasse di iscrizione all'Università finivano in un fondo che poteva essere utilizzato per progetti degli studenti. Chiunque fosse iscritto all'Università poteva chiedere un finanziamento su un progetto di varia natura. Quindi, erano un'operazione per far nascere operatività, progettualità. Noi presentavamo in media 3/4 progetti, per cui ci davano 800.000/1.000.000 di lire, ma il grosso dei finanziamenti era però preso dai Cattolici Popolari. Così una volta abbiamo fatto un bando per la creazione di un'associazione. Abbiamo aperto dei banchetti, abbiamo raccolto firme, abbiamo inventato un'associazione che abbiamo chiamato "Comunità in cammino", che doveva documentare l'attività dei pellegrini. Ci hanno dato addirittura 3.500.000 lire. Tra l'altro abbiamo portato a termine anche il lavoro.

I: Durante l'occupazione facevate riprese e alla sera le montavate?

LG: Tendenzialmente le montavamo subito. Riprendevamo tutte le manifestazioni, tutti gli incontri, tutte le assemblee e subito montavamo 10, a volte 15 minuti. Poi abbiamo cercato di fare qualcosa di più strutturato per cui è nata l'Agit-Prop e i suoi Video-Box. Il periodo della Pantera è stato il più convulso, per cui eravamo sempre lì, anche se non dormivamo lì se non eccezionalmente. Cusatelli abitava lì di fronte.

I: A livello di pratica, come montavate? Avevate una centralina o un videoregistratore oppure un VCR-VCR?

LG: Un VCR-VCR con un monitor Sony piccolo. Negli ultimi periodi siamo riusciti a comprare delle attrezzature, ma ormai eravamo in un'altra fase, quella della *Scuola Elicio Huerta*, in cui tentavamo di mettere in piedi dei progetti che dessero un senso a quello che stavamo facendo, perché ormai la *Pantera* era in declino. Sperimentavamo con i formati. In quest'epoca avevamo una centralina, mai usata, perché non migliorava di tanto la situazione, e avevamo comprato un 4 piste per l'audio, perché prima non avevamo niente. Mixavamo in camera e attaccavamo sotto sulla traccia "insert": un sistema totalmente artigianale.

I: Già a quell'epoca voi vi consideravate dei filmmaker oppure per voi l'importante era fare?

LG: Bisognerebbe parlarne con gli altri: c'erano molte anime, molte sensibilità diverse. C'era molto spirito di attivismo, presente quasi in tutti: per esempio, persone come Vincenza e Anna si sono allontanate nel momento in cui la cosa perdeva un'altra forma.

I: Quando avete cominciato con la *Scuola Elicio Huerta*?

LG: Quando si è iniziato a pensare in altri termini. Si è creato un divario tra chi credeva che potesse diventare un po' una professione e chi riteneva che fosse un modo per portare avanti un interesse. Non so quanti di noi pensassero veramente a una professione: forse Andrea Spikler. Infatti si è allontanato ancora prima per lavorare e aveva contatti più strutturati. Forse Cusatelli aveva più un atteggiamento movimentista. Comunque la militanza era quello che ci teneva insieme.

I: Nel periodo della Pantera e subito dopo in quello dell'Isola nel Cantiere di fatto il gruppo che lavorava era lo stesso. Ho visto guardando molti fogli che cose fatte per l'I.N.K. erano firmate come *Videogiornale*.

LG: Dopo la Pantera. Poi è stata ridiscussa anche la convenzione con l'università: più che altro era diventata un'occupazione legittimata. Noi siamo finiti in un'altra sala a piano-terra: ci siamo rimasti un annetto, ma ormai era cambiato un po' tutto. Era il 1991. Con l'I.N.K. avevamo molti rapporti: buoni, diciamo. C'era un gruppetto interno che faceva i video, però, quando si creavano degli eventi più importanti (o quando c'è stata la crisi [per lo sgombero *ndr*]), noi ci mettevamo al loro servizio, filmavamo i lavori, facevamo pezzi su di loro e con loro, come il video girato con Clinio e Camacho. Noi avevamo un laboratorio, eravamo più strutturati di loro, che avevano capacità, ma erano più interessati al rap, all'hip-hop, alla musica, all'evento, al divertimento. Facevamo anche degli "scambi": Vincenza ha avuto in casa un paio di ragazzi dell'I.N.K., anche Fabiana, che era dell'Agit-Prop. Insomma, c'erano relazioni abbastanza strette.

I: E Camacho era dentro l'I.N.K.?

LG: È stato uno dei padri dell'I.N.K e poi del Pratello. Comunque, ci sono stati prestiti di persone da una parte e dall'altra. Silvia Storelli sa tutto. Purtroppo io mi ricordo solo i soprannomi. Ricordo che c'era un ragazzo, si chiamava Francesco, detto il Pippone, era di Milano, ha vissuto per un po' all'I.N.K. e lavorava con noi: gli davamo le attrezzature, giravamo insieme. Clinio dovrebbe ricordarsi bene. Noi eravamo più studenti DAMS; loro erano più punk, ma c'era permeabilità.

I: Clinio diceva che una delle cose che lo ha sempre interessato moltissimo era la cultura cyber-punk e che il fatto che lui avesse cominciato a girare era legato ai dispositivi. Per te era lo stesso o la tua era più una passione per l'immagine?

LG: Passione per l'immagine. Poi c'è stato questo momento cyber: a dire il vero, Clinio era molto preso. C'era questo gruppetto: Johnny Frequenza, quelli che curavano i rapporti con Milano, con le riviste Gomma e Decoder. Venivano spesso a Bologna, invitati da *Damsterdamned*.

I: Poi è finita l'occupazione dell'INK e molti hanno scelto di occupare al Pratello. Tra i due eventi è passato del tempo: lo sgombero dell'INK è dell'agosto 1991 e le occupazioni del Pratello sono cominciate nel 1992.

LG: Sì, abbastanza a ridosso. All'inizio si trattava di soluzioni abitative per alcuni ragazzi usciti dall'I.N.K. e per qualcun altro che si era aggiunto. Poi lentamente hanno iniziato in molti a rivolgersi lì: Emidio Clementi e Manuele Giannini, che frequentavano l'I.N.K., ma non si trovavano bene, Cosimo Terlizzi ...

I: L'idea del Link Project T.V. come è venuta?

LG: L'idea c'era già in nuce. Il processo è stato lungo perché, una volta sgomberata l'I.N.K., c'era un fronte bello compatto di progettualità, di gente che aveva un seguito, per cui si è fatto presente al Comune che era necessaria l'individuazione di uno spazio in cui queste realtà sarebbero potute confluire per continuare quelle attività che facevano e che erano rivolte alla una città. C'è stata una lunga discussione, durante la quale si erano individuate le Ex-Farmacia, che poi è andata al Link. L'idea era che lì confluissero tutti i vari nuclei che erano lentamente stati sgomberati: noi da via Guerrazzi, l'I.N.K., il Livello 57, che allora si chiamava Pellerossa. Li hanno sgomberati dicendo che avrebbero potuto far parte del "progettone". Così è cominciata una partita infinita: da una parte c'era la trattativa con il Comune, dall'altra c'era la trattativa per tenere insieme le varie anime, che erano discordanti. Alcuni si sono staccati subito perché non volevano avere a che fare con le istituzioni, ognuno cercava di tenere le sue posizioni, etc. e nel frattempo si è formata l'idea del Pratello. Ci siamo detti: perché non facciamo un esperimento di collaborazione tra persone che non hanno mai lavorato insieme? Così lì è confluito il *Videogiornale*, che si era nel frattempo sciolto: io e Daniele Calzetti, che durante l'occupazione abitavamo lì di fianco, Clinio Occhi e Silvia Storelli. Poi sono arrivati i ragazzi dell'INK, i Cyber-Punk: Johnny Frequenza, Mirco, Davide Rossi, Fiore Angelini. Lì abitava già Clementi. In seguito arrivarono Suca, un alternativo che faceva hip-hop e video hip-hop, Cesare Romani, i Calibro 8 (che erano in realtà pezzi dell'Opificio Ciclope). Poi c'era chi capitava, quelli che poi sono arrivati al Link, etc.

I: Al Pratello voi avete fatto due mesi di prove di trasmissione, utilizzando la frequenza dell'antennista, ma contemporaneamente trasmettevate i materiali che giravate voi al momento?

LG: Sì, quei pochi materiali che giravamo dentro e poi anche fuori.

I: Ci sono molte inquadrature girate da Camacho che riprende il proprio acquario. Prove di trasmissione, dunque. Importanti, perché tramite queste prove si è documentata la vita delle case occupate del Pratello.

LG: È stato molto complicato organizzare e gestire questo evento. Si era pensato a tutta una serie di postazioni, a un gioco di interviste, a materiali pronti da montare per essere trasmessi. C'erano molti volontari: un sacco di ragazzetti che prendevano la telecamera e giravano interviste, a volte non sapevamo più neanche chi erano ...

I: Avevate costruito una sorta di cabina di regia in casa di Camacho. Funzionava così: della gente andava in giro a filmare durante la 48ore: non era una vera diretta, perché vi portavano i materiali...

LG: ...e li montavamo per trasmetterli; c'erano momenti di vera diretta quando si mandavano le immagini dallo studio. Abbiamo fatto dei tentativi con un talk-show in diretta. Avevamo fatto già un'esperienza del genere all'isola con le riprese del Cyber3D. C'erano delle telecamere che mandavano segnali direttamente ai monitor che erano in strada. C'era il matto che stava sulla gru che pendeva dall'alto e mandava il segnale giù. Tentativi per provare tecnologie, che adesso sembrano primitive, ridicole, ma allora l'idea di andare in diretta, di avere un video-center era pazzesca.

I: Poi quell'esperienza è finita: un lavoro che ha trovato il suo limite e un progetto del genere è stato di fatto abbandonato.

LG: C'era un nucleo forte, che pensava di dover continuare a produrre cultura e informazione e voleva uno spazio: che fosse non-occupato non era importante perché, anche se il movimento fosse stato in qualche modo istituzionalizzato, ciò avrebbe significato solo che il movimento era riuscito ad imporre il suo modo di lavorare. Per altri era invece l'esatto contrario. Quindi c'era un punto di rottura, a cui si sono aggiunte simpatie e antipatie, modalità operative diverse e il sodalizio si è incrinato. Direi che l'esperienza è finita con il Cassettone, dove tutti quanti abbiamo messo qualcosa. Noi abbiamo portato tutte le attrezzature del *Videogiornale*. C'è stato chi ha investito soldi per comprare nastri che andavamo a girare a futura documentazione. Perché alla fine che cosa è rimasto dell'esperienza? I nastri che avevamo girato. Abbiamo girato un video-cassettoni di un'ora e mezza, che era un sunto della 48ore, da vendere nelle vie. Varie persone si sono incaricate della vendita e abbiamo costituito un fondo-cassa per rimborsarci delle spese, ma di fatto Camacho lo ha usato per andare in vacanza con la fidanzata: folklore del periodo! Comunque l'I.N.K. e il *Videogiornale* erano in crisi. Si è creato un nuovo gruppo di interesse, il Link, con Fiore, Alberto

Masera, Albertik, Camacho, che però è sempre rimasto esterno al progetto. Ma il Link è poi un'altra cosa.

N. Inventario	Titolo	Formato	Anno	Lunghezza	Descrizione contenitore	Sezione	Note
HMPVEH_BO_1	Senza titolo	16mm	1991	30 mt	Contenitore plastica nero. Etichetta: "30 MT EKTA. 7250". Etichetta di tela: "7250-673-111 PERT 2 EDGES"	PELLICOLA/ U-MATIC	All'interno del contenitore è presente una ricevuta del laboratorio Morsiani
HMPVEH_BO_2	2 BERSANI DC	U-Matic			Contenitore plastica nero. Etichetta: "COPALC". Etichetta: "348/T".	PELLICOLA/ U-MATIC	
HMPVEH_BO_3	AUDIO 2 NYMAN (GIORNALI) TUXEDOMOON LULU' (CANALE 1) E BARONE (C.2) MUSICA DIXIE TESTO ROBERTO RAGANELLI AUDIO SALITA SCALE	U-Matic			Senza contenitore.	PELLICOLA/ U-MATIC	Sulla videocassetta è stata applicata un'etichetta per VHS BASF
HMPVEH_BO_4	AUGSBURG 2	U-Matic	1990		Contenitore plastica grigio.	PELLICOLA/ U-MATIC	Sulla videocassetta è stata applicata un'etichetta: "Bianco 30.5 20 min". Scritta a pennarello sulla videocassetta: "No 2"
HMPVEH_BO_5	AUGSBURG 3	U-Matic	1990		Contenitore plastica grigio.	PELLICOLA/ U-MATIC	Sulla videocassetta sono state applicate diverse etichette: "AUGSBURG", "Ritrovamenti tra altro l covo nel cortile"
HMPVEH_BO_6	AUGSBURG 5	U-Matic	1990		Contenitore plastica grigio. Sul contenitore è stata applicata un'etichetta TDK per coprire una scritta.	PELLICOLA/ U-MATIC	Sulla videocassetta sono state applicate diverse etichette: "AUGSBURG", "AUDIO TESTDEPT 30 e 40 pezzo 214 min", "pubblicità e tv un po la storia del conte"
HMPVEH_BO_7	CAPPELLAIO! Videojurnal	U-Matic			Senza contenitore.	PELLICOLA/ U-MATIC	Sulla videocassetta è stata applicata un'etichetta per VHS TDK
HMPVEH_BO_8	CAPPELLAIO Videojurnal	U-Matic			Senza contenitore.	PELLICOLA/ U-MATIC	Sulla videocassetta è stata applicata un'etichetta: "BARRE 22 min / per i miei (incomprensibile) 90.
HMPVEH_BO_9	IL GIORNO DEL TATTUAGGIO No 1	U-Matic			Contenitore plastica nero. Scritta a penna: "1"	PELLICOLA/ U-MATIC	Sulla videocassetta è stato scritto a penna: "GRABINSKY T.V. PARTY No 1"
HMPVEH_BO_10	IL GIORNO DEL TATTUAGGIO No 2	U-Matic			Contenitore plastica nero. Scritta a penna: "GRAB T.V. PARTY 2"	PELLICOLA/ U-MATIC	Sulla videocassetta è stato scritto a penna: "GRABINSKY T.V. PARTY No 2"
HMPVEH_BO_11	IL GIORNO DEL TATTUAGGIO No 3	U-Matic			Contenitore plastica nero. Scritta a pennarello: "CT 3"	PELLICOLA/ U-MATIC	Sulla videocassetta è stata applicata un'etichetta: "CAR TRACK No 3"

HMPVEH _BO_12	IL GIORNO DEL TATTUAGGIO No 4	U-Matic			Contenitore plastica nero. Scritta a penna: "GOLDONI 3"	PELLICOLA/ U-MATIC	Sulla videocassetta è stata applicata un'etichetta: "GOLDONI"
HMPVEH _BO_13	Senza titolo	U-Matic			Contenitore plastica nero.	PELLICOLA/ U-MATIC	
HMPVEH _BO_14	"BLUE MOVIE" DANIELE DEL POZZO LINO GRECO	U-Matic	1993		Contenitore plastica nero.	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	Sulla videocassetta è stata applicata un'etichetta: "MARCH 31st R.T. = 7.00 FORMAT = U-matic Lo R.O. = 8"
HMPVEH _BO_15	COPIA MATRIMONIO A 2 camere con effetti e titoli e musiche. Servizio completo prima durante e dopo la cerimonia	VHS		30 min	Contenitore cartone grigio.	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	
HMPVEH _BO_16	ENDO und NANO master girato	Video8		90 min	Contenitore plastica trasparente. Sulla copertina interna è presente una stampa: "CANE CAPOVOLTO S-8"	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	
HMPVEH _BO_17	Blue Movie	S-VHS	1993	60 min	Contenitore plastica nero. Copertina delle edizioni "Videogiornale".	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	Sulla videocassetta è stata applicata un'etichetta: "EROTICA". Gli autori sono Lino Greco e Daniele Del Pozzo
HMPVEH _BO_18	Prove di ascolto	VHS		60 min	Contenitore plastica nero. Copertina delle edizioni "Videogiornale".	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	L'autore è Geremia Carrara
HMPVEH _BO_19	Ritratto di ambulanza con figure	S-VHS		60 min	Contenitore plastica nero. Copertina delle edizioni "Videogiornale".	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	L'autrice è Manuela Rinaldi
HMPVEH _BO_20	Video box 14.2.90 22.2.90 AGITPROP IN MENSA IL 10/4/1990 4 3.3.90	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone bianco SONY.	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	Sulla videocassetta è stata applicata un'etichetta: "No 4 SPOTVIDEO BOX"
HMPVEH _BO_21	AGIT SPOT 1.2.	VHS	1990	120 min (180 min?)	Contenitore cartone oro.	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	Sulla videocassetta è stata applicata un'etichetta: "AGITSPOT - Immobiliare - Università"

HMPVEH _BO__22	BREVE DOCUMENTO VIDEO AGIT PROP	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone nero.	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	Sulla videocassetta sono state applicate due etichette La prima presenta il titolo, la seconda (a marchio PDM) riporta le seguenti scritte: "1) Spettacolo ANTI-MILITARISTA (MO) 2) Spettacolo SCINTILLA 3) ALL'UNIVERSITA' SECONDO ROVERSI"
HMPVEH _BO__23	SPOT AGITPROP + momenti assembleari 1o e 2o + Autodenunce + Sit in PCI e CP non buoni	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone bianco SONY.	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	Sulla videocassetta sono state applicate diverse etichette: la prima è marchiata TDK e, oltre al titolo, riporta: "MASTER NON UTILIZZARE ASSOLUTAMENTE"; la seconda è marchiata BASF: "MASTER SPOT NON UTILIZZARE; la terza è marchiata Scotch: "RIPRESE VARIE MASTER NON UTILIZZARE ASSOLUTAMENTE"
HMPVEH _BO__24	AGITPROP MODENA VIDEOGIORNALE (17/2 + ...) ROSSI-RIONDINO	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone bianco.	AUTOPROD UZIONI/AUT OEDIZIONI/ AGITPROP	Sulla videocassetta sono state applicate due etichette: la prima, oltre al titolo, reca la scritta "LUCA! POI DALLA A FABIO (AGITPROP) GRAZIE"; la seconda: "(X LUCA) CASSETTA X VANNI"
HMPVEH _BO__25	VIDEOGIORNALI No 1-2-3- 4-9-13-14	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone grigio.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO__26	VIDEOGIORNALI No 15-5-6- 7-8-10-11-12	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone grigio.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO__27	VideoJournal UNIVERSITA' OCCUPATA BOLOGNA 1990 DAMS m. 4	VHS	1990	120 min	Contenitore plastica nero.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta sono state applicate due etichette: "m. 4 VIDEOGIORNALI 16.17"; "M.4 1990 UNIVERSITA' OCCUPATA VIDEOGIORNAL NNo 16.17."
HMPVEH _BO__28	Kirghisia cassette n. 1,2,3,4 (non tutto)	VHS	1990	160 min	Contenitore cartone rosso BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta sono state applicate due etichette: "Kirghistan cassette n. 1,2,3,4 (non tutto)" e "SPEDIZIONE 1990 1/3"
HMPVEH _BO__29	Kirghisia cassette n. 4 (resto), 5,6,7,8 (1 parte)	VHS	1990	160 min	Contenitore cartone rosso BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta sono state applicate due etichette: "Kirghistan cassette n. 4 (resto),5,6,7,8 (1 parte)" e "SPEDIZIONE 1990 2/3"
HMPVEH _BO__30	Kirghisia cassette n. 8 (segmento),9,10,11,12 (quasi tutta)	VHS	1990	160 min	Contenitore cartone rosso BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta sono state applicate due etichette: "Kirghistan cassette n. 8 (segmento,9,10,11,12 (quasi tutta))" e "SPEDIZIONE 1990 3/3"

HMPVEH _BO_31	DE BELLO IRAKENO	VHS	1991	30 min	Contenitore cartone argento BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta sono state applicate due etichette identiche: "DE BELLO IRAKENO COPIA N 1 12" 58" 6.3.91 VIDEOGIORNALE + MUSICA E IMMAGINE" e "SPEDIZIONE 1990 3/3". Sulla custodia è stato scritto: "DE BELLO IRAKENO 6.3.91 Produzione e realizzazione: VIDEOGIORNALE e MUSICA E IMMAGINE laboratori autogestiti DAMS via GUERRAZZI, 20 Bologna Tel. 051.228557 COPIA N. 1". Nella videocassetta è presente anche la scheda catalografica del Videogiornale
HMPVEH _BO_32	LA BATTAGLIA DEI FIUMI PADANI (E LA LIBERAZIONE DI BO)	VHS		120 min	Contenitore cartone argento BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla custodia è stato scritto: "LA BATTAGLIA DEI FIUMI PADANI" (E LA LIBERAZIONE DI BO) DURATA 34' CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA COPIA 2".
HMPVEH _BO_33	Montaggio intervista a Les Blank	VHS		60 min	Contenitore cartone argento BASF.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_34	PANTANELLA "IL GHETTO OCCULTATO"	VHS		180 min	Contenitore cartone argento BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta sono state applicate due etichette: "PANTANELLA "IL GHETTO OCCULTATO" DI ROBERTO DE ANGELIS" e "Roberto de Angelis: "Pantanello: il ghetto occultato". Sulla custodia è stato scritto: "PANTANELLA COPIA VIDEO GIORNALE"
HMPVEH _BO_35	RAUDI	VHS		20 min	Contenitore cartone argento BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta è stata applicata una videocassetta: "RAUDI (20)' PIANIGIANI/DE LAURIS"
HMPVEH _BO_36	BO '91 COPIA N Prodotti dal VIDEOGIORNALE di 1) A Piero Bonini (incomprensibile) 2) Appello alla Manovalanza	VHS	1991	60 min	Contenitore cartone FKG.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_37	COMITATO SPAZI SOCIALI BG CASE CENTRI SOCIALI	VHS		30 min	Contenitore cartone techno.	VIDEOGIOR NALE	Sul contenitore è stato scritto un numero: "23"
HMPVEH _BO_38	COPIA CYBERTG INK OFFENSIVA	VHS		30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sul retro è stato scritto: "CYBER TG INK *24"
HMPVEH _BO_39	INTERVISTE PER BOLOGNA SULL'AIDS - 21 MAGGIO '90	VHS	1990	120 min	Contenitore cartone plastificato TDK.	VIDEOGIOR NALE	Sulla custodia sono state aggiunte due etichette: "interviste sull'AIDS *25" E "*25". Il numero 25 è presente anche sull'etichetta del titolo
HMPVEH _BO_40	CANAL DECHAIINE Fevrier 91 (15') Avril 91 (25')	VHS	1991	120 min	Contenitore cartone bianco.	VIDEOGIOR NALE	Sulla custodia è stata aggiunta un'etichetta. Le scritte sono incomprensibili. L'unica cosa leggibile è un numero: "27". Il numero 27 è presente anche sull'etichetta del titolo
HMPVEH _BO_41	DIBATTITO SU "VOYAGE AU PAYS DE LA PEUGE"	VHS		120 min	Contenitore cartone bianco FUJI.	VIDEOGIOR NALE	Sulla custodia è stata aggiunta un'etichetta: "itw 4 ouvrir 28x". Il numero 28 è presente anche sull'etichetta del titolo

HMPVEH _BO_42	PAOLO FRESU e M.I.	VHS	1990	120 min	Contentitore cartone grigio BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta, di fianco al titolo, è presente un codice identificativo: "D2 1". Sulla videocassetta è stata aggiunta un'etichetta: "SEMINARIO MUSICA E IMMAGINE CON FRESU 00.00 45.00 PROVA GEN. V. GUERRAZZI 20 12.5.90 45.00 1.00.00 CONCERTO MULTISALA (BO) 13.5.90"
HMPVEH _BO_43	CRONACA NERA_ UGO CENNAMO	VHS	1991	90 min	Contentitore cartone nero- oro SONY.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta, di fianco al titolo, è presente un codice identificativo: "D2 2". Sulla videocassetta è stata aggiunta un'etichetta: "28 NOV 1991 SEMINARIO VIDEOGIORNALE CRONACA NERA PRESENTAZIONE SEM. DANIELE C. PRESENTAZIONE DI 4 CASI DI CRIMINALITA' DEL GIORNALISTA UGO CENNAMO"
HMPVEH _BO_44	CRONACA NERA_ ALESSANDRO GAMBERINI PINO CACUCCI	VHS	1991	240 min	Contentitore cartone grigio- rosa-azzurro VECO.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta, di fianco al titolo, è presente un codice identificativo: "D2 3". Sulla videocassetta è stata aggiunta un'etichetta: "SEMINARIO VIDEOGIORNALE CRONACA NERA AVV ALESSANDRO GAMBERINI 28.11.91 SCRITTORE PINO CACUCCI 02.12.91"
HMPVEH _BO_45	CRONACA NERA_ GIORGIO ANTONUCCI	VHS	1991	240 min	Contentitore cartone bianco- rosso-oro-nero TDK	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta, di fianco al titolo, è presente un codice identificativo: "D2 4". Sulla videocassetta è stata aggiunta un'etichetta: "GENNAIO 1991 SEM VIDEOGIORNALE CRONACA NERA PSICHIATRA GIORGIO ANTONUCCI"
HMPVEH _BO_46	CRONACA NERA_ VILLA GIUSTAVILLANI	VHS	1992	120 min	Contentitore cartone grigio- rosa-azzurro VECO.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta, di fianco al titolo, è presente un codice identificativo: "D2 5". Sulla videocassetta è stata aggiunta un'etichetta: "18 GENNAIO 1992 SEMINARIO CRONACA NERA VIDEOGIORNALE INCONTRO A VILLA GIUSTAVILLANI CON I REGISTI: G. BARESI - M. CALOPRESTI - B. BIGONI - R. NANNI - R. CONVERSANO"
HMPVEH _BO_47	INDAGINE SU UNA LEGGE	VHS		240 min	Contentitore cartone bianco S-VHS PANASONIC	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta, di fianco al titolo, è presente un codice identificativo: "I 1"
HMPVEH _BO_48	CRONACA NERA	VHS	1992	180 min	Contentitore cartone grigio BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta, di fianco al titolo, è presente un codice identificativo: "I 2". Sulla videocassetta è stata aggiunta un'etichetta: "FEBB 1992 RIPRESE CASA OCC. BERTALIA/MAURIZIO BEATRICE, CIRO, LUPPI, BETTI, ROSA, SILVIA, FESTA/CIRO, BETTI, GIULIANO, ROSA, SILVA, CIRO BETTISUONALA/TROMBA, BETTI, CIRO INC. CIRO E ROSA IN CUCINA MAGIANO/BEATRICE TEL GIULIANO IN LIGURIA/IL PORTICO/BETTI, CIRO ROSA/CIRO E LA LAMBRETTA/ATTORIALLE PROVE"
HMPVEH _BO_49	CRONACA NERA	VHS		180 min	Contentitore cartone grigio BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta, di fianco al titolo, è presente un codice identificativo: "I 3". Sulla videocassetta è stata aggiunta un'etichetta: "PREMONTAGGIO G1 DEL SEMIN 'CRONACA NERA' MONTAGGIO DI JOHANNA V. DER VRING"

HMPVEH _BO__50	CRONACA NERA	VHS		180 min	Contenitore cartone grigio BASF.	VIDEOGIOR NALE	Sulla videocassetta, di fianco al titolo, è presente un codice identificativo: "I 3". Sulla videocassetta è stata aggiunta un'etichetta: "GIRATO G I - INTREVISTA PER CRONACA N. INTERVISTA ALLA MASSAGGIATRICE"
HMPVEH _BO__51	SIT IN ACOSTUD ACOSTUD	Hi8	1990	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 1". È presente anche la seguente scritta: "00.00 20.50 PROTESTA DEGLI STUDENTI DAVANTI ALLA SEDE ACOSTUD DI BOLOGNA"
HMPVEH _BO__52	CLINIO O.	Video8	1990	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 2". È presente anche la seguente scritta: "00.00 03.54 D.OVE.I.O.SSERVO (MASTER) 21.7.90 03.55 53.50 DISCORSO SULLA VERITA' - DANIELE E CLINIO 53.51 54.30 IMBIANCHINI NELL'AULA BIANCA V. ZAMBONI 54-31 END EMERGENZA CASA IN CONSIGLIO COM(BO)"
HMPVEH _BO__53	VARIE	Video8	1990	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 3". È presente anche la seguente scritta: "00.00 04.19 CONTESTAZIONE AD AGNELLI ALL J. HOPKINS DI BOLOGNA 04.20 23.05 VS KOSSIGA BOLOGNA 12.12.90 23.06 END CENA FESTIVAL FISARMONICA(BO) 14.16 DIC"
HMPVEH _BO__54	FABBRICA (ISTA)	Video8	1990	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 4". È presente anche la seguente scritta: "00.00 05.10 IMMAGINI DI SAGRA 05.11 END ISTA (TEATRO) A BOLOGNA IN V. SERLIO SPAZIO FABBRICA 14.7.90"
HMPVEH _BO__55	FABBRICA (E VARIE)	Video8	1990- 1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 5". È presente anche la seguente scritta: "DICEM 1990 00.00 IN TRENO FELLONICA BOLOGNA 21.12 IN TRENO FERRARA BOLOGNA 27.12 15.00 22.00 IN FABBRICA RASA AL SUOLO 28.12 22.01 END ARENA DEL SOLE (BO) interni 25.4.91"
HMPVEH _BO__56	FABBRICA (E ALTRE)	Video8	1990- 1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 6". È presente anche la seguente scritta: "00 00 09 40 FABBRICA V. SERLIO (BO) 28.12.90 09.41 20.43 MANIFEST. EXTRACOM PER LA CASA 29.12 20.44 END ARENA DEL SOLE (BO) 25.04.91"
HMPVEH _BO__57	FABBRICA DI BERGAMO	Hi8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 7"

HMPVEH _BO_58	PASQUELLA	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 8". È presente anche la seguente scritta: "PASQUELLA - SAGRA DI MONTECAROTTO (AN) DEL 6 FEBBRAIO DEL 1991 CON CANTI TRADIZIONALI E POPOLARE DI INTERESSE ETNOMUSICOLOGICO 00 00 19.02 SPETTACOLO ANARCHICO DI CLAUDIO 19.05 END PASQUELLA"
HMPVEH _BO_59	PASQUELLA	Hi8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 9". È presente anche la seguente scritta: "PASQUELLA - SAGRA DI MONTECAROTTO (AN) DEL 6/1/91 CON CANTI TRADIZIONALI E POPOLARE DI INTERESSE ETNOMUSICOLOGICO"
HMPVEH _BO_60	FOLLONICA	Video8		30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 10". È presente anche la seguente scritta: "30 GIORNI DI GIOVANI ARTISTI 00.00 10.40 RIPRESE DI ESTERNI: DIETRO DAVANTI 10.41 RIPRESE DI INTERNI"
HMPVEH _BO_61	FOLLONICA	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 11". È presente anche la seguente scritta: "30 GIORNI DI GIOVANI ARTISTI"
HMPVEH _BO_62	VS GUERRA	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 12". È presente anche la seguente scritta: "GENNAIO 1991 00.00 21.43 CORTEO VS GUERRA A BOLOGNA 17- 22.44 37.25 ASS. SCIENZE POLITICHE (BO) 17-1 37.26 57.34 INTERVISTE AGLI STUDENTI MEDI 18-1 57.35 1H.30M END MANIFESTAZIONE CENTRI SOCIALI (BO) E INTERVISTE (SENZA AUDIO) 19-1"
HMPVEH _BO_63	VS GUERRA	Video8	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 13". È presente anche la seguente scritta: "GENNAIO 1990 00.00 06.15 SIT IN PIAZZA NETTUNO (BO) VS GEURRA 17-1 06.16 END ASS A SCIENZE POLITICHE (BO) " 17-1"
HMPVEH _BO_64	SGOMBERO DI V. TIARINI	Video8	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 14". È presente anche la seguente scritta: "22-1-1991 (AUDIO ROVINATO) 00.00 12.35 SGOMBERO VIA TIARINI EX SCUOLA 12.40 END CONFERENZA STAMPA E SCIOPERO GENERALE"
HMPVEH _BO_65	3D INK	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 15". È presente anche la seguente scritta: "00 00 26.10 INTERVISTE PZZA SERRI (SENZA AUDIO) 26.16 3D INK - MANIFESTAZIONE DELL'ISOLA NEL CANTIERE - CENTRO SOCIALE OCCUPATO END IN PZZA S. GIUSEPPE A BOLOGNA"

HMPVEH _BO_66	INK FESTA DI GUIDO	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 17". È presente anche la seguente scritta: "00.00 13.14 FESTA DI GUIDO E DELL'ISOLA A CASA DI VINCENZA E ANNA V. MARSALA 30 (BO) 13.15 END INCONTRO CON BARONI SUL PROBLEMA DEGLI SPAZI DI VIA GUERRAZZI 20 BO"
HMPVEH _BO_67	INK, GALLIERA E CASE MURATE	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 18". È presente anche la seguente scritta: "GENNAIO 1991 00.00 12.20 RIPRESE ALL'INK E IN VIA GALLIERA 20.4 12.21 END RIPRESE CASE MURATE 23.4"
HMPVEH _BO_68	V. GALLIERA SGOMBERO	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 19". È presente anche la seguente scritta: "APRILE 1991 00.00 13.46 SGOMBERO CASE OCC. V. GALLIERA 13.47 END INCONTRO CON ASS. SASSI E BARTOLINI"
HMPVEH _BO_69	INK DISCIPLINATA	Video8	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 20". È presente anche la seguente scritta: "25 APRILE 1991 00.00 END CONCERTO ALL'ISOLA DEL CANTIERE DEI DISCIPLINATA"
HMPVEH _BO_70	INK TRAVESTIMENTI	Video8	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 21". È presente anche la seguente scritta: "29 APRILE 1991 RIPRESE SPETTACOLO 'TRAVESTIMENTI' RIPRESE INTERNE ALL'ISOLA"
HMPVEH _BO_71	INK CYBERG TV	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 22". È presente anche la seguente scritta: "00.00 TRE GIORNI DI SPERIMENTAZIONE TELEVISIVA ED ELETTRONICA AL CENTRO SOCIALE ISOLA NEL CANT. VIA SAN GIUSEPPE (BO)"
HMPVEH _BO_72	INK PISCINA	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 23". È presente anche la seguente scritta: "00.00 ALLESTIMENTO DI UNA PISCINA ALL'INK"
HMPVEH _BO_73	VARIE	Video8	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 24". È presente anche la seguente scritta: "00.00 09.50 AUTOSTOP BO(MI 10.3.91 09.50 'TUIN PICS - PARODIA DELLO SCENEGGIATO TV - VIA GUERRAZZI"
HMPVEH _BO_74	VARIE	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 25". È presente anche la seguente scritta: "00.00 10.02 CERVINIA E RITORNO 10.03 MASSARENTI PROVE CAMERA"

HMPVEH _BO_75	MANIF. CENTRI SOCIALI (BG)	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 26". È presente anche la seguente scritta: "00.00 END MANIFESTAZIONE DEI CENTRI SOCIALI DI BERGAMO CONTRO IL GOVERNO DELLA CITTA' E CONTRO LO SGOMBERO DEL C.S. IL CASELLO"
HMPVEH _BO_76	MANIF. EXTRACOMUNITARI PER LA CASA	VHS-C			Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 27". È presente anche la seguente scritta: "00.00"
HMPVEH _BO_77	SIT IN P.ZZA VERDI VS PDS	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 28". È presente anche la seguente scritta: "00.00 SIT IN DI PROTESTA CONTRO LE MANIF. CULTURALI DEL PDS IN P.ZZA VERDI 05/91 AUTONOMI-PDS: 'LOTTA PRA PATETICI'"
HMPVEH _BO_78	PER AURO	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 29". È presente anche la seguente scritta: "00.00 ASSEMBLEA PER DISCUTERE SULLA MORTE DI AURO BRUCIATO IN UN CENTRO SOC. DI ROMA DA UN INCENDIO CAUSATO DA FASCISTI MANIFESTAZIONE A BOLOGNA PER AURO"
HMPVEH _BO_79	BUSKERS	H18	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 31". È presente anche la seguente scritta: "IV RASSEGNA INT. DEL MUSICISTA DI STRADA. FERRARA 19-25/08/'91 00.00 STEVE HAGGERTY INTERMEZZO FON SATON & ADAMS"
HMPVEH _BO_80	BUSKERS	H18	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 32". È presente anche la seguente scritta: "IV RASSEGNA INT. DEL MUSICISTA DI STRADA. FERRARA 19-25/08/'91 00.00 BAND'AFRO RENO SCHUTZ ON THE FIDDLE INTERVISTA"
HMPVEH _BO_81	BUSKERS	H18	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 33". È presente anche la seguente scritta: "IV RASSEGNA INT. DEL MUSICISTA DI STRADA. FERRARA 19-25/08/'91 00.00 SAFANA & ADAMS INTERMEZZO THE SHAKIN' VAKS + INTERVISTA FREE SPEACK FONG + INTERVISTA / INTERMEZZO"
HMPVEH _BO_82	BUSKERS	H18	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "DI 34". È presente anche la seguente scritta: "IV RASSEGNA INT. DEL MUSICISTA DI STRADA. FERRARA 19-25/08/'91 00.00 BREVE DI CHRISTIANE MAILLARD DUE CHITARRISTI FOLK SAXOFONISTA + BASSISTA TRIO MILANO JAZZ"

HMPVEH _BO_83	BUSKERS	H18	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 35". È presente anche la seguente scritta: "IV RASSEGNA INT. DEL MUSICISTA DI STRADA. FERRARA 19-25/08/'91 00.00 DIEGO GUERINO JOAN IS FREE SPECH DAMEORKESTERET + INTERVISTA MICHOELO/LENO + INTERVISTA INTERMEZZO E GRUPPO JAZZ"
HMPVEH _BO_84	BUSKERS	H18	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 36". È presente anche la seguente scritta: "IV RASSEGNA INT. DEL MUSICISTA DI STRADA. FERRARA 19-25/08/'91 00.00 THE GERN PLAYER / INTERMEZZI BUSKERS CHE CANTANO CANZONI SALENTINE CHRISTIANE MAILLARD BRAYAN IDDEDEN INTERMEZZO DA S. ROMANO"
HMPVEH _BO_85	BUSKERS	H18	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 37". È presente anche la seguente scritta: "IV RASSEGNA INT. DEL MUSICISTA DI STRADA. FERRARA 19-25/08/'91 00.00 END BRAIN IDDEDEN"
HMPVEH _BO_86	BUSKERS	H18	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 38". È presente anche la seguente scritta: "IV RASSEGNA INT. DEL MUSICISTA DI STRADA. FERRARA 19-25/08/'91 RENO SCHULTS /INTERMEZZO BONGO + FLAUTO + PERCUSSIONI /INTERNI CHIESA SFILATA CON BAND'AFRO SILOFONISTI MICHAELO /LENO FERRARA DI NOTTE"
HMPVEH _BO_87	BUSKERS	H18	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 39". È presente anche la seguente scritta: "IV RASSEGNA INT. DEL MUSICISTA DI STRADA. FERRARA 19-25/08/'91 ASSOCIAZIONE MUSICISTI DI FERRARA INTERMEZZO POMERIGGIO E FINE FESTIVAL"
HMPVEH _BO_88	M.I. IN SARDEGNA	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 40". È presente anche la seguente scritta: "VIAGGIO DI MUSICA E IMMAGINE IN SARD. 12.9.91"
HMPVEH _BO_89	MARCO CASELLI (FOTOG.)	Video8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 41". È presente anche la seguente scritta: "I FILI DELLA MEMORIA' MOSTRA FOTOG. DI MARCO CASELLI DEL 11 GENNAIO '92 00.00 27.31 FERRARA 27.30 END LA MOSTRA FOTG. DI CASELLI"
HMPVEH _BO_90	BLANCHE PERNOD DI M. SUCICH	Video8	1992	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 42". È presente anche la seguente scritta: " SPECTACOLO TEATRALE DI M. SUCICH REGISTRATO AL CASSERO DI BOLOGNA 08/1992"

HMPVEH _BO_ _91	BANDIGA	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 42". Sulla cassetta è presente un'etichetta: oltre a riportare il titolo, riporta anche una scritta a matita: "O. C."
HMPVEH _BO_ _92	BANDIGA	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 43". Sulla cassetta è presente un'etichetta: oltre a riportare il titolo, riporta anche una scritta a matita: "CLINIO"
HMPVEH _BO_ _93	BANDIGA	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 44". Sulla cassetta è presente un'etichetta: oltre a riportare il titolo, riporta anche una scritta a matita: "LINO"
HMPVEH _BO_ _94	JON ALPERT A MILANO	Video8		30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D2 1". È presente anche la seguente scritta: "00.00 SEMINARIO DI J. ALPERT ALLA SCUOLA DI CIN. E VIDEO DI MILANO: INCONTRO CON GLI STUDENTI DOMANDE SU: VIDEO SUL NICARAGUA END VIDEO "CHTY'S STORY VIDEO MICROCRIMINALITA' IN AMERICA"
HMPVEH _BO_ _95	JON ALPERT A MILANO	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D2 2". È presente anche la seguente scritta: "00.00 SEMINARIO DI VIDEOREGIA DI J. ALPERT A MILANO 8-12 APRILE 1991 GIOVEDI' 11 VENERDI' 12 (ULTIMO GIORNO) BACK STAGES MERCATO SPAZZINI NAVIGLIO (GIUSEPPE) DUOMO END"
HMPVEH _BO_ _96	JON ALPERT A MILANO	Video8		90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D2 3". È presente anche la seguente scritta: "00.00 18.48 INTRODUZIONE DI VALERIO 18.49 1.23.58 INCHIESTA SULLA GUERRA ONU/IRAQ ANNA E DANIELE (PRE-POST GUERRA)"
HMPVEH _BO_ _97	JON ALPERT A MILANO	Video8		30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D2 4". È presente anche la seguente scritta: "00.00 END SEMINARIO J. ALPERT di VIDEOREGIA (8-12 APRILE MILANO) VENERDI' 12 MARYANNE DE LEO"
HMPVEH _BO_ _98	GIOVEDI' DAMS	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D2 5". È presente anche la seguente scritta: "00.00 END 15 MARZO '91 INCONTRO CON I FILMAKERS CESTE CALOPRESTI FAGGIOLI DELLA CASA"
HMPVEH _BO_ _99	GIOVEDI' DAMS	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D2 6". È presente anche la seguente scritta: "00.00 MUSEO DEI GRAFFITI ANDY WARHOL VARI"

HMPVEH _BO_100	GIOVEDI' DAMS	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D2 7". È presente anche la seguente scritta: "00.00 END VALEMIR (TEATRO): CLAUDIO"
HMPVEH _BO_101	NINO CAMPISI (TEATRO)	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D2 8". È presente anche la seguente scritta: "00.00 11.13 LUCA BICH INTERVISTA IL PUBBLICO SPETTACOLO TEATRALE"
HMPVEH _BO_102	PROCESSO ANTONUCCI	Hi8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D2 9". È presente anche la seguente scritta: "00.00 END UDIENZA DEL PROCESSO A CARICO DELLO PSICHIATRA GIORGIO ANTONUCCI"
HMPVEH _BO_103	RIUNIONE LINK 7 MARZO 1993	Hi8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D2 9". È presente anche la seguente scritta: "00.00 END RIUNIONE IN VIA GUERRAZZI 20 SEDE VIDEOGIORNALE - ORATORI VARI (CAMACHO, DANIELE G, FIORE, GIOVANNI, SIMONE, LINO)"
HMPVEH _BO_104	VIDEOROMANZO	Video8		90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "F 1". È presente anche la seguente scritta: "00.00 END RIPRESE DEL VIDEOROMANZO PERDUTAMENTE A MARZO"
HMPVEH _BO_105	HOST UND HERBER IM APRIL	Hi8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "F 2". È presente anche la seguente scritta: "00.00 END RIPRESE DEL VIDEO: HOST UND HERBER IM APRIL"
HMPVEH _BO_106	BLOCCO AL TRENO	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 1". È presente anche la seguente scritta: "00.00 06.20 SERATA DAMS - VG IN GUERRAZZI - 13.2.91 06.20 53.50 STAZIONE DI TAVERNELLE (BO) GRUPPO DI PACIFISTI BLOCCA CONVOGLIO DI CARRI ARMATI PER L'IRAQ"
HMPVEH _BO_107	INCHIESTA sulla GUERRA ONU/IRAQ	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 2". È presente anche la seguente scritta: "00.00 13.53 INTERVISTE NEI BAR 1 BAR MAURIZIO 2 BAR S. VITALE 3 BAR S. VITALE 16.01.91 13.53 31.35 INTERVISTE BAR E MENSA 17.01.91 31.35 37.16 MANIFEST. CONTRO LA GUERRA 17.01.91 37.16 59.56 CONCENT. AL DISTRETTO MILITARE (BO) 18.01 91 59.56 1.20.55 SPETTACOLO TEATRO?"

HMPVEH _BO_108	INCHIESTA sulla GUERRA ONU/IRAQ	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 3". È presente anche la seguente scritta: "00.00 39.00 INCHIESTA SUI MILITARI DURANTE LA GUERRA ONU/IRAQ 16.01.91 39.00 1.01.44 INK PARTY CONTRO LA GUERRA 01.91 1.01.44 1.10.33 FRANCESCO E ALICE NELLA CITTA' DI NOTTE 01.91 1.11.20 1.17.53 MOSTRA DEI POSTER CONTRO LA GUERRA REALIZZATI DAGLI STUDENTI MEDI 24.01.91 1.18.05 1.20.06 PRESENTAZIONE "VG IN VIA GUERRAZZI" AD UNA ASSEMBLEA?"
HMPVEH _BO_109	INCHIESTA sulla GUERRA ONU/IRAQ	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 4". È presente anche la seguente scritta: "00.00 05.48 ASSEMBLEA DEL COMITATO CITTADINO CONTRO LA GUERRA P.TA SANTO STEFANO 17/1/91 05.49 57.41 INTERVISTA STUDENTI MEDI DI BOLOGNA 18/1/91"
HMPVEH _BO_110	INCHIESTA SULL'INFORMAZIONE (GUERRA ONU/IRAQ)	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 5". È presente anche la seguente scritta: "00.08 49.22 INTERVISTA AL GIORNALISTA DI RETE 7 S. TASSINARI 3/3/91 49.23 50.44 RIPRESE BANCO MONTAGGIO VG 9/3/91 50.53 56.01 PREMONTAGGIO VIDEOROMANZO 1991"
HMPVEH _BO_111	INCHIESTA SULL'INFORMAZIONE (GUERRA ONU/IRAQ)	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 6". È presente anche la seguente scritta: "00.00 18.56 INTERVISTE SUL PROBLEMA DELL'INFORMAZIONE NEI BAR DI BOLOGNA 1991 18.58 29.00 INTERVISTA AL BIDELLO GENTILUOMO DEL DAMS C. CAPPONI 1991 29.01 36.45 INTERVISTA AMICO VINCENZA 1991 36.46 END INTERVISTE (SENZA AUDIO) 1991"
HMPVEH _BO_112	INCHIESTA SULL'INFORMAZIONE (GUERRA ONU/IRAQ)	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 7". È presente anche la seguente scritta: "00.00 08.48 SGOMBERO VIA GALLIERA 1991 08.49 13.42 CONFERENZA STAMPA LOC. VS GUERRA 1991 13.43 24.05 ASSEMBLEA LOC. VS GUERRA 1991 24.06 REGISTRAZIONE VOCE LUCIANO 1991 28.05 30.21 MANI CHE SCRIVONO N TEL LOC. 1991 30.22 34.40 LUCIANO AL TELEFONO CERCA PISANO"
HMPVEH _BO_113	INCHIESTA CAPPELLAIO di VIA S. PETRONIO	VHS-C			Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 8". È presente anche la seguente scritta: "00.00 20.00 PARTICOLARI NEGOZIO E INTERVISTA"

HMPVEH _BO_114	INCHIESTA ARENA DEL SOLE	Video8	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 9". È presente anche la seguente scritta: "00.00 05.12 INTERVISTA A FLEZZER 1-5-91 05.13 19.32 PRESENTAZIONE OCCHI CLINIO 1-5-91 19.33 27.55 IL GEOMETRA DELL'ISOLA 1-5-91 27.56 END PRESENTAZIONE DI CAMACHO 1-5-91"
HMPVEH _BO_115	INCHIESTA ARENA DEL SOLE	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 10". È presente anche la seguente scritta: "00.00 05.12 INTERVISTA A FLEZZER 04/91 00.00 09.20 PRESENTAZIONE CLINIO 09.21 32.36 '91 32.37 36.28 RASSEGNA STAMPA SULL'ARENA '91 36.29 42.22 MANIFESTI INIZIATIVE INK '91 42.23 45.03 RIPRESE INTERNI ARENA '91 45.04 47.47 SGOMBERO VIA ZAMBONI 36 (SENZA AUDIO) 91"
HMPVEH _BO_116	INCHIESTA ARENA DEL SOLE	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 11". È presente anche la seguente scritta: "00.00 21.20 PROGETTO RISTRUTTURAZIONE ISOLA-ARENA 21.21 36.43 IMMAGINI VARIE INK 36.44 END INTERVISTA CAMACHO"
HMPVEH _BO_117	I.N.K. 1	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 12". È presente anche la seguente scritta: "TENTATIVO SGOMBERO INK INTERVISTA VARIE BARANI ALL'INK"
HMPVEH _BO_118	I.N.K. 3	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 14". È presente anche la seguente scritta: "INCONTRO RORESA TEATRO 09/04/91 BARTOLINI ALL'INK 08/91 INTERVISTA ALL'ASS. BERTOLINI 08/91 TELE-STUDIO CON CAMACHO E MIRKO 08/91 INK AL PIANO GIOVANI /INCONTRA BARTOLINI"
HMPVEH _BO_119	I.N.K. 4	Video8	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 15". È presente anche la seguente scritta: "(1991 JONNI AL BANCO DI MONTAGGIO DEL VG PISCINA IN PIAZZA S. GIUSEPPE (INK) BOXE IN P.ZZA S. GIUSEPPE (INK)"
HMPVEH _BO_120	I.N.K. 5	Hf8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 16". È presente anche la seguente scritta: "INK AL PIANO GIOVANI DELL'ASS BARTOLINI NOTTE E MATTINA ALL'INK CASA DI DONA - COLAZIONE CIBERNETICA BOXE IN P.ZZA S. GIOVANNI (INK) INCONTRO CON L'ASS. BARTOLINI"
HMPVEH _BO_121	I.N.K. 6	Hf8	1991	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 17". È presente anche la seguente scritta: "SGOMBERO INK 01/09/1991 SMANTELLAMENTO RAMPA INK 03/09/1991"

HMPVEH _BO_122	I.N.K. 7	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 18". È presente anche la seguente scritta: "SGOMBERO INK"
HMPVEH _BO_123	INTREVISTA SUL FLAMENCO	S-VHS-C	1991		Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 19". È presente anche la seguente scritta: "INTERVISTA SUL FLAMENCO CON DANZATR."
HMPVEH _BO_124	IMOLA CONISUONI	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 20". È presente anche la seguente scritta: "23/07/91 00.00 02.00 INCONTRO CON I DEGENTI DEL REPARTO PSICHIATRICO DI IMOLA 02.00 30.11 SALA COMUNE: DANZE E CANTI 30.11 31.50 REFETTORIO 33.40 37.15 VISITA ALLE CAMERE DEI DEGENTI 45.44 50.45 INFERMIERE SUONA LE TASTIERE"
HMPVEH _BO_125	IMOLA CONISUONI	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 21". È presente anche la seguente scritta: "23/07/91 00.00 13.04 INK COCOMERO PARTY 13.05 26.49 OSPEDALE PSICHIATRICO DI IMOLA 26.50 27.30 VALERIO SI SCHIAFFEGGIA 30.00 END SPAZIO COMUNE: CANTIE RECITE"
HMPVEH _BO_126	IMOLA CONISUONI	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 22". È presente anche la seguente scritta: "II INCONTRO CON I DEG. DELL'OS. PSICH. IMOLA 00.00 11.12 VISIONE DEI MATERIALI VIDEO GIRATILLA VOLTA PRIMA (24/7) 24/10/91 11.23 34.14 SALA COMUNE - VARIE 12/11/91 34.15 34.50 ANTONIO GUARDA IN CAMERA 12/11/91 43.00 44.00 EUGENIA SI TOGLIE IL CAPOTTO 12/11/91 44.20 45.09 DONNA AL TERMOSIFONE 12/11/91"
HMPVEH _BO_127	IMOLA CONISUONI	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 23". È presente anche la seguente scritta: "III INCONTRO O.P. IMOLA 30/11/91 00.00 05.25 REFETTORIO CANTI 05.26 10.00 INTERVISTE IN CORRIDOIO 14.04 18.30 RIPETIZIONI OSSESSIVE E SILENZIO 18.31 43.14 MUSICA D'INSIEME IN CIRCOLO 43.15 1.01.10 INTERVISTA A DUE UOMINI 'INTER POCULA' 1.01.10 END REFETTORIO E ALTRE"
HMPVEH _BO_128	IMOLA CONISUONI	Video8	1992	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 24". È presente anche la seguente scritta: "GENN-FEBB 1992 00.00 09.20 DEGENTI E MUS. IMM. SUONANO IN CERCHIO 28/1 09.21 28.00 DEGENTE MOSTRA CANTINI 28/1 28.01 32.44 CANTI E RECITE VARI 28/1 32.45 46.00 PROVE MUSICALI ALLA CHIESA DI S. APOLLONIA 29/1 46.01 END CONCERTO + DIAPOSITIVE 29/1"

HMPVEH _BO_129	IMOLA CONISUONI	Video8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 25". È presente anche la seguente scritta: "6 FEBB. 1992 00.00 DEGENTI E MUS. IMM. IN AULA PROVE DI V. GUERRAZZI (BO) SUONANO E CANTANO LP 07.01 VITTORINA CANTA 08.00 GIORGIO ACCOMPAGNA AL PIANO 11.30 BRUNA MANGIA E 'PARLA' CON NANDO 16.40 VITTORINA DISEGNA UN VOLTO 20.00 TELECAMERA A CIRCUITO CHIUSO (END)"
HMPVEH _BO_130	IMOLA CONISUONI	S-VHS-C	1992	30 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 26". È presente anche la seguente scritta: "27 marzo 1992 00.00 02.00 DEGENTI NEL REFETTORIO PREPARANO STRUM. CON GRANAGLIE 02.01 05.54 DEGENTI CHE SUONANO IN CERCHIO 05.55 06.00 PR D. DI DEGENTE 15.25 16.30 VALERIO SI PERCUOTE E PERCUOTE GLI STRUM. 44.00 45.00 VITTORINA E FABIO DANZANO"
HMPVEH _BO_131	IMOLA CONISUONI	Video8	1992	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 27". È presente anche la seguente scritta: "1992 00.00 END INCONTRO CONISUONI-STEFANI LESLIE BUNT-POSTACCHINI SULL'ESPERIENZA DI IMOLA E IN GENERALE SU ALTRE"
HMPVEH _BO_132	IMOLA CONISUONI	Video8	1992	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 28". È presente anche la seguente scritta: "16 MAGGIO 1992 00.00 GIARDINO OSPEDALE - FESTA DI COMPLEAN 03.20 PAOLO SI ALZA E SE NE VA 06.45 TANTI AUGURI A EUGENIA 11.00 ABBACCI 12.50 ALL'OSTERIA SI FESTEGGIA 21.30 BRUNA FUMA END"
HMPVEH _BO_133	CRONACA NERA	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 29". È presente anche la seguente scritta: "00.00 47.50 INTERVISTE AL CARCERE MINORILE DI BOLOGNA 47.51 END PANORAMICHE CORTILE INTERNO DEL CARCERE"
HMPVEH _BO_134	CRONACA NERA	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 30". È presente anche la seguente scritta: "00.00 INTERVISTE AL CARCERE MINORILE (BO) (ved. N.29)"
HMPVEH _BO_135	CRONACA NERA	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 31". È presente anche la seguente scritta: "00.00 INTERVISTE ALLA ARED. DELL'ALTERCOOP"
HMPVEH _BO_136	CRONACA NERA	H18	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 32". È presente anche la seguente scritta: "00.00 INTERVISTE FRA GLI AUTORI DEL VIDEO SULLA CRONACANERA 27/02/91"

HMPVEH _BO_137	CRONACA NERA	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 33". È presente anche la seguente scritta: "00.00 31.00 INTERVISTE BAR BAFFO VIA NOSADELLA (BO)"
HMPVEH _BO_138	CRONACA NERA	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 34". È presente anche la seguente scritta: "00.00 END INTERVISTA MAGO DIMITRI DI BOLOGNA (CONT.N. 35)"
HMPVEH _BO_139	CRONACA NERA	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 35". È presente anche la seguente scritta: "00.00 24.30 INTERVISTA MAGO DIMITRI (BO) ved N 34 24.31 32.00 INTERVISTA NEG. BARBIERE VIA ANDRE COSTA (ved. N. 36)"
HMPVEH _BO_140	CRONACA NERA	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 36". È presente anche la seguente scritta: "00.00 25.09 INTERVISTE SALA GIOCHI 'GALAXI' (BO) 25.10 36.00 INTERVISTA OPER. TEL. AMICO (+ CASS DAT AUDIO) 36.00 END INTERV. NEG. BARBIERE VIA A. COSTA (BO)"
HMPVEH _BO_141	CRONACA NERA	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 37". È presente anche la seguente scritta: "00.00 INTERVISTE VIA BERTALIA: MAURO, BEATRICE, ALBERTI, PINUCCIA e SILVIA, CLINIO END"
HMPVEH _BO_142	CRONACA NERA	H18	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 38". È presente anche la seguente scritta: "00.00 20.08 JOHANNES IN VIA BERTALIA (BO) 04/92 20.09 BERTALIA PEOPLE 04/92 BETTI TORNA DALL'AMERICA 28/05/92"
HMPVEH _BO_143	CRONACA NERA	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 39". È presente anche la seguente scritta: "00.00 06.20 RIPRESE CASA OCC. DI VIA BERTALIA"
HMPVEH _BO_144	MONDO CANE	H18	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 40". È presente anche la seguente scritta: "INTERVISTA SULLE FILOSOFIA DIVITA INTERVISTA A LEOPOLDO MANTOVANI IN MANTOVA - APRILE 1992"
HMPVEH _BO_145	PANCHO	H18	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "S 1". È presente anche la seguente scritta: "6/11/92 25/11/92 0.00 0.11.25 PANCHO IN MONTAGNOLA CON PUPAZZETTO 0.11.29 0.22.20 P. IN CASA DI ADRIANA GIARDINETTO 0.22.20 0.37.45 P. AI GIARDINI MARGHERITA 0.37.46 0.47.14 P. TORNA NEL GIARDINO"

HMPVEH _BO_146	PANCHO telecinema S8	Video8	90 min	Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "S 2"
HMPVEH _BO_147	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 1"
HMPVEH _BO_148	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 2"
HMPVEH _BO_149	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 3"
HMPVEH _BO_150	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 4"
HMPVEH _BO_151	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 5"
HMPVEH _BO_152	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 6"
HMPVEH _BO_153	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 7"
HMPVEH _BO_154	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 8"
HMPVEH _BO_155	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 9"
HMPVEH _BO_156	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 10"
HMPVEH _BO_157	CRONACA NERA	Musicassetta		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "AUDIO 11"
HMPVEH _BO_158	CRONACA NERA	AUDIO DAT		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "IDAT 1"
HMPVEH _BO_159	CRONACA NERA	AUDIO DAT		Contentitore plastica trasparente.	VIDEOGIORNALE	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "IDAT 2"
HMPVEH _BO_160	BLOB	VHS	180 min	Contentitore cartone bianco-rosso-oro-nero TDK.	VIDEOGIORNALE	All'interno della custodia, è presente una scheda di catalogazione del videogiornale. È presente una breve sinossi: "- TG Antenne 2 Mercoledì 13-2-91 delle 12.50 - TG2 19.45 - TG1 20.00 - TG3 GIOVEDÌ 14-2-91 19.00 TG BUNKER BAGDAD"
HMPVEH _BO_161	Gambetta Riprende gli esami ripetutamente PER SCIENZE POLITICHE E VIDEOGIORNALE N. 8	VHS	60 min	Contentitore cartone bianco SONY.	VIDEOGIORNALE	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "SCIENZE POLITICHE COPIA PER. Non usare"
HMPVEH _BO_162	SELEZIONE PER MARILISA DI BASSANO	VHS	180 min	Contentitore cartone bianco-rosso-verde-blu INNO-HIT.	VIDEOGIORNALE	Sulla cassetta sono presenti due etichette. Presentano la medesima scritta: "SELEZIONE DI PEZZI DI VIDEOGIORNALI DELL'UNIVERSITA' OCCUPATA DI

HMPVEH _BO_163	SIT IN IN "PIAZZA MAGGIORE" VS MONDIALE DI CALCIO TEATRO DI STRADA SPETTACOLO ALLA FABBRICA D'ARTE	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone nero PDM VIDEOCASSETTE.	VIDEOGIOR NALE	BOLOGNA + BENNI X MARILISA DI BASSANO"
HMPVEH _BO_164	SPOT AIDS II 28.00	VHS		120 min	Contenitore cartone bianco- rosso-oro-nero TDK.	VIDEOGIOR NALE	Sul contenitore è presente un'etichetta: "SERIE SPOT AIDS II". Sulla cassetta è presente una scritta a gesso: "PARSEC AIDS II"
HMPVEH _BO_165	STEFANO VANACORE LUIGI BERNARDI "LA VITA E I FUMETTI" MM LUPOI	VHS		120 min	Contenitore cartone lilla- nero-arancione JVC.	VIDEOGIOR NALE	All'interno del contenitore vi sono due fogli in cui sono presenti due indici dei contenuti
HMPVEH _BO_166	VIDEOGIORNALE	VHS		60 min	Contenitore cartone grigio- blu-arancione BASF.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_167	MARCO CASELLI - FERRARA 10/12/91	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla cassetta sono presenti due etichette. Entrambe presentano scritte analoghe al titolo. Una fornisce indicazioni sul contenuto: "MARCO CASELLI mostra fotografica FERRARA 10/12/91"
HMPVEH _BO_168	MARZO "Ritratti" Climio '93 I	Video8	1993	90 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna è presente una scritta: "Ferrara marzo 93 mia madre a casa al cimitero mio zio e mia madre a casa 22'34"
HMPVEH _BO_169	GAmbE ISTERIX	Video8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	Sulla copertina interna è presente un indice analitico
HMPVEH _BO_170	CLINIO	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_171	CLINIO	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_172	IVAN ILICH 1	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_173	IVAN ILICH 2	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_174	IVAN ILICH 3	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_175	IVAN ILICH 4	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_176	MUSEO DI MODENA	H18		60 min	Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_177	MASTER IV rassegna internazionale del musicista di strada BUSKERS FESTIVAL	S-VHS		60 min	Contenitore plastica trasparente. 3M.	VIDEOGIOR NALE	

	'91 FERRARA 19/25 AGOSTO											
HMPVEH _BO_178	BANDIGA	Musicasse tta						Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE			
HMPVEH _BO_179	BLOB WAR	Musicasse tta						Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE			
HMPVEH _BO_180	VIDEOGAMES MUSIC	Musicasse tta						Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE			
HMPVEH _BO_181	Senza titolo	Musicasse tta						Contenitore plastica trasparente.	VIDEOGIOR NALE			
HMPVEH _BO_182	CONISUONI - IMOLA - 24/10/91 12/11/91 7mm 1	VHS			120 min			Contenitore cartone grigio- rosa-blu VECO.	VIDEOGIOR NALE - CONISUONI			
HMPVEH _BO_183	MUSICA IMMAGINE 8/9/10/9/91 ARZACHENA (anti savoli) TEMPIO PAUS. 2	VHS			120 min			Contenitore cartone bianco- rosso-nero-verde FUJI.	VIDEOGIOR NALE - CONISUONI			
HMPVEH _BO_184	MUSICA E IMMAGINE TEMPIO P. INTERVISTE PREVENTORIO CONCERTO CATTIVIK-BIGNE' 3	VHS			105 min			Contenitore cartone grigio- blu-arancione BASF.	VIDEOGIOR NALE - CONISUONI			
HMPVEH _BO_185	CONISUONI 17/12/91 DAMS 3	VHS			240 min			Contenitore cartone grigio- blu-arancione BASF.	VIDEOGIOR NALE - CONISUONI			Sulla videocassetta è presente un'etichetta: "1"
HMPVEH _BO_186	CONISUONI IMOLA 11.01.92 4	VHS			120 min			Contenitore cartone nero Panasonic.	VIDEOGIOR NALE - CONISUONI			
HMPVEH _BO_187	TEMPIO P. * SHOW TEATRINO * ALBERO MILIONARI ARZANA - CONCERTO + CENA 4	VHS			120 min			Contenitore cartone grigio- blu-arancione BASF.	VIDEOGIOR NALE - CONISUONI			
HMPVEH _BO_188	MUSICA & IMMAGINE A CESENATICO ORRI BANDA RONCATTI M.I.5	VHS			120 min			Contenitore cartone nero TDK.	VIDEOGIOR NALE - CONISUONI			
HMPVEH _BO_189	CONISUONI "LE PORTE DEL MANICOMIO SONO TUTTE TRADITORE" 23 min 30 sec	VHS		1993	60 min			Contenitore plastica nero 3M.	VIDEOGIOR NALE - CONISUONI			Sulla videocassetta è presente un'etichetta: "CONISUONI 4/3/93"
HMPVEH _BO_190	16/3/93 ESERCIZIO 1 ELICIO HUERTA GIRATO: GIOVANNI - ALEXANDRA -	VHS		1993	30 min			Contenitore cartone oro- nero COSMA VIDEO.	SCUOLA E.HUERTA			

	STEFANO - GEREMIA - SARAH_											
HMPVEH_BO_191	3/4/93 GIRATO SARAH (BAMBINI) 10 min	VHS	1993	120 min	Contenitore cartone lilla-nero-arancione JVC.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH_BO_192	GIRATO MANUELA 19/4/93	VHS	1993	120 min	Contenitore cartone lilla-nero-arancione JVC.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH_BO_193	BETTA ELICIO HUERTA LAVORO MANUELA	VHS	1993	120 min	Contenitore cartone bianco-rosso-oro-nero IDK.	SCUOLA E.HUERTA						Sulla videocassetta è presente un'etichetta: "27 APRILE '93 - REGISTRATO BETTA"
HMPVEH_BO_194	ALESSANDRA/ALEXANDR A	VHS		30 min	Contenitore cartone lilla-nero-arancione JVC.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH_BO_195	ALESSANDRA- ALEXANDRA II (IL RITORNO) 15' 36"	VHS		15 min	Contenitore cartone grigio- blu-arancione BASF.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH_BO_196	COPIA LAVORO: INTERVISTA A COSIMO ELICIO HUERTA GEREMIA & GIOVANNI 1h02m	VHS		30 min	Contenitore blu arancione- giallo-rosso Panasonic.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH_BO_197	COPIA LAVORO INTERVISTA A FRANCESCO N 1 HUERTA. GEREMIA E GIOVANNI	VHS		120 min	Contenitore cartone lilla-nero-arancione JVC.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH_BO_198	GIRATO ELICIO HUERTA esercitazioni allievi n. 2 Videolettore 1 ALEXANDRA 2 SARAH 3 MANUELA	VHS		120 min	Contenitore cartone lilla-nero-arancione JVC.	SCUOLA E.HUERTA						Sulla copertina interna è presente un indice analitico: "ALEXANDRA 6 min54 SARAH 8m30 MANUELA 25m."
HMPVEH_BO_199	HUERTA - MANUELA INTERVISTE N. 1	VHS		120 min	Contenitore cartone lilla-nero-arancione JVC.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH_BO_200	Senza titolo	VHS		120 min	Contenitore plastica nero.	SCUOLA E.HUERTA						All'interno del contenitore è presente un post-it: "Caro Lino avevo piacere di farti vedere l'ultima versione del video (ho solo cambiato un po' il lo). A presto Biagio P.S. un abbraccio ad Ale, Silvia, Gasparinetti e Daniele Del P."
HMPVEH_BO_201	21/4/93 SARA A PARCO CAVAIONI 1	VHS-C	1993	45 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH_BO_202	23/04/93 Sarah con Hilam e Serra 2	VHS-C	1993	30 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH_BO_203	23/04/93 Sarah 3	VHS-C	1993	30 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH_BO_204	28/04/93 Sarah 4	VHS-C	1993	45 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA						
HMPVEH	NONOSTANTETUTTO	VHS-C		45 min	Contenitore plastica	SCUOLA						

HMPVEH _BO_223	B2 26/02/92 AUTOBUS- SUPERMERCATO AUTOBUS-BACKSTAGE 27/02/92 MEZZOLARARA DI BUDRIO RIUNIONE	S-VHS-C	1992	30 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_224	CASSETTA ANNA V. UN TRENO PER BERLINO	S-VHS-C		30 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	Sulla copertina interna è presente una scritta: "CASSETTA DI ANNA NON TOCCARE PER IL MOMENTO"
HMPVEH _BO_225	RIPRESE DELLA CASA DI ANNA CON MUSICA	S-VHS-C		30 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_226	Senza titolo	S-VHS-C		30 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_227	GRUPPO BARESI No 1	Hi8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	Sulla copertina interna è presente una scritta: "25/2/92 RIPRESE V8hi SONY MARCO LINO MERCATINI 11m20s CORSA DANIELA IN PZZA S. STEFANO GIUSEPPE 2m circa NOTTURNE ZONA INDUSTRIALE (CANI) GIUSEPPE 2m CIRCA 26/02/92 sottopassaggi monitor (Rizzoli Stazione) 27/02/92 spioncino Pilastro condominio parco"
HMPVEH _BO_228	7.4.93 Elicio Huerta HANDICAM (CON BIGONI) INTERV. MAGO DIMITRI	Hi8	1993	60 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_229	7.4.93 Elicio Huerta intervista MAGO DIMITRI (CON BIGONI) SONY 5000	Hi8	1993	60 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_230	21/4/93 HUERTA INTERVISTA A COSIMO GEREMIA E LINO	Hi8	1993	60 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_231	22/4/93 GEREMIA INT. FRANCESCO	Hi8	1993	60 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_232	23.9.1995 MAGICA DARLA AMWAY	Hi8	1995	90 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_233	SIGNOR X DANIELE C.	Hi8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_234	SIGNOR X DANIELE C.	Hi8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_235	STEFANO LA VITA E IL FUMETTO	Hi8		60 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	
HMPVEH _BO_236	21	Hi8		90 min	Contenitore plastica trasparente.	SCUOLA E.HUERTA	

HMPVEH _BO_237	ROBERTO INNOCENTI	VHS	1990	30 min	Contenitore plastica nero.	VIDEOGIOR NALE/E.HU ERTA VARIE	Sulla videocassetta è presente un'etichetta: "VBR Video Production S.r.l Sede legale amministrativa viale Martiri della Libertà 14 tel. 059/237825-223897 41100 Modena - Italy ROBERTO INNOCENTI 1990 21 min"
HMPVEH _BO_238	Sieropositività non è diversità	VHS		120 min	Contenitore cartone nero SONY.	VIDEOGIOR NALE/E.HU ERTA VARIE	Sulla videocassetta è presente un'etichetta: "Titolo: "Sieropositività non è diversità" Time: 30 min. Autore: Laura Quaglia 1990 Da master Umatic color RAFFAELLO SANZIO (matita)"
HMPVEH _BO_239	BELFAGOR 50, 60 puntata	VHS		180 min	Contenitore cartone grigio BASF.	VIDEOGIOR NALE/E.HU ERTA VARIE	
HMPVEH _BO_240	BUSTER KEATON	VHS		60 min	Contenitore cartone grigio-blu-arancione BASF.	VIDEOGIOR NALE/E.HU ERTA VARIE	
HMPVEH _BO_241	BRUNO BIGONI: ZANZARE (46') + IL CONFINE INCERTO (36')	VHS		120 min	Contenitore cartone grigio-blu-arancione BASF.	VIDEOGIOR NALE/E.HU ERTA VARIE	
HMPVEH _BO_242	CINZIA COCCHI "SI STA BENE COME D'AUTUNNO SUGLI ALBERI LE FOGLIE"	VHS		60 min	Contenitore cartone TDK.	VIDEOGIOR NALE/E.HU ERTA VARIE	
HMPVEH _BO_243	COPIA LAVORO "I LUOGHI DEL SOSPETTO"	VHS		180 min	Contenitore cartone bianco-rosso-oro-nero TDK.	VIDEOGIOR NALE/E.HU ERTA VARIE	
HMPVEH _BO_244	CUSTODE DELLA VITA DI PAOLO TAMBURINI	VHS		30 min	Contenitore cartone nero Panasonic.	VIDEOGIOR NALE/E.HU ERTA VARIE	
HMPVEH _BO_245	REBUS	VHS		180 min	Contenitore plastica nero.	VIDEOGIOR NALE/E.HU ERTA VARIE	Sulla copertina sono riportati anche i due autori: "ALDO CIMAGLIA ENRICO PULSONI"
HMPVEH _BO_246	25-1-90 VARIE ASSEMBLEE x interviste	VHS	1990	240 min	Contenitore cartone bianco-rosso-oro-nero TDK.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sull'etichetta del titolo è presente un numero: "2"
HMPVEH _BO_247	SIGLA VG DAMS 7/2/90 G+MEDO	VHS	1990	120 min	Contenitore cartone magnex bianco e nero.	PANTERA/O CCUPAZION	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "SIGLA VG Assemblea a DAMS arte del 7/2/90 No 3"

HMPVEH _BO_248	Riprese originali fac. Lettere 25 genn. - ca 1000 (commissioni di studio) Coro no movim. 3 FRECCIE CRAXI 23-3-60 FAX sala studio libro IX	VHS	1990	240 min	Contenitore cartone FUJI bianco-rosso-verde-nero.	I PANTERA/O CCUPAZION I	Sul contenitore sono presenti due etichette: "4"; "cass utilizzata da 0 a 2120 da utilizzare circa tre ore 3/3/90. Sulla cassetta è presente un'etichetta: "RIPRESE FAX + SALA STUDIO GRECI + ANNUARIO UNIVERSITA'".
HMPVEH _BO_249	LA SCINTILLA MO (NON SOLO AGIT)	VHS	1990	240 min	Contenitore cartone grigio SONY.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sul contenitore è presente un'etichetta: "MODENA (SKAC) ACCADEMIA (cantastorie) N 5". Sulla cassetta è presente un'etichetta: "Rip. LUDICHE 15.2.90 Danis N. 5"
HMPVEH _BO_250	RIPRESE LAVAGNA 23/2/90 SCCOORD LUNA 5/2/90	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone grigio BASF.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "RIPRESE LAVAGNA RADIO CITTA 5/2/90 8/2/90 scienze politiche 8-2 e Medicina ORI-AN 9/2/90 Assemblea S. Lucia 23/2/90 SC POLIT. GIURISPRUDENZA_SCOORDINAMENTE 8"
HMPVEH _BO_251	26.1.90 Giro facoltà A	VHS	1990	240 min	Contenitore cartone nero- grigio Scotch.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta sono presenti due etichette: "scienz. polit. - interv. a didattica - D.A.M.S - lettere vedi foglio 26.1.90 A"; "230 minuti utilizzati 3.3.90". Sul contenitore è presente un'etichetta "9 NOVE".
HMPVEH _BO_252	GAY PANTERA ROSA di Luciano Seminario Autogestito GAY/Lesbo	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone bianco magnex.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "GAY Pantera ROSA" Sul contenitore è presente un'etichetta: "CASS. UTILIZZATA DA 0 A 3150 circa 1h45 da utilizzare"
HMPVEH _BO_253	Riprese in Via Indipendenza - Banchetto MSI 27/1/90	VHS	1990	240 min	Contenitore plastica trasparente maxell.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sul contenitore è presente un'etichetta: "Per SALVATORE video della comunità LA SORGENTE. Cassetta da restituire al VG: già posizionato". Sul contenitore è presente una scritta: "No 13 70 minuti utilizzabili 3.3.90". Sulla cassetta è presente un'etichetta: "27.1.90 - MATTINO BANCHETTO MSI CASSETTA B 31.1.90 - RIPRESE MATEMATICA FISICA". Sul contenitore è presente una scritta: "13"
HMPVEH _BO_254	28/1/90 ASSEMBLEA LETTERE I GIOVEI DAMS 15/3/90 ACCADEMIA (SONO SOLO 19:13 su 77:70)	VHS	1990	240 min	Contenitore cartone nero- rosso-verde-blu PDM.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "240 23/1/90 Assemblea di facoltà Lettere Magist. 15/3/90 Giovedì dams Cassetta utilizzato 20 minuti". Sul contenitore è presente un'etichetta: "17"
HMPVEH _BO_255	Assemblea di lettere 23/1/90	VHS	1990	240 min	Contenitore cartone bianco- rosso-blu Panasonic.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta sono presenti due etichette: "I CORSO 18"; "30 minuti da utilizzare 3.3.90". Nell'etichetta del titolo è presente anche un numero: "18"
HMPVEH _BO_256	Augsburg. Giovedì del DAMS . GI.5.4.89 dibattito con Agosti	VHS	1989- 1990	180 min	Contenitore cartone nero- verde maxell.	PANTERA/O CCUPAZION I	

HMPVEH _BO_257	Allestimento Concerto Officine Schwartz Bologna nov. 1989 in Fabbrica	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone grigio-blu-arancione BASF.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_258	TG1 (15/01 ore 20.00)/BW 5 V Immagini TG3 e TG1 (Andreaotti in Parlamento 16/01 ore 09.30-10.00)	VHS	1990	120 min	Contenitore cartone grigio-verde FELAS.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sul contenitore è presente una cassetta: "FINO 25.58 IMMAGINI MANIF. ANTIPROIBIZIONISTA POI TGI (ANDREOTTI) 16/01/90"
HMPVEH _BO_259	MANIFESTAZIONE ANTIPROIBIZIONISTA VEN 2/3/90 + TG SU GUERRA 16/01/90 mattina	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone bianco-rosso-oro-nero TDK.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_260	INTER. CP. / BANCHETTI FIRME 25-1-90 + INTERVISTE EDICOLE	VHS	1990	240 min	Contenitore giallo-oro-nero Kodak.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "175 minuti da utilizzare 3.3.90"
HMPVEH _BO_261	26/1/90 CASSETTA MICHELE PROMESSA PRESIDE SCIENZE POLITICHE	VHS	1990	240 min	Contenitore grigio-rosso SONY.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_262	POMERIGGIO 26.1.90 STATISTICA ACCADEMIA B.A. VETERINARIA/AGRARIA/L ETTERE MATTINA 29.1.90 LETTERE COMMISSIONE CASA	VHS	1990	120 min	Contenitore grigio blu-verde-rosso maxell.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "80 minuti UTILIZZABILI 3.3.90"
HMPVEH _BO_263	26.1.90 Riprese di M. Collina dall'Assemblea d'At. + corteo poi vuota	VHS	1990	180 min	Contenitore nero-grigio Scotch.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_264	RIPRESE 31/01/90 ASSEMBLEA S. LUCIA + MISCELLANEA REDAZIONE, SPAZI VIA GUERRAZZI 20 dec Rip. 1.2.90 RIUNIONE AGIT PROP + MANIFEST ARTE Assemblea a S. Lucia il 6/2/90	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone bianco-rosso-oro-nero TDK.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "RIPRESE 31/01/90 ASSEMBLEA S. LUCIA RIPRESE MISTE ANNA LAUREA HONORIS CAUSA A CARLO". La videocassetta è rotta
HMPVEH _BO_265	NON CANCELLARE! Manifestazione Naz. Roma 3-2-90 + Incontro Rocher	VHS	1990	180 min	Contenitore cartone bianco-rosso-oro-nero TDK.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "FINITA". Sul contenitore è presente una scritta: "MANIFEST. ROMA"

HMPVEH _BO_266	ASSEMBLEA LETTERE 8-2 ROVERSI MONACO PRIVATIZZAZIONE	VHS	1990	180 min	Contentitore cartone nero- rosso-verde-blu PDM.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "RASSEGNA STAMPA DEL 7/2/1990 ASS. LETTERE 8/2/90 con PRESIDE (difettose) IL RESTO E' TUTTO VUOTO"
HMPVEH _BO_267	SIT-IN/CP.8.3.90	VHS	1990	180 min	Contentitore cartone bianco SONY.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_268	Speciale I Coro D. (Basso)	VHS	1990	120 min	Contentitore cartone bianco- rosso-oro-nero TDK.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta sono presenti due etichette: "Speciale I (lavoro dei diversi collettivi) I interv. Carlo (Sp.d.Dionisio) I+II+III 9' ca * Sit-IN IMMOBILIARE 15/3/90"; "110 minuti utilizzabili 3.3.90"
HMPVEH _BO_269	15.5.90 Ass. interfacoltà Lettere BO inizio 15.5.90	VHS	1990	120 min	Contentitore cartone grigio/azzurro BASF	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_270	MATERIALE COVENTRY ANTICHE CIVILTA' / RIPRESE A MANIF. PACIFISTA DEI VERDI 9/3/91	VHS	1991	180 min	Contentitore cartone nero- rosso-verde-blu PDM.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "- MATERIALE COVENTRY - VARIE - RIPRESE MANIFESTAZIONE PACIFISTA IN P.ZA MAGGIORE PROMOSSA DAI VERDI DEL 9/3/91"
HMPVEH _BO_271	MANIFESTAZIONE - Frente da Lucha Popular - 10' Managua, 22 Maggio 1991	VHS	1991	60 min	Contentitore cartone oro- rosso-nero TDK.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_272	LESLIE BUNT 26 min. 22/11/91 POSTACCHINI 1h 21/1/92	VHS	1991	180 min	Contentitore cartone bianco- rosso-oro-nero TDK.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_273	WAKEFIELD 92 GORIZIA - 45' PAL SYSTEM Sound?	VHS	1992	60 min	Contentitore plastica nero 3M.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_274	CONVEGNO 22-1-93 MASTER TELEGIORNALE LINKONVENIENZA + ALBERTIK SUPERSTAR	VHS	1993	60 min	Contentitore cartone bianco- nero TDK.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_275	CONVEGNO 22-1-93 MASTER TELEGIORNALE LINKONVENIENZA + ALBERTIK SUPERSTAR	VHS	1993	180 min	Contentitore cartone grigio BASF.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_276	LAVORACCIO VIDEO IN/STALLAZIONE SPAZI X MARZO 27-93 + QUOTID EROTICA	VHS	1993	120 min	Contentitore cartone grigio BASF.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH	SFILATA DANIELE 19/7/94	VHS	1994	180	Contentitore cartone nero-	PANTERA/O	

_BO_277						grigio-rosso BASF.	CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_278	CLASSE DEL MARTEDI' M	VHS		180 min		Contenitore cartone nero- grigio-rosso BASF.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_279	CLASSE DEL MERCOLEDI' M	VHS		180 min		Contenitore cartone rosso- nero JVC.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_280	CRUMB	VHS		180 min		Contenitore plastica nero.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_281	Funari e Martelli FLASH X AUGSBURG	VHS	1990	240 min		Contenitore cartone bianco- rosso-blu Panasonic.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sul contenitore è presente un'etichetta: "cassetta utilizzabile circa 20 minuti 3/3/90". Sulla cassetta è presente un'etichetta: "Funari e Martelli FLASH X AUGSBURG FLASH X Refonica x riversare chiedere ad Andrea B."
HMPVEH _BO_282	LA GUERRA AL TG BW VI	VHS		240 min		Contenitore cartone grigio BASF.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_283	1) LA PREMIERE AGE 2) A PROPOS 3) DE BELLO 4) ESERCIZI DI STILE	VHS		240 min		Contenitore cartone oro- rosso TDK.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_284	Live Spirit Determined e Le ingiurie di Loke	VHS		180 min		Contenitore cartone oro- nero SONY.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_285	NX 6.3 6.4 LA LETTERA	VHS		240 min		Contenitore cartone azzurro- verde-arancione POINT VIDEO LINE.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "Medico - 20/8"
HMPVEH _BO_286	RAI SU OCCUPAZ.	VHS		180 min		Contenitore cartone nero- oro-giallo Kodak.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sul contenitore è presente un'etichetta: "CASSETTA FRANCESCO"
HMPVEH _BO_287	SPECIALE STUDENTI LAVORATORI utilizzabili 0 minuti	VHS		180 min		Contenitore cartone nero- rosso-verde-blu PDM.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "ROBERTO VICOLO BOLOGNETTI STATISTICA ECONOMIA CLINIO BIBLIOTECA D.A.M.S. INT. LUCIANO X SPECIAL STUDENTI LAVORATORI". Sul contenitore è presente un'etichetta: "10 minuti utilizzabili"
HMPVEH _BO_288	VHS N.1	VHS		240 min		Contenitore cartone grigio- blu-arancione BASF.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_289	VHS N.2	VHS		30 min		Contenitore cartone lilla- nero-arancione JVC.	PANTERA/O CCUPAZION I	

HMPVEH _BO_290	Senza titolo	VHS		60 min	Contentitore plastica nero 3M.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_291	Senza titolo	VHS		120 min	Contentitore plastica nero TDK.	PANTERA/O CCUPAZION I	Sul contenitore è presente un'etichetta: "MASTER"
HMPVEH _BO_292	Senza titolo	VHS		120 min	Contentitore cartone nero-oro BASF	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_293	Senza titolo	VHS		120 min	Contentitore cartone nero-oro BASF	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_294	Senza titolo	VHS		120 min	Contentitore cartone nero-oro BASF	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_295	Senza titolo	VHS		120 min	Contentitore cartone grigio BASF	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_296	Senza titolo	VHS		30 min	Contentitore cartone grigio-verde FELAS	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_297	Senza titolo	VHS		180 min	Contentitore cartone FUJI	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_298	Senza titolo	VHS		180 min	Contentitore cartone GOLDSOUND	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_299	Senza titolo	VHS		30 min	Contentitore cartone JVC	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_300	Senza titolo	VHS		120 min	Contentitore cartone blu-azzurro TDK	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_301	Senza titolo	VHS		240 min	Senza contenitore.	PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_302	Senza titolo	VHS		60 min	Senza contenitore.	PANTERA/O CCUPAZION I	

HMPVEH _BO_303	ANGELO + BENEDETTO	S-VHS	1992	120 min	Contenitore cartone oro- nero FUJI.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "1 34.26"
HMPVEH _BO_304	3	VHS	1992	120 min	Senza contenitore.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "3 7,03"
HMPVEH _BO_305	5	VHS	1992	120 min	Contenitore cartone nero maxell.	PRATELLO TV	Sul contenitore è presente un'etichetta: "5 13,54"
HMPVEH _BO_306	8	S-VHS	1992	60 min	Contenitore cartone oro- nero FUJI.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "00.00 a 13.06 LAVORI DI RISTRUTTURAZIONE (incomprensibile) 13.30 a 30.38 FIERA DEL TARTUFO 31.00 A 34.15 STRAGE DEL 2 AGOSTO-STAZIONE 39.15 8"
HMPVEH _BO_307	10	VHS	1992	30 min	Contenitore cartone nero BASF.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "10 26.57"
HMPVEH _BO_308	PROVVISORIA CASSETTA KAMACHO	VHS	1992	120 min	Contenitore nero-viola maxell.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "11 22900"
HMPVEH _BO_309	INTERVISTE: VETRERIA ALVA, FALEGNAME, BARBIERE, BAR INTERVISTA PEPPINA PARTE II TIMER: 8,97"	VHS	1992	180 min	Contenitore cartone grigio BASF.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "12 44.57"
HMPVEH _BO_310	BEN-ANGELO VIDEO SALDATURA	S-VHS	1992	120 min	Senza contenitore.	PRATELLO TV	Sull'etichetta del titolo è presente un numero: "13"
HMPVEH _BO_311	Registrazione della diretta del 31 MASTER 30	S-VHS	1992	120 min	Contenitore cartone oro- nero FUJI.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_312	Master - Prate TV. Varie CASINO' ROYALE MODENA 2.45 MASTER 31 A	S-VHS	1992	120 min	Contenitore cartone oro- nero FUJI.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "- Interv. Ilo n. 5 2' - Musica Imm. Al Lumiere 5' Lea Linge 3"
HMPVEH _BO_313	Master di Montaggio - Prate TV Varie MASTER 32 B	S-VHS	1992	120 min	Contenitore cartone giallo- nero LOTUS.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_314	Master di Montaggio - Prate TV Varie MASTER 33 B	S-VHS	1992	120 min	Contenitore plastica trasparente maxell.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "da 0 a 5' La Banda (1). Sulla copertina è presente un indice analitico.
HMPVEH _BO_315	TELEOLTRE (MONTATO) . 24 MINUTI SUKA MASTER 34	VHS	1992	30 min	Contenitore cartone grigio Konica.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente una scritta: "TVO3 SUKA"
HMPVEH _BO_316	Demo del 30-31 Demo Typrate. By Jonny MASTER 40	VHS	1992	60 min	Contenitore cartone grigio- verde FELAS.	PRATELLO TV	

HMPVEH _BO_317	00.10 FUORI BANDA CASAROLI 08.00 08.14 INTERVISTA OROLOGIAIO 14.40 14.50 LA CHIAVE_UN VALZER CON LA FORGIA 28:37 MASTER 41	S-VHS	1992	120 min	Contenitore cartone giallo- nero Kodak.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_318	diretta del 30 ore 17.45 Lpoldo diretta da Talk Leopoldo e gli ospiti MASTER 42	S-VHS	1992	120 min	Contenitore cartone bianco Panasonic.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_319	CALIBRO 8 TAGS PRATELLO A: FINO A 409 B FINO A 901 C FINO A 1310 D FINO A 1640 E FINO 1917 MASSIMO VOLUME 18.30 FINO A 23.50 MASTER 34	S-VHS	1992	120 min	Contenitore cartone oro- nero FUJI.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_320	Agenzia Matrimon. + "Perdutamente a Marzo" 30' Compl. By Pinuccia e GROG WILMS MASTER 35	S-VHS	1992	60 min	Senza contenitore.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_321	PRATELLO 3 TALK SHOW + RIPRESE NOTTE MASTER 36	VHS	1992	120 min	Contenitore cartone bianco Panasonic.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_322	Base dem X il 30-31-16.30 Capitan Cecco 5.00 Intervalli 3.53. Killer Cerbottana 7.53 INTERVISTA A PIETRO - QUELLA SERA AL CASTELLO PATONGO PARTY - ONDE INTERFONICHE MASTER 37	S-VHS	1992	120 min	Senza contenitore.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_323	INTERVALLI 1) UN VIDEO LUNGO UN GIORNO / PRATELLO IN CORNER (6min) 2) INVASIONE AL RONCATI (15) 3) INTERVALLI VISIVI 20 (incomprensibile)	S-VHS	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente maxell.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_324	Master ripresa Montato in Camera MASTER 44	S-VHS	1992	120 min	Contenitore cartone oro- nero FUJI.	PRATELLO TV	Sul contenitore è presente un'etichetta: "MANCA TIMER FRITH TAGLIATO (FINE CASS)

HMPVEH _BO_325	0.00 a 33.59 I DIRETTA DEI CAVALLA-CAVALLA A "TV PRATE" MASTER 45	S-VHS	1992	120 min	Contenitore cartone oro TDK.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_326	Basi Computer Grafica. Base Davide ARENA del Sole. Diretta condotta da Camacio MASTER 46	S-VHS	1992	120 min	Contenitore plastica trasparente maxell.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_327	Jaguar - ARENA DEL SOLE CAVALLA-CAVALLA - DIRETTA DAL CORTILE Prima del 30-31 Jonny	S-VHS	1992	120 min	Contenitore cartone oro- nero FUJI.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_328	Hi8 SUKA	VHS	1992	120 min	Contenitore plastica trasparente maxell.	PRATELLO TV	Sulla copertina interna è presente un indice analitico
HMPVEH _BO_329	GIRATO 1	Hi8	1992	90 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_330	MASTER 1	Video8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_331	GIRATO 2	Hi8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_332	GIRATO 3	Hi8	1992	90 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_333	GIRATO 4	Hi8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_334	GIRATO 5	Hi8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sull'etichetta del titolo è presente una scritta: "TV PRA J. LOUCH"
HMPVEH _BO_335	M1 TARANTOLAAL KRIPTO VETRINA GALLERIA D'ARTE	Hi8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "GIRATO 6". Nella copertina interna è presente un indice analitico
HMPVEH _BO_336	Master di Ripresa n. 7	Hi8	1992	90 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "GIRATO 7"
HMPVEH _BO_337	2X VARIE CUCINE INT. CAMAX	Hi8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "GIRATO 8"
HMPVEH _BO_338	INTERV. sul carcere	Hi8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "Inter sul carcere GIRATO 11". Sulla copertina interna è presente un indice analitico
HMPVEH _BO_339	candycamera Raffaele	Video8	1992	60 min	Contenitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "GIRATO 12". Sulla copertina interna è presente un indice analitico

HMPVEH BO_340	GIRATO 13	Video8	1992	60 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_341	TALK SHOW -PRATE3-	Video8	1992	90 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "GIRATO 14"
HMPVEH _BO_342	MAURIZIO MISTA 30/5/92	Video8	1992	60 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "GIRATO 15 Johnny CAMAX TITANO"
HMPVEH _BO_343	RUNI ANTENNE MISTURA GIRATO 16	Video8	1992	60 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla copertina interna è presente un indice analitico: "da 00.00 GIORGIO CYBERVODKA al bar a 04.55 da 04.57 Antennista Brunia 20.18 da 20.21 PIRANA TITANO a 23.22 da 23.24 JHONNY VIAGGIA nella via del Pratello tra vigili passanti al bau da fruttivendolo"
HMPVEH BO_344	GIRATO 19	Video8	1992	90 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	
HMPVEH BO_345	GIRATO 20	Video8	1992	90 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	
HMPVEH BO_346	GIRATO 21	Video8	1992	60 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	
HMPVEH BO_347	PRATE BY NIGHT -PATE 3-	Video8	1992	90 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_348	3X INTERVISTE GRAN PAVESE - ROVESCIO GIRATO 23	Video8	1992	60 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla copertina interna è presente un indice analitico: "da 00.00 to 09.56 INT.V BAR BY NIGHT - (ROVESCIO - [incomprensibile]) TO 18.10 GRAN PAVESE TO 19.38 VETRINA RIPETITORISTA TO FINO ALLA FINE PRESENTAZIONE CONFERENZA VEN. ROVESCIO -"
HMPVEH BO_349	1X VARIE JOHNNY CAMACHO - TITANO	Video8	1992	60 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "GIRATO 25". Sulla copertina interna è presente un indice analitico
HMPVEH _BO_350	Cass. N 1 SONORO 16mm Roma	Hf8	1992	60 min (?)	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla cassetta sono presenti due etichette: "Pratello/Mattina Preparazione 30/5"; "Rullo 2 - META RULLO I E MATA 3". Sulla copertina interna è presente una scritta a matita: "RULLO II META' RULLO I META' RULLO III Speciale Banda (TUTTO SONORO)". Sulla copertina interna è presente un'etichetta: "Prate Mak 6"
HMPVEH _BO_351	Cass 2. Sonoro 16mm Roma	Hf8	1992	60 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla copertina interna è presente una scritta a matita: "GIANNI SANI". Sulla copertina interna è presente un'etichetta: "Prate Mak 7"
HMPVEH BO_352	Sonoro 3. 16mm ROMA	Hf8	1992	90 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "INIZIO I-III FINE IV INIZIO V"
HMPVEH _BO_353	RIFF RAFF	Video8	1992	60 min	Contentitore plastica trasparente.	PRATELLO TV	Sulla copertina interna è presente una scritta: "RIFF RAFF TEMPO + UN PO' DEL II"

HMPVEH _BO_354	SGOMBERO CANTINE E SOLAI INTERVISTA A PIETRO	S-VHS	1992	120 min	Contentitore cartone oro- nero FUJI.	PRATELLO TV	
HMPVEH _BO_355	EROTICA	Video8	1992	90 min	Contentitore plastica trasparente.	RIVERSAME NTI	
HMPVEH _BO_356	ANTONIO NEIWILLER "L'ALTRO SGUARDO" VOLTERRA LUGLIO '93	U-Matic	1992	60 min	Contentitore plastica nero.	RIVERSAME NTI	Sulla copertina, di fianco al titolo, è presente la seguente scritta: "VIDEOGIORNALE VIA GUERRAZZI 20 BOLOGNA 051228557". Sulla cassetta è presente un'etichetta: "ANTONIO NEIWILLER "L'ALTRO SGUARDO" VOLTERRA LUGLIO '93 Tel 051228557 051 229330"
HMPVEH _BO_357	RIPRESE SPETTACOLO NEIWILLER "L'ALTRO SGUARDO" VOLTERRA 1993	VHS-C	1993	45 min	Contentitore plastica nero- trasparente.	RIVERSAME NTI	
HMPVEH _BO_358	NEIWILLER (VOLTERRA) PROVINO SIMONA per BIGONI	VHS-C		45 min	Contentitore plastica nero- trasparente.	RIVERSAME NTI	
HMPVEH _BO_359	OSSICINE DA SUPER8	Video8		90 min	Contentitore plastica trasparente.	RIVERSAME NTI	
HMPVEH _BO_360	RIPRESE "OSSICINE" 23.4.94	Hi8	1994	90 min	Contentitore plastica nero.	RIVERSAME NTI	Sulla copertina è stata spuntata la voce Hi8 ON
HMPVEH _BO_361	RIPRESE "OSSICINE" 24.4.94	Hi8	1994	90 min	Contentitore plastica nero.	RIVERSAME NTI	Sulla copertina è stata spuntata la voce Hi8 ON
HMPVEH _BO_362	OSSICINE Magazzini del Sale (Cervia) 1o MAGGIO 94	Hi8	1994	60 min	Contentitore plastica nero.	RIVERSAME NTI	
HMPVEH _BO_363	CESARE RONCONI WORKSHOP LINK 18.03.94 + 19.03.94 1	Hi8	1994	60 min	Contentitore plastica trasparente.	RIVERSAME NTI	
HMPVEH _BO_364	WORKSHOP RONCONI AL LINK 19.03.94 2	Hi8	1994	60 min	Contentitore plastica trasparente.	RIVERSAME NTI	
HMPVEH _BO_365	WORKSHOP RONCONI LINK 19.03.94 3	Hi8	1994	60 min	Contentitore plastica trasparente.	RIVERSAME NTI	
HMPVEH _BO_366	WORKSHOP C. RONCONI LINK 19.03.94 No. 4	Hi8	1994	60 min	Contentitore plastica trasparente.	RIVERSAME NTI	
HMPVEH _BO_367	WORKSHOP C. RONCONI LINK 18-28 MARZO 94 No. 5	Hi8	1994	60 min	Contentitore plastica trasparente.	RIVERSAME NTI	
HMPVEH _BO_368	00:58 > CARTELLO IDENTIFICAZIONE 01:00:00 > SIGLA SENZA CINEMA 01:01:30 > CARTELLO	Betacam		10 min	Contentitore plastica nero.	RIVERSAME NTI	

	IDENTIFICAZIONE 01:02:40 > SIGLA CON CINEMA												
HMPVEH _BO_369	00:58 > CARTELLO IDENTIFICAZIONE 01:00:00 > SIGLA SENZA CINEMA 01:01:30 > CARTELLO IDENTIFICAZIONE 01:02:40 > SIGLA CON CINEMA	Betacam		10 min		Contenitore plastica nero.	RIVERSAME NTI						
HMPVEH _BO_370	VOCE PANIZZI PURA	Musicasse tta				Contenitore plastica trasparente.	RIVERSAME NTI		Sulla copertina è presente una scritta: "VIDEO TIEN SHAW"				
HMPVEH _BO_371	VIDEOGIORNALE UNIVERSITA' OCCUPATA N. 1 MASTERS	VHS	1990	120 min		Contenitore plastica con copertina del Videogiornale.	CLINIO OCCHI		Sulla cassetta è presente una scritta: "Videogiornale 22-23-24 gen. '90 MASTERS! N. 1,2,3,4,9"				
HMPVEH _BO_372	VIDEOGIORNALE UNIVERSITA' OCCUPATA N. 2 MASTERS	VHS	1990	180 min		Contenitore plastica con copertina del Videogiornale.	CLINIO OCCHI		Sulla cassetta è presente una scritta: "NUOVO MASTER DAL N. 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12 Pantera 2 male (Baffo...)"				
HMPVEH _BO_373	MASTER VIDEOGIORNALE N. 3A VIDEOGIORNALE 13- 14-15- STOP	VHS	1990	180 min		Contenitore plastica nero.	CLINIO OCCHI		Sulla copertina è presente una scritta: "Questo master non è (il nostro) di qualità quindi inadatto x i successivi master". Sulla cassetta è presente una scritta: "m. 3 1990 UNIVERSITA' OCCUPATA VIDEOGIORNALI 13.14.15"				
HMPVEH _BO_374	VIDEOGIORNALE N. 16-17 MASTER N.4	VHS	1990	90 min		Contenitore cartone BASF.	CLINIO OCCHI						
HMPVEH _BO_375	"MURWERK" VOLFGANG KOLB	VHS		180 min		Contenitore cartone SONY.	CLINIO OCCHI		Sulla cassetta sono presenti due scritte: "30 Minuti" e "10/1987"				
HMPVEH _BO_376	"MOVIMENTO – RIDUZIONE numero speciale Videogiornale (1990) Versione n. 2 (Novembre '90 – GIOVEDI' DAMS)	VHS	1990	30 min		Contenitore cartone FELAS.	CLINIO OCCHI						
HMPVEH _BO_377	SPOT per INK APPELLO PER MANOVALANZA 23.4.91 4min produzione VIDEOGIORNALE	VHS	1991	60 min		Senza contenitore.	CLINIO OCCHI						

HMPVEH _BO_378	MASTER 1	VHS	1990	180 min	Contentitore plastica nero.	CLINIO OCCHI	Sul contenitore è presente una scritta: "Dentro c'è la scaletta dei VIDEO REGISTRATI". All'interno della cassetta è presente la scritta: "1 - ALL'UNIV. SECONDO ROVERSI (8') 2 - SIT-IN CONGRESSO PCI (9') 3 - PPM8 ELEFANTS SQUATTERS (12') 4 - STOP AL PANICO (4') 5 - INCHIESTA MILITARI (5,40) - BALOCCHI IN SOFFITTA (4,45) - DE BELLO IRACHENO (14' LP) - VIDEO "DAKKAR THIOSSANE" - A PIERO BONINI CORAMAIO (15,37) - CONTESTI COMUNICATIVI (16,30)"
HMPVEH _BO_379	MASTER - PRE-POST GUERRA - GUERRA ALLA GUERRA - SERVIZIO LOC - MANIFESTAZIONE BG	VHS	1991	120 min	Contentitore plastica nero.	CLINIO OCCHI	
HMPVEH _BO_380	Inchiesta Maruchein	VHS		60 min	Contentitore plastica JVC.	CLINIO OCCHI	
HMPVEH _BO_381	JUMPFILM	VHS		120 min	Contentitore cartone BASF.	CLINIO OCCHI	
HMPVEH _BO_382	ZIO MINCHIA + "[incomprensibile] ignorante" COPIA LAVORO	VHS		30 min	Contentitore cartone BASF.	CLINIO OCCHI	
HMPVEH _BO_383	Videogiornale. War Blob: De bello irakeno. Spot: Isola nel Kantiere in guerra. Spot: I.N.K., appello alla manovalanza.	VHS		30 min	Contentitore plastica con copertina del Videogiornale.	NUOVA DONAZION E - VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_384	Videogiornale. Produzioni del Videogiornale 1992/1993. Shock profilattico. Trailer Criminalità. Squatsi. Horst un Herbert im April. Criminal day. Histoire d'Og	S-VHS	1992- 1993	30 min	Contentitore plastica con copertina del Videogiornale.	NUOVA DONAZION E - VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_385	Blue Movie	VHS	1993	30 min	Contentitore plastica con copertina del Videogiornale.	NUOVA DONAZION E - VIDEOGIOR NALE	
HMPVEH _BO_386	SARDEGNA 91 MUSICA- IMMAGINE BERCHIDDA 5/SETT/91 ARZACHENA	VHS	1991	120 min	Contentitore cartone SONY.	NUOVA DONAZION E - PANTERA/O CCUPAZION	

HMPVEH _BO_387	PULP BLOB FINE ANNO 1994 FUORI ORARIO MAGNIFICA OSS	VHS	1994	180 min	Contenitore cartone SONY.	I NUOVA DONAZION E - PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_388	PRESENTAZIONE 3 GIORNI CYBERPUNK 24-25-26/5 TN/BZ	VHS		30 min	Contenitore cartone FELAS.	NUOVA DONAZION E - PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_389	SELEZIONE DEI PEZZI DI VIDEOGIORNALE DELL'UNIVERSITA' OCCUPATA DI BOLOGNA	VHS		180 min	Contenitore cartone BASF.	NUOVA DONAZION E - PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla cassetta è presente un'etichetta: "IL BARONE RAMPANTE. CORO I"
HMPVEH _BO_390	SPETTACOLO ANTIM_AGIT-PROP (MO)	VHS		120 min	Contenitore plastica RAKS	NUOVA DONAZION E - PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_391	VEN 14 GIUN v. indipendeza Manifest. DEDICATA A CHE NON C'È I'HA	S-VHS		120 min	Contenitore plastica maxell	NUOVA DONAZION E - PANTERA/O CCUPAZION I	
HMPVEH _BO_392	I.N.K. 2	Video8	1991	90 min	Contenitore plastica	NUOVA DONAZION E - PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "I 13". È presente anche la seguente scritta: "RIPRESE DELLA GRU INK 08/91 BARANI E BERTOLINI ALL'INK 08/91 UNA SERA SULLA RAMPA CON SANDOKAN E MOSCA"

HMPVEH _BO_393	INK VS GUERRA	Video8	1991	60 min	Contenitore plastica	NUOVA DONAZION E - PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 16". È presente anche la seguente scritta: "00.00 43.43 MANIFESTAZIONE CONTRO LA GUERRA DEI CENTRI SOCIALI DI BOLOGNA 19-1-91"
HMPVEH _BO_394	P.P.M. 8	Video8		60 min	Contenitore plastica	NUOVA DONAZION E - PANTERA/O CCUPAZION I	Sulla copertina interna, di fianco al titolo, è presente il seguente codice: "D1 30". È presente anche la seguente scritta: "00.00 P.P.M.8. FEST POST-SGOMBERO SIT IN PZZA VERDI VS PDS INTERVISTA BERTOLINI E RETTORE"
HMPVEH _BO_395	GIRATO 8	Hi8		90 min	Contenitore plastica	NUOVA DONAZION E - PRATELLO TV	Sulla copertina interna è presente la scritta: "0.00 BANCO REGIA CON MONITOR SU PM8 4.00 D.J. FERRARI 11.20 PREPARATIVI IN SALA REDAZIONE 28.30 1o COLLEGAMENTO DI TRASMISSIONE 45.50 INCHIESTA "OPUS DEI"
HMPVEH _BO_396	GIRATO 24	Video8		60 min	Contenitore plastica	NUOVA DONAZION E - PRATELLO TV	

N. inventario	Titolo originale	Anno	Formato	Durata copia video	Cromaticismo	Sonoro	Parole chiave antroponimi	Parole chiave toponimi	Parole chiave generiche
HMPVEH_BO_1	Senza Titolo [Manifestazione contro la Guerra in Iraq]	1991	16mm	0:02:31	Col.	No		Bologna	Manifestazione; Guerra in Iraq
Abstract	Film girato durante una manifestazione contro la guerra in Iraq nel 1991: il corteo parte da via Rizzoli a Bologna e termina in zona universitaria. Tra le azioni riprese possiamo notare una performance di teatro di strada in cui i partecipanti bruciano un televisore. La pellicola termina con un concentramento in piazza Verdi.								
HMPVEH_BO_20	Videobox 14.2.90 22.2.90 AGITPROP IN MENSA IL 10/4/1990 4 3.3.90	1990	VHS	1:15:18	Col.	Sì	Silvia Storelli; Anna Visconti; Johanna van den Brink	Bologna	Videobox; Interviste; Fiction; Pantera
Abstract	Il video prende avvio con immagini del Videobox: gli studenti del Videogiornale intervistano alcuni passanti in piazza di Porta Ravennana e in piazza Maggiore a Bologna. Il dispositivo del Videobox è relativamente semplice: gli intervistati possono sedersi davanti a una videocamera e dire tutto ciò che vogliono. Alcuni parlano della situazione universitaria (pensiamo al rapporto tra studenti e il rettore, Fabio Roversi Monaco), delle occupazioni o, più in generale, della situazione politica italiana – uno degli intervistati canta "Io se fossi Dio" di Giorgio Gaber. In seguito, intorno al minuto 41:00, possiamo assistere a una breve sequenza girata nell'abitacolo di una macchina per le vie di Bologna. Il video termina con una sequenza di fiction intitolata "C'era una volta un barone", in cui si rappresenta la vita quotidiana di un barone universitario.								
HMPVEH_BO_25	VIDEOGIORNALI No 1-2- 3-4-9-13-14	1990	VHS	3:05:27	Col./BN	Sì	Silvia Storelli; Clinio Occhi; Johanna van den Brink; Vincenza Perilli; Filippo Berselli	Bologna; Palermo	Edizione Videogiornale; Occupazione; Assemblea di Palermo; Accademia; Videobox; Pantera

Abstract	<p>Primo master del Videogiornale. La prima sequenza riguarda l'occupazione del centro comunicazioni dell'Università di Bologna: vengono intervistati gli studenti. La seconda sequenza riguarda l'occupazione della facoltà di Lettere il 23 gennaio 1990. La terza sequenza, in cui compare la voice-over di Vincenza Perilli, concerne l'occupazione dell'Accademia di Belle Arti del 24 gennaio 1990, la manifestazione in Piazza Verdi contro la Legge Ruberti, il sit-in davanti all'aula magna di Santa Lucia (e la sua occupazione) e l'assemblea a Palazzo di Re Enzo. In seguito, è possibile vedere i locali del DAMS occupato di via Guerrazzi il 25 gennaio: la redazione del Videogiornale e la prima assemblea; successivamente sono presenti anche altri avvenimenti del 25 gennaio: il sit- contro i Cattolici Popolari; la spiegazione della Legge Ruberti nella aule del DAMS, l'occupazione di Veterinaria; l'occupazione di Scienze Politiche (è riconoscibile Clinio Occhi); interviste riguardante la legge Ruberti; le occupazioni della facoltà di Lettere e Filosofia e quella di Lettere; interviste nell'ufficio stampa di Lettere. Successivamente, è presente una parte intitolata "C.P. Ci Penso": si tratta di una serie di riprese in cui si documenta il comportamento dei Cattolici Popolari. Seguono immagini miste: l'assemblea del 26 gennaio 1990 a Santa Lucia, la manifestazione, l'occupazione del DAMS, l'occupazione di Agraria; le assemblee in università – le immagini sono spesso intervallate da spezzoni di found-footage (Il Dottor Stranamore). Tra gli eventi riportati dal Videogiornale compare anche il banchetto contro l'immigrazione organizzato dall'MSI – le immagini sono spesso intervallate da spezzoni di found-footage (Via col vento, Schegge). Successivamente, possiamo seguire lo sviluppo delle occupazioni: Roversi Monaco minaccia il blocco degli esami: ci si concentra soprattutto sull'occupazione di Scienze Politiche – le immagini sono spesso intervallate da spezzoni di found-footage (Sherlock Jr., Frankenstein, Il Padrino, Il Grande Dittatore, La Febbre dell'Oro). In seguito, si presentano i lavori della commissione casa e le attività degli ultimi giorni di gennaio: il centro è sempre la mobilitazione contro la Legge Ruberti. Ci si concentra sulle occupazioni di Scienze Politiche e sulla commissione di studio sulla legge Ruberti. L'ultima parte della videocassetta (il videogiornale n.8): sono presenti l'arrivo di una nave in un porto e quello di un treno alla stazione di Palermo. In seguito compaiono immagini delle assemblee di Palermo del 30 gennaio 1990: l'occupazione, i lavori assembleari, i momenti di svago in osteria, immagini al ralenti girate per le strade di Palermo e la sequenza finale di Accatone. In seguito sono presenti le immagini dell'Assemblea Nazionale di Palermo del 3 febbraio. Segue una serie di interviste riguardanti il problema degli alloggi per studenti a Bologna (con intervista a Clinio Occhi. Successivamente è presente un estratto dal Videobox (c.f. HMPVEH_BO_20). Il video termina con immagini dell'occupazione dell'Accademia di Belle Arti.</p>							
HMPVEH_ BO_26	VIDEOGIORNALI No 15- 1990	VHS	3:00:52	Col.	Si	Stefano Benni; Bruna Gambarelli, Vincenza Perilli; Clinio Occhi; Andrea Cusatelli; Roberto Grandi; Fabio Roversi Monaco	Bologna	Edizione Videogiornale; Occupazione; DAMS; Pantera
Abstract	<p>La videocassetta prende avvio con il numero 15 del Videogiornale. Dopo il logo della televisione rumena, compare l'intrattito "NUOVI MOVIMENTI": qui compaiono i membri della Pantera Rosa, ossia dei collettivi gay-lesbici dell'Università di Bologna. Successivamente sono presenti immagini dell'occupazione/autoriduzione della mensa della Suderie, in piazza Verdi. Intrattito: "Mucidiali '90". Alle immagini di un paesaggio urbano segue un altro intrattito: "LA FUGA DI MASSA IN UNGHERIA". Una voice-over parla dei Mondiali e dei loro effetti negativi sulla società italiana. La soluzione prospettata è la fuga di massa in Ungheria. Intrattito: "SGNAPDUR. IL CARCERE COME LUOGO DI FORMAZIONE E DI RIEDUCAZIONE". Segue una riunione di redazione, nuove immagini della Pantera Rosa e riprese effettuate durante varie feste (probabilmente all'INK). Successivamente, Clinio Occhi e un'altra ragazza intervistano gli occupanti dell'Università-Prigione di Sgnapdur organizzata da un gruppo di studenti (tra cui possiamo riconoscere Vincenza Perilli e Andrea Cusatelli). Seguono immagini di una manifestazione</p>							

<p>HMPVEH_ BO_27</p>	<p>contro la privatizzazione dei servizi sociali, contro la legge Ruberti e contro la legge Craxi-Jervolino che si snoda in zona Piazza Verdi, via dei Mille, via Marconi e via Castiglione. Il corteo confluisce in un'assemblea di ateneo in Santa Lucia. Videogiornale numero 5: questo numero prende avvio con un'assemblea di facoltà al DAMS presieduta da Daniele Gasparinetti (possiamo riconoscere, tra gli altri, Roberto Grandi). Le immagini dell'assemblea sono intervallate da inquadrature di "Zabriskie Point" e de' "Il processo". Segue un'intervista a Fabio Roversi Monaco. Videogiornale n.6: il numero prende avvio con la sequenza iniziale di "2001: Odissea nello spazio". La sequenza è montata in parallelo con le immagini dei "totem/installazioni" voluti da Roversi Monaco per il Novecentenario dell'Università. La parte termina con illustrazioni satiriche: una piramide retta da studenti porta Roversi Monaco "nell'altro dei cieli". In seguito, prende avvio un servizio contro Roversi: una ragazza legge un comunicato mentre scorrono immagini delle assemblee; segue un'intervista a Luciano Casali. Il numero termina con le immagini di un'assemblea a Santa Lucia: uno studente (Fabio de Luigi) riceve una laurea honoris causa alla resistenza; seguono le votazioni delle varie mozioni. Intra titolo: "ULTIMISSIMA".</p> <p>Un altro intra titolo avverte che l'occupazione di Scienze Politiche era stata messa in discussione: le immagini mostrano il voto a favore dell'assemblea. Videogiornale n. 7: il numero prende avvio con una manifestazione in favore degli immigrati. Seguono immagini di un'assemblea sindacale tra i lavoratori dell'università. Al termine delle interviste, possiamo vedere un ragazzo che tiene in mano un cartello su cui è scritto INK: si dice che l'Isola Nel Cantiere sostiene la protesta degli studenti universitari. Successivamente, sono presenti riprese delle occupazioni di Scienze Politiche, del Magistero, di Lingue e di Ingegneria. Il numero si chiude con la rassegna stampa locale e nazionale. Videogiornale n. 8: si prende avvio con due intra titoli – "L'OCCHIO" e "IL VOLO DEL CIPPIONI". Si prendono in rassegna diversi cartelloni dei Cattolici Popolari affissi a Economia. Seguono interviste agli studenti della facoltà. Successivamente si fa il punto riguardo all'assemblea di zoologia a inizio febbraio.</p> <p>Intra titolo: "Agitazione". Dopo un brano di "Un uomo con la macchina da presa", compaiono immagini di un'azione di agit-prop condotta dagli studenti sugli autobus, supermercati e nei locali dell'Accademia di Bologna. Il numero si chiude con il "Benni Hill Show" (come dice l'intra titolo), ossia un incontro con Stefano Benni in via Zamboni. Videogiornale n. 10. Intra titolo: "ALL'AKKADEMIA". Un'occupante dell'Accademia viene intervistata riguardante lo stato dell'occupazione e lo sviasamento della vertenza assembleare da parte del giornale. Inoltre, si tocca anche la questione del teatro dell'Accademia, mai ultimato e adibito a magazzino (in seguito, verrà occupato dal centro sociale TPO). In seguito, è presente una breve rassegna stampa riguardante l'occupazione di Scienze Politiche. Intra titolo: "LA PROPOSTA DEI C.P.": si tratta di un breve spezzone de "La messa è finita". "A RADIO CITTA'": la redazione del Videogiornale parla della diffusione delle proiezioni del Videogiornale e dei problemi legati alla mancanza di materiali di proiezioni nelle facoltà. Intra titolo: "APPELLO AGIT-PROP". La sequenza prende avvio con immagini della Corazzata Potemkin e termina con riprese effettuate dai tetti di Bologna (riconosciamo Bruna Gambarelli) in cui si promuovono le attività del Videogiornale. Intra titolo: "RASSEGNA STAMPA". Un ragazzo effettua la rassegna stampa nazionale e locale. Videogiornale n. 11: l'edizione fa riferimento alla manifestazione degli studenti medi e universitari di Roma del 3 febbraio 1990. Si chiude con la rassegna stampa del 7 febbraio da parte del collettivo di occupazione di Lettere e Filosofia. Videogiornale n. 12: vengono effettuate riprese durante le assemblee del DAMS. In seguito, attraverso una voice-over e alcune interviste, si informano coloro che stanno guardando il video delle rivendicazioni delle occupazioni del DAMS e delle varie facoltà. In particolare si pone l'accento sui contenuti della legge Ruberti – in particolare, alla fine del videogiornale, un uomo, imprigionato, legge un comunicato stampa davanti a una stella a cinque punti. Di fianco a lui, due uomini incappucciati.</p>
<p>VideJournal UNIVERSITA' OCCUPATA BOLOGNA 1990 DAMS m. 4</p>	<p>1990 VHS 0:23:37 Col. Si Stefano Benni Bologna Edizione Videogiornale; Occupazione; DAMS; Pantera</p>

Abstract	<p>Videogiornale n. 16: si prende avvio con un documento video dedicato alle autodenuce legate alle occupazioni della Pantera. Il documento di autodenucia è stato presentato il 18 febbraio 1990 (gli avvisi di garanzia sono stati firmati dal procuratore Libero Mancuso). Tra i manifestanti, davanti al tribunale, è riconoscibile Stefano Benni. Segue una sequenza intitolata "Craxi in 625 righe": si tratta di un'elaborazione video-sperimentale legata all'immagine di Craxi. Successivamente è presente una pubblicità-parodia contro il Resto del Carlino. In seguito sono presenti immagini girate di sera per Bologna e nell'università ormai vuota. La voce di Vincenza Perilli ne spiega i contenuti: si tratta di un sit-in in solidarietà al Movimento barese e delle violenze subite da alcuni suoi componenti durante l'occupazione di una sede della CUSL. Agit prop all'università. Si tratta di una parodia della vita universitaria. L'obiettivo della satira è Roversi Monaco. Un gruppo di studenti finge delle movenze da automa: fanno timbrare un foglio, fingono di prendere del cibo a una mensa immaginaria, leggono molto velocemente dei libri e danno esami collegandosi a un particolare apparecchio a elettrodi. Segue un documento video contro il militarismo: immagini di armi giocattolo si alternano a footage di materiale filmico/video militare. Successivamente si assiste a una telefonata di Vincenza Perilli alle autorità del carcere di Venezia riguardante Gianni Buganza, studente di Venezia e obiettore di coscienza. In seguito sono presenti le immagini del sit-in effettuato dal Movimento davanti al Palazzo dello Sport di Bologna durante un congresso del PCI. Si prosegue con le immagini di un corteo studentesco al fine di commemorare l'omicidio di Francesco Lorusso l'11 marzo 1990 (a tredici anni dalla morte). Successivamente sono presenti riprese effettuate durante il Cotechino d'Oro dell'Isola nel Cantiere (è riconoscibile Lu Papa Ricky). In un'ulteriore sequenza si presentano, inoltre, i "Giovedì del DAMS": Silvia Fanti, Daniele Gasparinetti e Clinio Occhi presentano le rassegne dedicate a giovani video/filmkaer indipendenti organizzate al DAMS. Videogiornale n. 17. Compare un intrattolo: "Bolliti": viene presentata la redazione del Videogiornale. Si passa al "Bollettino Padano": si tratta di un'intervista a un contadino, un bergamino e un barista della bassa parmense e mantovana. Segue un spot video riguardante il problema abitativo degli studenti (cf. Videogiornale n. 13): uno studente uccide il burocrate e invita i suoi sodali a occupare l'ufficio. Segue un servizio video sulla condizione degli studenti fuori sede (e sulla loro difficoltà a trovare una casa) e su una manifestazione per la casa. Successivamente è presente un documento video riguardante la discussione sulla legge Jervolino-Craxi. Si prosegue con una breve parte di fiction in cui un gruppo di giovani (tra cui Clinio Occhi) entra in un bar e sequestra il vino a un gruppo di anziani: si tratta di una denuncia del proibizionismo. In seguito, un gruppo di giovani parla della condizione giovanile in un bar.</p>							
HMPVEH_ BO_31	DE BELLO IRAKENO	1991	VHS	0:13:45	Col.	Si		Sperimentale
Abstract	Si tratta di un video sperimentale costruito utilizzando le immagini dei telegiornali riguardanti la guerra in Iraq. Si tratta, insomma, di un lavoro di found-footage elaborato con intenti situazionisti (detournement).							
HMPVEH_ BO_38	COPIA CYBERTG INK OFFENSIVA	1991	VHS	0:07:24	Col.	Si	Lu Papa Ricky (Riccardo Povero)	Bologna Centro Sociale; I.N.K.
Abstract	La videocassetta è costituita da un piccolo servizio di informazione riguardante i tentativi di sgombero dell'Isola Nel Cantiere nel 1991.							
HMPVEH_ BO_39	INTERVISTE PER BOLOGNA SULL'AIDS - 21 MAGGIO '90	1990	VHS	1:00:25	Col.	Si	Bologna	Inchiesta; AIDS
Abstract	Inchiesta elaborata a partire da interviste effettuate a Bologna riguardo al tema della diffusione del virus HIV. Si chiede agli intervistati che cosa sanno della diffusione del virus e delle precauzioni da prendere per evitare il contagio.							

HMPVEH_ BO_51	SIT IN ACOSTUD	1990	Hi8	0:27:36	Col.	Si	Bologna	Occupazione; Pantera
Abstract	Immagini di un sit-in degli studenti davanti all'Acostud (ente per il diritto allo studio) contro il decreto Paolinelli il 20 maggio 1990. La videocassetta termina con immagini di un'assemblea intervallate da prove audio e video.							
HMPVEH_ BO_52	CLINIO O.	1990	Video8	1:22:36	Col.	Si	Clinio Occhi; Renzo Imbeni; Silvia Bartolini; Enzo Raisi; Filippo Berselli	Occupazione; Centro Sociale; Consiglio Comunale
Abstract	La prima parte è dedicata a un'autoproduzione di Clinio. Si intitola D.OVE I.O. O.SSERVO. Successivamente Clinio, in una cucina, discute del problema delle relazioni interpersonali, del consumo di droga, di uno spot su Dio, del ruolo del cinema, del rapporto tra audiovisivo e intimità/quotidianità, del rapporto tra immagine e realtà/verità con un altro ragazzo (luglio 1990). Seguono immagini della ritinteggiatura dell'aula bianca di via Zamboni e di una seduta del consiglio comunale (è presente Renzo Imbeni) riguardante le strutture occupate e il diritto alla casa (compare uno striscione del Centro Sociale Fabbrika).							
HMPVEH_ BO_53	VARIE	1990	Video8	1:03:31	Col.	Si	Claudio Fava; Nando Dalla Chiesa; Libero Mancuso	Occupazione; Santa Lucia; Pantera
Abstract	La videocassetta prende avvio con riprese effettuate durante una contestazione a Gianni Agnelli durante un suo incontro con gli studenti della John Hopkins University di Bologna. Si prosegue con la contestazione del 12 dicembre 1990 contro Cossiga. Successivamente sono presenti riprese di una conferenza nell'aula magna di Santa Lucia riguardante Piazza Fontana e la stagione dello stragismo di stato.							
HMPVEH_ BO_55	FABBRICA	1990-1991	Video8	0:32:51	Col.	Si	Clinio Occhi	Viaggio; Centro Sociale; Fabbrika
Abstract	La videocassetta prende avvio con un viaggio in treno in Toscana. In seguito è possibile vedere Clinio Occhi davanti alla torre di Pisa nel dicembre 1990. Sempre Clinio riprende un viaggio in treno da Ferrara a Bologna il 27 dicembre 1990. Seguono immagini della demolizione della Fabbrika di via Serlio il 28 dicembre 1990. La videocassetta termina con riprese del cantiere abbandonato dell'Arena del Sole effettuate il 25 aprile del 1991 e con un'intervista a un autonomo.							
HMPVEH_ BO_56	FABBRICA (E ALTRE)	1990	Video8	0:32:57	Col.	Si	Bologna	Centro Sociale; Fabbrika
Abstract	Riprese effettuate durante la demolizione della Fabbrika di via Serlio il 28 dicembre 1990. In seguito è presente la manifestazione degli extracomunitari per la casa (Bologna, 29 dicembre 1990). La cassetta termina con riprese effettuate all'interno del cantiere abbandonato dell'Arena del Sole il 25 aprile 1991.							

HMPVEH_ BO_62	VS GUERRA	1991	Video8	1:30:48	Col.	No	Bologna	Manifestazione; Guerra in Iraq; Occupazione
Abstract	Riprese mute effettuate durante una manifestazione contro la guerra in Iraq nel 1991 a Bologna. Seguono immagini di diverse assemblee organizzate all'interno dell'università e all'interno di alcune scuole. Il video termina con interviste rivolte ai passanti in piazza Maggiore e in via Indipendenza.							
HMPVEH_ BO_63	VS GUERRA	1991	Video8	0:32:16	Col.	Si	Bologna	Manifestazione; Guerra in Iraq; Occupazione
Abstract	Sit-in contro la guerra in piazza Nettuno a Bologna del 17 gennaio 1991. Seguono immagini di un'assemblea a Scienze Politiche tenutasi il 17 gennaio 1991.							
HMPVEH_ BO_64	SGOMBERO DI V. TIARINI	1991	Video8	0:26:38	Col.	Si	Silvia Storelli	Occupazione; via Tiarini, Centro Sociale; I.N.K.
Abstract	La videocassetta comincia con immagini dello sgombero della scuola occupata in via Tiarini il 22 gennaio 1991: Silvia Storelli intervista i passanti. Segue una conferenza stampa relativa alle occupazioni bolognesi di inizio anni '90. Si termina con riprese effettuate all'INK.							
HMPVEH_ BO_65	3D INK	1991	Video8	1:02:38	Col.	Si	Lu Papa Ricky (Riccardo Povero); Camacho (Alessandro Caselli)	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.; Cyberpunk
Abstract	Serie di interviste effettuate in zona universitaria sugli scontri tra neofascisti e autonomi. Seguono riprese effettuate durante un'attività cyberpunk dell'Isola Nel Kantiere, l'"I.N.K. 3D": la sequenza prende avvio con alcune riprese di Lu Papa Ricky che prova un pezzo e prosegue con interviste ai passanti effettuate da Camacho. Termina con diverse riprese dell'evento.							
HMPVEH_ BO_66	INK FESTA DI GUIDO	1991	Video8	1:15:37	Col.	Si	Mario Baroni; Lino Greco; Vincenza Perilli; Trippo; Guido; Anna Visconti	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.; DAMS; Fiera
Abstract	Il video prende avvio con alcune riprese effettuate durante una festa di compleanno di Guido dell'Isola Nel Kantiere a casa di Vincenza Perilli. Seguono immagini di un incontro con il professor Mario Baroni sull'assegnazione degli spazi del Videogiornale. Successivamente sono presenti immagini delle stanze occupate di via Guerrazzi e riprese mute dei grattacieli della Fiera.							
HMPVEH_ BO_67	INK, GALLIERA E CASE MURATE	1991	Video8	00:31.15	Col.	Si	Bologna	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.; via Galliera
Abstract	Riprese effettuate davanti all'ingresso dell'Arena del Sole in via Indipendenza. Seguono immagini dell'Isola Nel Kantiere dopo lo sgombero e riprese di porte murate in via Galliera. La videocassetta termina con particolari di una brochure dedicata all'Arena del Sole.							

HMPVEH_ BO_68	V. GALLIERA SGOMBERO	1991	Video8	1:02:58	Col.	Si	Lu Papa Ricky (Riccardo Povero); Camacho (Alessandro Caselli); Silvia Bartolini; Claudio Sassi	Bologna	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.; Consiglio Comunale
Abstract	Il video prende avvio con immagini di uno sgombero in via Galliera e prosegue con alcune riprese effettuate all'INK (è riconoscibile Camacho). Successivamente viene filmato un incontro dell'aprile 1991 con l'assessore Silvia Bartolini e con l'assessore Claudio Sassi.								
HMPVEH_ BO_69	INK DISCIPLINATA	1991	Video8	0:32:05	Col.	Si	Dario Parisini; Cristiano Santini; Marco Maiani; Daniele Albertazzi	Bologna	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.; Concerto
Abstract	Riprese del concerto dei Disciplinatha all'INK del 25 Aprile 1991. La videocassetta termina con una seduta di un gruppo di autoanalisi.								
HMPVEH_ BO_71	INK CYBERG TV	1991	Video8	0:32:09	Col.	Si	Lu Papa Ricky (Riccardo Povero)	Bologna	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.; CyberTG; Cyberpunk
Abstract	Serie di ritratti video di Lu Papa Ricky (il cantante registra un pezzo in difesa dell'INK). Seguono immagini del piccolo studio audiovisivo elaborato all'interno dell'INK e le registrazioni di un video per Lu Papa Ricky. Seguono le prove di uno spot a favore dell'INK e contro la giunta comunale di Bologna riguardante il possibile sgombero. Successivamente sono presenti le riprese di alcuni manifesti contro la "TV-GUERRA", di alcuni articoli di giornale relativi alle attività dell'INK e di una piantina dell'Arena del Sole. La cassetta si chiude con altre immagini girate in piazzetta San Giuseppe per un video musicale.								
HMPVEH_ BO_72	INK PISCINA	1991	Video8	0:58:21	Col.	Si	Camacho (Alessandro Caselli); Lino Greco; Silvia Fanti; Lu Papa Ricky (Riccardo Povero); Climio Occhi	Bologna	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.; Piscina
Abstract	Una piscina viene montata all'interno dell'INK. Viene organizzato un party con dj-set. La videocassetta prosegue con un tour in macchina del Pilastro e della Fiera. Termina con ulteriori immagini della vita quotidiana all'Isola Nel Cantiere (sono riconoscibili Camacho e Lu Papa Ricky).								
HMPVEH_ BO_73	VARIE		Video8	0:16:30	Col.	Si	Climio Occhi; Vincenza Perilli	Bologna	Viaggio; DAMS
Abstract	Climio Occhi e Vincenza Perilli provono a fare l'autostop per andare a Milano. Seguono riprese effettuate durante la proiezione di una parodia DAMS di Twin Peaks.								
HMPVEH_ BO_77	SIT IN P.ZZA VERDI VS PDS	1991	Video8	0:18:04	Col.	Si		Bologna	Manifestazione; PDS
Abstract	Immagine della contestazione in piazza Verdi contro le politiche giovanili e culturali del PDS. Segue un'assemblea degli organizzatori della protesta.								

HMPVEH_ BO_78	PER AURO	Video8	0:52:09	Col.	Si	Bologna	Manifestazione
Abstract	La cassetta prende avvio con diverse riprese mute di un'aula studio e dei corridoi dell'Università di Bologna. Seguono immagini dell'occupazione di una biblioteca. Seguono riprese effettuate durante la manifestazione per Auro in piazza Maggiore e in via Indipendenza, un ragazzo ucciso da alcuni neofascisti a Roma.						
HMPVEH_ BO_79	BUSKERS	Hi8	0:29:43	Col.	Si	Ferrara	Buskers; Artisti di strada
Abstract	Riprese effettuate durante il Buskers Festival (IV Rassegna Internazionale del Musicista di Strada 19-25/08/1991) di Ferrara.						
HMPVEH_ BO_98	GIOVEDI' DAMS	Video8	1:02:42	Col.	Si	Steve Della Casa; Mimmo Calopresti, Luca Faggioli; Armando Ceste	DAMS
Abstract	La cassetta prende avvio con un ritratto di gruppo di alcune donne: una ragazza è al trucco; una signora sta mettendo a posto alcuni barattoli in una cucina. Seguono le riprese dell'incontro del 15 marzo 1991 al DAMS con Steve Della Casa, Mimmo Calopresti, Luca Faggioli e Armando Ceste.						
HMPVEH_ BO_103	RIUNIONE LINK	Hi8	1:02:47	Col.	Si	Daniele Gasparinetti; Camacho (Alessandro Camacho); Silvia Fanti; Paolo Angelini; Simone Bellotti	Occupazione; Centro Sociale; LINK
Abstract	Riunione di LINK nella sede del Videogiornale (Via Guerrazzi, 20). Gli argomenti di discussione sono le fratture interne al progetto LINK, la possibilità di accedere a spazi legalizzati (vs spazi occupati) e il rapporto con le altre realtà alternative di Bologna. In particolare, oggetto della riflessione è la vertenza legata alle Farmacie Comunali.						
HMPVEH_ BO_106	BLOCCO AL TRENO	Video8	0:54:27	Col.	Si	Calderara di Reno	Manifestazione; Guerra in Iraq
Abstract	Il video prende avvio con alcune riprese elaborate nella sede del Videogiornale di via Guerrazzi. In seguito sono presenti immagini di una manifestazione contro la guerra in IRAQ avvenuta a Tavernelle d'Emilia (Calderara di Reno) il 13 febbraio 1991: i manifestanti bloccano un treno carico di carri armati.						
HMPVEH_ BO_107	INCHIESTA sulla GUERRA ONU/IRAQ	Video8	1:21:12	Col.	Si	Vincenza Perilli	Intervista; Guerra in Iraq; Spettacolo teatrale

Abstract	Il video comincia con alcune interviste effettuate da Vincenza Perilli nel bar Maurizio di via Guerrazzi e in due bar di via S. Vitale (Bologna) e riguardanti la guerra in Iraq. Le interviste proseguono nelle mense di piazza Verdi e in un altro bar. Successivamente sono presenti immagini della manifestazione contro la guerra del 17/01/1991 e del concentramento al distretto militare del 18/01/1991 (più interviste). La cassetta termina con immagini di uno spettacolo di teatro orientale.								
HMPVEH_ BO_108	INCHIESTA sulla GUERRA ONU/IRAQ	1991	Video8	1:20:27	Col.	Si	Alice; Francesco	Bologna	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.; Guerra in Iraq
Abstract	Il video comincia con un ragazzino che balla davanti alla videocamera. Seguono interviste effettuate in via Guerrazzi, vicino al Portico dei Servi e in altre zone del centro. Successivamente sono presenti immagini di una festa all'I.N.K. contro la guerra. In seguito, un ragazzo e una ragazza, Alice e Francesco, viaggiano in macchina per le strade di una Bologna notturna (sono riconoscibili le torri della Fiera). Dopo alcune immagini di un'assemblea nell'aula magna di Santa Lucia e un breve spezzone di un servizio del TG1, vengono mostrati i poster degli studenti medi contro la guerra. La videocassetta termina con la presentazione del Videogiornale in un'assemblea pubblica.								
HMPVEH_ BO_111	INCHIESTA SULL'INFORMAZIONE (GUERRA ONU/IRAQ)	1991	Video8	1:02:24	Col.	Si	Carlo Capponi; Vincenza Perilli	Bologna	Intervista; Guerra in Iraq; DAMS
Abstract	Il video comincia con alcune interviste effettuate in diversi bar e con l'intervista al giornalista di piazza Aldrovandi riguardo alla guerra in IRAQ. Segue un'intervista di Vincenza Perilli al bidello/poeta del DAMS, Carlo Capponi. Successivamente è presente un'intervista a un giovane uomo sul rapporto tra informazione e guerra in IRAQ. La cassetta termina con una serie di interviste effettuate in piazza Maggiore.								
HMPVEH_ BO_116	INCHIESTA ARENA DEL SOLE	1991	Video8	0:25:34	Col.	Si		Bologna	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.
Abstract	Viene presentato il piano di ristrutturazione dell'Isola Nel Kantiere elaborato dagli occupanti. Seguono riprese effettuate in piazzetta S. Giuseppe e all'interno di uno dei cortili (è visibile una piccola betoniera). Successivamente sono presenti più immagini di due poster in cui viene presentata la storia dell'Arena del Sole.								
HMPVEH_ BO_117	I.N.K. 1	1991	Video8	1:34:12	Col.	Si	Clinio Occhi, Roberto Nanni, Lino Greco, Camacho (Alessandro Caselli), Marco Barani	Bologna	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.
Abstract	Clinio Occhi e Roberto Nanni commentano un tentativo di sgombero dell'I.N.K. il 16/08/1991. L'operatore filma ciò che sta accadendo in piazzetta S. Giuseppe: la conferenza stampa degli occupanti (tra gli altri, interviene Camacho) e le interviste ai presenti in piazza. Si passa, in seguito, a una sequenza notturna: l'operatore dice al microfono che la polizia non è arrivata. Successivamente un'operatrice e un operatore documentano l'attesa dello sgombero. Seguono immagini di un'assemblea interna e di un'assemblea con il funzionario del comune Marco Barani.								

HMPVEH_ BO_118	I.N.K. 3	1991	Video8	1:31:41	Col.	Si	Silvia Bartolini, Marco Barani, Camacho (Alessandro Caselli)	Bologna	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.
Abstract	La videocassetta si apre con il prosieguo dell'assemblea con il funzionario del comune Marco Barani. Seguono riprese effettuate durante un incontro in piazzetta S. Giuseppe con l'assessore Silvia Bartolini. Segue un'intervista a un'abitante della zona. Successivamente è presente un'intervista a Camacho nella piscina dell'INK da parte di un giornalista. La videocassetta si chiude con le riprese effettuate davanti all'ufficio								
HMPVEH_ BO_193	BETTA ELICIO HUERTA LAVORO MANUELA	1992	VHS	0:58:58	Col.	Si		Bologna	
Abstract	Riprese effettuate per un documentario sulle ambulanze di strada a Bologna. Si prende avvio con un'intervista all'operatrice Elisabetta. Seguono immagini dell'ambulanza. Successivamente sono presenti riprese effettuate durante una riunione dell'unità: spesso i participant dialogano con la videocamera.								
HMPVEH_ BO_194	ALESSANDRA/ALEXANDRA	1992	VHS	0:25:25	Col.	Si	Alessandra; Alexandra	Bologna	Scuola Elicio Huerta
Abstract	Si tratta di un lavoro elaborato all'interno della Scuola Elicio Huerta. Due ragazze, Alessandra e Alexandra, riprendono una loro cena: parlano della loro vita, dei loro amori e del loro rapporto con la famiglia.								
HMPVEH_ BO_195	ALESSANDRA/ALEXANDRA	1992	VHS	0:25:25	Col.	Si		Bologna	
Abstract	Copia di HMPVEH_BO_194.								
HMPVEH_ BO_246	25-1-90 VARIE ASSEMBLEE x interviste	1990	VHS	0:56:40	Col.	Si	Silvia Fanti	Bologna	Occupazione; Pantera
Abstract	Assemblea della Facoltà di Lettere in via Zamboni (25 gennaio). Gli oggetti di discussione sono i seguenti: il ruolo del DAMS nella protesta, organizzazione pratica dei corsi, la presenza dei Cattolici Popolari (il cui rappresentante viene cacciato dall'assemblea). Seguono immagini di un banchetto. Successivamente sono presenti due assemblee: nella prima viene analizzata la legge Ruberti – in particolare la composizione degli organi direttivi prevista dalla riforma; la seconda è un'assemblea a scienze politiche. Seguono alcune interviste e una nuova assemblea riguardante la discussione sulla legge Ruberti. Alcuni studenti damisiani chiariscono il loro ruolo all'interno della Facoltà di Lettere: i locali non sono stati ancora occupati, mentre la facoltà è già occupata. Si propongono nuove forme di autogestione e di rapporti con le altre istituzioni. Successivamente, il videogiornale intervista anche gli studenti di Veterinaria. Un gruppo di ragazzi improvvisa un canto anti-Ruberti nei corridoi di via Zamboni. La cassetta prosegue con un'assemblea degli studenti del DAMS (tra gli altri problemi da discutere, vi sono le diverse denunce che stanno bloccando i lavori) e con immagini di un banchetto informativo riguardante le denunce ai danni degli studenti.								

HMPVEH_ BO_252	GAY PANTERA ROSA di Luciano Autogestito GAY/Lesbo	1990	VHS	1:14:21	Col.	Si	Daniele Gasparinetti, Vincenzo Tallarico	Bologna	Occupazione; Pantera; Pantera Rosa
Abstract	La videocassetta prende avvio con immagini della preparazione di un'assemblea e dell'assemblea stessa del DAMS occupato. All'ordine del giorno è il coordinamento interno ai vari curricula del DAMS; la creazione di una piattaforma condivisa; il problema delle assemblee nazionali di Firenze (troppo legate alle istanze della FGCI) e di Urbino; l'organizzazione del movimento bolognese (struttura del coordinamento interfacoltà etc.); un (teso) colloquio con i professori. Successivamente sono presenti le comunicazioni della Pantera Rosa (i collettivi gay e lesbici del movimento bolognese: tra i partecipanti è riconoscibile Vincenzo Tallarico) – le riprese sono state effettuate nel DAMS occupato di via Guerrazzi. La videocassetta prosegue con immagini degli studi del Videogiornale. Si termina con un'assemblea riguardante i contenuti della legge Ruberti e con altre immagini del DAMS occupato.								
HMPVEH_ BO_253	Riprese in Via Indipendenza - Banchetto MSI 27/1/90	1990	VHS	2:07:24	Col.	Si	Filippo Berselli	Bologna	Manifestazione; Occupazione; Pantera
Abstract	La videocassetta comincia con la manifestazione contro la raccolta firme del MSI relativa all'immigrazione. Seguono immagini dell'occupazione della facoltà di Scienze Politiche a Bologna (sono presenti riprese effettuate durante un'assemblea e un'intervista e diverse interviste [la prima a un occupante, la seconda a un professore). Successivamente sono presenti riprese elaborate durante le occupazioni di Matematica e di Fisica e in piazza Verdi (qui, in particolare, vengono effettuate interviste agli studenti immigrati sulla loro condizione). Si prosegue con un'assemblea studenti-lavoratori/riunione sindacale relativa ai contenuti della legge Ruberti e con una serie di interviste ai partecipanti riguardanti il rapporto tra pubblico e privato, la società cibernetica e l'elaborazione di intelligenze collettive; un ragazzo legge anche il manifesto di solidarietà dell'INK alle occupazioni. È possibile, in seguito, assistere alla rassegna stampa degli articoli riguardanti il movimento (Repubblica, Resto del Carlino, Il Manifesto, L'Unità, Corriere della Sera e La Stampa); inoltre, si dà notizia di un fax arrivato dall'assemblea di Palermo da parte dei delegati bolognesi, i quali denunciano la sua inconcludenza. La videocassetta termina con le immagini di un foglio bianco su cui viene riportato, con una macchina da scrivere, l'incipit della "Società dello Spettacolo" di Guy Debord e con fotografie in bianco e nero di Roversi Monaco.								
HMPVEH_ BO_255	Assemblea di lettere 23/1/90	1990	VHS	2:09:50	Col.	Si	Daniele Gasparinetti; Silvia Fanti; Clinio Occhi	Bologna	Manifestazione; Occupazione; Pantera

Abstract	Assemblea della Facoltà di Lettere del 23 gennaio 1990 in via Zamboni 38. La lista degli interventi fa riferimento alle seguenti questioni: le strumentalizzazioni da parte della politica, l'occupazione di Palermo e di Bari, la politica universitaria di Roversi Monaco, il ruolo dei Cattolici Popolari (con un intervento di un esponente di questo gruppo), la funzione dell'antifascismo nel movimento, il controllo dell'università da parte degli ordinari, la necessità di rifondazione strutturale della didattica, la votazione per la denominazione del movimento, l'analisi della legge Ruberti, le richieste del movimento bolognese (tra cui le dimissioni del rettore), il diritto allo studio e l'occupazione dell'università. Segue una registrazione da RAI TRE (Telefono Giallo, con Corrado Augias e Franca Leosini). La videocassetta termina con immagini frammentarie di una festa universitaria e della sede del Videogiornale.								
HMPVEH_ BO_256	Augsburg . Giovedì del DAMS . GI.5.4.89 dibattito con Agosti	1989-1990	VHS	3:04:06	Col.	Sì	Les Blank, Clinto Occhi, Vincenza Perilli, Silvia Fanti, Daniele Gasparinetti; Claudio Lanteri; Silvano Agosti; Hans Breuer	Augsburg; Bologna	Festival; Viaggio; DAMS; Pantera
Abstract	La videocassetta prende avvio con un piccolo cortometraggio girato per il laboratorio di videoripresa organizzato da "Lo specchio di Dioniso". In seguito, sono presenti delle riprese effettuate ad Augsburg, durante il festival "Tage des Unabhaegigen Films": in cui la redazione del Videogiornale presenta i lavori elaborati durante l'occupazione della Pantera. Si prende avvio con la celebrazione della festa dell'aglio: in un locale, gli astanti sono invitati a mangiare pane e aglio. Segue un'intervista a Les Blank, presente ad Augsburg per presentare il film "Yum, Yum, Yum! A Taste of Cajun and Creole Cooking". Successivamente, il gruppo del Videogiornale partecipa ai saluti inaugurali della manifestazione tenuti dal sindaco di Augsburg, Hans Breuer. Si prosegue con riprese effettuate nel foyer del cinema in cui verranno mostrati i numeri del Videogiornale e con le immagini della presentazione dei lavori e della Q&A finale. La parte girata ad Augsburg termina con i festeggiamenti a un bar. La seconda parte della videocassetta, invece, è dedicato a uno dei "Giovedì del DAMS" dedicato a un incontro con Silvano Agosti: dopo aver mostrato un film girato durante gli scontri di Valle Giulia, il filmmaker bresciano interloquise con l'uditorio. La discussione principale verte sul problema della contestualizzazione dei documenti filmici.								
HMPVEH_ BO_257	Allestimento Officine Schwartz Bologna nov. 1989 in Fabbrica	1989	VHS	0:43:13	Col.	Sì	Clintio Occhi, Silvia Fanti, Daniele Gasparinetti; Claudio Lanteri	Bologna	Occupazione; Centro Sociale; Fabbrika
Abstract	Riprese effettuate durante la preparazione del concerto delle Officine Schwartz nella Fabbrica di via Serlio nel il 9 dicembre del 1989. Inizialmente compaiono immagini del cortile: gli occupanti tirano i cavi dell'elettricità. In seguito puliscono gli interni della fabbrica e preparano il palco e l'impianto elettrico per il concerto. La parte dedicata alla preparazione del concerto termina con le prove degli strumenti. In seguito, è presente materiale informativo riguardante gli affitti delle case: una donna spiega i principali problemi relativi ai contratti: si tratta di una produzione degli AMSTERDAMMED (DAMNEDNEWS).								

HMPVEH_ BO_265	NON CANCELLARE! Manifestazione Naz. Roma 3-2-90 + Incontro Roger	1990	VHS	3:03:42	Col.	Si	Clinio Occhi, Jean-Henri Roger	Palermo, Roma	Manifestazione; DAMS; Pantera; Occupazione
Abstract	Il video prende avvio con un serie di interventi effettuati durante il presidio/manifestazione di Palermo dell'1 febbraio 1990. L'oggetto principale della discussione è la legge Ruberti, la privatizzazione dell'università e le forme di organizzazione del movimento (in particolare la creazione di un coordinamento nazionale, il ruolo delle assemblee di ateneo, il ruolo dei delegati, l'abrogazione dell'articolo 16 [le norme sulla privatizzazione], la funzione del documento di conclusione dei lavori, il ruolo degli studenti stranieri, la violenza interna al movimento). Seguono riprese effettuate nei locali dell'università di Palermo durante l'occupazione: i corridoi vuoti, i murales, una cena e altre assemblee. Successivamente compaiono immagini della manifestazione di Roma del 3 febbraio 1990 – queste immagini sono completate da interviste ai passanti e ai partecipanti (è riconoscibile Clinio Occhi) – e del concerto dell'Onda Rossa Posse. La videocassetta prosegue con un seminario sulla controinformazione, sul ruolo del video e sulle possibilità distributive (è presente Clinio Occhi) con Jean-Henri Roger.								
HMPVEH_ BO_277	SFILATA DANIELE	1994	VHS	0:42:30	Col.	Si	Daniele Del Pozzo, Stefano Casagrande, Clelia Sedda	Bologna	Il Cassero; AIDS
Abstract	Preparativi di una sfilata della sfilata "Miss Italia Alternative" del 1994. Segue la sfilata: presentano Clelia Sedda e Stefano Casagrande. L'incasso sarà devoluto a una casa di cura per persone con AIDS.								
HMPVEH_ BO_303	ANGELO + BENEDETTO	1992	S-VHS	0:37:49	Col.	Si	Enza Negroni, Lino Greco, Albertik (Alberto Bario), Roberto Nanni, Johnny Frequenza	Bologna	Occupazione; Pratello; Pratello TV; Concerto
Abstract	La videocassetta prende avvio con un'intervista a Enza Negroni riguardante Pratello TV. Seguono riprese effettuate nel cortile degli stabili occupati e per via del Pratello. Successivamente sono presenti nuove immagini della "cabina di regia" e dell'appartamento di Camacho: sono riconoscibili Lino Greco, Roberto Nanni, Johnny Frequenza. Un gruppo di bambini, riuniti in orchestra, suona nei giardini di via San Rocco: in seguito, vi sono riprese effettuate per via del Pratello e via Pietralata (il numero di un artista di strada, i bar, i banchetti, i concerti – è riconoscibile Albertik mentre monta il palco –, la banda, etc.)								
HMPVEH_ BO_304		1992	VHS	0:38:50	Col.	Si	Lu Papa Ricky (Riccardo Povero), Johnny Frequenza, Clinio Occhi	Bologna	Occupazione; Pratello; Pratello TV

Abstract	Serie di interviste effettuate durante la festa del Pratello. In particolare, le interviste sono state effettuate in una galleria d'arte. Seguono immagini della "cabina di regia" di Pratello TV: sono riconoscibili Clinio Occhi, Johnny Frequenza, Leopoldo Mantovani. Dopo il monoscopia di Pratello TV, sono presenti immagini mute della casa di Camacho e di una banda in via del Pratello (alcune inquadrature sono sonore). Successivamente sono presenti immagini mute di via del Pratello e della "cabina di regia" di Pratello TV. Dopo il monoscopia di Pratello TV, compaiono nuove immagini (sonore) della "cabina di regia" di Pratello TV (tra gli altri, riconosciamo anche Lu Papa Ricky). In seguito sono presenti riprese effettuate nel cortile degli stabili occupati: alcune persone stanno facendo dei lavori di muratura. Nuove riprese della "cabina di regia" di Pratello TV.								
HMPVEH_ BO_308	PROVVISORIA CASSETTA KAMACHO	1992	VHS	2:55:15	Col.	Si	Johnny Frequenza, Camacho (Alessandro Caselli), Daniele Gasparinetti, Roberto Nanni, Roberto Angelini, Vittoria Burattini, Lino Greco	Bologna	Occupazione; Pratello; Pratello TV
Abstract	Nella casa di Camacho viene fatto un test su una videocamera. Vengono testati i comandi della videocamera e la gamma dinamica. Segue una telefonata in cui agli astanti viene comunicato che un loro amico ha appena avuto un figlio (le immagini hanno una dominante rosa). Successivamente, sempre nella casa di Camacho, un gruppo discute di un progetto di film da girare in pellicola. Alcuni degli astanti hanno in mano della macchine Super8. Il progetto riguarda la documentazione delle attività del gruppo che sta dando vita alla TV del Pratello. Al termine della riunione, la videocamera continua a registrare: alla tavola di Camacho siedono diverse persone, tra cui Vittoria Burattini e Daniele Gasparinetti. La videocassetta termina con immagini della "cabina di regia" di Pratello TV: sono riconoscibili Johnny Frequenza, Clinio Occhi, Albertik e Roberto Nanni. Vengono "campionati" pochi secondi di ogni minuto per circa ventiquattro ore.								
HMPVEH_ BO_309	INTERVISTE: VETRERIA ALVA, BARBIERE, INTERVISTA PARTE II	1992	VHS	0:46:30	Col.	Si	Manuele Giannini, Emidio Clementi	Bologna	Pratello TV
Abstract	Vita quotidiana al Pratello: interviste al proprietario della vetreria, al falegname e al parrucchiere. Successivamente, Manuele Giannini degli Starfuckers e Emidio Clementi dei Massimo Volume parlano tra di loro al bar. In seguito, è presente un'intervista alla fruttivendola (in negozio e a casa sua - qui l'intervistatore tenta di sintonizzare la sua televisione sulla frequenza di Pratello TV).								
HMPVEH_ BO_312	Master - Prate CASINO' MODENA 31 A	1992	S-VHS	0:18:44	Col./BN	Si		Modena, Bologna	Concerto; Cinema Lumière; Pratello TV
Abstract	Il video comincia con una breve sequenza introduttiva al rallentatori. Per pochi minuti, poi, compaiono immagini di un concerto dei Casinò Royale a Modena. La cassetta prosegue con inquadrature girate all'interno del vecchio Lumière (ora Cinema Europa) di Bologna e dedicate alla musicazione di "A propos de Nice". Seguono riprese effettuate in via del Pratello, durante una festa di quartiere: un uomo, travestito da ninja,								

	interagisce con i passanti. Un'ulteriore sequenza è ambientata a Bologna: l'I.G.P., l'Isola Gay Posse, improvvisa un rap su un furgone davanti a una folla.					
HMPVEH_ BO_313	Master di Montaggio - Prate TV Varie MASTER 32 B	1992	S-VHS 0:36:51	Col. Sì	Marcella di Folco, Cavalla Cavalla	Bologna Intervista; Pratello TV
Abstract	Il video prende avvio con immagini del Pratello: due uomini mascherati inscenano un combattimento all'incrocio tra via del Pratello e via Pietralata. Nella folla compare Marcella di Folco. La sequenza successiva si apre con immagini notturne: Cavalla Cavalla, a una finestra, parla alla folla. Dopo una breve clip musicata, è presente un'intervista a due anziani del quartiere. Seguono altre immagini notturne e diurne, piuttosto frammentarie, girate in via del Pratello durante la festa del Pratello.					
HMPVEH_ BO_314	Master di Montaggio - Prate TV Varie MASTER 33 B	1992	S-VHS 1:34:36	Col./BN Sì	Lino Greco, Camacho (Alessandro Caselli), Roberto Nanni, Francesco Berardi	Bologna Occupazione; Pratello; Pratello TV
Abstract	La Banda Roncati si prepara a suonare in via del Pratello. Nelle sequenze successive è visibile la sua marcia itinerante per via del Pratello. Al termine della parte della videocassetta dedicata alla Banda Roncati, compare una "CAMACHO OPERAZIONE INTERFONO": Camacho, in tenuta steampunk, parla alla videocamera e compie dei lavori all'interno della propria abitazione. Ciò che dice non è udibile perché l'audio è interamente occupato da un commento sonoro (il tema di Blade Runner). In seguito, sono presenti le "Interviste alla popolazione" – a loro volta non udibili: una ragazza intervista varie persone in via del Pratello. Un'ulteriore sequenza è dedicata alla fesa per la fondazione della Repubblica di Pratello e Pietralata – in un locale di via Pratello compare Lino Greco che, insieme a un altro ragazzo, sta allestendo una postazione audio/video per la regia televisiva. Dopo alcuni intrattoli (LINK TV PROJECT), sono presenti immagini di un concerto della Banda Roncati. Si prosegue con interviste effettuate in via del Pratello e nei Giardini di San Rocco. La videocassetta si conclude con diverse inquadrature degli studi di Pratello TV – sono riconoscibili Camacho e Roberto Nanni.					
HMPVEH_ BO_322	Base dem X il 30-31-16.30 Capitan CeCCO 5.00 Intervalli 3.53. Killer Cerbottana 7.53 INTERVISTA A PIETRO - QUELLA SERA AL CASTELLO PATONGO PARTY - ONDE INTERFONICHE MASTER 37	1992	S-VHS 1:44:02	Col. Sì	Camacho (Alessandro Caselli), Lino Greco, Cavalla Cavalla; Roberto Nanni; Clinio Occhi; Simone Bellotti	Bologna Occupazione; Pratello; Pratello TV

Abstract	Alcuni titoli di testa (tra cui "LINK PROJECT TV" e una sigla con musica ska annunciano un 48 ore di TV sperimentale. Questa maratona avverrà in concomitanza con la festa del Pratello, il 30 e il 31 maggio. Durante la sigla scorrono immagini del quartiere. Successivamente, una sigla introduce il "VIAGGIO PLANETARIO DI CAPITAN CECCO": seguono immagini del quartiere e dei suoi abitanti. Un nuovo intrattolo, "PRATELLO A BUCHE", introduce una sequenza in cui vengono riprese tutte le buche di via del Pratello. Successivamente, sono presenti immagini in fish-eye degli studi del Pratello TV. Dopo due sequenze dedicate al cortile di via del Pratello 76/78 (case occupate), si torna negli studi di Pratello TV, possiamo ritrovare una copia muta dell'intervista allo sgomberacantine Pietro. La videocassetta prosegue con le immagini (mute) della ristrutturazione delle case occupate (76/78) da parte degli occupanti. Sequenza dedicata a "Patongo Party": Camacho e un altro ragazzo cucinano. La videocassetta si conclude con immagini della casa occupata da Camacho e con le prove di un gruppo musicale nello stesso edificio.					
HMPVEH_ BO_325	0.00 a 33.59 DEI CAVALLA "TV PRATE" MASTER 45	1992	S-VHS	1:44:49	Col. Si	Cavalla Cavalla; Eva Robin's; Camacho (Alessandro Caselli) Bologna Occupazione; Pratello; Pratello TV
Abstract	Diretta dei Cavalla-Cavalla per Pratello TV: discutono della band, della situazione socio-politica internazionale (scontri a Los Angeles del 1992) e dello stato del movimento cyberpunk. Le riprese sono state effettuate nella casa occupata di Camacho. Seguono immagini girate nel carcere minorile del Pratello e interviste (senza audio) ai commercianti e ai passanti (tra cui Eva Robin's). Successivamente sono presenti riprese effettuate nella cucina di Camacho: qui lui e altri ragazzi mettono a posto una videocamera.					
HMPVEH_ BO_327	Jaguar - ARENA DEL SOLE CAVALLA - DIRETTA DAL CORTILE 30-31 Jonny	1991-1992	S-VHS	1:59:31	Col. Si	Milano; Bologna Occupazione; Pratello; Pratello TV; I.N.K.; Intervista
Abstract	La videocassetta comincia con un breve spezzone di agit-prop dedicato alle occupazioni in zona Porta Ticinese a Milano. Seguono immagini di una performance teatrale, il telecinema di un documentario sui giaguari e un video sperimentale dedicat all'Isola Nel Kantiere. La videocassetta prosegue con le registrazioni delle "VISTA INTERVISTA" di Cavalla Cavalla e con una diretta dal cortile di via Pratello 76/78 condotta da Camacho. Termina con riprese e interviste notturne e diurne elaborate al Pratello.					
HMPVEH_ BO_341	TALK SHOW -PRATE3-	1992	Video8	1:33:21	Col. Si	Bologna Occupazione; Pratello; Pratello TV; Talk Show
Abstract	Un gruppo di giovani improvvisa un talk show nei local occupati del Pratello. Gli argomenti della discussione sono i problemi dell'assuefazione e della dipendenza.					
HMPVEH_ BO_343	RUNI ANTENNE MISTURA GIRATO 16	1992	Video8	1:02:38	Col. Si	Bologna Pratello; Pratello TV
Abstract	Il video prende avvio con un colloquio di Johnny Frequenza con altre due persone che gli stanno dando consigli su come trasmettere (le opzioni sono due: chiedere all'antennista Bruni della sua frequenza [è ripetitore di una frequenza] oppure trasmettere via cavo). In seguito, Johnny parla a					

	lungo con Bruni nel suo negozio. La cassetta termina con un suo "viaggio" in via del Pratello: qui incontra vigili, passanti e clienti dei bar.							
HMPVEH_ BO_354	SGOMBERO CANTINE SOLAI INTERVISTA PIETRO	E 1992 A	S-VHS	2:57:32	Col.	Si Lino Greco, Emidio Clementi, Clinio Occhi	Bologna	Occupazione; Intervista; Pratello; Pratello TV
Abstract	Il video si apre con un gruppo di ragazzi, tra cui Clinio Occhi ed Emidio Clementi, sono radunati attorno a una tavola. Con loro è Pietro. Apparecchiano la tavola e mangiano. Discutono anchei problemi di lavori. Dopo circa dieci minuti, comincia un'intervista a Pietro riguardante via del Pratello, le occupazioni e la sua vita.							
HMPVEH_ BO_376	"MOVIMENTO RIDUZIONE speciale (1990) Versione n. 2 (Novembre '90 - GIOVEDI' DAMS)	- 1990	VHS	0:24:51	Col.	Si	Bologna	Manifestazione; Occupazione; Pantera
Abstract	Riprese di una serie di manifestazioni per le autorizzazioni. La prima è stata svolta il 24 gennaio 1990 presso Santa Lucia. La seconda è stata svolta presso la segreteria il 2 ottobre 1990.							
HMPVEH_ BO_377	SPOT PER INK APPELLO PER MANOVALANZA 23.4.91 4min produzione VIDEOGIORNALE	1991	VHS	0:06:33	Col.	Si	Bologna	Occupazione; Centro Sociale; I.N.K.
Abstract	Breve video di "agit-prop" contro la politica degli sfratti e per la richiesta di aiuto (manovalanza, appunto) per la resistenza dell'Isola Nel Kantiere.							
HMPVEH_ BO_380	Inchiesta Maruchein	1992-1993	VHS	0:38:07	Col.	Si Giuseppe Baresi, Silvia Storelli	Bologna	Scuola Elicio Huerta
Abstract	Sono presenti tre video. Il primo è un'inchiesta riguardante la condizione degli immigrati e delle loro famiglie a Bologna. Al centro del documentario è la famiglia Sifi. Il video è stato prodotto dalla Scuola Elicio Huerta/Videogiornale. Segue un'altra produzione del Videogiornale: "Ritratto di ambulanza con figure". Il tema dell'inchiesta è il volontariato di strada. Anche questo video è stato prodotto dalla Scuola Elicio Huerta/Videogiornale nel maggio del 1993. Il terzo video è stato realizzato in collaborazione con Giuseppe Baresi nel febbraio del 1992. Si tratta di un prodotto sperimentale intitolato: "Quotidiano".							
HMPVEH_ BO_382	ZIO MINCHIA + "La famiglia ignorante" LAVORO	COPIA	VHS	0:32:30	Col.	Si Clinio Occhi, Giuseppe Gallo	Bologna	Occupazione; via Bertalia
Abstract	Un gruppo di giovani parla alla videocamera descrivendo la propria vita. Tra di loro compaiono Giuseppe Gallo e Clinio Occhi. Discutono di tutto: dalle proprie origini (Giuseppe è calabrese) al proibizionismo, dal lavoro al cinema. In seguito, Giuseppe guarda un dibattito politico in televisione con Marco Pannella.							

Appendice Iconografica

Descriptive Framework ⁸					
Events	Components				
	Partici- pants	Settings	Topics	Message Form	Code
Planning					
Shooting: on-camera					
Shooting: behind- camera					
Editing					
Exhibiting					

Fig. 1 R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1987, p. 19.



Fig. 2 *TONIO – LUCIA SANDRO – A.MARIE* (Super8 [VHS], Anni '70-1982)



Fig. 3 *AUTUNNO 76 INVERNO PRIMAVERA 77* (Super8 [VHS], 1976-1977)



Fig. 4 *AUTUNNO 76 INVERNO PRIMAVERA 77* (Super8 [VHS], 1976-1977)

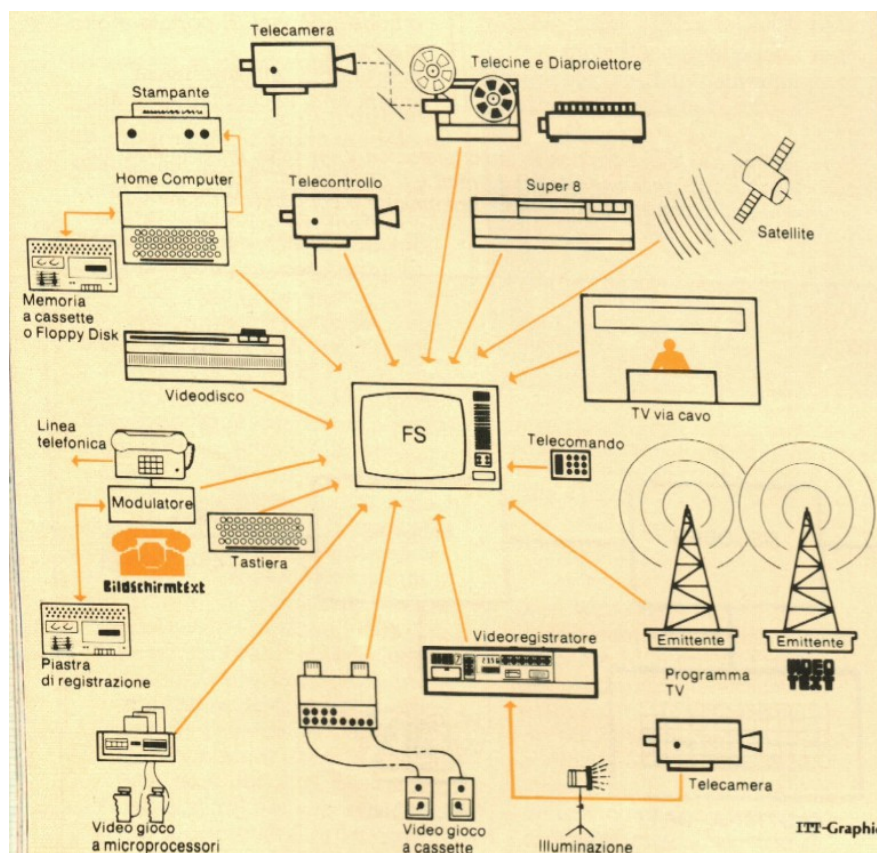


Fig. 5 C. Solarino, “Il televisore. Questo sconosciuto terminale informativo”, in *Video Magazine*, n. 2 (ottobre 1981), p. 36

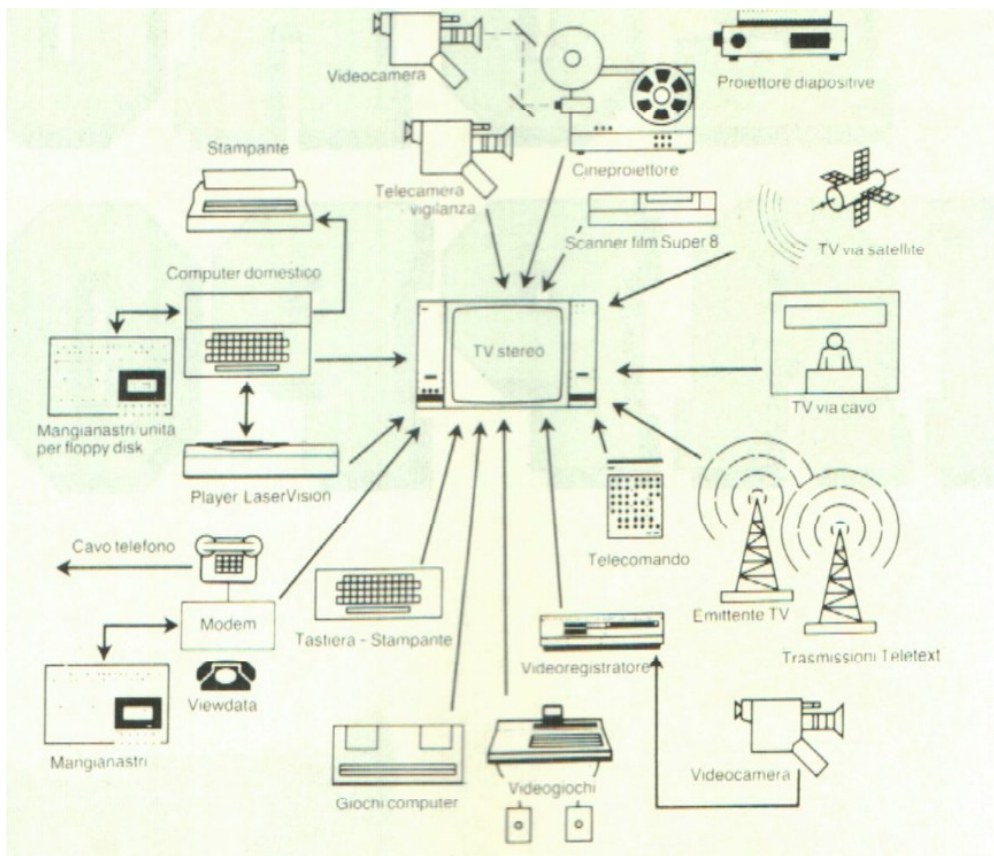


Fig. 6 P. Secondi, “Se la tua immagine è così, così”, in *Video*, n. 22 (ottobre 1983), p. 33

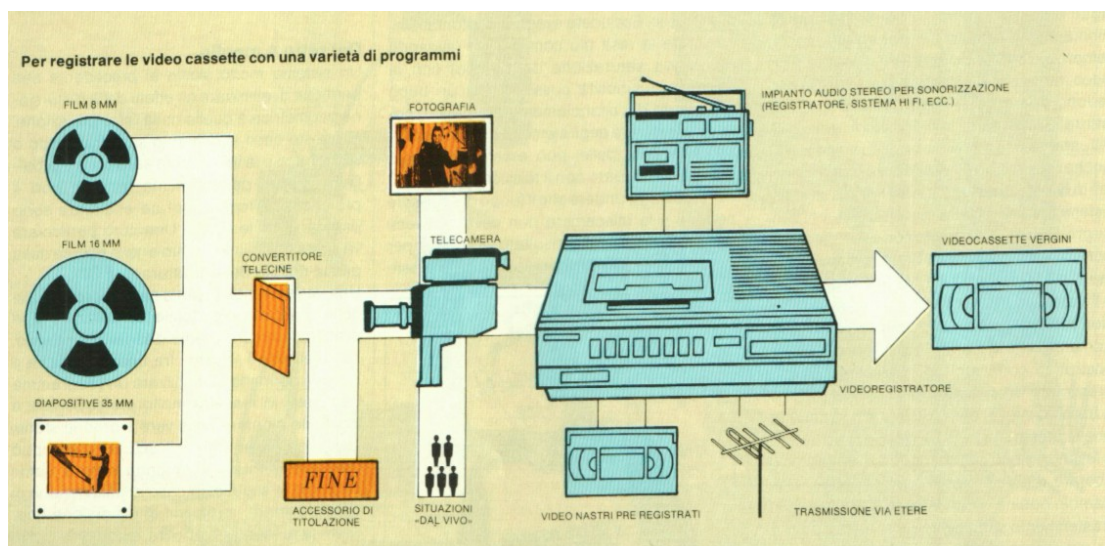


Fig. 7 S. Belli, “Stasera in TV le vostre diapositive”, in *Video*, n. 1 (novembre 1981), p. 68

Fonti audiovisive

All'interno di questo apparato si riporteranno le fonti audiovisive di maggiore riferimento all'interno della tesi. Per una più completa disamina delle fonti rimandiamo all'appendice catalografica.

Fondo Cabrini

BANDA FESTA COPPA '85 (1985, VHS, 180 min)

VIPITENO 1985 AMATORI - POL ROVERETO (1985, VHS, 180 min)

LEONARDO 1985-86 No 1 (1985-1986, VHS, 240 min)

LEO-BRUNO 1987-1988 No 2 (1987-1988, VHS, 240 min)

LEO e BRUNO 1988-1989 (1988-1989, VHS, 120 min)

MARINA DI MASSA 1992 (1992, VHS, 120 min)

MATRIMONI TONIO - LUCIA SANDRO - A.MARIE (VHS [originale in Super8], 60 min)

AMATORI RESTO DEL MONDO (VHS, 240 min)

BRUNO PULCINI PRO PIACENZA (VHS, 120 min)

LEONARDO FABRIZIO (VHS, 120 min)

S. LUCIA (VHS, 120 min)

SAN LAZZARO ALSENESE 4-1 TRASFERTA PULMAN CENA DI NATALE (VHS, 180 min)

UFFICIALE E GENTILUOMO - BAR CALCETTO (VHS, 180 min)

Fondo Cavallotti-Vignoli

Andrea 9 mesi? Villa di Tino? _ Cesenatico Trezzo 1969 (1969, Super8, 55 mt)

Francesca _ Battesimo _ ??? _ Pappa-Latte _ 5/10/75 _ 12/75 _ 1/76 (1975-1976, Super8, 65 mt)

I° COMPLEANNO MARE 76 (1976, Super8, 95 mt)

AUTUNNO 76 INVERNO PRIMAVERA 77 (1977, Super8, 75 mt)

II° COMPLEANNO MARE 77 MERANO (1977, Super8, 35 mt)

ESTATE 78 ASILO I° ANNO (1978, Super8, 50 mt)

PRIMI PASSI (Super8, 40 mt)

Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG10, Super8, 135 mt)

Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG11, Super8, 30 mt)

Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG12, Super8, 105 mt)

Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG13, Super8, 60 mt)

Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG14, Super8, 30 mt)

Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG15, Super8, 60 mt)
Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG16, Super8, 60 mt)
Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG17, Super8, 12 mt)
Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG18, Super8, 12 mt)
Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG19, Super8, 15 mt)
Senza Titolo (HMMICAVALLOTTIVIG20, Super8, 10 mt)
Cassetta di fine anno classe 3a A scuola elementare di via FF. AA. 279 (1992, VHS, 240 min)
VIDEO INDIPENDENTI (2002, VHS, 240 min)
Senza titolo (HVCVALLOTTIVIG8, Video8, 60 min)

Fondo Fabiani

Tunisia Cinque Terre (1974, Super8, 15 mt)
Turchia (1976, Super8, 15 mt)
Bali (1980, Super8, 15 mt)
Portogallo (Super8, 15 mt)
FABIANI (1983, Super8, 15 mt)
LUCIA (1984, Betamax, 95 min)
BETAMOVIE/Tenerife + varie (1986, Betamax, 95 min)
LU (1986, Betamax, 130 min)
ZOO PISTOIA (1986, Betamax, 130 min)
ESTATE 1987 (1987, Betamax, 195 min)
BETAMOVIE/CAPRETTA 9/10/(illeggibile) (1988, Betamax, 130 min)
ZOO SAFARI (Betamax, 130 min)

Fondo PVEH

Senza titolo (HMPVEH_BO_1, 16mm, 20 mt)
Allestimento Concerto Officine Schwartz Bologna nov. 1989 in Fabbrica (1989, VHS, 180 min)
26.1.90 Giro facoltà A (1990, VHS, 240 min)
28/1/90 ASSEMBLEA LETTERE I GIOVEI DAMS 15/3/90 ACCADEMIA (SONO SOLO 19:13 su 77:70) (1990, VHS, 240 min)
Assemblea di lettere 23/1/90 (1990, VHS, 240 min)
Augsburg. Giovedì del DAMS. GI.5.4.89 dibattito con Agosti (1990, VHS, 180 min)
GAY PANTERA ROSA di Luciano Seminario Autogestito GAY/Lesbo (1990, VHS, 180 min)
INTER. CP. / BANCHETTI FIRME 25-1-90 + INTERVISTE EDICOLE (1990, VHS, 240 min)

MANIFESTAZIONE ANTIPROIBIZIONISTA VEN 2/3/90 + TG SU GUERRA 16/01/90 mattina
 (1990, VHS, 180 min)
Riprese in Via Indipendenza - Banchetto MSI 27/1/90 (1990, VHS, 240 min)
VIDEOGIORNALI No 1-2-3-4-9-13-14 (1990, VHS, 180 min)
VIDEOGIORNALI No 15-5-6-7-8-10-11-12 (1990, VHS, 180 min)
VideoJurnal UNIVERSITA' OCCUPATA BOLOGNA 1990 DAMS m. 4 (1990, VHS, 120 min)
DE BELLO IRAKENO (1991, VHS, 30 min)
INTERVISTE: VETRERIA ALVA, FALEGNONE, BARBIERE, BAR INTERVISTA PEPPINA PARTE
II TIMER: 8,97" (1992, VHS, 180 min)
PRATELLO 3 TALK SHOW + RIPRESE NOTTE MASTER 36 (1992, VHS, 120 min)
PROVVISORIA CASSETTA KAMACHO (1992, VHS, 120 min)
SFILATA DANIELE 19/7/94 (1994, VHS, 180 min)
3D INK (1991, Video8, 60 min)
BLOCCO AL TRENO (1991, Video8, 60 min)
INCHIESTA sulla GUERRA ONU/IRAQ (1991, Video8, 90 min)
INCHIESTA SULL'INFORMAZIONE (GUERRA ONU/IRAQ) (1991, Video8, 60 min)
I.N.K. 1 (1991, Video8, 90 min)
I.N.K. 3 (1991, Video8, 90 min)
I.N.K. 4 (1991, Video8, 30 min)
I.N.K. 7 (1991, Video8, 90 min)
INK CYBERG TV (1991, Video8, 90 min)
INK DISCIPLINATA (1991, Video8, 30 min)
INK FESTA DI GUIDO (1991, Video8, 90 min)
INK, GALLIERA E CASE MURATE (1991, Video8, 60 min)
INK PISCINA (1991, Video8, 60 min)
PER AURO (1991, Video8, 60 min)
SGOMBERO DI V. TIARINI (1991, Video8, 30 min)
SIT IN P.ZZA VERDI VS PDS (1991, Video8, 60 min)
V. GALLIERA SGOMBERO (1991, Video8, 60 min)
VS GUERRA (1991, Video8, 90 min)
VS GUERRA (1991, Video8, 30 min)
MAURIZIO MISTA 30/5/92 (1992, Video8, 60 min)
RUNI ANTENNE MISTURA GIRATO 16 (1992, Video8, 60 min)
TALK SHOW -PRATE3- (1992, Video8, 90 min)

Base dem X il 30-31-16.30 Capitan CeCCO 5.00 Intervalli 3.53. Killer Cerbottana 7.53
INTERVISTA A PIETRO - QUELLA SERA AL CASTELLO PATONGO PARTY - ONDE
INTERFONICHE MASTER 37 (1992, S-VHS, 120 min)
BEN-ANGELO VIDEO SALDATURA (1992, S-VHS, 120 min)
Master - Prate TV. Varie CASINO' ROYALE MODENA 2.45 MASTER 31 A (1992, S-VHS, 120
min)
Registrazione della diretta del 31 MASTER 30 (1992, S-VHS, 120 min)
BUSKERS (1991, Hi8 , 30 min)
I.N.K. 5 (1991, Hi8, 60 min)
I.N.K. 6 (1991, Hi8, 30 min)

!

!

!

!

Bibliografia delle monografie e degli articoli scientifici

Aa. vv., *Le videocassette: una rivoluzione tecnica in una nuova prospettiva di più ampie scelte culturali*, Tipografia Failli, Roma 1971.

———, *L'altro video. Incontro sul videotape*, Centro Stampa del Comune, Pesaro 1973.

———, *La Pantera e i mass media*, Sapere 2000, Roma 1991.

———, *Journal Of Film Preservation*, n. 53 (novembre 1996).

———, *Jubilee Book: Essays On Amateur Film. Recontres autour des inédits*, Inédits, Bruxelles 1997.

Agamben Giorgio, "Note sul gesto", in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 45-53.

———, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.

———, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

———, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

———, *L'uso dei corpi. Homo sacer IV, 2*, Neri Pozza, Vicenza 2014.

Akrich Madeleine, Latour Bruno, Callon Michel (a cura di), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Mines ParisTech, Paris 2006.

Albera François, Tortajada Maria (a cura di), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology In The Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

——— (a cura di), *Cine-Dispositives: Essays In Epistemology Across Media*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.

Appadurai Arjun, *The Social Life Of Things. Commodities In Cultural Perspectives*, Cambridge University Press, New York 1986.

——— (a cura di), *Modernity At Large: Cultural Dimensions Of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996; tr. it. di Pietro Vereni, *Modernità in polvere*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

Armes Roy, *On Video*, Routledge, London 1988.

!

!

Barker Jennifer, *The Tactile Eye : Touch and the Cinematic Experience* , University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2009.

Beaujour Michel, *Poetics of the Literary Self-Portrait*, New York University Press, New York-London 1991.

Bellour Raymond, *L'Entre-images*, La Différence, Parigi; tr. it. di Vincenza Costantino, Andrea Lissoni, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano 2007.

———, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L., Parigi 2012.

Bellour Raymond, Duguet Anne-Marie (a cura di), *Vidéo, Communications*, n. 48 (1988).

Bec Louis, “Les gestes prolongés. Preface”, in *Flusser Studies*, n. 4, <http://www.flusserstudies.net/>.

Belting Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München 2001; tr. it. di Salvatore Incardona, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci Editore, 2011.

Beltrame Alberto, Fidotta Giuseppe, Mariani Andrea (a cura di), *At The Borders Of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories*, Forum, Udine 2014.

Benjamin Walter, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2012.

Berger Peter L., Luckmann Thomas, *The Social Construction Of Reality*, Anchor Books, New York 1966; tr. it. di Marta Sofri Innocenti, Alessandro Sofri Peretti, *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna 1969.

Berardi Franco, *La pantera e il rizoma*. Bologna, A/traverso, 1990.

———, *Politiche della mutazione*, Synergon, Milano-Bologna 1991.

———, *Mutazione e cyberpunk. Immaginario e tecnologia negli scenari di fine millennio*, Costa & Nolan, Genova 1994.

———, *Skizomedia. Trent'anni di mediattivismo*, DeriveApprodi, Roma 2006.

Bernagozzi Gianpaolo, *L'altro occhio. Montecatini Cinema 1970-1980*, Patron, Bologna 1981.

!

!

Berten André, “Dispositif, médiation, créativité: petite généalogie”, in *Hermes*, n. 25 (1999), pp. 33-47.

Bertozzi Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.

———, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012.

Bettetini Gianfranco, *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Bompiani, Milano 1996.

Bianchi Pietro, Bursi Giulio, Venturini Simone (a cura di), *Il canone cinematografico*, Forum, Udine 2011.

Bijsterveld Karin, Van Dijck José, *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory And Cultural Practices*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.

Black Daniel, “Where Bodies End And Artefacts Begin: Tools, Machines And Interfaces”, *Body & Society*, vol. 20, n. 1 (2014), pp. 31-60.

———, *Embodiment And Mechanisation: Reciprocal Understandings Of Body And Machine From The Reinassance To The Present*, Ashgate, Farnham 2014.

Blom Ina, *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Sternberg Press, Berlin 2016.

Bolter David Jay, Grusin Richard, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1999; tr. it. di Benedetta Gennario, *Remediation. Compenetrazione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2003.

Boddy William, “Alternative Television In The United States”, in *Screen*, vol. 31, n.1 (primavera 1990), pp. 91-101.

Borde Raymond, “Storia delle distruzioni”, in *Cinema&Cinema*, n. 63 (gennaio-aprile 1992), pp. 93-104.

!

!

Bordina Alessandro, Campanini Sonia, Mariani Andrea (a cura di), *L'archivio*, Forum, Udine 2012.

Bourdieu Pierre et al. (a cura di), *Un Art moyen. Essai sur le usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris 1966; tr. it. di Milly Buonanno, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Firenze-Rimini 2004.

———, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Droz, Ginevra 1972; tr. it. di Irene Maffi, *Per una teoria della pratica con Tre studi di etnologia cabila*, Cortina, Milano 2003.

———, *La Distinction. Critique social du jugement*, Minuit, Paris 1979; tr. it. di Guido Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001.

———, *Questions de sociologie*, Minuit, Paris 1980.

———, *Le Sens pratique*, Minuit, Paris 1980; tr. it. di Mario Piras, *Il senso pratico*, Armando Editore, Roma 2005.

Bovone Laura, “Teorie della quotidianità: ricerca di senso o negazione di senso”, in *Studi di sociologia*, vol. 24, n. 1 (gennaio-marzo 1986), pp. 20-36.

———, *In tema di postmoderno. Tendenze della società e della sociologia*, Vita&Pensiero, Milano 1990.

Bovone Laura, Rovati Giancarlo, *Sociologie micro. Sociologie macro*, Vita e Pensiero, Milano 1988.

Boyle Deirdre, “From Portapak To Camcorder: A Brief History Of Guerrilla Television”, in *Journal Of Film And Video*, vol. 44, nn. 1-2 (primavera-estate 1992), pp. 67-79.

———, *Subject To Change: Guerrilla Television Revisited*, Oxford University Press, New York 1997.

Braidotti Rosi, *The Posthuman*, Polity, Cambridge 2013.

Bratu Hansen Miriam, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley 2011; tr. it. di Nanni Cagnone, *Cinema & Experience: le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan e Levi, Bologna 2013.

!

!

Broadhurst Susan, Machon Josephine, *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2006.

Bröckling Guido, “Das handlungsfähige Projekt? oder: die Frage nach der Subjekthaftigkeit des Projekts in der Menschwerdung zwischen Geste, Projektion und Verantwortung”, in *Flusser Studies*, n. 16, <http://www.flusserstudies.net/>.

Brown Bill, “Thing theory”, in *Things, Critical Enquiry*, vol. 28, n. 1 (autunno 2001), pp. 1-22.
———, *A Sense Of Things*, University of Chicago Press, Chicago 2004.

Bruss Elizabeth W., “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”, in James Olney (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton 1980, pp. 296-320.

Buchanan Ian, *Michel de Certeau: Cultural Theorist*, Sage, New York 2000.

Buckingham David, Willet Rebekah (a cura di) *Video Cultures : Media Technology and Everyday Creativity* , Palgrave Macmillan, Houndmills-Basingstoke 2009.

Buckingham David, Willet Rebekah, Pini Maria (a cura di), *Home Truths? : Video Production and Domestic Life* , University of Michigan Press, Ann Arbor 2011.

Bursi Giulio, Venturini Simone (a cura di), *Critical Editions of Film: Film Tradition, Film Transcription in the Digital Era*, Campanotto, Pasion di Prato 2008.

——— (a cura di), *Quel che brucia (non) ritorna. What Burns (Never) Returns: Lost and Found Films*, Campanotto, Pasion di Prato 2011.

Busch Thomas W. (a cura di), *From Embodiment to Incorporation: Essays in Late Existentialism*, Fordham University Press, New York 1999.

Butler Chris, *Henri Lefebvre: Spatial Politics, Everyday Life, and the Right to the City*, Routledge, New York-London 2012.

!

!

Campbell Sue, Meynell Letitia, Sherwin Susan, *Embodiment and Agency*, Pennsylvania State University Press, University Park 2009.

Caneppele Paolo, “Metodologia della ricerca storiografica sul cinema in ambito locale”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 5 voll., *Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 293-317.

Caneppele Paolo, Lotti Denis, *La documentazione cinematografica ovvero le fonti storico-cinematografiche. Manuale per studiosi, studenti, appassionati*, Persiani, Bologna 2014.

Caponi Saverio, *Gilbert Simondon. La tecnica e la vita*, Lulu, Raleigh 2012.

Carandini Andrea, *Archeologia e cultura materiale. Lavori senza gloria nell'antichità classica*, Dedalo, Bari 1979.

Carbone Mauro, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano-Udine 2008.

Carey James W., Quirk John J., “The Mythos Of The Electronic Revolution”, in James W. Carey (a cura di), *Communication As Culture: Essays On Media And Society*, Routledge, London 1992, pp. 113-141.

Caronia Antonio, *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Shake, Milano 2001.

———, “Tecnologie: dalla protesi al mondo”, *Tutto da capo*, n. 1 (2003).

Carozzini Giovanni, *Simondoniana. Commento storico-critico analitico de 'L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione'*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

Casebier Allen, *Film And Phenomenology: Towards A Realist Theory Of Cinematic Representation*, Cambridge University Press, New York 1991.

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

———, “*The Last Supper in Piazza della Scala*”, in *Cinema&Cie*, n. 11 (autunno 2008), pp. 7-14.

!

!

———, *The Lumière Galaxy: Seven Words for the Cinema to Come*, Columbia University Press, New York 2015; tr. it. di Francesco Casetti, *La galassia Lumière: sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

Casi Stefano (a cura di), *Teatro in delirio. La vera storia del K.G.B.&B. – Kassero Gay Ballet And Band*, Il Cassero, Bologna 1989.

Cati Alice, “Pathé-Baby e i dilettanti del cinema in Italia tra il 1927 e il 1935”, in Luisella Farinotti, Elena Mosconi (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, *Comunicazioni Sociali*, vol. 27, n. 3 (settembre-dicembre 2005), pp. 438-442.

———, *Pellicole di ricordi. Figure della memoria nel cinema amatoriale italiano, 1926-1942*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Discipline filosofiche, delle arti e della comunicazione*, sede amministrativa Università Cattolica del Sacro Cuore, XIX ciclo, a.a. 2006-2007, rel. Francesco Casetti, Ruggero Eugeni.

———, “‘Sorridi alla mamma!’. Presenze materne nelle pratiche cineamatoriali”, in Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell’immaginario cinematografico italiano*, *Comunicazioni Sociali*, vol. 29, n. 2 (maggio-agosto 2007), pp. 281-287.

———, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009.

———, “Figure del sé nel film di famiglia”, in *Autoritratto, Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, n. 15 (2011), pp. 35-44.

———, “Diario in movimento. Film di famiglia”, in *Quaderni del CSCI*, n. 9 (2013), pp. 172-175.

———, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Cati Alice, Franchin Glenda, “Video Diary Like Auto-Ethnography. A Model For Field Research On The Forms Of Self Documentation Through Audiovisual Hand-Held Devices”, in Id. (a cura di), *L’impulso autoetnografico. Radicamento e riflessività nell’era intermediale*, *Comunicazioni Sociali*, vol. 34, n. 3 (2012), pp. 507-518.

Cavallaro Dani, *Cyberpunk And Cyberculture: Science Fiction And The Work Of William Gibson*, Athlone, London-New Brunswick 2000.

!

!

Cavell Stanley, *In The Quest Of The Ordinary: Lines Of Skepticism And Romanticism*, University of Chicago Press, Chicago 1988.

Chalfen Richard, "Cinema Naïveté: A Sociovidistic Approach to the Home Mode of Visual Communication", in *PIEF Newsletter*, vol. 4, n. 3 (1973), pp. 7-11.

———, "Cinema Naïveté: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication", in *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 2, n. 2 (1975), pp. 87-103.

———, "A Sociovidistic Approach to Children's Filmmaking: The Philadelphia Project", in *Studies in Visual Communication*, vol. 7, n. 1 (1981), pp. 2-33.

———, "Home Movies as Cultural Documents", in Sari Thomas (a cura di), *Film/Culture. Explorations of Cinema in Its Social Context*, Scarecrow Press, Metuchen 1982, pp. 126-138.

———, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1987; tr. it. di Carlotta Faccioli, Andrea Pitasi, *Sorrìda, prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*, Franco Angeli, Milano 1997.

———, "Home Video Versions of Life – Anything New?", in *Society for Visual Anthropology Newsletter*, vol. 4, n. 1 (marzo 1988), pp. 1-5.

Chateau Dominique, *Esthétique du cinéma*, Armand Colin 2006; tr. it. di Valentina Pasquali, *Introduzione all'estetica del cinema*, Lindau, Torino 2007.

——— (a cura di), *Subjectivity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.

Chaudenson Robert, *Des îles, des hommes, des langues: essai sur la créolisation linguistique et culturelle*, L'Harmattan, Parigi 1992; tr. ing. di Sheri Pargman, Salikoko S. Mufwene, Sabrina Billings, Michelle Aucoin, *Creolization of Language and Culture*, Routledge, Londra-New York 2001.

Cherchi Usai, Paolo, "La cineteca di Babele", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 5 voll., *Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 965-1067.

Chéroux Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Yellow Now, Crisnée 2003; tr. it. di Rinaldo Censi, *L'errore fotografico. Una breve storia*, Einaudi, Torino 2009.

Chion Michel, *L'Audiovision*, Nathan, Paris 1994; tr. it. di Dario Buzzolan, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001.

!

!

———, *Un Art sonore. Le cinéma*, Cahiers du Cinéma, Parigi 2003; tr. it. di Carla Capetta, *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*

Cipolletta Giorgio, *Passages metrocorporei. Il corpo-dispositivo per un'estetica della transizione*, EUM, Macerata 2014.

Clarke Bruce, Hansen Mark B. N. (a cura di), *Emergence and Embodiment: Essays on Second-Order Systems Theory*, Duke University Press, Durham 2009.

Cola Barbara, Prario Benedetta, Richeri Giovanni, *Media, tecnologie e vita quotidiana: la domestication*, Carocci, Roma 2010.

Colace Loredana, Susanna Ripamonti, *Il circo e la Pantera. I mass-media sulle orme del movimento degli studenti*, Edizioni Led, Roma 1990.

Comencini Luisa, Pavesi Matteo (a cura di), *Restauro, conservazione e distruzione del film*, Il Castoro, Milano 2001.

Cook Terry, "Archival Science And Postmodernism: New Formulations For Old Concepts", *Archival Science*, n. 1 (2001), pp. 3-24.

Crary Jonathan, *Techniques Of The Observer: On Vision And Modernity In The Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge 1990.

Csikszentmihalyi Mihaly, Rochberg-Halton Eugene, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1981.

Cubitt Sean, *Timeshift: On Video Culture*, Routledge, London 1991.

———, *Videography: Video Media As Art And Culture*, St. Martin's, New York 1993.

Cuevas Álvarez Efrén (a cura di), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Ocho y Medio, Madrid 2010.

!

!

Cusumano Michael A., Mylonadis Yiorgos, Rosenbloom Richard S., “Strategic Maneuvering And Mass-Market Dynamics: The Triumph of VHS Over Beta”, in *The Business History Review*, vol. 66, n. 1 (primavera 1992), pp. 51-94.

Czach Elizabeth, *Home Movies Then And Now*, tesi di laurea in *Communication Studies*, sede amministrativa University of Michigan, Ann Arbor 2000, rel. Chantal Nadeau.

———, *Artifacts And Archives Of The Home Movie*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Philosophy*, sede amministrativa University Of Rochester, a.a. 2008, rel. Sharon Willis.

Cusano Laura, D’Autilia Gabriele, Pacella Manuela, *Famiglia. Fotografie e filmini di famiglia nella Regione Lazio*, Gangemi, Roma 2009.

D’Onofrio Serafino, Monteventi Valerio, *Berretta Rossa. Storie di Bologna attraverso i centri sociali*, Pendragon, Bologna 2011.

Davis Douglas, “Filmgoing/Videogoing: Making Distinctions”, in Id., *Artculture: Essays On The Post-Modern*, Harper&Row, New York 1977.

de Certeau Michel, *L’operazione storica*, a cura di Luigi Blandini, Argalia, Urbino 1973.

———, *L’Invention du quotidien, vol 1. Arts de faire*, Union Generale d’Editions, Paris 1980; tr. it. di Davide Borrelli, *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.

———, *Heterologies: Discourse on the Other*, a cura di Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1986.

———, *L’Invention du quotidien, vol 2. Abiter, cuisinier*, a cura di Luce Giard e Pierre Mayol, Folio, Paris 1994.

———, *La Prise de parole et autres écrits politiques*, a cura di Luce Giard, Seuil, Paris 1994; tr. it. di René Capovin, *La presa della parola e altri scritti politici*, Meltemi, Roma 2007.

De Gaetano Roberto, “L’immagine privata”, in *L’home movie tra cinema, video e televisione*, *Bianco&Nero*, anno LIX, n. 1 (gennaio-marzo 1998), pp. 26-36.

De Sario Beppe, *Resistenze innaturali. Attivismo radicale nell’Italia degli anni ’80*, Agenzia X, Milano 2009.

!

!

Debray Régis, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris 1991.

———, *Vie et mort de l'image*, Éditions Gallimard, Paris 1992; tr. it. di Andrea Pinotti, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999.

Del Rio Elena, *Deleuze And The Cinemas Of Performance: Powers Of Affection*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.

Deleuze Gilles, “Qu'est-ce qu'un dispositif?”, in Aa. vv., *Michel Foucault, Philosophe*, Seuil, Parigi 1989; tr. it. di Antonella Moscati, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Éditions de Minuit Parigi 1980; tr. it. di Giorgio Passerone, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 1987.

Derry Justin, Parrot Denis (a cura di), *The Everyday: Experiences, Concepts, And Narratives*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne 2013.

Doane Mary Ann, *The Emergence Of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press, Cambridge 2002.

Dobrow Julia R. (a cura di), *Social and Cultural Aspects of VCR*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 1990.

Dottorini Daniele (a cura di), *L'archivio*, *Fata Morgana*, n. 2 (maggio-agosto 2007).

Dovey Jon, “Camcorder Cults”, in Robert C. Allen, Annette Hill (a cura di), *The Television Studies Reader*, Routledge, London 2004, pp. 524-549.

Elkins James, “Art History and Images That Are Not Art”, in *Art Bulletin*, n. 77 (1995), pp- 553-571.

———, *The Domain of Images*, Cornell University Press, Ithaca 1999.

!

!

Elsaesser Thomas, "General Introduction: Early Cinema: From Linear History To Mass Media Archaeology", in Thomas Elsaesser, Adam Barker (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, London 1990, pp. 1-8.

———, "The New Film History as Media Archaeology", *CiNéMAS*, vol. 14, nn. 2-3 (primavera 2004), pp. 75-117.

Erens Patricia (a cura di), *Home Movies and Amateur Filmmaking*, *Journal of Film and Video*, vol. 38, nn. 3-4 (estate-autunno 1986).

Eugeni Ruggero, "Il first person shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama post-cinematografico", in *Reti, saperi, linguaggi*, anno IV, vol. 2, n. 2 (2013), pp. 19-23.

Farinotti Luisella, Mosconi Elena (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, *Comunicazioni Sociali*, vol. 27, n. 3 (settembre-dicembre 2005).

Featherstone Mike, "Archive", in *Theory, Culture, And Society*, vol. 23, nn. 2-3 (maggio 2006), pp. 591-596.

Featherstone Mike, Roger Burrows, *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment*, Sage, London-Thousand Oaks-New Delhi 1995.

Filippelli Sara, *Una cinepresa tutta per sé. Donne e cinema di famiglia in Italia*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Scienze dei Sistemi Culturali*, sede amministrativa Università degli Studi di Sassari, XXIV ciclo, a.a. 2010-2011, rel. Lucia Cardone, Monica Farnetti, Sandra Lischi.

———, "Una cinepresa tutta per sé. La scrittura filmica come diario femminile", in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane tra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, Roma 2011, pp. 197-218.

———, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, ETS, Pisa 2012.

Fiorani Eleonora, *Il mondo degli oggetti*, Lupetti, Milano 2001.

Flusser Vilém, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt-Am-Mein 1994.

!

!

Fontanille Jacques, *Soma et sema. Figures du corp*, Maisonneuve et Larose, Parigi 2004; tr. it. di Pierluigi Basso, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Booklet Milano, Milano 2004.

Fossati Giovanna, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press 2009.

Fossati Giovanna, Van den Oever Annie, *Exposing the Film Apparatus: The Film Archive as a Research Laboratory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.

Foucault Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1969; tr. it. di Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR, Milano 2010.

———, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969; tr. it. di Giovanni Bogliolo, *L'archeologia del sapere. Una metodologia della cultura*, BUR, Milano 2009.

———, *L'Ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971; tr. it. di Alessandro Fontana, Mauro Bertani, Valeria Zini, *L'ordine del discorso. E altri interventi*, Einaudi, Torino 1972.

———, "Nietzsche, généalogie, histoire", in Suzanne Bachelard et al. (a cura di), *Hommage à Jean Hyppolite*, P.U.F., Paris 1971; tr. it. di Giovanna Procacci, Pasquale Pasquino, "Nietzsche, la genealogia, la storia", in Michel Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di Alessandro Fontana, Pasquale Pasquino, Einaudi, Torino 1977.

———, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975; tr. it. di Alceste Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2005.

———, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, a cura di Donald F. Bouchard, Cornell University Press, Ithaca-New York 1977.

———, *Power/Knowledge: Selected Interviews And Other Writings 1972-1977*, a cura di Colin Gordon, Pantheon Books, New York 1980.

———, *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, a cura di Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton, The University of Massachusetts Press, Amherst 1988; tr. it. di Saverio Marchignoli, *Tecnologie del sé*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

———, *Utopie e eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2006.

———, *Il sapere e la storia. Sull'archeologia delle scienze e altri scritti*, a cura di Antonella Cutro, Ombre Corte, Verona 2007.

Franzini Elio, *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

!

!

Fuller Matthew, *Techno-Theory For A Contaminated Culture*, Underground, London 1994.

———, *Media Ecologies: Materialist Energies In Art And Technoculture*, MIT Press, Cambridge 2007.

Garfinkel Harold, *Seeing Sociologically: The Routine Grounds Of Social Actions*, Paradigm, Boulder 2006.

Garroni Emilio, *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977.

———, *Senso e paradosso. L'estetica, una filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.

———, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Garzanti, Milano 1992.

———, *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari 2005.

———, “La mente, il corpo, le cose”, in Paolo Carignani, Fausta Romano (a cura di), *Prendere corpo. Il dialogo tra corpo e mente in psicoanalisi: teoria e clinica*, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 27-36.

———, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010.

Gaudreault André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Klincksieck, Parigi 1989; tr. it. di Dario Buzzolan, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino 2006.

Gaudreault André, Marion Philippe, “The Cinema as a Model for the Genealogy of Media”, in *Convergence*, vol. 8, n. 4 (2002), pp. 12-18.

———, “Défense et illustration de la notion de série culturelle”, in Diego Cavallotti, Federico Giordano, Leonardo Quaresima (a cura di), *A History of Cinema Without Names*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 59-71.

Geertz Clifford, “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture”, in Id., *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York 1973.

Gervasoni Marco, *Storia d'Italia degli anni ottanta. Quando eravamo moderni*, Marsilio, Venezia 2010.

Ginzburg Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976.

———, *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986.

!

!

———, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Einaudi, Torino 1998.

———, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000.

———, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006.

Gipponi Elena, «È tanto più bello!». *Il colore nel cinema amatoriale italiano: storia, discorsi, usi sociali*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Comunicazione e nuove tecnologie*, sede amministrativa Libera Università di Lingue e Comunicazione, XXV ciclo, a.a. 2011-2012, rel. Luisella Farinotti, Federico Pierotti.

Gitelman Lisa, *Always Already New: Media, History, And The Data Of Culture*, MIT Press, Cambridge 2006.

Gherlone Laura, *Dopo la semiosfera. Con saggi inediti di Jurij Lotman*, Mimesis, Udine-Milano 2014.

Goddard Michael, Parikka Jussi (a cura di), *Unnatural Ecologies, The Fiberculture Journal*, n. 17 (aprile 2011), <http://seventeen.fibreculturejournal.org/>.

Goffman Erving, *The Presentation Of Self In Everyday Life*, Anchor Books, New York 1959; tr. it. di Margherita Ciacci, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969.

———, *Frame Analysis: An Essay On The Organization Of Experience*, Harper And Row, London 1974; tr. it. di Ivana Matteucci, *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore, Roma 2001.

———, *L'ordine dell'interazione*, a cura di Pier Paolo Giglioli, Armando Editore, Roma 1998.

Gray Ann, *Video Playtime: The Gendering Of A Leisure Technology*, Routledge, London 1992.

Greenberg Joshua M., *From Betamax To Blockbuster: Video Stores And The Invention Of Movies On Video*, MIT Press, Cambridge 2008.

Guattari Félix, *Soft Subversions: Texts and Interviews 1977-1985*, Semiotexte, New York 1996.

Habermas Jürgen, *Theorie und Praxis*, Hermann Luchterhand, Neuwied 1963; tr. it di Carlo Donolo, *Teoria e prassi nella società tecnologica*, Laterza, Bari 1971.

!

!

———, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, Frankfurt-Am-Mein 1981; tr. it. di Paola Rinaudo, *Teoria dell'agire comunicativo*, il Mulino, Bologna 1997, voll. 1-2.

Habermas Jürgen, Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main 1971; tr. it. di Riccardo di Corato, *Teoria della società o tecnologia sociale*, ETAS Libri, Milano 1973.

Hanhardt John (a cura di), *Video Culture: A Critical Investigation*, Visual Studies Workshop Press, Rochester 1986.

Haraway Donna, *Simians, Cyborgs, And Women: The Reinvention Of Nature*, Routledge, London 1991.

Heller Agnes, *Dove siamo a casa. Pisan Lectures 1993-98*, a cura di Debora Spini, Franco Angeli, Milano 1999.

Hetrick Judi, "Amateur Video Must Not Be Overlooked", in *The Moving Image*, vol. 6, n. 2 (autunno 2006), pp. 66-81.

Hezekiah Gabrielle A., *Phenomenology's Material Presence: Video, Vision, And Experience*, Intellect, Bristol-Chicago 2010.

Hildebrand Lucas, *Inherent Vice: Bootleg Histories Of Videotape And Copyright*, Duke University Press, Durham 2009.

Highmore Ben, *Michel de Certeau: Analysing Culture*, Continuum, Londra-New York 2006.

———, *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*, Routledge, Londra-New York 2011.

Hillyer Minette, "Labours of Love: Home Movies, Paracinema, and the Modern Work of Cinema Spectatorship", in *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 24, n. 5 (ottobre 2010), pp. 763-775.

Horak Jan-Christopher, "Out Of The Attic: Archiving Amateur Film", in *Journal Of Film Preservation*, n. 56 (giugno 1998).

!

!

Huhtamo Erkki, “The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media”, in E. Kluitenberg (a cura di), *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, NAI Publishers, Rotterdam 2006, pp. 74-155.

———, “Pockets Of Plenty: An Archaeology Of Mobile Media”, in Martin Rieser (a cura di), *The Mobile Audience: Media Art And Mobile Technologies*, Rodopi, Amsterdam-New York 2011, pp. 23-38.

Huhtamo Erkki, Parikka Jussi (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications, And Implications*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2011.

Husserl Edmund, “Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie”, in *Philosophia*, n. 1 (1936), pp. 77-176; tr. it. di Enrico Filippini, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Net, Milano 2002.

Ihde Don, *Technics and Praxis*, Reidel, Dordrecht-Boston-New York 1979.

———, *Instrumental Realism: The Interface Between Philosophy of Science and Philosophy of Technology*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1991.

———, *Postphenomenology: Essays in the Postmodern Context*, Northwestern University Press, Evanston 1993.

———, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, State University of New York, Albany 2007.

———, *Postphenomenology and Technoscience: The Peking University Lectures*, State University of New York Press, Albany 2009.

———, *Heidegger's Technologies: Postphenomenological Perspectives*, Fordham University Press, New York 2010.

———, *Experimental Phenomenology: Multistabilities*, State University of New York Press, Albany 2012.

Ingold Tim, *The Perception of the Environment: Essays in Livelyhood, Dwelling and Skills*, Routledge, London 2000.

!

!

Ishizuka Karen L., Zimmermann Patricia R. (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2008.

Jameson Frederic, *Postmodernism, Or The Cultural Logic Of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991; tr. it. di Massimiliano Manganelli, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2015.

Jedlowski Paolo, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori, Milano 2000.

———, *Un giorno dopo l'altro. La vita quotidiana tra esperienza e routine*, Il Mulino, Bologna 2005.

Jedlowski Paolo, Leccardi Carmen, *Sociologia della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 2003.

Keen Ben, “‘Play It Again, Sony’: The Double Life Of Home Video Technology”, in *Science as Culture*, vol. 1, n. 1 (1987), pp. 7-42.

Kessler Frank, “Historische Pragmatik”, in *Pragmatik des Films, Montage/Av*, n. 2 (febbraio 2002), pp. 104-112.

———, “La Cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire”, in *Dispositifs du cinéma (des premières temps)*, *Cinémas*, vol. 14, n. 1 (2003), pp. 21-34.

———, “Notes On Dispositif”, Faculty of Humanities – University of Utrecht, <http://www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf> (2007).

———, “Notes on the Concept of Cultural Series”, Faculty of Humanities – University of Utrecht, dspace.library.uu.nl/handle/1874/290013 (2013).

———, “Viewing Change, Changing Views: The ‘History Of Vision’-Debate”, in Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier (a cura di), *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, Libbey, New Barnet 2009, pp. 23-36

———, “Programming And Performing Early Cinema Today: Strategies And Dispositifs”, in Martin Loiperdinger (a cura di), *Early Cinema Today: The Art Of Programming And Life Of Performance*, Libbey, New Barnet, pp. 137-146.

Kittler Friedrich, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986.

———, “Hardware – Das unbekannte Wesen”, in Sybille Krämer (a cura di), *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitvorstellungen und neue Medien*, Suhrkamp, Frankfurt-Am-Mein 1998.

!

!

Kleinhans Chuck, "The Change From Film To Video Pornography: Implications For Analysis", in Peter Lehman (a cura di), *Pornography: Film And Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick 2006.

Kitzmann Andreas, *Saved From Oblivion: Documenting The Daily From Diaries To Web Cams*, Peter Lang, New York 2004.

Kmec Sonja, Thill Viviane (a cura di), *Private Eyes And The Public Gaze. The Manipulation And Valorisation Of Amateur Images*, Kilomedia, Trier 2009.

Koojman Jaap, Pisters Patricia, Strauven Wanda (a cura di), *Mind The Screen: Media Concepts According To Thomas Elsaesser*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008.

Kosnoski Jason, "Rambling As Resistance: Frederick Law Olmsted, Michel de Certeau, And The Micropolitics of Walking In The City", in *Situations: Project Of The Radical Imagination*, vol. 3, n. 2 (2010), pp. 115-144.

Krauss Rosalind, "Video: The Aesthetics Of Narcissism", n. 1 (primavera 1976), pp. 50-64; tr. it. in Valentina Valentini, *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 245-258.

———, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, Londra 2000; tr. it. di Barbara Carneglia, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia, Milano 2005.

———, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, a cura di Elio Grazioli, Mondadori, Milano 2005.

Lagny Michèle, "Il cinema come fonte di storia", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 5 voll., *Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 265-291.

Lardner James, *Fast Forward: Hollywood, the Japanese, and the Onslaught Of the VCR*, Norton, New York 1987.

Lefebvre Henri, *Critique de la vie quotidienne*, L'Arche, Paris 1947; tr. it. di Vincenzo Bonazza, *Critica della vita quotidiana*, vol. I, Dedalo, Bari 1977.

!

!

———, *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, L'Arche, Paris 1961; tr. it. di Vincenzo Bonazza, *Critica della vita quotidiana, vol. II*, Dedalo, Bari 1977.

———, *Critique de la vie quotidienne, III. De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*, L'Arche, Paris 1981; tr. it. di Vincenzo Bonazza, *Critica della vita quotidiana, vol. III*, Dedalo, Bari 1977.

Leroi-Gourhan André, *L'homme et la matière*, Albin Michel, Paris 1943; tr. it. di Ruth Elisabeth Lenneberg Picotti, *L'uomo e la materia*, Jaca Book, Milano 1993.

———, *Milieu et techniques*, Albin Michel, Paris 1945; tr. it. di Laura Girola, *Ambiente e tecniche*, Jaca Book, Milano 1994.

———, *Le Geste et la Parole, 1. Techniques et langage*, Albin Michel, Paris 1964; tr. it. di Franco Zannino, *Il gesto e la parola, 1. Tecnica e linguaggio*, Einaudi, Torino 1977.

———, *Le Geste et la Parole, 2. Memoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris 1965; tr. it. di Franco Zannino, *Il gesto e la parola, 2. La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1977.

Liebenwein Wolfgang, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtypes und seine Entwicklung bis um 1600*, Mann, Berlin 1977; tr. it. di Alessandro Califano, *Studiolo. Storia di una tipologia di uno spazio culturale*, a cura di Claudia Cieri Via, Panini, Modena 2005.

Lischi Sandra (a cura di), *Cine ma video*, ETS, Pisa 1996.

———, “Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia”, in *Bianco&Nero*, anno LXII, nn. 1-2 (gennaio-aprile 2001), pp. 73-85.

———, *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma 2005.

Livingstone Sonia, “On The Mediation Of Everything”, in *Journal Of Communication*, vol. 59, n. 1 (2009), pp. 1-18.

Loizou Andros, *Time, Embodiment and the Self*, Ashgate, Aldershot-Burlington-Singapore-Sydney 2000.

Lotman Jurij, *La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale*, a cura di Paolo Fabbri, Centro internazionale di semiotica e di linguistica – Università degli Studi di Urbino, Urbino 1977.

!

!

———, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.

———, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Meltemi, Roma 2006.

———, *Culture and Explosion*, a cura di Marina Grishakova, Mouton de Greuyter, Berlin-New York 2009.

Low Setha, “Embodied Space(s): Anthropological Theories of Body, Space, And Culture”, in *Space And Culture*, vol. 6, n. 1 (febbraio 2003), pp. 9-18.

Luckmann Thomas, *Life-World And Social Realities*, Heinemann, London 1983.

Ludtke Alf, *The History of Everyday Life*, Princeton University Press, Princeton 1995.

Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979; tr. it. di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 2014.

———, *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, Paris 1994.

Luft Greg, “Camcorders: When Amateurs Go After The News”, in *Columbia Journalism Review* (settembre-ottobre 1991), pp. 35-37.

Maffesoli Michel, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, PUF, Paris 1979; tr. it. di Alfonso Amalfitano, Anna Grazia, Farneschi, *La conquista del presente. Per una sociologia della vita quotidiana*, IANUA, Roma 1983.

———, *La Connaissance ordinaire. Précis de sociologie compréhensive*, Méridiens, Paris 1985; tr. it. di Donatella Cozzi, Emanuela Torchi, *La conoscenza ordinaria. Compendio di sociologia comprendente*, Cappelli, Bologna 1986.

———, *Le Temps revient. Formes élémentaires de la postmodernité*, Desclée de Brouwer, Paris 2010.

———, *La Passion de l'ordinaire. Miettes sociologiques*, CNRS Éditions, Paris 2011.

Mangano Dario, *Archeologia del contemporaneo. Sociosemiotica degli oggetti quotidiani*, Nuova Cultura, Roma 2010.

!

!

Marcantonio Daniela, “Verso una teoria dei gesti”, in *Flusser Studies*, n. 19, <http://www.flusserstudies.net/>.

Marks Laura U., *The Skin Of The Film: Intercultural Cinema, Embodiment, And The Senses*, Duke University Press, Durham-London 2000.

———, “Enfolding-Unfolding Aesthetics, Or The Unthought At The Heart Of Wood”, in Rania Gafaar, Martin Schulz, *Technology And Desire: The Transgressive Art Of Moving Images*, ZKM-Intellect Books, Karlsruhe-London 2013, pp. 151-161.

Marvin Carolyn, *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication In The Late Nineteenth Century*, Oxford University Press, New York 1988.

Mattozzi Alvisè (a cura di), *Il senso degli oggetti tecnici*, Meltemi, Roma 2006.

Mattl Siegfried, Lesky Carina, Öhner Vrääth, Zechner Ingo (a cura di), *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, Österreichisches Filmmuseum-SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, Vienna 2015.

Mauss Marcel, “Les techniques du corps”, in *Journal de Psychologie*, anno XXXII, nn. 3-4 (marzo-aprile 1936), pp. 271-293.

McCarty Andrea N., *Toying with obsolescence: Pixelvision filmmakers and the Fisher Price PXL 2000 camera*, MIT Press 2005.

McLuhan Marshall, *Understanding Media: The Extensions Of Man*, McGraw Hill, New York 1964; tr. it. di Ettore Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2008.

———, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Bantam Books, New York 1967; tr. it. di Nicola Locatelli, *Il medium è il massaggio. Un inventario di effetti*, Corraini, Mantova 2011.

Mellencamp Patricia, “Video and Counterculture”, in Cynthia Schneider, Brian Wallis (a cura di), *Global Television*, Wedge Press, New York 1988, pp. 199-224.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

!

!

———, “Le Cinéma et la nouvelle psychologie”, in *Les Temps Modernes*, n. 26 (novembre 1947), pp. 930-947; tr. it. di Paolo Caruso, “Il cinema e la nuova psicologia”, in *Senso e non senso*, a cura di Enzo Paci, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 69-83.

———, *Signes*, Gallimard, Paris 1960; tr. it. di Giuseppina Alfieri, *Segni*, Net, Milano 2006.

———, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. di Anna Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

———, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. di Andrea Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003.

Moran James M., *There's No Place Like Home Video*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.

Mörner Cecilia, “Dealing with Domestic Films: Methodological Strategies and Pitfalls in Studies of Home Movies from the Predigital Era”, in *The Moving Image*, a cura di Marsha Orgeron, Devin Orgeron, vol. 11, n. 2 (autunno 2011), pp. 22-45.

Mumford Lewis, *Technics And Civilization*, Harcourt Brace & Company, New York 1934; tr. it. di Ettore Gentili, *Tecnica e cultura. Storia della macchina e dei suoi effetti sull'uomo*, Net, Milano 2005.

———, *The Myth Of The Machine*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1967; tr. it. di Ettore Capriolo, *Il mito della macchina*, Il Saggiatore, Milano 2011.

Nadalini Luciano, *La Pantera a Bologna. Foto di Luciano Nadalini intorno al movimento degli studenti a Bologna*, Agalev, Bologna 1990.

———, *Movimenti giovanili a Bologna negli anni '80 e '90*, Camera Chiara, Bologna 2014.

Newman Michael Z., *Video Revolutions: On The History Of A Medium*, Columbia University Press, New York 2014.

Nicholson Heather Norris, “In Amateur Hands: Framing Time And Space In Home-Movies”, in *History Workshop Journal*, n. 43 (primavera 1998), pp. 198-212.

———, *Amateur Film: Meaning And Practice 1927-1977*, Manchester University Press, Manchester 2012.

!

!

Noland Carrie, *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*, Harvard University Press, Cambridge-London 2009.

Noordegraaf Julia, Saba Cosetta, Le Maître Barbara, Hediger Vinzenz (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013.

Nöth Winfried (a cura di), *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiment, and Cyberbodies*, Kassel University Press, Kassel 2006.

Odin Roger, “Rhétorique du film de famille”, in *Revue d'Esthétique (Rhétoriques, sémiotiques)*, nn. 1-2 (1979), pp. 340-373.

———, *Cinéma et production de sens*, Colin, Paris 1990.

——— (a cura di), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Klincksieck, Paris 1995.

———, “Il film di famiglia”, in *L'home movie tra cinema, video e televisione*, Bianco&Nero, anno LIX, n. 1 (gennaio-marzo 1998), pp. 7-25.

——— (a cura di), *Le Cinéma en amateur*, Communications, n. 68 (1999).

———, “Il cinema amatoriale”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 5 voll., *Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-352.

———, *De la fiction*, De Boeck, Paris-Bruxelles 2000; tr. it di Anna Masecchia, *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

———, “Reflections on the Family Home Movie as Document: A Semio-Pragmatic Approach”, in Karen L. Ishizuka, Patricia R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2008.

———, *Les Espaces de communications. Introduction à la sémiopragmatique*, PUG, Grenoble 2011; tr. it. di Chiara Tognolotti, *Gli spazi di comunicazione. Introduzione alla semio-pragmatica*, La Scuola, Brescia 2014.

———, “The Home Movie and Space of Communication”, in Laura Rascaroli, Gwenda Young, Barry Monahan (a cura di), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, The Archive, The Web*, Bloomsbury, London 2014.

Orgeron Devin, “Mobile Home Movies: Travel and le Politique des Amateurs”, in *The Moving Image*, a cura di Jan Christopher Horak, vol. 6, n. 2 (autunno 2006), pp. 74-100.

!

!

Ottai Antonella, Valentini Valentina (a cura di), *Formato famiglia. Una ricerca sull'immagine*, De Luca, Roma 1981.

Ouellette Laurie, "Will the Revolution Be Televised? Camcorders, Activism and Alternative Television in the 1990s", in Peter D'Agostino, David Tafler (a cura di), *Transmission: Toward a Post-Television Culture*, Sage, Newbury Park 1995, pp. 165-187.

———, "Camcorder Do's And Don'ts: Popular Discourses On Amateur Video And Participatory Television", in *The Velvet Light Trap*, n. 36 (autunno 1995), pp. 33-44.

Parikka Jussi, *Insect Media. An Archaeology Of Animals And Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010.

———, "Operative Media Archaeology: Wolfgang Ernst's Media Diagrammatics", in *Theory, Culture & Society*, vol. 28, n. 5 (2011), pp. 52-74.

———, *What Is Media Archaeology?*, Polity Press, Cambridge 2012.

——— (a cura di), *Friedrich Kittler, Theory, Culture & Society*, numero speciale (2015), <http://tcs.sagepub.com/site/especials/Kittler.xhtml>.

———, "Sites Of Media Archaeology: Producing The Contemporary As A Shared Topic", in *Journal Of Contemporary Archaeology*, vol. 2, n. 1 (2015), pp. 8-14.

Pasquinelli Matteo, *Media activism. Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, DeriveApprodi, Roma 2002.

Peters Michael, Lankshear Colin, "Postmodern Counternarratives", in Henry A. Giroux, Colin Lankshear, Peter McLaren, Michael Peters (a cura di), *Counternarratives: Cultural Studies And Critical Pedagogies in Postmodern Spaces*, Routledge, London 1996.

Pettman Dominic, *Human Error. Species-Being and Media Machines*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.

Perec Georges, *L'infra-ordinaire*, Seuil, Paris 1989; tr. it. di Roberta Delbono, *L'infra-ordinario*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

Pinkerton Janet, "Quick Out of the Starting Gate", in *Dealerscope*, April 1993, pp. 28-29.

!

!

Pisters Patricia, Staat Wim (A cura di), *Shooting The Family: Transnational Media And Intercultural Values*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

Postman Neil, *Amusing Ourselves To Death: Public Discourse In The Age Of Show Business*, Penguin, New York 1985.

Rascaroli Laura, *The Personal Camera: Subjective Cinema And The Essay Film*, Wallflower, New York-London 2009.

———, “Autoethnography. Essaying The I”, in Alice Cati, Glenda Franchin (a cura di), *L’impulso autoetnografico. Radicamento e riflessività nell’era intermediale*, *Comunicazioni Sociali*, vol. 34, n. 3 (2012), pp. 397-403.

Rascaroli Laura, Young Gwenda, Monahan Barry (a cura di), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, The Archive, The Web*, Bloomsbury, London 2014.

Renov Michael, “The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video”, in *Afterimage*, vol. 17, n. 1 (estate 1989), pp. 4-7.

———, “New Subjectivities: Documentary and Selfrepresentation in the Post-Verité Age”, in *Documentary Box*, vol. 7 (luglio 1995), pp. 1-8.

Renov Michael, Suderberg Erika, *Resolutions: Contemporary Video Practices*, University Of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

Rodowick David N., *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge 2007; tr. it. di Margherita Miotti, *Il cinema nell’era del virtuale*, Olivares, Milano 2008.

Roelens Natalie, Strauven Wanda, *Homo Orthopedicus. Le corps et ses prothèses à l’époque (post)moderniste*, L’Harmattan, Paris 2001.

Roepke Martina, “Filmamateure. Zur Archaeologie einer Medienpraxis”, paper presentato alla conferenza *Medienamateure: wie verändern Laien unsere visuelle Kultur*, Siegen 2008.

Saba Cosetta, *Archivio cinema arte*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

!

!

Santi Mirco, “Petit, simple, bon marché”: *storia, tecnologia e pratiche d’archivio del Pathé Baby*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Teoria, tecnica e restauro del cinema, della musica e dell’audiovisivo*, sede amministrativa Università degli Studi di Udine, XXIII ciclo, a.a. 2010-2011, rel. Simone Venturini.

Schönle Andreas (a cura di), *Lotman And Cultural Studies. Encounters And Extensions*, University of Wisconsin Press, Madison 2006.

Schulze Sebastian, “Das Strahlen in der Black-Box. Sprechen und Hören in der Medienphilosophie Vilém Flussers”, in *Flusser Studies*, n. 16, <http://www.flusserstudies.net/>.

Schütz Alfred, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, Springer, Wien 1932; tr. it. di Franco Bassani, *La fenomenologia del mondo sociale*, Il Mulino, Bologna 1974.

———, “Sulle realtà multiple”, in Id., *Saggi sociologici*, a cura di Alberto Izzo, Utet, Torino 1979.

———, “Sulla metodologia delle scienze sociali”, in Id., *Saggi sociologici*, a cura di Alberto Izzo, Utet, Torino 1979.

———, *Life Forms and Meaning Structure*, Routledge, New York 1983.

Schütz Alfred, Thomas Luckmann, *Structures Of the Life-World*, Northwestern University Press, Evanston 1973.

Searles Harold, *The Non-Human Environment*, International University Press, New York 1960.

Sela-Sheffy Rakefeet, “Canon Formation Revisited: Canon And Cultural Production”, in *Nohelicon*, vol. 29, n. 2 (2002), pp. 141-159.

Segre Cesare, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Einaudi, Torino 1979.

Shand Ryan, “Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities”, in *The Moving Image*, vol. 8, n. 2 (autunno 2008), pp. 36-60.

———, *Amateur Cinema: History, Theory, and Genre (1930-1980)*, tesi di dottorato, sede amministrativa University of Glasgow, a.a. 2007, rel. Ian Goode, Ian Craven.

!

!

Shand Ryan, Craven Ian, *Small-Gauge Storytelling: Discovering The Amateur Fiction Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

Shaviro Steven, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1993.

Silverstone Roger, Hirsch Eric (a cura di), *Consuming Technologies: Media Information In Domestic Spaces*, Routledge, London 1992.

Simeone Nando, *Gli studenti della Pantera. Storia di un movimento rimosso*, Alegre, Roma 2010.

Simondon, Gilbert, *Du modes d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958.

———, *L'Individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Jérôme Millon, Paris 2005; tr. it. di Giovanni Carrozzini, *L'individuazione. Alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

———, *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*, Seuil, Paris 2005.

———, *Cours sur la Perception (1964-1965)*, La Transparence, Chatou 2006.

———, *Imagination et Invention (1965-1966)*, La Transparence, Chatou 2008.

———, "Technical Mentality", in *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy. Special Issue on the Work of Gilbert Simondon*, n. 7 (2009), <http://www.parrhesiajournal.org/past.html>.

———, "On Techno-Aesthetics", in *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy. Special Issue on the Work of Gilbert Simondon*, n. 14 (2012), <http://www.parrhesiajournal.org/past.html>.

Simoni Paolo, "Alla ricerca di immagini private. Un progetto per la memoria filmica di famiglia", in Marco Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria*, Lindau, Torino 2003, pp. 231-240.

———, "La morte al lavoro. E in vacanza. Film di famiglia, tra riscoperta e oblio", in *Cinegrafie, Cinemascope. Più grande della vita/Larger than Life. Buñuel. Chaplin – The Circus. Len Lye*, n. 16 (2003), pp. 172-181.

———, "Il film di famiglia. L'ambiguità delle immagini felici", in Marco Bertozzi (a cura di), *Schermi di pace, Annali AAMOD*, n. 8 (2005), pp. 63-70.

———, "Non basta premere un bottone. Riflessioni sul cinema amatoriale. Le fasi tecnologiche, i contributi teorici, le pratiche culturali e artistiche", in Ansano Giannarelli (a cura di), *Il film documentario nell'era digitale, Annali AAMOD*, n. 9 (2006), pp. 95-108.

!

!

———, *Archeologia dello sguardo: la scoperta e l'uso del patrimonio filmico amatoriale*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Beni culturali*, sede amministrativa Politecnico di Torino, XXV ciclo, a.a. 2012/2013, rel. Mario Ricciardi.

———, “Pellicole in transizione: il cinema privato come testo aperto e dispositivo della memoria”, in *Cinergie*, n. 8 (novembre 2015), <http://www.cinergie.it/?p=5844>.

Sobchack Vivian, “Toward Inhabited Space: The Semiotic Structure of Camera Movement in the Cinema”, in *Semiotica*, vol. 41, nn. 1-4 (1982), pp. 317-335.

———, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.

———, “Toward A Phenomenology Of A Non-Fictional Film Experience”, in Jane M. Gaines, Michael Renov (a cura di), *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1999, pp. 241-254.

———, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004.

Spielmann Yvonne, *Video: The Reflexive Medium*, MIT Press, Cambridge 2010.

Sterne Jonathan, *The Sound Studies Reader*, Routledge, London 2012.

Stewart Susan, *On Longing: Narrative Of The Miniature, The Gigantic, The Souvenir, The Collection*, Duke University Press, Durham 1993.

Stiegler Bernard, *Le Technique et le temps, 1. La faut d'Epiméthée*, Galilée, Paris 1994.

———, *Le Technique et le temps, 2. Désorientation*, Galilée, Paris 1996.

———, *Le Technique et le temps, 3. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris 2001.

———, “Tempo e individuazione tecnica, psichica e collettiva nell'opera di Simondon”, in *Philosophy Kitchen*, n. 1 (2014), pp. 227-247.

Streible Dan, Roepke Martina, Mebold Anke (a cura di), *Nontheatrical Film, Film History*, vol. 19, n. 4 (dicembre 2007).

!

!

Sturken Marita, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley 1997.

Tarquini Silvia, “Forme della soggettività. Tra generi e media”, in *Bianco&Nero*, anno LXII, nn. 1-2 (gennaio-aprile 2001), pp. 53-72.

Teppermann Charles, *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, University of California Press, Oakland 2015.

Tomàs i Freixa Jordi, A. Beorlegui i Tous Albert, *El cinema amateur a Catalunya*, Institut Català de les Indústries Culturals, Barcellona 2009.

Tonkiss Fran, “Aural Postcards. Sound Memory And The City”, in Michael Bull, Les Back (a cura di), *The Auditory Culture Reader. Sensory Formations*, Berg, Oxford 2003, pp. 303-310.

Tortajada Maria, “Modalités du rêve au cinéma. Dispositif cinématographique et image mentale, rapports et mutations”, in Vincent Barras (a cura di), *Visions du rêve*, Georg, Ginevra 2002.

———, “Archéologie du cinéma: de l’histoire à l’épistémologie”, *CiNéMAS*, vol. 14, nn. 2-3 (primavera 2004), pp. 18-51.

Toscano Mario A., *L’ovvio quotidiano. Memorie del senso compiuto*, Guida, Napoli 2004.

Traini Stefano, “L’eredità di Lotman”, in *EIC*, www.eic-aiss.it (2008).

Turim Maureen, “Reminiscences, Subjectivities, and Truths”, in David E. James (a cura di), *Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 193-212.

Turquety Benoît, “Das Problem ‘Kino’. Geschichte schreiben mit Bachelard und Simondon”, *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, vol. 10, n. 1 (aprile 2014), pp. 124-135.

———, “Toward an Archaeology of the Cinema/Technology Relation: From Mechanization to “Digital Cinema”, in Annie Van den Oever (a cura di), *Techné/Technology: Researching Cinema And Media Technologies – Their Development, Use And Impact*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014, pp. 50-64.

!

!

Tybberg Caspar, “Artifacts, Series, and Solutions”, in Diego Cavallotti, Federico Giordano, Leonardo Quaresima (a cura di), *A History of Cinema Without Names*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 73-81.

Uva Christian, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

Väliaho Pasi, *Mapping the Moving Image: Gesture Thought and Cinema Circa 1900*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

———, *Biopolitical Screens: Image, Power, And The Neoliberal Brain*, MIT Press, Cambridge-London 2014.

Valentini Valentina, *Video d'autore. Luoghi, forme, tendenze dell'immagine elettronica*, Gangemi, Roma 1994.

Valeriano Annacarla, “I film di famiglia come fonte storica: dibattiti, ricerche, prospettive”, in *Storia e problemi contemporanei*, vol. 20, n. 46 (2007), pp. 143-161.

———, *L'Abruzzo fra storia, memoria e immaginari: i film di famiglia come fonte*, tesi di dottorato, corso di dottorato in *Culture, Linguaggi e Politica della Comunicazione*, sede amministrativa Università degli Studi di Teramo, XXI ciclo, a.a. 2007-2008, rel. Guido Crainz.

———, “La famiglia italiana: fotografie e filmini”, in *Storia e problemi contemporanei*, vol. 22, n. 51 (2009), pp. 119-122.

———, *L'Abruzzo tra storia e memoria. Il racconto e le immagini dei film di famiglia*, Fondazione Università degli Studi di Teramo, Teramo 2009.

———, “Abruzzo in Super8: dai film di famiglia una nuova storia sociale”, in *Abruzzo contemporaneo*, nn. 37-38 (2010), pp. 31-49.

Van den Oever Annie (a cura di), *Techné/Technology: Researching Cinema And Media Technologies – Their Development, Use And Impact*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014.

Van Dijck José, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 2007.

!

!

Venturini Simone (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto, Pasion di Prato 2006.

———, “La Restauration des films: une histoire (post-)moderne”, in *Technè*, n. 37 (2013), 97-101.

Vinogradova Maria, “Amateur Cinema in the Soviet Union and the Leningrad of Film Amateurs in the 1970s-1980s”, in *Kinokultura*, n. 27 (2010), <http://www.kinokultura.com/2010/27-vinogradova.shtml>.

Virno Paolo, *Grammatica della moltitudine. Per un'analisi delle forme di vita contemporanea*, Derive Approdi, Roma 2014.

Wahlberg Malin, *Figures of Time: On the Phenomenology of Cinema and Temporality*, Stockholm University Press, Stockholm 2003.

———, *Documentary Time: Film And Phenomenology*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008.

Wasser Frederick, *Veni, Vidi, Video: The Hollywood Empire And The VCR*, University of Texas Press, Austin 2001.

Weinreich Uriel, *Languages in Contact: Findings and Problems*, Publications of the Linguistic Circle of New York, New York 1953; tr. it. di Giorgio Raimondo Cardona, *Lingue in contatto*, Bollati Boringhieri, Torino 1974.

Williams Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, Schocken, New York 1975; tr. it. di Enrico Menduni, *Televisione. Tecnologia e forma culturale. E altri scritti sulla TV*, Editori Riuniti, Roma 2000.

Zecca Federico, *Cinema e intermedialità. Modelli e traduzione*, Forum, Udine 2013.

Zielinski Siegfried, *Zur Geschichte Des Videorecorders*, Volker Spiess, Berlin 1986.

——— (a cura di), *Video. Apparat/Medium, Kunst, Kultur*, Peter Lang, Frankfurt-Am-Mein 1992.

———, *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbek 2002; tr. ing. di Gloria Custance, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, Cambridge-London 2006.

!

!

Zielinski Siegfried, Wagnermaier Silvia M., *Variantology – On Deep Time Relations Of Arts, Sciences and Technologies*, Buchhandlung König, Cologne 2007.

———, *Variantology 2 – On Deep Time Relations Of Arts, Sciences and Technologies*, Buchhandlung König, Cologne 2007.

Ziemke Tom, Zlatev Jordan, Frank Roslyn M., *Body, Language and Mind. Volume 1: Embodiment*, Mouton de Gruyter, New York-Berlin 2007.

Zimmermann Patricia R., “The Amateur, the Avant-Garde, and Ideologies of Art”, in Patricia Erens (a cura di), in *Home Movies and Amateur Filmmaking, Journal of Film and Video*, vol. 38, nn. 3-4 (estate-autunno 1986), pp. 63-85.

———, “Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962”, in *Cinema Journal*, vol. 27, n. 4 (estate 1988), pp. 23-44.

———, “Professional Results with Amateur Ease: The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940”, in *Film History*, vol. 2, n. 3 (settembre-ottobre 1988), pp. 267-281.

———, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

———, “Cinéma amateur et démocratie”, in *Communications*, n. 68 (1999), pp. 281-292.

———, “Introduction. The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings”, in Karen L. Ishizuka, Patricia R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2008.

———, “Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future”, in Karen L. Ishizuka, Patricia R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2008.

———, “Speculations on Home Movies: Thirty Axioms for Navigating Historiography and Psychic Vectors”, in Sonja Kmec, Viviane Thill (a cura di), *Private Eyes And The Public Gaze. The Manipulation And Valorisation Of Amateur Images*, Kilomedia, Trier 2009.

Žižek Slavoj, *The Parallax View*, MIT Press, Cambridge 2006.

!

!

!

!

Bibliografia delle riviste specializzate e dei manuali

All'interno della tesi si è fatto riferimento a un nutrito corpus di riviste specializzate e di manuali. Per quanto concerne le riviste, abbiamo fatto riferimento essenzialmente a *Fotografare*, *8*, *Super8*, *16 & VTR*, *Video*, *Videocassette* e *Video Magazine*: la loro bibliografia è ordinata per nome della rivista, per cognome dell'autore (ordine alfabetico) e per data di pubblicazione. Per quanto concerne i manuali, la loro bibliografia è stata ordinata secondo i criteri adottati nella bibliografia delle monografie e degli articoli.

Fotografare (1967-in corso di pubblicazione)

- Anon., "Tuttosonoro in presa diretta", anno IV, n. 5 (maggio 1970), pp. 62-63.
- , "Videocassette: i tempi stringono", anno III, n. 9 (settembre 1970), pp. 72-73.
- , "Huertier stereo 42: il proiettore che ha due voci", anno VI, n. 7 (luglio 1972), pp. 77-79.
- , "È arrivato il cinema immediato", anno I (VI), n. 4 (settembre 1972), pp. 52-55.
- , "20 cineprese 20", anno III (VIII), n. 6 (giugno 1974), pp. 70-71.
- , "Prima era colpa di Kodak, e adesso?", anno IV, n. 9 (settembre 1975), p. 19.
- , "Avevo una cinepresa", anno IV (IX), n. 11 (novembre 1975), p. 89.
- , "Obiettivo indiscreto. Cinema sonoro: arrivano tutti gli altri", anno V (X), n. 3 (marzo 1976), p. 19.
- , "Obiettivo indiscreto. Giappone. Di cineprese si muore", anno VI (XI), n. 1 (gennaio 1977), p. 19.
- , "Passo indietro nel futuro", anno VII (XII), n. 10 (ottobre 1978), pp. 72-73.
- Bartolotta Cesare, "Sonoro per tutti", anno VI, n. 1 (gennaio 1972), pp. 54-57.
- , "Proiettate bene i vostri film", anno VI, n. 3 (marzo 1972), pp. 62-65.
- , "Come si monta un film", anno VI, n. 4 (aprile 1972), pp. 78-81.
- , "Cinema: scegliere la cinepresa", anno VI, n. 5 (maggio 1972), pp. 67-71.
- , "Quale proiettore?", anno II, (VII) n. 1 (gennaio 1973), pp. 72-75.
- , "Super8 speciale", anno II (VII), n. 4 (aprile 1973), pp. 58-61.
- , "Sonoro col registratore", anno II (VII), n. 5 (maggio 1973), pp. 60-63.
- , "Cinema: montaggio professionale", anno II (VII), n. 3 (marzo 1973), pp. 64-65.
- , "Riprese d'estate", anno III (VIII), n. 6 (giugno 1974), pp. 69, 72-73.

Crispolti Filippo, "Super8 superstereo", anno V (X), n. 5 (maggio 1976), pp. 24-29.
———, "La nuova frontiera della Multivisione", anno VI (XI), n. 3 (marzo 1977), pp. 22-24.

Forti Giulio, "Voglio un...proiettore cine", anno II (VII), n. 4 (aprile 1973), pp. 30-37.
———, "Ektasound Superstar", anno III (VIII), n. 3 (marzo 1974), pp. 48-49.
———, "Madame Beaulieu", anno IV (IX), n. 2 (febbraio 1975), pp. 32-35.
———, "Ti riprendo in PAL", anno IV (IX), n. 10 (ottobre 1975), pp. 46-49.
———, "Silenzio, si piange", anno VI (XI), n. 7 (luglio 1977), pp. 48-51.
———, "TCM", anno VII (XII), n. 1 (gennaio 1978), pp. 66-67.
———, "L'importanza del sonoro", anno VII (XIII), n. 12 (dicembre 1978), p. 48.
———, "Due o tre cose per il 1979", anno VIII (XIII), n. 1 (gennaio 1979), p. 5.

Lacatena Pino, "Philips in VHS", anno XIV (XIX), n. 3 (marzo 1985), pp. 36-39.
———, "I sistemi video", anno XIV (XIX), n. 4 (aprile 1985), pp. 36-38.
———, "Videodanni", anno XIV (XIX), n. 6 (giugno 1985), pp. 36-41.
———, "Il copiacassette", anno XIV (XIX), n. 7 (luglio 1985), pp. 31-33.
———, "Accoppiamenti giudiziosi", anno XIV (XIX), n. 8 (agosto 1985), pp. 30-33.
———, "La morte in diretta", anno XIV (XIX), n. 9 (settembre 1985), pp. 25-28.
———, "Occhio all'antenna", anno XIV (XIX), n. 10 (ottobre 1985), pp. 30-33.
———, "Occhio alle testine", anno XIV (XIX), n. 11 (novembre 1985), pp. 30-33.
———, "Tante testine, tanti registratori", anno XIV (XIX), n. 12 (dicembre 1985), pp. 36-38.
———, "Sempre meno errori", anno XVIII (XXIII), n. 2 (febbraio 1989), pp. 30-31.
———, "La batteria", anno XVIII (XXIII), n. 3 (marzo 1989), pp. 36-38.
———, "Questo l'aggiusto io", anno XVIII (XXIII), n. 4 (aprile 1989), pp. 32-34.
———, "Tutti in riga", anno XVIII (XXIII), n. 5 (maggio 1989), pp. 30-31.
———, "La cuffia", anno XVIII (XXIII), n. 6 (giugno 1989), pp. 30-32.
———, "Soccorso cassette", anno XVIII (XXIII), n. 7 (luglio 1989), pp. 26-28.
———, "Trucchi e trucchetti", anno XVIII (XXIII), n. 8 (agosto 1989), pp. 24-25.

Lelli Lido, "Anno per anno", anno IV, n. 1 (gennaio 1970), p. 6.

Mantegna Gianfranco, "Problema degli standard", anno X (XV), n. 7 (luglio 1977), pp. 32-34.
———, "Il gioco dei giochi", anno VI (XI), n. 8 (agosto 1977), pp. 32-34.

- , “Il Portapak Sony”, anno VI (XI), n. 9 (settembre 1977), pp. 36-37.
- , “Tutto il mondo è paese”, anno VI (XI), n. 10 (ottobre 1977), pp. 32-34.
- , “Il focolare elettronico”, anno VI (XI), n. 11 (novembre 1977), pp. 34-36.
- , “Video al Madison Square Garden”, anno VII (XII), n. 1 (gennaio 1978), pp. 28-29.
- , “Ma come funziona la TV”, anno VII (XII), n. 2 (febbraio 1978), pp. 24-26.
- , “Nello studio di Les Levine”, anno VII (XII), n. 3 (marzo 1978), pp. 34-36.
- , “L’arte del colore”, anno VII (XII), n. 4 (aprile 1978), pp. 34-36;
- , “Nel videoregistratore”, anno VII (XII), n. 5 (maggio 1978), pp. 28-30;
- , “Immagini del futuro”, anno VII (XII), n. 6 (giugno 1978), pp. 28-29.
- , “Consigli per il video”, anno VII (XII), n. 7 (luglio 1978), pp. 44-45.
- , “Noreshi Towai”, anno VIII (XIII), n. 2 (febbraio 1979), pp. 32-33.
- , “Il video adulto”, anno VIII (XIII), n. 4 (aprile 1979), pp. 34-36.
- , “Veni, vidi, Grifi”, anno VIII (XII), n. 10 (ottobre 1979), pp. 36, 40-41.
- , “Aspettare e imparare”, anno IX (XIV), n. 6 (giugno 1980), pp. 32-34.
- , “Conversioni pellicola-video”, anno X (XV), n. 1 (gennaio 1981).
- , “Connessioni e accessori”, anno XI (XVI), n. 2 (febbraio 1981), pp. 40-41.
- , “Il teletesto”, anno XI (XVI), n. 3 (marzo 1981), pp. 32-35.
- , “Tecniche di ripresa”, anno XI (XVI), n. 4 (aprile 1981), pp. 22-23.
- , “Ancora sulla ripresa”, anno XI (XVI), n. 5 (maggio 1981), pp. 28-30.
- , “La scelta del mirino”, anno XI (XVI), n. 6 (giugno 1981), pp. 40-41.
- , “Obiettivi video”, anno XI (XVI), n. 7 (luglio 1981), pp. 40-41.
- , “Video al mare”, anno XI (XVI), n. 8 (agosto 1981), pp. 48-50.
- , “Le vicende del videodisco”, anno XI (XVI), n. 9 (settembre 1981), pp. 38-41.
- , “Sorveglianza video”, anno XI (XVI), no. 11 (novembre 1981), pp. 32-35.
- , “Video e musica rock”, anno XI (XVI), no. 12 (dicembre 1981), pp. 40-42.

Manti Gaetano, “EVR e Colorvision ovvero la morte del cinema”, anno III, n. 2 (febbraio 1970), pp. 52-55.

Mariani Marino, “Bolex Multimatic. Il divorca-cassette a moto perpetuo”, anno IV, n. 5 (maggio 1971), pp. 48-51.

Mariani Marino, Mantegna Gianfranco, Buonanni Michele, “Scoppia la bomba video – c’era una volta il Super8”, anno VIII (XIII), n. 11 (novembre 1979), pp. 68-73.

Mazzotta Carlo, "Barzellette a go-go", anno XVIII (XXIII), n. 10 (ottobre 1989), pp. 34-36.
———, "Il video ai bimbi: perché no?", anno XVIII (XXIII), n. 11 (novembre 1989), pp. 38-40.
———, "Hi-Band sotto l'albero?", anno XVIII (XXIII), n. 12 (dicembre 1989), pp. 36-38.

Micci Maurizio, "Questo è il Polavision", anno VII, n. 2 (febbraio 1978), pp. 34-37.

Scocco Candido, "Come una telecamera", anno V (X), n. 7 (luglio 1976), pp. 87-89.
———, "Senza sonoro non si può", anno V (X), n. 11 (novembre 1976), pp. 78-81.
———, "Questo folle Super8", anno VII (XII), n. 10 (novembre 1978), pp. 76-79.

Sordelli Massimo, "Montaggio: il film delle vacanze", anno III (VIII), n. 10 (ottobre 1974), pp. 66-69.

———, "Via col sonoro", anno IV (IX), n. 2 (febbraio 1975), pp. 58-61.
———, "E ora vacanze", anno IV (IX), n. 8 (agosto 1975), pp. 58-61.
———, "Super8 compatto", anno IV (IX), n. 8 (agosto 1975), pp. 58-61.
———, "Operazione missaggio", anno IV (IX), n. 9 (settembre 1975), pp. 72-73.
———, "ABC della cinepresa", anno V (X), n. 2 (febbraio 1976), pp. 68-71.

Aa.vv., "Vendono", anno IV, n. 1 (gennaio 1970), pp. 72-79.
———, "Fuoco su...", anno IV (IX), n. 3 (marzo 1975), pp. 6-8.
———, "Hi-Fi", anno IV (IX), n. 4 (aprile 1975), p. 94.
———, "Vendo", anno XI (XVI), n. 5 (maggio 1982), pp. 104-128.

8, Super8, 16 & VTR (1973-1974)

Grassi Giorgio, "Il suono", n. 1 (ottobre 1973), p. 67.

Turrone Giuseppe, "Il sonoro nel film d'amatore", n. 1 (ottobre 1973), pp. 58-60.

Castagnedi Marzio, "Cinema & VTR", n. 2 (novembre 1973), pp. 69-73.

D'Adamo Ruggero, "Come pianificare un film", n. 2 (novembre 1973), pp. 58-63.

Video (1981-1996)

- Anon., “Molto meglio della TV”, n. 1 (novembre 1981), p. 3.
———, “20 come/perché del videoregistratore”, n. 1 (novembre 1981), pp. 34-35.
———, “Il nostro uomo Clint”, n. 1 (novembre 1981), pp. 92-97.
———, “Rec”, n. 1 (novembre 1981), p. 102.
———, “Sono già più di 500”, n. 1 (novembre 1981), pp. 108-109.
———, “Ha fatto la prima MOS”, n. 2 (gennaio 1982), p. 13.
———, “Videe”, n. 2 (gennaio 1982), p. 25.
———, “Porno Cine Video Story”, nn. 16-17 (aprile-maggio 1983), pp. 67-75.
———, “Da Tokio: 5 mila novità”, n. 24 (dicembre 1983), pp. 34-41.
———, “Il camcorder è digitale”, n. 166 (ottobre 1995), pp. 54-55.
- Belli Stefano, “Un televisore da 72 pollici”, n. 1 (novembre 1981), pp. 40-43
———, “Stasera in TV le vostre diapositive”, n. 1 (novembre 1981), pp. 66-68.
———, “Lo stereo non basta”, n. 1 (novembre 1981), p. 70-71
———, “Guerre spaziali, corse della morte, computer & C.”, n. 1 (novembre 1981), pp. 80-83.
———, “Il terzo occhio del videoamatore”, n. 2 (gennaio 1982), pp. 46-48.
———, “Da pellicola a cassetta”, n. 3 (febbraio 1982), pp. 48-50.
- Bittau Claudio, “Autofocus”, nn. 7-8 (luglio-agosto 1982), p. 21.
- Bua Salvatore, “Il raddoppio”, n. 63 (marzo 1987), pp. 38-40.
- Campioni Paolo, “Il video portatile”, n. 62 (novembre 1981), pp. 44-47.
- Caserta Gianni, “Le telecamere anti-crisi”, n. 27 (marzo 1984), pp. 54-58.
- Di Maio Ennio, “Video Ovunque”, n. 3 (febbraio 1982), pp. 50-51.
- Lojodice Gian Maria, Secondi Pietro, “Dal Super8 all’8Super”, n. 51 (marzo 1986), pp. 27-29.

Loreti Mauro, "Il SIM diventa maggiorenne", n. 33 (settembre 1984), pp. 56-64.

O'Nym Anne, "La fotopornografia è morta: viva la videopornografia", n. 12 (dicembre 1982), pp. 91-101.

O'Nyn Anne, "VideocasseX", n. 1 (novembre 1981), pp. 36-39.

Secondi Pietro, "Se la tua immagine è così, così", n. 22 (ottobre 1983), pp. 30-33.

Sharon, "Harry Reems. Pornostar, fornicatore, hardcorista", n. 47 (novembre 1985), pp. 55-56.

———, "Mr. Trentacinque", in *Video*, n. 49 (gennaio 1985), pp. 62-64.

———, "Beverly Hills Scoop", in *Video*, nn. 55-56 (luglio-agosto 1986), pp. 53-55.

Videocassette (1970)

C.F., "Foto e cinecassette", n. 1 (ottobre 1970), p. 8.

Pacini Rosario, "La nuova situazione", n. 1 (ottobre 1970), pp. 5-7.

Settimelli Wladimiro, "Dal cine al video amatore", n. 1 (ottobre 1970), p. 28-30.

Video Magazine (1981-1992)

Agostinis Valentina, "Intrecci post-televisivi", n. 34 (settembre 1984), pp. 46-51.

Albini Riccardo, "E per Natale...un videoproiettore", n. 4 (dicembre 1981), pp. 32-39.

Maria Antonietta Anniballi, "Videogiochi, ma perché?", n. 16 (gennaio-febbraio 1983), pp. 26-30.

Anon., "Il televisore, questo sconosciuto terminale informativo", n. 2 (ottobre 1981), pp. 33-35.

———, "Videogiochiamo con Atarin. 1 (settembre 1981), pp. 81, 84-85.

———, "Videopac Computer Philips G 7000", n. 3 (novembre 1981), pp. 90-92.

- , “Camcorder”, n. 25 (novembre 1983), pp. 30-31.
- , “La Kodak entra nel mercato video”, n. 28 (febbraio 1984), p. 18.
- , “I magnifici 8”, n. 68 (giugno 1987), pp. 56-59.
- , “Zbigniew Rybczynski”, n. 74 (dicembre 1987), pp. 76-79.
- , “Questa è l’America. Questa è l’elettronica”, nn. 94-95 (luglio-agosto 1989), pp. 40-47.

Caroli Daniele, “Camcorder in Italia”, n. 103 (aprile 1990), p. 42.

Coassin Gabriele, “Chi non ama i videoamatori?”, n. 102 (marzo 1990), pp. 14-15.

Essepi, “Video Ripresa”, nn. 57-58 (luglio-agosto 1986), pp. 86-87.

———, “Video Ripresa”, n. 61 (novembre 1986), pp. 108-109.

———, “Video Ripresa”, n. 66 (aprile 1987), pp. 128-129.

———, “L’altra metà”, n. 71 (settembre 1987), pp. 146-148.

Fagone Vittorio, “Arte fuori quadro”, n. 28 (settembre 1984), pp. 88-91.

Fratti Lorenzo, “Super8 contro videotape”, n. 7 (aprile 1982), pp. 12-16.

———, “Videografia: atto secondo”, n. 43 (maggio 1985), pp. 40-43.

———, “Processo all’8mm”, n. 61 (novembre 1986), pp. 34-37.

———, “La polemica”, n. 63 (gennaio 1987), p. 46.

Leosa Vittorio, “Videogiochi: cassette Philips”, nn. 4-5 (gennaio-febbraio 1982), pp. 48-51.

———, “Videogiochi: cassette Philips e Atari”, nn. 6 (marzo 1982), pp. 24-29.

Livraghi Enrico, “Home Cinema”, n. 63 (gennaio 1987), pp. 46-48.

Malagnini Fabio, “Domande da un milione di Pixel”, n. 63 (gennaio 1987), pp. 58-63.

Prando Edo, “Ripresa”, n. 24 (ottobre 1983), pp. 60-61.

———, “Ripresa”, n. 28 (febbraio 1984), pp. 64-65.

———, “Ripresa”, n. 30 (aprile 1984), pp. 64-65.

———, “Video Ripresa”, n. 36 (ottobre 1984), pp. 90-91.

———, “Video Ripresa”, n. 37 (novembre 1984), pp. 95-96

———, “Video Ripresa”, n. 38 (dicembre 1984), pp. 114-115.

———, “Video Ripresa”, nn. 45-46 (luglio-agosto 1985), pp. 96-97.

———, “Video Ripresa”, n. 47 (settembre 1985), pp. 126-127.

Sagramoso Ernesto, “Telecamera Grundig FAC 1700”, n. 8 (maggio 1982), pp. 62-65.

———, “Quanto vende il video”, n. 11 (settembre 1982), pp. 38-41.

Salvatori Mario, “Computer”, n. 34 (settembre 1984), pp. 86-87.

Sarti Giorgio, “Telecinema ovvero la metamorfosi”, in *Video Magazine*, n. 78 (aprile 1988), p. 34-37.

Solarino Carlo, “Il televisore. Questo sconosciuto terminale informativo”, in *Video Magazine*, n. 2 (ottobre 1981), pp. 33-37.

Vida Flavio, “Che cos’è la videoarte?”, in *Video Magazine*, n. 8 (maggio 1982), pp. 14-17.

———, “Il videoregistratore: una memoria per lo spettatore televisivo”, in *Video Magazine*, n. 3 (novembre 1981), p. 97.

Manuali

Bartolotta Cesare, *Filmare bene è facile. Guida pratica al Super-8 e Single-8*, Il Castello, Milano 1970.

———, *Filmameglio. Guida per realizzare film più belli in super 8 e single 8 sonori, in colore e in bianco e nero*, Il Castello, Milano 1975.

Bittau Claudio, *Il manuale di videoregistrazione*, Anthropos, Roma 1984.

Cheshire David, *Book of Movie Photography: The Complete Guide to Better Moviemaking*, Alfred A. Knopf, New York 1979; tr. it. di Giorgio Franco, *Cinematografare. Una guida completa per filmare meglio*, Mondadori, Milano 1981.

———, *The Video Manual*, Mitchell Beazley, Londra 1982; tr. it. di Manuela Cardiel, *Il manuale delle tecniche video*, Fabbri, Milano 1991.

Costa Enrico, *Filmare in 8-s8*, Hoepli, Milano 1972.

Lewis Roland, *The Video Maker's Handbook*, Pan Books, Londra 1987; tr. it. di Alessandro Badalic, Giampiero Carli Ballola, *Il manuale video. Guida all'uso della telecamera*, Mondadori, Milano 1990.

Maccarini Mario, Maggi Filippo, *18 fotogrammi al secondo*, Rizzoli, Milano 1976.

Hedgecoe John, *Hedgecoe on Video: A Complete Creative and Technical Guide to Making Videos*, Pyramid Books, New York 1989; tr. it. di Cinzia Bocca, *Il grande manuale del video. Attrezzature, consigli, tecniche per realizzarli*, Mondadori, Milano 1991.

———, *John Hedgecoe's Complete Guide to Video*, Sterling, New York 1992; tr. it. di Emanuela Gini, *Scuola di video. La guida più autorevole di un grande maestro di fotografia e tecniche video*, Mondadori, Milano 1993.

Owen David, Dunton Mark, *The Complete Handbook of Video*, Penguin, Londra 1982; tr. it. di Erminia Ferrara, *Il manuale completo del video. Per sapere tutto sull'uso domestico e professionale del videoregistratore e della telecamera*, Longanesi, Milano 1982.

Petzold Paul, *Il libro del cineamatore. Guida facile per filmare*, Cesco Ciapanna Editore, Roma 1979.

Titulaer Chriet, *200 Video Tips*, Monaco di Baviera 1983; tr. it. di Maria Cristina Coldagelli, *Videoregistrazione: 200 consigli*, Curcio, Roma 1984.

!

!

!