

# STUDI ITALIANI DI LINGUISTICA TEORICA E APPLICATA



*Direzione*  
Enrico Arcaini  
Paolo D'Angelo  
Stefania Nuccorini  
Franca Orletti

*Comitato Scientifico*  
Gaetano Berruto  
Margarita Borroguero Zuloaga  
Angela Ferrari  
Jacek Fisiak  
Anna Giacalone Ramat  
Giovanni Iamartino  
Gilbert Lazard  
Bruno Moretti  
Giovanni Rovere  
Antonia Rubino  
Christoph Steinfeld  
Massimo Vedovelli

*Redazione*  
Pia Galetto  
Carla Bagna

Anno XLVIII, 2019  
Numero 3

**Pacini**  
Editore



# STUDI ITALIANI DI LINGUISTICA TEORICA E APPLICATA



3 • 2019



INDICE DEL NUMERO  
XLVIII, 3.2019

Enrico Arcaini, <i>Editoriale</i>	pag. 437
Riccardo Gualdo & Pablo Zamora Muñoz, <i>Italiano e spagnolo colloquiale a confronto: analisi di un corpus di fiction televisiva</i> (Università degli Studi della Tuscia & Universidad de Murcia)	» 440
Carmela Perta, <i>Strategie discorsive in contesti plurilingui da un'angolatura sociolinguistica</i> (Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara)	» 473
Salvatore Claudio Sgroi, <i>Dall'esilio all'insilio/inxilio, al desexilio e glotoplasti chi? In spagnolo e altrove</i> (Università di Catania)	» 485
Francesco Scaglione, <i>Tra ibridismo e prestito, tra vecchie e nuove categorie. Alcune considerazioni socio-strutturali sui fenomeni di contatto in contesto italoromanzo</i> (Università degli Studi di Palermo)	» 517
Elisa Roma, <i>Allungalista generici e specifici nei testi giuridici</i> (Università di Pavia)	» 539
Simonetta Vietri, <i>I verbi di maniera del movimento in italiano</i> (Università di Salerno)	» 567
Andrea Testa, <i>Sulla lingua di Pietro Chiari drammaturgo</i> (Università degli Studi Roma Tre)	» 596

BOLLETTINO A CURA DEL CENTRO DI ECCELLENZA  
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA

Laura Mori, <i>Complessità sintattica e leggibilità. Un monitoraggio linguistico per la valutazione dell'accessibilità di testi legislativi europei e italiani</i> (Università degli Studi Internazionali di Roma - UNINT)	» 625
INDICE DEGLI AUTORI	» 658
INDICE DEI NUMERI TEMATICI	» 659



RICCARDO GUALDO  
PABLO ZAMORA MUÑOZ

*Università degli Studi della Tuscia*  
*Universidad de Murcia*

ITALIANO E SPAGNOLO COLLOQUIALE A CONFRONTO:  
ANALISI DI UN *CORPUS* DI *FICTION* TELEVISIVA

ABSTRACT

The language of television fiction of the last twenty years seems to significantly approach spontaneous speech. However, there is a lack of systematic research to confirm these hypotheses. The research presented in this article aims to partially fill this gap. The first question we asked ourselves is this: is it true that the speech of television fiction effectively simulates spontaneous speech? Secondly, are there differences in the simulation of speech between Italian and Spanish-language fiction? And, if so, which one is closer to the spontaneous speech and what are the reasons for this? Subordinately, the survey aims to observe for Italian fiction there are qualitative differences related to production, that is, if the fiction produced by public networks is more prudent in accepting the forms of spontaneous speech than that produced by private networks. To answer these questions we chose two couples of successful television series, both based on a Spanish format: *Médico de familia* and *Un medico in famiglia*; *Los Serrano* and *I Cesaroni*. The analysis is carried out on a range of parameters that consider features of phonetics and prosody, morphosyntax, lexicon and pragmatic features.

1. INTRODUZIONE\*

Negli ultimi vent'anni la qualità della mimesi del parlato nella lingua della serialità televisiva italiana e spagnola è progressivamente migliorata (un bilancio della situazione italiana in Alfieri, 2012; mancano ricerche omologhe sulla *fiction* televisiva in Spagna; in generale rinviamo a Baños, 2010 e Mapelli, 2016). Naturalmente questa maggiore credibilità non riguarda tutti

\* Il testo è stato progettato e discusso in ogni sua parte dai due autori. In particolare, sono di Riccardo Gualdo i paragrafi 2.1, 2.4, 3.5, 3.6, 4.1; sono di Pablo Zamora Muñoz i paragrafi 2.2, 2.3, 3.4, 4.2. I restanti paragrafi e i dati numerici presentati nelle tabelle sono il risultato di lavoro comune.

i generi nella stessa misura, ed è percepibile più nei prodotti nazionali che in quelli importati e doppiati (per l'Italia Motta, 2017; per la Spagna, a proposito del cinema, Zamora Muñoz, 2018).

I limiti dell'avvicinamento al parlato sono stati oggetto di numerose ricerche negli anni '80 e '90 del secolo scorso, dedicate soprattutto al parlato filmico, originale o doppiato; si tratta di limiti che possiamo definire esterni e interni (Agost, 1999; Chaume, 2001, 2005; Pavesi, 2006; Rossi, 2007, 2011; Perego & Taylor, 2012). I limiti esterni dipendono dalle esigenze del pubblico e condizionano le scelte della produzione, soprattutto per il timore che un prodotto troppo caratterizzato sul piano linguistico non incontri il gradimento degli spettatori. Rientra in parte tra i condizionamenti esterni anche il fattore della durata, già indicato da Chaume (2001): assistendo a un film di 90-100 minuti è difficile abituarsi a tratti del parlato dei personaggi ipercaratterizzati sociolinguisticamente. Questo non vale evidentemente per le serie televisive, che possono contare su quella che Buonanno (1996: 201) ha chiamato «familiarità di lunga durata», come mostra in Italia il successo dei film del Commissario Montalbano, comunque più vicini allo standard rispetto ai romanzi originali (Gili, 2010: 168). Per esigenze di economia di tempo anche la coesione, la lunghezza delle unità tonali (Rossi, 2006: 659) o prosodiche e la velocità sono distanti dal parlato reale, come ha mostrato efficacemente Rossi (2011: 29 e sgg.)

I limiti interni sono legati al canale, alle convenzioni del genere narrativo e alle tecniche di sceneggiatura. Il canale audiovisuale riproduce il parlato sul piano fonico-uditivo, può ricorrere – anche enfatizzandoli – ai mezzi della semiotica non verbale, come la mimica facciale e la gestualità, e può mostrare – con i vantaggi, ma anche con i vincoli dello schermo – oggetti e altri elementi di contesto che integrino o rafforzino le informazioni utili allo spettatore. Ciò nonostante, non potrà mai ricreare l'insieme di vicinanza contestuale e di conoscenze condivise (personali e socio-culturali, con significative risonanze pragmatiche) che caratterizza lo scambio parlato reale. Le convenzioni del genere, o dei generi, audiovisivi orientano le aspettative del pubblico e agiscono da freno alla creatività degli sceneggiatori. Può così accadere che, pur servendosi di un canale non orale, un testo scritto con l'intenzione di riprodurre realisticamente un determinato spaccato sociolinguistico, come il romanzo *Trainspotting* di Irvine Welsh, raggiunga una qualità di imitazione del parlato superiore a quella delle sue trasposizioni cinematografiche (Zabalbeascoa, 2010). Il divario è ancor più percepibile nelle traduzioni in altre lingue, caratterizzate da un'ulteriore riduzione dei tratti tipici del parlato che Zabalbeascoa ha chiamato «oralidad perdida». La perdita di oralità può tuttavia colpire anche le produzioni nazionali, quando si eliminano o si attenuano intenzionalmente quei fenomeni che potreb-



bero creare disturbo nello spettatore ostacolando il flusso della narrazione (Chaume, 2001: 80): le pause, le false partenze e le ripetizioni, le esitazioni, i riempitivi e i cosiddetti *back channels*, cioè i segnali di conferma e di attenzione da parte dell'interlocutore, oltre che, naturalmente, le sovrapposizioni tra più voci.

## 2. L'ANALISI DEL PARLATO AUDIOVISIVO

### 2.1 *La rappresentazione del parlato*

Costruito in ogni caso a tavolino, il parlato audiovisivo è stato definito «prefabbricato» (Chaume, 2001: 78), «simulato» (De Fazio, 2010: 53) e, infine, proprio per la *fiction*, come «scritto oralizzato» (Alfieri, 1997 e 2012: 60), che va a costituire una specifica «oralità seriale» (Tonin, 2014: 215); ricordiamo anche «grado zero dell'oralità» usato da Rossi (1999: 458-460) a proposito del doppiaggio.

È chiaro che l'effetto di falsità, cioè il pericolo di costruire dialoghi che non corrispondono a nessuna varietà di lingua realmente parlata, non impedisce la verosimiglianza, dato che il pubblico può arrivare ad accettare anche evidenti forzature linguistiche, purché la storia sia avvincente, come è stato ampiamente dimostrato dagli studi sul doppiaggio (Pavesi, 2006: 141); Kozloff (2000: 16, 47) ha parlato di «suspension in disbelief» da parte del pubblico che in questo modo «collaborate[s] in this fiction». La ricreazione linguistica del parlato condiziona invece senz'altro l'autenticità e la spontaneità della conversazione, che sono un obiettivo davvero difficile da raggiungere (Zabalbeascoa, 2008: 161). Teniamo conto infine del dibattito sul modo in cui l'autore del film dialoga con lo spettatore attraverso la propria opera, intervenendo consapevolmente sul grado di artificiosità e di realismo di immagini e testi (Rossi, 2011).

Una delle differenze più rilevanti tra l'oralità spontanea e quella ricostruita è stata messa in risalto ormai circa quarant'anni fa da Nencioni (1983) a proposito del teatro, ma resta valida anche per la televisione e il cinema: nel dialogo teatrale chi fa una domanda sa già quale sarà la risposta; non solo dunque i contenuti, come già suggeriva Gregory (1967: 193), ma anche le mosse dell'interazione sono pianificati, e «i fenomeni di simultaneità e d'interferenza dei turni dialogici» sono «concertati artificialmente» (Nencioni, 1983: 129). Predeterminato, secondo i parametri indicati da Briz (Briz & Grupo Va.Les. Co., 2000: 172 e sgg.), è evidentemente anche l'alternarsi dei turni, che ha conseguenze importanti nella gestione delle ripetizioni, delle autocorrezioni, delle frasi-eco (Romero Fresco, 2012: 187). Proseguendo in questa direzione ricordiamo che nel parlato spontaneo i partecipanti alla conversazione condi-

vidono tipicamente il cotesto immediatamente precedente (Bazzanella, 2008: 123) e le relative inferenze discorsive; nella conversazione finzionale, invece, è già noto anche il cotesto seguente. Dal canto suo, lo spettatore – che in televisione spesso comincia a vedere la trasmissione a discorso già avviato – non sa o potrebbe non sapere quello che precede, e ovviamente ignora quello che seguirà; può quindi compiere inferenze solo rifacendosi alle conoscenze tipologiche (genere della *fiction*, dal poliziesco al sentimentale, ecc.) e narrative (ambiente, carattere dei personaggi principali e di contorno, ecc.) che possiede o che ci si aspetta che possieda per appassionarsi alla vicenda e seguirne gli sviluppi. Dunque, mentre nell’oralità spontanea è il contesto a governare la lingua, nell’oralità finzionale è la lingua a creare la situazione comunicativa (Freunek, 2007: 29).

Lo sceneggiatore sembra pertanto godere di una condizione privilegiata, paragonabile a quella del romanziere “onnisciente” o “onnipotente”; ma il privilegio diventa un limite dal punto di vista della riproduzione del parlato, perché riduce il tasso di spontaneità e di creatività tipico della conversazione reale (un utile schema dei passaggi scritto/orale nella realizzazione di un film è in Rossi, 2011: 25; per la *fiction* televisiva, Alfieri *et al.*, 2010: 85). Per compensare la perdita di oralità e la scarsa autenticità sociopragmatica, effetto dei vincoli a cui abbiamo accennato, può tuttavia ricorrere a vari strumenti (Goetsch, 1985; Brumme, 2012: 14 e sgg., a proposito dei dialoghi narrativi). Può enfatizzare ed esagerare gli “effetti di parlato”, per esempio inserendo più interiezioni e segnali discorsivi di quanti ne siano mediamente presenti nel parlato spontaneo (vedi oltre, § 4.1). Può caratterizzare sul piano sociolinguistico la lingua di alcuni personaggi per ricreare, quasi come “in provetta”, la varietà del repertorio. Può cercare di fornire agli spettatori informazioni pragmatiche che faticherebbero a ricavare da quel che vedono in scena, per esempio sul grado di familiarità o di estraneità tra i personaggi, sostituendo le formule vaghe, tipiche del parlato spontaneo, anche se dotate di carica pragmatica (Mihatsch, 2006 per il francese), con indicatori lessicali delle emozioni (Quaglio, 2008: 195; Russo & Dittmar, 2016 sulla vaghezza nella conversazione).

Nei prodotti audiovisivi le immagini prevalgono sulle parole (García Luque, 2005: 30) e quindi possono sostituire alcuni elementi del parlato. Di fatto, nelle *fiction* più riuscite è molto curata la ridondanza intersemiotica tra codice verbale e codice visivo (mimica, gestualità, deissi), spesso indispensabile sia perché gli stacchi tra piano medio e primo o primissimo piano possono nascondere alcuni segnali non verbali, sia perché rispetto al dialogo faccia a faccia il livello di concentrazione dello spettatore è inferiore. D’altra parte occorre evitare che le ridondanze producano un fastidioso effetto di artificiosità e di teatralità, soprattutto quando è necessario rendere compren-

sibili allo spettatore, verbalizzandole, informazioni che nella conversazione reale potrebbero restare implicite o essere rese con strumenti più “leggeri” (su questo tema, Chaume, 2005: 7; Babel, 2008: 66; sull’uso didascalico, extradiegetico, di inquadrature o di intere sequenze da parte del regista, Rossi, 2011: 41).

Un ultimo elemento da considerare, importante soprattutto per un’analisi contrastiva, sono i differenti modi che lingue e tradizioni culturali diverse usano per imitare l’oralità (una sintesi in Brumme, 2012: 12-58). Le tecniche per realizzare il discorso orale nei testi audiovisivi sono state elencate da Chaume (2001: 81-86) per i vari livelli della lingua, da quello fonetico-prosodico a quello semantico-lessicale. Lo studioso segue – commentandole – le norme che nel 1997 furono suggerite agli sceneggiatori dalla Televisión de Catalunya, ma l’elenco è un utile punto di riferimento anche per le televisioni italiana e spagnola, che pure si distinguono tra loro per molti aspetti: più normativa e conservativa linguisticamente la televisione italiana, soprattutto pubblica, e però tradizionalmente tollerante verso le varietà diatopiche; più aperta alla colloquialità reale quella spagnola. Alle scelte di politica linguistica, legate alla storia esterna, si aggiungono le diversità interne alle due lingue riguardo ai fenomeni della conversazione (Zamora Muñoz, 2018).

## 2.2. La funzione modellizzante o rimodellante

Alcuni studiosi ritengono che il parlato oralizzato delle serie televisive sia per certi aspetti più vicino al parlato spontaneo rispetto all’oralità ricreata nei film; sia perché l’azione è più dinamica (Alfieri *et al.*, 2010: 85), sia perché l’alternarsi dei turni di parola è più veloce (Mapelli, 2016: 119), sia per il bisogno di caratterizzare alcuni personaggi in un tempo più ridotto (Baños, 2010: 201). Questo renderebbe i dialoghi seriali più verosimili, sciolti e realistici di quelli filmici, i quali apparirebbero più elaborati e dunque artificiali proprio perché depurati dai tratti che si ritiene possano ostacolarne la chiara decodificazione da parte del pubblico, e sarebbero nel complesso più statici e compatti, e più uniformi per quanto riguarda i turni conversazionali (Rossi, 2002; Perego, 2005).

Il cinema sarebbe inoltre più in difficoltà della *fiction* nel riprodurre la varietà del repertorio. Ormai vent’anni fa, Rossi (1999: 9) affermava che se la lingua televisiva è uno specchio a due raggi (in proposito Masini, 2003), quella del cinema è uno «specchio simulato», che non mette a disposizione degli spettatori una vasta gamma di varietà. Più di recente, soprattutto grazie ad autori nati negli anni ’60 del secolo scorso, parte del cinema italiano sarebbe riuscita a riprodurre più efficacemente le varietà del repertorio, rappresentando anche la progressiva marginalizzazione dei dialetti (Angelucci, 2004); ma poi avrebbe preso la strada del «ritorno al caos» (la formula è di

Rossi, 2017: 29; vedi anche Angelucci, 2005), abbandonando cioè lo standard, sia pur venato di regionalismi, a vantaggio dell'emergente plurilinguismo endogeno, oggi caricato anche dell'interlingua degli immigrati di prima generazione, o esogeno, con abbondante presenza di lingue straniere, in particolare – ma non solo – dell'inglese. Dunque, dopo aver agito da modello per un pubblico per molti decenni in maggioranza dialettofono, azzerando o riducendo drasticamente le anomalie del parlato e quindi educandolo linguisticamente in direzione dello standard (Gatta, 2000; Rossi, 2007: 88, 92), il cinema ha rinunciato a essere scuola di lingua.

La *fiction* italiana, invece, sembra avere ancora oggi una funzione moderatamente modellante o *rimodellante*, offrendo a ogni spettatore il suo corrispettivo simbolico a seconda del personaggio e della situazione comunicativa (Alfieri, 2010: 176). Inoltre, come afferma sempre la stessa studiosa (2012: 60), il dialogo seriale «viene “ripulito” dai tratti di ridondanza, frammentarietà e mancanza di progettazione», e dunque i testi che ne risultano sono più sorvegliati linguisticamente, anche se nelle serie di produzione più recente si manifesterebbe la tendenza a una maggiore spontaneità e libertà linguistica (Motta, 2017).

La nostra indagine conferma che la lingua seriale italiana resta ancora piuttosto lontana dal parlato reale: l'eliminazione o la riduzione di molti tratti di oralità appartenenti al piano testuale riduce il tasso complessivo di oralità e quindi di verosimiglianza rispetto al parlato spontaneo (§§4.1-4.3). Naturalmente, quanto ai fenomeni fin qui tratteggiati, le cose possono cambiare anche molto a seconda del tipo di *fiction* e di film. Ci saranno testi seriali meno vivaci e più artificiali linguisticamente rispetto a sceneggiature cinematografiche capaci di riprodurre con efficacia il parlato spontaneo, e viceversa.

### 2.3 *Il parlato spontaneo nella lingua seriale italiana e spagnola*

Ci sono quattro motivi fondamentali per cui la lingua delle *fiction* spagnole sarebbe tendenzialmente più vicina al parlato spontaneo della lingua delle serie italiane, dove gli sceneggiatori introducono restrizioni nei dialoghi:

- a) come afferma Alfieri (2012: 61), la *fiction* italiana occulta ancora la funzione educativa sotto l'apparenza ludica; anche se non come avveniva ai tempi del monopolio televisivo pubblico, persiste una lingua *rimodellante*, che continua a svolgere un ruolo glottodidattico, di scuola di lingua: insegnare al parlante medio italiano quale registro adoperare a seconda del ruolo sociale (che si incarna nei diversi “tipi” di personaggi) e delle differenti situazioni comunicative;
- b) secondo la stessa studiosa (2012: 73), riprodurre la realtà sociolinguistica dell'italiano contemporaneo, che è molto ampia, eterogenea e

- complessa, è estremamente difficile. Il pubblico delle serie televisive si distribuisce per lunghi archi temporali ed è al suo interno molto differenziato, il che condiziona le scelte linguistiche dei copioni;
- c) a livello morfosintattico si osserva un forte divario tra il registro neo-standard e la lingua colloquiale; in particolare il super registro colloquiale non è ancora consolidato ed è ancora in corso il processo di ristandardizzazione avviatosi negli ultimi decenni del secolo scorso (Berruto, 1987: 139-140; Berretta, 1994, in generale; ancora Berruto, 2012: 163-171 e 62-73 per la ristandardizzazione). Molti dei tratti morfosintattici del registro colloquiale sono mal tollerati da fasce piuttosto ampie della popolazione, non disposte ad accettare – nella lingua filmica e televisiva – la *norma [linguistica] sociale* (la definizione è di Palermo, 2010: 241), vuoi per ossequio verso la grammatica normativa scolastica, vuoi per assuefazione a un parlato televisivo piuttosto teatrale e artificiale. La norma sociale accoglie elementi morfologici appartenenti a varietà medie e basse effettivamente usate da una parte della società italiana, ma che altri respingono come fonte di deterioramento della lingua (Zamora Muñoz, 2018: 209-210) La disparità di opinioni, anche tra esperti, provoca ancora molto dibattito (Lorenzetti, in stampa). Gli sceneggiatori, evidentemente sensibili a questi argomenti, preferiscono in generale non introdurre forme conflittuali con la norma e dunque la lingua seriale e quella filmica tendono a un modello normativo e a un certo immobilismo linguistico (Rossi, 2006: 306-307; Perego & Taylor, 2012: 160-162);
- d) l'italiano contemporaneo è marcato diatopicamente ad ogni livello della lingua, soprattutto nella prosodia, nella fonetica e nel lessico, il che costituisce un impedimento per gli sceneggiatori, che devono elaborare testi comprensibili per tutti gli spettatori del territorio nazionale (Serafini, 2009).

Questi quattro fattori hanno condizionato la lingua seriale italiana. Negli anni dal 1996 al secondo decennio del 2000, oggetto delle indagini più recenti, questa lingua sarebbe «un parlato recitato realisticamente simulato, che incorpora i tratti meno ridondanti del parlato-parlato e rispecchia l'effettiva stratificazione dell'italiano contemporaneo, adeguandone tratti e registri secondo le esigenze tematico-situazionali, compresa la diatopia, di cui non viene sacrificato il ruolo tradizionale nella scrittura teatrale e poi cinematografica di caratterizzare tipi sociali e macchietti-stici» (Alfieri, 2012: 74). Così De Fazio (2010: 51-52) ha affermato – in sintesi – che la lingua seriale è costituita dall'onnipresente italiano regionale e dall'italiano dell'uso medio con qualche tratto di varietà più alte, cioè di italiano neo-standard.

Rispetto a quella italiana, nella *fiction* spagnola:

- a) non c'è finalità glottodidattica né l'uso di una lingua rimodellante, il che vuol dire che gli sceneggiatori godono di maggiore libertà e possono concentrarsi sull'effetto ludico e di intrattenimento;
- b) si riflette una realtà sociolinguistica non altrettanto estesa e articolata di quella italiana, ma più omogenea e uniforme (dato che nelle *fiction* prese in esame non ci sono personaggi ispanoamericani); dunque i problemi per gli sceneggiatori che intendano riprodurre la lingua reale sono minori;
- c) si rappresenta, anche quanto al rapporto tra il registro neo-standard e il registro colloquiale parlato, una situazione molto diversa da quella italiana: in spagnolo il distacco tra i due registri è quasi inesistente a livello morfologico e le forme marcate del secondo sono ampiamente ammesse e ben consolidate presso la stragrande maggioranza dei parlanti; l'assenza di tratti morfosintattici colloquiali marcati nel parlato televisivo non è quindi avvertita come eventuale perdita di oralità, come invece accade nella lingua seriale italiana (§ 4.2 per esempi e commenti);
- d) le differenze in diatopia sono molto più ridotte, e limitate quasi esclusivamente al lessico e a pochi tratti fonetico-prosodici; a quest'ultimo livello, i tratti marcati, come il diletto di *d* intervocalico in participi e aggettivi e la caduta di alcune consonanti finali, sono l'effetto di una pronuncia rilassata, trascurata e veloce (Baños, 2010: 206).

Insomma, nello spagnolo contemporaneo i tratti di oralità sono accettati dal grande pubblico e quindi la loro presenza nei testi seriali non è avvertita come un ostacolo alla ricezione. Inoltre, i tratti fonetico-prosodici, diversamente da quelli italiani, che rientrano – tranne poche eccezioni – nella variazione diatopica, coinvolgono le variazioni diastratica e diafasica, ormai consolidate nel parlato. Queste differenze influiscono in modo determinante nel definire le convenzioni della lingua seriale dei due diversi sistemi linguistici e culturali.

Riguardo alle *fiction* “all'italiana”, Alfieri (Alfieri *et al.*, 2010: 103 e sgg.; Alfieri, 2012: 62) ne distingue tre macro-categorie, in una scala di minore-maggiore controllo linguistico: a) testi stilisticamente compatti, di registro medio-alto, che riproduce l'italiano standard, e solo occasionalmente il neo-standard, con rari tratti marcati in diatopia; b) testi stilisticamente discontinui, in cui il parlato è vicino al neo-standard e si introducono tratti regionali e d'italiano popolare; c) testi stilisticamente ipercaratterizzati, che propongono tutti i tipi di registro, dal colloquiale tendente verso il basso a una convincente, ma attenuata, mimesi del parlato trascurato, con frequenti interferenze dialettali.

Le convenzioni della *situation comedy* italiana o “all'italiana” sono contraddistinte da un modello di lingua piuttosto rigido e normativo, che

generalmente non riflette quella che abbiamo chiamato, accogliendo il suggerimento di Palermo (vedi 2.3, lettera c), norma sociale, e accetta solo marce di oralità neutre e perciò largamente tollerate dal pubblico. Alfieri (2010: 52; 2012: 52-61) ribadisce che solo di recente nei dialoghi comincerebbero ad apparire i tratti più significativi dell'italiano ristandardizzato e che il modello linguistico della serialità televisiva, cambiato nel corso degli anni e in continua trasformazione, avrebbe seguito l'evoluzione dell'italiano parlato contemporaneo, ma più come effetto di «un naturale e involontario rispecchiamento linguistico che di una studiata riproduzione stilistico-mimetica».

Ci sembra tuttavia che i tratti citati dalla studiosa corrispondano sostanzialmente a quelli dell'italiano dell'uso medio, ormai consolidati nel registro colloquiale del parlante italiano anche colto; estendendoli a tutti i parlanti non si riproduce pienamente la norma sociale, che accoglie anche tratti del sub-standard. A nostro parere, la trasformazione della lingua reale di certi gruppi sociali in questi ultimi decenni è stata più dinamica e veloce di quella della lingua seriale, e tanti tratti propri di questa norma ancora non sono riprodotti nelle *fiction* italiane (Alfieri 2012 per la *fiction*, Renzi 2012 e Sobrero 2012 per le tendenze dell'italiano contemporaneo).

Le convenzioni delle *fiction* spagnole omologhe sono diverse, e vi domina il registro colloquiale. Gli sceneggiatori cercano tendenzialmente di costruire dialoghi prossimi al parlato-parlato in ogni livello linguistico. Oltre a quanto abbiamo già osservato a proposito di fonetica, prosodia e lessico, sul piano testuale si registra una gran quantità di ridondanze e di meccanismi propri dell'interazione: esitazioni, autocorrezioni, ripetizioni, rielaborazioni, enunciati sospesi, false partenze, ecc. (Baños, 2010: 206-208; Mapelli, 2016: 4-12).

Anticipiamo qui un'ipotesi che proveremo a confortare nei paragrafi seguenti, analizzando un campione di parlato televisivo tratto da due *fiction* spagnole, *Médico de familia* e *Los Serrano*, e due italiane, *Un medico in famiglia* e *I Cesaroni*. Possiamo ritenere che le due *fiction* italiane si collochino nel secondo gruppo della classificazione proposta da Alfieri (2012: 62), quello dei testi stilisticamente discontinui; le due serie spagnole si collocerebbero invece nel terzo gruppo, quello dei prodotti ipercharacterizzati, in cui vengono adoperati tratti del registro colloquiale medi e bassi e in cui le interazioni si avvicinano al parlato-parlato sul piano dell'organizzazione testuale.

#### 2.4 Regionale, popolare e colloquiale “invisibile”: una dialettica ancora non risolta

Quanto abbiamo osservato sin qui a proposito delle serie italiane è confermato dalla difficoltà di risolvere in modo netto la dialettica tra varietà regionale, popolare e colloquiale. Nei *Cesaroni* la localizzazione regionale è

piuttosto marcata, ma non a tutti i livelli: a parte l'inflessione, che comunque conferisce ai dialoghi un'autenticità e una non teatralità maggiori rispetto all'italiano controllato dei caratteri principali di *Un medico in famiglia*, a essere segnati come romaneschi sono soprattutto: a) interiezioni (*ahò, oh*) e segnali discorsivi (*ammazza!, embè?! 'mbè?, mannaggia!* – apparentemente più frequente nella variante *mannaccia* –, *'nzomma*, ecc.); b) tratti fonetici, come il dileguo di *l* intervocalica secondo la cosiddetta *lex Porena*, la rotacizzazione di *l* davanti a consonante, la pronuncia [j] della *l* palatale, la tendenza a palatalizzare la sequenza [nj] in posizione iniziale (*gnente* 'niente'), e altri fenomeni generali, come aferesi/elisioni (*'na / 'no* per *una, uno*, *'namo* per *annamo* 'andiamo', *n'* per *non* davanti a consonante), troncamenti (soprattutto degli infiniti) e riduzioni di dittonghi (nei pronomi e aggettivi possessivi).

Così come sono del romanesco ma anche dell'italiano neo-standard le forme *ci ho, ci hai, ci hanno*, ecc., praticamente generalizzate, anche molti tratti sintattici si sovrappongono a quelli del parlato cosiddetto neo-standard; possono naturalmente suonare come regionali o "popolari" se confrontati con la sintassi impeccabile dell'italiano recitato, ma sono comunque ben accettati dal telespettatore anche non romano. Invece l'impressione è che gli sceneggiatori abbiano lavorato per ridurre al minimo il lessico romanesco, sia nel repertorio del turpiloquio, che è quello italiano nazionale (anche con i recenti ingressi di forme settentrionali come *gnocca* 'bella ragazza / organo sessuale femminile'), sia nel parlato di bambini e adolescenti, dove non compare quasi nessuno dei termini tipici del gergo giovanile romano, sia in quello degli adulti, a parte qualche inserto di colore.

In *Un medico in famiglia*, *fiction* pure ambientata a Roma, la varietà regionale romana è meno enfatizzata: nei ruoli principali si caratterizza quasi solo sul piano prosodico, mentre alcuni personaggi minori e di contorno (per esempio i pazienti della ASL in cui lavora il protagonista) possono parlare un italiano regionale più o meno orientato verso il romanesco.

In entrambe le *fiction* si osserva dunque, in generale, la scelta di una varietà diatopica non troppo segnata, che nel contesto informale della commedia familiare può incontrare il gradimento di un pubblico nazionale (D'Achille, 2010: 133-134, con cui concordiamo; diverse le osservazioni di Messina, 2007 e 2010 e di Gili, 2010).

L'etichetta di *popolare*, che useremo anche per le marche dell'oralità, merita una breve considerazione. Da quando è stata formulata, negli anni '60 e '70 del secolo scorso, l'espressione *italiano popolare* è stata usata per indicare una varietà propria di parlanti con scarso grado d'istruzione, prevalentemente dialettofoni, che faticano a parlare la lingua nazionale. Gli ultimi anni sono stati caratterizzati da un generale regresso della dialettologia e



dalla scolarizzazione generalizzata, accompagnati dall'assottigliamento dei confini tra neo-standard e sub-standard e tra norma dello scritto e del parlato (con importanti effetti sulla norma sociale e sulla percezione dell'errore linguistico, § 2.3), anche per influsso delle nuove forme di scrittura digitata. L'insieme di questi fattori avrebbe progressivamente confinato i parlanti di italiano popolare nella fascia della popolazione più anziana, mettendo in discussione l'esistenza stessa di questa varietà e la sua collocazione in diastria (Berruto, 2012: 127-130; una sintesi del dibattito in Berruto, 2014; utile anche Fresu, 2016).

In realtà, le deviazioni dallo standard dovute a scarsa padronanza della varietà più sorvegliata, a minor rispetto delle convenzioni formali, anche da parte di parlanti scolarizzati, o al più generale spostamento della norma in alcuni settori della morfosintassi, sono ben attestate sia nel parlato, per esempio dei *talk show* televisivi, sia nello scritto (lo documentano soprattutto gli studi recenti sugli elaborati scolastici e sulla scrittura digitata). Però – e ferma restando la difficoltà di distinguere con sicurezza italiano popolare e italiano colloquiale – questi fenomeni hanno avuto accoglienza minima nelle sceneggiature delle serie televisive, almeno finora, e certamente nel *corpus* qui considerato. Significativo il fatto che anche in *Un posto al sole*, *fiction* ritenuta da Alfieri *et al.* (2010) come stilisticamente ipercharacterizzata, l'indicativo prevalga sul congiuntivo e sul condizionale «solo in pochissimi e isolati casi» (ivi: 122); e che comunque le occasionali infrazioni alla norma non rientrino nemmeno nei tratti considerati strettamente tipici dell'italiano popolare (Berruto, 2012: 151 e sgg.), ma piuttosto in quelli dell'italiano dell'uso medio.

Sotto questo aspetto le distanze tra *Un medico in famiglia* e *I Cesaroni* si riducono: l'italiano “popolare” è un italiano regionale solo più marcato nella fonetica, nella prosodia, nella morfosintassi (limitatamente a un ventaglio ridotto di fenomeni, facilmente riconoscibili e ben compresi dal pubblico nazionale) e nel lessico: se lo ripulissimo dai tratti fonetico-prosodici marcati in diatopia potrebbe essere accettato come italiano neo-standard (si veda l'esempio commentato da Berruto, 2014: 282-283). L'italiano dei parlanti meno colti è punteggiato da malapropismi (§ 3.6), ma raramente propone tratti sintattici del sub-standard o del neo-standard ristandardizzato.

L'italiano popolare parlato è poco descritto anche perché scarsamente documentato, soprattutto nella dimensione orale (Berruto, 2014: 279), così come poco documentato è il super-registro colloquiale. Invece quasi tutti i tratti dell'italiano dell'uso medio, ben descritto sostanzialmente già più di trent'anni or sono, sono ormai entrati nel neo-standard: è a questi tratti che gli sceneggiatori ricorrono per simulare il parlato spontaneo, ma da quando Sabatini li raccolse in modo organico (1985) la situazione è molto cambiata,

e così la serialità televisiva propone una realtà socio-linguistica sì vicina alla norma descritta dalle grammatiche più aggiornate (e anche per questo, come vedremo, largamente accettata dagli spettatori), ma piuttosto distante dal parlato autentico.

### 3. OBIETTIVI, MATERIALI E METODO D'INDAGINE

#### 3.1. *Obiettivi della ricerca*

Un obiettivo generale di questo lavoro è aggiungere nuovi elementi alla conoscenza del modo in cui viene simulato il parlato nella *fiction* televisiva di produzione nazionale in Italia e in Spagna, a partire da un *corpus* comparabile. In particolare puntiamo a verificare se tra le serie televisive italiane e spagnole ci sia una differenza nell'avvicinarsi all'oralità spontanea, partendo dall'ipotesi che il parlato seriale italiano sia più prudente di quello spagnolo nell'accogliere e riprodurre fenomeni dell'oralità spontanea (§§ 4.1, 4.2, 4.3).

Entrando più nello specifico è nostra intenzione indagare:

a) con un approccio descrittivista, se la lingua della *fiction* televisiva italiana è meno vicina al parlato spontaneo di quella spagnola, eventualmente rilevando possibili differenze di comportamento tra serie italiane prodotte dalle reti pubbliche (*Un medico in famiglia*) e da reti private (*I Cesaroni*);

b) nella prospettiva degli studi sulla ricezione, qual è la percezione del pubblico italiano e di quello spagnolo rispetto alla naturalezza, alla velocità e alla fluidità della lingua adoperata nelle *fiction* prodotte nei due Paesi.

#### 3.2. *Materiali e strumenti d'indagine*

Per dimostrare queste ipotesi abbiamo predisposto due *corpora* comparabili e un sondaggio.

- a) Un *corpus* formato da due stagioni e otto episodi ciascuna delle *fiction* spagnole *Médico de familia* – 1995/1999 – e *Los Serrano* – 2003/2008 – entrambe trasmesse da Telecinco. Le 16 puntate prese in considerazione hanno una durata totale di 832 minuti.
- b) Un *corpus* costituito da due stagioni e otto episodi ciascuna delle serie italiane *Un medico in famiglia* – 1998/2016 – e *I Cesaroni* – 2006/2014 –. Tutte e due le *fiction* si basano sul *format* dalle serie spagnole indicate in a); la prima è una produzione Rai, la seconda è andata in onda su Canale 5 (Mediaset). Le 16 puntate prese in considerazione hanno una durata totale di 776 minuti.
- c) Due questionari paralleli per misurare la percezione della verosimiglianza e della scorrevolezza della lingua delle *fiction*, somministrati a due

gruppi di rispondenti italiani e spagnoli, che dovevano esprimere il loro parere riguardo alla naturalezza e alla velocità dei dialoghi dopo aver visionato alcune brevi scene tratte dalle quattro *fiction* oggetto di studio, ciascun gruppo per la propria lingua materna (§ 4.4).

Abbiamo scelto le puntate in modo che ci fosse la massima vicinanza cronologica nella messa in onda degli episodi, poiché ritenevamo estremamente importante, ai fini della valutazione della verosimiglianza del parlato, che il periodo di uscita delle serie nei due Paesi corrispondesse a momenti omogenei dal punto di vista socio-culturale. Tutte e quattro le *fiction* sono state trasmesse in *prime time*, si rivolgevano a un pubblico generalista e hanno riscosso un grande successo, dimostrato anche dalla lunga permanenza nei palinsesti.

Le *fiction* appartengono a un genere molto amato in Italia e in Spagna nell'ultimo ventennio, la commedia familiare; inoltre, le due serie italiane sono uno *scripted format* (§ 3.5) delle “gemelle” spagnole. La possibilità di un convincente confronto empirico del grado di rappresentazione dell'oralità ci sembra garantita dai fattori seguenti: la somiglianza delle trame, che affrontano episodi di vita quotidiana (scuola, lavoro, rapporti umani); l'omologia degli eventi narrati e l'informalità di gran parte delle situazioni comunicative rappresentate; il profilo dei personaggi principali (inteso come insieme di confidenza discendente dai legami familiari e di tipologie di stili comunicativi); la rappresentazione di una gamma piuttosto ampia di varietà linguistiche soprattutto medie e basse, che incoraggia la riproduzione di interazioni verosimili e di dialoghi credibili, in sintonia con l'ambientazione, che tra l'altro riflette aspetti tipici della cultura di entrambi i Paesi.

### 3.3. Le tecniche di analisi dei corpora

L'estrazione dei dati è stata manuale: abbiamo visionato nel dettaglio ogni puntata con la finalità di individuare ciascuna marca di oralità presente nei dialoghi; ogni tratto è stato inserito in apposite cartelle create per ciascun episodio. Questa procedura, molto impegnativa, consente di disporre di una base di dati per realizzare uno studio quantitativo e qualitativo sul tasso di oralità della serialità televisiva e su come si è mossa e si sta muovendo la lingua della *fiction* nei due Paesi.

I dati estratti e le conclusioni raggiunte da quest'indagine non sono definitivi, dato che la dimensione dei due *corpora* è relativamente ridotta e che ci siamo limitati ad analizzare solo due coppie di serie, ma questo primo approccio permette di comparare le due lingue delle *fiction*, di censire le marche d'oralità e di valutare – alla luce di queste marche – quali prodotti seriali appaiono più naturali e più vicini al parlato spontaneo. Per altro verso,

confrontare il linguaggio adoperato in due *fiction* appartenenti a paesi e a culture diversi permette di definire con più precisione le risorse linguistiche a cui sono abituati gli spettatori italiani e spagnoli, fornendo informazioni utili anche per gli studi sul doppiaggio, sia dal punto di vista pratico (tecniche e strategie di traduzione), sia dal punto di vista teorico, per esempio a proposito della dialettica tra doppiaggio e sottotitolazione, su cui oggi il dibattito è molto vivace.

La nostra indagine contrastiva sulla presenza o assenza di tratti linguistici propri dell'oralità è complessiva e va oltre lo studio dell'idioletto che contraddistingue ogni singolo personaggio, del ceto sociale a cui appartiene e del livello culturale che possiede (vedi le osservazioni a proposito dell'etichetta *popolare* in § 2.4). Come spiega Messina (2010: 33-36), gli sceneggiatori di *Un medico in famiglia*, almeno nelle prime stagioni, hanno consapevolmente tipizzato il profilo sociolinguistico di alcuni personaggi e introdotto progressivamente attori di origine centro-settentrionale a bilanciare l'ambientazione romana e la prevalenza di tipi linguistici centro-meridionali, per ottenere un più generale gradimento del pubblico nazionale. Per questo motivo riteniamo scientificamente più opportuno dar conto dei tratti in modo complessivo: un'analisi disaggregata della lingua di singoli personaggi potrebbe dare risultati sensibilmente diversi.

Le marche di oralità riguardano i livelli fonetico-prosodico, morfosintattico, lessicale-semantico, testuale e pragmatico; questi due ultimi, tuttavia, sono interconnessi. Se lo spettro dei livelli di analisi coincide, i tratti che abbiamo considerato come più rappresentativi sono in parte diversi, e sono i seguenti: troncamenti di vocali e consonanti, pronuncia veloce, lessico colloquiale, linguaggio giovanile e *slang*, forme espressive (tra cui gli alterati) e turpiloquio, regionalismi e dialettismi, unità fraseologiche, sintassi del parlato e fenomeni morfosintattici di varietà diastratiche e diafasiche medie e basse, ripetizioni, frasi-eco e meccanismi linguistici legati alla mancanza di progettazione del parlato reale – frammentarietà, autocorrezioni e autoripetizioni, false partenze e rielaborazioni, esitazioni, enunciati sospesi, ecc. (cioè il variegato insieme delle disfluenze testuali) – e segnali discorsivi.

Sul piano strettamente statistico, ovviamente, il numero e la durata delle prese di parola di ogni personaggio condizionano la quantità di marche d'oralità, la cui presenza è subordinata anche alla percentuale di situazioni comunicative conflittuali, cioè quelle durante le quali i diversi personaggi sono presentati come irritati o alterati; infatti, come indicano La Forgia e Tonin (2016: 13), una maggiore carica di emotività e tensione fa aumentare la quantità di marche orali in ogni livello linguistico. Le stesse studiose (La Forgia e Tonin 2016: 19) ritengono che la presenza/assenza dei tratti orali non sia una condizione sufficiente a garantire la verosimiglianza linguistica dei testi seriali, poiché queste

marce servono anche a caratterizzare i personaggi e sono uno dei mezzi adoperati per veicolare il senso. L'affermazione è in generale condivisibile, ma è altrettanto certo che la mancanza delle marce orali causa senza dubbio perdita di credibilità e di naturalezza linguistica.

### 3.4 *Le fiction spagnole*

*Médico de familia* è andata in onda su Telecinco tra il 1995 e il 1999 per nove stagioni e 119 episodi. Ha avuto un grande successo televisivo raggiungendo un ascolto medio di 7.524.000 telespettatori e uno *share* del 43,1%. ([https://es.wikipedia.org/wiki/Médico de familia](https://es.wikipedia.org/wiki/Médico_de_familia); ultimo accesso: novembre 2018). La serie racconta le vicende familiari e professionali di un medico e rispecchia il modello di una famiglia della classe media spagnola e le sue vicissitudini. I personaggi della *fiction* vanno dai soggetti istruiti appartenenti a un ceto sociale medio-alto a quelli con scarsa scolarizzazione e di estrazione sociale medio-bassa. Per quanto riguarda le fasce di età, la *fiction* raccoglie tutte le generazioni possibili: adolescenti, adulti e anziani. Gli unici personaggi marcati linguisticamente dall'uso di una varietà medio-bassa sono Juani, la domestica, e Poli, il suo fidanzato

*Los Serrano* è andata in onda su Telecinco dal 2003 al 2008 per otto stagioni e 147 episodi. Ha avuto un numero di spettatori altissimo – 5.048.000 – ed è stata la *fiction* più vista nella sua fascia oraria televisiva, con uno *share* del 28,9% (<https://es.wikipedia.org/wiki/LosSerrano>; ultimo accesso: novembre 2018). Come *Médico de familia*, la *fiction* narra le vicende di un nucleo familiare e delle persone che lo circondano. La gamma di personaggi è però più varia e multiforme; anche se ci sono soggetti appartenenti a ogni fascia d'età e ceto sociale, dominano i personaggi di estrazione sociale media e medio-bassa. I due personaggi più rilevanti, intorno ai quali gira la trama, gestiscono un bar e non hanno una formazione scolastica superiore, né tantomeno universitaria. Ci sono personaggi che adoperano un registro colloquiale formale – Lucía, la moglie di Diego Serrano, docente di lingua spagnola, la sua famiglia e i docenti della scuola *Garcilaso de la Vega* –, mentre altri impiegano un registro colloquiale più informale – Diego Serrano e alcuni adolescenti –, e altri ancora usano varietà medio-basse, come Santiago Serrano, Josico, Fiti e Choni. Nel complesso, quindi, il numero di personaggi che usa varietà diafasiche e diastratiche marcate è superiore rispetto a quello di *Médico di famiglia*.

### 3.5. *Le fiction italiane*

Le due *fiction* italiane prese in esame sono un tipico esempio di *scripted fiction*, cioè di adattamenti di *format* seriali di successo da un paese a un altro (Galbiati, 2008). Questa caratteristica le rende particolarmente adatte

al nostro obiettivo di confronto dei tratti del parlato, perché formano, con le serie spagnole, un *corpus* di testi comparabile per i temi affrontati, la caratterizzazione dei personaggi, lo spaccato sociolinguistico. Entrambe, infatti, rispecchiano in larga misura il repertorio rappresentato nei modelli. Soggetti di estrazione sociale medio-alta in *Un medico in famiglia*: il protagonista Lele Martini è medico in una ASL, suo padre Libero è un ferroviere in pensione, mentre i suoceri appartengono a una famiglia della buona borghesia romana. Personaggi più semplici nei *Cesaroni*: due fratelli – Giulio e Cesare – che gestiscono una bottiglieria in un quartiere popolare romano, anche se Giulio è sposato con una professoressa di scuola media (Lucia) e capiamo da alcuni dialoghi che ha almeno frequentato le scuole superiori.

*Un medico in famiglia*, forse la più longeva commedia familiare italiana, è stata prodotta da Publispei e Raifiction e mandata in onda su Rai1 dal dicembre 1998 per dieci stagioni e 286 episodi, con diverse sospensioni e molti avvicendamenti nel *cast*, fino al novembre 2016. Gli episodi che abbiamo preso in considerazione risalgono alla prima stagione e sono andati in onda il dicembre 1998 e il maggio 1999, sempre con la regia di Anna Di Francisca e Riccardo Donna e la sceneggiatura di Giovanna Calico e Tommaso Capolicchio (schede relative in <http://www.osservatorioserietv.it/u/un-medico-in-famiglia/> e [https://it.wikipedia.org/wiki/Un\\_medico\\_in\\_famiglia](https://it.wikipedia.org/wiki/Un_medico_in_famiglia); ultimo accesso: novembre 2018). La prima stagione, trasmessa sulla rete ammiraglia della televisione pubblica italiana nella fascia oraria precedente al telegiornale della sera, ha avuto un larghissimo ascolto, superando spesso i 10 milioni di telespettatori, con un'altissima media di *share*, oltre il 40-45%.

*I Cesaroni* è una fortunata serie televisiva prodotta dalla Publispei e da R.T.I. e mandata in onda da Mediaset su Canale 5 dal settembre 2006 per sei stagioni e 142 episodi, non sempre in anni consecutivi, fino al 2014. Gli episodi che abbiamo preso in considerazione risalgono alle prime due stagioni e sono andati in onda tra la fine del 2006 e i primi mesi del 2008, tutti con la regia di Francesco Vicario, ma con testi scritti da diversi sceneggiatori (schede relative in <http://www.osservatorioserietv.it/i/i-cesaroni/> e [https://it.wikipedia.org/wiki/I\\_Cesaroni](https://it.wikipedia.org/wiki/I_Cesaroni); ultimo accesso: novembre 2018). Le prime due stagioni hanno registrato un notevole successo di ascolti, con medie oltre i 7 milioni (dati Auditel) e *share* sempre superiore al 25%.

### 3.6. Un medico in famiglia: un parlato credibile?

La lingua di *Un medico in famiglia* è stata oggetto d'analisi da parte di diversi ricercatori (Alfieri *et. al.*, 2010: 113-116) e della costante e ripetuta attenzione di Messina, che le ha dedicato una specifica monografia (Messina, 2010). Non ripeteremo dunque osservazioni già fatte da altri, ma la possibilità di attingere a un *corpus* studiato in modo dettagliato consente,

a nostro modo di vedere, di precisare meglio il profilo sociolinguistico complessivo della stagione d'avvio di questa *fiction*, che, a detta della sceneggiatrice Paola Pascolini, coinvolta nella lavorazione tra il 2001 e il 2007, dipendeva più strettamente dal modello spagnolo (Messina, 2010: 35).

Descritto in genere come una buona rappresentazione dell'italiano dell'uso medio, con misurati inserti regionali (vedi § 2.2), il parlato della prima stagione di *Un medico in famiglia* mostra forti debiti verso la recitazione teatrale sul piano dell'accuratezza della dizione, della velocità, del rispetto dei turni dialogici (pochissime le sovrapposizioni). Questa scarsa vicinanza al parlato spontaneo è compensata soprattutto in tre modi, pure legati alla recitazione teatrale tradizionale. Il primo è l'apparizione, intorno ai ruoli principali, di caratteristi nella funzione di "spalle", come la domestica Cettina. Questi personaggi spostano l'asse dello standard verso le varietà regionali con qualche inserto in dialetto e con l'uso di malapropismi – cioè di deformazioni o improprietà lessicali involontarie (spesso sottolineate dai commenti di altri personaggi) – per simulare l'italiano popolare, secondo un antico meccanismo di comicità che ha i suoi antecedenti nell'avanspettacolo e poi nella commedia all'italiana e che è stato riscontrato in molti prodotti seriali italiani e ancora da La Forgia & Tonin (2016: 13) nella serie *Boris*, parodia della *fiction* "all'italiana", comunemente considerata come un esperimento innovativo, anche per la sceneggiatura. Il secondo è il ricorso a proverbi e locuzioni (altra cosa sono i tormentoni di singoli personaggi segnalati nelle schede idiolettali di Messina, 2010: 93-148), più insistente che nei *Cesaroni* (166 / 42, tabella 1). Il terzo è l'uso sistematico delle frasi-eco.

La nostra impressione è che i giudizi da più parti formulati sulla credibilità e sulla varietà sociolinguistica dei dialoghi di *Un medico in famiglia* vadano in parte corretti; è certo che questa *fiction* segna un netto stacco rispetto alla *Famiglia Benvenuti*, uno sceneggiato d'ambientazione familiare prodotto dalla Rai alla fine degli anni Sessanta (Messina, 2007 e 2010: 168), così come è probabile che la verosimiglianza linguistica sia migliorata nelle stagioni più recenti (alcuni esempi in Gualdo & Clemenzi, in stampa). Ma non riusciamo a essere d'accordo con Messina (2010: 52) quando scrive che vi si osservano «uniformità nell'uso del registro colloquiale informale» e «frequenti slittamenti verso l'informale trascurato».

Solo un paio di esempi: il personaggio di Jonis Moheuddin, usciere della ASL in cui lavora Lele Martini, interpretato dall'attore e cantante di origini somale Jonis Bascir, è uno straniero che parla un «italiano formale, senza alcuna traccia di interlingua» (Alfieri, 2005: 386), ma solo con pochi tratti fonetici e prosodici che lo identificano come non nativo. I dialoghi tra gli adolescenti e soprattutto quelli, ancor più controllati, in cui sono coinvolti i suoceri di Lele, che parlano un italiano standard molto formale, sono carat-

terizzati da una rigorosa separazione dei turni e da una densità e compattezza di informazioni decisamente lontane dalla realtà del parlato spontaneo.

#### 4. PRESENTAZIONE DEI DATI OTTENUTI E ANALISI DEI RISULTATI

##### 4.1 *Le fiction italiane a confronto*

Come si può osservare nella tabella 1, il numero complessivo di marche di oralità rintracciate in *Un medico in famiglia* – 4.975 – è simile per quantità ai dati dei *Cesaroni* – 4.928 –. Tuttavia, nonostante questa somiglianza quantitativa, qualitativamente la lingua dei *Cesaroni* risulta più naturale e più prossima al parlato spontaneo e la verosimiglianza è superiore a causa della diversa tipologia delle risorse linguistiche inserite nelle due *fiction*.

Dai dati estratti si percepisce una certa somiglianza per quanto riguarda i tratti linguistici meno marcati e le strategie più comuni dell'interazione, però nei *Cesaroni* i diversi piani della lingua sono più livellati che in *Un medico in famiglia*, dove appaiono invece sovraccaricati i piani testuale, pragmatico e parzialmente quello lessicale, e dove si evitano tendenzialmente i troncamenti, il turpiloquio e alcuni tratti morfosintattici del registro colloquiale. Questa mancanza di livellamento linguistico fa risultare la lingua di *Un medico in famiglia* più rigida e normativa di quella più sciolta e trascurata dei *Cesaroni*.

Osservano più da vicino i quattro piani linguistici delle due *fiction*.

- a) *Livello fonetico-prosodico*. Si osserva un grande divario tra la quantità di troncamenti (tratto 5) registrati nei *Cesaroni* – 537 – e quella rintracciata in *Un medico in famiglia* – 225 –. La cifra più elevata di occorrenze nella *fiction* Mediaset è dovuta probabilmente all'uso della varietà romana da parte dei personaggi principali.
- b) *Livello lessicale*. Il numero di termini colloquiali e giovanili (tratto 3) è simile nelle due serie – 74 e 82 –. Se confrontiamo questi dati con le occorrenze nelle *fiction* spagnole – 206 e 307 – (§ 4.2, tabella 2) appare chiaro il fatto che nelle serie italiane la quantità di marche inserite è molto bassa.

Per quanto riguarda il turpiloquio (tratto 4), nei *Cesaroni* si sono individuate molte più forme – 84 – che in *Un medico in famiglia* – 23 –, una cifra esigua in assoluto (con una media di 4 a episodio), tanto più se si considera che i disfemismi si addensano nei turni di singoli personaggi e in situazioni di forte emotività. Rispetto alle unità fraseologiche, in *Un medico in famiglia* ci sono più locuzioni (tratto 9), enunciati fraseologici (tratto 10), cioè formule fisse che costituiscono un atto illocutivo



il cui significato è pragmatico (es. «ma pensa tu!»), e schemi sintattici (tratto 11), cioè sequenze fraseologiche che hanno una struttura fissa le cui caselle possono essere riempite da elementi liberi, spesso a eco (es. «ma quale lavoro e lavoro!»), che nei *Cesaroni*: 106, 379 e 58 contro 42, 100 e 18. L'alto numero di unità fraseologiche in *Un medico in famiglia* si spiega perché le locuzioni sono marche d'oralità neutre, non marcate diastraticamente, particolarmente adatte allo scritto oralizzato; infatti, nel parlato filmico e seriale se ne fa un uso eccessivo, sproporzionato rispetto al parlato spontaneo colloquiale, per compensare la mancanza di altri tratti marcati che potrebbero non essere graditi allo spettatore medio. La stessa procedura viene messa in atto con l'inserimento di un elevatissimo numero di segnali discorsivi e interiezioni (Paloma, 1999; Baños, 2010).

c) *Livello testuale e pragmatico*. Per quanto concerne i segnali discorsivi (tratto 1) e le interiezioni (tratto 2) – che funzionano in effetti come segnali discorsivi, ma si è preferito analizzare come costituenti diversi –, la quantità registrata è notevole in entrambi i prodotti, ma in *Un medico di famiglia* ci sono più segnali discorsivi che nei *Cesaroni*, 1.421 / 936, dove invece il numero di interiezioni è molto più alto, 1.206 / 1.682. Si tratta di marche d'oralità abituali nella lingua delle serie televisive e neutre rispetto all'uso, come pure non risulta problematico l'inserimento di frasi-eco (tratto 14) – 392 / 315 – ed enunciati sospesi (tratto 15) – 369 / 214 –.

Invece, il numero di esitazioni e rielaborazioni degli enunciati (tratto 6) è nelle due *fiction* nettamente inferiore rispetto a quanto vedremo nelle *fiction* spagnole (§ 4.2), e comunque sempre più elevato nei *Cesaroni* che in *Un medico in famiglia*: 75/7. Incertezze, pause, rielaborazioni e strategie discorsive – cioè sequenze lessicalizzate proprie dell'oralità con una specifica funzione discorsiva, che sfugge alla grammatica tradizionale (es. «zitto! devi stare zitto!» per 'non ti permettere' o 'vergognati!') – inciderebbero negativamente sulla corretta comprensione dei testi audiovisivi ed è forse questo il motivo per cui gli sceneggiatori italiani hanno deciso di inserirne una quantità ridotta. Questi ultimi dati confermano l'ipotesi di una ripulitura testuale subita dalla lingua della serialità televisiva (§ 2.2).

d) *Livello morfosintattico*. Per quanto riguarda i tratti morfosintattici del registro colloquiale e dell'italiano popolare (tratto 12; a questo proposito vedi però quanto detto in § 2.4), si apprezza una netta disparità tra le due *fiction*. Il numero è molto più alto nei *Cesaroni* che in *Un medico in famiglia*: 359 / 230: nella *fiction* Mediaset la maggior quantità di queste forme, che comunque sono in gran parte quelle dell'italiano dell'uso medio (per es. le dislocazioni, *averci*, ecc.), riduce il dislivello tra i diversi piani linguistici e rende il testo più naturale e vicino alla norma sociale.

Altri tratti morfologici, diminutivi (tratto 13) e topicalizzazioni (tratto

16), sono molto più frequenti in *Un medico in famiglia* – 158 e 241 – che nei *Cesaroni* – 65 e 80 –. Questi tratti non sono più percepiti come marcati (Rossi, in stampa) e il loro grado di conflittualità con la norma è nullo poiché sono risorse ormai ben tollerate dai telespettatori. Gli sceneggiatori della *fiction* Rai, come succede con le unità fraseologiche, ne hanno inseriti una gran quantità per dare ai dialoghi un'impronta di oralità. Invece, nei *Cesaroni*, la cifra è ridotta perché gli sceneggiatori hanno preferito tratti più marcati.

In linea di massima, si può affermare che nella lingua della *fiction* italiana si fa uso di tratti orali non eccessivamente marcati e che gli sceneggiatori evitano consapevolmente forme che possano provocare conflittualità con la norma e compromettano l'accettazione e quindi il successo del prodotto. Segnali discorsivi, interiezioni, ripetizioni, unità fraseologiche, diminutivi, frasi-eco, enunciati sospesi e topicalizzazioni totalizzano 8.270 occorrenze nel *corpus* italiano, pari all'83,51% del totale delle marche. Il lessico colloquiale e giovanile, il turpiloquio, i troncamenti, le incertezze / rielaborazioni e i tratti morfosintattici del registro colloquiale sono 1.715, il 15,49 %; in quest'ultimo gruppo, i troncamenti –762 – e i tratti morfosintattici – 589 – coprono il 78,77 % dei casi. Il numero complessivo di marche orali non neutre delle due *fiction* è piuttosto ridotto; mettendole a confronto, in *Un medico in famiglia* se ne contano 561, cioè l'11.27%; nei *Cesaroni* 1.137, il 23,07%, più del doppio. L'effetto di naturalezza e livellamento dei diversi piani linguistici è superiore, ma la cifra resta bassa.

**Tabella 1.** Marche di oralità nelle *fiction* italiane

<b>Fiction italiane</b>	<i>Un medico in famiglia</i>	<i>I Cesaroni</i>
1. Segnali discorsivi	538 + 883= 1.421	409 + 527= 936
2. Interiezioni	602+ 602= 1.206	705 + 977= 1.682
3. Lessico colloquiale e giovanile	21 + 53= 74	34 + 50= 82
4. Turpiloquio	11+ 12= 23	44 + 26= 84
5. Troncamenti	149 + 76= 225	203 +334= 537
6. Incertezze con pausa e rielaborazioni	0 + 9= 9	42 + 33= 75
7. Strategie discorsive	0 + 0 = 0	10 + 7= 17
8. Ripetizioni	32 + 160= 192	133 + 201= 334
9. Locuzioni	45 +61= 106	17 + 25= 42
10. Enunciati fraseologici	153 + 226= 379	56 + 44= 100
11. Schemi sintattici	26 + 32= 58	10 + 8= 18
12. Tratti morfosintattici colloquiali e popolari	128 + 102= 230	180 + 179= 359
13. Diminutivi	86 + 72= 158	33 + 32= 65
14. Frasi-eco	135 + 257= 392	133 + 182= 315
15. Enunciati sospesi	130 + 235= 365	101+ 113= 214
16. Topicalizzazioni	94 + 147= 241	43 +37= 80
Totale marche	2.150 + 2.870= 4.975	2.153 + 2.775= 4.928

Per avere un'idea, inevitabilmente parziale, di come alcune di queste marche sono usate nei dialoghi seriali, riportiamo qui di seguito un esempio tratto da ognuna delle due serie (le norme di trascrizione sono quelle di Biffi, 2010: 69; abbiamo sottolineato alcuni dei tratti marcati considerati in precedenza).

<b>FICTION: Un medico in famiglia (stagione 1, n° 3) TCR: 35:47</b>
<b>Contesto: Alberto, il figlio della sorella di Lele, è scappato di casa e ha dormito dallo zio. Arriva la madre Nilde per riprenderlo e lo rimprovera davanti allo zio e al nonno</b>
Alberto: Ciao! Nonno Libero: Ciao! Nilde: <u>Cioè</u> tu neanche mi saluti! Alberto: Ti ho detto «ciao» non hai sentito? [il nonno fa ad Alberto il gesto di andare a baciare la mamma, e il ragazzo lo fa e la saluta] Alberto: Ciao ma'! Nilde: Dopo quello che hai combinato credi di cavartela con un «ciao ma'»? Alberto: Non capisco cosa devo aggiungere // Lele: Bene! Io vado... Nilde: Eh no Lele / aspetta un attimo per favore / perché lo deve dire in tua presenza e alla presenza del nonno perché l'ha fatto / e perché mi ha fatto <u>stare così male!</u> Alberto: Tu non sai come sono <u>stato male</u> io / prima di scapparmene di casa! Nilde: <u>Senti</u> / in tutte le famiglie ci sono <u>i problemi</u> in tutte! Alberto: Ma questi sono <u>i problemi</u> tuoi non i miei! Nilde: Vabbè beh ne parliamo dopo // Lele: <u>Ecco</u> appunto io... Nilde: Sennò <u>roviniamo anche la giornata</u> a Lele che deve lavorare... eh! Lele: Non è questo ma... Alberto: Perché <u>a me me ne avete rovinato poche di giornate!</u>

<b>FICTION: I Cesaroni (stagione I, n° 4) TCR: 19:54</b>
<b>Contesto: Lucia crede che molti anni prima, quando erano fidanzati, Giulio l'abbia tradita con un'altra. Giulio entra in camera da letto con un mazzo di rose per fare pace</b>
Giulio: Uff! Amore <u>dai</u> basta! Sono venuto a chiederti scusa <u>dai</u> ! Oh <u>sai sai</u> che cosa vogliono dire le rose bianche nel linguaggio dei fiori? Lucia: No! Giulio: Amore puro! Vogliono anche dire so' stato <u>un cretino</u> scusami // Lucia: Oh e allora dovevi trovare la rara rosa bianca <u>gigante</u> perché io <u>un cretino</u> delle tue proprozioni non l'ho mai incontrato in vita mia! Giulio: Lucia ti prego accetta questi fiori in segno di pace... Lucia: È <u>stato un errore</u> allora? Giulio: Ah <u>è stato solo un errore</u> // Lucia: Traditore bugiardo ipocrita che non sei altro! Tu ci sei stato con un'altra in quello spiazzo / <u>vero?</u> Oh <u>lo sai</u> cosa sono questi fiori eh? <u>lo sai?</u> Giulio: No // Lucia: Gerbere! E lo sai che cosa significano le gerbere nel linguaggio dei fiori? Giulio: <u>Eh adesso non me lo...</u> Lucia: <u>Fanculo</u> sul divano! [fa il gesto di cacciare il marito dalla stanza da letto] <u>oh! eh!</u> Fila!

#### 4.2 Le fiction spagnole a confronto

Osserviamo ora i dati estrapolati dalle due *fiction* spagnole (tabella 2): si nota che il numero di marche orali è leggermente inferiore in *Médico*

*de familia* che in *Los Serrano*: 5.627 / 6.484. Le divergenze sono notevoli soprattutto in due marche molto frequenti nelle interazioni, che incidono in modo significativo sulla verosimiglianza linguistica: il turpiloquio (tratto 4): 78 / 676, e le incertezze e rielaborazioni (tratto 6): 46 / 226.

Immaginiamo che l'inserzione di difemismi potesse provocare nella prima *fiction* la reazione negativa di alcune fasce di telespettatori. Per quanto riguarda il secondo tratto, occorre ricordare che è inconsueto nella lingua della serialità, perché va contro la tendenza alla iper-esplicitazione che vi domina (La Forgia e Tonin, 2016: 19) e può ostacolare la corretta comprensione da parte del pubblico, cioè il primo parametro tenuto in considerazione nel valutare gli standard di qualità dei prodotti audiovisivi (§ 2.1). Negli altri tratti, si osservano somiglianze e differenze tra le due *fiction* nei quattro livelli linguistici, ma il divario complessivo non è significativo.

a) *Livello fonetico-prosodico*. Il numero di troncamenti (tratto 5) è lievemente più basso in *Médico de familia* che in *Los Serrano*: 139/184. Nella stragrande maggioranza si tratta di forme ben consolidate nello spagnolo colloquiale spontaneo e quindi ben tollerate dal pubblico.

b) *Livello lessicale*. A parte il turpiloquio, in *Médico de familia* e in *Los Serrano* la quantità di lessico colloquiale e giovanile (tratto 3) – 206/307 –, di diminutivi (tratto 13) – 165/223 –, di enunciati fraseologici (tratto 10) – 295/380 – è piuttosto omogenea. Viceversa le locuzioni (tratto 9) – 433/739 – sono molto più adoperate nella seconda *fiction* che nella prima.

c) *Livello testuale e pragmatico*. In *Médico de familia* si registrano più segnali discorsivi (tratto 1) e interiezioni (tratto 2) – 1.918 e 717 – che in *Los Serrano* – 1.405 e 541 –. Queste risorse linguistiche sono forse le meno marcate per rendere l'oralità e le più innocue rispetto alla percezione della norma; perciò la serialità televisiva ne fa un uso abbondante. Per quanto riguarda il resto dei tratti testuali-pragmatici si nota una sostanziale omogeneità nell'uso di strategie discorsive (tratto 7) – 120/158 –, ripetizioni (tratto 8) – 1.070/1.183 –, frasi-eco (tratto 14) – 239/250 – ed enunciati sospesi (tratto 15) – 49/48 –; la quantità è solo lievemente più bassa in *Médico de familia* che in *Los Serrano*.

d) *Livello morfosintattico*. L'impiego di tratti morfosintattici dello spagnolo colloquiale e popolare è analogo in entrambe le serie; in *Médico de familia* 94 e in *Los Serrano* 74 occorrenze. Invece, la quantità di topicalizzazioni (tratto 16) è più bassa in *Médico de familia* – 9 –, che in *Los Serrano* – 43 –. Questo tratto non è così frequente in spagnolo come in italiano, ed è legato a fattori testuali e dialogici. Il fatto che sia più presente in *Los Serrano*, insieme al numero nettamente superiore di difemismi e di esitazioni e rielaborazioni, fa risultare questa *fiction* più

vicina al parlato spontaneo rispetto a *Médico de familia*, che fa uso complessivamente di un numero inferiore di marche di oralità, ma soprattutto preferisce quelle più neutre.

**Tabella 2.** Marche di oralità nelle *fiction* spagnole

<b>Fiction spagnolo</b>	<i>Médico de familia</i>	<i>Los Serrano</i>
1. Segnali discorsivi	911 + 1007= 1.918	665 + 740= 1.405
2. Interiezioni	331 + 386= 717	277 + 264= 541
3. Lessico colloquiale e giovanile	101 + 105= 206	202 + 105= 307
4. Turpiloquio	51 + 27= 78	353 + 323= 676
5. Troncamenti	40 + 99= 139	78 + 106= 184
6. Incertezze con pausa e rielaborazioni	17 + 29= 46	104 + 122= 226
7. Strategie discorsive	63 + 57= 120	82 + 76= 158
8. Ripetizioni	491+ 578= 1.070	444 + 739= 1.183
9. Locuzioni	194 + 239= 433	380 + 359= 739
10. Enunciati fraseologici	146 + 149= 295	208 + 172= 380
11. Schemi sintattici	16 + 24= 40	47 + 47= 94
12. Trattati morfosintattici colloquiali e popolari	46 + 48= 94	43 + 30= 73
13. Diminutivi	65 + 100= 165	109 + 114= 223
14. Frasi-eco	102 + 137= 239	129 + 121= 250
15. Enunciati sospesi	24 + 25= 49	21 + 27= 48
16. Topicalizzazioni	2 + 7= 9	27 + 16= 43
Totale marche	2.600 + 3.027= 5.627	3.144 + 3.340= 6.484

Come per le due *fiction* italiane, riportiamo anche per le spagnole due esempi rappresentativi.

<b>FICTION: Médico de familia (stagione 1, n° 6) TCR: 25:55</b>
<b>Contesto: Julio, il miglior amico di Nacho, si siede in poltrona a guardare la televisione e chiede a Juani di portargli una birra. Juani si arrabbia e poi arriva Nacho.</b>
Julio: Juani / la cervecita que esté bien fría //
Juani: ¡ <u>Vamos</u> que la paciencia que me tiene que dar a mí Dios con este <u>tío!</u> ¡ <u>Pero bueno</u> / como si no tuviera una bastante con lo que tiene! Aquí está la cerveza / señor marqués //
Julio: Muchas gracias Juani //
Juani: Veinte duros //
Julio: ¡ <u>Pero cómo veinte duros</u> Juani! Una cervecita...
Juani: Veinte duros / ¡Y la próxima vez me vienes <u>comio</u> que así <u>no me metes mano</u> en el bote de los cacahuetes <u>¿eh?</u> ! Jefe...
Nacho: <u>Ya ya</u> // ¿Qué / estás comodo?
Julio: <u>Sí</u> / aquí viendo el golf en la parabólica // ¿Tú / qué tal Nachete?
Nacho: Sabes lo que te digo / que Juani tienes razón / debería a empezar a cobrarte las consumiciones //
Julio: Hombre Nachete / ya sé que estamos apretados / pero una cervecita / no seas miserable //
Nacho: <u>Miserable</u> ...No tengo dinero para pagar la hipoteca y me van a embargar la casa //
Julio: <u>Bueno</u> ¿y a quién le debes dinero / a los bancos? Yo llevo toda mi vida con más <u>números rojos que el calendario laboral</u> //

**FICTION: Los Serrano (stagione 8, n° 7) TCR: 03:50**

**Contesto: José Luis vuole lasciare Choni, che cerca di convincerlo a non andarsene con l'aiuto di suo fratello Fiti.**

Choni: Josico / si tú me dejaras decirte algo //

José Luis: ¡Más, más me quieres decir! ¡Más que quieres decir, eh! ¡Lo que tenías que decir ya se lo has dicho a mí y a cuarenta millones de televidentes que se han enteano que tengo más cuernos que que que el salón del Fundi!

Choni: ¡Pero pero entiende que que me estaba quemando el alma!

Jose Luis: ¡Si... lo que te estaba quemando era... era otra cosa!

Fiti: ¡Jose Luis que es tu mujer!

José Luis: ¡Era! ¡Era! ¡Qué te recuerdo tú me divorciaste!

Fiti: Bueno / vale //

José Luis: ¡Tú! ¡Tú!

Fiti: Era era bueno / vale / de acuerdo, joder // Pero donde hubo llamas /quedan...

Jose Luis: ¿¡Quedan qué!? ¿¡Quedan qué!?

### 4.3 Le fiction italiane e spagnole a confronto

I dati estratti e comparati (tabella 3) confermano che la lingua delle *fiction* spagnole è quantitativamente e qualitativamente più verosimile e naturale della lingua di quelle italiane. Quantitativamente, nelle *fiction* spagnole si sono registrate 12.111 occorrenze di marche di oralità, mentre in quelle italiane soltanto 9.903, il 18,23% in meno. Il numero dei tratti marcati appartenenti al registro colloquiale – lessico colloquiale e giovanile, turpiloquio, troncamenti, incertezze e rielaborazioni, tratti morfosintattici – è numericamente più alto nelle *fiction* spagnole, 2.029 / 1.698.

Bisogna però osservare che i dati quantitativi non riflettono in modo preciso il diverso grado di oralità esistente nella lingua delle due coppie di serie. Come si è già ricordato, il parlato spontaneo italiano è da sempre marcato regionalmente e negli ultimi decenni ha subito un processo di ristandardizzazione che sta producendo sensibili cambiamenti nella morfosintassi. Viceversa, tra lo spagnolo colloquiale parlato e il registro standard ci sono sì divergenze a livello fonetico-prosodico e lessicale, ma non nella morfosintassi, in cui non è in corso alcuna ristandardizzazione (§ 2.3). I dati lo confermano: nella lingua delle *fiction* italiane i tratti morfosintattici marcati sono 587, il 34,57 % del totale di marche del registro colloquiale, mentre nelle serie spagnole solo 167, l'8,23%, e concentrati nelle varietà basse e nella lingua di personaggi poco scolarizzati.

Le *fiction* sembrano dunque rispecchiare almeno in parte i caratteri propri dei due sistemi linguistico-culturali e le convenzioni della lingua seriale dei due Paesi. Ci sono marche orali caratteristiche del parlato spontaneo in una lingua più che nell'altra, e viceversa, e altri ancora che sono generali e comuni a entrambe le lingue. Indichiamo di seguito le differenze che si osservano nei diversi livelli linguistici e in ogni singolo tratto.

- a) *A livello fonetico-prosodico*, ci sono più troncamenti (tratto 5) nelle *fiction* italiane – 762 – che in quelle spagnole – 323 –. Questo divario può dipendere dall’alto tasso di tratti regionali nella *fiction* italiana e in particolare nei *Cesaroni*.
- b) *A livello lessicale*, nelle *fiction* spagnole si registra un numero molto superiore di occorrenze di lessico colloquiale e giovanile (tratto 3) e di difemismi (tratto 4) – 513 e 754 – che nelle *fiction* italiane – 156 e 107 –. Anche il numero di unità fraseologiche (tratti 9, 10 e 11), che comunque sono neutre rispetto alla norma in entrambe le lingue, è molto più alto nelle *fiction* spagnole – 1.981 – che in quelle italiane – 703 –, soprattutto per quanto riguarda le locuzioni – 1.172 contro 148 –. Il numero di diminutivi (tratto 13) è più elevato nelle *fiction* spagnole – 388 – che in quelle italiane – 223 –.
- c) *A livello testuale e pragmatico*, tanto nelle serie spagnole quanto in quelle italiane gli sceneggiatori si avvalgono di tratti non marcati e frequenti nel parlato spontaneo. C’è un uso sovrabbondante di segnali discorsivi e di interiezioni. La quantità di interiezioni (tratto 2) è superiore nelle serie italiane – 2.888 contro 1258 –, mentre lo spagnolo preferisce altri tipi di segnali discorsivi (tratto 1) – 3.323 contro 2.357 –. Del resto, nel parlato spontaneo e nel parlato filmico italiani le interiezioni sono molto più numerose che in spagnolo (Zamora Muñoz & Alessandro, 2016).  
Le *fiction* italiane ricorrono più delle spagnole ad altre risorse testuali neutre: ci sono infatti più frasi-eco (tratto 14) – 707/489 – ed enunciati sospesi (tratto 15) – 579/92 –; al contrario, nelle *fiction* spagnole ci sono più ripetizioni lessicali (tratto 8) – 529/2.253 –. Sono invece molto più usate nelle *fiction* spagnole che in quelle italiane le risorse testuali marcate: incertezze, rielaborazioni e strategie discorsive (tratti 6 e 7), 272 e 278 contro 84 e 17.
- d) *A livello morfosintattico*, la quantità di tratti è, come prevedibile, più alta in italiano – 589 – che in spagnolo – 167 –. Anche il numero di topicalizzazioni (tratto 16) è superiore in italiano – 284 – che in spagnolo – 92 –.

Ricapitolando, possiamo affermare che nelle *fiction* spagnole i livelli di lingua sono più equilibrati: sono pochi i tratti morfosintattici marcati, ma gli sceneggiatori hanno inserito molti elementi lessicali colloquiali e giovanili, difemismi e risorse testuali marcate che il parlante medio usa effettivamente nella conversazione. Nella lingua seriale italiana, invece, è evidente la tendenza degli sceneggiatori a non allontanarsi troppo dall’italiano neo-standard e a usare risorse testuali non marcate, che non impediscono la comprensione dei dialoghi e non turbano le abitudini del pubblico. I quattro livelli di lingua risultano squilibrati: il numero di tratti lessicali e morfosintattici marcati è ridotto, i dialoghi sono tendenzialmente molto controllati (cioè con poche

interruzioni e pochi ripensamenti) per favorire la ricezione; questo squilibrio è compensato con l'inserimento anche esagerato di altre marche neutre: interiezioni, segnali discorsivi, unità fraseologiche, ripetizioni e frasi-eco.

**Tabella 3.** Marche di oralità: *fiction* italiane e spagnole a confronto

Risorse linguistiche	Fiction italiane	Fiction spagnole
1. Segnali discorsivi	2.357	3.323
2. Interiezioni	2.888	1.258
3. Lessico colloquiale e giovanile	156	513
4. Turpiloquio	107	754
5. Troncamenti	762	323
6. Incertezze con pausa e rielaborazioni	84	272
7. Strategie discorsive	17	278
8. Ripetizioni	529	2.253
9. Locuzioni	148	1.172
10. Enunciati fraseologici	479	675
11. Schemi sintattici	76	134
12. Tratti morfosintattici colloquiali e popolari	589	167
13. Diminutivi	223	388
14. Frasi-eco	707	489
15. Enunciati sospesi	579	97
16. Topicalizzazioni	284	52
Totale marche	9.903	12.111

#### *4.4 La percezione da parte dello spettatore: naturalezza e fluidità del parlato*

Per valutare in modo il più possibile oggettivo il grado di verosimiglianza e scorrevolezza del parlato delle quattro *fiction* considerate abbiamo realizzato un sondaggio parallelo con due gruppi di studenti universitari italiani e spagnoli (35 per ciascun gruppo).

I soggetti, dopo aver visto sei brevi spezzoni – tre per ciascuna serie – di dialoghi tratti dalle *fiction*, dovevano esprimere le loro impressioni riguardo alla naturalezza e alla velocità del parlato, perché si tratta di indici di vicinanza all'oralità spontanea. Per ciascuno spezzone i partecipanti dovevano rispondere a due domande e scegliere una delle quattro opzioni proposte.

La prima domanda era:

L'italiano/lo spagnolo adoperato dai personaggi ti sembra, rispetto all'italiano/allo spagnolo parlato spontaneo: a) scarsamente naturale e verosimile; b) poco naturale e verosimile; c) abbastanza naturale e verosimile; d) molto naturale e verosimile.



L'indice variava entro un arco di valori numerici che oscillava da 0 – scarsamente naturale e verosimile – a 3 – molto naturale e verosimile.

La seconda domanda era:

Per quanto riguarda la velocità e fluidità il parlato degli attori ti è sembrato:  
a) molto lento e poco scorrevole; b) piuttosto lento e relativamente sciolto; c) abbastanza scorrevole e sciolto; d) molto scorrevole e sciolto.

Come nel precedente quesito, l'indice variava da 0 a 3.

Ci proponevamo così di verificare se effettivamente il parlato delle *fiction* italiane, e in particolare quello di *Un medico in famiglia*, sia percepito dal pubblico come meno vicino alla naturalezza e alla velocità del parlato spontaneo. Ci rendiamo conto che i risultati estratti sono condizionati dalle caratteristiche dei partecipanti al sondaggio (studenti universitari, d'età media inferiore ai 25 anni), e non sono quindi generalizzabili, poiché per esempio soggetti più anziani, abituati allo stile delle *fiction*, potrebbero esprimere giudizi diversi. Anche la scelta degli spezzoni può aver condizionato il giudizio: scene recitate da attori non professionisti risultano mediamente meno spontanee e verosimili, così come – al contrario – le scene in cui compaiono personaggi più marcati sociolinguisticamente vengono percepite come più naturali.

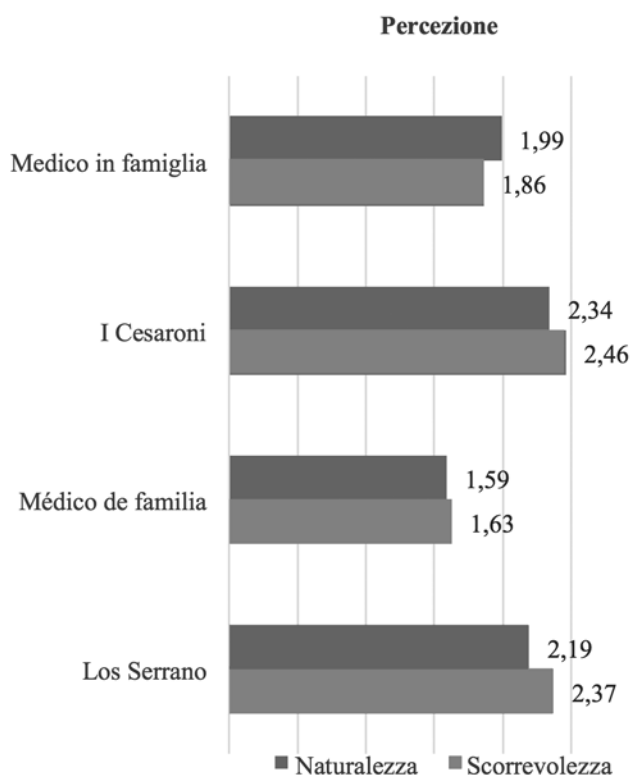
In base ai dati del sondaggio (grafico 1), la nostra ipotesi di partenza risulta in parte confermata. Tra le due *fiction* italiane i dialoghi dei *Cesaroni* – 2,34/2,46 – sono percepiti come più vicini al parlato spontaneo per naturalezza e velocità rispetto a quelli di *Un medico in famiglia* – 1,99/1,86 –. Lo stesso succede per le *fiction* omologhe in lingua spagnola: la verosimiglianza e la scorrevolezza dei dialoghi di *Los Serrano* – 2,19/2,37 – appaiono decisamente superiori a quelle dei dialoghi di *Médico de familia* – 1,59/1,63 –. Ciò dimostra che i dialoghi delle due *fiction* più recenti, che intendono rappresentare una lingua più vicina al colloquale spontaneo, sono effettivamente giudicati come linguisticamente più realistici.

Tuttavia, i dialoghi delle due *fiction* italiane, che – come abbiamo visto dalle tabelle – sono più poveri di marche di oralità, sono considerati dai partecipanti al sondaggio come leggermente più naturali e scorrevoli dei rispettivi dialoghi delle due *fiction* spagnole che ne costituiscono il modello originario (*Cesaroni* / *Serrano*: 2,34/2,19 per naturalezza, 2,46/2,37 per velocità; *Un medico in famiglia* / *Médico de familia*: 1,99/1,59 per naturalezza, 1,86/1,63 per velocità).

Questo lieve divario nei giudizi potrebbe dipendere dalle diverse abitudini dei due pubblici; in pratica, gli spettatori spagnoli sarebbero abituati a uno scritto oralizzato mediamente più realistico e veloce, e perciò trove-

rebbero particolarmente artificiale la lingua di *Médico de familia*, mentre per gli italiani la differenza tra la lingua seriale e quella reale apparirebbe meno accentuata.

**Grafico 1.** I sondaggi sulla percezione di naturalezza e velocità



## 5. CONCLUSIONI

In questa ricerca abbiamo voluto offrire nuove informazioni sulla rappresentazione del parlato nella serialità televisiva italiana e spagnola.

Per quanto riguarda il primo obiettivo che ci proponevamo, quello di verificare se la lingua della *fiction* italiana sia meno vicina al parlato spontaneo di quella spagnola, i nostri dati dimostrano che i dialoghi seriali spagnoli sono quantitativamente e qualitativamente più naturali e verosimili di quelli italiani (§ 4.3, tabella 3); soprattutto la quantità dei tratti appartenenti al livello lessicale – lessico colloquiale, giovanile e turpiloquio (tabella 3, para-

metri 3 e 4) – è molto superiore nelle due serie spagnole; lo stesso divario si osserva a livello testuale nel numero di incertezze, rielaborazioni e strategie discorsive, molto più abbondante nei dialoghi spagnoli che in quelli italiani (tabella 3, parametri 6 e 7).

Lo scarto tra i valori complessivi (9.903 marche nelle *fiction* italiane, 12.111 in quelle spagnole) è già di per sé significativo, ma è importante tener conto del fatto che nei dialoghi italiani le marche fonetiche sono molto più numerose (tabella 3, parametro 5), e quelle morfosintattiche pure più numerose che nei dialoghi spagnoli (tabella 3, parametro 12); le prime dipendono in prevalenza dalla variazione diatopica, quasi assente in spagnolo per quanto riguarda i troncamenti, le seconde dalla marcatezza di tratti morfosintattici che nello spagnolo colloquiale sono assenti (vedi quanto abbiamo detto al § 2.3, lettera d).

In linea di massima, la lingua delle due *fiction* italiane qui analizzate accoglie i tratti dell'italiano dell'uso medio, ormai standardizzato, e rispecchia solo parzialmente la nuova realtà del parlato. Invece, la lingua delle *fiction* spagnole è complessivamente più vicina al parlato reale, nel quale i tratti di oralità più marcati non entrano in conflitto con la norma sociale (§§ 2.3, 2.4). Confrontando le serie, in *Los Serrano* e nel suo *scripted format* italiano *I Cesaroni* la mimesi del parlato è più riuscita rispetto a *Médico de familia* e alla sua omologa *Un medico in famiglia*. Su questo dato potrebbe anche aver influito lo scarto temporale di circa 10 anni nella messa in onda (§ 4.2, tabella 2 e § 4.1, tabella 1). Nelle *fiction* italiane, la quantità complessiva di marche di oralità è equivalente, ma con una distribuzione diversa nei tipi di tratto: quelli meno consolidati e accettati sono più numerosi nei *Cesaroni* che in *Un medico in famiglia*. La maggiore spontaneità rilevata nei *Cesaroni* può essere stata influenzata dall'emittente privato, meno condizionato della rete pubblica italiana da intenti puristici. Basti considerare che il numero di occorrenze di difemismi nei *Cesaroni* è quasi quattro volte superiore a quello di *Un medico in famiglia* e che i tratti morfosintattici marcati sono quasi il doppio (§ 4.1, tabella 1). Siamo consapevoli che una sola serie non è un campione rappresentativo dell'intera produzione seriale delle due reti considerate, ma un mero punto di riferimento, che ciò nonostante può, a nostro parere, dare un'idea delle diverse convenzioni di sceneggiatura.

Sul piano della ricezione, la nostra ipotesi di partenza, cioè che i dialoghi delle *fiction* spagnole siano percepiti come più naturali e scorrevoli di quelli delle serie italiane è confermata solo in parte: si ripropone la differenza tra le due serie più antiche e le due più recenti, ma i dialoghi di *Médico de familia* risultano più artificiali e lenti di quelli dell'omologa serie italiana. Specularmente, i dialoghi dei *Cesaroni* sono percepiti come leggermente più

naturali e scorrevoli di quelli di *Los Serrano* (§ 4.4, grafico 1). Su questo dato possono avere influito le diverse consuetudini dei pubblici italiano e spagnolo, il primo abituato a una lingua più rigida e standardizzata, il secondo teoricamente meno disposto ad accettare i dialoghi lenti e teatralizzati di *Médico de familia*, tanto che la visione di alcune scene di questa serie ha suscitato reazioni divertite da parte dei partecipanti al sondaggio.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agost R. (1999), *Traducción y doblaje: palabras, voces e imagenes*, Barcelona, Ariel.
- Alfieri G. (1997), “La soap-opera all’«italiana»: stili e lingua di un genere radiofonico”, in: *Gli italiani trasmessi: la radio*, Atti dell’incontro di studio (Firenze, 13-14 maggio 1994), Firenze, presso l’Accademia della Crusca, pp. 361-471.
- Alfieri G. (2005), “L’italiano «alla televisione»: prodromi di un’analisi stilistica per generi”, *Lid’O – Lingua Italiana d’Oggi*, II, pp. 353-400.
- Alfieri G. (2012), “La fiction tra italiano modello e modelli di italiano. Dal teleromanzo alla soap opera”, in: Gargiulo M. (a cura di), *L’Italia e i mass media*, Roma, Aracne, pp. 51-76.
- Alfieri G., Firrincieli F., Giuliano M., Iannizzotto S., Motta D. (2010), “Il parlato oralizzato della fiction tra paleo- e neotv”, in: Mauroni E., Piotti M. (a cura di), *L’italiano televisivo 1976-2006*, Atti del Convegno (Milano, 15-16 giugno 2009), Firenze, Accademia della Crusca. pp. 83-182.
- Angelucci A. (2004), “Parlato, lingua, dialertto nel nuovissimo cinema italiano d’autore”, *Lid’O – Lingua Italiana d’Oggi*, I, pp. 113-118
- Angelucci A. (2005), “Il cinema civile non parla italiano: Saverio Costanzo (“Private”) e Roberto Faenza (“Alla luce del sole”)”, *Lid’O – Lingua Italiana d’Oggi*, II, pp. 295-306.
- Aprile M.(a cura di) (2010), *Lingua e linguaggio dei media*, Atti del convegno (Lecce, 22-23 settembre 2008), Roma, Aracne.
- Baños R. (2010), “El diálogo audiovisual en la traducción para el doblaje y en las producciones domésticas: parecidos y diferencias”, en: López-Campos R., Buendía C. y Álvarez M. (eds.), *Traducción y modernidad*, Córdoba, Nuevos Horizontes, pp. 199-210.
- Bazzanella C. (2008), *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un’introduzione*, Roma-Bari, Laterza.
- Berretta M. (1994), “Il parlato italiano contemporaneo”, in: Seriani L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, II. *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, pp. 239-270
- Berruto G. (1987), *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- Berruto G. (2012), *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, Nuova edizione, Roma, Carocci.

- Berruto G. (2014), “Esiste ancora l’italiano popolare? Una rivisitazione”, in: Danler P., Konecny C. (a cura di), *Dall’architettura della lingua italiana all’architettura linguistica dell’Italia. Saggi in omaggio a Heidi Siller-Runggaldier*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 277-290.
- Biffi M. (2010), “Il LIT – Lessico Italiano Televisivo: l’italiano televisivo in rete”, in: Mauroni E., Piotti M. (a cura di), *L’italiano televisivo 1976-2006*, Atti del Convegno (Milano, 15-16 giugno 2009), Firenze, Accademia della Crusca, pp. 35-69.
- Briz A. y Grupo Val.Es.Co, (2000), *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel.
- Brumme J. (2012), *Traducir la voz ficticia*, Berlin/Boston, de Gruyter (Beihefte zur ZrPh, 367).
- Bubel C. M. (2008), “Film audiences as overhearers”, *Journal of Pragmatics*, 40/1, pp.55-71.
- Buonanno M. (1996), *Leggere la fiction. «Narrami o diva» rivisitata*, Napoli, Liguori.
- Chaume F. (2001), “La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en la traducción”, in: Chaume F. y Agost R. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 77-90.
- Chaume F. (2005), “Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual”, *Puentes*, 6, pp. 5-12.
- D’Achille P. (2010), “La lingua della televisione”, in: Aprile (a cura di), pp. 121-146.
- De Fazio D. (2010), “La lingua della *fiction* italiana”, in: Aprile M., De Fazio D. (a cura di), *La serialità televisiva*, Galatina, Congedo, pp. 51-163.
- Fresu R. (2016), “L’italiano dei semicolti”, in: Lubello S. (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlin/Boston, de Gruyter, pp. 322-344.
- Freunek S. (2007), *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung*, Berlin, Frank & Timme.
- Galbiati B, (2008), “*Scripted format*. Processi di selezione e di adattamento”, in: Pozzato M. P., Grignaffini G. (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Milano, RTI, pp. 171-183
- García Luque, F. (2005), “Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica”, *Trans*, 9, pp. 21-35.
- Gatta F. (2000), “La lingua della serie televisiva italiana tra stereotipo e realtà”, in: Bollettieri Businelli R. M. *et al.* (a cura di), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?*, Bologna, CLUEB, pp. 88-107.
- Gili G. (2010), “I mutamenti della lingua della televisione: una prospettiva sociologica”, in: Aprile (a cura di), pp. 153-178.
- Goetsch P. (1985), “Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen”, *Poetica*, 17, pp. 202-218.
- Gregory M. (1967), “Aspects of Varieties Differentiations”, *Journal of Linguistics*, 3, pp. 177-198.
- Gualdo R., Clemenzi L. (in stampa), “Da G1 a G2. Audiovisivi per l’apprendimento dell’italiano”, *Lid’O – Lingua Italiana d’Oggi*.

- Kozloff S. (2000), *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley, University of California Press.
- La Forgia F., Tonin R. (2016), “Il parlato delle serie televisive: il caso di *Cuéntame* e di *Boris*”, *Orillas*, 5, pp. 1-21.
- Lorenzetti, L. (in stampa), “Normative Dictionaries”, in: Lebsanft F., Tacke F. (eds), *Manual of Standardization in the Romance Languages*, Berlin-Boston, de Gruyter.
- Mapelli G. (2016): “Aspectos de la oralidad en las series televisivas españolas: los procedimientos de intensificación”, *Orillas*, 5, pp. 1-18.
- Masini A. (2003), “L’italiano contemporaneo e la lingua dei media”, in: Bonomi I., Masini A., Morgana S. (a cura di), *Lingua italiana e mass media*, Roma, Carocci, pp. 11-32. [ristampato in Bonomi I., Masini A., Morgana S. (a cura di), *Lingua italiana e mass media. Nuova edizione*, Roma, Carocci, pp. 17-40].
- Messina S. (2007), “L’italiano vero-simile: la mimesi dell’italiano parlato nella fiction televisiva”, in: Elia A., Landi A. (a cura di), *La serialità televisiva: testi, materia, forme*, Roma, Carocci, pp. 187-229.
- Messina S. (2010), *Ciao famiglia. Un’analisi “veloce veloce” della lingua della serie Un medico in famiglia*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Mihatsch W. (2006), “*Machin, truc, chose*: la naissance de marqueurs pragmatiques”, in: Drescher M. et Frank-Job B. (éds.), *Les marqueurs discursifs dans les langues romanes. Approches théoretiques et méthodologiques*, Frankfurt am Main, Peter Lang. pp. 153-172.
- Motta D. (2017), “Il doppiaggio televisivo come strumento didattico per l’insegnamento dell’italiano LS. Dall’adattamento culturale dei testi alla didattica della fraseologia”, *Italiano LinguaDue*, 9/1, pp. 70-82.
- Nencioni G. (1976/1983), “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, *Strumenti critici*, 10, pp. 1-56 (rist. in: Id., *Di scritto e parlato, Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179).
- Palermo M. (2010), “L’italiano giudicato dagli insegnanti”, *Lid’O –Lingua Italiana d’Oggi*, VII, pp. 241-251.
- Paloma D. (1999), “De la lengua catalana a les sèries de televisió”, *Analisi*, 3, pp. 73-92.
- Pavesi M. (2006), *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall’inglese all’italiano*, Roma, Carocci.
- Perego E., Taylor, C. (2012), *Tradurre l’audiovisivo*, Roma, Carocci.
- Quaglio P. (2008), “Television dialogue and natural conversation. Linguistic similarities and functional differences”, in: Ädel A., Reppen R. (eds.), *Corpora and Discourse. The challenges of different settings*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 189-210.
- Renzi L. (2012), *Come cambia la lingua. L’italiano in movimento*, Bologna, Il Mulino.
- Romero Fresco P. (2012), “Dubbing Dialogues... Naturally. A Pragmatic Approach to the Translation of Transition Markers in Dubbing”, in: Agost R., Orero P., Di Giovanni E. (eds.), *Multidisciplinarity in audiovisual translation, (MonTI, 4)*, pp. 181-206.
- Rossi F. (1999), *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni.

- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne.
- Rossi F. (2007), “La lingua adattata”, in: Massara G. (a cura di), *La lingua invisibile. Aspetti teorici e tecnici del doppiaggio in Italia*, Roma, Nuova Editrice Universitaria, pp. 87-106.
- Rossi F. (2011), “Discourse analysis of film dialogues. Italian comedy between linguistic realism and pragmatic non-realism”, in: Piazza R., Bednarek M., Rossi F. (eds.), *Telecinematic Discourse. Approaches to the language of film and television series*, Philadelphia/Amsterdam, John Benjamins, pp. 21-46.
- Rossi F. (2017), “L’italiano al cinema, l’italiano del cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo”, in: Patota G., Rossi F. (a cura di), *L’italiano al cinema, l’italiano nel cinema*, Firenze, GoWare, pp. 11-32.
- Rossi F. (in stampa), “Oltre il trasmesso? Lineamenti di pragmatica multimodale per una diacronia dei linguaggi dei media vecchi e nuovi”, in: *Pragmatica storica dell’italiano*, Atti del convegno dell’Associazione per la Storia della Lingua Italiana – ASLI (Catania, 29-31 ottobre 2018), Firenze, Cesati.
- Russo V., Dittmar N. (2016), “Konstruktionen konversationeller Vagheit in deutschen und italienischen Gesprächen”, in: Selig, Morlicchio, Dittmar (Hrsg.) (2016), pp.43-71.
- Selig M., Morlicchio E., Dittmar N. (Hrsg.) (2016), *Gesprächsanalyse zwischen Syntax und Pragmatik*, Tübingen, Stauffenburg.
- Serafini F. (2009), “Alla ricerca di una lingua per la *fiction*. La parola al produttore”, <<http://www.treccani.it/lingua>>. [ultimo accesso: novembre 2018].
- Sobrero A.A. (2012), “Italiano regionale: fra tendenze unitarie, risorgive dialettali e derive postalfabetiche”, in: Telmon T., Raimondi G., Revelli L. (a cura di), *Coesistenza linguistiche nell’Italia pre-e postunitaria*, Atti del XLV Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Torino, 26-27 settembre 2011), Roma, Bulzoni, pp. 129-143.
- Tonin, R. (2014), “«Un poquito de por favor»: la sfida dell’oraità alle limitazioni del sottotitolo”, *Cuadernos Aispi*, 4, pp. 213-228.
- Zabalbeascoa P. (2008), “La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales”, in: Brumme, J. (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 157-175.
- Zabalbeascoa P. (2010), “La credibilidad de los perdida, o cuando el texto escrito es mas oral que el texto audiovisual. El caso de *Trainspotting*”, in: Andujar G., Brumme J. (eds), *Construir, deconstruir y reconstruir. Mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad*, Berlin, Frank & Timme, pp. 141-160.
- Zamora Muñoz P. (2018), “Los rasgos morfosintácticos del coloquial hablado italiano y su inserción en las versiones fílmicas originales y meta: entre innovación y tradición”, *TRANS – Revista de traductología Universidad de Málaga*, 22, pp. 203-221.
- Zamora Muñoz P., Alessandro A. (2016), “Frecuencia de uso i funciones de las interjecciones italianas y españolas en el hablado fílmico y su repercusiones en el doblaje al español”, *MonTI, Extra 3*, pp. 181-211.