

# TESTUALITÀ DIGITALE E MULTIMODALE: OSSERVAZIONI SULLA STRUTTURA DEI *REEL*

Massimo Palermo<sup>1</sup>

## 1. MULTIMODALITÀ, MULTIMEDIALITÀ, MULTICANALITÀ

In apertura di uno studio dedicato all'organizzazione testuale dei *reel*, un formato di comunicazione nuovo, reso possibile dalla tecnologia digitale, mi sembra doveroso inquadrare la questione nelle necessarie coordinate storiche. Innanzitutto parlare di comunicazione tecnologicamente assistita non comporta necessariamente focalizzare l'attenzione su quanto è successo negli ultimi decenni. Né basta allargare lo sguardo alle tante innovazioni delle telecomunicazioni che hanno preceduto la rivoluzione digitale. Tutte le forme di scrittura con cui l'uomo ha comunicato per millenni, una volta superata l'esclusività dell'oralità primaria, presuppongono una qualche forma di tecnologia: «la scrittura, la stampa, i computer sono tutti mezzi per tecnologizzare la parola» (Ong, 1986: 121).

A maggior ragione si può recuperare profondità storica se si procede a ritroso alla ricerca dell'origine della multimodalità. L'uomo ha messo a punto la capacità di comunicare usando simultaneamente il canale acustico per il codice verbale e quello visivo-gestuale per diversi linguaggi non verbali d'appoggio (gesti, espressioni, posture ecc.) durante un lunghissimo periodo, che ha accompagnato buona parte della sua storia evolutiva<sup>2</sup>. Le componenti paralinguistiche associate al codice verbale mettono in atto una multimodalità stratificata, derivante dall'integrazione tra la componente prosodico-intonativa (il tono, l'intensità, le pause, il ritmo, la velocità di elocuzione) e corporeo-gestuale (i movimenti delle varie parti del corpo usate in funzione semiotica come i gesti, i movimenti della testa, lo sguardo, le espressioni facciali, la postura ecc.)<sup>3</sup>. D'altro canto, neanche lo scritto è rigorosamente monomodale. In un testo la forma, la grandezza e l'orientamento nello spazio dei segni grafici, la loro disposizione sul supporto che li ospita, la trasportabilità o l'inamovibilità del supporto stesso e altre caratteristiche materiali cooperano per conferire senso. Per tale motivo, come è stato tante volte osservato, l'analisi dei testi scritti non può essere disgiunta da quella delle caratteristiche del supporto e del formato di scrittura utilizzati, siano essi la pietra, la cera, il rotolo, la pagina stampata di un libro o la pagina/schermo del *web*<sup>4</sup>. Questo approccio, ancorato alle caratteristiche materiali e alle modalità di fruizione del testo, ha creato una convergenza di interessi, purtroppo non sempre accompagnata dal dialogo interdisciplinare, tra studiosi di formazione diversa: storici della lingua e linguisti, paleografi ed epigrafisti, etnologi e

<sup>1</sup> Università per Stranieri di Siena.

<sup>2</sup> Si stima che le prime forme di comunicazione attraverso un sistema di segni fonico-acustico risalgano a oltre 2 milioni di anni fa, all'*homo habilis* (Berruto, Cerruti, 2017: 19-20).

<sup>3</sup> Per una riflessione sulla natura del segnale e sulle proprietà dei codici semiotici è sempre utile il riferimento ai lavori di De Mauro (1982) e (2002). Una sintesi efficace delle componenti paralinguistiche si trova in Faloppa (2011).

<sup>4</sup> Per un *excursus* storico sulle forme di interazione tra contenuto e contenitore della comunicazione verbale mi permetto di rinviare a Palermo (2017: 32-37).

antropologi della scrittura, studiosi di semiotica<sup>5</sup>. Di conseguenza, a dispetto di alcuni frettolosi elogi della multimodalità come effetto della rivoluzione digitale, possiamo dare per acquisito che i testi rigorosamente monomodali non esistono e non sono mai esistiti (Baldry, Thibault, 2006; Kress, van Leeuwen, 2020).

Ciò che caratterizza la comunicazione digitale non è la presenza della multimodalità quanto piuttosto quella di nuove forme di (iper)testualità, sempre più caratterizzate da «testi modalmente complessi» (Prada, 2021: 231). Di conseguenza, le diverse produzioni non si differenziano tanto per l'opposizione binaria tra monomodalità e multimodalità, quanto per la *densità multimodale*, cioè il livello di integrazione di diversi canali e risorse semiotiche in un unico testo. In questo senso, la comunicazione digitale e ipertestuale è caratterizzata da un alto grado di multimodalità. Tale complessità si presenta come un nuovo capitolo dello sfruttamento di risorse multisensoriali a fini didattici, sperimentato per es. nel modello pedagogico elaborato nel XVII secolo da Comenio e descritto nell'*Orbis sensualium pictus*. In esso «come già nel manoscritto e come sarà in seguito nel libro a stampa artistico e scientifico, le illustrazioni [...] non sono ornamentali, ma dialogano con i testi aiutando a memorizzare parole, concetti, processi» (Gualdo, 2022a: 80)<sup>6</sup>.

Vale la pena di spendere qualche parola anche sul termine *multimodalità*. Occorre tener conto della possibile ambiguità che questa nuova accezione genera con *modo/modalità*, usati in linguistica anche con altri valori. Tralasciando la sovrapposizione con la modalità del verbo, meno preoccupante perché solo potenziale, sembra più concreta la possibilità di confusione con *modalità* nel senso di *modalità orale e scritta*, usato per riferirsi alle particolari caratteristiche che un testo scritto o parlato assume, definibili in buona misura sulla base delle diverse condizioni di produzione e ricezione (Voghera, 2017)<sup>7</sup>. I due piani possono facilmente sovrapporsi perché le differenze tra modalità scritta e orale sono dipendenti anche da differenze di canale e di modo, nel senso della multimodalità. L'uso del termine comporta dunque qualche problema, anche se è difficile trovare alternative convincenti. Non lo è *multicanalità*, perché *mode* e *modality* è riferito non solo alle differenze di canale ma a una pluralità di livelli di semiosi: testi scritti e orali, immagini fisse e in movimento, gesti, posture e altri elementi paralinguistici, colonne sonore, disposizione complessiva dei codici sullo spazio di fruizione, che sia la pagina fissa su supporto materiale o la pagina dinamica e virtuale nel digitale (Kress, 2010: 79). Non lo è per motivi diversi *multimedialità*. In primo luogo perché l'uso vago del termine *medium* negli studi sulla

<sup>5</sup> Per quanto riguarda la storia della scrittura ad esempio, l'approccio etno-antropologico allo studio delle varietà scritte prodotte in diverse epoche e culture nasce più o meno negli anni Settanta del secolo scorso: per maggiori dettagli si rimanda all'eccellente ricostruzione che si può leggere in Mancini (2014). Questo filone di ricerca talvolta si è incontrato con gli studi di paleografi ed epigrafisti attenti alla componente socio-culturale delle pratiche scritte (si veda per es. Petrucci, 1986). Superata la concezione strutturalista della funzione meramente veicolare, dunque secondaria, della scrittura rispetto alla lingua orale (Mancini, 2014: 21), l'obiettivo di questo filone di studi è stato indagare la varietà delle forme che nelle diverse culture ha assunto la risposta a un problema unico: trasferire su un supporto permanente la lingua orale.

<sup>6</sup> Altri capitoli di questa interessante storia del dialogo tra i sensi a fini conoscitivi possono essere l'invenzione di Lous Braille del sistema di lettura e scrittura tattile, il metodo fonosimbolico per l'apprendimento della scrittura coi cosiddetti alfabeti figurati e l'uso del canale tattile come strumento di apprendimento, molto caro a Maria Montessori. Tale dialogo tra i sensi si arricchisce col digitale, per es. col ritorno all'ascolto dei testi scritti legato alla fortuna degli audiolibri o con le competenze tattili necessarie per fruire pienamente degli ipertesti su dispositivi con schermo sensibile al tocco.

<sup>7</sup> La stessa prospettiva che tende a riportare a differenze concezionali e non semplicemente medialità le differenze tra oralità e scrittura è sottesa alla distinzione tra *Mündlichkeit* e *Schriftlichkeit* elaborata in ambito tedescofono da Peter Koch e Wulf Österreicher, meno utilizzata negli studi linguistici italiani. Per una rivisitazione del modello di Koch e Österreicher alla luce delle novità della comunicazione digitale si veda Gruber, Grübl, Scharinger (2021).

comunicazione ne sconsiglia l'impiego in contesti tecnico-specialistici<sup>8</sup>. Secondariamente perché multimedialità si è ormai specializzato in un senso diverso e instaura, come osserva Prada (2021), un rapporto metonimico, di inclusione, con multimodalità. Pur consapevole di questi limiti, userò anch'io il termine nelle pagine che seguono in quanto si è ormai affermato con riferimento a un particolare approccio allo studio dei testi, cartacei o digitali, che integra la prospettiva linguistico-funzionale con quella semiotica.

## 2. VECCHI E NUOVI IPERTESTI

Come osservava qualche anno fa Pistolesi:

una volta accertato che i tratti costitutivi dell'ipertesto sono la mediazione di un computer, la multilinearità, la multimodalità, la frammentazione e l'interattività, il passo successivo dovrebbe essere quello di studiare, secondo i criteri pertinenti a ogni contesto, come questi tratti si articolano nelle concrete pratiche comunicative» (Pistolesi, 2014: 361-362).

Definire le caratteristiche dei nuovi generi (iper)testuali sarà uno dei compiti prioritari degli anni a venire. L'individuazione dei tratti formali non può tuttavia essere disgiunta dalla descrizione delle caratteristiche – anche tecniche – che regolano le modalità di produzione e di fruizione del singolo prodotto digitale. In primo luogo, è necessario definire quanto un ipertesto sia dipendente dall'ecosistema comunicativo in cui è inserito. Altrove ho definito *gradiente di digitalità* tale livello di dipendenza (Palermo, 2018). In secondo luogo, occorre tener conto del fatto che alcune caratteristiche della testualità proprie dei testi lineari e continui sono andate incontro a profondi riassetamenti: per citarne solo uno, nell'ipertesto si assiste alla dissoluzione dei confini tra testo, co-testo e contesto, assorbiti nel gigantesco *ipercontesto* costituito dall'infosfera<sup>9</sup>.

Fatte salve queste caratteristiche generali, il rapido sviluppo e la diversificazione tra le forme della testualità in rete impone di distinguere tra gli ipertesti che potremmo definire tradizionali – quelli di una pagina *web* per intendersi – e gli ipertesti veicolati dalle piattaforme di comunicazione del *web* interattivo: quelle semisincrone, come i programmi di messaggistica istantanea (per es. *Whatsapp*, *Telegram*) e quelle asincrone, come i social media (per es. *Facebook*, *Instagram*, *TikTok*, *Twitter*). In un recente contributo abbiamo proposto di chiamare questi ultimi *iperdiscorsi* per via di alcune caratteristiche concezionali che fanno assumere a queste forme di comunicazione anche alcuni elementi della processualità tipica del discorso orale (Calaresu, Palermo, 2021). Soffermiamoci ora su alcune analogie e differenze.

Vecchi e nuovi ipertesti hanno delle caratteristiche comuni: in primo luogo la multilinearità, la non sequenzialità e la gerarchia verticale (concettuale, non sintattica) della struttura. Inoltre le informazioni sono organizzate in maniera concettualmente simile a un database (Manovich, 2001; Pistolesi, 2015). Tutte queste novità hanno portato – tra l'altro – alla destrutturazione della nozione tradizionale di intertestualità intesa come rete

<sup>8</sup> Per maggiori dettagli si veda Calaresu, Palermo (2021: 93-100).

<sup>9</sup> Sulla nozione di infosfera v. Floridi (2014). Sull'ipertesto come database v. Pistolesi (2014). Il gradiente di digitalità è basso nei testi cartacei nati prima della rivoluzione informatica e importati in banche dati digitali, medio in quelli scritti con l'ausilio del supporto digitale ma concettualmente non dissimili dal testo tipografico (per es. un articolo per una rivista scientifica cartacea), alto in testi concepiti per la rete e inconcepibili al di fuori di essa (una voce di *Wikipedia*, un *blog*, una conversazione in *chat*, i *post* sui social media).

di rapporti intercorrenti tra testi concepiti come unità discrete e autoconsistenti (Chartier, 2015), che si è riconfigurata per assumere le forme dell'intertestualità intermediale<sup>10</sup>.

Come in molti altri ambienti del *web* interattivo, le piattaforme social danno all'utente non specialista la possibilità di far coabitare con ancora maggiore facilità più codici semiotici in un unico testo. La specificità dei testi multimodali digitali è quella di elevare al rango di principio organizzativo del testo l'integrazione delle diverse risorse utilizzate (Baldry, Thibault 2006: 18), in accordo col complessivo dinamismo semiotico dei testi neomediali (Farina, 2013). La semplicità d'uso di alcune piattaforme *social* favorisce la disintermediazione: l'autore non ha più bisogno di ricorrere a specialisti della voce, del disegno, della grafica, del trattamento delle immagini e sembra di conseguenza esercitare senza vincoli la sua creatività manipolando e assemblando risorse di vario tipo<sup>11</sup>. In realtà si tratta di una libertà eteroguidata e limitata entro precisi binari, in quanto l'utilizzatore/assemblatore dei contenuti può muoversi unicamente all'interno delle possibilità offerte dall'applicazione che usa. Di qui l'impressione di omologazione e forte ripetitività di molti di questi prodotti<sup>12</sup>.

Vecchi e nuovi ipertesti si differenziano, tra le altre cose, per il tipo di costruzione testuale e multimodale della pagina. A come si realizza ciò in una delle nuove forme ipertestuali è dedicato questo contributo. Iniziamo a precisare, nel prossimo paragrafo, alcune coordinate sul formato di comunicazione indagato: *i reel*.

### 3. UN NUOVO FORMATO COMUNICATIVO

Tra i generi testuali che hanno avuto maggior successo nella comunicazione social degli ultimi anni ci sono i *reel*<sup>3</sup>. Si tratta di brevi video, la cui durata massima varia tra i 15 e i 180 secondi a seconda della piattaforma. Il formato è stato introdotto dalla cinese *TikTok*, nata nel 2016, e ha avuto immediatamente una grande fortuna, al punto che i concorrenti (*Instagram*, *Facebook*) hanno prontamente reso disponibili ai loro utenti formati simili. Dopo esser stati registrati, i video possono andare incontro a una forma basica di postproduzione, che consente anche all'utente inesperto di arricchire il prodotto con effetti sonori e grafici di vario tipo. Grazie a tali effetti la voce dei protagonisti in campo può interagire con voci fuori campo, con un sottofondo musicale, con scritte, animazioni o meme che sostituiscono o evidenziano passaggi salienti. Queste caratteristiche rendono i *reel* dei contenuti digitali ad alta densità multimodale. Una volta elaborato, il video può essere condiviso su più *social media* e costituisce pertanto un esempio di contenuto multipiattaforma. La popolarità di questo nuovo formato soprattutto presso le fasce di utenti più giovani è stata da subito sfruttata come strumento per strategie di *influencer marketing*<sup>14</sup>. Non a caso la versione cinese di *TikTok* (facente capo alla società Douyin) incorpora un sistema di *e-commerce*. Per gli stessi motivi sulle piattaforme concorrenti tale formato è sempre più utilizzato da parte di influencer più o meno noti. La connotazione

<sup>10</sup> All'intertestualità sono dedicati gli studi ormai classici di Bachtin (1979) e Genette (1997). Sulle ragioni della trasformazione dell'intertestualità letteraria in intertestualità intermediale si veda Bernardelli (2010). La nozione di intermedialità è nata negli anni Settanta del secolo scorso per riferirsi alle «trasformazioni che avvengono nel passaggio di un contenuto da un medium all'altro» (Menduni, 2013: 6). Successivamente il termine si è usato per riferirsi alla convergenza e all'osmosi di linguaggi che caratterizzano i prodotti digitali.

<sup>11</sup> È questo uno degli effetti della progressiva disintermediazione che ha caratterizzato la rivoluzione digitale.

<sup>12</sup> Queste considerazioni non valgono per gli esperti di creazione di contenuti digitali, che possono godere di maggiore libertà di manovra.

<sup>13</sup> Per una riflessione su generi e tipi testuali diffusi nel *web* e sul rapporto tra la loro configurazione e la dimensione sovraordinata dell'ipertestualità si vedano le riflessioni in Pistolesi (2022: 35-39).

<sup>14</sup> Secondo il *Sole 24 ore* l'applicazione ha raggiunto nel 2021 il miliardo di utenti attivi, per lo più giovanissimi: [https://www.infodata.ilssole24ore.com/2021/09/28/quant-utenti-ha-tiktok-nel-mondo/?refresh\\_cc=1](https://www.infodata.ilssole24ore.com/2021/09/28/quant-utenti-ha-tiktok-nel-mondo/?refresh_cc=1).

di *TikTok* come social usato quasi esclusivamente da adolescenti si va progressivamente attenuando: molti contenuti divulgativi sono proposti da adulti pienamente inseriti nel mondo delle professioni e durante la campagna elettorale per le elezioni politiche del 2022, in corso mentre scrivo queste pagine, un buon numero di personaggi politici, anche *agées*, ha deciso di utilizzare *TikTok* come palcoscenico<sup>15</sup>.

#### 4. L'ORGANIZZAZIONE TESTUALE DEI REEL

Dedicherò ora qualche riflessione alla struttura dei video. Si tratta solo di osservazioni preliminari perché una ricerca del genere, per essere debitamente portata a compimento, richiederebbe la collaborazione tra studiosi di formazione diversa, in grado di muoversi in una triangolazione che metta a confronto linguaggio filmico-televisivo, ipertesti e testi tipografici.

I video multimodali che stiamo esaminando attivano percorsi di codifica e decodifica<sup>16</sup> che variano per grado di convenzionalità. L'integrazione di risorse verbali e non verbali fatta dal ricevente attribuisce un senso complessivo all'oggetto digitale. Le osservazioni che seguono sono il risultato dell'analisi di un esiguo campione di video e costituiscono pertanto solo un primo avvicinamento alla questione.

L'inquadratura prevalente è la cosiddetta POV (*Point Of View*) mediante la quale l'autore si autoriprende parlando direttamente alla fotocamera, come se si stesse rivolgendo al ricevente. Troviamo anche video corali, che mettono in scena o simulano duetti o dialoghi a più voci. Sulle caratteristiche enunciativie di questi ultimi torneremo nel prossimo paragrafo.

La descrizione appena fatta dà conto solo dello strato più superficiale: per capirci potremmo apprezzare questo primo livello anche fuori dalla piattaforma, in un televisore o in uno schermo di un computer non sensibile al tocco. In realtà come tutti gli ipertesti anche i *reel* sono caratterizzati da profondità dei livelli costruttivi e l'organizzazione dei contenuti sulla pagina/schermo è pienamente attingibile solo fruendo del video con lo smartphone, o comunque con un dispositivo dotato di *touch screen*, in quanto richiede l'attivazione di una serie di link sensibili al tocco.

Nell'analizzare la disposizione dei contenuti sulla pagina/schermo individuiamo un'altra caratteristica che differenzia i *reel* dagli ipertesti tradizionali. Gli ipertesti pensati per le pagine dello schermo di un PC di solito riportano le informazioni come un *flusso continuo* (si pensi all'organizzazione delle notizie in un quotidiano online) violando così il principio ordinatore della pagina come unità discreta; ricordano in ciò per alcuni aspetti l'antica modalità di lettura per scorrimento verticale tipica del libro in formato *volumen* (Palermo, 2017: 42-45). Le pagine dei *reel* – pensate per una fruizione tramite lo *smartphone* – non prevedono lo scorrimento verticale e si sfogliano in modo molto simile a quelle di un libro. Ciò le riconduce in un alveo concettualmente analogo alle pagine del libro in formato codice<sup>17</sup>. Negli studi semiotici sulla multimodalità si ricorre alla nozione di *design*

<sup>15</sup> Sulla incompetenza nell'uso del mezzo dimostrata dai politici italiani in queste prime incursioni sulla piattaforma si veda un documentato articolo del quotidiano online "Ilpost": <https://www.ilpost.it/2022/08/31/politici-italiani-tiktok/>.

<sup>16</sup> Nella bibliografia di riferimento si ricorre anche al termine *lettura* (per es. *reading paths* in Baldry, Thibault, 2006: 91). Scelta che si può condividere, a patto intendere il termine in senso estensivo, cioè come processo di decodifica di diverse risorse semiotiche.

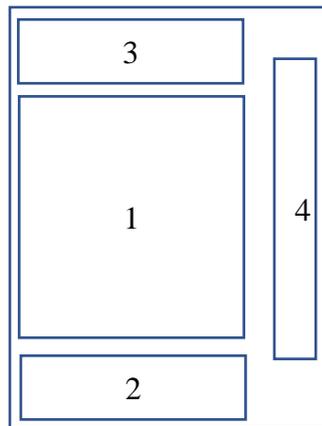
<sup>17</sup> Naturalmente senza dimenticare che la pagina/schermo di uno *smartphone*, a differenza di quella cartacea, è dinamica e aperta. La stessa metafora della "lettura" di un contenuto multimodale per riferirsi alla sua decodifica e interpretazione (v. nota precedente) sviluppa l'analogia.

dell'oggetto digitale<sup>18</sup>, che corrisponde per molti aspetti a quella di *mise en page* utilizzata precedentemente da paleografi, epigrafisti e storici del libro e di qui transitata in lavori sulla multimodalità, anche con riferimento a prodotti digitali<sup>19</sup>. La *mise en page* di un testo cartaceo presuppone infatti la disposizione delle informazioni in uno spazio definito, ordinato e gerarchizzato dove il valore disposizionale dei contenuti (per es. testo, grafica e immagini) ha sviluppato nei secoli una sua significatività.

Accertata questa parziale analogia di formato, è importante ricordare che la natura stessa della comunicazione digitale e la velocità di evoluzione dei generi comunicativi che caratterizza le piattaforme social producono come effetto combinato una convenzionalizzazione solo parziale dei criteri disposizionali, che per tale motivo sono caratterizzati da confini fluidi («blurring boundaries»), come spesso evidenziato negli studi di socio-semiotica (Kress, 2010: 25; Kress, Van Leeuwen, 2020: 34). Di conseguenza il processo di attribuzione di senso ai diversi contenuti semiotici messi in pagina può essere in alcuni casi precario e instabile. Nonostante questa cautela generale, riguardo alla collocazione dei contenuti sulla pagina dei *reel* abbiamo a che fare ormai con un buon livello di convenzionalità<sup>20</sup>. Ciò conferisce agli elementi ospitati in ciascuna sezione dei significati aggiuntivi, di tipo posizionale e contestuale.

Proviamo a rappresentare la distribuzione delle aree di significazione sulla pagina di un *reel* per mezzo della Figura 1.

Figura 1. *Organizzazione dello spazio di significazione nella pagina/schermo di un reel*



Lo spazio che accoglie il volto o la figura del protagonista occupa il centro dello schermo (riquadro 1). La parte inferiore (riquadro 2) è di pertinenza dell'autore: in basso compare il suo nome o il nickname (informazione obbligatoria), mentre l'area rimanente può essere facoltativamente usata per dare ulteriori informazioni: per es. dichiarare dei *credits* sugli effetti grafici usati o sulla colonna sonora, apporre una didascalia o degli *hashtag*. La parte superiore (riquadro 3), sempre di pertinenza dell'autore, è riservata ad altri contenuti, anch'essi opzionali: di solito si tratta di scritte in sovrimpressione, materiali iconici come foto, elementi iconici a loro volta multimodali come meme o animazioni

<sup>18</sup> Sull'importanza del progetto (*design*) di un testo multimodale si veda Kress (2010: 28). Per un'analisi semiotica del *layout* delle pagine dei quotidiani cfr. Kress, Van Leeuwen (1998).

<sup>19</sup> Per la storia del libro la nozione è stata utilizzata soprattutto in ambito francese. Un riferimento importante è Martin (1999). Per l'Italia l'attenzione al tema si riscontra in numerosi suoi lavori di Armando Petrucci. Sull'impaginazione delle scritture epigrafiche v. Geymonat (2014). Per l'applicazione agli studi sulla multimodalità si veda per es. Baldry, Thibault (2006: 57-163).

<sup>20</sup> La completa codificazione dei significati (nel nostro caso di quelli disposizionali) si ha quando si arriva al punto in cui «they appear so normal and natural as to become 'invisible'» (Iedema, 2003: 40).

GIF. Anche il lato destro (riquadro 4) ha una struttura prestabilita, definita dai creatori della piattaforma, ma questa è di pertinenza del ricevente e serve a gestire l'interattività. Ospita *link* che consentono al fruitore di entrare in contatto con l'autore o con la comunità virtuale: lasciare un *like* o un commento, accedere alla pagina dell'utente per vedere altri suoi video, condividere il video ecc. Questa sezione garantisce insomma al prodotto l'interattività degli ipertesti e mette in evidenza allo stesso tempo la processualità degli iperdiscorsi (Calaresu, Palermo, 2021).

In sostanza alcune parti dello schermo ospitano contenuti obbligatori, altre contenuti facoltativi, ma l'elemento rilevante è che se quei contenuti ci sono si collocano proprio in quella posizione, non altrove. Si tratta di un esempio interessante di come *la mise en page* (nel nostro caso piuttosto una *mise en écran*) dei contenuti sia altamente codificata e semiotizzata.

I video col protagonista che guarda in camera e parla sono i più numerosi ma non gli unici. Uno schema costruttivo più complesso è costituito da riprese in cui il protagonista non parla, ma ascolta una voce fuori campo e la commenta non verbalmente con espressioni, posture e gesti<sup>21</sup>. L'integrazione semiotica si realizza abbinando più livelli di significazione:

- 1) la parola detta (voce fuori campo, che può anche essere la stessa del protagonista) veicola il contenuto referenziale del *post*;
- 2) la parola scritta serve a sottolineare le parole chiave;
- 3) il comportamento non verbale del protagonista (mimica e gesti) commenta il contenuto referenziale;
- 4) l'eventuale sottofondo musicale integra e supporta il senso degli altri segni, verbali e non verbali.

La componente veicolata dal canale grafico (2) è a sua volta articolata su due livelli: a) parole o brevi espressioni scritte che appaiono in sovrimpressione, collocate in centro o in alto e personalizzabili per dimensioni, colore e altri effetti; b) didascalie, che, come abbiamo visto, sono collocate obbligatoriamente in basso, con font e grandezza fissa. La struttura multimodale può essere completata da una colonna sonora.

Un altro schema costruttivo consiste nel rinunciare del tutto alla parola detta: in questo caso il tema, cioè la componente referenziale del *post*, è di solito veicolato dalla parola scritta, mentre svolgono funzione di commento e di segnali dell'atteggiamento metadiscorsivo dell'utente elementi semiotici non verbali, quali la colonna sonora, la mimica e la gestualità. In un testo solo verbale svolgerebbero una funzione analoga di presa di posizione rispetto al contenuto referenziale dell'enunciato i segnali metadiscorsivi, che rientrano nella più ampia famiglia dei connettivi<sup>22</sup>.

Come esempio di questa costruzione esamineremo un video dedicato all'efficacia espressiva dei dialetti. La parafrasi del suo contenuto referenziale potrebbe essere all'incirca «parlare in dialetto è molto più efficace, attraente e credibile che parlare in italiano». Vediamo come questo contenuto è veicolato in maniera multimodale. La protagonista (*nickname* [nyclis]) non parla, ma guarda in camera e comunica esclusivamente attraverso espressioni e gesti, mentre la linea referenziale è affidata alla parola scritta, più precisamente organizzata su due livelli: 1) le scritte in sovrimpressione *discutere in italiano / discutere in dialetto*, che appaiono in sequenza; 2) la didascalia *in dialetto sei molto più credibile*, presente sullo schermo per tutta la durata del video. Mentre compare la prima scritta

<sup>21</sup> Si tratta perlopiù di gesti autonomi, quelli cioè che oltre ad affiancarsi al parlato lo possono sostituire completamente (Nobili, 2022: 26).

<sup>22</sup> Sui connettivi testuali si vedano Bazzanella (1995), Palermo (2013: 192-217), Ferrari (2014: 131-177), Mastrantonio (2021).

(*discutere in italiano*) la protagonista esibisce un'espressione di disappunto, accompagnata da un gesto di uguale valore (batte il pugno su una superficie), mentre appare la seconda (*discutere in dialetto*) mette in scena un'espressione soddisfatta, accompagnata dal cosiddetto gesto *shaka* (v. fig. 2), che può essere in questo contesto parafrasato con “questa cosa mi piace”. Non è presente un audio fuori campo e completa la semiosi una colonna sonora, con una base musicale che contribuisce a evocare i due diversi stati d'animo<sup>23</sup>.

Figura 2. Icona del gesto *shaka*



In pratica il contenuto referenziale rappresentato dalla parola scritta acquista senso e connotazione grazie ai gesti e alle espressioni della protagonista, per effetto di una distribuzione dei compiti.

## 5. LA RAPPRESENTAZIONE DELLA POLIFONIA

Dedichiamo ora la nostra attenzione ai video che non hanno un protagonista unico e mettono di conseguenza in scena varie forme di polifonia. Le diverse voci (che per brevità chiameremo Voce<sub>1</sub>, Voce<sub>2</sub> ecc.) possono essere simmetriche, nel qual caso abbiamo a che fare con una “normale” drammatizzazione dialogica, oppure asimmetriche. Ciò avviene per es. quando Voce<sub>2</sub>, in genere quella fuori campo, commenta quanto dice chi è inquadrato nel video (Voce<sub>1</sub>). In quest'ultima fattispecie va distinto il caso in cui le voci cooperano per dare senso al testo da quello in cui si muovono in direzioni differenti e contrastanti. Nel primo caso le voci di solito si integrano, dividendosi i compiti tra linea referenziale (affidata in genere a Voce<sub>1</sub>) e linea di commento (affidata in genere a Voce<sub>2</sub>). Nel secondo caso, che merita un approfondimento, la contrapposizione delle voci genera un effetto di straniamento. A ben vedere troviamo qui rappresentati gli ingredienti tipici della parodia, in quanto Voce<sub>2</sub> (di commento) confligge con Voce<sub>1</sub>, e la deride, la dissacra, la rende oggetto di abbassamento comico. In un certo senso possiamo dire che Voce<sub>1</sub> rappresenta l'ipotesto della parodia<sup>24</sup>. Come esempio di questa costruzione dissonante esamineremo un video dal titolo *Ab sei siciliano?* (di Giovanni Belardi) dedicato a confutare, ridicolizzandoli, alcuni stereotipi sulle abitudini dei siciliani. Mentre compaiono in sovrimpressione scritte con luoghi comuni o tormentoni ricorrenti (*di buono avete solo il cibo, non avete voglia di lavorare, si dice arancino o arancina? pitoni e panzerotti sono la stessa cosa ecc.*), il protagonista inquadrato, anche in questo caso muto, batte la testa su un tavolo rappresentando espressioni di crescente disperazione. Si delinea così un modo finora inedito per realizzare la parodia, che potremmo definire *parodia multimodale*. Nella conversazione faccia a faccia il parlante può segnalare la dissonanza tra le parole altrui riportate e il suo pensiero facendo il verso all'enunciatore primario, cioè alterando il tono

<sup>23</sup> A conferma del fatto che spesso in questi video sono riproposti da più autori contenuti simili osserviamo che è organizzato in maniera del tutto analoga un video di @benedettapolato96, con la differenza che le scritte in sovrimpressione sono rispettivamente *litigare in italiano / litigare in dialetto* e i gesti utilizzati sono leggermente diversi.

<sup>24</sup> Come ha osservato Bachtin (1968: 251) nella parodia le voci non solo sono distinte, ma ostilmente contrapposte, portatrici di una visione del mondo altra rispetto all'ipotesto. Per un'analisi dei ridoppiaggi dialettali diffusi in rete come forma di parodia si veda Coveri (2018).

della voce e/o la mimica. Nella parodia letteraria lo scrittore, dovendo rinunciare al sussidio del piano acustico e paralinguistico, deve rappresentare gli elementi di dissonanza tra le voci ricorrendo solo al codice verbale e utilizzando gli artifici specifici della stilizzazione letteraria, ben analizzati negli studi dedicati alla polifonia nel romanzo<sup>25</sup>. La parodia multimodale (ancora tutta da studiare), avendo accresciuto grazie alla tecnologia il set di risorse semiotiche disponibili, ricorre a un intreccio di più piani: lo sfondo musicale, gli elementi paralinguistici, l'integrazione tra componente visuale, parola scritta e parola detta.

Un discorso a parte meritano due forme di dialogicità asincrona diffuse sulla piattaforma: il duetto e la reazione. La prima presenta lo schermo diviso in due aree e consente di usarne una metà per replicare, in maniera ironica o polemica, a un video precedentemente postato da un altro utente, che compare nell'altra metà dello schermo. È interessante che il video che dà origine al duetto compaia a sinistra, quello di replica/commento a destra, a testimonianza che la pagina/schermo eredita l'ordine codificato di processazione delle informazioni contenute nella pagina cartacea: alto / basso, sinistra / destra. Nella reazione invece il video a cui si replica o che si commenta appare in sovrimpressione su una porzione dello schermo. In questi casi abbiamo a che fare con un'intertestualità citazionale: in qualche modo la nozione di letteratura al secondo grado di Genette (1982) trova nuova espressione in questi video.

## 6. VERSO LA DEISSI IPERTESTUALE?

Nell'ambito di un'analisi che mira a interpretare i prodotti multimodali attraverso gli strumenti della linguistica testuale meritano attenzione le forme della deissi. Come abbiamo visto, sulla pagina/schermo convivono – secondo una disposizione codificata – più spazi di significazione. Tali spazi costituiscono anche distinti campi indicali. Nei *reel* l'autore occupa col proprio corpo lo spazio centrale (v. Figura 1): in questa posizione può utilizzare le normali forme della deissi situazionale (spaziale, temporale o personale) più o meno secondo i modi propri della conversazione orale.

Di particolare interesse appare però un'altra forma di deissi, che si realizza quando l'autore compie dei rinvii al di fuori del proprio campo indicale (riquadro 1), verso particolari punti delle sezioni circostanti (riquadri 2, 3 e 4). Con tali rinvii suggerisce al ricevente come e quando attivare interazioni tra le varie aree di significazione. Può per esempio indicare verso la zona dello schermo dove compare il bottone che dà accesso ai commenti (riquadro 4), per sottolineare che il video in questione nasce come risposta a un input presente in uno o più commenti a video precedenti. O, ancora, indicando verso punti specifici sempre del riquadro 4, può rinviare ad altri video della propria galleria o invitare a diffondere il link attraverso la condivisione. Dal punto di vista della distribuzione dei compiti tra le risorse semiotiche impiegate segnaliamo che l'autore può realizzare la deissi accompagnando o no il gesto con espressioni verbali deittiche (*cliccate qui, andate là* o simili). L'indicazione deittica non verbale è piuttosto comune quando è indirizzata verso la zona del video in cui compaiono le scritte in sovrimpressione (riquadro 2), in modo da concentrare l'attenzione del ricevente solo su di esse e solo nel momento in cui è necessaria. Il gesto di indicare, privato della componente verbale deittica, consente di porre il focus su quanto avviene a video e sulla parola scritta, senza interferire con la componente verbale orale (voce), in campo o fuori campo. Per questo motivo la deissi non verbale è spesso usata nei video che illustrano movimenti ginnico-

<sup>25</sup> Il rinvio d'obbligo è agli studi di Bachtin (1979) e Genette (1982). Sulla rappresentazione della polifonia nella letteratura italiana del Novecento si veda Segre (1984).

sportivi o pratiche posturali in cui l'autore non parla ma esegue un esercizio: l'attenzione viene così concentrata sull'azione, e la spiegazione è solo coadiuvata dalle risorse verbali, cioè la voce di commento fuori campo e le scritte in sovrimpressione<sup>26</sup>.

In una prospettiva testuale classica questo tipo di rinvio è rubricabile sotto l'etichetta della deissi testuale (o logodeissi), cioè quella particolare forma di rinvio che individua non il contesto ma il testo stesso come campo indicale (Conte, 1988: 58)<sup>27</sup>. La realizzazione della deissi testuale presuppone una rappresentazione metaforica del testo condivisa tra emittente e ricevente<sup>28</sup>. Per le loro proprietà semiotiche, il testo orale e quello scritto hanno ricevuto nel tempo una diversa rappresentazione: il primo viene percepito nel suo svolgersi temporale, il secondo nella sua dimensione spaziale, fissato e circoscritto nello spazio della pagina (o dell'insieme delle pagine di cui si compone il testo). Di conseguenza la deissi testuale si attua prevalentemente per mezzo di riferimenti temporali nell'oralità (*prima, dopo, tra breve* ecc.), prevalentemente per mezzo di riferimenti spaziali nella scrittura (*sopra, sotto, infra* ecc.). A dispetto del canale prevalentemente audio-orale utilizzato nei video, la strutturazione delle informazioni sulla pagina/schermo mima fortemente – come abbiamo visto – quelle della pagina scritta. La differenza con la testualità tipografica consiste nel fatto che la pagina di un *reel* è dinamica e ipertestuale e di conseguenza consente la coesistenza di più spazi e livelli di significazione. La loro coabitazione è di solito silente, nel senso che l'utente competente sa quali operazioni compiere, e in quali momenti, per far interagire i diversi spazi di significazione e ritornare se vuole al punto di partenza senza perdersi nel labirinto ipertestuale. Un po' come il lettore competente che, leggendo un saggio in un'opera in più volumi, sa come e quando abbandonare lo spazio della pagina dedicato alla lettura per leggere una nota, osservare un grafico o una figura, spostarsi verso la bibliografia, l'indice analitico, un altro saggio contenuto nell'opera e come tornare se vuole al punto di partenza. L'attivazione della deissi testuale non fa altro che rendere esplicita questa organizzazione semiotica degli spazi. Ma non solo lo spazio pagina è dinamico, anche i rinvii a un luogo specifico del co-testo assumono un valore diverso rispetto alla testualità tipografica: l'etichetta di deissi testuale può pertanto essere adatta, a patto di estendere e ridefinire la nozione tradizionale di co-testo fino a inglobare potenzialmente qualsiasi elemento presente nello spazio intermediale costituito dall'infosfera<sup>29</sup>: «nella comunicazione ipertestuale, non lineare, ogni parola scritta può essere collegata ad altre informazioni, così che ogni testo può inglobarne infiniti altri, presi dalla Rete» (Gualdo, 2022a: 56). Di conseguenza, nell'ambito della multimodalità digitale si può forse più correttamente parlare di *deissi ipertestuale*.

## 7. CONCLUSIONI

Con questo contributo ho avviato una riflessione sulle caratteristiche formali di un genere testuale nativo digitale. Nel farlo ho utilizzato le categorie concettuali della

<sup>26</sup> Si vedano come esempio i video di rieducazione posturale del dott. Celestino Breccione Martucci, presenti sia su *TikTok* sia su *Facebook*.

<sup>27</sup> «Nella deissi situazionale (la deissi per antonomasia) il parlante dà istruzioni al destinatario per identificare un referente *extratestuale*. Nella deissi testuale invece il parlante dà istruzioni al destinatario per identificare un referente che è collocato nel testo stesso, un referente *intratestuale*» (Conte, 1988: 20).

<sup>28</sup> Come è stato osservato, nei testi scritti – caratterizzati da un apparato enunciativo più complesso – i logodeittici possono essere segnali di quella che è stata definita la «dialogicità primaria» (Calaresu, 2022). Nella lingua letteraria il narratore può servirsi della deissi testuale per abbandonare momentaneamente il piano enunciativo della storia e introdurre per es. una digressione. All'uso di questo espediente per articolare la dialettica tra storia e racconto nei *Promessi Sposi* ho dedicato alcune osservazioni in Palermo (2022).

<sup>29</sup> Palermo (2017: 70-72).

linguistica del testo integrate con gli studi sulla multimodalità sviluppatasi nell'ambito della socio-semiotica. Come è noto, le categorie concettuali della testualità, forgiate per l'analisi di testi continui, lineari e cartacei, sono state recentemente messe alla prova dall'avvento della comunicazione digitale, fondata sull'apertura e la non linearità dell'ipertesto<sup>30</sup>. Ritengo che gli strumenti metodologici tradizionali abbiano retto bene a questo *stress test*, soprattutto se integrati con riflessioni sulle caratteristiche specifiche della testualità digitale<sup>31</sup> e con le necessarie aperture alla semiotica per dar conto dell'interazione forte tra contenuto verbale, immagini e suoni che caratterizza i testi modalmente complessi<sup>32</sup>.

I *reel* condividono alcune caratteristiche generali degli ipertesti, come la verticalità (architettonica, non sintattica) della struttura e l'organizzazione del testo in forme che riproducono la struttura concettuale del database (si pensi all'uso dell'hashtag e più in generale della folksonomy)<sup>33</sup>. Emergono tuttavia anche alcune specificità. L'assenza dello scorrimento verticale differenzia i nuovi ipertesti da quelli concepiti per gli schermi dei computer. I *reel* sono caratterizzati da una disposizione dei contenuti più simile a quella della pagina (una pagina dinamica e interattiva) intesa come unità organizzativo-concettuale discreta e caratterizzata da una disposizione gerarchizzata delle informazioni. Questi testi si dotano in altre parole di significati aggiuntivi disposizionali grazie a una *mise en page* altamente codificata e semiotizzata.

Inoltre si conferma un rapporto di mutuo scambio tra i nuovi linguaggi della rete e il linguaggio televisivo: se da un lato i video dei social media riprendono e rifunzionizzano strumenti già sperimentati in TV come l'integrazione tra immagini in movimento, scritte in sovrimpressioni, sottotitoli, uso della voce fuori campo, dall'altro i programmi televisivi rincorrono modalità di impaginazione di successo nella comunicazione social. Come osservato in Gualdo, Telve (2021: 75) «In un *medium* relativamente più vecchio come la televisione la presenza della scrittura è aumentata a partire dagli anni novanta del secolo scorso, anche per imitazione della comunicazione mista iconico-testuale tipica del computer e di Internet»<sup>34</sup>. Tra le novità dei *reel* il fatto che viene spesso a mancare l'accoppiamento tra l'immagine del protagonista inquadrato a video e la sua voce. Le forme di violazione di questa abitudine sono di diverso tipo: a volte a veicolare il significato referenziale è una voce fuori campo diversa da quella del protagonista inquadrato, mentre il corpo è usato per comunicare un livello di valutazione metadiscorsiva del contenuto referenziale. In altri casi il divorzio tra voce e corpo può arrivare al limite estremo: non c'è parola detta, né in campo né fuori campo, e il senso si costruisce grazie all'integrazione tra le scritte in sovrimpressioni, la semiosi gestuale-espressiva e la colonna sonora musicale. È il caso del *reel* esaminato al par. 4 e dedicato all'efficacia del discutere in dialetto.

Un altro aspetto in cui nei video da noi esaminati si registrano importanti novità rispetto all'organizzazione di un ipertesto tradizionale riguarda la ridefinizione delle

<sup>30</sup> Si rimanda per maggiori dettagli a Calaresu, Palermo (2021).

<sup>31</sup> Si vedano al riguardo Palermo (2017) e (2018), Lauti (2021), Pistolesi (2022).

<sup>32</sup> Come è noto, esiste un'affinità di sguardo tra gli studi testuali e quelli semiotici. Nella riflessione di Coseriu, già in lavori risalenti agli anni Settanta del secolo scorso (e ora raccolti in Coseriu, 1997), si individuava la linguistica del testo come disciplina intermedia tra la linguistica generale e la semiotica. Nell'ampia messe di studi di socio-semiotica dedicati alla multimodalità rende più compatibili con un approccio linguistico testuale e funzionale quelli facenti capo alla scuola di Gunter Kress che è stato allievo, a Londra, di Halliday.

<sup>33</sup> Palermo (2017: 83-88).

<sup>34</sup> Nel rapporto tra codice parlato e codice visivo il linguaggio televisivo recente oscilla tra la riproposizione delle condizioni della conversazione spontanea e la sperimentazione di nuovi modelli, che risentono della comunicazione digitale. Si vedano al riguardo Mauroni (2016) e le più recenti osservazioni, orientate soprattutto in chiave didattica, in Gualdo (2022b). Sull'uso della multimodalità e multicanalità nel linguaggio televisivo si vedano i saggi presenti in Alfieri, Bonomi (2008) e Mauroni, Piotti (2010).

gerarchie tra componente grafica, acustica e visuale. Innanzitutto nei video di *TikTok* acquistano molta importanza i processi di semiosi non verbale e – tra questi – quelli di semiosi corporea. Non a caso la piattaforma è entrata nell'immaginario comune come quella in cui si pubblicano video di balletti realizzati da utenti comuni. Naturalmente questa rappresentazione è parziale e stereotipata; inoltre col passare del tempo i video che mettono in scena dialoghi o musica misti a passi di danza occupano sempre meno spazio<sup>35</sup>. Tuttavia non si può fare a meno di osservare che il digitale – in particolare nelle piattaforme di comunicazione semisincrone e asincrone – ha da tempo messo a punto un ecosistema che esalta le varie forme di espressione attraverso il corpo: può trattarsi del corpo reale, come nei *reel*, o dei suoi surrogati simbolici, come le emoji (Palermo, 2018). Non stupisce quindi che trovino facile accoglienza, accanto ai balletti, sperimentazioni multimodali che fanno grande ricorso alla mimica e alla gestualità, mentre si ridimensiona lo spazio riservato al linguaggio verbale testualmente articolato. Gli elementi paralinguistici non si limitano a svolgere una funzione integrativa della comunicazione verbale (come avviene nella conversazione spontanea) ma le si affiancano, imponendosi come livello di significazione primaria, fino a sostituirla quasi del tutto. La convivenza tra parola detta e parola scritta determina inoltre una nuova centralità, per molti aspetti inattesa, della scrittura. Quando in un video il protagonista tace, emerge automaticamente il contenuto referenziale veicolato dalle parole scritte in sovrimpressione. La scrittura acquisisce una rinnovata importanza per essere promossa all'interno dello spazio del video e non più intorno ad esso, come avviene in molte pagine *web*. Questa ritrovata vitalità della parola scritta va comunque ricondotta alla sua reale portata: le scritte in sovrimpressione non sono quasi mai intere frasi e non superano mai la dimensione frasale. Si tratta di lacerti di scrittura, *key-words* perfettamente compatibili con la scrittura digitale concepita come database<sup>36</sup>, esonerati dai vincoli di “cucitura” della testualità: uso dei connettivi, delle catene anaforiche, delle concordanze di ampia gittata ecc. Le parole-etichette grafiche, in tale ecosistema comunicativo, non sono testi ma brandelli di testo, la cui interpretazione è fortemente dipendente da ciò che viene detto/fatto nello spazio della pagina/schermo. Una funzione analoga svolgono le parti scritte in altri testi non continui come tabelle, diagrammi e grafici, punti elenco delle slide (Kress, van Leuwen, 2020).

Infine, importanti novità caratterizzano la dimensione enunciativa: i video non si limitano a riprodurre la dialogicità naturale della comunicazione orale ma sperimentano nuove forme di gestione multimodale della polifonia.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri G., Bonomi I. (2008), *Lingua italiana e televisione*, Carocci, Roma.  
Bachtin M. (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino.  
Bachtin M. (1979), “La parola nel romanzo”, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 67-230.  
Baldry A., Thibault P. J. (2006), *Multimodal Transcription and Text Analysis*, Equinox, London.

<sup>35</sup> Alle funzioni semiotiche del ballo nei *reel* andrebbe dedicato un approfondimento. Per es. veicolare dei contenuti indipendenti dai passi di danza realizzati riduce fortemente il grado di iconicità-mimeticità del gesto corporeo danzante per aprire verso significati arbitrari e convenzionalizzati del segno. Sul diverso grado di iconicità del movimento nella danza si veda Pontremoli (2013).

<sup>36</sup> Pistolesi (2014), Palermo (2017).

- Bazzanella C. (1995), “Segnali discorsivi”, in Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A. (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, il Mulino, Bologna, vol. III, pp. 225-257.
- Bernardelli A. (2010), “Il concetto di intertestualità”, in Id. (a cura di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Morlacchi, Perugia, pp. 9-62.
- Berruto G. (2002), “Parlare dialetto in Italia alle soglie del Duemila”, in Beccaria G. L., Marello C. (a cura di), *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, pp. 33-49.
- Berruto G., Cerruti M. (2017<sup>2</sup>), *La linguistica. Un corso introduttivo*, UTET, Torino.
- Calaresu E. (2022), *La dialogicità nei testi scritti. Tracce e segnali dell’interazione tra autore e lettore*, Pacini, Pisa.
- Calaresu E., Palermo M. (2021), “Iper testi e iperdiscorsi. Proposte di aggiornamento del modello di Koch e Österreicher alla luce dei testi nativi digitali”, in Gruber T., Grübl K., Scharinger Th. (Hrsg), *Was bleibt von Nähe und Distanz? Mediale und konzeptionelle Aspekte von Diskurstraditionen und sprachlicher Variation*, Narr, Tübingen, pp. 81-111.
- Chartier R. (2015), *La mano dell’autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell’Europa moderna*, Carocci, Roma.
- Conte M. E. (1988), *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, La Nuova Italia, Firenze.
- Coseriu E. (1997), *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*. Edizione italiana a cura di Donatella Di Cesare, Carocci, Roma.
- Coveri L. (2018), “Doppiare per diletto. Doppiaggi parodistici in dialetto nel web”, in Piotti M., Prada M, (a cura di), *A carte per aria. Problemi e metodi per l’analisi linguistica dei media*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 199-206.
- De Mauro T. (1982), *Minisemantica*, Laterza, Roma-Bari.
- De Mauro T. (2002), *Prima lezione sul linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- Faloppa F. (2011), “Paralinguistici, fenomeni”, in Simone R. (dir., con la collaborazione di G. Berruto G. e D’Achille P.), *Enciclopedia dell’italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. II, 2011, pp. 1036-1037:  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/fenomeni-paralinguistici\\_\(Enciclopedia-dell%27Italiano\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/fenomeni-paralinguistici_(Enciclopedia-dell%27Italiano)).
- Farina N. (2013), *Dal testo scritto al testo neomediale. Aspetti didattici e indicazioni per l’analisi*, Erickson, Trento.
- Ferrari A. (2014), *Linguistica del testo. Principi, fenomeni, strutture*, Carocci, Roma.
- Floridi L. (2014), *The Fourth Revolution. How the Inphosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford University Press, Oxford.
- Genette G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997.
- Gensini S. (2004), *Manuale di semiotica*, Carocci, Roma.
- Geymonat (F. (2014), *Scritture esposte*, in SIS, vol. III, *L’italiano dell’uso*, pp. 57-100.
- Gruber T. / Grübl, K. / Scharinger, Th. (a cura di) (2021), *Was bleibt von Nähe und Distanz? Mediale und konzeptionelle Aspekte von Diskurstraditionen und sprachlicher Variation*, Narr, Tübingen.
- Gualdo R. (2022a), *Dialoghi tra parole e immagini. Il testo verbale e non verbale nella comunicazione specialistica*, Carocci, Roma.
- Gualdo R. (2022b), “Connessioni interdiamesiche: fiction e documentari nella didattica delle scienze”, in *Lingue e Culture dei Media*, 6, 1, pp. 1-23.
- Gualdo R., Telve S. (2021<sup>2</sup>), *Linguaggi specialistici dell’italiano*, Carocci, Roma.
- Iedema R. (2003), “Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice”, in *Visual Communication*, 2, 1, pp. 29-57,
- Kress G. (2010), *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*, Routledge, London.

- Kress G., van Leeuwen T. (1998) "Front Pages: The (Critical) Analysis of Newspaper Layout", in Bell A., Garrett P. (eds.), *Approaches to Media Discourse*, John Wiley and Sons Ltdpp, Hoboken, N.J., pp. 186-219.
- Kress G., van Leeuwen Th. (2020<sup>3</sup> [1996]), *Reading Images*. Taylor and Francis, New York.
- Lauta G. (2021), "Il discorso digitale", in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell'Italiano Scritto*, vol. V. *Testualità*, pp. 153-173.
- Mancini M. (2014), *Le pratiche del segno. Un'introduzione all'etnografia*, in Mancini M., Turchetta B. (a cura di), *Etnografia della scrittura*, Carocci, Roma, pp. 11-44.
- Manovich L. (2001), *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge (Ma)-London.
- Martin H. J. (1999), *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris.
- Mastrantonio D. (2021), "Connettivi", in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell'Italiano Scritto*, vol. V. *Testualità*, pp. 221-257.
- Mauroni E. (2016), "La lingua della televisione", in Bonomi I., Morgana S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*. Nuova edizione, Carocci, Roma, pp. 81-116.
- Mauroni E., Piotti M. (a cura di) (2010), *L'italiano televisivo. 1976-2006*. Atti del Convegno. Milano, 15-16 giugno 2009, Accademia della Crusca, Firenze.
- Menduni E. (2013), *Intertestualità, intermedialità, multimedialità*:  
[http://www.mediaudies.it/IMG/pdf/Intermedialita-Multimedialita\\_.pdf](http://www.mediaudies.it/IMG/pdf/Intermedialita-Multimedialita_.pdf).
- Nobili C. (2022), *L'italiano senza parole: segni, gesti, silenzi*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Ong W. (1986), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna.
- Palermo M. (2013), *Linguistica testuale dell'italiano*, il Mulino, Bologna.
- Palermo M. (2017), *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti*, Carocci, Roma.
- Palermo M. (2018), *Organizzare il discorso in rete. Caratteristiche della testualità digitale*, in Patota G., Rossi F., *L'italiano e la rete, le reti per l'italiano*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 49-63.
- Palermo M. (2021), *La prospettiva testuale*, in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell'Italiano Scritto*, vol. V, *Testualità*, pp. 17-55.
- Palermo M. (2022), *Tra storia e racconto nei Promessi sposi: aspetti della deissi testuale*, in D'Aguanno D., Fortunato M., Piro R., Tarallo C. (a cura di), *Saggi di linguistica e storia della lingua italiana per Rita Librandi*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 137-144.
- Petrucci A. (1986), *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Einaudi, Torino.
- Pistolessi E. (2014), *Scritture digitali*, in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell'Italiano Scritto*, vol. III: *L'italiano dell'uso*, pp. 349-75.
- Pistolessi E. (2015), *Contesti e forme della testualità digitale*, in Palermo M., Pieroni S. (a cura di), *Sul filo del testo. In equilibrio tra enunciato e enunciazione*, Pacini, Pisa, pp. 119-36.
- Pistolessi E. (2022), *L'italiano del web: social network, blog & co.*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Pontremoli A. (2013), "Danza e corpo simbolico", in *Aracne*, 1, pp. 105-119.
- Prada M. (2021), *Non solo parole. Percorsi di didattica della scrittura. Dai testi funzionali a quelli multimodali*, FrancoAngeli, Milano.
- Segre C. (1984), *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi.
- Voghera M. (2017), *Dal parlato alla grammatica*, Carocci, Roma.