

Il parlato delle serie televisive: il caso di *Cuéntame* e di *Boris*

Francesca LA FORGIA
Raffaella TONIN
Università di Bologna

Riassunto

La nostra analisi si propone di osservare, in una prospettiva discorsiva e interazionale, la lingua di due serie televisive: per lo spagnolo il dramma storico *Cuéntame cómo pasó* e per l'italiano la *sit-com* ironica e cinica *Boris*. Nello specifico vedremo in che modo le risorse linguistiche sono impiegate per costruire stili comunicativi verosimili e caratterizzanti per i singoli personaggi, ma soprattutto come la lingua concorra, assieme agli altri elementi del contesto situazionale, alla costruzione ed espressione del senso di quanto viene detto. In entrambe le serie, infatti, la verosimiglianza della lingua con il parlato spontaneo è ottenuta non solo attraverso la presenza di tratti tipici dell'oralità, ma anche attraverso l'interazione della lingua con tutti gli altri elementi contestuali, permettendo il recupero del non detto, senza il facile ricorso all'iper-esplicitazione, espediente tipico di altre serie e invece normalmente assente in una conversazione spontanea.

Parole chiave: serie televisive, oralità prefabbricata, dimensione discorsiva, italiano, spagnolo

Abstract

Our paper aims to analyse two TV serials –*Cuéntame cómo pasó* on the Spanish side and *Boris* on the Italian one– within a discourse and interactional dimension. On one hand, we will see how linguistic items are employed to produce highly likely and typifying communication styles for the serials' characters; on the other, how the language employed interacts with the situation context in order to build the meaning of what is expressed. In both serials the resemblance of the oral language traits to those employed in spontaneous speech is achieved in the following two ways: using stereotyped items from the oral dimension of Spanish and Italian languages, and through the interaction between language and context. Especially the second device allows the audience to catch the meaning also of what is not verbally expressed, without making it explicit. As a matter of fact, over-explicitation is commonly used in TV dramas though it is not typical of spontaneous speech.

Keywords: TV serials, prefabricated orality, discourse dimension, Italian, Spanish

1. INTRODUZIONE

Il contributo si inserisce in una ricerca più ampia iniziata nel 2007 e mirata ad approfondire le potenzialità didattiche dell'utilizzo delle serie televisive, in particolare come strumento per sviluppare e affinare una serie di competenze (traduttive, enciclopediche, linguistiche e testuali) utili, innanzitutto per la formazione dei traduttori ma anche, più in generale, per la formazione di chiunque "lavori" con le lingue (interpreti, insegnanti, sottotitolatori, ecc.)¹.

Il confronto tra produzioni spagnole e italiane – che sono le nostre due lingue principali di lavoro – ha stimolato una riflessione su due aspetti che hanno dato origine a questo contributo. Innanzitutto, la lingua delle serie televisive spagnole sembra molto più complessa rispetto a quella delle serie italiane: nelle serie spagnole, infatti, la lingua è utilizzata, da un lato, per costruire idioletti che caratterizzano i personaggi e i loro rapporti reciproci (soprattutto attraverso l'uso di segnali discorsivi e di espressioni/fraseologismi ricorrenti); dall'altro, per tentare di imitare le movenze di una conversazione spontanea, attraverso sovrapposizioni e interruzioni di turni dialogici, accelerazioni di ritmo, enfasi prosodiche e alternanza del codice verbale con altri codici – siano essi iconico, prossemico o cinesico. Al contrario, le produzioni italiane sembrano presentare una lingua più 'ingessata', che pur rispecchiando "l'effettiva stratificazione dell'italiano, adeguandone tratti e registri alle esigenze tematico-situazionali", tende a privilegiare una mimesi delle strutture sintattiche a scapito di quelle dialogico-testuali (Alfieri *et al.*, 2010: 174).

Questa differenza è confermata dagli studi descrittivi, in prospettiva linguistica e traduttiva, condotti sull'argomento, studi, tuttavia, basati su generi televisivi molto diversi, quindi difficilmente comparabili: le analisi sulle produzioni spagnole infatti, sono state fatte principalmente sul genere della *sit-com* (cfr. almeno Baños-Piñero; Chaume, 2009), mentre quelle sulle produzioni italiane hanno analizzato generi come ad esempio miniserie, *soap opere*, dramma storici e serie poliziesche (Alfieri *et al.*, 2010). Per questo motivo, in questo contributo si è scelto di analizzare per lo spagnolo il dramma storico *Cuéntame cómo pasó* e per l'italiano la serie *Boris* che per durata degli episodi (25 minuti circa) è assimilabile alle *sit-com*, ma che di fatto si caratterizza per essere una commedia satirico-grottesca.

In secondo luogo, le analisi sono condotte in una prospettiva contrastiva che fissa come pietra di paragone il cosiddetto "parlato spontaneo". Etichette come 'parlato oralizzato' (Alfieri, 2006) e 'oralità prefabbricata' ("oralidad prefabricada", Chaume, 2001: 80) definiscono la lingua delle *fiction* come "parlato recitato 'calcolato' sulla base di un copione" (Alfieri *et al.*, 2010: 85), ossia un parlato modellato "su quello spontaneo ma 'ripulito' dalle ridondanze, [e] trascritto nel copione, per poi essere

¹ La ricerca ha prodotto quattro contributi: i primi due sono focalizzati sullo sviluppo delle competenze testuali e culturali (La Forgia; Tonin, 2009), e sull'ampliamento delle conoscenze enciclopediche utilizzando i sottotitoli prodotti dai *fansubbers* come strumento didattico (La Forgia; Tonin, 2011); gli ultimi due, invece, analizzano le strategie adottate da studenti e studentesse per tradurre rispettivamente alcuni riferimenti enciclopedico-culturali e alcuni tratti specifici dell'oralità presenti in serie spagnole prodotte tra il 2003 e il 2012 (Tonin, 2013 e 2014).

riparlato nella recitazione” (Alfieri, 2012: 102)². E modellare questa varietà sul parlato spontaneo significa, principalmente, individuare all’interno di quest’ultimo tratti specifici, riconoscibili dal pubblico che, opportunamente implementati, ri-creino l’impressione di una conversazione spontanea (Baños-Piñero; Chaume, 2009; corsivo nostro):

The challenge does not lie so much in trying to imitate spontaneous conversations, but in *selecting specific features* of this mode of discourse that are widely accepted and recognised as such by the audience. The implementation of those features should not hinder the understanding of the dialogue, but must succeed in *recreating a spontaneous-sounding conversation*.

Al di là del fatto che, generalmente, non si esplicita cosa si intenda per “conversazione spontanea” o “parlato spontaneo”, finendo per considerarli come insiemi facilmente circoscrivibili e descrivibili, le “*specific features*” su cui le analisi si concentrano sono prevalentemente tratti riconducibili ai livelli di descrizione linguistica (punti 1-4), e solo marginalmente aspetti semiotici riconducibili alla natura di un testo audiovisivo (punto 5), considerati solo nella misura in cui risultano formalmente coerenti con la varietà di lingua utilizzata³:

1. Livello fonetico-prosodico: aferesi, apocopi, assimilazioni, raddoppiamenti, ecc.; prosodia enfatica e marcata; coloriture diatopiche; ecc.
2. Livello morfosintattico: accordo a senso; strutture marcate (dislocazioni, scisse); paratassi e ipotassi; sintassi franta e frasi incomplete; ecc.
3. Livello lessicale-semantico: colloquialismi, disfemismi, forestierismi, prestiti, tecnicismi, argot e gerghi, lessemi diatopicamente marcati; fraseologismi idiomatici e metaforici; neologismi, ecc.
4. Livello testuale-pragmatico: segnali discorsivi e demarcativi; microprogettazione (pause, auto-correzioni, false partenze); deissi; sovrapposizione di turni dialogici e strutture conversazionali stereotipate; coerenza degli stili comunicativi; ecc.
5. Livello semiotico-pragmatico: contesto extralinguistico (decor, costumi, messa in scena, modalità del montaggio; ecc.); elementi della narrazione e dell’enunciazione (ambientazione, struttura e trama, genere, modalità enunciative specifiche, ecc.); area tematica, ecc.

L’obiettivo della maggior parte delle analisi è osservare quanti e quali di questi aspetti siano presenti nella lingua delle *fiction*, mentre è raro che ci si chieda perché siano presenti e in che modo siano utilizzati. In altre parole, l’obiettivo delle analisi è descrivere la lingua delle *fiction* nei termini di presenza/assenza dei tratti considerati

² La definizione riprende quanto già affermato da Giovanni Nencioni ([1976]1983: 175) a proposito del “parlato scenico”, definibile come “un parlato programmato, al quale possiamo attribuire senza scrupolo l’attributo di ‘recitato’, purché si intenda nel senso della esecuzione di un parlato programmato”.

³ L’elenco rielabora le tabelle presenti nel lavoro di Gabriella Alfieri e colleghe (Alfieri *et al.*, 2010: 85-86) e nell’articolo di Rocío Baños-Piñero e Frederic Chaume sulla lingua delle serie televisive spagnole e sulla traduzione audiovisiva (Baños-Piñero; Chaume, 2009).

tipici dell'oralità, e quasi mai si osserva il modo in cui tali elementi contribuiscono a costruire la narrazione, integrando la lingua con gli altri codici utilizzati.

Per questo motivo, l'analisi che qui proponiamo sarà condotta in una prospettiva che potremmo definire discorsiva e interazionale: la lingua delle due serie scelte sarà, cioè, analizzata per vedere le modalità con cui si integra e si ancora al contesto comunicativo costruito dalle immagini per produrre e veicolare senso⁴. In particolare, analizzeremo il modo in cui le risorse linguistiche sono utilizzate per costruire stili comunicativi verosimili e caratterizzanti per i singoli personaggi; e i modi in cui la lingua è armonizzata con gli altri elementi del contesto situazionale, in modo che ogni singolo elemento (iconico, sonoro, verbale, paralinguistico, cinesico, prossemico) concorra alla costruzione ed espressione del senso di quanto viene detto, chiedendo agli spettatori non solo di decodificare quanto viene esplicitato attraverso la lingua, ma anche di compiere inferenze, basandosi, appunto sugli elementi contestuali presenti.

Data l'estrema diversità delle due serie, presenteremo prima le caratteristiche di *Cuéntame* (§ 2) e poi quelle di *Boris* (§ 3).

2. CUÉNTAME CÓMO PASÓ

Giunta alla sua XVII stagione (trasmessa tra gennaio e maggio 2016), la pluripremiata serie, prodotta da Miguel Ángel Bernabeu e dal gruppo Ganga, va in onda su RTVE in *prime time* dal 2001 con uno *share* che oscilla tra il 30% delle prime stagioni al 20% delle ultime. Di carattere storico-drammatico⁵, *Cuéntame* racconta – in modo corale e concentrico – le vicende della famiglia Alcántara, le mette in relazione con gli altri abitanti del quartiere madrilenno di San Genaro dove vivono e prevalentemente si muovono e, infine, rievoca la storia recente della Spagna della Transizione, dal 1968 agli inizi degli anni '80; tutto ciò sotto forma di “narrativa pedagógica histórica” e “de testificadora nostálgica de situaciones reconocibles por el recuerdo directo” (Rueda Laffond; Guerra Gómez, 2009).

L'effetto nostalgico ad uso di un pubblico che ha vissuto quei momenti e di recupero della memoria collettiva, nonché didattico rispetto ad una fascia più giovane, si ottengono non solo attraverso la minuziosa ricostruzione storica dell'ambientazione, della decorazione di interni ed esterni (arredi, insegne, auto d'epoca, ecc.), del *look* dei personaggi (costumi, trucco, pettinature) e della colonna sonora con brani d'epoca, ma anche grazie all'integrazione del passato nella finzione stessa con l'inserimento di spezzoni di documentari storici e brani di telegiornali d'epoca sui quali si sovrappongono le vicende dei protagonisti che vivono gli eventi narrati in prima persona (la XVI stagione si conclude, ad esempio, con il terribile incendio del 1983

⁴ Quest'aspetto è presente nelle riflessioni di sceneggiatori e registi (cfr. ad esempio Rodríguez de Fonseca, 2009; Cerami, 1996), molto meno nelle analisi in prospettiva linguistica e traduttiva.

⁵ La complessità del *format* ci costringe a generalizzarne le caratteristiche, tuttavia riportiamo anche la definizione che ne danno Oller Alonso e Barredo Ibáñez (2012: 139), vale a dire “*familiar comedy*” o “*dramedy*”.

della discoteca Alcalá 20 nel quale ritroviamo tra i superstiti Carlos Alcántara assieme ad altri co-protagonisti). In altri episodi, prevalentemente nelle prime stagioni, il carattere pedagogico emergeva ancora più marcatamente dall'inserimento nel flusso della finzione di interviste a giornalisti o personaggi storici realmente protagonisti degli eventi, proiettando così la serie verso un 'realismo documentale' attualmente identificabile nel genere *docufiction* (Rueda Laffond; Guerra Gómez, 2009)⁶. Più recentemente, questa funzione è delegata allo *spin-off Ocbéntame* che va in onda subito dopo la puntata e, a partire dall'evento narrato nella medesima, presenta in modo tematico documenti storici ed interviste attuali a protagonisti dell'epoca (la puntata intitolata "Imposible de olvidar", ad esempio, racconta i vari incidenti aerei e disastri ambientali avvenuti nella Spagna degli anni '80)⁷.

La serie presenta una doppia progressione narrativa, verticale e orizzontale. Verticalmente, i singoli episodi, che durano tra i 60 e 90 minuti, presentano un "formato filmico" in cui viene trattato in modo "auto-conclusivo" un tema della storia recente della Spagna (Oller Alonso; Barredo Ibáñez, 2012: 135-136); ogni puntata inizia e termina con il *voice over* diegetico di Carlos (cfr. Rodríguez de Fonseca, 2009: 80) ormai adulto, che prima introduce il tema storico della puntata come sottofondo alle vicende familiari e poi riflette sui cambiamenti della società e sulle loro conseguenze a livello familiare e nazionale. Orizzontalmente, invece, le varie puntate e stagioni della serie seguono cronologicamente le vicende familiari degli Alcántara, dalla fine degli anni '60 ai primi anni '80.

I protagonisti principali sono Antonio (il padre), Mercedes (la madre), Inés, Toni, Carlos e, solo nelle ultime stagioni, María (i figli), Herminia (la nonna materna), Miguel (il fratello di Antonio) e Paquita (la moglie di Miguel). Tra i personaggi secondari troviamo altri abitanti del quartiere di San Genaro (Desi, Clara, ecc.) e una

⁶ Per sottolinearne ulteriormente la necessaria funzione pedagogica, in alcune puntate tematiche, come ad esempio quella sull'attentato al neo-eletto Presidente del Governo Carrero Blanco (l'anno di riferimento è il 1973, la stagione è la settimana e la puntata la 117), si è affiancata alle testimonianze di coloro che hanno vissuto in prima persona i fatti narrati anche una breve sequenza di interviste di strada a passanti di varie fasce d'età, al fine di verificare la conoscenza di una porzione di memoria condivisa. Nel caso specifico, la maggior parte degli intervistati di una fascia d'età medio-giovane non sapeva chi fosse Carrero Blanco né era in grado di collocarlo negli ultimi anni della dittatura franchista. In questo modo la serie stessa autolegittima implicitamente la sua vocazione educativa.

⁷ Si sottolinea, anche ai fini di quanto verrà di seguito analizzato che, secondo l'indagine qualitativa svolta sulla creazione di personaggi nelle serie televisive spagnole a cura di Marcos Ramos (2014: 14-15), *Cuéntame* è una delle poche serie a disporre di un gruppo di documentalisti al servizio degli sceneggiatori. Lo studio di Oller Alonso e Barredo Ibáñez dettaglia l'accurato lavoro di documentazione e ricostruzione storica realizzato ai fini di riprodurre una rappresentazione nostalgica della storia recente spagnola e una visione conciliante e idealizzata di un'epoca di transizione; inoltre, sottolinea la vocazione didattica della serie: "Television fiction is commonly used as a didactic representation to explain the reality to the mass. In the case of *Cuéntame cómo pasó* it supposes the symbolic culmination of the democratization undertaken by elites during the political transition. The series tends to simplify the historical background, silencing some of the negative aspects, and idealizes the positive ones in order to establish a consensus about the development of the process" (2012: 140).

serie di amici di Carlos, come Karina e Josete che lo accompagnano dall'infanzia, o Marcelo e Arantxa, che appaiono solo nelle ultime stagioni.

2.1. PREFABBRICARE LA LINGUA DI CUÉNTAME

In quella che abbiamo altrove definito “oralità seriale” (Tonin, 2014: 215) convergono tratti che “aiutano a definire la natura dei personaggi, il loro rapporto reciproco e la verosimiglianza con la realtà che cercano di riprodurre”. Inadeguatezze nel parlato dei personaggi vengono spesso colte dal pubblico e contribuiscono all'insuccesso di una serie, secondo quanto afferma Rodríguez de Fonseca (2009: 64) rispetto al pubblico spagnolo. Al contrario, la fidelizzazione del telespettatore si crea anche sulla base dell'identificazione del personaggio con il proprio idioletto. Nel caso di *Cuéntame* alcuni tratti del parlato si sono lessicalizzati lungo le varie stagioni, divenendo imprescindibili e definitivi degli stili comunicativi dei singoli personaggi, nonostante le trasformazioni che un arco temporale di sedici anni possano comportare nell'evoluzione della personalità del parlante. Di seguito riporteremo solo alcuni dei più rappresentativi tenendo in considerazione, nei primi due casi, anche la maestria dei corrispondenti attori, così come sottolinea uno degli sceneggiatori della serie, Alberto Macías:

[e]l personaje es lo que tú creas como guionista más lo que crea el actor, eso condiciona la manera de hablar. En *Cuéntame* no jugamos ni con libros de estilo de la época ni elaboramos relaciones de expresiones o modismos de la época. Son cosas que no puedes controlar mucho porque, por ejemplo, en la grabación los actores también improvisan. No hay un criterio fijado, eso sí, los más veteranos, tanto entre los guionistas como entre los actores, y también los documentalistas a veces hacen retoques (in Rodríguez de Fonseca, 2009: 65).

Antonio, interpretato da Imanol Arias, è il personaggio che, assieme a Mercedes (Ana Duato), maggiormente evolve all'interno della serie: rappresenta la figura patriarcale per definizione (volitivo e in costante conflitto con i figli maggiori), ma anche, come molti della generazione cresciuta nella post-guerra civile spagnola, il tipico *self-made man* che a partire dalle umili origini rurali diviene uomo d'affari e fugace figura politica a livello nazionale. Con la maturità perde forse i tratti più negativi (maschilismo, dispotismo, ecc.), anche se il suo caratteraccio e i suoi attacchi d'ira, soprattutto nei confronti dei figli, emergono ciclicamente. Dal punto di vista delle variazioni di registro, pertanto, è inevitabile riscontrare un'oscillazione dal formale, impiegato in contesto politico⁸, al marcatamente informale in ambito familiare e amichevole. In queste ultime circostanze, le più frequenti nella serie, Antonio abusa di volgarismi ed epiteti dispregiativi come “me cago en la leche, Merche”, “no me fastidies”, “tontolaba”; di frasi sentenziose, “no eres más tonto porque no entrenas”; di frasi sessiste nei confronti della moglie e del suo mondo (ossia le “cosas de mujeres”) come “teniendo solomillo en casa no me gusta ir a la calle a comer

⁸ Anche dal punto di vista lessicale – sebbene qui non ce ne occuperemo – Antonio impiega il lessico del cambiamento politico che la Spagna vive in quegli anni (AA.VV., 2006).

mortadela”, disfemismi e fraseologismi omofobici (“sarasa”, “marica/maricón”, “ser de la acera de enfrente”, “perder aceite”, “entender”) o di frasi arroganti nei confronti delle sue dipendenti (“¿trabajamos o le damos a la sinhuero?”). La sua pungente ironia si manifesta nella creatività con la quale conia epiteti per gli altri personaggi: “La Loba” per Paquita, per via del carattere aggressivo che la contraddistingue; “De Gaulle” e “Giscard” per Miguel, che ha vissuto molti anni in Francia per motivi politici; “Los girasoles, Sofía Loren y Marcelo Mastroianni” per i figli Toni e Inés durante il loro spensierato soggiorno a Roma; “el heredero”, ma anche “Onasis”, per il figlio Carlos, che ha uno stile di vita che il padre spesso non approva.

La poliedrica attrice María Galiana interpreta Herminia, la nonna che abbandona il paese d’origine per andare ad abitare con la famiglia della figlia nella capitale; Herminia è la depositaria di una saggezza popolare fuori dal tempo e il suo idioletto contiene un infinito repertorio di proverbi, frasi fatte, espressioni popolari (“las mentiras tienen patas muy cortas”, “Santa Rita, lo que se da no se quita”) ed intercalari di ambito religioso (“Ay Señor, Señor”, “Bendito sea Dios”, “Madre/Virgen del amor hermoso”) che manifestano una certa ineluttabilità rispetto alle vicende familiari e nazionali e un senso di costante nostalgia per i tempi passati.

Nelle ultime stagioni il sopraggiungere di nuovi fermenti culturali e artistici, l’esplosione della *Movida*, il palesamento dell’omosessualità ma anche la diffusione di realtà marginali legate al mondo della droga e della piccola delinquenza rendono necessario un avvicinamento del linguaggio, prevalentemente nei personaggi più giovani, a quello che venne definito in quegli anni come il *cheli*, vale a dire un gergo giovanile e marginale, sviluppatosi a Madrid alla fine degli anni ’70, caratterizzato da un ampio uso di disfemismi, dall’abuso di vocativi appellativi (“jo, macho/tronco”, ecc.), da neoformazioni mediante metafora, da anglicismi, da deformazione di lessico preesistente, ecc. (cfr. Lázaro Carreter, 1999: 151-154). Il personaggio di Marcelo, amico di Carlos e leader dei Rosa Chillón (gruppo musicale fittizio che ricorda i McNamara di Pedro Almodóvar e Fanny McNamara), rappresenta appieno la controultura degli anni ’80; il suo idioletto e i testi delle canzoni a lui attribuiti nella finzione sono ricchi di creazioni neologiche e di suffissazione valutativa entrambe tipiche del linguaggio giovanile (San Vicente, 2001: 106), come si può vedere rispettivamente in “soy una guerrillera en la revolución glamipetarda” e in “yo creé el superamor, has caído en mi red con mi superpoder”, nonché di volgarismi (“en Simago yo me cago”) e di voci argotiche diffuse.

Uno degli ambiti concettuali di maggior sviluppo del *cheli* ruota attorno al mondo della tossicodipendenza, attingendo a piene mani dal lessico argotico della malavita e della droga; il personaggio di Luis, amico d’infanzia di Carlos che riappare nella penultima stagione gravato da problemi di dipendenza, si esprime prevalentemente con il crudo ed escludente lessico di tale socioletto (“caballo”, “meterse”, “costo”, ecc.), testimone verbale di una realtà che arriva anche nel quartiere popolare di San Genaro tra lo sgomento e l’incomprensione dei suoi abitanti.

All’opposto, la caratterizzazione di un personaggio come Paquita, che nonostante la giovane età, non condivide l’ambiente giovanile madrilenno (viene spesso

definita “palurda” per le origini contadine che mantiene ben salde e la scarsa capacità di adattamento alla vita urbana), avviene anche attraverso la non condivisione di tale gergo che spesso genera incomprensioni e *gag*, come nel breve dialogo che segue nel quale Paquita non comprende la parola “china” come sinonimo di hashish:

Miguel: la [la hija] he pillado con una china.

Paquita: la habrás pillado con un chino.

Miguel: no con una china, china, de droga, hachís, Paquita. (S12E199, 21'54")⁹.

2.2. IL RECUPERO DELL'IMPLICITO

Una delle caratteristiche più evidenti della lingua delle *fiction*, e in particolare delle *soap opera*, riguarda la ridondanza informativa nel rapporto immagine-suono; la sfida più difficile per gli sceneggiatori è trovare l'equilibrio migliore tra tutti i codici utilizzati, evitando di iper-esplicitare a livello verbale e di rischiare di rendere superflue le immagini (Gatta, 2000) e di perdere l'effetto di verosimiglianza. In altre parole, la sfida più difficile è riuscire a lasciare posto all'implicito, al non detto, al ‘sottotesto’, a intenzioni e risonanze:

Intenciones y resonancias. Intenciones porque debajo del sentido literal de las palabras se esconde siempre un objeto por parte del hablante, y resonancias, porque, más allá de las intenciones del hablante, sus palabras esconden significados que se les escapan al entrar en contacto con el contexto donde se emiten (Rodríguez de Fonseca, 2009: 72).

Il rischio di un'eccessiva ridondanza è ancora più alto in *Cuéntame* in cui è necessario integrare una serie di informazioni “storiche” senza appesantire la narrazione e senza intaccarne la verosimiglianza. Abbiamo già visto che la serie prevede, oltre alla voce intradiegetica di Carlos, alcuni inserti documentali extradiegetici. Tuttavia, poiché in questo prodotto il dato storico è alla base della trama, è indispensabile che anche nei dialoghi esso sia presente, e lo sia soprattutto in modo implicito, poiché i personaggi non narrano il passato, bensì sono immersi in esso. Lo spettatore che ha condiviso in prima persona quel momento storico è in grado di recuperare inferenzialmente a partire dal contesto comunicativo della finzione (ambientazione, colonna sonora, ecc.) il sottotesto dei dialoghi proprio sulla base del proprio bagaglio esperienziale e non necessita, pertanto, di una iper-esplicitazione che renderebbe i dialoghi innaturali. Ma che accade con un pubblico più giovane? Oppure, che accade quando, data la natura quasi filmica della serie, lo spettatore si perde una qualche puntata e non coglie il *continuum* dei dialoghi tra episodio ed episodio?

Vediamo un esempio tratto dalla XIII stagione, relativa al 1980, il cui tema nonché titolo è “El día de la mujer” (S13E229, 35'14"):

⁹ A partire da questo punto, utilizziamo una forma abbreviata per indicare i riferimenti alle sequenze analizzate tratte dalle due serie: il numero della stagione, seguito dal numero dell'episodio e dal minutaggio che indica l'inizio della scena citata (ad esempio, S01E01, 01'10", stagione 1 episodio1, a partire dal minuto 1, secondo 10).

[*Inquadratura dell'Aeroporto Barajas di Madrid; si sente il rumore di un aereo che atterra e poi si vede un aereo dell'Iberia. Scena successiva, primo piano sulla Renault 4 rossa di Inés, musica reggae di sottofondo. Inés alla guida, accanto a lei una ragazza, Marta*]

Inés: ¿Y esto?

Marta: Unos bombones que llevan menta dentro.

Inés: Muchas gracias pero no hacía falta que me trajeras nada. Bueno, ¿qué tal el viaje?

Marta: Londres es impresionante con todas esas tiendas, esa gente tan moderna; bueno, lo poco que he visto desde el autobús, porque todo ha sido muy rápido. Del aeropuerto nos llevaron al hospital, pasamos allí la noche y otra vez al aeropuerto.

Inés: Entonces no has tenido ningún problema, ¿no?

Marta: ¡Qué va! Si allí vamos todas a lo mismo. En el avión conocí a una chica que sabía inglés, y menos mal, porque si no, no me enteraba de nada. ¡Toma!, esto es todo lo que me ha sobrado. Oye, que muchas gracias por todo, que ya te devolveré el resto.

Inés: La próxima vez, lo que tienes que tener es más cuidado, ¿eh?

Marta: ¡Qué sí tía, no te preocupes! Te voy a devolver hasta la última peseta. Lo que sea, me voy a fregar escaleras con mi vieja.

Inés: No me refiero a eso. Lo que tienes que hacer mañana es volver al taller, ¿eh? Está Pascual ya con la mosca detrás de la oreja.

Marta: ¿No se lo has contado?

Inés: ¡Qué va! ¿Cómo le voy a contar a un cura que te has ido a Londres a abortar? ¿Estás loca!

Marta: ¡Hombre, Pascual es muy enrollado!

Inés: Ya, ya. Pero para algunos temas no, te lo aseguro.

[*Voce f.c.*] En 1980 el aborto era ilegal en España; pese a ello había mujeres que acudían a clínicas clandestinas y otras, las que tenían más posibles, se marchaban al extranjero [*Fotogrammi d'epoca con manifestazioni di piazza a favore e contro l'aborto e prime strofe della canzone "Nada de nada" interpretata da Cecilia*]. Desde 1985 es legal en determinados supuestos, pero el aborto sigue dividiendo a la sociedad entre los que están a favor y los que están en contra.

Solo a tre battute dalla fine della scena avviene l'esplicitazione verbale del sottotesto condiviso dai due personaggi, vale a dire il motivo del viaggio a Londra di Marta: la possibilità di abortire in un centro medico autorizzato. Ciò viene introdotto dalla domanda della ragazza ("¿No se lo has contado?"), nella quale il pronome "lo" appare in posizione cataforica se lo si inquadra in quella porzione finale di testo, e infatti è seguito dall'esplicitazione di Inés. Tuttavia, grazie ad una serie di inferenze legate al contesto situazionale (aereo che atterra, la giovane età della ragazza, il tema della puntata, ecc.) e alle intenzioni non verbalmente espresse, cioè tutto ciò che viene detto pur di non parlare del tema apertamente (la città di Londra, la restituzione del denaro, ecc.), il pubblico coglie immediatamente il referente di quel "lo". Risulta verosimile sottintendere il riferimento all'aborto, non certo per motivi di reticenza o pudore (le due donne sono sole in auto ed entrambe emancipate), né solo perché nella puntata precedente Inés propone alla ragazza di abortire e quindi la condivisione del tema tra le due donne è già nota al pubblico affezionato.

È proprio il non detto, l'evidente scambio di battute a nuclei informativi chiusi, satellitari rispetto al focus verbalmente assente, a costringere il pubblico a cercare altrove la chiave di lettura di ciò che non viene detto. Infatti, la tecnica normalmente impiegata dagli sceneggiatori per creare un sottotesto evocativo è quella del "desplazamiento" (Rodríguez de Fonseca, 2009: 72), ossia un evidente spostamento

dell'attenzione che qui avviene sia verbalmente (i temi sopraccitati scollegati tra loro), sia visivamente (la ricostruzione del contesto fisico dell'azione, i rinvii iconici a quel periodo storico). L'esplicitazione finale, con l'espedito della domanda retorica di Inés (“¿Cómo le voy a contar a un cura que te has ido a Londres a abortar?”) serve a introdurre il breve approfondimento documentale sul dato storico e la conseguente accessibilità dell'informazione anche ad un pubblico giovane o comunque non in grado di recuperare l'inferenza.

Infine, nell'esempio seguente, tratto dalla XV stagione, si riporta un'altra modalità di radicamento della serie nella storia e cultura degli anni '80, cioè attraverso il rimando intertestuale implicito ad uno dei film culto del 1982 (anno protagonista della stagione in questione): *Blade Runner* di Ridley Scott. La scena è ambientata nel bar di Carlos, il Fly Bar, frequentato dai giovani della Movida madrilenia e in essa si vede il gruppo che sta eseguendo uno dei suoi brani. Oltre alle inquadrature sull'istrionico Marcelo, che assomiglia anche fisicamente a Rutger Hauer, si vedono Karina e Pili, le due coriste, che imitano nelle movenze e nell'aspetto le replicanti interpretate rispettivamente da Sean Young e Daryl Hannah.

A tale proposito presentiamo il monologo di Marcelo che introduce la canzone dei Rosa Chillón “Superamor” affiancato al monologo del replicante interpretato da Hauer, in cui sono sottolineati i passaggi modificati o soppressi (S15E263,16'42”).

“Superamor” de Rosa Chillón

Crápulas y alienígenas.

Hemos visto cosas que no creeríais: atacar naves en llamas más allá de Orión. Hemos visto Rayos-C brillar en la oscuridad. Todos esos momentos se perderán como lágrimas en la lluvia. Es hora de bailar.

Monologo del replicante Roy Batty tratto da *Blade Runner* (1982)

Yo he visto cosas que vosotros no creeríais: atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto Rayos-C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.

Dal punto di vista testuale, troviamo un chiaro rinvio interdiscorsivo al film¹⁰, e ciò avviene adattando il noto monologo alle esigenze sceniche del gruppo. Anche in questo caso, gli sceneggiatori si servono della condivisione di conoscenze enciclopediche o di un comune vissuto esperienziale per la costruzione ed efficacia del contesto comunicativo.

3. BORIS. LA FUORI SERIE ITALIANA

Composta da 3 stagioni di 14 episodi ciascuna, *Boris* è una serie andata in ondata per la prima volta sul canale satellitare Fox, tra il 2007 e il 2010 (I stagione 2007; II stagione 2008; III stagione 2010), ed è prodotta da Wilder per Fox

¹⁰ Il fenomeno che Segre (1982) definisce come *interdiscorsività*, ossia il rimando alle strutture semantiche (e/o sintattiche) di un *genere* di discorso e non di un singolo testo.

International Channels Italy¹¹. Per la durata dei singoli episodi (25 minuti), per la presenza di “*running gag*” e di “*inserti visivi*” che servono per visualizzare ciò che i personaggi stanno immaginando (Dalpozzo, 2013; Brogna; Loi, 2009), *Boris* richiama, almeno superficialmente, il genere della *sit-com*, ma di fatto è una commedia ironica e cinica, che mette in scena le vicende di una *troupe* televisiva impegnata nelle riprese della serie *Occhi del cuore 2*, simbolo delle produzioni italiane tipo *Incantesimo*.

Ricco di riferimenti ad avvenimenti contemporanei e di citazioni intertestuali¹², nella prima stagione, il filo conduttore della narrazione è rappresentato da Alessandro, giovane stagista alla regia, alla sua prima esperienza lavorativa; idealista e pieno di speranze, si scontra subito con il cinismo e la superficialità del mondo della televisione, fino ad accettarlo e a diventarne parte. I singoli episodi sono autonomi con una trama verticale in “tre atti” (problema-conflitto-soluzione), con un accadimento iniziale che “mette a rischio la routine del set e quindi fa nascere i conflitti tra i vari personaggi che cercano una soluzione” (Dalpozzo, 2013: 88). Nelle altre due stagioni la narrazione si fa più corale, e accanto alla trama verticale si aggiungono sottotrame orizzontali che si sviluppano su più episodi e coinvolgono personaggi diversi (*Ibid.*). Ad esempio, le sedute di psicoterapia di Biascica, capo elettricista, strettamente legate allo sviluppo del personaggio Lorenzo, che da “schiavo muto” diventa aiutante alla fotografia; o l’incerto futuro professionale del regista René Ferretti, che riprende e sviluppa temi già toccati nelle prima stagione (S01E07 e S01E11) e che si lega al tema delle protezioni politiche.

L’unicità di *Boris* nel panorama italiano, che le fa meritare a pieno titolo l’appellativo di “fuori serie” che compare nella *tagline*, risiede nel suo essere una *meta-fiction*, caratteristica già visibile a partire dalla sigla iniziale, affidata al gruppo *Elio e le storie tese*, che introduce gli attori non con i loro nomi reali ma con i ruoli e i nomi dei personaggi che interpretano in *Boris*, che, a sua volta, è il nome del pesciolino rosso che accompagna sul set il regista René Ferretti. Di fatto, *Boris* è un *j’accuse*, a tratti caricaturale e spietato, nei confronti di una televisione di scarsa qualità e, contemporaneamente, la dimostrazione che, citando il titolo dei due episodi che

¹¹ La serie è stata successivamente trasmessa in chiaro da Cielo tra il dicembre 2009 e il marzo 2011, e da Rai3 tra novembre 2011 e dicembre 2012. L’ideatore della serie è Luca Manzi, che è anche ideatore del soggetto insieme a Carlo Mazzotta; gli sceneggiatori sono Giacomo Ciarrapico, Mattia Torre e Luca Vendruscolo, che sono stati anche registi, soggettisti e sceneggiatori del film *Boris* uscito nel 2011.

¹² Tra i primi, il riferimento alle elezioni del 2008 che con il loro esito incerto tengono in sospeso le riprese di *Occhi del cuore* (S02EE13-14); quello alla concorrenza Fininvest e Rai, definite rispettivamente la concorrenza e la rete, e la menzione dell’allora Presidente del Consiglio Berlusconi (S03EE01-02 e 12); e il riferimento al Roma Fiction Fest del 2009 (S03E07, dove la serie *Boris* è realmente stata premiata). Per le citazioni intertestuali, citiamo almeno la serie di titoli che rimandano ad altre produzioni: il titolo *Il mio primo giorno* (S01E01) cita quello del primo episodio di *Scrubs*; *Stanis non deve morire* (S01E13) richiama *Misery non deve morire*; *La mia Africa* (S02E01-02), cita *verbatim* la traduzione del titolo del romanzo della Blixen e del film che ne è stato tratto, e si apre con una citazione di una scena dell’episodio pilota di *Lost*, mentre l’arrivo della star Corinna rimanda all’arrivo di Rose al porto di Southampton in *Titanic*; *Il cielo sopra Stanis* (S02E08) rimanda a *Il cielo sopra Berlino* di Wenders, che è più volte citato nel corso dell’episodio (e al regista Lars von Triers è ‘dedicato’ il sesto episodio della prima stagione).

aprono la terza serie, “un’altra televisione è possibile”. Le produzioni di “scarsa qualità” sono rappresentate da *Gli occhi del cuore* con i suoi dialoghi improbabili e iper-stereotipati, con attori a cui sono richieste solo due espressioni (basita e preoccupata), con le sue inquadrature fisse e le luci totalmente aperte, o, per meglio dire, “smarmellate” che appiattiscono la fotografia e rendono gli spazi bidimensionali (S01E08, 08’56”):

René: Alfredo? Allora senti, è molto semplice: basito lui, basita lei. Macchina da presa fissa, luce un po’ smarmellata e daje tutti che abbiamo fatto.

La televisione di qualità, invece, è non solo rappresentata indirettamente da *Boris* stesso, ma anche da *Medical Dimension* un’altra serie fittizia che inizia a essere girata nella terza stagione di *Boris* e che dovrebbe rappresentare “la rivoluzione della *fiction*” (S03E02). *Medical Dimension* è girata esattamente come *Boris*: con *steadicam*, luci più naturali, spazi tridimensionali, temi politicamente scorretti, e soprattutto con attori che recitano in modo credibile e dialoghi più ‘reali’. Ma si tratta di un esperimento destinato fin dall’inizio a naufragare e, nella puntata finale della serie, René Ferretti, prima di lasciare il mondo televisivo per diventare guardia forestale, riunisce per l’ultima volta la sua *troupe* per girare il primo episodio di *Occhi del cuore 3* (S03E13, 16’22”):

René: Sì signori, avete capito bene. *Occhi del cuore 3*. Perché a noi la qualità c’ha rotto er cazzo! Perché un’altra televisione diversa è impossibile. Viva la merda!

3.1. LA LINGUA DI *BORIS*

La lingua di *Boris* presenta come varietà diatopica predominante l’italiano regionale prevalentemente romano, che caratterizza, soprattutto a livello fonetico-prosodico, la maggior parte dei personaggi; fanno eccezione Biascica che parla romanesco, Alessandro e Stanis (il protagonista maschile di *Occhi del cuore*) che provengono dal nord Italia e parlano un italiano standard, Lopez e Arianna (rispettivamente il delegato della rete, e l’assistente alla regia) che, pur essendo romani, hanno solo lievi coloriture regionali, e infine il direttore della fotografia Duccio che parla un italiano prevalentemente standard ma caratterizzato a livello paralinguistico da inflessioni siciliane (per i fenomeni più ricorrenti si veda Sabato *s.d.*).

Il lessico attinge a vari registri, e sono presenti anche forestierismi e tecnicismi legati prevalentemente all’ambito televisivo e cinematografico come “steady-cam”, “combo”, “fegatelli”, ma soprattutto il neologismo, già visto precedentemente e usato come pseudo tecnicismo, “smarmellare” che è diventato subito un tormentone linguistico (S03E13, 12’12”):

René: Io voglio te basta con la fotografia da fighetto de 'sto stronzo capito io voglio la robba tua la robba tua 'n tanto al chilo capito? la robba tua de 'na volta voglio ch’apri tutto. [*con tono solenne e scandito*] Voglio che smarmelli

Anche dai pochi esempi riportati finora si può già notare che i disfemismi, spesso desemantizzati, compaiono con notevole frequenza (“li mortacci tua/sua”, “fanculo”, “minchia”, “cazzo”, “merda”); e alla sfera disfemica appartengono anche due dei tormentoni di maggior successo: le espressioni “a(lla) cazzo di cane” e “li mortan guerieri” (una variante de “li mortacci loro”), usate rispettivamente da René Ferretti e da Biascica. Un altro tormentone è rappresentato dagli aggettivi “basito” e “preoccupato”, così usati dai tre sceneggiatori di *Occhi del cuore* da avere come *shortcut* sulla tastiera i due tasti funzione F4 e F5 (S01E07, 7’45”):

Sceneggiatore 1: Chiudi su lei... preoccupata.

Sceneggiatore 2: F5.

Sceneggiatore 1: Basita?

Sceneggiatore 2: F4.

Sceneggiatore 3: Fondo al nero?

Sceneggiatore 2: F7

Sceneggiatore 3: Sconcertata?

Sceneggiatore 2 guarda la tastiera perplesso

Sceneggiatore 3 [*rivolgendosi a sceneggiatore 2*]: Non ce l’hai?

Sceneggiatore 1 [*rivolgendosi a sceneggiatore 3*]: Non ce l’ha.

Sul piano sintattico, la lingua di tutti i personaggi si caratterizza, anche se in misura diversa, per la prevalenza di paratassi e di unità enunciative brevi (fino alle battute costituite da un sola “parola” come nei turni centrali della sequenza appena riportata), presenza di dislocazioni, ripetizioni e riformulazioni.

I diversi personaggi sono caratterizzati da stili comunicativi differenti: ad esempio, il dottor Cane e il delegato di rete Lopez tendono a un parlato informale abbastanza controllato sia a livello di costruzione sintattica che di scelte lessicali; al polo opposto ci sono i personaggi della segretaria di edizione Itala e di Biascica che si caratterizzano per un parlato poco controllato, un accento più marcatamente romanesco e, nel caso del secondo, la presenza di malapropismi (S01E02, 09’42”; S02E07, 02’38”).

Itala: Te manna qualcuno? Se so’ lamentati del mio lavoro, vero? e t’hanno mandato a controllarmi e c’hanno proprio una bella faccia tosta ma tu glie vai a di’ all’amichetti tua che io da qua non schiodo non schioderò mai! vaglielo a di’ brutta spia schifosa sparisci! Vattene!

Biascica: Oh a Sergio tra de noi ce deve essere un rapporto equo, do tu des cioè io do tu des, un rapporto equo e solitario... nun me paghi? armeno fammi bestemmia’

Ma l’aspetto più interessante riguarda il tentativo di creare variazione di stili per uno stesso personaggio: ad esempio, il regista René Ferretti tende a parlare un romanesco abbastanza medio, tranne quando è arrabbiato o agitato, in quei casi le sue battute sono caratterizzate da un’alta presenza di disfemismi e da una coloritura più accentuatamente romanesca. Il cambiamento di stile, spesso legato a cambiamenti negli stati d’animo ed espresso attraverso scelte lessicali (*in primis*, il ricorso ai disfemismi), prosodiche (come accelerazioni, tono di voce alto, ecc.) e sintattiche

(sintassi franta, enunciati sospesi), è una costante in *Boris*, e rappresenta il tentativo di costruire una lingua che non solo sia diversa per i singoli personaggi, ma che si adatti anche alle diverse situazioni comunicative. Per ogni personaggio, cioè, si cerca di costruire uno stile comunicativo pluridimensionale e non statico, più rispondente alla realtà dove, appunto, ogni parlante possiede una gamma di stili che adatta ai diversi contesti, soprattutto in termini di grado di formalità e di “controllo” su quello che si dice e su come lo si dice.

Un esempio può essere il passo seguente in cui Orlando Serpentieri, grande attore di teatro che ha accettato, per pagare il mutuo, di interpretare nonno Alberto in *Occhi del cuore 2*, chiede ad Alessandro informazioni sulla trama della *fiction*. Il suo stile comunicativo è, per così dire, “educato” dalla carriera teatrale, che conferisce al suo parlato un tono solenne e una pronuncia scandita e senza inflessioni. Tuttavia, anche Serpentieri, nei momenti di tensione, non è più in grado di controllare il suo parlato, e nel giro di due battute passa da una richiesta costruita perfettamente sull’italiano standard, “mi potresti spiegare che cos’è quest’anello?”, ad una molto più colloquiale del finale, “scopriresti per me di che minchia parla questo sceneggiato?”. Vale la pena riportare l’intero scambio perché la seconda e ultima battuta di Serpentieri mette in un luce un’altra caratteristica tipica della lingua di *Boris*: la predominanza di turni di dialogo costruiti su frasi lasciate in sospeso e su cambi di progettazione (S01E02, 6’40’)¹³:

[Nei camerini, lo stagista Alessandro (A) e Orlando Serpentieri (O.S.), entrambi seduti sul divano, parlano della trama di *Occhi del cuore 2*]

O.S: A proposito ragazzo io ti devo chiedere una cortesia (.) io so di questo ruolo da cinque giorni e francamente non ho avuto il tempo di leggere:: niente (.) mi potresti spiegare che cos’è:: quest’anello?

A: eh (.) le spiego per me è il secondo giorno quindi anch’io non ne so molto (.) però le posso chiamare l’assistente alla regia Arianna [*si alza dal divano per andare a chiamare Arianna*].

O.S: [*afferrando il braccio di Alessandro, e si alza anche lui*] No No (.) vedi in teoria io: le sceneggiature le ho avute, eh (.) ma si trattava di dieci malloppi da cento minuti l’uno da leggere in tre giorni io io francamente non:: // sai ho una certa età per cui (..) // [*intanto si risiedono*] scopriresti per me di che:: di che minchia parla questo sceneggiato? Con discrezione (.) mi raccomando.

Più è intensa l’emotività più il discorso si fa franto e aumentano le strutture lasciate in sospeso, compaiono sovrapposizioni di turni dialogici, le parole non vengono scandite chiaramente, si assiste ad accelerazioni ritmiche e/o rallentamenti. Un esempio è la telefonata tra Lopez e René Ferretti, in cui due dei tre turni di Lopez sono interamente giocati sul tentativo di non dire e di costringere René a riempire i vuoti (S01E07, 5’15’):

¹³ Per dare un’idea, almeno minima, del ritmo delle battute, per gli esempi successivi ci serviremo di alcune annotazioni: i simboli (.) e (..) indicano rispettivamente una pausa breve e una lunga; il testo sottolineato indica enfasi prosodica; il simbolo :: indica un allungamento vocalico; il simbolo // un cambiamento di progettazione; una consonante o vocale racchiusa tra parentesi tonde indica invece un suono indistinto; infine, il testo racchiuso tra {} indica accelerazioni di ritmo.

René: Diego? Ue(i) come stai?

Lopez: Eh, ciao Renè.

René: Hai visto il materiale?

Lopez: Sì (.) ho visto le puntate che avete girato (..) ho potuto constatare:: [*sbuffa*] il premonato che ho visto no? (.) devo dire che: a dispetto di tutto:: ecco dicevo:: ho visto che:: è abbastanza buono sisìsisì (.) al di là di tutto:: {si sente che c'è l'impegno comunque la mano} [*cade la linea*]

René: Pronto?

Lopez: [*continua a parlare senza accorgersi che la linea è caduta*] la mano è sempre quella: il problema piuttosto è un altro (..) Io (.) vorrei parlatene poi:: no (.) sei d'accordo che è meglio (..) Pronto? (.) Renè sei d'accord(o)? Renè?

3.2. PAROLE E IMMAGINI: UN LEGAME INSCINDIBILE

In moltissimi casi, in *Boris*, gli elementi che servono per costruire il senso globale di ciò che sta succedendo non sono verbalizzati, bensì sono veicolati dalle immagini; l'esempio forse più eclatante è il discorso che il delegato di rete Lopez indirizza all'intera *troupe* nei minuti iniziali della prima puntata della prima stagione.

Nell'economia della narrazione, questo discorso ha una duplice funzione: da un lato, serve a introdurre alcuni dei personaggi (Lopez stesso, Sergio, Duccio, René, Itala, Arianna, Biascica, Lorenzo) e ad alludere al tipo di relazioni interpersonali che li legano; dall'altro, serve a informare lo spettatore sulle vicende successe precedentemente, stabilendo così un *background* comune su cui poi innestare la storia di *Boris*. Ma al di là della sua funzione, ciò che ci interessa sottolineare sono le modalità con cui questa scena è girata e alcune scelte discorsive.

La scena inizia a 02'39" con una musica di sottofondo che serve per aumentare la suspense; si apre con un'inquadratura di Lopez che tiene in mano la locandina de *Gli occhi del cuore* mostrandola alla *troupe*, con un'espressione facciale che sembra sottintendere che ciò che sta per dire dovrebbe già essere noto ai suoi interlocutori. Di fianco a lui, c'è il direttore di produzione Sergio che, con le mani in tasca e l'aria preoccupata, guarda in direzione della *troupe*. Un'inquadratura per un breve secondo mostra la disposizione di tutti i personaggi, poi la telecamera si sposta a inquadrare i singoli personaggi, nell'ordine: René in primo piano e Arianna in secondo, entrambi con un'espressione tra il rassegnato e il preoccupato e lo sguardo rivolto verso il basso; il direttore della fotografia Duccio che guarda con aria corruciata davanti a sé, in direzione di Lopez; nuovamente Lopez che continua a mostrare la locandina stavolta annuendo, come se dicesse "sapete bene cosa sto per dirvi"; nuovamente Arianna che si gira verso Alessandro con un'espressione tra l'interrogativo e l'arrabbiato, innervosendo il ragazzo che è appena arrivato sul set; il capo elettricista Biascica che guarda con aria minacciosa Lorenzo, lo stagista schiavo che si trova davanti a lui e che cerca di rendersi il meno visibile possibile; infine la telecamera ritorna su Lopez che appoggia la locandina su un tavolo, ci tamburella sopra con le dita un paio di volte e inizia a parlare. Dall'inizio della scena sono passati circa 20 secondi; 20 secondi che sono serviti ad aumentare la suspense e a incuriosire lo spettatore.

I cambiamenti di inquadratura continuano ad essere una costante anche durante tutto il discorso di Lopez, che formalmente può essere definito come un monologo,

ma che di fatto si qualifica come dialogo proprio per la costante partecipazione degli altri interlocutori che si attua attraverso l'uso di codici non verbali (espressioni del viso, movimenti del corpo, gesti, sospiri, risate e sguardi). Per rendere conto di questa “silenziosa” co-costruzione del senso, riporteremo il passo in una tabella in modo da rendere immediatamente evidente le sovrapposizioni tra il parlato di Lopez e le “risposte” dei suoi interlocutori¹⁴. Assumendo che la posizione di *default* della telecamera sia quella che inquadra Lopez (in primissimo piano o con inquadratura allargata a includere Sergio), la colonna di sinistra riporta per intero il discorso, le sue espressioni e i suoi gesti, mentre in quella di destra sono riportati i cambiamenti di inquadratura mentre Lopez parla; i cambiamenti che accadono in momenti di silenzio sono segnalati su una riga unica con testo centrato (S01E01, inizio monologo 2'58”).

| Discorso di Lopez | Cambiamenti di inquadratura |
|---|--|
| Tutti dicono che fare <i>Gli occhi del cuore</i> 2 è un'autentica pazzia (.) dice (.) ti hanno sospeso la prima serie alla terza puntata che fai? Ne fai un'altra? Ma cosa sei? Scemo? Sei cretino? [rivolgendosi direttamente a Itala, e avanzando di un passo nella sua direzione] Ah:: allora è cretino <u>il dottor Cane</u> che ci crede così tanto (.) <u>ma allora</u> sono cretini <u>i greci</u> che intanto si stanno comprando il format | <i>René e Arianna che hanno l'aria rassegnata e preoccupata</i> <i>Itala ride</i> <i>Itala annuisce</i> |
| <i>cambio di scena: pastori greci che guardano il copione de Gli occhi del cuore</i> | |
| Dic(e) che: <i>Gli occhi del cuore</i> è andato male (.) <u>no</u> non è andato male (.) è stato collocato <u>male</u> nel palinsesto (.) non era giusta la fascia oraria non era giusto il <u>periodo</u> (.) <u>ma</u> {allora sospender}o:: è stata una sconfitta <u>no:: al contrario</u> (.) è stata la preparazione a una vittoria (..) sì perché noi ora siamo pronti a rimandare in onda la prima serie ma con un <u>lancio</u> un lancio signori, un lancio <u>straordinario</u> (.) però (..) | <i>Inquadratura alle spalle di Lopez sull'intera troupe</i> <i>Duccio fa un leggero cenno negativo con la testa</i> <i>Duccio sospira con espressione poco convinta</i> <i>René annuisce</i> <i>Biascica è perplesso</i> <i>Duccio che ha un'espressione sempre meno convinta</i> |
| <i>René con aria concentrata – musica di sottofondo</i> | |
| bisogna cambiare mentalità (.) | |

¹⁴ Per un approfondimento delle modalità con cui gli interlocutori che assumono la posizione di destinatari-ascoltatori interagiscono con chi parla, contribuendo alla co-costruzione del senso e all'andamento della conversazione, si rimanda almeno al volume curato da Luisa Lugli e Marina Mizzau (2010).

- sisì (.) e io mi domando ma voi siete in grado di cambiare mentalità (.)
 perché io vi avverto se non si cambia mentalità qui (.) [*prende la locandina*]
 noi gireremo questa (.) [*sventola locandina della fiction*] la puntata conclusiva (.)
 L'attentato (.) dove muoiono tutti i personaggi e finisce tutto (.) e poi tutti a casa ad aggiornare il curriculum (..)
- Inquadratura complessiva dal fianco*
- Inquadratura alle spalle di Lopez su tutta la troupe*
- René pensieroso e Arianna con espressione preoccupata*
- Inquadratura su Alessandro, che si guarda intorno e si muove leggermente a disagio*
- hai capito René?
- Sono inquadrati nell'ordine Duccio, Itala e Bascica che spostano il loro sguardo su René che fa un cenno affermativo con un sorrisetto*
- No io lo so che di voi mi posso fidare (.)
 sì::
- Inquadrati Bascica che torna a guardare in direzione di Lopez e Duccio che invece si sofferma su René – fuori inquadratura – con un'espressione poco convinta*
- là vedo un grande direttore della fotografia in perfetta forma (.) Duccio che si è ripreso completamente
- Ahahah e poi René Ferretti (.)Ren(é::) non è un regista (..)
 René (.) è la regia
- Duccio prima annuisce poi tira su con il naso*
- Inquadratura di Lopez da dietro la troupe e poi primo piano di René che prima sorride e poi assume un'espressione incredula*
- René sorride soddisfatto – suoneria di un cellulare – inquadratura larga di Lopez e Sergio che sta annuendo in relazione alle ultime parole di Lopez*
- [*prende il cellulare e lo guarda*] Oh:: ahahah
 eccoli puntualissimi gli auguri del dottor Cane (..) [*mostra il cellulare alla troupe*]
 ma che tempismo (..)
- Sergio cerca di vedere cosa è scritto sul cellulare*
- viene inquadrato il display su cui si legge: credito residuo insufficiente*
- ai quali (.) {senz'altro mi unisco anch'io}
ma ricordatevi bisogna cambiare la mentalità (..) io vi chiedo di mettere il cuore (.) [*si batte il petto*] negli Occhi del cuore 2 [*dita a V che passano da indicare gli occhi a indicare il numero 2, e poi manda un bacio*]
 Buon lavoro a tutti [*salutando con entrambe le mani*]
- Ancora inquadratura sul display del cellulare*
- René annuisce*
- Inquadratura alle spalle di Lopez sulla troupe*

La dinamicità di questo discorso è ulteriormente aumentata, da un lato, dall'inserzione iniziale di un interlocutore fittizio (“tutti dicono”) che interagisce con un discorso diretto (“dice”)¹⁵, e, dall'altro, dalla presenza di domande retoriche, accelerazioni e pause, enfasi prosodiche, cambi di tono, gesti e segnali discorsivi. Tutti questi aspetti, uniti ai frequenti cambi di inquadratura, concorrono a dare

¹⁵ Nei termini di Goffman (1981), Lopez si fa *animator* delle parole di un parlante fittizio.

un'impressione di spontaneità e di vicinanza con il parlato non solo a livello linguistico, ma anche e soprattutto a livello discorsivo.

In un caso, però, il cambiamento di inquadratura serve anche a veicolare in modo sostanziale il vero senso di ciò che si sta dicendo: quando Lopez dice che Duccio è “in perfetta forma” l'inquadratura si sposta sul direttore della fotografia che tira su con il naso. Questa scena si presta a due possibili letture, di cui una sola viene legittimata dalla narrazione: la prima interpretazione, legata unicamente a ciò che viene verbalizzato, consente di leggere nell'affermazione di Lopez un implicito riferimento a un precedente problema di salute di Duccio; la seconda, che si basa anche sulle immagini, permette di inferire che il problema di salute sia in realtà un problema di dipendenza da cocaina e, contemporaneamente, di ipotizzare che non sia stato affatto risolto.

Un altro esempio di interazione tra immagini e parole è la scena in cui Alessandro è nell'ufficio di Sergio per ufficializzare la sua posizione di stagista, ed entrambi sono seduti ai due lati opposti di una tavolo; la scena principale si apre sull'inquadratura delle mani del giovane che sta siglando e firmando una serie di carte, ed è inframezzata da quattro inserti visivi che, in una sorta di *flashback*, mostrano l'arrivo del giovane a Cinecittà. Il primo inserto si sovrappone quasi interamente al secondo turno di Sergio, finendo alla parola “asegni”; il secondo e il terzo si collocano in momenti di silenzio all'interno del terzo e quarto turno di Sergio, iniziando rispettivamente subito dopo a “che ce vo' fa” e “nun me guarda' così però eh” e finendo in contemporanea con l'inizio della frase seguente; il quarto e ultimo si inserisce nell'ultimo turno e inizia dopo “arrivederci e grazie” e prosegue fino a “ragazzi” (S01E02, 00'04):

Sergio: No no, cioè (.) non è proprio un contratto. È una specie di assicurazione, capito? Diciamo per noi (.) cioè noi ci assicuriamo che qualora tu ti faccia male noi non ci siamo mai visti non ci conosciamo non abbiamo nessuna responsabilità (.) chiaro?

Alessandro: [*allarga leggermente le braccia e accenna ad annuire con la testa sospirando*]

Sergio: Questi invece sono gli asegni della settimana (.) giusto?

Alessandro: Che a me non mi spettano giusto?

Sergio: Esatto (.) però tu li firmi (.) poi me li ridai (.) [*avvicinandosi ad Alessandro e abbassando il tono*] gli asegni, me li ridai (.) ecco (.) è un mondo difficile ragazzo mio (.) che ce vo' fa' (..) ci stiamo dentro con tutte le scarpe (.) Ma tu sapevi tutto, no?

Alessandro: Sì sì

Sergio: Eh:: allora (.) ecco e infine la cosa più importante. Questa è la lettera delle tue dimissioni

Alessandro: [*espressione perplessa e sguardo interrogativo verso Sergio*]

Sergio: Eh dai (.) nun me guarda' così però eh (..) tu la firmi (.) senza data

Alessandro [*cenno affermativo con la testa e poi firma*]

Sergio: Ecco (.) così poi quando nun ce servi più (.) ci mettiamo la data (.) arrivederci e grazie (..) Contratti [testo incomprensibile] tutti sti ragazzi (.) ma che contratti (.) passione ci vuole, passione capito?

Per comprendere appieno il senso di questa scena, lo spettatore non può fare affidamento solo su ciò che viene verbalizzato, bensì deve ricorrere alle immagini, a ciò che non è detto e alla sua conoscenza del mondo. Le espressioni e i gesti di

Alessandro che costituiscono quasi tutti i suoi turni (a parte il secondo) e gli inserti visivi servono, in qualche modo, a giustificare il fatto che Alessandro accetti di sottostare alle condizioni di lavoro offerte da Sergio: il desiderio del giovane di essere parte di quel mondo, che si può leggere nel suo sguardo sognante e pieno di aspettative mentre si aggira tra i teatri di posa di Cinecittà nei diversi inserti, gli fa accettare anche situazioni e condizioni che non dovrebbero essere accettate e che suscitano la sua perplessità che si manifesta nella serie di sguardi e di gesti durante il dialogo.

I turni di Sergio, che pure sono ricchi di materiale verbale, in realtà non esplicitano la situazione, bensì vi alludono soltanto: i turni sono costruiti su una serie di affermazioni che presentano la situazione come un dato di fatto comunemente noto a tutti, che non ha bisogno di essere esplicitato. L'idea che ci sia qualcosa che non va è veicolata *in primis*, come detto, dalle espressioni di Alessandro e in seconda battuta da alcuni interventi verbali di Sergio. Più precisamente, la serie di segnali discorsivi con cui si apre il suo primo turno “no no cioè” sottolineano una certa reticenza, che non sembra legata al contenuto di ciò che si sta dicendo, ma piuttosto alla difficoltà nel trovare il modo migliore per dirlo. In secondo luogo, la sequenza “è un mondo difficile ragazzo mio (.) che ce vo' fa' (.) ci stiamo dentro con tutte le scarpe (..) Ma tu sapevi tutto, no?” allude alla situazione del mondo del lavoro senza però esplicitare nulla, e quell'ultima domanda retorica sembra chiamare in causa anche lo spettatore. Infine, la sequenza di chiusura della scena, in cui nuovamente si allude ma in maniera leggermente più esplicita, chiude il cerchio ri-esplicitando la parola ‘contratto’ che compariva anche all'inizio della prima battuta.

4. CONCLUSIONI

Le due serie considerate presentano, seppur con modalità differenti, lo stesso tentativo di costruire una lingua che non solo ricalchi i tratti considerati tipici dell'oralità, ma sia anche strumento per caratterizzare i personaggi e, soprattutto, sia solo uno dei mezzi (o dei codici) usati per veicolare il senso. Se, come detto, questa varietà di oralità prefabbricata è comune a moltissime serie spagnole, *Boris* sembra rappresentare un caso unico tra le produzioni televisive italiane. L'aspetto più interessante, però, è l'inclusione nell'analisi della dimensione discorsiva; tale dimensione, infatti, permette di evidenziare come la presenza/assenza dei tratti considerati tipici dell'oralità non sia una condizione sufficiente a garantire la verosimiglianza della lingua della *fiction* con il parlato spontaneo. Se è vero che la lingua delle serie televisive si modella sul parlato accogliendone i tratti peculiari ed eliminandone le ridondanze che mettono a rischio la comprensione, è altrettanto vero che spesso tale lingua si caratterizza per un altro tipo di ridondanza che serve, da un lato, a verbalizzare emozioni e conflitti, e, dall'altro, a riassumere periodicamente le fasi precedenti della narrazione. Questa iper-esplicitazione, che con le parole di Marina Mizzau possiamo definire una sorta di “inflazione del dire” (1998: 90), è definita in

Boris come “lo spiegone”, ossia come un meccanismo che permette a tutti, persino al “cane di casa”, di capire che cosa sta succedendo (S02E06, 06’44”; S03E07, 09’45”)

Cristina: Scusa me che senso ha che io ti dica delle cose che sappiamo già e per di più mentre tu stai operando?

Stanis: È lo spiegone (.) cioè nelle serie televisive (.) ciclicamente (.) bisogna rispiegare quello che è successo (.) la trama

Alessandro: No che poi per me è perfetto se finiamo alle 16 perché io entro le 21 devo consegnare il nuovo test

Arianna: Un altro? Ma non l’avevi già fatto?

Alessandro: Sì ma è andato male (.) Tra l’altro perché tu m’hai detto d’essere sintetico mentre invece Gianandrea l’editor mi ha detto che Libeccio è diverso dalle altre *fiction* (.) a Libeccio vogliono le pezze, hai capito, vogliono gli spiegoni (.) a Libeccio deve capire tutto pure il cane di casa (.) metti che il tuo cane no (.) il cocker che c’hai (.) entra in salotto e Libeccio è già cominciato da 20 minuti quello dopo 2 minuti deve comunque aver capito

Ed è proprio l’iper-esplicitazione a mettere a rischio la verosimiglianza con il parlato o con una conversazione spontanea. Sebbene tale aspetto sia in linea di massima riconosciuto nei diversi studi, la maggior attenzione dedicata alla presenza/assenza dei cosiddetti tratti dell’oralità finisce per metterlo in ombra e per far dimenticare che questi tratti rischiano di rimanere “esercizi di stile” in grado solo di colorare superficialmente i dialoghi, se la lingua così prefabbricata non viene fortemente ancorata a tutti gli altri elementi contestuali diventando **uno** degli elementi della narrazione.

L’analisi in dimensione discorsiva permette anche di evidenziare ulteriori usi delle serie televisive nella didattica, sia essa mirata alla formazione dei traduttori o, più in generale, nell’insegnamento di una lingua straniera o anche per affinare la conoscenza della propria lingua madre. Infatti, se l’analisi dei tratti dell’oralità può essere utilizzata per sviluppare specifiche competenze linguistiche (ad esempio, a livello lessicale o morfosintattico), è l’analisi della dimensione discorsiva l’unica in grado di far osservare la lingua nel suo complesso: non solo come sistema di risorse organizzabili secondo determinate “regole”, ma anche come insieme di usi “vivi” che si adattano ai diversi contesti. Analizzare sequenze di dialoghi, piuttosto che singole battute, permette di andare al di là di quanto è verbalizzato per scoprire l’implicito, il non detto, ciò che è alluso; significa, in altre parole, sviluppare una reale competenza comunicativa ancorando l’analisi linguistica a un contesto socio-culturale determinato.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2006): *La lengua compañera de la transición política española*, Madrid: Fragua.
- ALFIERI, GABRIELLA *et al.* (2010): *Il parlato oralizzato della fiction tra paleo- e neotv*, in Mauroni, Elisabetta; Piotti, Mario (edd.): *L'italiano televisivo 1976-2006*, Firenze: Accademia della Crusca, pp. 83-182.
- BAÑOS-PIÑERO, ROCÍO; CHAUME, FREDERIC (2009): "Prefabricated Orality: a Challenge in Audiovisual Translation", in Giorgio Marrano, Michela; Nadiani, Giovanni; Rundle, Chris (edd.): *InTRAlinea Online Translation Journal*, Special Issue: *The Translation of Dialects in Multimedia*. Online <http://www.intralinea.org/specials/article/1714>
- BERETTA, MONICA (1994): "Il parlato italiano contemporaneo", in Serianni, Luca; Trifone, Pietro (edd.): *Storia della lingua italiana. Il Scritto e parlato*, Torino: UTET, pp. 239-270.
- BROGNA, MANUELA; LOI, MARINA (2009): "Boris, la fuoriserie italiana", *Script* 46/47, Numero monografico: *La differenza seriale. Perché il racconto televisivo è oggi più avanti di quello cinematografico*, Roma: Audino Editore, pp. 34-36.
- CERAMI, VINCENZO (1996): *Consigli ad un giovane scrittore*, Torino: Einaudi.
- CHAUME, FREDERIC (2001): "La pretendida oralidad de los textos audiovisuales", in Agost, Rosa; Chaume, Frederic (edd.): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 77-88.
- DALPOZZO, CRISTIANO (2013): "Boris", in De Maio, Barbara (ed.): *Osservatorio TV 2013*, Roma: Rigel Edizioni, pp. 80-95
- GATTA, FRANCESCA (2000): "La lingua della serie televisiva italiana fra stereotipo e realtà", in Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria *et al.* (edd.): *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?*, Bologna: CLUEB, pp. 85-107.
- GOFFMAN, ERVING (1981): "Footing", in Id. *Forms of Talk*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, pp. 124-159 [trad. it. di Franca Orletti: *Le forme del parlare*, Bologna, Il Mulino, 1987].
- LA FORGIA, FRANCESCA; TONIN, RAFFAELLA (2009): "In un tranquillo week-end di paura, un *Esorcista* volò sul nido...: un case study sui rimandi intertestuali nel sottotitolaggio e doppiaggio italiano e spagnolo della serie *Supernatural*", *InTRAlinea Online Translation Journal*, XI. [<http://www.intralinea.org/archive/article/1655>]
- (2011): "Il fansubbing nell'aula di traduzione: come apprendere a tradurre l'intertestualità dagli errori altrui. Il caso della serie *Supernatural*", *RITT-Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, XIII. [http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/9185/1/14-Il-fansubbing-Francesca_La_Forgia-Raffaella-Tonin.pdf]
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1999): *El dardo en la palabra*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LUGLI, LUISA; MIZZAU, MARINA (edd.) (2010): *L'ascolto*, Bologna: Il Mulino.
- MARTÍN OLLER, ALONSO; BARREDO IBÁÑEZ, DANIEL (2012): "Nostalgic representation of reality in television fiction: an empirical study based on the

- analysis of the Spanish television series *Cuéntame cómo pasó*”, *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol.3, n.2: pp. 128-142. [<http://www.mediterranea-comunicacion.org/Mediterranea/article/view/37/41>]
- MIZZAU, MARINA (1998): “Le conversazioni impossibili. Come parlano i personaggi dei teleromanzi”, in Id: *Storie come vere. Strategie comunicative in testi narrativi*, Milano: Feltrinelli, pp. 87-95.
- NENCIONI, GIOVANNI (1976): “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, *Strumenti critici*, LX/1: pp. 1-56. [Ora in Nencioni, Giovanni (1983): *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna: Zanichelli].
- RODRÍGUEZ DE FONSECA, FRANCISCO JAVIER (2009): *Cómo escribir diálogos para cine y televisión*, Madrid: T&B Editores.
- RUEDA LAFFOND, JOSÉ CARLOS; GUERRA GÓMEZ, AMPARO (2009): “Televisión y nostalgia. *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*”, *Revista Latina de Comunicación Social*, n. 64-2009. [http://www.revistalatinacs.org/09/art/32_831_55_Complutense/Rueda_y_Guerra.html]
- SABATO, CATERINA (s.d): *Boris, OST Osservatorio delle serie televisive*. [<http://www.osservatorioserietv./b/boris/it>]
- SEGRE, CESARE (1982): “Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia”, in Di Girolamo, Costanzo; Paccagnella, Ivano (edd.): *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo: Sellerio, pp. 15-28.
- TONIN, RAFFAELLA (2013): “Esperienze di fansubbing nell’aula di traduzione: Aída, Lalola e le ‘altre’ sottotitolate in italiano”, in Fernández García, Maria Isabel; Russo, Chiara (edd.): *InTRAlinea Online Translation Journal*, Special Issues: *Palabras con aroma a mujer*. [http://www.intraline.org/specials/article/esperienze_di_fansubbing_nellaula_di_traduzione_multimediale]
- (2014): “Un poquito de ‘por favor’: la sfida dell’oralità alle limitazioni del sottotitolo”, in San Vicente, Félix; Morillas, Esther (edd.): *Cuadernos AISPI*, vol. IV: pp. 133-148.