

# L'ITALIANO OLTRE FRONTIERA

V CONVEGNO INTERNAZIONALE

Leuven, 22-25 aprile 1998



Volume

1



LEUVEN UNIVERSITY PRESS



FRANCO CESATI EDITORE

# L'ITALIANO OLTRE FRONTIERA

V CONVEGNO INTERNAZIONALE

Leuven, 22-25 aprile 1998

Organizzato dal Centro di Studi Italiani  
della Katholieke Universiteit Leuven (K.U. Leuven),  
in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura per il Belgio,  
la Universiteit Antwerpen (UA), l'Università degli Studi di Firenze  
e la Ruprecht-Karls Universität Heidelberg

Volume

I

a cura di

Serge Vanvolsem, Dieter Vermandere,  
Yves D'Hulst, Franco Musarra



LEUVEN UNIVERSITY PRESS

2000



FRANCO CESATI EDITORE



GIUSEPPE BRINCAT \*

IL DOPPIAGGIO DI TELEFILM AMERICANI:  
UNA VARIANTE TRADOTTA  
DELL'ITALIANO PARLATO-RECITATO?

0. Premessa

Negli ultimi anni gli studi sull'italiano parlato in generale e sull'italiano della televisione in particolare si sono moltiplicati. Alcuni linguisti hanno anche cominciato a chiedersi fino a che punto l'italiano televisivo ricalchi il parlato nelle sue varie manifestazioni spontanee o meno. L'argomento a me interessa per un motivo specifico, appunto perché, insegnando l'italiano a Malta, osservo che i miei concittadini sono esposti soprattutto, molti addirittura esclusivamente, all'italiano che arriva via etere. In effetti la popolazione maltese si può qualificare trilingue perché usa il maltese come lingua prevalentemente parlata, l'inglese come acroletto prevalentemente scritto, e l'italiano in modo consistente però passivo. Basta guardare le cifre ufficiali dell'audience televisiva relative al 1997 per rendersi conto che, malgrado la diffusione crescente delle reti internazionali via cavo, attualmente ferme all'8%, le reti televisive italiane controllano ancora la fetta maggiore, del 47%, contro le quattro reti locali che arrivano al 43%.

Con la collaborazione di alcuni allievi tra il 1987 e il 1997 ho indagato la comprensione dell'italiano di varie categorie della società maltese – bambini, adolescenti, adulti maschi e femmine, anziani, per un migliaio di soggetti – e abbiamo osservato il peso di fattori quali l'età, il sesso, lo status sociale, il grado di istruzione, l'affinità lessicale tra maltese e italiano, l'apprendimento formale della lingua italiana e l'acquisizione spontanea. I risultati sono stati molto positivi e sono apparsi negli atti di tre congressi, tenuti rispettivamente a Lugano (SLI 1991), Malta (AIPI 1992) e Parigi (CIL 1997), nei primi due parzialmente, nel terzo in modo comprensivo. Sono stati utilizzati anche in

\* *University of Malta.*



un mio articolo su "Italiano e oltre" (Cfr. Brincat 1992, 1993, 1998a e 1998b).

La presente comunicazione si ispira ad uno dei risultati più curiosi che sono emersi da quell'indagine, cioè che la maggior parte dei telespettatori ha dichiarato di preferire i programmi americani in lingua italiana anche quando, nella stessa settimana, aveva l'opportunità di seguirli nella lingua originale. Considerando che l'inglese a Malta lo imparano tutti, e dai primi anni di scuola (anzi spesso prima), il fatto è sorprendente e mi sono chiesto se ci potessero essere motivi linguistici, siccome il fattore sociale indica che i giovani maltesi preferiscono i programmi americani a quelli italiani: per esempio le risposte a un questionario hanno rivelato che 159 su 200 giovani maltesi guardavano regolarmente *Beverly Hills* e solo 46 seguivano *I ragazzi del muretto*. La spiegazione fornita da 72 di loro è stata che il primo rispecchia meglio il loro stile di vita e solo 19 si sono identificati nel secondo (Bencini 1997, pp.105-108). L'analisi preliminare di alcuni campioni tratti da programmi appartenenti a generi diversi aveva confermato l'impressione che il parlato-recitato (adotto i termini conati da Giovanni Nencioni nel suo fondamentale studio del 1976, ripubblicato in Nencioni 1983) della telenovela è più accessibile del parlato-scritto misto al parlato-parlato del quiz show, e che il parlato-scritto del notiziario presenta le maggiori difficoltà (cfr. Diadori 1992). Infatti il test basato su frasi tratte da tre programmi rappresentativi ha dato le seguenti percentuali di risposte corrette: *Manuela* 58,3, *Telemike* 43,5 e *Linea notte* 30,8 (cfr. Brincat 1993, pp. 276-284).

In seguito, volendo approfondire l'impressione che l'italiano doppiato sia più semplice dell'italiano autentico, ho raccomandato a due allieve un'indagine sul fortunato teleserial *Beverly Hills 90210* per vedere se e fino a che punto la lingua originale condizioni la versione doppiata (Agius e Vassallo 1995). Poi, per verificare le tendenze che ne sono emerse, ho assegnato a due altre allieve una ricerca simile basata su un telefilm di livello tematico un po' superiore, *The Young Indiana Jones* (Farrugia e Mallia 1996). Infine per scoprire se esistono differenze intrinseche fra l'italiano del doppiaggio e l'italiano dei telefilm prodotti in Italia, ho assegnato un'altra tesina sul linguaggio del telefilm *I ragazzi del muretto*, scritto direttamente in italiano (Bencini 1997). Il confronto tra i due programmi ispirati entrambi alla vita dei giovani di oggi è possibile anche perché i testi sono praticamente della stessa lunghezza: i due episodi di *Beverly Hills* consistono di 10.017 parole, mentre l'episodio de *I ragazzi del muretto* consiste di 9.940 parole. La differenza risulta di appena 77 parole. Il testo di un episodio del telefilm *The Young Indiana Jones* è più breve e consiste di 3.342 parole, ma la mia intenzione era di utilizzarlo solo per confermare, negare o precisare certe tendenze osservabili nel doppiaggio. Per conseguenza non ho ritenuto utile riportarlo alla lunghezza degli altri con la trascrizione di due altri episodi.



tute ironiche e spiritose nell'originale pensato per un pubblico americano, risulta appiattita. Comunque, bisogna ammettere che questo va a vantaggio della comprensibilità (anche se non sempre rende il significato originale). Per citare qualche esempio "I did think we nailed that last scene" diventa "Credevo che l'ultima scena non andasse bene"; "you're one dead tuna" diventa "siete spacciati"; "Why, so you can go network with the brat pack?" diventa "Perché, ti diverti a firmare autografi?"; e "sponging a big mine" si riduce a "fa tutto a pagamento". Evidentemente in casi del genere il doppiaggio si prefigge lo scopo di spiegare l'originale, come ebbe a dire una volta Paolo Bonolis intervistato da Alessandra Casella nel programma *Seconda serata*: "il doppiaggio è un adattamento del programma al pubblico che lo guarderà". Questo processo chiarificatore diventa indispensabile per l'intrinseca intraducibilità di battute spiritose che si rifanno a usi culturali specifici, come nel caso di "flavour of the week" che, diventando "l'avventura della settimana", perde il riferimento all'offerta speciale commerciale, o nel gioco di parole "squeaky clean shows" ("storie sempre pulite"), imperniato sull'aggettivo *clean* che significa "pulito" ma che viene trasferito sul piano semantico morale, "sano", passando dall'espressione "squeaky clean shoes" (scarpe nuove fiammanti che scricchiolano) a qualificare il quasi omofono *shows*, per indicare spettacoli moralmente ineccepibili, ma con una sfumatura ironica.

Per conseguenza il lessico della versione doppiata risulta chiaramente molto "normale" e "fondamentale" anche perché le scene ritraggono eventi della vita quotidiana, e per questa ragione non ci è sembrato indispensabile il confronto con le liste di frequenza del LIP (De Mauro et al, 1993). La bassa densità del lessico era evidente e l'esito sembrava scontato poiché il LIP ha mostrato che i primi 1500 lemmi della lista di frequenza coprono quasi il 90% del corpus, e dunque di un testo medio (ibid. p.122). La stessa osservazione vale per l'altro telefilm che abbiamo esaminato, *The Young Indiana Jones*, episodio "Vienna 1908".

Sorprende osservare che l'uso di parole inglesi è molto ridotto, appena una ventina in *Beverly Hills*, consistenti soprattutto di termini sportivi e musicali internazionali come "hockey, skateboard, surf, tennis, hit-parade, juke-box, rap" e altri generici come "stop, okay, ketchup, party, college, look, chance, barman, cocktail, superman, babysitter" i quali sono d'uso comune in italiano, e servono a dare il colore locale o alla caratterizzazione del personaggio. Le uniche devianze sono dovute alla tematica di scene particolari, come la terminologia cinematografica nel primo episodio dove un personaggio, Brandon, viene chiamato a recitare in un telefilm, e allora si parla di "cast, set, show, talkshow, record, star", e come i termini spagnoli, soprattutto gastronomici, nel secondo episodio dove la famiglia ospita una ragazza di origine ispanica. Lo stesso discorso vale per *Indiana Jones*, che essendo ambientato a Vienna contiene delle battute intere in tedesco, mentre nella scena



## 1. Il confronto linguistico tra testi doppiati e testi originali italiani

Devo precisare che la presente indagine è limitata a un tipo solo di programma televisivo, quello che richiama il pubblico giovane, e che dunque i risultati non possono ritenersi necessariamente validi per tutti i generi televisivi. Vale ricordare, però, che il telefilm giovanile si taglia una delle maggiori fette dell'audience televisiva, non solo a Malta ma anche in Italia. Durante la settimana nella quale avevamo fatto le registrazioni, *Beverly Hills* attirava 3.853.000 spettatori su Italia 1 (*Sorrisi e canzoni TV*, 13-19 giugno 1993), e questo successo si ripeteva da e per moltissime settimane, esercitando una non trascurabile influenza sociale e linguistica per causa del culto che ne nasceva. A Malta su 200 giovani telespettatori ben 133 lo seguivano regolarmente e tutti ne avevano visto qualche episodio. Dei 200, inclusi quelli che lo guardavano saltuariamente o senza entusiasmo, 113 preferivano la versione italiana mentre 87 preferivano quella americana (alcuni le guardavano entrambe). È interessante notare che 105, cioè più della metà, hanno spiegato che la loro preferenza è dovuta al fatto che comprendono meglio la versione italiana, contro 61 che hanno detto che comprendono meglio la versione americana (45 hanno dato motivi diversi). La stessa preferenza della versione italiana è stata espressa in una seconda indagine condotta un paio d'anni dopo da Gabriella Bencini fra 200 ragazzi e ragazze maltesi di 14-16 anni: 101 contro 58.

## 2. Il lessico

Dall'analisi delle trascrizioni di due episodi di *Beverly Hills*, intitolati «Fame is where you find it» («Un'occasione mancata») e «East Side Story», è emerso chiaramente il fatto che il linguaggio originale è irto di parole ed espressioni tipiche dello slang giovanile americano, spesso caratteristico di Los Angeles. Vale segnalare che la loro comprensione ha dato parecchio filo da torcere alle mie due allieve, le quali hanno dovuto ricorrere all'aiuto di studentesse statunitensi che facevano un semestre all'università di Malta. In appendice presento un campionario di termini ed espressioni slang che risultano incomprensibili al giovane maltese medio, anche se ha studiato l'inglese per oltre dieci anni, lo usa abitualmente come lingua veicolare a scuola e si reca regolarmente al cinema per vedere i films americani di maggiore successo.

In questa lista presento anche la versione italiana delle frasi, ma tengo a precisare che il mio scopo non è di discutere la qualità della traduzione, bensì di sottolineare che la tendenza del doppiaggio è decisamente orientata verso la semplificazione. In questo modo la forte espressività, scoppiettante di bat-



dove il protagonista è a cena con Freud, Jung e Adler, si parla ovviamente di psicologia e psicanalisi.

Più deviante dallo standard si rivela il lessico dei *Ragazzi del muretto* perché l'ambientazione è una borgata romana e allora ci sono più slittamenti nell'italiano popolare, con qualche tocco di romanesco, e nel gergo giovanile. A confermare la definizione che ha dato Sobrero di "quella specie di gergo con cui i giovani spesso comunicano fra loro, fatto di parole deformate, scherzose, oscene, irridenti, a volte inventate, a volte attinte al movimento più che alla moda" (Sobrero 1991) si sentono spesso parole come "cavolo, carognata, cretino, sacco, deficiente, rompere, fregarsi, incasinarsi", una trentina di disfemismi certe volte in contesti iperbolici a effetto comico come "non memorizzi un cazzo", "uno squallidissimo stronzo" (lo stesso oggetto può anche essere "povero" o "perfetto"), "non ho nessuna voglia di ascoltare la palla che si è preparata", "stare con una che ti dà solo calci nelle palle". Ci sono però altre frasi espressive non prive di fantasia, che possono essere individuali o tipiche dell'ambiente romano, popolare, giovanile o di tutti e tre insieme: "sono diventato una scheggia", "l'esame di pazienza segna il rosso", "non fai altro che trattarmi da pesce in faccia dalla mattina alla sera", "gli do tre ore di autonomia e torna con la solita telefonata di scusa".

I termini specializzati sono pochi e strettamente funzionali, come il linguaggio settoriale medico quando si discute degli effetti di un incidente, e allora si parla di "trauma cranico", "ematoma", "lesione all'altezza delle vertebre lombari", "gli arti inferiori". Pochissimi sono i forestierismi, del resto già comuni nell'italiano colloquiale e integrati in sintagmi fissi come "luna park", "rifarmi il look", "sotto shock" dall'inglese, "un pupazzetto di pelouche" e l'insolita esclamazione "Voilà" dal francese. Pochissimi sono anche i dialettalismi, limitati a qualche forma apocopata come il vocativo "Dottò" e l'infinito in "mica posso sta'a lavorare gratis", qualche *te* soggetto. Un po' più frequente è il ricorso al pronome *ci+avere*: "c'hai una faccia che è peggio della mia", "c'ha dei movimenti che...", "Non c'ho mica bisogno della balia", un tratto che è in espansione sul livello diastratico ma che è ancora molto marcato diatopicamente.

### **3. La morfologia**

Il lessico, sia nell'italiano doppiato sia nell'italiano "originale", conferma dunque che gli autori dei copioni mirano allo standard "neutralizzato", che si potrebbe definire "cardinale" (per rispolverare un tecnicismo dantesco) o "common core" (per dirla in inglese), e che al massimo sono propensi a dare una leggera patina gergale. Si può dunque applicare anche ai telefilm la tendenza che Nicoletta Maraschio ha osservato nel doppiaggio cinematografico,



quella di portare a “un impasto linguistico spersonalizzato, asettico e uniforme” (1982, pp.139-140). Questa tendenza trova conferma anche sul piano della morfologia. Liberiamoci subito di due tratti che si ritengono tipici dello standard: l’allocuzione e il congiuntivo, i quali, per il fatto che non hanno forme corrispondenti nell’inglese, farebbero supporre un uso più spensierato nel doppiaggio. Sia in *Beverly Hills* che in *The Young Indiana Jones* l’adesione alle norme dello standard è quasi totale, tanto che in questi casi si potrebbe parlare veramente di grammatica “ancien régime” per usare un termine di Berruto (1987). I pronomi “tu” e “Lei” si alternano sempre secondo il grado di formalità/informalità dei rispettivi contesti, mentre il congiuntivo è adoperato con grande frequenza sia nelle forme di cortesia, sia nel periodo ipotetico e nei tipi principali, come il volitivo e il dubitativo (in dipendenza da verba putandi e sentiendi).

**Tabella 1.** Uso del congiuntivo.

	Occorrenze di verbi al congiuntivo	Mancato uso del congiuntivo
<i>Beverly Hills</i>	58	4
<i>I ragazzi del muretto</i>	66	2
<i>Indiana Jones</i>	41	0

È da notare, poi, che tra le poche infrazioni alla regola standard, i casi veramente censurabili sono soltanto i seguenti: “E sembra che piace alla principessa”, e “Come pensi che vengono costruite le piscine di Beverly Hills?” poiché “Posso aspettare finché non torna” è una scelta lecita, e “Speriamo che mamma e papà non mi mettono in imbarazzo” sembra veniale siccome dopo “sperare” si ammette già l’uso del futuro e del condizionale (Wandruszka in Renzi, 1991, II, p. 422). Gli autori del telefilm italiano si concedono una costruzione del periodo ipotetico che appartiene al neo-standard: “Se non prendevi quella porcheria forse riuscivi a ragionare anche con la tua testa”. Il secondo esempio, “No, l’unica persona che può fare qualcosa per Simone è Simone” non solo è una scelta facoltativa ma indica addirittura l’attenzione che nel copione si presta all’uso del congiuntivo. In effetti questa frase è una precisazione che echeggia il turno precedente nel quale l’interlocutore aveva detto “Oramai credo che l’unica persona che possa fare qualcosa per Simone sia Simone”. Si tratta dunque di un’affermazione categorica che vuole escludere i dubbi espressi dal primo interlocutore.

Un altro tratto che potrebbe lasciar trasparire l’influsso della versione originale è l’uso del gerundio poiché in inglese sembra più frequente che in



italiano. Si noti che forme come "he is eating", "he was eating" possono essere tradotte in italiano sia con la perifrasi progressiva "sta mangiando", "stava mangiando" sia con "mangia" o "mangiava", e che la scelta del doppiatore potrebbe essere determinata dalla forma originale inglese. Effettivamente quasi tutti i casi dell'uso del gerundio nei tre testi esaminati sono risultati del tipo "stare + gerundio", e poi quasi sempre con "stare" al presente. Però l'uso di questa locuzione è definito "molto frequente" nell'italiano contemporaneo, anche se il suo uso nel parlato spontaneo "è più o meno frequente nei diversi tipi di italiano regionale, anche in rapporto al fatto che la perifrasi non è presente dovunque nei dialetti" (P.M. Bertinetto in Renzi 1991, II, p. 131). Tuttavia la maggiore frequenza di questa locuzione in *Beverly Hills*, con 66 occorrenze contro le 42 di *I ragazzi del muretto*, può essere indicativa di una maggiore propensione ad usarla da parte dei doppiatori, anche se bisogna ricordare che sono solo 6 le sue occorrenze, tutte al presente, nella versione doppiata di *The Young Indiana Jones*. Vale aggiungere che non ho rintracciato nessun caso dell'uso della locuzione nei contesti dell'arrivo o della partenza di un personaggio in corrispondenza dell'inglese "I'm coming" e "I'm going/I'm leaving". In tutti i testi esaminati si usa il presente indicativo, "vengo" e "vado/me ne vado".

#### 4. La sintassi del parlato

Uno dei tratti più caratteristici del parlato spontaneo è l'abbondanza di frasi interrotte, riprese, cambiate, o semplicemente incomplete, con l'uso frequente di segnali discorsivi, che rappresentano pause di esitazione spesso seguite da autocorrezioni che danno al testo un carattere frammentario, disordinato e qualche volta sconnesso. Il parlato-recitato nei testi dei telefilm esaminati, al contrario, presenta frasi e periodi quasi sempre ben costruiti, tanto che sono rari persino i casi di frasi iniziate in un turno e proseguite regolarmente nel turno successivo. Non mancano le frasi segmentate ma si tratta generalmente di dislocazioni a destra o a sinistra, frasi a "tema sospeso" e frasi scisse, le quali come si sa, nell'italiano contemporaneo sono accettabilissime. Bisogna dire, però, che non sono nemmeno tanto frequenti perché le dislocazioni si limitano a una decina di esempi di ciascun tipo in ognuno dei testi, mentre si osserva che le frasi scisse, specie di tipo copulativo, sono leggermente più comuni. Rarissimi i casi del *c'è* presentativo.

In compenso è veramente massiccio l'uso dei segnali discorsivi, sia primarie che derivate, sia univoche che plurivoche, come pure le locuzioni olofrastiche (quando un'unità lessicale ha il significato di un'intera frase; cfr. Poggi in Renzi, 1995, III pp. 403-425). Rispetto alla lista di frequenza dei fonosimboli in De Mauro, 1993 (p. 531), si osserva che nel telefilm italiano quello più



Tabella 2. I segnali discorsivi.

	Bev. Hills	I ragazzi del muretto	Indiana Jones	Rango LIP (occ. tipo A)
<b>Fonosimboli</b>				
eh	20	47	5	1* (6981)
ah	51	13	11	2 (2174)
oh	27	8	12	7 (79)
be'	27	17	5	6 (215)
ehi	20	0	1	20 (9)
<b>Interiezioni</b>				
allora	39	21	6	39 (503)
bene	12	9	6	45 (329)
vero?	11	6	1	143 (52)
davvero?	8	1	2	614 (3)
sai	8	7	2	47* (79)
senti/te	10	13	7	74* (68)
scusa/te	15	17	0	140* (63)
certo	15	4	8	112 (26)
già	19	2	2	85♦ (186)
ecco	19	11	6	55* (298)
cioè	1	10	0	51 (430)
dài	1	22	0	56* (44)
mica	1	10	0	425 (28)
<b>Polirematiche</b>				
va bene	16	13	1	1* (1004)
che cosa	27	9	3	2 (370)
(cfr. cosa?)	13	12	1	41 (334)
d'accordo	5	0	0	3 (183)
per favore	11	12	2	150 (6)
ti prego	5	13	5	775* (2)

NB Si riportano solo i lemmi più significativi.

Il tipo A nel LIP comprende le conversazioni faccia a faccia.

\* = il rango LIP si riferisce alle occorrenze di tutte le forme del verbo

♦ = LIP non distingue l'interiezione dall'uso avverbiale

\* = qui, come nel LIP, comprende l'uso con il pronome enclitico

\* = il rango è quello della relativa lista specializzata (Lista D dei fonosimboli, Lista E delle polirematiche, pp. 531-540). Tra parentesi si riportano le occorrenze.



frequente è *eh* (47) seguito da *be'* (17) e *ah* (13), mentre nella versione doppiata di *Beverly Hills* in testa vediamo *ah* (51), seguito da *oh* (27) e *be'* (27), ed *ehi* (20). Sono rari *mah*, *ahi*, *boh*, mentre *ahò* e *ueh* ricorrono solo nei *Ragazzi del muretto*, essendo marcati diatopicamente e diastraticamente.

Anche fra le interiezioni plurivoche, tralasciando le profrasi *sì* e *no*, e le formule di cortesia *grazie*, *buongiorno*, *buonasera*, e *buonanotte*, si osservano scelte diverse tra testo doppiato e testo italiano originale. In *Beverly Hills* le interiezioni *allora* (39), *va bene* (16), *bene* (12), *vero?* (11), *davvero?* (8) ricorrono più spesso che nel telefilm italiano (rispettivamente 21, 13, 9, 6, 1), quasi uguali sono le occorrenze di *sai*, *senti/sentite* e *scusa/scusate* (rispettivamente 8, 10 e 15 contro 7, 13 e 17), mentre sono molto più frequenti nel testo doppiato *certo* (15 contro 4) e *già* (19 contro 2). *Salve*, *giusto*, *magnifico*, *silenzio* si registrano solo nel testo doppiato, mentre *cioè*, *dài* e *mica* sono frequenti nel teleserial italiano ma appaiono una volta sola nel testo doppiato.

## 5. L'organizzazione sintattica

È interessante notare che i segnali discorsivi sono prevalentemente collocati all'inizio o alla fine della frase. Questa tendenza è legata al fatto che i doppiatori di *Beverly Hills*, del resto come gli autori dei testi del telefilm italiano *I ragazzi del muretto*, si sono guardati dal riprodurre il carattere frammentario del parlato spontaneo. L'abbondanza delle interiezioni è stata dunque imbrigliata, a riprova del fatto che questo tipo di dialogo, diversamente da quello spontaneo, è decisamente pianificato. A parte le differenze indicate sopra, che riguardano le diverse scelte che caratterizzano il testo ambientato negli Stati Uniti dal testo ambientato in Italia, si osserva chiaramente che le interiezioni sono più numerose nel primo, con un totale di 471 occorrenze dei diversi fonosimboli e lemmi, che nel secondo che ne presenta 325, dunque quasi 150 di meno. L'impressione che in inglese si usino più interiezioni viene confermata dal testo di *The Young Indiana Jones* che, con un totale di 137 occorrenze in un testo lungo il terzo degli altri, si avvicina, come percentuale, più al primo che al secondo.

Il grado di complessità dell'organizzazione sintattica viene indicato dal rapporto tra il numero dei turni e il totale delle parole comprendenti il testo. Il divario tra *Beverly Hills* e *I ragazzi del muretto* è evidenziato dal fatto che su un numero di parole praticamente uguale, il telefilm doppiato ha 1059 turni mentre quello italiano ne ha soltanto 700. Questo rivela una media di 9,46 parole per turno nel primo e di 14,20 parole per turno nel secondo, e significa che nel teleserial americano le battute sono più brevi e gli scambi più frequenti. L'impressione che l'organizzazione sintattica in italiano, anche al livello della conversazione informale del settore giovanile, sia più elaborata



trova conferma nella frequenza delle frasi nominali che in *Beverly Hills* sono 218 e nei *Ragazzi del muretto* sono solo 80. Anche in questo caso *The Young Indiana Jones* conferma la tendenza dei testi doppiati a rispettare la semplicità del copione originale poiché, malgrado la brevità, ne contiene 57. Questo tratto, cioè l'abbondanza di frasi nominali, ravvicina i testi dei telefilm al dialogo dei fotoromanzi, p. es. quello di "Grand Hotel", dove le frasi nominali (e coordinate) raggiungono il 74,5% delle frasi (cfr. Lepschy, 1989, p. 17), e alla conversazione libera, p. es. il testo *Il Caffé*, in Voghera 1992, dove le frasi nominali sono decisamente più numerose che negli altri testi (cfr. p. 176).

**Tabella 3.** L'organizzazione sintattica

	Beverly Hills 90210	I ragazzi del muretto	The Young Jones
	<b>Corpus intero</b>		
Totale parole	10.017	9.940	3.342
Totale turni	1.059	700	299
Parole per turno	9,46	14,20	11,17
	<b>Nei primi 50 turni</b>		
frasi	93	85	91
parole	489	705	597
frasi nominali	218	80	57
proposizioni indipendenti	63	43	57
proposizioni coordinate	10	13	12
proposizioni subordinate	16	43	15
proposizioni non verbali	19	19	21

## 6. Conclusione

L'analisi sintattica dei primi 50 turni di ciascun testo conferma la semplicità della struttura della frase nei teleserials americani *Beverly Hills*, il testo più leggero, e pure di *The Young Indiana Jones*, di cui l'argomento è più serio, rispetto al testo dei *Ragazzi del muretto*. Infatti nei teleserials americani si osserva consistentemente un minor numero di parole per frase, e un maggior numero di frasi nominali e di proposizioni indipendenti. D'altro canto sorprende osservare che il numero delle frasi subordinate (implicite ed esplicite) è superiore in tutti i testi, ma in modo ancora più marcato nel telefilm italiano (43 contro 13 coordinate). Questo sembra contraddire l'impressione generale, condivisa da molti linguisti, che "il parlato preferisca la paratassi all'ipo-



tassi" (Berruto 1993, p. 43), ma in realtà prova che il parlato-recitato non è identico al parlato-parlato. Malgrado il fatto che voglia imitare il parlato spontaneo, specie tramite il ricorso massiccio alle interiezioni, il dialogo dei teleserial, come abbiamo visto, mantiene sempre alcuni tratti essenziali dello scritto, il più importante dei quali è la pianificazione.

Per tornare all'argomento che ci siamo proposti di esaminare all'inizio di questa comunicazione, la caratteristica più evidente che distingue il parlato-recitato del doppiaggio dal parlato-recitato di produzione italiana, almeno in questo genere, mi sembra la tendenza verso lo standard semplificato, soprattutto nella sintassi. La bassa densità del lessico era scontata poiché il LIP ha mostrato che i primi 1500 lemmi della lista di frequenza coprono quasi il 90% del corpus (e dunque di un testo parlato medio). Era dunque giusta l'intuizione dei nostri telespettatori che capiscono molto meglio i dialoghi dei film, telenovelas e telefilm che non quelli dei quiz, e tanto meno il linguaggio del telegiornale (Brincat 1998; sul TG cfr. Diadori 1992). Resta da determinare se questa tendenza alla semplificazione dello standard sia da attribuire solo a una scelta precisa dei doppiatori, per esempio alla "preoccupazione della più estesa comprensibilità" (Raffaelli, 1994, p.290), o anche al loro condizionamento da parte del testo originale, specie dell'inglese statunitense. Sembra proprio che oggi l'influenza del copione originale si manifesti in elementi molto sottili: nelle parole di Maria Pavesi "si tratta spesso di forme che in italiano sono marginali, superflue o innaturali, alle quali ci siamo però gradatamente abituati senza peraltro lasciarle penetrare, se non in rari casi, nel nostro italiano parlato" (1994, p. 137). Infatti la stessa studiosa ha mostrato che nei testi doppiati l'allocuzione non si può separare dall'uso dei vocativi (Pavesi 1996).

Che il linguaggio dei teleserials americani sia diverso dall'italiano parlato "comune" o "dell'uso medio" (Sabatini) emerge chiaramente dalle risposte a una delle domande del questionario somministrato da Graziella Bencini (1997, p. 110) a 100 ragazzi e ragazze che nel 1997 frequentavano la 3a o la 4a classe di liceo a Bisceglie, Perugia, Verona e Vicenza. La domanda chiedeva «In quale telefilm pensi che il linguaggio usato sia più affine al tuo?». Solo 8 ragazzi e 16 ragazze hanno risposto che si riconoscono nel linguaggio di *Beverly Hills*, cioè meno di un quarto, mentre 25 ragazzi e 33 ragazze (il 58%) sentono più simile al proprio il linguaggio dei *Ragazzi del muretto* e 18 non lo riconoscono in nessuno dei due telefilm. Malgrado l'esiguità dell'indagine mi sembra che si debba tenerne conto, anche per la luce che potrebbe gettare sul problema focalizzato da Giovanni Nencioni (1998, p. 3) che riguarda la «differenza tra l'azione linguistica della buona scuola», a cui spetta «il compito qualitativo», e gli effetti del «progresso quantitativo provocato dalla televisione» e le conseguenti accuse, fondate o meno, di degrado mosse da più parti alla lingua italiana usata dai giovani e dai personaggi televisivi.



## Riferimenti bibliografici

- AGIUS D. e G. VASSALLO (1995), *L'italiano del doppiaggio: un confronto tra la versione originale e quella italiana di due episodi di «Beverly Hills 90210»*, Tesi non pubblicata (B.A. Hons.), Università di Malta.
- BENCINI G. (1997), *L'italiano recitato: standard e neostandard nel linguaggio del teleserial «I ragazzi del muretto»*, Tesi non pubblicata (B.A. Hons.), Università di Malta.
- BERRUTO G. (1987), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- BERRUTO G. (1993), *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche in Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a cura di A. SOBRERO, Laterza, Bari, pp. 37-92.
- BRINCAT G. (1992), *L'apprendimento spontaneo dell'italiano per televisione: l'esperienza dei bambini dai sei ai dieci anni a Malta*, in *Linee di tendenza dell'italiano contemporaneo. Atti del XXV congresso della SLI*, Lugano, 19-21 settembre 1991, a cura di B. MORETTI, D. PETRINI e S. BIANCONI, Bulzoni, Roma, pp. 501-519.
- BRINCAT G. (1993), *L'italiano della televisione: lingua facile e lingua difficile*, in *Interferenze di sistemi linguistici e culturali nell'italiano. Atti del X congresso AIPI*, Malta, 3-6 settembre 1992, a cura di J. EYNAUD, AIPI, Malta, pp. 271-284.
- BRINCAT G. (1998a), *A Malta l'italiano lo insegna la televisione*, in «Italiano e oltre», anno XIII (1998), n. 1, pp. 52-58.
- BRINCAT J. (1998b), *Language across frontiers. The acquisition of Italian in Malta by viewers of Italian T.V. programmes*, in *Actes du 16e Congrès International des Linguistes (Paris 20-25 juillet 1997)*, a cura di B. CARON, Elsevier Sciences, Oxford, CD ROM.
- DE MAURO T.- MANCINI F.-VEDOVELLI M.-VOGHERA M. (1993), *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, (LIP), Etaslibri, Milano.
- DIADORI P. (1992), *La lingua dei telegiornali italiani degli anni '90* in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», n. XXI, 1-2-3, pp. 229-265.
- FARRUGIA C.-MALLIA C. (1996), *L'italiano del doppiaggio: un confronto fra la versione originale e quella italiana di un episodio di «The Young Indiana Jones»*, Tesi non pubblicata (B.A. Hons.), Università di Malta.
- LEPSCHY G.C. (1989), *Il movimento della norma nell'italiano contemporaneo*, in *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Il Mulino, Bologna, pp. 9-24.
- MARASCHIO N. (1982), *L'italiano del doppiaggio*, in *La lingua italiana in movimento*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 135-158.
- NENCIONI G. (1983), *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna, pp. 126-179.
- NENCIONI G. (1998), *Vita nazionale dell'italiano*, in «La Crusca per voi», 16, pp. 1-6.
- PAVESI M. (1994), *Osservazioni sulla (socio-)linguistica del doppiaggio*, in *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, a cura di R. BACCOLINI, R.M. BOLLETTIERI BOSINELLI, L. GAVIOLI, CLUEB, Bologna, pp. 129-142.
- PAVESI M. (1996), *L'allocuzione nel doppiaggio dall'inglese all'italiano*, in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, a cura di C. HEISS e R.M. BOLLETTIERI BOSINELLI, CLUEB, Bologna, pp. 117-130.



- RAFFAELLI S. (1994), *Il parlato cinematografico e televisivo*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e P. TRIFONE, vol. II, Einaudi, Torino, pp.271-290.  
RENZI L. (1988, 1991 e 1995), *Grande grammatica di consultazione*, a cura di L. RENZI, G. SALVI e A. CARDINALETTI, voll. I-III, Il Mulino, Bologna.  
SOBRERO A.A. (1991), *Le parole oltre il muro*, in «Italiano e oltre», V, 91, p. 218.  
VOGHERA M. (1992), *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*, Il Mulino, Bologna.

## Appendice

Termini ed espressioni slang nell'originale di *Beverly Hills*, con la versione doppiata.

- (1) Jake, we're in trouble. The kid you cast as the surfer dude is in hospital with food poisoning.  
*Jake ci sono problemi. Il ragazzo che deve fare il bellimbusto ha avuto un attacco di dissenteria.*
- (2) Okay, okay, quit busting my chops. I'm sick of sitting around here jaw-boning with you guys, you know what I mean?  
*Va bene, andiamo. Senti, bello, perché non la smetti di farmi scoppiare le mascelle. Sono stanca di stare qui a pomiciare con te. Okay?*
- (3) You know, I did think we nailed that last take.  
*Credevo che l'ultima scena non andasse bene.*
- (4) The bus boys?  
*I cuochi*
- (5) Ready to walk the line?  
*Sei pronto per il grande passo.*
- (6) You gotta remember, when you start surfing, in North Shore most boards still weigh two thousand pounds ... You get clunked with one of these monsters ... you're one dead tuna.  
*Dovete ricordarvi, quando uscite in surf sulla costa nord, di stare attenti alle onde giganti. Se vi imbattete in uno di quei mostri, credete a me, siete spacciati.*
- (7) Why, so you can go network with the brat pack?  
*Perché, ti diverti a firmare autografi?*
- (8) He's not doing anything for free, when he could be sponging a big mine for the "Enquirer".  
*Già, che fretta c'è? Sta attenta, Andrea, perché Brandon fa tutto a pagamento ora. Mi sbaglio amico?*
- (9) And you think you were my flavor of the week?  
*Non te la prendere, non sei stato l'avventura della settimana.*
- (10) Oh, I see. So I was the guy in the rebound?  
*Ho capito. Sono stato il ragazzo del momento di crisi.*
- (11) Your mother says you're getting bent out of shape over nothing.  
*La mamma ha detto che ti sei scaldato per una sciocchezza.*
- (12) So, you're out, off the hook.



- (13) *Allora sei fuori dai guai.*  
 this crummy little scene  
*una misera scena*
- (14) squeaky clean shows  
*storie sempre così pulite*
- (15) I totally ragged on her show.  
*Ho iniziato a scherzare sul suo programma.*
- (16) This kid is a comer.  
*Questo è un ragazzo che scotta.*
- (17) Like, wow, for sure it's like totally radical.  
*Sei così sicura. Ti senti completamente a tuo agio.*
- (18) That's a wrap.  
*Perfetta.*
- (19) I'd have told him to take a flier.  
*Allora tu non parlavi?*
- (20) What's that hip word: def, dope, rad?  
*Come si dice adesso: mega super da sballo?*
- (21) He's really flipped for her.  
*È proprio partito per Carla.*
- (22) I'll slurp / *mi godrò*  
 some stupid klutz / *un'imbranata*  
java / *caffé*  
free bees / *un sacco di vestiti*  
G.P.A. (= Great Point Average) / *quoziente d'intelligenza*  
foxy / *sexy*  
gillion / *un milione*  
 this mug / *questa faccia*