

LINGUE, VARIETÀ DI LINGUE E ALTRI CODICI IN UNA WEBSERIE D'ANIMAZIONE IN DIALETTO MESSINESE. PROSPETTIVE PER UNA DIDATTICA MULTIMODALE

Fabio Rossi¹

1. INTRODUZIONE: IL TESTO AUDIOVISIVO

Alcuni tipi di testo si prestano meglio di altri per una glottodidattica che metta al centro la multimodalità. Intendo qui *multimodalità* non nell'accezione riduttiva, pure comune in Italia, di 'multimedialità', bensì in quella di Kress (2010), Jewitt (2014), Sindoni (2011, 2013) e altri di 'orchestrazione di diverse risorse semiotiche, indipendentemente dal mezzo di diffusione, atte alla co-costruzione del senso'. Secondo una prospettiva multimodale, dunque, non può esistere alcun testo totalmente monomodale, dal momento che qualunque prodotto della comunicazione è frutto di una semiosi complessa nella quale concorrono, per esempio, non soltanto le parole (scritte, parlate, cantate o filmate che siano) ma anche altri codici, dai gesti alla grafica, dalla melodia degli enunciati alla distanza tra gli interlocutori ecc. È tuttavia indubbio che in certi ambiti testuali, o meglio comunicativi, il concorso di più risorse semiotiche si colga in modo più evidente che altrove. Ci si riferisce qui non soltanto ai testi online, oggi al centro della riflessione dei multimodalisti e (soprattutto fuori d'Italia) dell'impiego didattico², ma anche ai testi audiovisivi.

Alla base del discorso che segue sul funzionamento della testualità audiovisiva è la definizione di *testo* secondo la scuola di Halliday, ovvero «any instance of language, in any medium, that makes sense to someone who knows the language» (Halliday/Matthiessen, 2004: 3), laddove *language* è da intendersi nell'accezione più ampia di 'sistema di segni, o meglio convenzione sociosemiotica, non soltanto verbale'. La costruzione del testo, cioè dei significati, è inoltre sempre frutto della negoziazione degli attori della comunicazione, dal momento che ogni testo (da un balletto a una partita sportiva, da un monumento a un concerto, da una fotografia a un romanzo ecc.) è una porzione di discorso sociosemiotico e dunque un prodotto dell'attività sociale destinato a essere interpretato in tutto il suo repertorio di risorse semiotiche (Sindoni, 2011; Rossi, 2020c).

Sicuramente il film è, da oltre un secolo, un ausilio imprescindibile in ogni insegnamento linguistico, L1 e L2, proprio in virtù della sua capacità di rappresentare il parlato non soltanto nei suoi aspetti vocali e segmentali ma anche in quelli iconici e cosiddetti soprasegmentali o paralinguistici (intonazione, mimica, gestualità, prossemica, rapporto tra testo e contesto, gestione dello spazio ecc.). Inoltre, a partire dagli anni Venti del secolo scorso, il confronto tra lingua verbale e linguaggio cinematografico ha prodotto un'immensa mole di studi volta a individuare i punti di contatto e di frattura tra il codice delle immagini e quello dei suoni, con sottili analogie, per esempio, tra il montaggio e la

¹ Università di Messina.

² Il tardivo interesse della didattica italiana alla multimodalità è stato recentemente compensato da Prada (2022). Su un quadro completo di descrittori adatti allo studio di testi multimodali e sulle loro ricadute didattiche cfr. Sindoni *et al.* (2019, 2021).

sintassi, l'inquadratura e il punto di vista, la testualità basata sulla simultaneità delle immagini rispetto alla sequenzialità delle lingue verbali ecc.³

Rispetto al passato si aggiunge che oggi l'abbattimento delle paratie di genere e di forma e l'estrema fluidificazione delle strategie produttive, distributive e ricettive vanificano la distinzione in base al mezzo e al luogo di fruizione, e dunque, piuttosto che distinguere tra testo audiovisivo per il cinema, la tv, la neotv o il *web*, pare più proficuo guardare al mondo delle narrazioni audiovisive nel suo complesso⁴. Per questo, d'ora in avanti il termine *film* sarà inteso nell'accezione di 'testo audiovisivo di durata, scopo comunicativo, pubblico, mezzo (grande, piccolo o piccolissimo schermo), supporto (pellicola o digitale) e luogo di fruizione vari'.

2. UN CASO ESEMPLARE: LA WEBSERIE *CAFON STREET* IN DIALETTO MESSINESE

Nelle pagine che seguono verrà analizzato un caso esemplare per la glottodidattica multimodale, scelto in quanto particolarmente ricco e stratificato di risorse semiotiche e varietà linguistiche. Per analizzarlo si adotterà un quadro metodologico complesso, costituito dalla multimodalità classica (Kress, 2010), dalla polifonia (così come definita nel § 5) e dagli strumenti dell'analisi linguistica (e dialettologica), retorica e del discorso tradizionali. Dati gli obiettivi del saggio, che sono comunque legati all'analisi linguistica, delle diverse risorse si privilegeranno quelle verbali, violando dunque, ne siamo consapevoli, un principio fondamentale della multimodalità, che è quello di rifiutare qualsiasi gerarchia tra le diverse risorse di un testo. Soltanto un lavoro di équipe, tuttavia, consentirebbe di dominare tutti i codici coinvolti nel caso in questione, ragion per cui, umilmente, verrà qui data priorità a quello più vicino alle competenze di chi scrive, *ne ultra crepidam...*

Il caso scelto è una webserie animata in dialetto messinese, autoprodotta su *Youtube*, dal titolo *Cafon Street*, o, come titolo alternativo, *Mimmo e Stellario*, dal nome dei due protagonisti. Ideatore, autore e disegnatore della serie è Marcello Crispino, a capo di un gruppo di autori messinesi che va sotto il nome di Uollas Comix⁵. Finora sono usciti 15

³ Impossibile, in questa sede, dar conto della sterminata bibliografia al riguardo. Per una prima panoramica sulle analogie tra montaggio filmico e sintassi si veda Vitella (2009) e il classico Casetti, di Chio (1990). Sul dibattito italiano su questi temi negli anni Trenta cfr. Rossi (2016b). Per l'impiego glottodidattico del cinema italiano cfr. Diadori, Carpiceci, Caruso (2020). Su esempi di analisi multimodale del testo filmico cfr. Rossi (2020c).

⁴ Cfr. Dusi, Eugeni, Grignaffini (2020); Dusi, Grignaffini (2020). Esistono addirittura oggi esempi di app series: il primo caso italiano è *In the closet*, in italiano regionale siciliano (<https://www.palermotoday.it/cronaca/in-the-closet-la-web-serie-palermmitana-candidata-15-premi.html>).

⁵ La casa di produzione Uollas Comix prende il nome dal personaggio di Marsellus Wallace in *Pulp Fiction*. Su *Cafon Street* cfr. Marino (2012); Gusatto (2015); Giordano (2020); l'intervista a Crispino in occasione della prima proiezione in sala dell'episodio 13 (2018) in www.youtube.com/watch?v=uFCSWXT4eSw. Va sottolineato che gli episodi successivi al terzo sono, progressivamente, di fattura sempre migliore (graficamente, narrativamente e testualmente) e di durata maggiore, evidentemente di pari passo con l'aumento dell'indice di gradimento della serie. Cfr. anche quanto dichiarato da Crispino (2021): I primi episodi nascono «per puro caso, molti anni fa quando disegnavo fumetti per ridere con gli amici avevo inventato delle storie ambientate a Messina con protagonisti due personaggi molto “rozzi”, si chiamavano Lillo e 'Gnazio. si possono definire “gli antenati” di Mimmo e Stellario, anche se le situazioni rappresentate in questo fumetto (chiamato “Messina 98100”, per rifare il verso a “Beverly Hills 90210”, erano molto più estreme ed underground». I primi episodi «non erano né studiati né progettati, tantomeno destinati al pubblico, erano grezzi e dalla grafica appena abbozzata. Ma poi è successo che sono venuti fuori e sono piaciuti alla gente, per cui da lì ho deciso di continuare perché mi divertivo a farli. Nel tempo la serie si è evoluta enormemente, come le capacità tecniche sia mie che del team che sta dietro ogni puntata, ma io continuo a considerarlo un esercizio per un miglioramento costante».

episodi, con scadenza assai irregolare dal 2008 al 2022, cui si aggiunge uno *spin-off*, ovvero l'episodio 0 di *Super Nino mezza miccetta*, diffuso in doppia lingua, italiano e giapponese, su *Youtube* il 5 agosto 2021, che ha per protagonista un personaggio secondario di *Mimmo e Stellario*, Nino Mezzamiccetta, qui trattato come supereroe manga anni 80 (evidenti i riferimenti a Jeeg robot) che sconfigge il Coronavirus. In questa sede si prenderà a prototipo l'episodio 13 della serie principale, intitolato *Il paradiso può fetere* (cioè 'emanare fetore, essere avariato' e, in senso traslato 'andare in malora'), del 2018, uscito, nello stesso anno, anche in alcune sale cinematografiche. Non richiede giustificazione, oggi, per i motivi già in parte addotti, il fatto che una serie d'animazione, per di più concepita per la rete, possa affiancarsi a pieno titolo al cinema come osservatorio privilegiato sugli usi linguistici e le dinamiche sociali contemporanei.

Il nostro tredicesimo episodio, della durata di 27 minuti e 50 secondi, si apre su un sogno pantagruelico nel quale i due protagonisti si imbattono in giganteschi arancini e altre specialità messinesi; successivamente Mimmo finisce in ospedale per indigestione e decide quindi di mettersi a dieta. Ma la dieta gli provocherà allucinazioni e disturbi peggiori dell'indigestione, fino a farlo poi riprendere a mangiare ancor più smodatamente di prima. Il cibo pesante, soprattutto a base di frittura, il dialetto nelle sue varietà diastraticamente più basse e i costanti riferimenti alla politica microlocale cittadina sono gli ingredienti fondamentali di tutta la serie, quali strumenti per ritrarre alcuni tratti salienti della società messinese. I due protagonisti, l'obeso Mimmo e il magrissimo Stellario, «incarnano lo stereotipo dell'antieroe che ci attira e repelle al tempo stesso» (Crispino, 2021). Sono più o meno trentenni, attivi (con le donne, nel lavoro e con i pugni) più a parole che nei fatti⁶, appartengono al ceto basso della società messinese e la serie li raffigura, in uno spirito sempre in bilico tra complicità e derisione, insieme alla loro cerchia di amici e parenti nella loro quotidianità di perdigiorno.

3. PLURILINGUISMO VECCHIO E NUOVO

Dato che nella serie si intrecciano molteplici codici, lingue e varietà, la serie nel suo complesso e il nostro episodio in particolare ci sembra meritino una certa attenzione in ambito glottodidattico (oltre che linguistico e semiotico più in generale). Prima di passare all'analisi occorre però una sintetica premessa sul concetto di plurilinguismo.

Il nuovo plurilinguismo audiovisivo italiano è da un lato allineato con le produzioni internazionali dell'ultimo ventennio, anche in altri media (canzone, pubblicità, comunicazione sui social ecc.), dall'altro si distacca in modo sostanziale non soltanto dal lungo periodo di appiattimento della variabilità linguistica di stampo doppiaggese (altrove definito *riduzione del caos*: Rossi, 2016a), bensì anche dalle precedenti ondate plurilingui del nostro cinema. Laddove nel neorealismo e nella commedia all'italiana, infatti, i dialetti, perlopiù attenuati e parzialmente italianizzati, e le lingue straniere si alternavano con esplicite finalità ora ludiche ora mimetiche ora ideologiche (Rossi, 2006), nelle attuali produzioni ravvisiamo, invece, sempre più spesso fenomeni di *translanguaging*, solo in taluni casi riconducibili a istanze iperrrealistiche, e precisamente nel cosiddetto *cinema della realtà* e nel filone sempre più praticato del cinema dedicato ai fenomeni migratori e della

⁶ L'essere *buddaci*, cioè fanfaroni, ovvero un «popolo poco furbo, credulone, che si vanta senza aver agito concretamente, buono a nulla», è uno dei tratti più comuni dell'autorappresentazione messinese. Il *buddace* è il nome dialettale del pesce sciarrano, nome scientifico *Serranus Scriba*, che vive nelle acque dello stretto. La metafora si basa sull'attitudine di quel pesce di stare «ininterrottamente con la bocca aperta; pertanto, viene pescato con facilità, anche a causa del suo continuo appetito e della sua ingenuità» (<https://www.universome.eu/2020/09/15/il-messinese-e-buddace-ecco-perche/>).

marginalità⁷. Com'è noto, rispetto al tradizionale concetto di *plurilinguismo*, quello di *translanguaging* sottolinea la maggiore fluidità della transizione da una lingua, o da una varietà, all'altra, anche indipendentemente dalla funzionalità diafasica e diastratica⁸. Vale a dire che la combinazione di più codici può anche prescindere (e spesso infatti prescinde) dalla formalità o dal prestigio attesi da questo o quel codice. In altri casi, invece, la mescolanza, o per meglio dire la stratificazione di varietà e risorse sociosemiotiche, anche non verbali, è del tutto omologa e funzionale sia alle pratiche polifoniche (vale a dire l'estremo citazionismo e la sfrenata intertestualità) tipiche della cultura popolare, ma anche, postmodernamente, di quella di nicchia, sia, in taluni prodotti, alle note strategie retoriche dell'espressionismo comico⁹. Ma c'è di più. L'accesso sempre più agevole di nuovi autori e nuovi interpreti alla produzione audiovisiva, consentito dal digitale prima, dalla rete e dalle pratiche di condivisione poi, ha garantito alle odierne narrazioni audiovisive un plurilinguismo e una moltiplicazione di punti di vista inimmaginabili fino a un paio di decenni fa, oltre a interessanti incroci crossculturali tra i piani globali, microlocali e glocali¹⁰. Non soltanto, infatti, quasi chiunque oggi può narrare, autoprodurre e autodistribuire la propria storia nella propria lingua e in più lingue, ma può anche accedere facilmente ai pubblici più diversificati, instaurando interlocuzioni tra autori e spettatori ancora una volta impensabili fino a pochi anni fa. Proprio per questo la familiarità con lingue e culture assai distanti dal fruitore costituisce a questo punto la norma. Ricordiamo che il doppiaggio è ormai la soluzione minoritaria, rispetto ai sottotitoli. In parole povere, per fare esempi verosimili: a identificarsi nelle vicende di un villaggio nordcoreano¹¹, di una metropoli sudamericana o di una ristrettissima comunità Rom-calabrese¹² non sono più certo, ormai, solo i critici e i palati più raffinati o, viceversa, quelli più periferici (il coreano per la Corea, il calabrese per la Calabria ecc.), bensì anche l'adolescente medio milanese, newyorkese, svedese...

Inoltre il plurilinguismo caratteristico del nuovo cinema (non soltanto italiano) è ancora più spiccato – per varie ragioni produttive, di mercato e di pubblico – nelle produzioni neotelevisive (con emittenti a pagamento e con un pubblico dai gusti assai diversificati), come mostrano casi estremi quali la serie *Sky Romulus* (2020), di Matteo Rovere, Michele Alhaique e Enrico Maria Artale, in latino arcaico (operazione già portata sul grande schermo dallo stesso Rovere in *Il primo re*, 2019); si pensi anche ad altre serie (non italiane ma popolarissime in Italia) dalle scelte linguistiche ardite, da *Game of Thrones* (2011-2019, di David Benioff e Daniel B. Weiss, con lingue distopiche costruite a tavolino, come il valyriano), a *24* (2001-2010, di Joel Surnow e Robert Cochran) e a *Homeland* (2011-2020, di Howard Gordon e Alex Gansa), le ultime due con ampi stralci in arabo e in altre lingue. Non voglio certo dire che fenomeni di estrema creatività plurilingue non si registrassero nel cinema e nella televisione del passato. Basterebbero casi come le lingue inventate da *Star trek*, o dal *Signore degli anelli* (a partire dal romanzo), per smentirmi. Anche

⁷ Sulle nuove tendenze (pluri)linguistiche del cinema italiano post Duemila si rimanda ai saggi contenuti in Rossi, *Minuto* (2020).

⁸ Sul *translanguaging* cfr. almeno Garcia, Lin (2016).

⁹ Sulla polifonia e i fenomeni di intertestualità è obbligato il riferimento a Kristeva (1969), Bachtin (1975), Genette (1982) e, da ultima, Calaresu (2021). Cfr., anche Bazzanella (2004) e, sul versante comico, Rossi (2002).

¹⁰ Sulle istanze *glocal* degli audiovisivi oggi cfr. Floris, Girina (2016); Rossi (2017, 2020b).

¹¹ Notevole l'abilità videonarrativa delle produzioni coreane, sia cinematografiche sia seriali, fortunatamente sempre più popolari anche da noi e non più limitate ai circuiti festivalieri, come mostrano i successi recenti; per il cinema si pensi al magnifico *Parasite* (2019, di Bong Joon-ho, Palma d'oro a Cannes 2019), per le serie si pensi a *Crash Landing on You* (2019-2020, di Lee Jeong-hyo), per l'appunto ambientato in un villaggio della Corea del Nord.

¹² Sul film *A Ciambra*, 2017, di Jonas Carpignano, ambientato nel quartiere Rom di Gioia Tauro (Reggio Calabria), cfr. Rossi (2020a, 2020b).

in Italia casi di sperimentalismo non mancano, dall'*Armata Brancaleone* a *Nostos* (Rossi, 2006). Per non parlare dell'espressionismo linguistico d'ambito comico (su cui cfr. soprattutto Rossi, 2002, 2016a). Voglio invece sottolineare come soprattutto la serialità neotelevisiva abbia trasformato casi eccezionali in una nuova consuetudine comunicativa rivolta al grande pubblico: basti pensare alle molte lingue (non doppiate ma sottotitolate, anche nella versione doppiata in italiano) presenti nelle serie sopra citate e in altre. Altre volte, invece, la versione doppiata in italiano perde almeno una varietà, com'è il caso di *Peaky Blinders* (2013, di Steven Knight), con la perdita del marcatissimo accento *brummie* (cioè la varietà di inglese parlata a Birmingham) dei protagonisti (mentre rimangono le battute in romani, sottotitolate). Per le produzioni italiane, oltre agli esempi sotto citati, notevole è il caso del sinti in *Suburra* (2017-2020, di Daniele Cesarano e Barbara Petronio)¹³.

4. LE RISORSE E LE VARIETÀ COINVOLTE

Prima di passare all'analisi di un brano del nostro episodio, schematizzo alla svelta l'orchestrazione delle risorse semiotiche coinvolte nel film, strutturate in molteplici livelli comunicativi simultaneamente interagenti.

1. Primo livello iconico, vale a dire quello delle immagini. Trattandosi, nel nostro caso specifico, di un film d'animazione, occorrerebbe tutto un discorso particolare sulla funzione del disegno, dei colori, del tratto grafico, che però non faremo in questa sede (sulle differenze tra immagine filmica, naturaliter realistica, e immagine fumettistica, ovvero grafica, naturaliter soggettivo-espressionistica, cfr. Zecca, 2013: 262-266).
2. Secondo livello iconico, rappresentato dalle scritte, a loro volta stratificate in tre sottolivelli: diegetiche (etichette di prodotti, cartelli, scritte murarie ecc.), extradiegetiche (titoli di testa e coda, nella nostra serie particolarmente interessanti perché si integrano con inserti narrativi tanto da sfumare il confine tra dentro e fuori la storia) e sottotitoli (che sono scritte a metà tra intra- ed extradiegetiche, dal momento che traducono, glossano e commentano la storia). Come d'uopo nell'arte grafica (fumetti, film d'animazione ecc.), le scritte, a qualsiasi livello, differentemente da altre forme di comunicazione visiva o audiovisiva, rappresentano una risorsa di primaria importanza, e in modo particolare in *Cafon Street*, come vedremo, quale motore di comicità.
3. Primo livello acustico, di carattere verbale, rappresentato da tutti i dialoghi (livello stratificato in tutte le varietà linguistiche coinvolte) e anche, eventualmente, dalla presenza di una voce narrante off;
4. Secondo livello acustico ma non verbale, rappresentato cioè dai suoni, a sua volta stratificato in musiche intra- ed extradiegetiche, rumori, effetti sonori (nel nostro caso particolarmente importanti, al livello diegetico, perché danno "voce" ad azioni salienti, come il rumore di schiaffi e pugni).

A rendere il quadro ancora più complesso, in *Cafon Street*, il diasistema delle varietà coinvolte nei livelli due e tre, vale a dire nelle battute orali dei personaggi e nelle scritte, sottotitoli inclusi, è ricchissimo. Per limitarci al solo tredicesimo episodio, ed entrando dunque finalmente nell'analisi, incontriamo almeno le dieci seguenti.

¹³ Per questioni di spazio, non posso che dare per scontate le tappe di questo passaggio, per certi versi epocale, dal monolinguisimo doppiaggese e dal multilinguismo neorealistico al plurilinguismo, o meglio al *translanguaging*, del cinema post Duemila (Rossi, 2020a, 2020b; Idini, 2021).

1. Il dialetto messinese. È parlato da tutti i protagonisti (e anche da alcuni comprimari e comparse) e appare anche in talune scritte; sono dialettizzate, per esempio, le etichette di prodotti commerciali, come la *menza mbira* ‘birra da 33 cl’. Talora le scritte diegetiche combinano il dialetto con l’inglese, come la maglietta di Mimmo *Bellu boy*. Un’altra maglietta interessante indossata da Mimmo è quella che raffigura un detto messinese («mancu li cani» ‘neppure ai peggiori è riservato questo trattamento o si comportano così’) parte a parole e parte con il disegno: vediamo infatti sopra la scritta «MANCU», al centro l’immagine di un cane e sotto la scritta «LI CANI» (min. 11.33). A volte il dialetto è anche nelle canzoni (come nel motivetto dei Babbu Loompa commentato nel § 5 e nel rap dal min. 17.45). Insomma anche l’uso fatto del dialetto nella serie è multimodale, coinvolgendo i dialoghi, le scritte, i disegni, le canzoni. Dal punto di vista diastratico, il messinese qui inscenato è quello occupante il quadrante più basso del repertorio, ovvero il messinese degli *zalli* o *zaurdi*, termini dialettali che designano, non senza un certo disprezzo, le persone rozze, incolte, cafone, inurbate.

Pressoché tutti i tratti dialettali distintivi sono presenti nella serie: dal vocalismo siciliano (con le *i* e le *u* in luogo delle *e* e delle *o* chiuse dell’italiano; con la pronuncia della *e* e della *o* soltanto aperta; con l’assenza dei dittonghi) alle consonanti cacuminali e affricate in luogo delle laterali e delle dentali (*beddu* ‘bello’, *maci* ‘madre’), dalla pronuncia debole della *r* intensa intervocalica (*mbira* ‘birra’) all’assordimento o mancata sonorizzazione (*manciasti* ‘mangiasti’), dalla sovraestensione del passato remoto a scapito del prossimo all’abuso del *che* polivalente ecc. Se ne fornisce un esempio (con traduzione italiana tra apici), tratto dalla scena del ricovero di Mimmo in ospedale per indigestione (min. 8.30-9.12):

MOGLIE DI MIMMO: Malanova, ch’i ssi brutto! Si tuttu sciupatu! Ma manciasti? Che manciasti? Pastina cu brodo? ‘Maledizione, quanto sei brutto! Sei molto dimagrito! Hai mangiato? Che cosa hai mangiato? Minestrina in brodo?’

ZIO DI MIMMO: Ce penso jò/ spetta ‘Ci penso io, aspetta’ [*coprendo Mimmo di cibo*]

MIMMO: No no, megghiu de no. Ora nonn’aju fame. ‘No, meglio di no, ora non ho fame’

ZIO: Benedica, chi è! Nun te piaciono? [...] A vàtini affanculu, vaia! ‘Caspita, che succede? Non ti piaciono? Vaffanculo!’¹⁴

Per la prima volta, forse, con *Cafon Street*, una varietà ritenuta tra le meno prestigiose nel glorioso diasistema siciliano assurge agli onori degli schermi. Non si tratta qui della dottissima operazione letteraria di un Pippo Romeo, accademico settecentesco che ha composto alcune cicalate in dialetto messinese (Ruggiano, 2020) – scelta già di per sé del tutto anticonvenzionale – bensì del messinese verosimilmente parlato dagli ultimi della scala sociale. Siamo sideralmente distanti dalle compromissorie realizzazioni di italiano regionale (quando non artificialmente mescidato da doppiatori non siciliani) di tanta commedia all’italiana (Rossi, 2006).

È questo di *Mimmo e Stellario* uno dei casi di rifunzionalizzazione dei dialetti italiani odierni, che stanno godendo nuova vitalità (tanto da far parlare i linguisti di «nuova dialettalità» e «risorgenze dialettali»), soprattutto tra i giovani, quali marcatori (gergali) di identità e appartenenza a un gruppo, strumenti della nuova comicità e del nuovo espressionismo, pratiche comunitarie online ecc., in uno spettro di usi ben più ampio (e

¹⁴ Sulle caratteristiche linguistiche del messinese cfr. almeno De Angelis (2017) e Assenza (2008). In entrambi i saggi si trovano anche ampie spiegazioni ed esemplificazione del costruito completivo con la particella *mi*, tipico del messinese (che recalitra all’uso dell’infinito), come nell’espressione «cecca mi strinci» (‘cerca di stringere, sii succinto, non divagare’), presente dalla canzone degli Umpa-Lumpa sotto analizzata.

riflesso) rispetto a quello tradizionale dei dialetti del passato e soprattutto senza alcun complesso di inferiorità (anzi, semmai con un senso antagonistico di superiorità) nei confronti dell'italiano. In un quadro siffatto, dunque, il libero e fluido passaggio (da parte degli autori della serie) dall'italiano al dialetto si configura, ancora una volta, nell'ambito del *translanguaging*¹⁵.

Naturalmente non tutti i dialetti godono della stessa fortuna mediatica: occorrerebbe (ma non in questa sede) inquadrare sociologicamente, storicamente e anche ideologicamente le scelte fatte dalle produzioni in base al pubblico di riferimento, e anche all'immagine che una società ha di lingua/dialetto (propri e altrui) in un determinato momento storico. Soltanto tenendo conto di tutti questi fattori si possono spiegare fenomeni complessi quali, per esempio, la recente opzione di un cinema d'animazione in dialetto napoletano ipercriptico (come in *Gatta Cenerentola*, 2017, di Alessandro Rak e altri, su cui cfr. almeno Stromboli, 2022), ma anche la nostra serie messinese: entrambe sono scelte esplicitamente contrapposte tanto al doppiaggese antidialettale del cinema d'animazione tradizionale, quanto al dialetto annacquato, ludico e consolatorio della versione doppiata degli *Aristogatti* (Rossi, 2006).

Nel complesso quadro delle ideologie linguistiche e delle nuove questioni dialettali (Pano Alamán *et al.*, 2021 e Marimón Ilorca *et al.*, 2021) vanno inserite anche le accese polemiche pro e soprattutto antiromanesco suscitate dall'uscita, nel 2021, della miniserie animata Netflix *Strappare lungo i bordi*, di Zerocalcare (Palermo, 2021), su cui chi scrive sta attualmente lavorando.

È evidente il gradimento del dialetto da parte degli affezionati alla nostra serie, i quali, a conferma delle dinamiche *glocal* sopra accennate, non hanno apprezzato la riduzione del dialetto nell'episodio 0 del citato *spin-off*, quasi tutto in un pallido italiano regionale (a parte *mmoffa* 'ceffone', *compare* 'amico, sodale' e poco altro) che Crispino avrà scelto per rivolgersi a un pubblico più ampio. L'insoddisfazione è manifestata dai seguenti commenti, postati il 5 agosto 2021 su *Youtube*: «Pretendo Mimmo e stellario. Possibilmente in lingua messinese»; «Bello non c'è dubbio, con tutti i riferimenti e i tributi davvero un bel lavoro. Ma aspetto con trepidazione Mimmo e Stellario in messinese». E da altri commenti i quali, pur non facendo riferimento al dialetto (sebbene molti scritti in dialetto), rivelano la nostalgia per un nuovo episodio di *Mimmo e Stellario*, tra i quali spicca: «Ma chi è sta cacata vulemu MIMMU È STELLARIUUU».

2. L'italiano molto formale caratterizza quasi tutti i sottotitoli e suscita comicità per via dello scarto diafasico enorme tra il traducibile (il messinese zallo) e il tradotto (l'italiano superstandard, aulico, arcaico e letterario). Quello della giustapposizione tra livello orale e trascrizione dotta è uno dei principali ingredienti di comicità della serie, che ha dunque rifunzionalizzato la tecnica della sottotitolatura (per rendere il testo comprensibile ai non messinesi a partire dal secondo episodio) trasformandola in un caso di «transduction» più che di semplice traduzione (forzando un po' il senso di Kress, 2010 e Newfield, 2014). Un esempio evidente si ha al min. 17.00, allorché la battuta «E che facemu? N'annamu pedi pedi a pizzeco?» viene "tradotta" in «Che facciamo? Andiamo a corteggiar donzelle?».

¹⁵ Florida la bibliografia sulla resilienza dialettale e i dialetti nei media: cfr. almeno Sottile (2018, 2021); De Blasi (2019); Stromboli (2022) e molti dei saggi sulle ideologie linguistiche raccolte in Pano Alamán *et al.* (2021), a partire da Paternostro, Sottile (2021, in cui si illustrano, tra l'altro, i concetti di «nuova dialettalità» e «risorgenze dialettali»). Ben consapevole dell'importanza dei (nuovi) dialetti e delle pratiche di *translanguaging* è anche il nostro autore Marcello Crispino, il quale dichiara: «più che dialetto le [le diverse parlate d'Italia] si potrebbe definire vere e proprie lingue che andrebbero tutelate e conservate come bagaglio culturale. A Messina questo rischio [di scomparsa dialettale] non c'è, mi piace il dialetto, di solito mi esprimo in italiano ma a volte mi scappa l'espressione dialettale anche qui al nord» (Crispino, 2021).

3. L'italiano standard e l'italiano regionale (il secondo lievemente distinto dal primo soltanto nella pronuncia e in qualche lessema) si incontrano di rado, in personaggi secondari quali i poliziotti, il medico e il santo del sogno, decisamente minoritari, schiacciati, come abbiamo visto, lo standard dal superstandard dei sottotitoli, l'italiano regionale dal dialetto. Anzi, potremmo dire in fondo che l'italiano standard sia il vero assente della serie. In effetti, nell'ampliare la sfera del dialetto, contrapponendolo all'italiano letterario dei sottotitoli, è come se gli autori ci dicessero, implicitamente, che l'italiano è una lingua morta, trattato cioè alla stregua di una lingua classica, scolastica e letteraria (un po' come il latino), che può essere usato soltanto per pompose artefazioni della realtà, oppure per far ridere, come in effetti accade nei sottotitoli di *Mimmo e Stellarario*. In fondo, insomma, la nostra serie non fa che confermare, sebbene in chiave ironica, la celebre didascalia di Antonello Trombadori ad apertura della *Terra trema* di Visconti: «La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri».

Come tipico caso di italiano regionale possiamo citare la battuta pronunciata dal medico a Mimmo al min. 11.45: «Mi raccomando, ah! Non facciamo i sautini!» (pronunciata, come si vede, in italiano e con il regionalismo *sautino* 'furbetto'), che richiama l'italiano regionale del cartello alle sue spalle: «La babbaria che hai indosso» (*babbaria* 'stupidità'). A riprova della regionalità, piuttosto che dialettalità, di forme come *sautini* e *babbaria* è non soltanto il contesto italiano nel quale sono inseriti (con il popolare *indosso* 'addosso'), ma anche la mancata coscienza, da parte dei messinesi, che le due forme non appartengano all'italiano standard¹⁶.

4. L'italiano popolare si incontra soprattutto in talune scritte. Anche le scritte apparentemente meno marcate (come le insegne professionali), infatti, subiscono processi di deformazione, espressionistica non meno che realistica, con malapropismi e paretimologie tipici dell'italiano popolare: per esempio la targa del medico, al min. 11, recita: «Dott. V. Agrippe Specialista Endogridologo Dietogolo». O ancora, nella deformazione del nome di personaggi famosi come *Scarel Giònson* (min. 18.35). Ma anche nel parlato si incontrano malapropismi, come *conisterolo* 'colesterolo' (detto da Mimmo al min. 11.23).

Quella delle scritte diegetiche, come s'è già detto, è una componente importante della comicità della serie, dal momento che viene infranta la convenzione della referenzialità attesa da una scritta pubblica, che diviene invece iperbolica, emotiva e conativa. Emblematico il caso del cartello affisso sulla porta della focacceria, al min. 18.43, che recita: «Se vuoi la focaccia senza acciughe vai fuori di qui, schifosol», accompagnata dal dito che indica a sinistra. Il riferimento, forse opaco ai non messinesi, è allo stereotipo del messinese DOC che concepisce come un reato di lesa maestà la sottrazione delle acciughe dalla focaccia definita *tradizionale*. Un altro esempio è al min. 8.31, in cui cogliamo di sfuggita il seguente manifesto affisso nella stanza dell'ospedale in cui è ricoverato Mimmo: «Mese della prevenzione della stronzagGINE», con minuta casistica su: «Se hai uno o più di questi sintomi sei stronzo»; e altre scritte interessanti in tal senso, disseminate in varie scene.

5a. Il latino appare talvolta nei sottotitoli: «delirium tremens» al min. 2.17; «malus communis» come traduzione del dialettale «poma» 'mela' a min. 12.23, e l'esilarante «Nihil difficile volenti» (20.53) che traduce «se volevo te lo potevo dare», detto da Stellarario per

¹⁶ I regionalismi «non sono percepiti dal parlante come forme locali [...]. la differenza tra regionalismi e dialettismi consiste proprio nella consapevolezza di chi li usa. Se il confine tra dialetto e italiano è ben chiaro [...], nel caso dei regionalismi questo di solito non accade, infatti sono gli "esterni" a metterne in evidenza la natura locale (Pistolesi, 2022: 107-111).

difendersi di non aver aiutato l'amico Mimmo massacrato di botte dal violentissimo veggatore Santino Ciolla (*nomen omen* nel quale il dialettale *ciolla* vale per 'membro virile').

5b. Ma oltre al latino classico o scientifico trova ospitalità nella serie anche il latino maccheronico. Il suddetto innominabile Ciolla, infatti, al min. 19.19 viene glossato dal sottotitolo «Alpha Masculus Bummiatum» 'maschio alfa scoppiato', dal verbo *bummiare*, e simili, 'bombare, mettere bombe', impiegato in vari usi traslati quasi tutti d'ambito tamarro (essere pazzo, essere gonfiato di anabolizzanti, essere drogato, collerico ecc.).

6. L'inglese, variamente commisto con altre varietà, compare nelle scritte sia extradiegetiche (a partire dal titolo della serie *Cafon Street*) sia diegetiche, per esempio nelle magliette di Mimmo «Bellu boy» (già citata) e «Free Maregrosso» (a partire da min. 2.40). In quest'ultimo caso la comicità deriva dall'accostamento dell'internazionale e globale *free* con l'ultralocale *Maregrosso*, quartiere popolare e malfamato di Messina. Il riferimento è alle magliette indossate dall'ex sindaco messinese anticonformista e *no-global* Renato Accorinti, con la scritta «Free Tibet». Altro esempio di accostamento dell'inglese al dialetto è la classica battuta di Stellario: «Troppo nice» (qui pronunciata da Mimmo dimagritissimo, al min. 15.50), che ritorna in molti episodi.

7. Il russo, con tanto di sottotitolo in cirillico, si incontra «Nastarovia» 'Nasdrovie: salute', al min. 6.8.

8. Abbiamo addirittura un caso di lingua inventata: si tratta dell'Alto Valyriano «dragaris!» (forse per rappresentare la tendenza alla lenizione tipica del messinese: *minghia*, *a gasa* ecc.) 'dracarys': 'riducilo in cenere!' (6.18), ripreso dalla famosa serie *Il trono di spade*, più volte citata da *Cafon Street* e dichiarato riferimento culturale di Crispino e compagni¹⁷. «Dracarys!» è, nell'originale, il comando tramite il quale la principessa Daenerys ordina ai draghi di sputare fuoco. Nel nostro episodio, gli effetti devastanti del «tubo mostruoso» (un alimento di una pesantezza inaudita ingerito da Mimmo) vengono visualizzati mediante la trasformazione del suddetto tubo, nel suo passaggio gastrointestinale, in un drago cavalcato dalla principessa che ordina di infliggere al povero Mimmo l'irreparabile bruciore di pancia.

9. Altre varietà, sia alloglotte sia dialettali, compaiono nel programma televisivo riprodotto (*Blasterchef*, parodia di *MasterChef*) ai minn. 3.9-5.3: il napoletano stretto di Cannavacciuolo, l'emiliano di Barbieri, l'italoamericano di Bastianich, il milanese del concorrente.

10. Possiamo in fondo considerare come una varietà a sé, infine, anche l'insieme di tutte le deformazioni linguistiche per paronomasia, che danno vita a parole inesistenti, invenzioni lessicali e morfosintattiche, intersezioni di varietà. Sulla paronomasia si tornerà nel settimo paragrafo.

5. LA POLIFONIA

Ma la schematizzazione delle forze in gioco non può ancora dirsi conclusa: occorre infatti tener conto di un altro aspetto saliente, non soltanto dell'episodio e della serie in oggetto, bensì dell'intero mondo neotelevisivo e seriale odierno. Si tratta del fenomeno della polifonia, ovvero dell'intertestualità. Lo faremo mediante l'analisi di un brano del

¹⁷ L'episodio 11 (2015) si apre con una sigla che parodizza (con straordinaria perizia grafica) quella notissima del *Trono di spade*, trasponendola a Messina.

tredicesimo episodio. Durante una notte insonne per i crampi della fame, Mimmo ha un'allucinazione, poco dopo il minuto tredicesimo, nella quale vede materializzarsi tre buffi omini cantanti e danzanti, che cerca di afferrare invano. L'intera scena è trascritta e analizzata nel § 6 e nella tabella 1.

Non è difficile riconoscere nei buffi omini i celebri personaggi del film *Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato* (*Willy Wonka & the Chocolate Factory*), 1971, regia di Mel Stuart. Li riconosciamo per la musica del motivetto che cantano, per la metrica e le assonanze (sulla *u*) del testo cantato, per la dettagliata iconografia (bassa statura, carnagione rossastra, capelli verdi, sopracciglia bianche, aspetto quasi da carote), per la coreografia, per l'atteggiamento menagramo e un po' scostante di quegli omini (tutti elementi riprodotti con meticolosità quasi filologica) e per la scritta *Loompa* sulle brachette (aggiunta rispetto al film). I personaggi del film, e del romanzo da cui è tratto (*Charlie and the Chocolate Factory*, 1964, di Roald Dahl), si chiamavano *Oompa-Loompa*, mentre quelli del nostro episodio si chiamano *Babbu Loompa* e nelle parole che cantano sentiamo l'espressione *Babbu ill'UMPA*¹⁸. Per il resto, l'ambito semantico della canzone dei Loompa nel nostro episodio è molto vicino, dialetto messinese a parte, a quello originario di una scena del film del 1971 (più che a quello delle medesime canzoni del remake di Tim Burton del 2005 e del romanzo), dal momento che entrambi i testi cantati rimandano alla critica degli eccessi alimentari. Ma che cosa significa l'espressione messinese *Babbu ill'UMPA*, cioè 'babbo dell'UMPA', letteralmente 'fesso, babbeo dell'UMPA'? L'UMPA era l'Unità Militare Protezione Antiaerea istituita nel 1934 e in vigore fino al 1946. Dato che, nel periodo bellico, il reclutamento dell'UMPA, su base volontaria, pare fosse incline ad accogliere chiunque, anche persone con evidenti disabilità fisiche e cognitive, a Messina invalse l'espressione 'stupido dell'UMPA' per designare una persona non particolarmente intelligente o furba¹⁹. Ancor oggi l'espressione a Messina è vivissima, soprattutto tra i giovani. Secondo i noti meccanismi espressionistici del comico, qui combinati con quelli dell'intertestualità parodica (secondo Genette, 1982) e del *translanguaging*, il nome proprio *Oompa-Loompa* viene dunque deformato per paronomasia e ricondotto all'espressione messinese. A rendere l'operazione retorica ancor più straniante, e quindi comica, contribuisce la veste grafica, che, con la consueta tecnica comica dei «vicinati inattesi» (secondo la nota definizione di Bachtin, 1975: 315-324; cfr. anche Rossi, 2002), affianca la grafia messinese *Babbu* (con tanto di vocalismo siciliano della *u* desinenziale), alla grafia inglese *Loompa*, con la doppia *o*, qui preferita alla versione italiana del film (nei titoli) e del romanzo che trascrivevano invece *Umpa-Lumpa* con la *u*. È insomma questo un chiaro esempio di risemiotizzazione (Iedema, 2001b, 2003), dal momento che, all'originario valore semantico degli *Oompa-Loompa* nel romanzo e nei due film (peraltro composito, complesso e assai controverso), si sostituisce (o forse si aggiunge) l'ambito semantico-pragmatico del dileggio²⁰. La risemiotizzazione è resa possibile, ed è efficace comunicativamente e comicamente, proprio grazie alla paronomasia tra *Oompa-Loompa* e *Babbu ill'UMPA*.

¹⁸ Il titolo della canzone, così come dichiarato dai titoli di coda, è *Babbi I Loompa* (ma l'autore della serie, Marcello Crispino, la trascrive come *babbillumpa*: Crispino, 2021), musica di Giovanni Crispino, testo di Gabriele Savasta, voci di Daniele Calandra.

¹⁹ La definizione e l'etimologia dell'espressione *babbu ill'UMPA* si può leggere in Spadaro (2021). Una spiegazione lievemente diversa si trova in www.letteraemme.it/parole-la-b-esistono-solo-messina-quasi/2/.

²⁰ I piccoli personaggi sono figure tutt'altro che rassicuranti; attirarono non poche critiche all'autore del romanzo Roald Dahl, nonché ai registi dei due film, dal momento che furono visti come un'allusione allo schiavismo e agli stereotipi negativi, di matrice coloniale, nei confronti delle popolazioni africane; oltretutto, il colore della pelle degli *Oompa-Loompa* cambia dalla prima alla seconda edizione del romanzo (prima neri, poi bianchi) e dal primo al secondo film (da rossi a neri): cfr. Corbin (2012).

Anche il «dracarys!» commentato poco sopra è un esempio di come le citazioni di *Cafon Street* rispettino filologicamente il contesto dell'ipotesto da cui si cita, pur risemiotizzandone sia l'iconografia, sia la semantica della battuta verbale.

Ma questi non sono gli unici casi di intertestualità dell'episodio, nel quale compaiono infatti riferimenti espliciti ad altri testi (abbiamo già visto *MasterChef*; a partire dal min. 9.43 c'è anche una parodia di *Kiss Me Licia* ecc.) e ad altre situazioni comunicative, come un noto video virale sull'intervista di un messinese parafrasata dalla scritta della maglietta di Stellario «3 secondi il tempo d'un caffè», al min. 17.54 e altrove²¹. Frequentissimi sono comunque, in ogni puntata, riferimenti a personaggi (politici e no) ed episodi della vita messinese. L'intera serie di Mimmo e Stellario è percorsa da continui riferimenti intertestuali, sia sul piano orale sia su quello scritto, sul piano musicale come su quello grafico (le scritte di scena), tanto da poter essere considerata un caso esemplare di polifonia nel senso bachtiniano o, se mi è lecito battezzare, o risemantizzare, un'etichetta, un caso di *translanguaging multimodale*²² o, se si preferisce, di *polifonia multimodale*, per via dell'intersezione di diverse risorse semiotiche nella commistione e citazione di lingue, varietà e riferimenti diversi. Il caso di *Babbu ill'UMPA* dimostra perfettamente come l'intreccio di citazioni (dal film e dalla cultura popolare messinese) funzioni soltanto tenendo conto, multimodalmente, dei diversi livelli: grafico, verbale e musicale.

Si aggiungano infine anche i frequentissimi casi di intertestualità interna, per così dire, ovvero i richiami tra le varie puntate della serie e il ricorso agli stessi modi di dire, veri e propri tormentoni che servono a fidelizzare il pubblico e a rendere immediatamente riconoscibili personaggi e situazioni. A un livello ulteriore possiamo annoverare pretti ammiccamenti autoreferenziali, e dunque metatestuali, per esempio nella locandina dell'uscita in sala dello stesso episodio 13, che compare al min. 18.45²³.

6. TRASCRIZIONE MULTIMODALE DI UNA SCENA E SUE UTILIZZAZIONI DIDATTICHE

Forniamo di seguito un esempio di trascrizione multimodale di una scena: i 52 secondi della danza dei Babbu Loompa.




Per dar conto delle diverse risorse semiotiche della scena, essa è stata trascritta in 11 colonne (Tabella 1), che indicano non soltanto le parole dette e scritte (scritte diegetiche e sottotitoli), ma anche le immagini, le tecniche di inquadratura e i tagli del montaggio, i suoni e le musiche.




²¹ L'intervista in questione è su *Youtube*: www.youtube.com/watch?v=GvnT6Gue5dY.

²² Debbo a Maria Grazia Sindoni (che ringrazio) il suggerimento di questa etichetta, e del relativo concetto, in accezione diversa rispetto a Jonsson, Blåsjö (2020) e rispetto agli studi di multimodalità che lo riferiscono alla traduzione di una o più lingue in un sistema di segni diverso, dal linguaggio dei sordi alle immagini. Io intendo invece l'espressione nell'accezione di 'combinazione di più lingue e di diversi sistemi di segni in prospettiva retorica e intertestuale'.



²³ Non è la prima volta che la serie cita sé stessa. Nell'episodio 7 (2010) Mimmo e Stellario assistono alla proiezione del cartone animato *Bastaso Road* (*bastaso* 'cafone' in messinese) con Stillo e Mimmario. Metatestuale è anche il finale (o per meglio dire il post-finale) dell'episodio 13, inframmezzato ai titoli di coda, in cui compare il *making of* del doppiaggio dell'episodio stesso (a partire dal min. 22.53).

Tabella 1. *Trascrizione multimodale di una scena della webserie animata Mimmo e Stellario, episodio 13 (2018), minn. 13.00-13.52*

| Seq. e Tempo | Fermo immagine | Immagini, personaggi e movimenti | Scritte diegetiche | Tipo di inquadratura | Montaggio | Testo orale | Sottotitoli | Musica | Suoni e rumori non verbali | Riferimenti intertestuali e altro |
|--------------|--|--|--------------------|--|-----------|---------------------|-------------|---|--|--|
| 1 13:00 |  | Mimmo supino, gocce di saliva e di sudore, espressione contrita poi mano sul volto | | PP, orizzontale, di profilo | Stacco | | | | Gorgoglii gastrici, suoni inarticolati di dolore | |
| 2 13:10 |  | Mimmo si gira nel letto, gocce di sudore, espressione contrita | | PP, dall'alto, poi orizzontale, di profilo | Stacco | FC, eco: «Ba ba ba» | | Musica, che poi si riconosce essere il motivetto degli Umpa-Lumpa | CS | |
| 3 13:14 |  | Letto e comodino con sopra una sfera di vetro con Madonna del porto di Messina | | CM, orizzontale, frontale | Stacco | CS | | CS | | La Madonna della lettera del porto di Messina è uno dei più forti simboli identitari per i messinesi |

| | | | | | | | | | | |
|------------|--|--|--|--|--------|----------------------|-------------|----|--|--|
| 4 13:15 |  | Mimmo prono, espressione contrita | | PP, orizzontale, di profilo | Stacco | CS | | CS | | |
| 5 13:17 |  | Letto e comodino con sopra una sfera di vetro con Madonna del porto di Messina, poi entra in scena un Umpa-Lumpa sorgendo dal basso verso l'alto dal bordo del letto | | CM, orizzontale, frontale, del comodino e PP, orizzontale, frontale, dell'Umpa-Lumpa | Stacco | FC: «Babbu ill'UMPA» | «Idiota...» | CS | | Storia e significati della forma UMPA (Unità Militare Protezione Antiaerea, dal 1934) e dell'espressione idiomatica <i>babbu ill'UMPA</i> nel dialetto messinese |
| 6 13:21 |  | Mimmo prono, espressione contrita | | PP, orizzontale, di profilo | Stacco | CS | CS | CS | | |

| | | | | | | | | | | |
|------------|--|--|--|--|--------|---|---|----|--|--|
| 7 13:23 | | Tre Umpa-Lumpa che ballano sul letto, quello centrale solleva un pallone marrone ovale, poi i due laterali sollevano due dolci marroni a testa, che esplodono poi insieme al pallone | «Babbu Lumpa» sulle mutande degli Umpa-Lumpa | PP, orizzontale, frontale | Stacco | FC, eco: «Ba ba ba»; «Mànciti un paddu e quattro lulù» | «Mangia un testicolo bovino e quattro lulù» | CS | | Richiamo iconografico e musicale agli Umpa-Lumpa del film <i>La fabbrica di cioccolato</i> . I testicoli bovini sono un piatto messinese considerato tipico di ambienti popolari. |
| 8 13:31 | | Umpa-Lumpa che ballano e Mimmo sul letto | CS | PP, orizzontale, di schiena poi di profilo, volto di Mimmo di profilo sullo sfondo sfocato | Stacco | «Babbu il'UMPA, babbu si' tu» | «Idiota, scemo sei tu» | CS | | I lulù (sorta di bignè oblungi ripieni di cioccolato o altro) sono tipici dolci messinesi |
| 9 13:34 | | Umpa-Lumpa che ballano sul letto e si abbassano le mutande di schiena | CS | PP, orizzontale, frontale poi di schiena poi frontale | Stacco | «Mànciti un paddu e quattro lulù. Babbu il'UMPA, babbu chi si' cecca mi strinci e resta unni si'» [letteralm: cerca di stringere e resta dove sei] | «Mangia un testicolo bovino e quattro lulù. Idiota, scemo che sei non divagare e rimani quel che sei» | CS | | |

| | | | | | | | | | | |
|---------------------------|---|---|---|--|---------------|--|--|--|--|--|
| <p>10 13:43</p> |  | <p>Pugno di Mimmo che afferra gli Umpa-Lumpa facendoli scomparire, poi mano aperta senza nulla dentro</p> | | <p>PPP del pugno, volto di Mimmo di profilo sullo sfondo sfocato, poi mano dall'alto</p> | <p>Stacco</p> | | | | <p>Scricchiolio poi suono elettronico inarticolato con effetto d'eco</p> | |
| <p>11 13:49-13:52</p> |  | <p>Mimmo a letto con la moglie a sinistra (di fianco e con i bigodini), espressione contrita di Mimmo</p> | <p>«Bellu boy» sulla maglietta di Mimmo</p> | <p>PP, frontale-inclinato dall'alto</p> | <p>Stacco</p> | | | | <p>Gorgoglii gastrici</p> | |

A far da guida all'intera trascrizione è il tempo (espresso in minuti e secondi, nella prima colonna, preceduto dal numero progressivo della sequenza) e la riproduzione del fermo immagine (o *frame*, seconda colonna) caratterizzante ogni sequenza. Il tempo è ciò che definisce il testo audiovisivo nella sua qualità di immagine in movimento, cioè ripresa nel suo svolgersi nel tempo, ed è il tempo a dettare il ritmo del film, ovvero la maggiore o minore permanenza nel tempo della porzione di mondo (reale, fantasioso, disegnato o altro che sia) inquadrata (Iedema, 2001a). La prominenza del tempo come vettore dell'immagine filmata è anche ciò che caratterizza l'essenza testuale di ogni film: l'essere, cioè, un testo narrativo, ovvero basato sul tempo, volto a mostrare lo svolgersi degli eventi nel tempo. L'ultima (meta)colonna è elaborata sulla base di tutte le altre colonne: essa contiene cioè tutti gli elementi intertestuali (citazioni, riferimenti culturali ecc.) individuati dal trascrittore e utili alla piena decodificazione del testo audiovisivo. Naturalmente non esiste un solo sistema di trascrizione multimodale ma molti (divergenti soprattutto nel numero e nell'intitolazione delle colonne), in base agli obiettivi della ricerca²⁴.

Un problema delicatissimo di ogni trascrizione (indipendentemente dalla modalità prevalente e dal tipo di testo) è la scelta delle unità di riferimento, dal momento che si tratta, artificialmente, di rendere in modo discreto quanto "in natura" è continuo. A complicare il problema nella trascrizione dei testi audiovisivi è la mancata omologia tra le unità della sceneggiatura (cioè le scene) e quelle del film girato. Si potrebbero scegliere unità materiali, di supporto, quali il metraggio della pellicola (come pure si fa per i film su pellicola) o i secondi, ma queste ultime non ci direbbero nulla della struttura narrativa del film. Come macrounità si è scelta qui la *scena*, definibile come «porzione di racconto filmico avente unità di tempo e di luogo, delimitata da pause lunghe e, dal punto di vista linguistico, da cambiamento "rilevante" di situazione comunicativa» (Rossi, 2006: 651). Naturalmente la definizione di scena deva avere una sua fluidità, né può essere intesa in senso assoluto e matematico, bensì in accezione modulare e a prototipo: quanto più tendono a realizzarsi le unità di tempo, luogo e azione (cioè di "mossa" narrativa), tanto più è riconoscibile la scena. Nel nostro caso specifico la scena (cioè i 52 secondi trascritti) è facilmente identificabile narrativamente e visivamente perché occupa per intero il sonno e gli incubi di Mimmo, preceduta e seguita da pause e da evidenti stacchi narrativi e di montaggio (Mimmo va a letto, Mimmo si alza).

Di norma il passaggio da una riga all'altra, cioè da una cella alla successiva (in senso verticale) nell'ambito della medesima scena trascritta, è dato da uno stacco di montaggio, cioè dal passaggio da un'inquadratura a un'altra. In questo senso possiamo per comodità considerare sinonimi i termini di *inquadratura* e di *sequenza* (Rossi, 2006, con lievi differenze rispetto a Iedema, 2001a), cioè ciò che va da uno stacco di montaggio (o dall'inizio del film) a un altro (o alla fine del film), ovvero quello che nella letteratura scientifica angloamericana viene designato come *shot* (Iedema, 2001a). In teoria si potrebbe dire che nell'ambito di una stessa sequenza o *shot* vi sono, o possono esservi, diverse inquadrature (cioè movimenti di macchina) e diverse immagini (cioè oggetti ripresi, ovvero porzioni di profilmico messe in quadro), ma la distinzione di queste ultime unità (inquadratura, immagine) è inevitabilmente più complessa, dal momento che il passaggio dall'una all'altra

²⁴ Su alcune applicazioni dell'analisi multimodale ai testi audiovisivi cfr., oltre al classico Iedema (2001a), Rossi (2020c), cui si rimanda anche per il funzionamento dei codici filmici evocati, nella nostra tabella, con le seguenti abbreviazioni: PP = primo piano; CM = campo medio; FC = fuori campo. CS sta per 'come sopra'. Nella trascrizione del testo orale, contrassegno col grassetto la pronuncia cacuminale dei nessi *tr* e *str* tipica del messinese. Sulle trascrizioni multimodali cfr. Iedema (2001a); Baldry, Thibault (2006); Flewitt *et al.* (2009); Baldry (2016).

(inquadratura o immagine) è fluido, collocabile cioè su un *continuum*, mentre la transizione da una sequenza all'altra è collocabile su un *gradatum*, per via dello stacco del montaggio.

La ricaduta didattica di una simile trascrizione è quella di far prendere coscienza ai discenti (almeno) dei seguenti fenomeni: 1) la complessità (narrativa, semiotica ecc.) dei testi audiovisivi 2), il concorso delle diverse componenti semiotiche alla costruzione del senso, 3) i problemi di trascrizione, 4) l'elemento (o la risorsa semiotica) prominente mediante il quale si costruisce l'informazione (inferenze) in un dato momento del film. Per esempio, all'inizio della scena trascritta, attraverso quale risorsa semiotica capiamo che Mimmo si sente male? Non dalle parole, né dalle scritte, né dall'inquadratura o dal montaggio, bensì dal rumore (borbottio dello stomaco, suoni inarticolati di dolore) e dall'immagine, cioè dal tratto grafico (gocce di saliva, gocce di sudore, faccia deformata dal dolore). Da tutto questo quadro (che può essere esemplificato soltanto ricorrendo a una trascrizione a colonne sinottiche, che mostrino l'azione simultanea delle varie risorse coinvolte) si può, per contrasto, capire meglio anche il funzionamento di altri testi meno ricchi (ma pur sempre multimodali, visto che la monomodalità è un'illusione di comodo, come abbiamo già detto), come quelli "puramente" verbali, quelli solo musicali, quelli fatti solo di immagini. Si tratta dunque di una didattica per analogie e contrasti: capire meglio i testi mediante l'osservazione di testi molto diversi tra loro, diversi anche dal punto di vista multimodale e non solo di genere, forme e contenuti. Acquistare maggiore consapevolezza del funzionamento dei testi aiuta a capirli meglio e quindi anche a produrre testi migliori. Aiuta a disinnescare certi automatismi, a essere meno passivi e più abili, meno esposti al condizionamento inavvertito, cioè fruitori più attivi (e produttori più accorti) di messaggi. È interessante notare, infine (anche se il discorso potrebbe continuare a lungo), come certe risorse si escludano reciprocamente: per esempio i rumori e i suoni non musicali non sono mai simultanei alla musica (se quest'ultima è vocale e ad alto volume), altrimenti non sarebbero intelligibili. Infatti nella tabella le colonne 9 e 10 sono entrambe compilate soltanto nella sequenza 2, vale a dire appena comincia il motivetto musicale. Simili caratteristiche si colgono soltanto con la trascrizione sinottica multimodale.

7. LE TECNICHE RETORICHE

Volendo schematizzare le tecniche retoriche, e in particolare della retorica del comico, dell'episodio in oggetto possiamo individuare in primo luogo i due motori che innescano la comicità, secondo i consueti e collaudatissimi meccanismi del comico, da Aristofane a Checco Zalone (Rossi, 2002):

1. la contrapposizione di opposti (secondo la già citata tecnica bachtiniana dei «vicinati inattesi», che depistano le attese del pubblico);
2. l'andare incontro alle attese degli spettatori, mediante la conferma dello stereotipo (ovvero cibo, turpiloquio, riconoscimento di personaggi locali famosi e citazioni più o meno parodiche dalla cultura popolare e dei media).

Le tecniche retoriche utilizzate per il ludismo verbale di lunga tradizione espressionistica si basano soprattutto sulla paronomasia, mediante deformazioni più o meno felici, che toccano anche i nomi propri, quali «BlasterChef» 'MasterChef' (da *bluster* 'spaccone', e/o anche forse dal gergalismo dei videogiochi *blastare* 'attaccare, zittire, mortificare', da *to blast* 'far esplodere'); «chef Barbiturici» 'chef Barbieri'; «chef Kraken» 'chef Cracco'; «cafudder pro Joe Bastardich» 'Joe Bastianich' (in dialetto *ncafuddari* 'rimpinzare', quindi 'supermangione'); «chef Tony Beltovagliuolo» 'chef Antonino Cannavacciuolo'. Financo il logo inventato del canale televisivo su cui va in onda il

programma è deformato rispetto al vero canale di *MasterChef*: «Scay Unu Acca ddi» (col vicinato inatteso di inglese mal scritto, dialetto e traslitterazione parafonetica dell'acronimo HD).

Quando non viene praticata la paronomasia, la comicità scatta, come già visto, mediante l'affiancamento di lingue o varietà antitetiche tra loro, quali il messinese e l'italiano (perlopiù letterario), oppure il messinese e l'inglese. Oltre a quelli già commentati, possiamo aggiungere il titolo del giornale letto dalla figlia di Mimmo, Giessica (*sic*, nei titoli di coda): *Cioè, va'*, con giustapposizione, al noto titolo del settimanale giovanile *Cioè*, dell'interiezione tipica messinese *va'*.

Un'ultima tecnica retorica interessante è quella che potremmo definire del "travaso" inatteso da un livello o da una varietà all'altro o all'altra. Accade nel caso in cui i sottotitoli, di norma aulici, come si è visto, contengono, del tutto inaspettatamente, una versione popolare-triviale di quel che dice il testo orale, come, al min. 5.10, la battuta dialettale di Mimmo «Ora ve fazzu avvidere iò come se cucina va'!», che viene tradotta dai sottotitoli: «Vi allietterò io con la mia *arte a culi in aria*», con adiacenza ossimorica tra il ricercato *allietterò* e il gioco di parole triviale *a culi in aria* per 'culinaria', che però nel testo orale non viene pronunciato.

8. CONCLUSIONI

Benché quello qui fornito non sia che un assaggio minimo sulle attuali pratiche translinguistiche, polifoniche, retoriche e multimodali degli audiovisivi italiani, credo vi sia materiale sufficiente per qualche considerazione conclusiva. In primo luogo, soltanto un approccio interdisciplinare e multimodale può rendere conto della complessità estrema della comunicazione seriale post Duemila. Una comunicazione che presuppone un pubblico sempre più scaltro, sempre più abile nel destreggiarsi nella selva delle citazioni incrociate, nel decodificare i riferimenti crossmediali, o intermediali e «ri-mediati» (Bolter, Grusin, 2003; Zecca, 2013; Patota, Rossi, 2017; Dusi, Eugeni, Grignaffini, 2020; Dusi, Grignaffini, 2020)²⁵, nel passare da una lingua a un'altra; un pubblico sempre più insoddisfatto all'italiano standard, e soprattutto al monolinguisimo ingessato di stampo doppiaggese, sempre più favorevole a soluzioni alternative, ai dialetti, alle lingue altre, addirittura alla versione in giapponese del nostro *spin-off*. In secondo luogo, non soltanto le serie neotelevisive e online si affiancano ormai da tempo al cinema d'autore, in materia di creatività linguistica, ma sembra del tutto crollata la barriera tra prodotto culturale d'*élite* e prodotto destinato al consumo di massa.

La consapevolezza metalinguistica, metatestuale, metasemiotica di *Mimmo e Stellario*, con l'orchestrazione delle diverse "voci" e dei molteplici livelli di senso (nessun livello esclude l'altro e la comicità passa tanto quanto la complessità esegetica), mi sembra possa fugare del tutto il rischio di guardare con supponenza a prodotti siffatti. Prodotti che sono in grado di parlare, magari a diversi livelli, al messinese (stanziale o emigrato) come

²⁵ Ad accrescere la carica intermediale della serie, in molte puntate compaiono schermate di programmazione informatica, naturalmente parodizzate. Alla fine dell'episodio 13 (che come ricordiamo è destinato anche alle sale cinematografiche), per esempio (min. 27.46), compare la classica schermata blu, con scritta bianca (da vecchia programmazione software e videogiochi), che recita, tra l'altro: «If this is the first time you've seen this movie, you can come and see it again. Follow this steps: Check with your local cinema manager for dates and schedule, eat an ox testicle, wash your feet to prevent them to smell like pecorino cheese, dress well, buy another ticket and come to the cinema again», con l'immancabile riferimento ai testicoli di bue (qui *ox testicle*, in messinese *padd'i boi*, tormentone culinario di Mimmo).

all'appassionato di serie tv o videogiochi²⁶, all'adolescente quanto all'attempato, al cinefilo (che apprezzerà la citazione filologica della *Fabbrica di cioccolato* e altre) non meno che al consumatore di televisione *mainstream* (che riderà alla presa in giro di *MasterChef*). In altre parole, la trasversalità del pubblico di riferimento è del tutto omologa alla trasversalità delle risorse dispiegate in tutti gli episodi di *Cafon Street*, nei quali il peto e la parolaccia vanno a braccetto con la polifonia più sfrenata e con una semiosi che darebbe filo da torcere agli analisti più schizzinosi.

In terzo e ultimo luogo, la stratificazione multimodale di codici, lingue e varietà del nostro episodio, e le considerazioni analitiche che ne derivano, mi pare possano ben fungere da prototipo di utilizzazione didattica nell'ambito, tra gli altri, degli insegnamenti di Linguistica generale, Linguistica italiana, Sociolinguistica, Dialettologia e Semiotica. Molto altro potrebbe essere detto e fatto nella direzione dell'impiego della multimodalità a scuola e all'università, per esempio addestrando gli studenti non soltanto al riconoscimento delle varie componenti semiotiche del testo, ma anche alla loro trascrizione sinottica, secondo i rudimenti forniti qui nel paragrafo 6. Ma questo aprirebbe un altro capitolo impossibile da sviluppare in questa sede. Sicuramente, l'esercizio alla scomposizione e successiva ricomposizione multimodale di un testo audiovisivo aiuta a comprendere meglio i meccanismi di ricezione e produzione del senso, rende dunque gli studenti consapevoli della complessità dell'attività linguistica e contribuisce, pertanto, a rafforzare il loro senso critico necessario a districarsi nello sfaccettato mondo multimediale nel quale siamo immersi. Aiuta, in una parola, a renderli cittadini attivi e pienamente consapevoli.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Assenza E. (2008), "Usi dichiarati e usi effettivi della particella 'mi' in area messinese", in De Angelis A. (a cura di), *I dialetti meridionali tra arcaismo e interferenza*, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo, pp. 103-120.
- Bachtin M. (1975), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979 (ed. orig. 1975).
- Baldry A. (2016), "Multisemiotic Transcriptions as Film Referencing Systems", in *inTRAlinea*, pp. 1-22.
- Baldry A., Thibault P. J. (2006), *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*, Equinox, London-Oakville.
- Bazzanella C. (2004) "Ripetizione polifonica' nei titoli dei giornali 2004", in D'Achille P. (a cura di), *Generi, architetture e forme testuali*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 241-256.
- Bolter J. D., Grusin R. (1999), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Firenze, 2003 (ed. orig. 1999).

²⁶ Lo stesso autore della serie, Marcello Crispino, dichiara la propria passione per i videogiochi: «sono da sempre appassionato di videogiochi per cui quasi in ogni puntata vi sono riferimenti ad essi, molti sono davvero difficili da scovare tranne per chi non sia veramente esperto. Mi piacciono molto le citazioni siano palesi o nascoste. Poi adoro il cinema, la musica e le serie tv. Spesso capita di inserire una citazione molto estesa dopo aver visto qualcosa che mi ha colpito. come fu tra le altre cose la sigla di "Dexter" e di "Game of Thrones" inoltre in molte puntate ci sono messaggi nascosti che non sono stati ancora decifrati da nessuno, forse un giorno realizzerò una puntata speciale in cui ne svelo tutti i segreti...chissà» (Crispino, 2021). Il mondo dei videogiochi domina anche nello *spin-off*: le scene del mostro sul grattacielo sono un omaggio al noto videogioco *Rampage* (1986).

- Calaresu E. (2021), "Dialogicità", in Antonelli G., Motolese M., Tomasin L. (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, V, *Testualità*, Carocci, Roma, pp. 119-151.
- Casetti F., di Chio F. (1990), *Analisi del film*, Strumenti Bompiani, Milano.
- Corbin C. (2012), "Deconstructing *Willy Wonka's Chocolate Factory*: Race, Labor, and the Changing Depictions of the Oompa-Loompas", in *The Berkeley McNair Research Journal*, 19, pp. 47-63.
- Crispino M. (2021), Intervista inedita rilasciata a Fabio Rossi il 21/06/2021.
- De Angelis A. (2017), "Between Greek and Romance: Competing Complementation Systems in Southern Italy", in Molinelli P. (ed.), *Language and Identity in Multilingual Mediterranean Settings*, De Gruyter Mouton, Berlin-Boston, pp. 135-155.
- De Blasi N. (2019), *Il dialetto nell'Italia unita. Storia, fortune e luoghi comuni*, Carocci, Roma.
- Diadori P., Carpicci S., Caruso G. (2020), *Insegnare italiano L2 con il cinema*, Carocci, Roma.
- Dusi N., Eugeni R., Grignaffini G. (2020), "Introduzione. Costruire mondi complessi. La fiction televisiva contemporanea e le sue sfide semiotiche", in *Mediascapes journal*, 16, numero monografico dal titolo *La serialità nell'epoca post-televisiva*, pp. III-XVI.
- Dusi N., Grignaffini G. (2020), *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche*, Carocci, Roma.
- Flewitt R., Hampel R., Hauck M., Lancaster L. (2009), "What are multimodal data and transcription?", in Jewitt (2014), pp. 40-53.
- Floris A., Girina I. (2016), "Il Linguaggio del Nuovo Cinema Sardo. Ipotesi di un'estetica del locale tra stili, temi e paradigmi di produzione", in Gargiulo (2016), pp. 229-257.
- García O., Lin A.M.Y. (2016), "Translanguaging in bilingual education", in García O., Lin A. M. Y., May S. (eds.), *Bilingual and Multilingual Education (Encyclopedia of Language and Education)*, Springer, Cham (CH), pp. 117-130.
- Gargiulo M. (a cura di) (2016), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma.
- Genette G. (1982), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997 (ed. orig. 1982).
- Giordano F. (2020), "Il cinema contemporaneo in Sicilia, lingua e linguaggi: gli eclettici", in Rossi, *Minuto* (2020), pp. 65-72.
- Gusatto L. (2015), "*Game of Thrones*, Messina come Westeros grazie agli 'zalli' Mimmo e Stellario", in *tvzap.katweb.it*.
- Halliday M. A. K., Matthiessen C. M. I. M. (2004), *An Introduction to Functional Grammar. Third Edition*, Hodder Arnold, London.
- Idini M. (2021), *Parole filmate a Nord-Est. Le scelte plurilingui nella rappresentazione del Triveneto al cinema*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Iedema R. (2001a), "Analyzing Film and Television: a Social Semiotic Account of *Hospital: an Unhealthy Business*", in van Leeuwen T., Jewitt C. (eds.), *Handbook of Visual Analysis*, London, Sage, pp. 183-204.
- Iedema R. (2001b), "Resemiotization", in *Semiotica*, 37, 1/4, pp. 23-40.
- Iedema R. (2003), "Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multisemiotic Practice", in *Visual Communication*, 2, 1, pp. 29-57.
- Jewitt C. (ed.) (2014), *The Routledge handbook of multimodal analysis. Second Edition*, Routledge, London.
- Jonsson C., Blåsjö M. (2020), "Translanguaging and multimodality in workplace texts and writing", in *International Journal of Multilingualism*, pp. 1-21.
- Kress G. (2010), *Multimodality: A Social Semiotic Approach To Contemporary Communication*, Routledge, London-New York.
- Kristeva J. (1969), "Le mot, le dialogue et le roman", in Kristeva J., *Sèmiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, pp. 82-112.
- Marimón Llorca C., Remysen W., Rossi F. (a cura di) (2021), *Les idéologies linguistiques: débats, purismes et stratégies discursives*, Lang, Berlin.

- Marino D. (2012), “Cafon Street: la webserie messinese, tra parodia e tradizione. Intervista a Marcello Crispino”, in *Strettoweb.com*:
<http://www.strettoweb.com/2012/09/cafon-street-la-webserie-messinese-tra-parodia-e-tradizione-intervista-a-marcello-crispino/48751/>.
- Newfield D. (2014), “Transformation, transduction and the transmodal moment”, in Jewitt (2014), pp. 100-114.
- Palermo M. (2021), “Sul romanesco di Zerocalcare”, in *leparoleeleose.it*.
- Pano Alamán A., Ruggiano F., Walsh O. (a cura di) (2021), *Le ideologie linguistiche: lingue e dialetti nei media vecchi e nuovi*, Lang, Berlin.
- Paternostro G., Sottile R. (2021), “Dalla risorgenza alla restaurazione: il dialetto fra nostalgia, rivendicazioni identitarie e appropriazioni indebite”, in Pano *et al.* (2021), pp. 241-264.
- Patota G., Rossi F. (a cura di) (2017), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Accademia della Crusca - goWare, Firenze, pp. 5-9.
- Pistolesi E. (2022), *L'italiano del web: social network, blog & co.*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Prada M. (2022), *Non solo parole. Percorsi di didattica della scrittura. Dai testi funzionali a quelli multimodali*, FrancoAngeli, Milano.
- Rossi F. (2002), *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Bulzoni, Roma.
- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma.
- Rossi F. (2016a), “La riduzione del caos. Storia e tipologia dei dialetti cinematografici”, in Gargiulo (2016), pp. 39-77.
- Rossi F. (a cura di) (2016b), *La parola e l'immagine agli albori del Neorealismo. Le questioni linguistiche nei periodici di spettacolo in Italia (1936-1945)*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Rossi F. (2017), “L'italiano al cinema, l'italiano del cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo”, in Patota, Rossi (2017), pp. 11-32.
- Rossi F. (2020a), “Come il linguaggio cinematografico (non soltanto italiano) si rinnova (e si fa plurilingue) parlando di migrazioni”, in Pietrini D. (a cura di), *Il discorso sulle migrazioni / Der Migrationsdiskurs. Approcci linguistici, comparatistici e interdisciplinari / Linguistische, vergleichende und interdisziplinäre Perspektiven*, Lang, Berlin, pp. 349-373.
- Rossi F. (2020b), “Introduzione. La filmologia linguistica e il nuovo cinema italiano plurilingue”, in Rossi, Minuto (2020), pp. 8-16.
- Rossi F. (2020c), “Oltre le parole. Esempi e proposte di analisi non solo linguistica dei media non (solo) verbali: film e opera lirica”, in Piotti M., Prada M. (a cura di), *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 97-111.
- Rossi F., Minuto P. (a cura di) (2020), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, numero monografico della rivista *Quaderni del CSCI*, XVI.
- Ruggiano F. (2020), “Le cicalate di Pippo Romeo testimoni di Messina nel XVIII secolo”, in *Il Maurolico*, XII, pp. 109-125.
- Sindoni M. G. (2011), *Systemic-functional Grammar and Multimodal Studies. An Introduction with Text Analysis*, Ibis, Como-Pavia.
- Sindoni M. G. (2013), *Spoken and Written Discourse in Online Interactions. A Multimodal Approach*, Routledge, New York-London.
- Sindoni M. G., Adami E., Karatza S., Marenzi I., Moschini I., Petroni S., Rocca M. (2019), *CFRIDiL: Common Framework of Reference for Intercultural Digital Literacies*:
<https://www.eumade4ll.eu/wp-content/uploads/2020/02/cfridil-framework-linked-fin1.pdf> (Pagina online del Quadro in italiano:
https://www.eumade4ll.eu/wp-content/uploads/2022/03/QCoRADI_definitivo.pdf).
- Sindoni M. G., Adami E., Karatza S., Moschini I., Petroni S. (2021), “Theory and practice of the Common Framework of Reference for Intercultural Digital Literacies

- (CFRIDiL)”, in Sindoni M. G., Moschini I. (eds), *Multimodal Literacies Across Digital Learning Contexts*, Routledge, London-New York.
- Sottile R. (2018), *Dialetto e canzone. Uno sguardo sulla Sicilia di oggi*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Sottile R. (2021), *Suca. Storia e usi di una parola*, Navarra, Palermo.
- Spadaro M. (2021), “Messina e i suoi modi di dire: perché si dice ‘babbu i l’UNPA’? L’espressione che nasce dalla Seconda Guerra Mondiale”, in *Strettoweb.com*, <http://www.strettoweb.com/2021/03/messina-modi-di-dire-babbu-i-lunpa-significato-origine/1137642/>.
- Stromboli C. (2022), *Il dialetto sul grande schermo. Il napoletano nella storia del cinema italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Vitella F. (2009), *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Marsilio, Venezia.
- Zecca F. (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Roma.