

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ di BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

L'uso del lessico colloquiale nel linguaggio del cinema: un confronto tra
italiano e spagnolo

CANDIDATO

RELATORE

Greta Castagna

Antonio Pablo Zamora Muñoz

Anno Accademico 2020/2021

Terzo Appello

Ringraziamenti

Un grazie enorme va sicuramente alla mia famiglia che mi ha sempre appoggiata e sostenuta. Mamma, papà: vi sarò eternamente grata per il vostro supporto incondizionato. È grazie a voi se ho potuto vivere tutte le esperienze che mi hanno arricchita e fatta crescere sotto un punto di vista intellettuale, ma soprattutto umano.

Grazie alle mie amiche del cuore Detta e Isa, coloro che hanno permesso che sopravvivessi alle scuole superiori. Il bene che vi voglio è inspiegabile a parole e spero di avervi sempre accanto in ogni grande e piccolo evento della mia vita.

Grazie anche alle mie Gianne, la migliore compagnia che questa triennale mi potesse regalare. Le nostre tisane al retrogusto di gossip mi rimarranno per sempre nel cuore. Non me ne vogliano le altre, ma una menzione speciale va a Cate, con cui ho vissuto in simbiosi e ho condiviso tutto: grazie per essere stata la persona su cui poter sempre contare.

Grazie al professor Zamora, il mio relatore, in primo luogo per avermi guidata nella stesura della tesi, ma soprattutto per avermi fatto rivalutare la traduzione con il suo corso fuori dagli schemi. Grazie prof, era proprio la ventata d'aria fresca di cui avevo bisogno.

Grazie alla città di Malaga, che mi ha accolta col suo calore e con la sua incantevole atmosfera e mi ha fatta innamorare dello spagnolo.

Grazie a James, *mi media naranja*, per sopportarmi e supportarmi nel quotidiano, per credere in me sempre e per spronarmi a migliorare giorno dopo giorno.

14.03.2022

INDICE

1. Introduzione	1
2. Metodologia	3
2.1 Presentazione dei film visionati e strategia di estrazione dei dati.....	3
2.2 Sinossi delle commedie analizzate	5
3. Le variazioni del linguaggio e l'uso dei remake	6
3.1 La variazione diastratica e diafasica	6
3.2 La variazione diacronica	7
3.3 La variazione diatopica e diamesica	8
4. Il linguaggio colloquiale	9
4.1 Definizione di linguaggio colloquiale	9
4.2 L'intransigenza nei confronti del colloquiale e l'impatto sul cinema italiano.....	10
5. La lingua del cinema – un'oralità prefabbricata	12
5.1 La lingua del cinema in Italia e Spagna: rigidità vs flessibilità	14
5.2 Accenno all'italiano doppiato	16
5.3 L'uso del dialetto nel cinema italiano	17
6. Osservazione dei dati	18
7. Conclusione	21
8. Bibliografia	23

1. Introduzione

Ogni lingua esistente è ricchissima di sfaccettature che la rendono unica. Nonostante ci possano essere parecchie somiglianze tra di esse, specialmente tra quelle che hanno una radice comune, come ad esempio quelle neolatine, ci sono sempre degli aspetti che le contraddistinguono. Anche due lingue comunemente considerate simili, come l'italiano e lo spagnolo, nascondono un'infinità di differenze in tutti i livelli della lingua.

Quest'elaborato ha l'obiettivo di mettere in risalto le differenze tra la lingua spagnola e quella italiana, ma vista la vastità dell'argomento, si focalizzerà su un determinato aspetto concreto, ossia sull'uso del lessico colloquiale derivato dal giovanile nel cinema, in particolare nelle commedie. L'ipotesi che si vuole dimostrare è che il parlante colto e semicolto spagnolo fa un maggior uso di termini ed espressioni colloquiali e informali derivati dal giovanile rispetto a un equivalente italiano, che invece tende ad adoperare un linguaggio decisamente più rigido. Si andrà ad analizzare come questi comportamenti linguistici si riflettono nel linguaggio del cinema dei due Paesi, argomento strettamente relazionato con la traduzione, poiché è un tassello fondamentale del doppiaggio. Infatti, un prodotto doppiato è il frutto di un processo di ibridazione in cui convergono il linguaggio del prodotto originale straniero, quello dei film nazionali della lingua meta e l'orale spontaneo della lingua d'arrivo (Pavesi, 2013: 128; Pavesi e Formentelli, 2019: 576).

In primo luogo verrà descritta la metodologia attraverso la quale verrà effettuato questo studio; si presenteranno gli elementi analizzati ed il metodo di estrazione dei dati. Successivamente, con un approccio teorico si parlerà di linguaggio colloquiale ed oralità prefabbricata. In seguito, come ultimo step prima della conclusione, si presenteranno e discuteranno i dati estrapolati dall'analisi dei film.

Con le parole di Zamora si va a riassumere l'ipotesi che quest'elaborato si propone di confermare:

En líneas generales se puede afirmar que los hablantes cultos o semi-cultos italianos, especialmente aquellos pertenecientes a las generaciones más adultas, tienden a cuidar el modo de expresarse y evitan usar rasgos léxicos coloquiales incluso en situaciones comunicativas informales. Por el contrario, los hablantes cultos o semi-cultos españoles se muestran menos recelosos que los italianos a la hora de emplear términos coloquiales en conversaciones informales. (Zamora, 2021: 55)

2. Metodologia

2.1 Presentazione dei film visionati e strategia di estrazione dei dati

Al fine di confermare l'ipotesi che il parlante colto e semicolto spagnolo utilizza con maggior frequenza espressioni tipiche del linguaggio colloquiale provenienti dal giovanile e che ciò influenza anche il linguaggio del cinema, sono state analizzate sei commedie, tre in spagnolo e tre in italiano. Quattro dei sei film presi come oggetto di studio sono i due originali e i due rispettivi remake, mentre per quanto riguarda i restanti due, si tratta di due remake di un film che non rientra tra gli analizzati. Ciò è stato fatto in modo da garantire un'equivalenza tra le commedie scelte e dei risultati frutto di una comparazione equa. I film analizzati sono: *Perfetti sconosciuti*, commedia del 2016 diretta da Paolo Genovese ed il rispettivo remake spagnolo *Perfectos desconocidos* del 2017 diretto da Alex de la Iglesia; *Es por tu bien* (2017) di Carlos Therón e la sua versione italiana *È per il tuo bene* (2020) di Rolando Ravello; ed infine *Cambio tutto!* (2020) di Guido Chiesa e *Sin rodeos* (2018) di Santiago Segura, entrambi remake del film cileno *Sin filtro* (2016) diretto da Nicolás López.

La visione dei film oggetto di studio è avvenuta tramite le piattaforme di streaming online Netflix e Amazon Prime Video, in base alla disponibilità nei cataloghi. Ogni film è stato visionato tre volte nella seguente maniera:

- a. La prima visione: il film è stato visto dall'inizio alla fine senza interruzioni per conoscere la trama ed i personaggi.
- b. La seconda visione: il film è stato visto prestando una maggiore attenzione ai dialoghi. Questa seconda visione non si è svolta in maniera fluida e lineare; spesso è stato necessario mettere in pausa o tornare indietro di pochi secondi al fine di riascoltare termini ed espressioni di interesse. Questi ultimi nel frattempo venivano annotati in ordine di apparizione su un documento word.

- c. La terza visione: si tratta di un *rewatch* finalizzato ad andare ad integrare la lista di termini ed espressioni con tutto ciò che poteva essere sfuggito all'orecchio durante la visione precedente.

Per "termini ed espressioni di interesse" si intendono tutti quei vocaboli e quelle locuzioni tipici della comunicazione orale informale e colloquiale derivati dal giovanile.

In quest'elaborato verrà realizzata un'analisi sotto il punto di vista prettamente lessicale. Uno studio che vada a comprendere anche gli altri livelli della lingua, come il fonetico, morfologico e sintattico sarebbe indubbiamente più completo, ma anche di una maggior complessità e soprattutto si estenderebbe oltre allo spazio e al tempo disponibili per la stesura di quest'elaborato.

Alessandra Melloni (1996: 122) descrive il cinema come "grande macchina affabulatrice dall'innegabile carattere di sintesi di tutte le altre arti". Come osserva García Jiménez:

los diálogos en el relato audiovisual no se reducen a las réplicas y contrarréplicas verbales. Interviene siempre la pluralidad de significantes [...]. Los dialogantes aplican códigos de la comunicación no verbal (posturales, gestuales y expresivos). Los diálogos del cine son ante todo diálogos de la mirada. (Jiménez 1993: 227)

Sarebbe irrealistico, dunque, pretendere di poter realizzare un'analisi esaustiva di tutte le arti e soprattutto di tutti i codici che convergono in un film, motivo per il quale ci si limiterà ad una ricerca dal punto di vista unicamente lessicale.

Ciò che si prevede di osservare dalla comparazione tra i dialoghi italiani e le controparti spagnole è una maggior informalità ed uso di lessico e locuzioni del colloquiale provenienti dal giovanile da parte dei personaggi spagnoli e un uso più rigido della lingua da parte di quelli italiani.

2.2 Sinossi delle commedie analizzate

In questa sezione verranno riportate brevemente le trame dei film. Tra gli originali ed i rispettivi remake vi sono poche differenze a livello narrativo che possono essere ritenute irrilevanti; onde evitare che il paragrafo risulti ripetitivo verrà usata la stessa sinossi per le versioni in entrambe le lingue.

2.2.1 *Perfecti sconosciuti* e *Perfectos desconocidos*

Un gruppo di vecchi amici si ritrova per una cena tranquilla. Uno di essi propone di fare un gioco che consiste nel condividere apertamente con gli altri i contenuti delle chiamate e dei messaggi che sarebbero arrivati nell'arco della serata, leggendo gli SMS ad alta voce, o usando l'altoparlante durante le telefonate. Grazie a questo gioco vengono a galla dei segreti che generano tensioni e rotture tra i partecipanti.

2.2.2 *È per il tuo bene* e *Es por tu bien*

Tre cognati, uniti dall'insoddisfazione nei confronti dei partner delle loro figlie, decidono di lavorare in squadra per sabotare le loro relazioni. Una volta riusciti si rendono conto di aver commesso un gran errore e fanno il possibile per rimediare.

2.2.3 *Cambio tutto!* e *Sin rodeos*

La protagonista, Giulia nella versione italiana e Paz in quella spagnola, è una donna quarantenne che lavora nel marketing. Fortemente stressata per motivi legati alla sua relazione sentimentale ed al lavoro, decide di dare una chance alla terapia olistica. La cura si rivela funzionare su di lei e la trasforma in una nuova donna che non ha paura di dire ciò che pensa.

3. Le variazioni del linguaggio e l'uso dei remake

La scelta di utilizzare dei remake interlinguistici e interculturali è stata dettata dal voler ricercare un paragone al più possibile veritiero tra gli oggetti comparati. Per svolgere un'indagine precisa è necessario che ciò che viene analizzato e confrontato possa essere messo su uno stesso livello, motivo per cui i remake sono apparsi come l'opzione ideale per realizzare quest'elaborato. I film che si analizzeranno possono essere definiti quasi come imparentati tra di loro, poiché hanno l'uno con l'altro una relazione che viene riconosciuta ed è nota, oltre ad una corrispondenza testuale e narrativa (Evans, 2014: 305). Nonostante vi siano alcune differenze a livello di trama, esse non sono sostanziali e soprattutto appaiono in un numero irrilevante rispetto alle similitudini e alle corrispondenze che si possono osservare, dunque non impediscono la realizzazione di un valido paragone. Appurato quindi che le differenze sono irrilevanti, è opportuno menzionare le numerose similarità che rendono i film in analisi i perfetti candidati per questa ricerca. Si è deciso di andare ad osservare diversi campi, prendendo come macro-gruppi di riferimento le variazioni della lingua (diafasica, diastratica, diacronica, diamesica e diatopica).

3.1 La variazione diastratica e diafasica

La prima osservazione che si può fare è che i film condividono il genere: si tratta in tutti i casi di commedie. L'appartenenza allo stesso genere cinematografico, fa sì che vi sia anche un altro elemento comune, ossia il pubblico target; dunque ci si ritrova davanti a film che fanno parte dello stesso genere e sono indirizzati allo stesso gruppo di persone. Oltre a queste caratteristiche comuni – che si possono definire fondamentali per poter realizzare un buon paragone – ve ne sono altre altrettanto importanti che non si possono trascurare. I personaggi protagonisti dei film in esame appartengono alla stessa generazione, sono della stessa estrazione sociale e godono indicativamente dello stesso livello di istruzione; infatti il l'oggetto di interesse in questa ricerca è il parlante colto e semi colto d'età compresa tra i quaranta e sessant'anni. Trattandosi di una tesi

che si propone di analizzare e comparare il linguaggio utilizzato, è imprescindibile che i personaggi condividano queste caratteristiche poiché è noto che i termini e le espressioni utilizzati nel quotidiano variano considerevolmente da parlante a parlante, e che siano influenzati da fattori come l'estrazione sociale, il livello di istruzione, l'età e il contesto comunicativo.

Anche il contesto in cui vengono ambientati i film ha una sua importanza: la maggior parte delle scene ritraggono momenti di vita quotidiana come al lavoro, tra amici e in famiglia. Come già menzionato anteriormente, il contesto comunicativo gioca un ruolo fondamentale nella scelta lessicale del parlante, motivo per cui è imprescindibile che l'ambientazione sia simile nei film analizzati.

A radice di questa spiegazione, si può affermare che è importante che i parlanti il cui uso del linguaggio colloquiale si andrà a studiare in quest'elaborato si debbano trovare sullo stesso punto dell'asse diastratico e diafasico.

3.2 La variazione diacronica

Accennando brevemente alla variabile diacronica, si può osservare che i film selezionati sono usciti in un periodo compreso tra il 2016 ed il 2020; più precisamente ve n'è uno del 2016 (*Perfetti sconosciuti*), due del 2017 (*Es por tu bien* e *Perfectos desconocidos*), uno del 2018 (*Sin rodeos*) ed infine due del 2020 (*Cambio tutto!* ed *È per il tuo bene*). Tutti gli avvenimenti sono ambientati indicativamente in un periodo contemporaneo all'anno di uscita dei film. Le produzioni cinematografiche esaminate, dunque, non si allontanano nel tempo né tra di loro né dall'anno in cui viene realizzato questo studio (2022). Trattandosi quindi di trame che si svolgono nello stesso momento storico, che si potrebbe circoscrivere a circa un quinquennio, di conseguenza anche i protagonisti - che come è stato già discusso in precedenza condividono età, estrazione sociale e livello di istruzione - adottano un linguaggio coerente anche sotto il punto di vista dell'epoca in cui vivono e in cui sono ambientati i fatti.

3.3 La variazione diatopica e diamesica

Per quanto riguarda la variazione diamesica e quella diatopica, è importante tenere a mente un concetto che verrà approfondito nei seguenti capitoli, ovvero quello dell'oralità prefabbricata (Chaume, 2004: 168); vale a dire che, come si osserverà dettagliatamente più avanti, la lingua del cinema non è totalmente spontanea e che viene in qualche modo "creata". Ciò va a riflettersi nell'asse diamesico e diatopico nella seguente maniera: trattandosi di film, il canale condiviso è quello dell'oralità. Come menzionato poche righe sopra si ha a che fare con un tipo di oralità "opportunamente prefabbricata per evitare l'abuso di tratti tipici del parlato spontaneo [...] che stancherebbero il pubblico e allungherebbero i tempi dei dialoghi" (Tonin, 2014: 217). Questa lingua "simulata", "studiata" e "ricreata" tende a una standardizzazione dal punto di vista diatopico, in modo che a livello geografico non si osservino enormi differenze tra i personaggi dei film analizzati. È totalmente comprensibile che questi concetti possano risultare vaghi, ma come già spiegato anteriormente si tratta solo di un piccolo accenno poiché verranno esplicitati nel capitolo 5, volto ad approfondire il tema dell'oralità prefabbricata.

Al fine di ricapitolare la ragione dietro la scelta di utilizzare dei film e i loro rispettivi remake, e l'interesse che questi ultimi hanno suscitato, si possono citare le parole di Jonathan Evans in riferimento al remake statunitense del film francese *À bout du souffle*:

I'm interested in the way that it translates not just the linguistic elements of the film, but cultural allusions and cinematographic elements as well. [...] Films signify more than just the linguistic code: they produce meaning through visual and audio cues, through gesture, mise-en-scène, music and dialogue, and through the interaction of these codes. Remakes translate all of these elements, offering repetition and reworking of the source text. (Evans, 2014: 306)

4. Il linguaggio colloquiale

4.1 Definizione di linguaggio colloquiale

Una delle maggiori difficoltà riscontrate durante la realizzazione di questo studio è legata all'impossibilità di categorizzare con estrema esattezza termini ed espressioni come "colloquiali".

Secondo Berruto (1987; 139-140) l'italiano colloquiale è un ampio registro emergente che include caratteristiche che spaziano tra quelle della varietà neo-standard sino ad altre che si avvicinano all'italiano sub-standard, arrivando addirittura ad avere attributi dell'italiano popolare. Si tratta di un registro che si utilizza nelle situazioni comunicative informali ed è caratteristico della dimensione diamesica orale. (Zamora, 2018: 204)

È difficile stabilire i limiti tra gergale, colloquiale e familiare poiché si mescolano e si vanno a integrare tra di loro, per poi venire utilizzati da parlanti di ogni età ed estrazione culturale (Gargallo, 1997: 456). A proposito della lingua spagnola J. Sánchez afferma:

La lengua española es eminentemente popular, lo ha sido siempre. Si alguna característica sobresale de su devenir histórico es que se ha ido conformando de abajo arriba [...]. La variante popular, artísticamente elaborada y devuelta a la colectividad, ha construido el punto de partida de nuestra mejor veta literaria tanto del pasado como del presente. (Sánchez, 1992: 67)

Sempre Gargallo (*ibid.*) osserva giustamente che vi sono parole, nate come gergali, che sono passate alla lingua comune; la linguista fa l'esempio di parole come *carroza*, *rollo*, *tío*, *movida*, si siano perfettamente integrate nel linguaggio colloquiale e comune. Per questa ragione catalogare una parola o espressione come colloquiale si trasforma in un'ardua sfida. Anche Berruto (2018: 7) dice riguardo all'italiano che "è soggetto a una dinamica che [...] rende anche difficile, molte volte, stabilire un confine netto fra ciò che è standard e ciò che è substandard". Gli studiosi, dunque, convergono nell'opinare che

sia complicato designare dei limiti precisi quando si parla della lingua. Secondo la prospettiva di un altro studioso

abbiamo a che fare non solo con uno scioglimento della norma, ma con uno spostamento della norma nel senso che l'apertura verso gli elementi della dimensione informale anche in contesti formali ridefinisce il grado di accettabilità della norma. (Radtke, 2000: 114)

Parole ed espressioni del sub-standard passano attraverso un processo di normalizzazione, tant'è che l'italiano parlato diventa per la maggior parte dei parlanti il modo normale di comunicare. (Voghera, 2005: 309)

Avendo la lingua dei confini così poco netti e precisi, non si può pretendere di riuscire a categorizzare esattamente ogni termine ed espressione. Come lamenta Cerutti (2013) la ricerca sui singoli tratti linguistici o varietà della lingua non dispone di riferimenti ad un quadro teorico d'insieme.

Per concludere, è estremamente importante sottolineare che la popolazione di parlanti italiana si divide in due: da una parte vi è un gruppo che accetta ed utilizza le forme appartenenti ad un livello più basso della lingua, mentre dall'altra ve ne è uno che le rifiuta e che le considera come un deterioramento. (Zamora 2018: 204)

4.2 L'intransigenza nei confronti del colloquiale e l'impatto sul cinema italiano

Da ciò che è stato affermato fino ad ora è possibile intuire che per quanto riguarda la lingua italiana, il colloquiale e in generale tutto ciò che si allontana dalla lingua standard non è accolto alla stessa maniera da tutti i parlanti; il registro sub-standard non viene accettato uniformemente. Questa maggiore rigidità ed intransigenza ovviamente implica delle conseguenze dirette nel linguaggio filmico, ovvero l'aspetto della lingua che quest'elaborato ha lo scopo di trattare ed analizzare.

È opportuno esplicitare in che senso questa intolleranza nei confronti del colloquiale si vada a ripercuotere nella lingua del cinema. Come qualsiasi prodotto in

commercio, anche i film sono progettati e studiati per compiacere e risultare gradevoli ad un determinato target. Dal momento che il pubblico meta dei film italiani è appunto un parlante italiano, che come si è già visto in precedenza tende ad essere abbastanza legato alla norma linguistica tradizionale, andare a fare un uso eccessivo di espressioni del colloquiale sarebbe altamente controproducente. Usando le parole di Zamora:

la incorporación en los diálogos fílmicos, tanto nacionales como doblados, de rasgos morfosintácticos marcados que no estén suficientemente consolidados en el sistema lingüístico y formen parte de la norma social supone una ruptura que puede acarrear que el espectador valore negativamente la calidad de los filmes. (Zamora, 2018: 218)

Ci si collega alla nozione di limiti dell'avvicinamento al parlato, in questo caso in concreto dei limiti esterni

[che] dipendono dalle esigenze del pubblico e condizionano le scelte della produzione, soprattutto per il timore che un prodotto troppo caratterizzato sul piano linguistico non incontri il gradimento degli spettatori. (Gualdo-Zamora, 2019: 441)

5. La lingua del cinema – un’oralità prefabbricata

Secondo lo studioso Baños (2014: 75) una tra le maggiori difficoltà della scrittura di un copione è la creazione di dialoghi che imitino il parlato naturale ma che allo stesso tempo risultino dinamici e coincisi, e che ciò è reso ancora più complicato dall’ambiente controllato e non spontaneo in cui vengono prodotti questi testi. Tale complessità si estende in realtà in generale all’insieme testuale del film “in cui si intrecciano e significano molteplici segni e segnali provenienti da materie espressive diverse” (Melloni, 1996: 122).

Quando si parla di lingua del cinema è d’obbligo fare riferimento agli studi di Chaume. Egli sostiene che l’oralità dei testi audiovisivi sia elaborata e prefabbricata (2001: 87). Secondo questo e molti altri studiosi “il dialogo fittizio consiste in una combinazione di tratti linguistici usati nei testi sia scritti che orali” (Baños-Chaume, 2009: 1), o usando le parole di Gregory and Carroll (1978: 42) i testi audiovisivi sono “scritti per essere pronunciati come se non fossero stati scritti”. Si tratta dunque di dialoghi pensati e studiati in modo da riprodurre artificialmente la comunicazione orale spontanea, o usando le parole di Nencioni (1976), di un “parlato-recitato”.

Lo sceneggiatore di un testo audiovisivo adopera strategie e meccanismi per elaborare un discorso che possa essere percepito come spontaneo da parte dello spettatore (Baños, 2009: 401). Tuttavia, i suddetti meccanismi non possono rendere del tutto spontaneo un dialogo prefabbricato. Usando le parole di Whitman-Linsen:

One more unhinging peculiarity of spoken dialogue is precisely that: it is spoken and not written. More accurately, it is written to sound spoken. People pause, collect their thoughts, begin again, clear their throats, change paths halfway down the syntactical road. Such anacolutha, deemed bad style and poorly thought out in a written text, are exactly what make a spoken dialogue animated, credible, authentic and human. (Whitman-Linsen, 1992: 31-32)

Della stessa opinione è anche Payrató, che si esprime così:

La diferència entre un text escrit per ser dit (com si no fos escrit) i la parla espontània és que el primer està planificat i el segon no. El text “falsament” oral és més compacte, més cohesiu. La parla espontània és més vacil·lant i menys sistemàtica. (Payrató, 1990:52)

Al fine di dimostrare questa tesi, si riportano anche le parole di Mason, che concorda con gli studiosi citati precedentemente:

[...] screen dialogue is not natural dialogue: any comparison of a screenplay with a transcribed sequence of naturally occurring conversation will demonstrate the point. The natural ellipsis between interlocutors who are familiar with each others' state of knowledge (or at least make assumptions about it) is quite striking whereas, in scripted dialogue, reference is more explicit, there are fewer false starts, hesitations, incomplete utterances and so on. In reality then, a script-writer is communicating meaning to an audience – but indirectly, via the written-to-be-spoken dialogue of figures on screen. (Mason, 1989: 16)

Emerge, quindi, dalle parole degli studiosi citati, che è impossibile andare a ricreare l'oralità, quando uno dei fattori principali, ossia la spontaneità, viene a mancare. La programmazione e la premeditazione eliminano dal dialogo quelle caratteristiche che gli vengono conferite dall'improvvisazione, dalla riformulazione, dalle false partenze, eccetera.

In narrative films, dialogue may strive mightily to imitate natural conversation, but it is always an imitation. It has been scripted, written and rewritten, censored, polished, rehearsed, and performed. Even when lines are improvised on the set, they have been spoken by impersonators, judged, approved, and allowed to remain. [...] The actual hesitations, repetitions, digressions, grunts, interruptions, and mutterings of everyday speech have either been pruned away, or, if not, deliberately included. (Kozloff 2000: 18)

Tuttavia, il linguaggio filmico si propone di ottenere un registro orale elaborato, prefabbricato e di non imitare esattamente il quello orale spontaneo, poiché questo linguaggio “creato a tavolino” è quello che meglio si adatta al canale di trasmissione oltre

che al pubblico target. Chaume (2005: 7) parla di un tacito accordo tra l'emittente ed il destinatario: quest'ultimo sa che si trova davanti ad un film ed è disposto ad accettare quelle caratteristiche che lo rendono tale. Quando uno spettatore entra in un cinema, lo fa con la consapevolezza che ciò che vedrà non è la realtà (*ibid.*: 8).

The audience often retreats into the movie house for exactly the purpose of escaping reality and it would be a perhaps misdirected attempt at realism to make them strain to hear passages that would be inaudible in real life situations. Even children exposed to film and television very quickly come to understand this distortion of reality and are not disconcerted by it. (Whitman-Linsen, 1992: 79)

Inoltre, come menzionato anteriormente, il film è un prodotto che deve rispondere a delle esigenze commerciali e non è da trascurare che l'obiettivo principale è compiacere e soddisfare il pubblico, ossia il consumatore finale di questo prodotto.

Television discourse needs to be comprehensible to the audience (avoiding unintelligible and vague language); entertain the audience (including emotional and aesthetic language; avoiding repetition, long monologues or narratives); create characters that the audience finds realistic (featuring informal language); and attract a large audience (featuring conventions of stage dialogue; stock lines; less linguistic variation). (Bednarek 2010: 65-66)

5.1 La lingua del cinema in Italia e Spagna: rigidità vs flessibilità

Le caratteristiche morfosintattiche dell'italiano colloquiale sono marche di oralità che contribuiscono, insieme ad altre componenti linguistiche, a ricreare nei copioni cinematografici scritti una lingua vicina all'italiano conversazionale spontaneo. (Zamora 2018: 204)

Anche Perego e Taylor (2012: 85-86) sottolineano l'importanza di includere questi tratti morfosintattici al fine di caratterizzare i personaggi. Tuttavia, come afferma Zamora (*ibid.*: 205) nel suo studio sui tratti morfosintattici dell'italiano colloquiale ed il loro inserimento nel cinema, gli sceneggiatori sono restii ad applicare questi fenomeni

linguistici al parlato filmico. Gli studiosi Gualdo e Zamora (2019: 445-446) hanno individuato quattro motivi fondamentali dietro la maggior vicinanza al parlato spontaneo dello spagnolo rispetto alla lingua italiana. I motivi che essi suggeriscono fanno riferimento alla lingua delle fiction, ma sono applicabili anche al cinema:

- a) come sostiene Alfieri (2012: 61) la fiction italiana nasconde dietro l'apparenza ludica una funzione educativa e continua a svolgere un ruolo glottodidattico;
- b) la stessa studiosa (*ibid.*: 73) opina che sia molto complicato riprodurre la realtà sociolinguistica dell'italiano contemporaneo, vista la sua natura ampia, eterogenea e complessa;
- c) vi è un forte divario a livello morfosintattico tra il registro neo-standard e la lingua colloquiale; ovvero, molti tratti morfosintattici non sono ben accolti da ampie fasce della popolazione;
- d) l'italiano contemporaneo è marcato diatopicamente ad ogni livello della lingua, specialmente nella prosodia, nella fonetica e nel lessico, il che rende difficile l'elaborazione di testi comprensibili per tutti gli spettatori della penisola (Serafini, 2009).

In seguito si riportano, invece, i tratti individuati nello stesso studio da Gualdo e Zamora, che permettono che la lingua del cinema in spagnolo risulti più marcata:

- a) non ha una funzione glottodidattica, dunque i dialoghi che non hanno una responsabilità occulta di istruire lo spettatore possono avere un focus decisamente più ludico;
- b) vi è una realtà sociolinguistica più omogenea ed uniforme;
- c) il distacco tra il registro neo-standard e quello colloquiale parlato è quasi inesistente e le forme marcate del secondo sono accettate dalla maggior parte dei parlanti;
- d) a livello diatopico, vi sono meno differenze.

Riassumendo, “nello spagnolo contemporaneo i tratti di oralità sono accettati dal grande pubblico e quindi la loro presenza nei testi seriali non è avvertita come un ostacolo alla ricezione” (Gualdo e Zamora, 2019: 447).

5.2 Accenno all'italiano doppiato

La tendenza all'uso di un italiano inespressivo, stereotipato – descrizione usata da Tonin (2014: 217) in riferimento all'italiano seriale, ma applicabile anche all'italiano del cinema - non si osserva solo nei film di produzione nazionale, bensì è un fenomeno che si riscontra anche in quelli di produzione estera, doppiati in italiano. Non ci si addentrerà troppo in questo tema dato che il tema centrale di quest'elaborato sono i prodotti originali ed i remake, ma si ritiene opportuno accennare al doppiaggio, al fine di garantire una visione più completa di come si comporta l'italiano nell'universo dell'audiovisivo. Ci si limiterà a menzionare uno studio di Antonini e Chiaro (2009: 106-107): le due studiose hanno voluto quantificare il grado di accettazione e la qualità del doppiaggio di un gruppo di film e serie in lingua inglese tradotte in italiano e dal sondaggio da loro realizzato è emerso che un 56,9% degli intervistati consiglia l'inserimento di un maggior numero di tratti marcati nei testi meta, con l'obiettivo di rendere i dialoghi più naturali, mentre il restante 43,1% ritiene le conversazioni sufficientemente verosimili. È interessante osservare come quest'ultima cifra cambi quando si sottopone lo stesso sondaggio ad un gruppo di persone di età superiore ai cinquant'anni, raggiungendo un 69,6% di intervistati che ritiene innecessaria l'incorporazione di più tratti marcati. Questo studio lascia perfettamente intendere che il pubblico italiano non accetterebbe volentieri un linguaggio che si allontana da quella rigidità a cui gli spettatori sono abituati.

Uno studio simile è stato realizzato da Zamora (2018), con la differenza che in questo caso, oltre a prodotti doppiati sono stati proposti agli intervistati anche film di produzione nazionale. Da esso è emerso che i parlanti si mostrano tolleranti nei confronti di forme e strutture informali non eccessivamente marcate, che sono quasi pienamente consolidate nel sistema linguistico; d'altro canto, tendono a disapprovare i tratti appartenenti alle

varietà medie e basse che, nonostante appartengano alla norma sociale, non sono ancora del tutto radicati all'interno di quella grammaticale.

5.3 L'uso del dialetto nel cinema italiano

Come già menzionato anteriormente, l'italiano è una lingua altamente marcata diatopicamente, quindi è doveroso un accenno a come si comporta il linguaggio del cinema di fronte a questa speciale caratteristica. Si ricorda ancora una volta che l'obiettivo principale è quello di creare un prodotto "volto a non disattendere le aspettative del suo destinatario collettivo" (Rossi, 1999: 13) dunque il primo requisito affinché ciò si verifichi è che lo spettatore capisca quello che viene detto nei dialoghi. Se le conversazioni si producessero in un determinato dialetto, il film si precluderebbe l'opportunità di raggiungere un ampio target, quindi non è difficile giungere alla conclusione che sia più conveniente adoperare l'italiano. Tuttavia, né si può e né si desidera ignorare questa caratteristica della lingua, il che fa sì che nel cinema si usi una "lingua franca [...] frutto dell'esigenza di conciliare l'intelligibilità per il grande pubblico e la ricerca di certa espressività in grado di connotare i vari personaggi" (*ibid.*). Da questa necessità, quindi, nasce il "doppiaggese". Coveri afferma che il cosiddetto dialetto del cinema è in realtà

un italiano con l'accento tutto cinematografico, con deboli tratti locali (nella pronuncia, nell'intonazione, in alcune forme-bandiera della morfologia e del lessico) destinati ad effetti comici o mimetici. (Coveri, 1995)

6. Osservazione dei dati

In questo capitolo verranno riportati i dati estratti dalla visione dei sei film oggetto di studio e verranno osservati, in modo da capire se confermano o smentiscono le ipotesi avanzate inizialmente.

Tabella 1 – I termini e le locuzioni d’interesse individuati in ogni film

Titolo film spagnolo	Durata	Occorrenze	Titolo film italiano	Durata	Occorrenze
<i>Es por tu bien</i>	93'	66	<i>È per il tuo bene</i>	96'	35
<i>Perfectos desconocidos</i>	97'	72	<i>Perfetti sconosciuti</i>	97'	9
<i>Sin rodeos</i>	87'	48	<i>Cambio tutto!</i>	90'	30
TOTALE	277'	186	TOTALE	283'	74
Frequenza d'uso per minuto		1'30"	Frequenza d'uso per minuto		3'49"

I numeri riportati nella tabella 1 lasciano intravedere una disproporzione delle occorrenze di termini e locuzioni colloquiali a parità di tempo. Si può dunque intuire che i personaggi spagnoli usano con più frequenza il lessico appartenente al campo dell’oralità conversazionale informale.

Una buona parte dei termini del colloquiale derivati dal giovanile che è apparsa nei film spagnoli appartiene alla sfera sessuale o al turpiloquio.¹ Occorre tenere a mente che lo spagnolo è una lingua colorita ed estremamente espressiva e soprattutto che queste parole, che ad un parlante che non ha familiarità con l’interazione sociale in spagnolo possono risultare forti, all’interno di una conversazione spontanea tra interlocutori spagnoli risultano fluire con leggerezza e naturalezza poiché fanno parte del colloquiale e si sono andate ad inserire perfettamente nella lingua. Alessandra Melloni (1996: 134) afferma: “gli insulti [...] paradossalmente connotano amore”. A tal proposito, Gargallo si esprime così:

¹ Sono stati conteggiati solo quei termini appartenenti al colloquiale e derivati dal giovanile. Le parole blasfeme contenute nei film analizzati sono di più ma non fanno parte di quella nicchia della lingua che quest’elaborato ha l’obiettivo di analizzare.

Se acepta de forma general que en la lengua española el empleo de voces malsonantes forma parte de su idiosincrasia, y que muchas de ellas han experimentado un proceso de desemantización y se hallan incorporadas al lenguaje corriente como simples muletillas conversacionales o expresiones interjectivas. (Gargallo, 1997: 468)

Un altro fenomeno che si è potuto osservare è la comparsa di un numero maggiore di locuzioni nelle versioni spagnole, come ad esempio: “*es que me meo*”, “*me lo has puesto a huevo*”, “*metido la gamba*”, “*nos matábamos a pajas*”, “*ponerte las pilas*”, “*me está dando un yuyu de la hostia*”, “*sin comerse una rosca*”, “*es un tío de puta madre*”, “*las he pasado putas*” e “*meter caña*”. Nei film italiani, d'altro canto, non si è riscontrato un grande uso di locuzioni.

Un altro fattore presente nelle commedie spagnole e assente in quelle italiane è l'impiego della rima come risorsa umoristica per dare un tocco di comicità (Franco e Aguilar, 2018: 148). Per esempio, tra le prime battute di *Es por tu bien* si può ascoltare uno dei protagonisti canticchiare “*ese Arturo como mola, se merece una ola*”, oppure in *Sin rodeos* il vicino di casa della protagonista, un personaggio indubbiamente peculiare, pronuncia “*a problemas sin remedio... gramo y medio*”.

Un ultimo aspetto in cui l'italiano è carente se comparato allo spagnolo, è un gruppo consistente di parole colloquiali consolidate nella lingua e usate ricorrentemente nel parlato, come “*tío*”, “*tronco*”, “*chava*” e “*colega*”, termini di cui il parlante spagnolo quasi abusa (non a caso *tío* e la sua variante femminile *tía* compaiono in totale 29 volte all'interno dei film analizzati). A proposito degli esempi sopraccitati Capanaga e San Vicente (2005; 63) affermano: “*Son apelativos que se fueron imponiendo a finales de los setenta y que aparecen generalmente con la marca de coloquial en los registros lexicográficos*”.

Di seguito si riportano a titolo d'esempio due paragoni che sono stati effettuati comparando le stesse scene con gli stessi personaggi di due dei film originali ed i rispettivi remake.

Esempio 1 – *Perfectos desconocidos e Perfetti sconosciuti*

Contesto: Squilla il telefono di Peppe/Pepe e si tratta di un'applicazione che in momenti random della giornata gli dice di fare esercizio fisico. Pepe si alza dalla tavola e obbedisce all'applicazione.	
Perfectos desconocidos (TCR: 44:45)	Perfetti sconosciuti (TCR: 39:01)
<p>Antonio: ¿Y tienes que hacerlo ahora mismo?</p> <p>Pepe: Cuando me llaman.</p> <p>Ana: Pero estamos cenando.</p> <p>Pepe: ¿Cómo quieres que encuentre trabajo de entrenador físico con esta pinta?</p> <p>Ana: Tío, ven aquí, ven aquí, siéntate.</p> <p>Eduardo: No, no, no, tiene razón, que se lo curre.</p> <p>Blanca: Una pregunta ¿también por la noche?</p> <p>Pepe: Si no lo hago, me pone más ejercicios o me putea y me llama a las dos de la mañana. No me miréis, joder.</p>	<p>Lele: Ma proprio adesso li devi fare?</p> <p>Peppe: Quando suona, quando suona.</p> <p>Bianca: Ma scusa, anche di notte?</p> <p>Peppe: Eh sì, se suona.</p> <p>Cosimo: Spegni il telefono.</p> <p>Pepe: Non posso sgarrare. Come faccio a insegnare ginnastica in questo stato?</p>

Esempio 2 – *Es por tu bien ed È per il tuo bene*

Contesto: I tre cognati decidono di ingaggiare una prostituta nel tentativo di incastrare il fidanzato della figlia di Sergio/Poli.	
Es por tu bien (TCR: 51:22)	È per il tuo bene (TCR: 46:45)
<p>Poli: Venga, hombre, ¿qué 500 pavos?</p> <p>Prostituta: ¿Pero este ahora quién es?</p> <p>Poli: Poli.</p> <p>Chus: Es el padre de la chica.</p> <p>Arturo: Otro cuñado.</p> <p>Poli: Que yo pensaba que era más barato pero vamos que, joe, que me parece bien que sean 500 pavos.</p> <p>Chus: Sí, sí. Además lo va a pagar Arturo.</p> <p>Arturo: Bueno, ya está bien ¿no? Que parece que soy el banco de España. Ya he puesto los 1000 euros del nini.</p>	<p>Prostituta: Voglio 1500 euro.</p> <p>Arturo: Col cazzo! Scusi eh. Ma li tiro fuori io. Signorina, scusi.</p> <p>Prostituta: Scusate ma adesso questo chi è?</p> <p>Sergio: No, no, tranquilla. Questo è l'altro cognato, non voleva farsi vedere perché è uno in vista. È un avvocato.</p> <p>Arturo: Sono un uomo in vista. Lei è molto bella, su questo non ci sono dubbi. Ma insomma, 1500 euro mi sembrano eccessive, no?</p>

7. Conclusione

Alla luce dei dati raccolti e successivamente analizzati, e dopo aver consultato libri e articoli scritti dai migliori professionisti per quanto riguarda il mondo dell'oralità e del cinema ed essersi appoggiati a ricerche simili portate a termine da brillanti studiosi e studiose, e sottolineando che si tratta solo di una prima approssimazione basata su un corpus ristretto, è possibile affermare che l'ipotesi avanzata all'inizio dell'elaborato risulti confermata. Effettivamente, almeno per quanto riguarda il livello lessicale (non ci si pronuncerà sugli altri livelli, dato che non sono stati oggetto d'indagine di quest'elaborato), lo spagnolo si mostra più colorito ed informale. Così come la lingua, anche i parlanti della stessa si rivelano essere ampiamente tolleranti nei confronti di tutto quel lessico che si allontana dallo standard, fino ad arrivare anche ad un livello basso. Al contrario, invece, l'italiano risulta meno marcato (se non si prende in considerazione la diatopia) e più affezionato alla sua forma standard.

Gli sceneggiatori svolgono un eccellente lavoro nell'applicare queste caratteristiche della lingua all'oralità fittizia dei dialoghi filmici. È infatti essenziale che vi sia una coerenza tra la lingua che un parlante adopera e quella che viene usata nel mondo del cinema. L'assenza di essa genererebbe grande insoddisfazione nel pubblico. Dunque ci si può azzardare ad affermare che le disproporzioni che si sono osservate attraverso la tabella 1 siano fondamentali per ottenere i tanto ambiti consensi degli spettatori.

Dopo aver riguardato varie volte i film oggetto di studio, si può confermare che i dialoghi risultano naturali sotto il punto di vista del lessico adoperato – ovviamente si usa l'aggettivo "naturale" con la consapevolezza che nei prodotti audiovisivi vi siano delle limitazioni che impediscono una ricreazione al 100% fedele del parlato spontaneo, ma ciò viene già concordato tacitamente tra l'emittente e lo spettatore quando quest'ultimo decide di guardare un film. In altre parole, ciò che si intende dire è che nel caso delle versioni spagnole la presenza abbondante di tratti del colloquiale e di parole blasfeme

non stona all'orecchio dell'ascoltatore e non appesantisce il film; analogamente, nelle versioni di produzione italiana, non si percepisce una carenza di questi tratti nonostante compaiano meno frequentemente. In generale, quindi, l'esperienza di visione dei film è positiva per quanto riguarda la verosimiglianza da un punto di vista lessicale ed il dialogo filmico rispecchia la reale interazione sociale di ambe le lingue.

8. Bibliografía

- Alfieri, G. (2012). "La fiction tra italiano modello e modelli di italiano. Dal teleromanzo alla soap opera". In M. Gargiulo (2012). 51-76.
- Antonini, R. e D. Chiaro. (2009). "The Perception of Dubbing by Italian Audiences". In J. Díaz Cinta, e G. Anderman (2009). 97-144.
- Baños, R. (2009). "Estudio descriptivo-contrastivo del discurso oral prefabricado en un corpus audiovisual comparable en español: oralidad prefabricada de producción propia y de producción ajena". In P. Cantos, e A. Sánchez (2009). 399-413.
- Baños, R. (2014). "Insights into the False Orality of Dubbed Fictional Dialogue and the Language of Dubbing". In A. Dror (2014). 75-95.
- Baños, R. e F. Chaume (2009). "Prefabricated orality: a challenge in audiovisual translation". *inTRAlinea*.
- Bednarek, M. (2010). *The Language of Fictional Television: Drama and Identity*. Londra: Continuum.
- Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Berruto, G. (2018). "Tendenze dell'italiano del Duemila e rapporti tra varietà standard e sub-standard". *Rivista dell'Associazione dei docenti di italiano in Germania*, 13: 5-15.
- Cantos, P. A. Sánchez a cura di (2009). *A survey of corpus-based research*. Murcia: Asociación Española de Lingüística del Corpus.
- Capanaga, P. e F. San Vicente (2005). "-¡Qué fuerte!- ¿Siguen pasando? El lenguaje juvenil español: consolidación de tendencias". In F. Fusco e C. Marcato (2005). 53-100.

- Cerutti, M. (2013). "Varietà dell'Italiano". In G. Iannaccaro (2013). 91-127.
- Chaume, F. (2001). "La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción". In F. Chaume e R. Agost (2001). 77-88.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, F. (2005). "Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual". *Puentes*, vol. 6: 5-12.
- Chaume, F. e R. Agost a cura di (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Universitat Jaume I.
- Coveri, L. (1995). "Film in versione napoletana con sottotitoli". *Il Secolo XIX*, 25 maggio: 8.
- Díaz Cinta, J. e G. Anderman a cura di (2009). *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dror, A. a cura di (2014). *Media And Translation: An Interdisciplinary Approach*. Norfolk: Bloomsbury Academic.
- Evans, J. (2014). "Film remakes, the black sheep of translation". *Translation Studies*, 7:3: 300-314.
- Fusco, F. e C. Marcato a cura di (2005). *Forme della Comunicazione*. Roma: Il Calamo.
- Gargallo, I. (1997). "Algunos aspectos léxicos del lenguaje de un sector juvenil: Historias del Kronen de J. A. Mañas". *Revista de Filología Romántica*, 1: 455-473.
- Gargiulo, M. a cura di (2012). *L'Italia e i mass media*. Roma: Aracne.
- Gavilanes Franco, E. e E. Cianca Aguilar. (2018). "Voces y expresiones del argot juvenil madrileño actual". *Circulo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 74: 147-168.

- Gregory, M. e S. Carrol (1978). *Language and Situation. Language Varieties and Their Social Contexts*. London: Routledge.
- Gualdo, R. e P. Zamora. (2019). "Italiano e spagnolo colloquiale a confronto: analisi di un corpus di fiction televisiva". *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, 3: 440-472.
- Iannaccaro, G. a cura di (2013). *La Linguistica italiana all'alba del terzo millennio (1997-2010)*. Roma: Bulzoni.
- Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Kölmel, R. e J. Payne a cura di (1990). *Babel: The Cultural and Linguistic Barriers Between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkley: University of California Press.
- Lo Piparo, F. e G. Ruffino a cura di (2006). *Gli italiani e la lingua*. Palermo: Sellerio.
- Mason, I. (1989). "Speaker meaning and reader meaning: preserving coherence in screen translating". In Kölmel, R. e J. Payne (1990). 3-24.
- Melloni, A. (1996). "Facce del "parlato recitato" nel cinema spagnolo. In *AISPI, Lo spagnolo d'oggi: forme della comunicazione* (1996). Roma: Bulzoni. 121-139.
- Montesa Peydró, S. e A. Garrido Moraga a cura di (1993). *El español como lengua extranjera. De la teoría al aula. Actas del III Congreso Nacional de ASELE*. Málaga: ASELE.
- Nencioni, G. (1976). "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato". *Strumenti critici*, 29: 126-179.
- Pavesi, M. (2018). "Reappraising verbal language in audiovisual translation: From description to application". *Journal of Audiovisual Translation*, 1 (1): 101-121.

- Pavesi, M. e M. Formentelli (2019). "Comparing insults across languages in films: Dubbing as cross-cultural mediation". *Multilingua*, 38 (5): 563-582.
- Payrató, L. (1990). *Català col·loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*, València, Universitat de València, Col. Biblioteca Lingüística Catalana.
- Perego, E. e C. Taylor (2012). *Tradurre l'audiovisivo*. Roma: Carocci.
- Radtke, E. (2000). "Processi di de-standardizzazione nell'italiano contemporaneo". In S. Vanvolsem et alii (2000). 109-118.
- Rossi, F. (1999). *Realismo dialettale, ibridismo italiano-dialetto, espressionismo regionalizzato: tre modelli linguistici del cinema italiano*, comunicazione tenuta al V Convegno della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana SILFI (Catania, ottobre 1998), pubblicata nel sito internet del Laboratorio Linguistico del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli studi di Firenze, Preprint 1999.
- San Vicente, F. e G. Bazzocchi a cura di (2022). *Lengua española para traducir e interpretar*. Bologna: CLUEB.
- Sánchez, J. (1992). "Lengua y sociedad". In Montesa Peydró, S. e A. Garrido Moraga (1993). 59-69.
- Serafini, F. (2009). Alla ricerca di una lingua per la fiction: la parola al produttore. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/fiction/serafini1.html
- Tonin, R. (2014). "«Un poquito de *por favor*»: la sfida dell'oralità alle limitazioni del sottotitolo". *Cuadernos AISPI*, 4: 213-228.
- Vanvolsem, S. et alii a cura di (2000). *L'italiano oltre frontiera*. Leuven/Firenze: Leuven University Press/Cesati.
- Voghera, M. (2005). "Parlare parlato". In Lo Piparo, F. e G. Ruffino (2006). 303-318.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Francoforte: Peter Lang.

Zamora, P. (2018). "Los rasgos morfosintácticos del italiano coloquial y su inserción en las versiones fílmicas originales y meta: entre innovación y tradición". *Trans: Revista de Traductología*, 22: 203-221.

Zamora, P. (2021). "Registro formal e informal. La unidad en la variedad y la variedad de la unidad". In F. San Vicente e G. Bazzocchi (2022). 49-66.