Between

Produzione dell'audiovisivo e produzione di senso: qualche riflessione teorica

Giorgio Grignaffini

La semiotica del cinema ha attraversato nel suo ormai mezzo secolo di storia molteplici declinazioni, alla ricerca di paradigmi che ne definissero ambiti di pertinenza e specificità rispetto ad una semiotica generale oppure, al contrario, per ricondurne prassi analitiche e metodologie nell'alveo di un progetto di ricerca complessivo sulle pratiche di significazione. Nel primo campo ricordiamo senza dubbio i lavori fondativi di Christian Metz che ha letteralmente costruito una semiotica del cinema, una riflessione che ha delineato le condizioni stesse di possibilità di un'analisi del cinema come processo di significazione, un processo dotato di regole e meccanismi propri, primo fra tutti l'enunciazione, snodo cruciale del lavoro dello studioso francese.

Nel secondo campo, invece, possiamo inquadrare tutti gli sforzi compiuti dalla semiotica generativa di ispirazione greimassiana, che, nel suo progetto di teoria generale della comunicazione, ha trattato il cinema come forma espressiva certamente peculiare ma non per questo dotata di irriducibili differenze che necessitino di un impianto teorico separato e dedicato. Pensiamo ad esempio ai lavori di Jacques Fontanille (2004), Nicola Dusi (2010), Pierluigi Basso (2003), G.Paolo Caprettini (2006), Eugeni (2010), che pure con accenti e specificità differenti affrontano l'audiovisivo *sub specie* semiotica.

Entrambi questi approcci sono però accomunati da un presupposto che è quello della costruzione dell'oggetto teorico da

CC BY

sottoporre ad analisi, a valle dei processi produttivi che hanno portato alla realizzazione del prodotto audiovisivo (cinematografico o televisivo o web).

In altre parole, ad essere pertinente all'analisi è sempre il testo già formato e definito di cui verranno indagate - di volta in volta e a seconda delle metodologie di analisi prescelte - le strutture narrative, le modalità di costruzione dei soggetti impliciti, i dispositivi di mobilitazione delle passioni, le articolazioni figurative; più recentemente l'analisi ha allargato i suoi confini al di fuori della testualità propriamente detta, mettendo sempre più al centro dell'attenzione i modi in cui il testo agisce sullo spettatore, costruendo un'esperienza di visione oppure innescando una serie di processi interpretativi, cognitivi e patemici, in cui il testo stesso viene considerato, all'interno della semiosfera, come un attivatore di fenomeni di rimediazione, ibridazione, remake e remix. Una semiotica, quest'ultima, che si contamina nell'approccio metodologico con discipline quali la sociologia, la psicologia, i media studies, e che ha reso pertinente all'analisi una serie di elementi quali la corporeità, il sensibile, l'esperienza singolare e sociale[1].

Il tutto però rimanendo, lo ribadiamo, a valle della dinamica produttiva dell'industria audiovisiva, cioè prendendo in considerazione sempre e comunque il prodotto cinematografico (o la serie televisiva) così come socialmente e industrialmente viene considerato concluso e pronto per la distribuzione.

Tutto quello che invece avviene prima che il prodotto sia reso disponibile alla fruizione del pubblico è stato espunto dall'orizzonte analitico. Le motivazioni di una tale scelta sono naturalmente molteplici e ben radicate nelle premesse metodologiche della disciplina semiotica (pur nelle sue diverse declinazioni). Il campo di pertinenza semiotica si è delineato infatti attorno alla nozione di testo, che va considerato un costrutto teorico prima di essere un oggetto culturale

[1] Cfr. sulla nuova attenzione per la dimensione esperienziale Eugeni 2010; sulle tecniche di ibridazione e remix nell'audiovisivo cfr. Dusi-Spaziante 2006.

"materiale". Lo spiega bene Gianfranco Marrone quando rifacendosi alla lezione fondativa di Greimas ricorda che

> Il testo infatti, come gli oggetti dei matematici, va progressivamente costituito, 'preparato' allo stesso modo in cui i filologi passano dai loro 'testimoni' variabili nel tempo e nello spazio all'invariante testuale pazientemente ricostruita. Tale preparazione si configura come l'eliminazione di ogni dato produttivo o ricettivo esterno. (Marrone 2010: 45)

Tuttavia, se ripercorriamo il lavoro svolto in questi decenni dai semiotici, e in particolare da quelli che si sono esercitati sui prodotti dell'industria culturale, ad essere sottoposti ad analisi sono stati gli oggetti mediali nella loro esistenza materiale socialmente riconosciuta (film, libri, programmi televisivi) oppure le pratiche della loro ricezione da parte dei fruitori cui sono destinati o ancora la loro circolazione all'interno di quella che Jurii Lotman chiama "semiosfera" .

In altre parole, le analisi testuali, pur all'interno di una disciplina che ha profondamente problematizzato da un punto di vista epistemologico la questione del proprio corpus di analisi, che, come già detto, non è mai un bruto dato empirico ma un costrutto teorico, si sono dedicate in gran parte alle opere nella forma "conclusa"in cui escono dai sistemi produttivi.

Per riprendere ancora Gianfanco Marrone

> siamo portati a considerare come testi 'veri e propri' quelli che sono dotati dei 'corretti' segnali che li fanno appunto percepire come testi. Ci sarebbe insomma una preventiva testualizzazione nascosta che produce una successiva naturalizzazione del testo, dalla quale discendono le differenze fra testi e non testi: fra testi ed esperienze, fra testi e pratiche, fra testi e oggetti, scene, situazioni, strategie e forme di vita. (Marrone 2010: 50)

Nel caso degli audiovisivi, la ricerca semiotica ha quindi dedicato le sue attenzioni al film (o al programma televisivo) così come appare

al termine del percorso produttivo, mentre tutta la parte precedente all'uscita pubblica del prodotto, la sua genesi ideativa e realizzativa, non ha ricevuto altrettanto spazio analitico.

Eppure esiste la possibilità di costruire un altro corpus testuale, altrettanto ricco di implicazioni e di possibilità euristiche, lavorando analiticamente sulle fasi a monte della realizzazione, dalla scrittura fino al montaggio e postproduzione. Naturalmente, per poter operare in questo senso il primo passo da compiere sarà proprio quello di costruire metodologicamente il testo, operazione questa resa molto più complessa dall'assenza di un oggetto compiuto, riconosciuto nella sua completezza a livello sociale da una serie di parametri.

Inoltre, va definito il motivo per cui potrebbe in alcuni casi essere preferibile sottoporre ad analisi non l'oggetto mediale socialmente diffuso, ma le pratiche che hanno portato l'oggetto a costituirsi come tale. In altre parole, se è pienamente comprensibile all'interno di una attività di ricerca semiotica l'indagine sui prodotti che nella loro forma definita hanno una circolazione all'interno della semiosfera, potrebbe sembrare meno ricco euristicamente verificare attraverso quali passaggi si è definita la loro struttura significante, in quanto tali passaggi rimangono poi in qualche misura occultati dalla fisionomia definitiva che ha assunto l'oggetto mediale.

La nostra convinzione è che esistano due ordini di motivi che rendono questa operazione interessante e ricca di implicazioni, gli uni legati al metodo e gli altri all'oggetto stesso. Per quanto riguarda gli aspetti metodologici, questa opzione di ricerca apre molteplici possibilità di allargamento dello sguardo semiotico verso aree poco esplorate, quali il passaggio dalla competenza alla performance da analizzare nelle tracce concrete lasciate sul testo dalle pratiche di produzione. Si tratta quindi di analizzare in che modo nella genesi di un testo il saper fare professionale si traduce in azione e questo fare si "solidifica" in un oggetto mediale.

Per quanto riguarda invece gli aspetti relativi alle possibilità euristiche che una siffatta operazione avrebbe sull'oggetto, sarebbe possibile affrontare aspetti che abbiamo visto assumere sempre maggiore rilevanza nelle pratiche analitiche come l'esperienza e la

sensibilità, non più, come avviene ora, a valle del testo, alla ricerca quindi di modelli interpretativi che spieghino in che modo i testi circolano nel sociale e attraverso quali processi diventano attivatori di effetti di senso cognitivi, patemici e corporei, bensì anche a monte del testo così come lo consideriamo comunemente, nel suo stesso farsi. Potremmo così ritrovare dinamiche analoghe, che investono i sensi e i corpi nella loro relazione con i materiali significanti, anche nei soggetti implicati nella produzione - pensiamo al corpo dell'attore, allo sguardo del regista, al ritmo del montaggio, alla sincronizzazione tra musica e scena - tutte da esplorare nello svolgimento stesso del film attraverso l'analisi dei materiali "preparatori".

Il testo filmico e/o televisivo "definitivo" andrebbero quindi riconsiderati come gli epifenomeni, gli strati superficiali visibili socialmente, di una serie di operazioni semiotiche di trasformazione di materiali e di pratiche diverse. Proprio l'eterogeneità dei materiali che via via si succedono nelle varie fasi di produzione dei film, l'intervento di un gran numero di operazioni svolte da molti professionisti diversi e la lunga durata (mesi, a volte anni) del processo produttivo, rendono particolarmente delicata la fase di scelta del corpus analitico e quindi la definizione del testo da indagare.

Per questo motivo sarà importante compiere una scelta preliminare che individui quali obiettivi si porrà la ricerca, formulare quindi delle ipotesi che il lavoro di analisi proverà a verificare. Solo una volta che si saranno formulate tali ipotesi si potrà iniziare la fase di costruzione del testo, in quanto la scelta del momento del processo produttivo da indagare e dei materiali che di conseguenza verranno presi in considerazione, dipende direttamente da questa valutazione preliminare.

Pensiamo ad esempio di provare a rendere conto dei processi di trasformazione (li chiamiamo genericamente così per il momento) che intervengono tra il momento della stesura del "progetto film" su carta e la fase di shooting, delle riprese: questo tipo di indagine riguarda problematiche come la traduzione intersemiotica - passaggio da una forma espressiva verbale a una audiovisiva - e l'enunciazione - cioè il modo in cui il materiale significante si discorsivizza. Ma non solo:

indagare questa fase centrale e delicata di passaggio da scritto a girato, permette di valutare in che modo le diverse professionalità al lavoro mettano in opera nel tradurre il materiale da un mezzo espressivo a un altro, delle performances articolate e complesse, a loro volte meritevoli di essere considerate nella loro natura di processi di significazione.

Per poter operare un'analisi di questo tipo è necessario che preliminarmente si recuperi il testo scritto nella sua ultima e definitiva fase di elaborazione (i cosiddetti shooting script) e che li si ponga a confronto con il prodotto girato e montato. Tuttavia potrebbero essere interessanti da valutare analiticamente anche altri materiali di produzione, antecedenti alla stesura definitiva del testo scritto oppure le scene girate sul set prima del lavoro di montaggio, sonorizzazione e color correction (si tratta del lavoro di "ripulitura" e definizione delle luci e dei colori che si effettua prima della consegna del film o della serie tv per la distribuzione).

Una ricostruzione "filologica" delle stratificazioni che la genesi del testo ha attraversato, potrebbe essere quindi operata per verificare non solo le "traduzioni" tra linguaggi diversi che sono intervenute, ma anche all'interno del work in progress che è costitutivo di ogni processo produttivo, qual è stato il percorso che ha portato alle versioni definitive all'interno di ogni step (scrittura, montaggio ecc.). In entrambi i casi si potrebbe pensare che possa venir meno uno dei precetti fondamentali della semiotica generativa testuale, che vuole che l'attenzione dell'analista sia concentrata sul testo, inteso come unità significante definita. Si dovrebbe perciò evitare ogni tentativo di ricostruzione "genetica", intesa come percorso di concreto e cronologico sviluppo del testo, pena lo scivolamento da un piano di analisi immanente cioè del testo in quanto tale, a uno "compromesso" con la storicità del contesto che lo ha prodotto e con la soggettività del o degli autori che lo hanno realizzato. Va individuato perciò un modus operandi da parte dell'analista che permetta di intervenire sui materiali, isolando di volta in volta, a seconda degli obiettivi euristici che si è posto, delle configurazioni testuali adatte.

Andrà perciò effettuato un lavoro di ricognizione delle "varianti" sia letterarie che più specificamente filmiche, che compongono il work

in progress del film, per delimitare degli insiemi testuali dotati di una coerenza: ad esempio si può effettuare un "carotaggio" in profondità analizzando una sequenza di film attraverso tutte le versioni che si sono succedute nell'elaborazione del testo scritto per poi verificarne la trasposizione filmica attraverso il confronto con il materiale girato, per poi arrivare a valutare la versione definitiva (con le inquadrature montate e tutto il lavoro di edizione audio-video, compresa la colonna sonora).

Tutte queste varianti che si succedono nelle diverse fasi di scrittura e concreta produzione del film, se le vediamo da un punto di vista soggettivo-psicologico, oppure tecnico o ancora economico, possiamo definirle delle scelte operate rispetto ad un paradigma di possibilità, mentre dal punto di vista semiotico sono trasformazioni della forma del contenuto presenti nel testo scritto in forme dell'espressione diverse. Si tratta quindi a pieno titolo di un problema di traduzione intersemiotica, da intendersi come passaggio delle forme del contenuto di un testo di partenza ad un altro di arrivo dotato di una sostanza dell'espressione differente attraverso l'adozione di particolari meccanismi.

Studiare le correlazioni tra una sceneggiatura e il testo audiovisivo che a partire da essa si è ottenuto è quindi per molti versi un lavoro simile a quello che si attua quando si studiano gli adattamenti da opera letteraria a film, ma a ben vedere mette in campo altre questioni, prima fra tutte la funzionalità che la sceneggiatura ha rispetto al film, nel senso che la sceneggiatura è già di per se un testo che viene elaborato proprio in funzione della sua traducibilitá, e per questo motivo contiene già molteplici istruzioni per la sua trasposizione in audiovisivo (dalle indicazioni di tempo e luogo, alle didascalie relative alle ambientazioni o ai costumi, fino in alcuni casi ad arrivare alla descrizione dei movimenti di macchina che dovrebbero accompagnare l'azione).

Sembrerebbe a prima vista configurarsi una sorta di rapporto di diretta e univoca corrispondenza tra lo script e il lavoro di trasposizione audiovisiva, in cui lo script rappresenterebbe insieme il contenuto da tradurre e le istruzioni per la traduzione. Da un punto di

vista semiotico, ci troveremmo di fronte a un rapporto detto di "programmazione" che si verifica tra due testi invece che tra due soggetti, in cui il testo di partenza, lo script, dovrebbe essere una sorta di guida per chi è poi incaricato di trasformarlo in immagini. La programmazione in questo contesto è da intendersi come una delle possibili configurazioni delle relazioni intersoggettive, in particolare quella che prevede che un soggetto attraverso delle azioni operi una trasformazione degli oggetti secondo la modalità del *far essere.* Riprendendo i lavori di Eric Landowski, attraverso il regime interazionale della programmazione

> agiamo direttamente sul mondo materiale, per esempio spostando cose, assemblandole o separandone le parti, realizzando cioè congiunzioni o disgiunzioni col risultato di far essere nuove realtà (costruire o distruggere una casa, una città, un paese) o di modificare gli stati di certi oggetti esistenti (accendere o spegnere una lampada, congelare o scongelare del cibo). (Landowski 2010: 7).

La sceneggiatura (e tutti i documenti che l'hanno preceduta logicamente e cronologicamente dal soggetto al trattamento alle scalette, fino alle n versioni della sceneggiatura vera e propria) da questo punto di vista, può essere considerata come un materiale – formato da una forma dell'espressione in relazione con una forma del contenuto – che verrà via via trasformato in un'altra forma dell'espressione, portando inevitabilmente con sé una trasformazione della forma del contenuto - . Questa trasformazione si opera attraverso una serie di scelte che vanno dalla decisione su quale attore scegliere, quale fotografia, ambienti, costumi, trucco, parrucco, fino alla musica, montaggio ecc che si configurano come scelte che portano il materiale scritto a diventare materiale audiovisivo, come se lo script fosse un algoritmo che determina una serie di operazioni codificate.

Torniamo all'esempio di prima, cioè il momento in cui il materiale scritto che è stato elaborato attraverso step successivi, viene preso in carico dal regista e trasformato in immagini. Il compito dell'analista

sarà quello di costituire un corpus che permetta di rendere conto non del modo in cui, soggettivamente, il regista ha preferito un'inquadratura invece di un'altra, bensì del rapporto significante che si instaura tra il livello profondo, quello delle strutture semio-narrative e la discorsivizzazione che viene operata nella forma espressiva scritta e in quella audiovisiva. Oppure, e può essere altrettanto interessante, rivedere in che modo una didascalia presente in sceneggiatura – dal generico "esterno giorno" alle più dettagliate descrizioni di ambienti – si traduca attraverso il lavoro dello scenografo o del location manager in una concreta ambientazione, o ancora quale scelta di casting venga effettuata sulla base di una script che preveda semplicemente una descrizione sintetica di un personaggio, magari secondario, di cui viene indicata solo l'età e la professione. Ripetiamo, non si tratta di descrivere in che modo le *contraintes* psicologiche o puramente economico-produttive, determinino ipso facto le scelte dei professionisti, ma di verificare quale rapporto semiotico si instauri tra la verbalizzazione presente nello script e la sua successiva visualizzazione.

In realtà il meccanismo che si instaura quando il testo scritto viene trasposto in audiovisivo, va ben oltre un rapporto di pura e semplice "programmazione", in cui ad ogni "istruzione" contenuta nel testo scritto corrisponde univocamente un determinato tipo di operazione produttiva. Il lavoro che viene compiuto è molto più complesso e molto più imprevedibile, e si configura come un rapporto dialettico che si instaura tra testo scritto e sua traduzione audiovisiva, un rapporto che dal punto di vista della genesi concreta, produttiva, del film o della serie tv, nasce proprio nel "corpo a corpo" che la regia ingaggia con lo script, sempre in bilico tra scelte artistiche e vincoli operativi, economici, editoriali; e tuttavia questa relazione tra script e sua trasposizione non diventa analiticamente pertinente all'analisi semiotica nel momento in cui le operazioni che portano alla realizzazione del prodotto filmato, possono essere considerate operazioni di traduzione intersemiotica.

Ma in che senso considerare questa traduzione?

Ripartiamo da un'idea di traduzione come trasformazione che riprendiamo da Paolo Fabbri che a sua volta rielabora un'intuizione di Hagège (1989), per il quale la traduzione è "un'attività di modellamento dei tratti caratteristici delle lingue che contribuisce a creare tratti di altre lingue" (Fabbri 2003: 190). Per Fabbri

> L'idea di Hagège è che la traduzione non è il passaggio tra due stati, bensì un'attività che trasforma le lingue di partenza e di arrivo, perchè mettendole in correlazione, scegliendo nella prima alcuni elementi esemplificanti della seconda, è come se introducesse nella prima lingua i tratti della seconda, dato che si è costretti a scegliere nella prima degli elementi che sono pertinenti per la seconda. (*Ibid.*)

Il lavoro di produzione di ogni film o serie tv può essere considerato quindi come una traduzione che rimette in gioco costantemente sia il testo di partenza (lo script) che quello di arrivo (il materiale filmato): in ogni fase della produzione infatti il testo di partenza può subire rimaneggiamenti e modifiche per venire incontro alle esigenze concrete del set (i motivi che possono portare a rimodellare una sceneggiatura conclusa e approvata sono molteplici: dalla scelta di una location invece di un'altra, alle condizioni meteorologiche avverse, dall'assenza di un attore a problemi di budget che emergono in corso d'opera ecc.) oppure per adattarsi ad una visione, un'interpretazione differente che il regista può dare allo script. Si tratta quindi di un rimodellamento costante che va dallo script al video e viceversa, secondo un rapporto di interazione che riprendendo le categorie di Landowski, denomineremo di aggiustamento.

> Abbiamo ormai a che fare con un'interazione fra pari, in cui le parti coordinano le loro rispettive dinamiche secondo un fare insieme. E ciò che permette loro di aggiustarsi in tal modo è una capacità nuova, o perlomeno una competenza particolare che il modello precedente non riconosceva loro: quella di sentirsi reciprocamente. Per differenziarla dalla competenza detta modale, la denomineremo competenza estesica. (Landowski 2010: 19)

Si tratta naturalmente di un uso estensivo della categoria di Landowski in quanto in questo caso ad interagire non sono due soggetti propriamente detti, ma due configurazioni testuali (dietro le quali, certo, è possibile ravvisare delle soggettività): quella che sta a monte del progetto testuale complessivo, lo script, e quella che sta a valle, cioè il materiale audiovisivo. E tuttavia tale estensione ci sembra pertinente e addirittura "letterale" se, all'interno delle operazioni di trasposizione, prendiamo in esame il fondamentale rapporto tra testo scritto e interpretazione da parte dell'attore. Questa relazione è estremamente complessa e vede in gioco diversi attori e fattori: sintetizzando al massimo almeno tre poli, costituiti dallo script, dal regista e dall'attore. La dinamica interazionale che si instaura tra il regista e l'attore al fine di rendere visibile e sensibile ciò che è stato scritto, è un caso di relazione che non può rientrare semplicemente nella "programmazione", in quanto a fronte di un far essere "imposto" dal testo, l'attore contrappone la sua volontà. Ma non rientra nemmeno nel caso della manipolazione, dove «nell'approntare procedure persuasive tali che il soggetto manipolato non possa, in definitiva, che conformarsi al volere dello stratega-manipolatore» (Landowski 2010: 21). Il rapporto che si instaura tra testo e attore, attraverso la mediazione del regista è infatti ben più peculiare, in quanto a fronteggiarsi ci sono due soggetti dotati di intelligenza, sensibilità, corpo; in questa rapporto quindi «l'interazione non si fonderà più sul far credere ma sul far sentire – non più sulla persuasione, fra intelligenze, ma sul contagio, fra delle sensibilità» (*ibid.*).

Come si può vedere da questo esempio, il tipo di relazione che si instaura tra i vari livelli di cui è costituito il testo vive di equilibri complessi che possono arricchire in modo significativo la comprensione del testo stesso e possono illuminare sui processi sociosemiotici che sono fondamentali non solo nella fase della ricezione ma anche in quella della produzione. Si tratta di un percorso complesso che in questa occasione abbiamo cercato soltanto di abbozzare, tuttavia crediamo che possa diventare una pista di ricerca fruttuosa e capace a sua volta di rimettere in gioco a livello di analisi semiotica delle componenti fondamentali dell'audiovisivo, in primo

luogo quelle relative alle competenze specifiche degli operatori del settore le cui pratiche sono degne di attenzione in modo non minore rispetto a quelle dei fruitori, già ampiamente sotto i riflettori della disciplina semiotica.

Bibliografia

Basso, Pierluigi, *Confini del cinema. Strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau, 2003

Caprettini, Gianpaolo, *Semiotiche al cinema,* Milano, Mondadori Università, 2006

Dusi, Nicola – Spaziante, Lucio (eds.), *Remix-remake: pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi, 2006

Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET,2003

Eugeni, Ruggero, *Semiotica dei media,* Roma, Carocci, 2010

Fabbri, Paolo, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2003

Fontanille, Jacques, *Soma et Séma: Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, trad.it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2004.

Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique: Système du récit*, Paris, Armand Colin, 1999, trad.it. *Dal letterario al filmico. Il sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000

Hagège, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, trad.it.*L'uomo di parole,* Torino, Einaudi, 1989

Landowski, Eric, *Les interactions risquées*, Limoges, Presses Universitaire Limoges, 2006, trad.it.*Rischiare nelle interazioni,* Milano, Franco Angeli, 2010.

Marrone, Gianfranco, *L'invenzione del testo*, Laterza, Bari, 2010.

L'autore

Giorgio Grignaffini

Giorgio Grignaffini svolge attività professionale come Direttore Editoriale della Taodue film (Mediaset Group). In precedenza ha ricoperto il ruolo di Vicedirettore della Fiction del Gruppo Mediaset. Ha svolto attività didattica e di ricerca presso l'Università Cattolica di Milano nel campo della Semiotica e della Teoria dei Media. Ha pubblicato I generi televisivi, Roma, Carocci, 2003 e con Pozzato, Maria Pia (eds.), Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction, Link, Milano, RTI, 2008.

Email: grignaffini@mediaset.it

L'articolo

Data invio: 30/08/2014
Data accettazione: 30/10/2014
Data pubblicazione: 30/11/2014

Come citare questo articolo

Grignaffini, Giorgio, "Produzione dell'audiovisivo e produzione di senso: qualche riflessione teorica", *Between*, IV.8 (2014), http://www.Between-journal.it/