

I racconti di Youtube – le webserie

Riccardo Finocchi

Abstract

The web series are a widespread phenomenon of audiovisual production. However, a precise semiotic analysis of such phenomenon is still missing. This article analyses the web series by trying to study how they produce sense. In this context, the article will describe how a series of audiovisual texts, which are uploaded on Youtube, could gain textual coherence and consistency. A generative semiotic analysis of some recurring elements in the narrative organization of the web series will be also proposed.

1. Le webseries

Con la definizione webserie ci si riferisce a un “universo” piuttosto eterogeneo, non ben definito, poiché, come è stato osservato, “manca di fatto una definizione di webserie capace di mettere d'accordo tanto chi osserva scientificamente il fenomeno, quanto chi lo vive e lo produce” (Andò, Marinelli 2016, p. 45). È necessario pertanto approssimare una prima definizione per poi poter individuare con precisione l'oggetto di questa riflessione. Dobbiamo però precisare che questa prima classificazione non aspira a essere un modello tipologico generale né, tantomeno, una tipologia semiotica parziale (vedi Greimas, Courtés 1979, p. 316). Piuttosto, in questa sede, sia per i limiti che si convengono a un articolo breve sia per l'esiguità del corpus preso in esame, ci interessa avviare una prima analisi del fenomeno delle webserie, che possa contribuire attraverso una prospettiva semiotica a individuare alcune caratteristiche salienti, con la speranza che futuri lavori, con più ampie prospettive, possano un giorno riconoscerne (o disconoscerne) la validità e ampliarne la portata.

Le webserie sono dei filmati, degli audiovisivi, fruibili attraverso la rete. Già questa prima osservazione pone un discrimine tra ciò che, di audiovisivo, è fruibile in rete e ciò che, sempre di audiovisivo, non è fruibile in rete. Resterebbero esclusi, così, molti audiovisivi che non sono prodotti per essere fruiti in rete, come ad esempio le serie TV o gli sketch comici di uno stesso attore/gruppi di attori (pensati per la TV). Naturalmente, bisogna tener conto del fenomeno di *rimediazione* (cfr. Bolter, Grusin 1999) attraverso il quale prodotti non per il web vengono, di fatto, reintegrati nel web. Dobbiamo precisare, anche in questo caso, che non potremo produrre un serrato confronto tra webserie e altre forme di serie audiovisive non pensate per il web, poiché questo richiederebbe uno spazio maggiore di quello qui a disposizione e, forse, sposterebbe gli intenti di questo breve articolo verso un'altra direzione. Infatti, l'intento principale qui è individuare, pochi, tratti caratterizzanti delle webserie (a partire dai quali sarà possibile in futuro, una volta confermati dal tempo e da altre ricerche, articolare confronti e stabilire tipologie). In ogni caso, il lettore potrà notare, sullo sfondo delle argomentazioni, alcuni rimandi alle, e confronti con, le forme seriali non web.

Le webserie sono fruibili prevalentemente sulla piattaforma di Youtube, anche se rese disponibili su altre piattaforme attraverso link. Questo introduce una prima distinzione, e dunque una parziale definizione, poiché ci sono webserie, o almeno indicate come tali, che sono state prodotte prima dell'avvento di Youtube (inaugurato da un video caricato ad aprile del 2005 da Jawed Karim, *Me at the zoo*). Ad esempio, "SCUM - The web serie" dei Manetti Bros (Marco e Antonio Manetti), considerata una delle prime webserie italiane ed europee, era scaricabile dalla rete già nel 1998 (cfr. Morteo 2013, p. 139). Ci interesseremo, pertanto, al formato serie web fruibile liberamente dal pubblico attraverso la piattaforma di Youtube. In tal senso, è necessario tracciare un confine tra i cosiddetti vlogger e le serie web, poiché è lecito cogliere una linea di continuità tra un blog video su Youtube e una webserie, come ad esempio accadde nel celebre caso di *lonelygirl15* (pubblicata tra il 2006 e il 2008), una fiction su Youtube in cui una ragazza quindicenne si raccontava davanti alla webcam di un pc, simulando una sorta di diario-blog, che proprio come racconto autobiografico, anziché come finzione, fu interpretato dagli utenti (cfr. Andò, Marinelli 2016, p. 46). Così, differenziamo le serie web dalle serie dei vlogger o, ancora, dalle serie di videotutorial (in cui uno stesso *tutor* illustra diverse attività tra loro legate, come le ricette di *tizio* o lo smontaggio di parti diverse di un motore ecc. – sui videotutorial cfr. Finocchi 2016, pp. 103-110). Nel panorama italiano, oggetto delle analisi che seguono, viene indicata come antesignana (cfr. De Rosa 2013) delle webserie su Youtube *Freaks!* il cui primo episodio venne pubblicato ad aprile del 2011 e proseguì per due stagioni (2011 e 2012). La serie, appartenente al "sottogenere zombie" (Andò, Marinelli 2016, p. 49), creata da un piccolo gruppo di *web celebrities*, tra cui Claudio Di Biagio, Matteo Bruno, Guglielmo Scilla, raggiunge i "2 milioni di web spettatori" (De Rosa 2013, p. 178).

Naturalmente, per tornare alle questioni definitorie, affinché si riconosca una webserie è necessario che il tema dei diversi filmati sia collegato da caratteristiche che il pubblico riconosce come evidenti, cioè che riconosce come elementi chiari di legame tra un audiovisivo e un altro – tanto che appunto possono essere definite *serie*¹. Alla definizione di *serie* concorre in prima istanza il paratesto – in questo caso il titolo che rimanda esplicitamente ai tratti di una serie, sia che contenga la parola *serie* sia che ripeta il titolo della serie – ma concorre anche il tag², il modo cioè in cui viene indicizzato l'audiovisivo per essere riconosciuto dai motori di ricerca: indicizzati allo stesso modo i diversi filmati compaiono tutti insieme nella ricerca. Vi è dunque un elemento d'intenzionalità del produttore nel far sì che diversi audiovisivi vengano riconosciuti come serie.

A questo punto è necessario introdurre una distinzione tipologica per le serie web, poiché sono rintracciabili (almeno) tre diversi tipi: A) le serie TV prodotte a basso costo la cui puntata pilota viene lanciata nel web per avere un primo riscontro di pubblico o che, anziché essere distribuite sui canali televisivi (per ragioni diverse) vengono distribuite sul web – delle quali ci disinteresseremo nel prosieguo – quali ad esempio *Una mamma imperfetta* (scritta e diretta nel 2013 da Ivan Cotroneo e prodotta da RCS, Indigo Film, Rai Fiction) transitata dal web a Rai Due e il prequel di *La grande famiglia*, *La grande famiglia – 20 anni prima*, passato anch'esso da web alla tv (cfr. Marrazzo 2016). Oppure le serieweb create come supporto per serie televisive (in un'ottica crossmediale – cfr. Davidson 2010), come la mini-webserie che nel 2008 accompagnava la serie TV *Tutti pazzi per amore* i cui titoli satirici rievocavano la serie principale, *Tutti sazi per amore* – versione horror – *Tutti razzi per amore* – versione fantascienza – ecc. (cfr. Marrazzo 2016, nota 58). B) Le serie prodotte per il web con produzioni consolidate televisivo-cinematografiche, quali ad esempio *Cast Away* prodotta da Wobinda, o *Palla al centro* prodotta da Magnolia, o la webserie di Maccio Capatonda *Bob Torrent* co-prodotta da Videotime/mediaset e Shortcut e distribuita da Magnolia. Anche di questa tipologia ci disinteresseremo. C) Infine, le serie web autoprodotte dagli stessi autori, a volte con produzioni costituite ad hoc, a bassissimo costo e destinate direttamente ed esclusivamente alla fruizione web. In alcuni casi, il successo ottenuto da questo tipo di webserie ha attratto produttori. A queste ultime faremo riferimento nel prosieguo del testo quando parleremo di webserie. Dunque, qui ci interessiamo al fenomeno di autoproduzione dal basso, in linea con la logica UGC del web, quelle

¹ Il concetto di serialità nell'audiovisivo è piuttosto complesso, inoltre rinvia al tema delle più diffuse e studiate serie TV. Su queste tematiche cfr. Pozzato, Grignaffini 2008.

² Per una definizione e un'analisi dei tag nel sistema del web si rinvia a De Kerckhove 2011.

webserie realizzate in modo quasi amatoriale e poi diffuse tra gli utenti in modo virale. Questo rappresenta un punto di interesse anche in relazione a una riflessione sulle dinamiche di fruizione del web – un tema ancora “opaco” nelle analisi semiotiche sulla comunicazione.

Le webserie autoprodotte dal basso si presentano come forme di fiction audiovisiva peculiari del web, sicuramente sono un segnale di mutazione dell’audiovisivo di fiction ma rimangono, però, ascrivibili al *genere* audiovisivo in quella filiera che accoglie i film (le pellicole cinematografiche) e le fiction televisive (dagli sceneggiati alle serie TV) entro la “galassia del postcinema” (Arcagni 2016, pp. 37 ssg.). In quest’ottica, possiamo osservare, le webserie scardinano un presupposto dell’industria culturale cinematografica: il sistema della produzione/distribuzione. Infatti, se è vero che sono sempre stati realizzati dei *film*, cosiddetti, amatoriali, mai avevano avuto la possibilità di essere distribuiti alle masse, diffusamente e gratuitamente fruibili, come nell’epoca di Youtube. Dunque, quello delle webserie, è un formato audiovisivo che unisce alle strutture narrative del cinema e della televisione alcune caratteristiche delle forme brevi di audiovisivo (cfr. Pezzini 2002, 2013), come le pubblicità o le clip musicali. La continuità dei diversi filmati brevi – la durata media di una puntata di webserie è compresa tra i 10 min. e i 20 min. – viene restituita nella serialità che ricomponne il testo su un piano di natura *intertestuale*, per cui ogni testo singolo è collegato agli altri da caratteristiche colleganti che garantiscono la riconoscibilità della serialità, ciò che ne fa, appunto, una “serie”. Questa natura intertestuale contraddistinta da collegamenti a testi *altri* ma, diciamo, connessi, è una caratteristica che richiama fortemente un altro tratto della testualità del web: le forme ipertestuali di natura sincretica (cfr. Greimas-Courtés 1979, p. 319; Cosenza 2004, 2014) collegate tra loro da link.

Le webserie autoprodotte e diffuse attraverso Youtube sono molte, dai gruppi consolidati che creano più serie come The Jackal, The Pills o La Buoncostume, alle singole serie come *Esami*, *Brothers – the series* o *Coinquilini* e molte altre. Nella loro molteplicità e difformità, comunque, presentano delle regolarità che possono essere osservate semioticamente su diversi piani d’analisi, aprendo a un proficuo confronto con analisi semiotiche sviluppate per il web in genere. Individuiamo, pertanto, quattro piani di possibile osservazione dei tratti ricorrenti. Innanzi tutto, i *connettori* intertestuali, ossia quegli elementi testuali che garantiscono coesività e coerenza intertestuale tale da stabilire un *principio* di serialità³. In secondo luogo, i modi dell’organizzazione narrativa, pensando soprattutto alla semiotica di stampo greimasiano. In terzo luogo, collocandoci sul piano dei codici filmici (cfr. Casetti, Di Chio 1990; Metz 1968), il modo in cui il linguaggio audiovisivo è utilizzato nella elaborazione dei significati per produrre unità semantiche che favoriscono la riconoscibilità del testo come *serie*. Infine, su un piano retorico, è possibile verificare un ricorso a quelle forme di strategia ironica fortemente presenti nel web (cfr. Finocchi, a cura, 2016). Nei paragrafi che seguono, per motivi di brevità, ridurremo gli esempi al minimo indispensabile e senza dilungarci in descrizioni, dando per scontato che il lettore conosca le webserie citate, soprattutto non affronteremo le questioni poste in tutti e quattro i piani d’osservazione, per lo sviluppo dei quali rinviamo ad altro nostro lavoro (cfr. Finocchi, in stampa).

2. Connettori intertestuali

La serialità restituisce al fruitore una elaborazione narrativa frammentata, frazionata nelle diverse puntate, ma anche disarticolata – si potrebbe dire in un certo senso centrifuga. Per fare un esempio, nelle webserie, si assiste spesso a una disarticolazione del rapporto tempo-luogo: *lo stesso luogo* ritorna in modo preponderante e pervasivo ma questo non implica continuità temporale. È un tratto tipico della serialità audiovisiva, che utilizza, appunto, la ripetizione degli spazi scenici come tratto connettivo tra diversi episodi tra loro scollegati temporalmente – molte webserie sono ambientate sempre nello stesso luogo (ad esempio la webserie *Coinquilini*, sempre ambientata nella stanza di coabitazione dei coinquilini), uno stesso luogo in cui si ripete una situazione o temi simili (ad esempio la serie *Esami*, sempre ambientata in un’aula universitaria). I fatti narrati nei singoli episodi si svolgono in un tempo non collegato, potrebbero essere lontanissimi o vicinissimi, in tal senso non seguono una articolazione lineare. Poiché, nelle webserie, non sussiste neppure un collegamento rinviabile alla ripetizione

³ Per maggiori approfondimenti su questi temi rinviamo a Marrone (2011, in particolare pp. 8-20), nonché cfr. de Beaugrande-Dressler (1981).

quotidiana, a fatti che avvengono giorno per giorno, come accade invece per le serie TV⁴. La forte omologazione e ripetizione dei luoghi, dunque, è solo un elemento coesivo, collega tra loro i diversi testi della serie che altrimenti sarebbero dispersi nel web.

Un secondo aspetto può essere considerato come elemento connettivo nelle webserie – evidentemente condiviso con le serie audiovisive in genere – è la presenza degli stessi attori nei diversi episodi, “nelle webserie i protagonisti vanno da un solo attore a 4-5 personaggi ricorrenti” (Andò, Marinelli 2016, p. 46). Nelle serie TV, normalmente, gli stessi attori recitano lo stesso ruolo-personaggio in ogni puntata, mentre nelle webserie si verifica esattamente l’opposto: spesso uno stesso attore interpreta ruoli-personaggi diversi. Ad esempio nella serie *Esami* l’attore Edoardo Ferrario – che è anche ideatore e sceneggiatore – recita diverse parti: lo studente e il professore in uno stesso episodio, oppure un diverso studente in diversi episodi. Naturalmente, il ripetersi dell’attore (assieme al ripetersi del luogo di ambientazione della narrazione visto prima) è un elemento di collegamento tra i diversi episodi, si configura come elemento di connettività per il ricettore, che attraverso il riconoscimento del *filmmaker-attore* in quegli episodi frammentati e dispersi, non connessi da una continuità narrativa in senso stretto, riconosce elementi di serialità. Questo tratto coesivo è presente in modo ancor più manifesto in quelle serie web la cui configurazione testuale è del tutto affidata al collettivo che realizza i testi. Sono le serie di gruppi consolidati come ad esempio *The Jackal*, *The Pills* o *La Buoncostume*, che – tra l’altro – sono autori di più di una webserie. Nei lavori di questi ultimi uno degli aspetti più evidenti di coesività è rintracciabile proprio nel fatto che si tratta di un testo di *The Pills*, o *The Jackal* ecc., in cui compaiono i componenti di quel determinato gruppo. Insomma, gli attori, ricorrendo in tutti gli episodi in veste diversa ma sempre riconoscibili come componenti del gruppo fungono da *collante seriale*, da connettori intertestuali. Questo aspetto, in parte, è in continuità con la tradizione di gruppi comici televisivi (si pensi alle forme di comicità seriale del trio Marchesini, Solenghi, Lopez, o ad Aldo Giovanni e Giacomo).

Queste ultime osservazioni, però, consentono di individuare anche un elemento di coerenza testuale: cioè di *giustificazione* di quello che accade nelle narrazioni. Infatti, alcune webserie, trovano coerenza narrativa proprio e solo per il fatto di riproporre sempre i personaggi del gruppo. Ma è ciò che proveremo ad analizzare in una diversa prospettiva nel prossimo paragrafo.

3. L’organizzazione narrativa

The Jackal o *The Pills* (o *La Buoncostume*) sono gruppi formati da diversi autori-attori che nell’insieme del gruppo sono riconoscibili come singole persone-personaggi, ognuno di loro ha un insieme caratteristiche somatiche, caratteriali ecc., che implicano un proprio modo di agire indipendentemente dalla situazione narrativa in cui si trovano, ma in relazione alle caratteristiche degli altri autori-attori del gruppo. *The Jackal* o *The Pills* (o altri) sono riconoscibili-inquadrabili a prescindere dal singolo testo in cui agiscono. Ognuno dei componenti del gruppo è una *figura sovratestuale* (in tal senso funzionano come elementi connettivi e coesivi tra i diversi testi) che poi, nei singoli testi, assume determinazioni relative al percorso narrativo sviluppato pur rimanendo riconoscibile-inquadrabile nella sua *figura sovratestuale*. È evidente che qui è necessario un richiamo alla semiotica generativa, per tentare di chiarire almeno in parte la natura di questo doppio ruolo. I componenti dei gruppi che realizzano le webserie, dunque, possono compiere o subire una determinata azione all’interno del contesto narrativo di un singolo episodio pur, tuttavia, essendo riconoscibili e individuabili indipendentemente da quella determinata situazione in cui possono avere un ruolo. In tal modo, quello che abbiamo definito *figura sovratestuale*, ricorda gli aspetti più astratti della figura dell’attante così come viene definita da Greimas e Courtés (1979, p. 17): “l’attante può essere concepito come colui che compie o subisce l’atto indipendentemente da ogni altra determinazione”;

⁴ Ci sembra appropriato riportare, a questo proposito, quanto scrive un autore TV, Renzo Badolisani, in testo dedicato alla scrittura televisiva (Badolisani 2004, p. 60): “il seriale si caratterizza per la sua inclinazione a riprodurre la vita quotidiana di un determinato gruppo di persone, le cui esistenze virtuali in pratica accompagnano quelle vere del pubblico che le segue: è un tipo di produzione di fiction che riesce a dare l’impressione di scandire il tempo, giorno per giorno, del tutto simile a quello che ogni telespettatore vive nel suo mondo reale”.

che poco oltre aggiungono (ibidem): “in questa prospettiva, l’attante designerà un tipo di unità sintattica, di carattere squisitamente formale, prima di ogni investimento semantico”. Evidente una certa assonanza tra la definizione delle figure attanziali e le figure dei componenti del gruppo che realizza le webserie: funzionano come unità sintattiche, tanto che possono risultare decisivi per la coerenza e la coesione intratestuale, prima di essere investiti di un significato nel singolo episodio. Naturalmente, non possiamo ricondurre i componenti dei gruppi di webserie ai ruoli attanziali della narrazione – il soggetto, l’aiutante, il destinante ecc. – individuati dalla semiotica generativa, ciò nonostante è possibile azzardare l’ipotesi che gli autori-attori di *The Jackal*, *The Pills*, *La Buoncostume* ecc. finiscano per richiamare (o forse si manifestino come) un ruolo attanziale. Questo inquadramento semiotico ci consente di affrontare la questione del doppio ruolo dei componenti del gruppo. È infatti evidente che l’unità sintattica si declina in una componente semantica, ossia in un ruolo tematico. In linea generale possiamo distinguere il ruolo attanziale dal ruolo tematico in quanto l’attribuzione di quest’ultimo è “l’investimento semantico che permette il manifestarsi dell’attore” (cfr. Marsciani, Zinna 1991, p. 74), proprio la manifestazione dei componenti del gruppo della webserie (unità sintattiche) come attori (componente semantica – ruolo tematico) è ciò che caratterizza un episodio della serie: se le unità sintattiche nella loro funzione attanziale si caratterizzano per la fissità, che nel caso delle web serie hanno la funzione di garantire la coerenza e la coesione intertestuale tra i vari episodi – poiché la serie è una serie di *The Jackal* o *The Pills* ecc. –, i ruoli tematici si caratterizzano per la loro variabilità all’interno del testo narrativo, laddove il “testo narrativo è una macchina che trasforma i *ruoli tematici* degli attori” (ivi, p. 75). Così, prendendo ad esempio *The Jackal*, i due componenti del gruppo, *Ciro Priello* e *Simone Ruzzo*, per un verso sono riconducibili ad una figura fissa, e dunque quasi attanziale, che attraversa i diversi testi dei singoli episodi (in questo senso *sovratestuale*), e per altro verso nel loro ruolo tematico rappresentano i diversi temi che, di volta in volta, si raccolgono in quella configurazione discorsiva dei singoli episodi; proprio in tal senso si può dire che il ruolo tematico è in relazione alla configurazione discorsiva come il semema è in relazione al lessema (Greimas 1983, p. 60). *Ciro Priello* e *Simone Ruzzo*, però, pur nel ruolo tematico dell’episodio rimangono riconoscibili e riconosciuti come *Ciro Priello* e *Simone Ruzzo*: esemplare un episodio di “*The Jackal*” dal titolo, appunto, *The Jackal – 30 anni il sabato sera*, che inizia con tre amici immersi nelle chiacchiere al pub, i due più l’attore (ospite) *Marco Mario De Notaris*, che naturalmente sono *Ciro* e *Simone* (e *Marco*) riconoscibili come i *The Jackal* ma allo stesso tempo immersi nel ruolo tematico. Cioè, possiamo dire, oscillano continuamente tra l’essere il lessema/configurazione discorsiva – quella figura che è prima di ogni inserimento nell’enunciato/discorso – e l’essere il semema/ruolo tematico – realizzato all’interno di un enunciato/discorso. Lo spettatore, o meglio il fruitore delle webserie – nel caso particolare dell’episodio *The Jackal – 30 anni il sabato sera* – riceve continuamente una spinta centrifuga, verso un fuori dal ruolo tematico in direzione della configurazione discorsiva e verso il riconoscimento del lessema, o ancor di più verso il riconoscimento della serie a partire dagli elementi invariabili (i *The Jackal*), a partire dalle unità sintattiche prima della declinazione in unità semantiche o ruoli tematici. Così, nell’episodio *The Jackal – 30 anni il sabato sera*, due giovanissime fan dei *The Jackal* irrompono al tavolo dei tre amici e riconoscono *Ciro* e *Simone* come i *The Jackal*: *ma voi siete i The Jackal*, domandano a uno dei due che risponde con una certa esitazione: *sì, siamo noi, sì...* a questo punto l’oscillazione di cui abbiamo parlato è esplicitata, diviene palese, fa parte della narrazione. I *The Jackal* assumono un ruolo tematico ma non avviene un *débrayage* attoriale poiché la loro identità è sempre riconoscibile o svelata, anzi, proprio per questo operano un *embrayage*, rinviando così al proprio riconoscimento⁵.

In questo modo – quel continuo oscillare tra l’essere nel testo e rimanere sul piano della *sovratestualità*, o quell’essere contemporaneamente unità sintattiche e ruoli tematici, semema e lessema ecc. – la natura finzionale della narrazione viene sempre parzialmente svelata, svelando in una certa misura anche la stessa articolazione della sensatezza. Così, lo spettatore, viene messo in una condizione di parziale, o potenziale, auto-consapevolezza costante della produzione di senso nella finzione narrativa. Quanto appena detto può essere ricondotto a un tratto delle forme di vita della *web society*. Infatti, la rete, il

⁵ Qualcosa di simile è stato osservato per le Top model da Terracciano (2017, p. 56).

web, il digitale e lo sviluppo inarrestabile dei social media rappresentano la fase finale di un lungo processo attraverso il quale è venuta meno la fiducia in una narrazione compiuta del mondo⁶. Un tratto che si rende abbastanza evidente, ad esempio, nelle dinamiche politiche attuali, in quell'incapacità dei partiti tradizionali di fornire un'adeguata narrazione della complessità delle dinamiche sociali, nel sorgere di movimenti post-partito (cfr. Mancini 2015). Così, al posto di una narrazione compiuta delle prospettive politiche, prende forma e sussiste un proliferare di opinioni, teorie infondate e *post truth*, teorie complottistiche, che manifestano la fiducia di un possibile autosvelamento dell'articolazione del senso sempre ritenuta una costruzione narrativa e pertanto decostruibile.

Questo tema del *sempre opinabile*, del tutto discutibile, ritorna spesso nei dialoghi e nelle situazioni di alcune webserie. In particolare, nell'episodio che abbiamo citato, *The Jackal – 30 anni il sabato sera*, il dialogo degli amici al pub verde, appunto, su *opinioni*, e contemporaneamente diviene evidente, attraverso l'irruzione delle fan, anche il meccanismo dell'autosvelamento della finzione narrativa.

Bibliografia

Andò R., Marinelli A., 2016, *Youtube content creators. Volti, formati ed esperienze produttive nel nuovo ecosistema mediale*, Milano, Egea.

Arcagni, S., 2016, *Visioni digitali. Video, web e nuove tecnologie*, Torino, Einaudi.

Badolisani, R., 2004, *Scrivere per la TV. Come creare una fiction televisiva*, Roma, Gremese Editore.

Bolter, J. D., Grusin, R., 1999, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts) – London; trad. it., *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2003.

Casetti, F., Di Chio, F., 1990, *Analisi del film*, Milano, Bompiani.

Cosenza, G., 2004, *Semiotica dei nuovi media*, Bari-Roma, Laterza.

Cosenza, G., 2014, *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*, Bari-Roma, Laterza.

Davidson, D., 2010, *Cross-Media Communications. An Introduction to the Art of Creating Integrated Media Experiences*, Pittsburgh (PA), ETC Press.

de Beaugrande R.A., Dressler W. U., 1981, *Einführung in die Textlinguistik*, Max Niemeyer, Tübingen; trad. it., *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino 1984.

De Kerckhove, D., *Tag*, in R. Finocchi, D. Guastini, a cura, 2011, pp. 229-231.

De Rosa, D., *Cronache editoriali. Quando Youtube fa il best seller*, in V. Spinazzola, a cura, 2013, pp. 178-181.

Finocchi, R., Guastini, D., a cura, 2011, *Parole chiave della nuova estetica*, Roma, Carocci.

Finocchi R., 2016, *Ipermedia e locative media. Cronologia, semiotica, estetica*, Roma, Nuova Cultura.

Finocchi, R., a cura, 2016, *strategie dell'ironia nel web*, Carte Semiotiche, Annali 3.

Finocchi, R., in stampa, *L'audiovisivo nel web*, Roma, Nuova Cultura.

⁶ Un processo che già Lyotard 1979 ne *La condition postmoderne* indicava come fine della modernità e delle grandi narrazioni sul mondo.



Greimas, A.J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it., *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1985.

Greimas, A.J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it, a cura di P. Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Lyotard, J., 1979, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit; trad. it., *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Mancini, P., 2015, *Il post partito. La fine delle grandi narrazioni*, Bologna, Mulino.

Marrazzo, F., 2016, *Effetto Netflix: Il nuovo paradigma televisivo*, Milano, EGEA.

Marsciani F., Zinna A., 1991, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio.

Metz, C., 1968, *Essais sur la signification au cinema*, Paris, Klincksieck; trad. it. *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972.

Morteo, M., 2013, *Archeologia del web. Le origini del cinema online*, Roma-Milano, Franco Angeli.

Périneau, S., a cura, 2013, *Les formes brèves audiovisuelles. Des interludes aux productions web*, Paris, CNRS.

Pezzini, I., *Stratégies de condensation dans les formes brèves. La forme brève comme genre médiatique, entre standardisation et créativité*, in Périneau, S., a cura, 2013, pp. 29-46.

Pezzini, I., a cura, 2002, *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi.

Pozzato, M. P., Grignaffini G., 2008, *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Milano, RTI.

Spinazzola V., a cura, 2013, *Tirature 2013. Le emozioni romanzesche*, Milano, Saggiatore.

Terracciano, B., 2017, *Social Moda. Nel segno di influenze, pratiche, discorsi*, Roma-Milano, Franco Angeli.

Profilo biografico

Insegna *Teoria e tecnica del linguaggio audiovisivo* e *Semiotica e tipologia dei testi* nell'Università LUMSA di Roma e *Comunicazione multimediale* nell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale. Si occupa di Semiotica, Teorie dei linguaggi ed Estetica, in particolare dei legami che intercorrono tra le discipline. È autore e curatore di diversi volumi, tra cui: *“Ipermedia e Locative media”* (Edizioni Nuova cultura 2016); *“Strategie dell'ironia nel web”* (Carte Semiotiche 2016); *“No reflex. Semiotica ed estetica della fotografia digitale”* con A. Perri (Graphofeel 2012); *“Parole Chiave della nuova estetica”* con D. Guastini (a cura, Carocci 2011); *“Melting spot. Linguaggi e forme dell'audiovisivo pubblicitario”* (Meltemi 2009). Ha pubblicato, inoltre, numerosi contributi su volumi collettanei e riviste specializzate.

