

I DIALOGHI ARTIFICIALI NELLA COMUNICAZIONE CONTEMPORANEA

Negli ultimi anni sono stati pubblicati numerosi studi sulle caratteristiche dei diversi tipi di dialoghi artificiali presenti nei mezzi di comunicazione di massa, che esaminano cioè forme linguistiche e situazioni particolari di scrittura e di fruizione dei dialoghi in diversi tipi di testi che fanno parte dell'effettivo uso linguistico contemporaneo, come la lingua parlata non solamente della televisione e del teatro ma anche del cinema, del teleromanzo, del cartone animato, della radio. Pure sono esaminati dialoghi in diversi tipi di testi scritti, come il romanzo, il fumetto, il fotoromanzo, per verificarne le differenze rispetto ai dialoghi delle persone nell'uso quotidiano effettivo della lingua. In realtà però lo studio dei dialoghi, scritti o parlati, vanta un'antica origine e una buona tradizione recente. Il fatto stesso però di sottoporre il testo di un dialogo a un'analisi linguistica particolare, differenziandolo dall'insieme del testo narrativo, non sarebbe stato pensabile senza gli studi sulla differenza tra comunicazione parlata e comunicazione scritta condotti nell'arco degli ultimi cinquant'anni. Questo interesse è stato condiviso dalle scienze storiche, letterarie ed umane, a partire dagli studi pionieristici del filologo Milman Parry (1902-1935) sulla tecnica compositiva dei poemi epici nelle tradizioni delle culture orali, tecnica chiamata dello stile formulaico. Applicata prima ai testi dei poemi omerici, e poi, in un inusuale confronto di verifica, sull'epica orale dei cantastorie serbi e croati nel 1934, l'analisi di Parry ha dato origine a tradizioni di studio sulle caratteristiche delle culture orali, dei testi tramandati oralmente, e della memoria orale. Questi studi sono stati condotti in ambito antropologico, in ambito sociologico, nell'ambito della teoria sulle comunicazioni di massa, ma anche nella storia della letteratura, portando ad esempio a riesaminare la storia dei generi testuali nella cultura europea, in particolare nel corso del medioevo, ma senza trascurare ad esempio le forme poetiche rinascimentali. Questa tradizione, che è ormai il presupposto degli studi sulla comunicazione verbale, ha condotto in linguistica allo sviluppo degli studi sulla differente organizzazione dei testi verbali scritti e parlati nell'ambito della comunicazione quotidiana, da parte di chi parla o scrive nella lingua effettiva di uso corrente. Senza riassumerla, ricorderemo solamente che in linguistica è stata evidenziato che il testo trasmesso in forma scritta o parlata varia la sua organizzazione sintattica e grammaticale, il ritmo di produzione e di fruizione, la scelta lessicale, l'organizzazione complessiva del discorso, e lo stile retorico adeguato alla situazione di ascolto o di lettura.

Nell'ambito degli studi filologici e di storia letteraria è stata largamente adottata la nozione di *auralità*, che punta l'attenzione sulla mescolanza delle diverse forme di comunicazione orali e scritte osservate oggi nei mezzi di comunicazione di massa, e nella storia culturale europea su diversi tipi di testi in precedenza qualificati generalmente come "letterari", come il testo teatrale, le

ballate e le romanze liriche medievali, i poemi epici greci e i poemi cavallereschi medievali, le narrazioni dei cantastorie, i poemetti religiosi e agiografici medievali. Con “auralità” si intende una situazione intermedia tra il testo interamente scritto e quello interamente orale. Per testo scritto si intende quello composto per scritto da un autore, diffuso in forma stampata (o manoscritta), e letto dai lettori su pagina. Per testo orale si intende quello pronunciato a voce e ascoltato da un ascoltatore, come quello dei dialoghi autentici. Il testo aurale è invece un testo composto da un autore in forma scritta, ma diffuso in forma parlata per un ascolto orale: se tradizionalmente questa è la situazione del testo teatrale (un autore scrive battute di dialogo destinate però a essere pronunciate a voce davanti a un pubblico che ne usufruisce ascoltandole), nella società contemporanea è per esempio il caso dei film e dei telefilm, in cui lo sceneggiatore ha scritto le battute di dialogo che gli attori pronunciano e che il pubblico ascolta, ma anche dei teleromanzi, degli sceneggiati televisivi, delle notizie dei telegiornali, degli avvisi diffusi tramite altoparlante, e di alcuni testi radiofonici. Nata in epoca antica per composizioni poetiche e teatrali, destinate alla declamazione in pubblico nei teatri greci e latini, conservata nelle diverse forme dello spettacolo popolare medievale, senza dimenticare la declamazione dei poemi cavallereschi e religiosi nelle tappe dei pellegrinaggi religiosi medievali, la forma aurale è oggi ampliata enormemente dai mezzi di comunicazione tecnologici contemporanei, che abbondano di testi preparati da autori per una realizzazione spettacolare a viva voce. Ma anche l’informazione giornalistica televisiva e radiofonica ne usufruisce largamente. In realtà tutta la tecnologia dei mezzi di comunicazione di massa contemporanei favorisce la formazione di sempre nuovi tipi di testi aurali, e ne facilita la diffusione, poiché la tecnologia di fatto crea e diffonde la “seconda oralità”.

La distinzione tra una “oralità primaria” e una “seconda oralità” è stata introdotta dall’antropologo Walter Ong, che l’ha spiegata e divulgata in studi come *La presenza della voce* (1967), *Interfacce della parola* (1977), e *Oralità e scrittura* (1982). Ong definisce culture di oralità primaria quelle che non conoscono o non usano la scrittura, come le culture tribali attuali o quelle arcaiche, e culture della scrittura quelle che utilizzano abitualmente la scrittura, come è accaduto nella civiltà europea. Culture di “seconda oralità” sono invece quelle in cui si ritorna ad utilizzare abbondantemente la comunicazione e la trasmissione di informazioni oralmente, per via parlata, dopo essere state intensamente e profondamente civiltà della scrittura. È il caso, secondo Ong, della nostra attuale civiltà europea e americana, proprio per effetto della tecnologia delle comunicazioni che permette di trasmettere la parola a lunga distanza nello spazio, sostituendo così la funzione conduttrice a distanza del testo scritto di libri, lettere, documenti ufficiali, informazioni, giornali e altro. Si tratta di trasmissione ad esempio di programmi perlopiù registrati (televisione, radio, registrazioni in cassetta o su disco) o di colloqui in diretta (telefono, ma anche skype). Queste

trasmissioni della voce, del discorso, dei colloqui a lunga distanza sono il risultato dello sviluppo della tecnologia, e la civiltà della “seconda oralità” è infatti datata a partire dall’invenzione del telefono (1876), il primo rivoluzionario strumento di trasmissione della voce a lunga distanza. A esso fa seguito la radio (1908), seguita dal cinema sonoro e dalla televisione. Questa nuova oralità non è quindi strettamente di fine Novecento-inizi Duemila: esiste dal momento dell’invenzione delle tecnologie elettrico-elettroniche, di cui lo sviluppo elettronico-informatico recente (internet e le reti elettroniche) è solamente un’evoluzione posteriore. La sua particolarità è un ritorno verso una situazione in cui l’oralità ritorna ad occupare una posizione centrale, ma senza abbandonare la comunicazione scritta, e interagendo con essa, creando così nuove forme mediatiche e nuove abitudini culturali.

Attualmente si preferisce indicare questa situazione col nome di “oralità elettrico-elettronica” che ci indica la complessità della dialettica tra i vari tipi di *media* esistenti. Tanto più che gli sviluppi della tecnologia modificano continuamente la situazione: il telefono, per esempio, ha diffuso recentemente l’uso (con i telefoni cellulari) dei brevi messaggi di testo, scritti, che segnano il paradosso di uno strumento nato per la comunicazione parlata a distanza, il telefono, che però ha favorito la nascita e la diffusione di un nuovo tipo di testo scritto, il messaggio “sms”, una versione aggiornata del telegramma. Per quanto essenziale e sbrigativo, è comunque un nuovo tipo di testo scritto dotato di regole, di una sintassi e di un lessico specifici. Gli studi linguistici sull’argomento ci dicono che i messaggi “sms” hanno una struttura dialogica ternaria: qualcuno invia un messaggio con una domanda o un’informazione, il ricevente risponde subito, confermando così la ricezione, e infine il primo interlocutore replica con un messaggio conclusivo che assicura il regolare svolgimento dell’atto comunicativo. Non diversamente accade negli sviluppi tecnologici più recenti con sistemi quali “WhatsApp”.

Identico paradosso si ha con la posta elettronica, che sfrutta la diffusione dei cavi telefonici per trasmettere testi scritti, che sono sostanzialmente lettere personali o commerciali. L’identico paradosso era già prodotto dal fax, strumento ormai in via di rapido declino. Ognuno di questi mezzi genera un nuovo tipo particolare di testo, dotato di un suo uso specifico della lingua: spesso non più lingua parlata o scritta, ma lingua “aurale” che unisce e mescola caratteristiche della lingua parlata e di quella scritta, come la comunicazione immediata (carattere della lingua parlata) ma a lunga distanza (carattere della lingua scritta).

Questa lingua aurale è oggi largamente utilizzata nella nostra realtà quotidiana, anche perché le condizioni della vita quotidiana la impongono: si seguono le notizie al telegiornale, si va al cinema e a teatro, si inviano lettere per posta elettronica per rapidità ed economia, si ascoltano canzoni registrate su cassetta, su cd-rom, su dvd, su mp3, o su Ipod . Una canzone registrata è infatti un testo

parlato trasmesso a lunga distanza, come anche via radio, mentre precedentemente all'invenzione di questi strumenti una canzone si poteva ascoltare solo in situazione immediata, davanti a chi la cantava.

Recentemente, a partire dal dibattito sugli ipertesti svolto negli anni Novanta, è stato osservato che l'auralità certamente non è una novità esclusiva dell'epoca elettrico-elettronica della "seconda oralità". Esaminando la storia della cultura e della letteratura da questa prospettiva si possono trovare molti esempi di testi aurali, unificati dal fatto di essere stati composti in forma scritta da un autore che in partenza prevedeva l'uso in forma parlata per fruitori che ascoltano, e che deve in partenza organizzare e adattare sintatticamente e lessicalmente il testo (se è un buon autore) in previsione di questo uso. Questo si ottiene favorendo forme linguistiche consone all'ascolto anche se stilisticamente improprie quando siano lette stampate su pagina scritta. Il teatro lo è certamente, per esempio, in quanto testo scritto da un autore ma destinato all'esecuzione parlata degli attori per un pubblico ascoltatore. Nella storia letteraria europea sono esistiti i poemi epici cavallereschi, ma anche le forme poetiche della ballata, della canzone, della lirica cortese, nate per essere declamate con l'accompagnamento musicale in situazioni di festa (privata o pubblica), così come accadeva per la lirica greca destinata al canto durante banchetti privati nelle corti o durante celebrazioni pubbliche. Quello che però cambia, nell'auralità contemporanea, è la vastità e la universalità della diffusione, o della pervasività, del fenomeno. È infatti aumentato in quantità smisurata il pubblico che utilizza questi testi o che ne viene raggiunto: coincide con la pressochè totalità della popolazione, mentre una lirica cinquecentesca o uno spettacolo teatrale medievale riguardano solamente le persone presenti in uno specifico e delimitato luogo e momento. Cambia la quantità di testi così prodotti, ormai incalcolabile numericamente, e almeno pari se non superiore ai testi scritti diffusi nella civiltà attuale. Cambia infine il genere di testi: non solamente testi letterari, come accadeva fino all'Ottocento, ma testi della comunicazione ordinaria e quotidiana: i canali di informazione nella comunicazione di massa (tv, radio, telegiornali), e le forme dello spettacolo più abituali (cinema, concerto musicale, videoclip, sceneggiati televisivi). Per questa ragione l'auralità è oggi la principale forma testuale.

Il testo aurale si può esaminare da numerosi punti di vista. Un interesse particolare che si è sviluppato nell'arco degli ultimi anni nella linguistica (ma anche negli studi in generale sulla comunicazione) è l'analisi dei *dialoghi artificiali*, i dialoghi cioè aurali presenti nei testi letterari o dello spettacolo e dello svago. L'analisi dei dialoghi artificiali tipici della società delle comunicazioni di massa si è sviluppata dapprima con il confronto tra i dialoghi artificiali e quelli autentici: cioè osservando la differenza di forme linguistiche e di organizzazione tra un dialogo reale, effettivamente svoltosi tra diverse persone in situazione naturale, e un dialogo artificiale,

scritto da un autore all'interno di un testo letterario o spettacolare. Infatti nel quadro dell'interesse linguistico attuale per la differenza tra parlato e scritto, si esaminano i dialoghi per descrivere la differenza tra i dialoghi autentici, effettivamente pronunciati dalle persone, e i dialoghi artificiali, scritti da un autore all'interno di un'opera narrativa simulando autenticità del parlato dei suoi personaggi. Ma l'opera narrativa può essere propriamente aurale (dialogo cinematografico e teatrale) oppure invece scritta (romanzo). Quindi dal punto di vista linguistico l'analisi incrocia la differenza tra dialoghi autentici e dialoghi artificiali con la differenza tra testi parlati e testi scritti. Incrociando questi due criteri possiamo distinguere dialoghi artificiali scritti (romanzo e racconto, per esempio) e dialoghi artificiali parlati (del cinema o del telefilm, per esempio), che sono però in realtà dialoghi misti "aurali", perchè composti da un autore per una loro diffusione e fruizione in forma parlata. Dobbiamo anche osservare che si è estesa la nozione di testo. Nella realtà contemporanea sono qualificati come testi non solamente quelli letterari, ma tutti quelli che raccontano una storia, sia in forma scritta che visiva, diffusa per via tecnologica, e quindi sono per noi testi tanto i film quanto le soap-operas, e forme di testualità socialmente diffusa come i fumetti, il fotoromanzo o le *web-series*. È d'altronde irrealistico oggi studiare le caratteristiche dei testi letterari di per sé soli, ignorando il loro rapporto con testi consumati in maggior quantità come i film o i telefilm. Valori e caratteristiche di un testo narrativo sono da definirsi e valutarsi in rapporto al sistema effettivo dei testi disponibili e circolanti nella società, senza ignorare l'importanza che hanno assunto testi come i film nella costruzione dell'immaginazione e quindi delle attese relative all'organizzazione narrativa negli utenti contemporanei.

L'incrocio di diversi criteri e di diversi interessi complica la possibilità di stabilire una tipologia generale dei dialoghi artificiali, seguendo così il destino di tutte le tipologie dei generi letterari che si sono succedute nella storia della letteratura. Nel seguito cercheremo di spiegare il funzionamento di diversi tipi di dialoghi artificiali, e a questo scopo partiremo da una tipologia estremamente semplificata. Stabiliamo che nella società attuale esiste una vasta gamma di *dialoghi artificiali per la comunicazione di massa*, differenziandola quindi dai dialoghi scritti nei testi letterari precedenti destinati a un pubblico con minore intensità di frequentazione dei testi letterari e di svago o dello spettacolo, colti o popolari che siano. Questa gamma di dialoghi artificiali per la comunicazione di massa si può dividere in due sole categorie: i dialoghi aurali veri e propri, nati scritti per l'uso parlato (film, telefilm, teatro, telenovela, cartone animato, sceneggiato televisivo, radiodramma...) e *scritti auralizzati*, cioè testi trasmessi in forma scritta comprendenti dialoghi destinati a simulare un parlato perlomeno verosimile ispirato ai canoni degli usi linguistici contemporanei (fumetto, fotoromanzo, romanzo contemporaneo). A questi testi, per completezza, possiamo aggiungere i dialoghi completamente *scritti* presenti nel romanzo e nel racconto, ma anche nelle forme poetiche

tradizionali come il poema, cioè in tipi di testi non nati nella società delle comunicazioni di massa ma presenti nella tradizione letteraria e ora ereditati e pur sempre presenti nella società contemporanea. Questa tipologia si rivela utile solamente per inquadrare inizialmente i diversi tipi di dialogo, ma che nell'analisi delle loro caratteristiche linguistiche subentrano criteri che si rivelano indipendenti da questa classificazione, che infatti verrà disciolta in una descrizione specifica per ogni singolo tipo di testo e di dialogo artificiale.

Una attenzione specifica ai dialoghi all'interno dei testi narrativi scritti, però, è stata già presente negli studi letterari antichi e moderni. Se ne occupa ad esempio Gérard Genette nell'articolo "Frontiere del racconto" apparso nel volume collettivo *L'analisi del racconto* del 1966, il volume fondatore della narratologia contemporanea nell'ambito delle discipline linguistiche ispirate allo strutturalismo. Genette, che si occupa di descrivere la tecnica di composizione e di organizzazione dei testi, parte dalla distinzione tra parti *diegetiche* e parti *mimetiche* di un testo. Un testo narrativo comprende infatti almeno due diverse parti di testo, ovvero diversi tipi di manifestazioni linguistiche concrete: una parte *diegetica* e una parte *mimetica*. Nella diegesi l'autore racconta, riferisce o spiega cosa accade e cosa facciano i personaggi (e sono le frasi in cui qualcuno, l'autore o un narratore, raccontano rivolgendosi al lettore), mentre nella mimesi l'autore imita un parlare reale attribuito ai personaggi (e sono appunto i dialoghi, in cui i personaggi parlano come se fossero persone reali). La mimesi è dunque imitazione che riproduce, simulando, un parlato autentico come se si svolgesse realmente. Questa distinzione tra due diverse parti linguistiche (narrazione di un narratore e discorso diretto dei personaggi riportato tra virgolette) che compongono un testo narrativo è stata utilizzata negli studi narratologici a partire dagli anni Sessanta. La descrivibilità dei testi in base a criteri esclusivamente linguistici, cioè di analisi delle forme linguistiche che presentano, è d'altronde una delle tendenze tipiche della disciplina strutturalista. Genette aggiunge a mimesi e diegesi anche la "descrizione", ovvero le digressioni in cui a differenza della narrazione (rappresentazione di eventi e di fatti) si rappresentano persone, luoghi, paesaggi, oggetti. La descrizione però è utilizzata principalmente a partire dall'Ottocento, e rappresenta infatti una delle principali caratteristiche introdotte nella letteratura dal romanticismo e poi dal naturalismo. Tuttavia la distinzione diegesi/mimesi ha un'origine antica, citata da Genette, poiché viene teorizzata da Platone e da Aristotele, proprio per risolvere il problema di spiegare come funziona il testo letterario e per distinguerne diverse forme. Platone intende descrivere il funzionamento dei testi letterari allo scopo di valutare quali siano leciti nella repubblica ideale dei filosofi, Aristotele per descrivere, empiricamente, cosa scrivono i suoi contemporanei, in relazione ai gusti del pubblico, e come fanno tecnicamente a farlo. La distinzione tra diegesi e mimesi è uno dei primi criteri con cui nasce di fatto lo studio critico della letteratura: esistono testi composti da frasi in cui qualcuno

racconta fatti agli ascoltatori, e testi che sono invece composti di frasi che simulano di essere vere frasi pronunciate dagli esseri umani quando parlano tra loro. La distinzione è particolarmente importante nella cultura greca, dove non esistono il romanzo e il racconto, ma è perfettamente adatta a distinguere i poemi (dove l'autore racconta) dai testi teatrali, composti esclusivamente di dialoghi, quindi integralmente mimetici, tanto più che anche i gesti degli attori sono simulazioni mimetiche. Platone se ne occupa nel libro III della *Repubblica* (393-394), distinguendo parti mimetiche e diegetiche nei poemi omerici, per poi giungere alla tipologia "testi interamente mimetici" (commedia e tragedia), "testi interamente diegetici" (la poesia ditirambica), e "testi con entrambe le forme" (epica, dove si alternano narrazioni e dialoghi riportati dei personaggi). Si tratta in effetti del primo tentativo di una scienza della letteratura, che individua un criterio tecnico di analisi nel tipo di frasi utilizzate dall'autore. Per Platone vi sono versi, nei poemi omerici, in cui "è il poeta stesso che parla" (350a) e versi in cui "il poeta riferisce di volta in volta le dirette parlate" (360a). Ad esempio nei versi omerici "pregava tutti gli Achei/ e i due Atridi anzitutto, i due condottieri di genti", "è il poeta stesso che parla, e non cerca rivolger altrove la nostra mente come se parlasse qualcun altro e non lui. Ma quello che segue lo dice invece come fosse lui stesso Crise, e cerca quanto più può di far sì che a noi sembri, colui che parla, non Omero ma il vecchio sacerdote medesimo" (393a-b). Aristotele nella *Poetica* (1448a,20-30) invece distingue la mimesi narrativa, in cui il poeta narra come narratore o si incarna nelle diverse voci dei personaggi, dalla mimesi drammatica nella quale "sono gli attori i quali rappresentano direttamente tutta intiera l'azione come se ne fossero essi medesimi i personaggi viventi e operanti" (1448a, 23-24). Questo gli permette di distinguere tra poesia epica e teatro in base a un criterio tecnico, giungendo in seguito a una tipologia a più criteri delle forme della letteratura greca.

Se gli altri criteri aristotelici e platonici non sono più considerati attuali, dopo aver comunque ispirato le tipologie dei generi letterari ancora fino a tutto il Seicento europeo, la distinzione tra diegesi e mimesi è stata ripresa oggi proprio perchè è nello stesso tempo tecnicamente precisa e coerente con l'impianto linguistico della narratologia contemporanea. Costituisce ancora il presupposto che permette oggi di individuare i dialoghi artificiali come un tipo particolare di testo, all'interno dei testi narrativi, composto e organizzato con regole e forme diverse da quelle delle parti diegetiche e descrittive del testo. Per la verità qualche attenzione al dialogo letterario in relazione alle sue somiglianze e differenze dai dialoghi reali c'era stata nella critica letteraria italiana, soprattutto quando negli anni sessanta era emersa in linguistica l'attenzione alla descrizione del parlato. Se ne interessa per esempio Giovanni Nencioni, in un articolo oggi ricordato come pionieristico, uscito nel 1976 su *Strumenti Critici* e intitolato "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato". Nencioni esaminava le differenze tra conversazioni autentiche registrate e i

dialoghi teatrali di Pirandello, chiedendosi quale sia l'attendibilità realistica del dialogo teatrale. Distingueva vari tipi di parlato, più o meno spontaneo, e di parlato-scritto intermedio, come il parlato scritto per la recitazione, cioè il dialogo teatrale, e concludeva sull'attendibilità del dialogo pirandelliano, dopo avere passato in rassegna gli studi semiologici sull'argomento e gli studi sulla gestualità e i codici visivi del teatro. Tra gli studi a proposito del romanzo, si conta almeno un volume intitolato a *Il 'parlato' nei "Promessi Sposi"* di Angelica Chiavacci, del 1961, anche se poi si tratta di un'analisi degli effetti e dell'uso del parlato fatto da Manzoni per rappresentare situazioni narrative, stati emotivi e relazioni tra i personaggi, con l'attenzione rivolta anche al confronto con l'uso del soliloquio e del discorso indiretto libero. In precedenza alcune osservazioni erano presenti, nel 1946, in *Mimesis* di Erich Auerbach, celebre studio sul realismo nella storia della letteratura occidentale. Nel cap.1, dedicato a "La cicatrice di Ulisse", ad esempio, Auerbach descrive i dialoghi omerici, osservando la loro correttezza linguistica (che agli occhi della linguistica posteriore ne denuncerebbe l'origine artificiale e letteraria): "Nei poemi omerici accadono molte cose orribili, ma accadono raramente senza che le bocche parlino: Polifemo parla con Ulisse, costui parla coi pretendenti quando comincia a ucciderli; Ettore e Achille parlano a lungo prima della battaglia e dopo, e nessun discorso è così affannoso da mancare dell'articolazione logica e linguistica o da cadere nel disordinato" (Auerbach 1946 [1956:7]). Tuttavia Auerbach è interessato a scoprire il modo in cui sono presentati nei testi gli elementi realistici, i dettagli dell'ambiente e degli oggetti, il susseguirsi di movimenti e di gesti in un ambiente e in un momento specificamente indicati, o invece la nuda essenzialità con cui un autore indica le azioni compiute dai personaggi. I discorsi sono per lui solamente uno di questi elementi della narrazione, la cui organizzazione più o meno verosimile non è direttamente pertinente. Il suo scopo è infatti distinguere diverse forme di "realismo", di presentazione ed esposizione degli eventi narrati per creare effetto di presenza della realtà nel racconto, e in questo la scelta sintattica o lessicale dei dialoghi ha per lui importanza minore. Dei dialoghi gli interessa quali informazioni sono scambiate tra i personaggi, o l'uso del discorso diretto come espediente per creare vivacità e drammaticità, cioè la sua funzione narrativa. Dei discorsi riportati dagli storici Romani segnala allora la funzione retorica, per rendere drammaticamente visivi i fatti (ad es. pp.46-47), e dei dialoghi delle cronache medievali segnala la funzione stilistica realistica del discorso tra i personaggi che li rende vivi e presenti nella loro immediatezza.

Precedente illustre dell'analisi dei dialoghi nel romanzo è però Michail Bachtin, che esaminandoli formula negli anni Trenta una ipotesi che chiama "teoria polifonica del romanzo". Nel suo studio su Dostoevskij, uscito in prima edizione nel 1929, e in diversi saggi degli anni Trenta, Bachtin osserva che i romanzi sono testi "pluridiscorsivi", nei quali cioè l'autore assume diverse (e differenti tra

loro) voci, forme espressive o modi di parlare, che manifestano culture o lingue ideologico-sociali. L'autore mette in scena diverse culture sociali intrecciando discorsi dei personaggi, ognuno dei quali differisce dagli altri, e affermazioni, osservazioni, descrizioni, attribuibili a diverse 'voci', cioè punti di vista e interpretazioni del mondo, benchè tutte fisicamente espresse dalla voce del narratore, che prende ruolo di regista dell'apparizione in scena di diverse visioni del mondo manifestate dai diversi linguaggi che nel testo si intrecciano. Le diverse "voci" presenti nel testo sono quindi le enunciazioni attribuite ai personaggi, o al narratore, o all'autore stesso. L'autore è visto come un operatore che mette in scena e utilizza segmenti di *discorso altrui*, forme espressive di altri, nella forma camuffata del discorso diretto dei personaggi o in frasi del narratore stesso. Il testo del romanzo è una enunciazione ibrida che mescola modi di parlare dell'autore, del narratore, dei personaggi, e la pluridiscorsività o polifonia è il fatto che l'autore usa discorsi altrui in lingua altrui: le frasi usate dall'autore presentano un linguaggio, stili, forme e modi di parlare, a volte socialmente codificate, gerghi, dialetti, idioletti dei personaggi, che ne manifestano l'opinione oppure riportano l'opinione comune. In questo modo risultano descritti i modi di pensare e di vedere la situazione propri a diverse personalità sociali e culturali, che non sono quelli dell'autore stesso. I segmenti di parola altrui si presentano quindi come dialogo dei personaggi o come riporto in discorso indiretto libero di parola attribuibile ad altri e l'autore è solamente l'operatore che ne organizza l'apparizione in un testo: "Nel disegno di Dostoevskij il personaggio è portatore di una parola pienamente valida, e non oggetto muto e senza voce della parola dell'autore [...] L'autore parla in tutta la struttura del suo romanzo non *del* personaggio ma *col* personaggio. E non può essere altrimenti: solo un orientamento dialogico compartecipe prende sul serio la parola altrui, ed è capace di accostarsi ad essa come a una posizione semantica, come ad un altro punto di vista" (Bachtin 1963 [1968:86-87]) e "Così, la libertà del personaggio è un momento del disegno dell'autore. La parola del personaggio è creata dall'autore, ma creata in modo che essa può fino all'ultimo dispiegare la sua interna logica e autonomia come *parola altrui*, come parola del *personaggio stesso*. Quindi essa fuoriesce non dal disegno dell'autore, ma solo dall'orizzonte monologico dell'autore" (Bachtin 1963 [1968:89]). Bachtin non si interessa alla verosimiglianza linguistica dei dialoghi dei personaggi, ma bensì alla loro rappresentatività (stilizzata) di stili, gerghi, modi di parlare, usi delle parole, abitudini sintattiche, di diverse stratificazioni sociali e culturali: l'idiolettalità risiede negli stili espressivi e non nella trasposizione di un parlato autentico. Dopo un primo esame generale dei diversi tipi di dialoghi artificiali nelle comunicazioni di massa, risulta evidente che esistono caratteristiche linguistiche diverse, come l'uso dei fatismi, l'uso di particelle connettive, l'uso dei tempi verbali, la lunghezza delle frasi, la ridondanza ripetitiva delle informazioni, la presenza di monologhi inutili dal punto di vista dello scorrimento narrativo, l'uso

dei pronomi e dei deittici, la frequenza delle dislocazioni, e altre ancora. Tuttavia per evitare un elenco di caratteristiche linguistiche estremamente dettagliato ma che non spiega le ragioni di queste manifestazioni, occorre osservare che è possibile indicare una serie di criteri generali relativi alle condizioni in cui il testo e i dialoghi si manifestano: si tratta in effetti di condizioni che determinano le forme assunte dal dialogo artificiale secondo le sue differenti organizzazioni espressive in questi testi. Ognuno di questi criteri è cioè diversamente soddisfatto o condizionante rispetto alle condizioni specifiche dei diversi tipi di testi in cui si trovano i dialoghi. Tra questi criteri si possono sicuramente elencare:

1. Presenza di un contesto visivo che accompagna il testo verbale (come accade ad esempio per film, testi televisivi, fumetto, fotoromanzo, cartone animato, teatro, ma non per radio e romanzo): questo rende inutile esplicitare con descrizioni o precisazioni contestuali ciò che i personaggi fanno, dove si trovino, con chi stiano parlando, quale situazione si verifichi. Il risultato è una maggiore stringatezza del dialogo, con l'eliminazione di tutte le informazioni trasmesse dal visivo, e una maggiore frequenza di particelle deittiche e enfatiche, come accade nel parlato autentico proprio per la caratteristica della sua inserzione in un contesto dato. Il dialogo risulta percepito come più simile, per la sua sbrigatività, a quello autentico, rispetto al romanzo e alla radio.

2. Presenza di una voce esterna al dialogo (un narratore, una voce narrante nei film, una didascalia nel fumetto e nel fotoromanzo). Questa voce esterna al dialogo spiega e precisa tempi e luoghi, oppure riassume fatti che non sono così narrati dai personaggi, e quando sia una didascalia effettua i rapidi trasferimenti spaziali e temporali dell'azione, precisando i rapporti tra una scena e l'altra. Si tratta in sostanza della componente *diegetica* del testo verbale, quindi è fortemente presente nei romanzi e nei racconti, ma anche tutte le didascalie del fumetto hanno questa caratteristica, così come la voce esterna del narratore nei film.

3. Quantità di spazio e tempo in cui si può dispiegare il testo. Si tratta cioè della presenza di vincoli più o meno condizionanti sulla durata del testo o sullo spazio disponibile per scrivere le battute di dialogo. Il fumetto, ad esempio, ha un vincolo spaziale rigido costituito dalla quantità di spazio occupabile, in ogni singola vignetta, dal testo scritto senza che tolga visibilità al disegno: le battute dei fumetti sono quindi sempre brevi e prediligono forme espressive sintetiche, emotive e fortemente cariche di implicazioni. Il film ha il vincolo della durata media di un film secondo le abitudini contemporanee, quindi la sceneggiatura deve comprendere dialoghi normalmente brevi con singole battute rapide in modo da poter far svolgere i fatti, insieme ai dialoghi, che il film stesso narra: il dialogo deve cioè lasciare sufficiente spazio all'azione narrata. Lo stesso accade al telefilm, in cui il vincolo di durata è su un tempo più breve (un telefilm dura molto meno di un film), mentre

invece i romanzi, i testi teatrali e le telenovelas hanno spazi meno vincolanti, anche perchè entrano in gioco i fattori successivi.

4. La ciclicità ricorrente o l'unicità del testo. Vi sono testi che costituiscono una singola unità di narrazione che inizia e finisce, come un film o un romanzo, e testi che invece si dispiegano su un arco di tempo a lunga scadenza di puntate ricorrenti e regolari. Sono cioè testi seriali, come le telenovelas e i telefilm. Anche qui vi è una differenza: i telefilm, come anche i cartoni animati, sono singole storie che possono essere viste e comprese una alla volta, poichè ognuna racconta un episodio completo, e in cui si considerano note in partenza le caratteristiche fisse della serie che gli spettatori hanno imparato a conoscere (le caratteristiche e la psicologia dei singoli personaggi, i luoghi di svolgimento, l'epoca storica, il tipo di fatti che vi accadono). È quindi possibile perdere diversi episodi continuando però a trovare comprensibile ogni episodio successivo. Le telenovelas invece hanno uno sviluppo di un'unica storia che si dilata però per centinaia di puntate, tutte diverse formalmente le une dalle altre, e in cui ogni puntata determina accadimenti che variano la trama complessiva della storia. Un testo unico deve esplicitare e raccontare tutto ciò che serve per comprendere i fatti narrati e le persone che vi partecipano, dunque contiene molte esplicitazioni con frasi lunghe e ricche di informazioni sui personaggi e sulle situazioni, usa scarse implicazioni, e presenta una sintassi decisamente organizzata e priva di particolari termini e forme gergali, se non servono per caratterizzare un personaggio. La fruizione ciclica e ricorrente permette infinite implicazioni ai telefilm, dove tutto è fisso, e non ci si attarda mai in lunghe spiegazioni: i loro dialoghi hanno uno standard ritmico che si basa su implicazioni standard con un linguaggio veloce e ellittico, comprensibile agli spettatori abituali. Al contrario la fruizione ciclica obbliga a infinite spiegazioni nelle telenovelas dove i rami delle storie si intrecciano continuamente ripiegandosi su se stessi, in andate e ritorni dei rapporti tra i personaggi, che costringono continuamente a esplicitare i fatti, l'identità dei personaggi di cui si parla e ciò che hanno fatto, ricostruire fatti accaduti e ricordare i rapporti tra le persone, anche solamente per permettere agli spettatori di comprendere le situazioni narrate. Questo tipo di testi ha inoltre una evoluzione irregolare della narrazione, poichè lo svolgimento della storia non è programmato e previsto interamente all'inizio delle registrazioni, ma viene deciso volta per volta, a blocchi di puntate, provando a inserire personaggi, a iniziare sviluppi e fatti che danno inizio a possibili storie, che poi però non vengono proseguite, così come molti personaggi scompaiono improvvisamente, o perché non sono piaciuti al pubblico, o perché più banalmente gli attori si sono licenziati, vanno in riposo, si sono ammalati, o aspettano un figlio. Nei teleromanzi inoltre subentra come rilevante anche il fattore successivo.

5. Tipo di abitudini di fruizione da parte degli ascoltatori, lettori o spettatori. Vi è un'opposizione fondamentale tra almeno due tipi di testi profondamente differenti: testi che presuppongono una

fruizione irregolare, distratta o anche continuamente interrotta (per esempio inframezzata dalla pubblicità), e testi fatti per una visione unitaria, attenta e concentrata, dall'inizio alla fine, come i film visti al cinema (ma i registi e gli sceneggiatori progettano sempre il film per la visione al cinema, non per il passaggio in televisione) o i testi teatrali. La fruizione distratta e discontinua è tipicamente quella televisiva: distratta e interrotta perché gli spettatori guardano la televisione mentre fanno altro in casa, mentre parlano, mentre telefonano (o gli telefonano), in attesa di un appuntamento, mentre cucinano o mentre stirano, e in più con le frequenti interruzioni pubblicitarie decise dal canale televisivo e non da loro stessi. In più è fruizione irregolare, discontinua o occasionale, per i testi seriali di diverso tipo (telenovelas, telefilm) perché si guardano alcune puntate e altre no. Si può individuare anche un terzo tipo di fruizione, quella interrotta a piacere e secondo volontà del fruitore, che è ovviamente quella dei testi scritti (romanzo, fumetto, fotoromanzo) secondo le norme canoniche dei testi scritti che li differenziano da quelli parlati. Il risultato di queste diverse modalità di fruizione è rilevante. La visione concentrata e attenta comporta una scarsa ripetitività di frasi, informazioni e parole, poiché si presuppone la concentrazione del fruitore quando segue la narrazione. Le caratteristiche dei testi per la fruizione distratta e dispersiva sono invece state descritte, in particolare negli studi sul linguaggio delle telenovelas, rilevando l'alta ripetizione di frasi, parole e informazioni, la frequenza di citazioni e di riprese di parti del discorso dell'interlocutore (quando un personaggio fa una domanda, l'interlocutore risponde sempre ripetendo la domanda), la ridondanza di informazioni inutili (ogni volta che un personaggio parla di qualcun altro ripete chi è, cosa ha fatto, e cosa prova nei suoi confronti, come se l'interlocutore non lo sapesse), la continua ripetizione dei nomi propri, l'alto numero di divagazioni e di esibizione di sentimenti e stati d'animo in momenti in cui l'azione richiederebbe rapidità di esecuzione. La ragione fondamentale di queste caratteristiche è proprio la necessità di ricordare agli spettatori, occasionali, irregolari e distratti, che hanno perso le puntate necessarie, chi siano gli interlocutori e perché accade quello che sta accadendo. Inoltre occorre richiamare l'intreccio dei rapporti tra i personaggi, che si sono intrecciati in infinite volute, e ricordare i rapporti di amicizia, parentela, alleanza o inimicizia di cui lo spettatore distratto e irregolare perde facilmente il filo. La ripetizione dei nomi propri trova ragione nella necessità non solo di chiarire a chi ci si sta rivolgendo, ma anche di abituare lo spettatore a collegare volti e nomi (e dunque chi siano nel contesto della storia) anche per ragioni pratiche come il frequente cambio di attori a interpretare uno stesso personaggio. Le ricostruzioni dei fatti servono a fissare in memoria le cose essenziali, a causa dell'evoluzione irregolare della narrazione (vedi punto precedente) e a eliminare dalla memoria del racconto i fatti o i personaggi dapprima presenti poi eliminati dal racconto o che non hanno avuto seguito. Rispondere a una domanda ripetendola serve a ricordare

allo spettatore quale era la domanda, poiché è convenzione televisiva interrompere il filmato inserendo la pubblicità proprio quando qualcuno fa una domanda, e prima di sentire la risposta, per tenere la suspense che evita che lo spettatore cambi canale durante la pubblicità. Allo stesso modo nel feuilleton ottocentesco pubblicato a puntate sui giornali si interrompeva la puntata sempre creando suspense per invogliare il lettore all'acquisto del numero successivo del giornale. Nei momenti decisivi occorre divagare per accentuare l'importanza del momento e per evitare che accadano fatti cruciali e irrecuperabili, evitati da un intervento inatteso che ha profittato della pausa dell'azione. Il risultato è quindi enorme ridondanza e ripetizione che consentono a tutti di ricostruire la storia nella sua interezza pur avendone perse puntate e fasi di sviluppo. La fruizione interrompibile a piacere del lettore, infine, permette l'organizzazione regolata del testo scritto, senza ripetizioni e ridondanze, e attenta al ritmo di alternanza tra esplicitazione e implicitazione, dotando quindi il testo di autonomia, precisione e indipendenza da altri fattori, presupponendo che il lettore interrompe la lettura quando è stanco, può rileggere ciò che non gli sia chiaro subito, e ogni volta riprende la fruizione avendo chiara la sequenza dei fatti fino a quel momento.

6. Presenza di glossa esplicativa. Esistono testi i cui dialoghi contengono molte spiegazioni (ad esempio degli antefatti), molti monologhi dei personaggi che raccontano fatti accaduti, molte esplicitazioni di eventi e di presupposti, e dichiarazioni delle intenzioni da parte dei personaggi. Oppure esplicitazioni di dettagli che appaiono inutili, poiché i personaggi li conoscono o comunque non attirerebbero la loro attenzione, in una situazione reale, in quel dato momento. I personaggi cioè dicono cose inutili, che i personaggi stessi conoscono già, o raccontano presupposti noti ai loro interlocutori. Queste esplicitazioni hanno preso il nome di "glosse", poiché si tratta di informazioni che i personaggi trasmettono non ai loro interlocutori ma ai lettori, agli spettatori o agli ascoltatori, in quanto informazioni necessarie per comprendere le ragioni dello svolgimento dei fatti. I fruitori del testo non capirebbero quanto accade se non si spiegassero loro questi aspetti, che i personaggi invece si assume che conoscano. La glossa può essere minima o molto ampia: si tratta comunque di una funzione di informazione necessaria per la comprensione della storia narrata. Tradizionalmente presente nel teatro in forma di monologo, la glossa viene utilizzata soprattutto in testi a fruizione discontinua, per riassumere i fatti agli spettatori distratti, o in testi di ampiezza non breve che mettano in scena drammaticamente rapporti, scontri e incontri tra personaggi, per enfatizzare le fasi fortemente emotive. A volte è indispensabile per comprendere i fatti, in testi che narrino eventi di cui non si è seguito l'inizio, o perché troppo dilatati nel tempo per serialità o perché le regole narrative richiedono di rappresentare azioni assumendo molte implicazioni per rendere scorrevole il racconto, lasciando aperta la possibilità di integrare in corso le conoscenze necessarie agli spettatori. Ma anche accade che le conoscenze che hanno i personaggi sui fatti in cui sono coinvolti

non siano visibili o percepibili se non tramite esplicitazione verbale. Si tratta della comunicazione che la critica teatrale ha sempre chiamata “da autore a spettatore” utilizzando come asse intermedio i colloqui tra gli attori in scena, che dicono cose non per informarsene a vicenda ma per informarne gli spettatori. La critica teatrale ha sempre tradizionalmente distinto infatti tra la comunicazione apparente in scena tra i personaggi e la comunicazione effettiva tra autore e spettatore tramite il mezzo del testo parlato in scena, comunicazione che coincide con la realizzazione del testo e la sua fruizione da parte degli spettatori. Se il teatro ne abbonda, sono presenti numerose nelle telenovelas, a causa della fruizione discontinua, così come erano frequenti nel romanzo d'appendice pubblicato a puntate. Sono rare nei film, che seguono una vicenda partendo normalmente dall'inizio, per regola più abituale del genere cinematografico, o ricostruendo i fatti insieme al protagonista, ponendosi dal suo punto di vista. Nei telefilm sono brevi frasi rapide, che esplicitano in una battuta il fatto che un personaggio ha intuito le ragioni di un fatto. Si tratta comunque di uno dei fenomeni più frequenti nella narrazione, che è più o meno ampio in uno specifico genere di testo a seconda delle sue esigenze di partenza rapida del racconto o di riassunto e spiegazione per spettatori irregolari e discontinui.

7. Chiarezza del ruolo di interlocutore. Molti fenomeni linguistici sono dovuti infine alla necessità di rendere esplicita la direzione del discorso, cioè a chi si rivolge colui che sta parlando, soprattutto se sono presenti diversi personaggi e la direzione dell'interlocuzione non è chiarita dalla componente visiva. In questo caso nel dialogo appaiono molti termini vocativi, anche nomi propri a funzione allocutiva. Nel parlato autentico l'allocuzione vocativa è sostanzialmente inutile, ed è usata infatti solamente per richiamare l'attenzione di qualcuno che si sta allontanando. È infatti sempre chiaro a chi ci si rivolge parlando, poiché ci si rivolge verso di lui, e la gestualità rende più evidente la direzione della parola. Nei dialoghi artificiali l'allocuzione deve essere esplicitata ogni volta che sia equivoca: dunque è necessaria nei dialoghi scritti del romanzo, non lo è nel fumetto (dove è rappresentato direttamente l'interlocutore, nella stessa vignetta o in quelle precedenti), non lo è tranne casi particolari nel teatro, lo è nei film a seconda dei casi, ovvero secondo l'inquadratura che può rendere evidente a chi ci si rivolge o no. Può inoltre svolgere una funzione fàtica in casi in cui sia narrativamente richiesta.

8. Limiti fisici. Si intende con questo la presenza di vincoli e limiti fisici delle persone, siano essi eventuali attori presenti effettivamente nel momento della trasmissione di un testo (come accade in teatro) o gli spettatori o destinatari di un testo. Vi sono infatti limiti di tipo psicologico (attenzione, concentrazione) e fisico (durata di posizione immobile degli spettatori, come in teatro e nel cinema) che condizionano le esecuzioni immediate e dirette di testi a sviluppo unico (v.punto 4). La durata di un testo che va fruito in una unica volta deve commisurarsi ai vincoli psico-fisici dei fruitori, e

eventualmente degli attori fisicamente presenti. Ovviamente questo condiziona in generale la durata di un testo trasmesso (film, telefilm sceneggiato, telenovela) o in presenza diretta (teatro, concerto musicale, opera), mentre per regola costitutiva dei testi scritti non riguarda il romanzo, il fumetto, il fotoromanzo. I limiti fisici condizionano la durata di un testo, intersecandosi con la sua modalità di fruizione, e quindi influiscono indirettamente sull'organizzazione linguistica del discorso, che può allungarsi o diminuire a seconda della situazione testuale.

Questo elenco di criteri generali può essere incrociato con un elenco di parametri linguistici più accurato, per verificare la presenza di questi parametri in ogni singolo tipo di testo e di dialoghi artificiali. L'elenco che segue, per esempio, è stato formato unendo una serie di fatti linguistici descritti nei volumi sulle differenze tra oralità e scrittura con parametri desunti dalle pubblicazioni esistenti sui dialoghi artificiali (indicati in bibliografia):

PARAMETRI UTILIZZABILI:

fatismi (semantici e asemantici)

presenza di prosodia

resa grafica prosodia

sintassi: ipotattica o paratattica?

Dislocazioni a sinistra

Costruzioni enfatiche oralistiche (“Erano solamente gli stranieri che non lo sapevano”)

Quali tempi verbali?

Verbo attivo/passivo?

Verbi frasali (andar via, mettere giù)

Parole generiche o imprecise (cosa)

“C'è” presentativo

Deittici: quanti e quali

Cambiamenti di soggetto nel corso dell'enunciazione

Fraasi interrotte

False partenze

Riformulazione di frase

Turni di parola esatti o con sovrapposizioni

Formule conclusive di discorso

Parole accumulate senza significato evidente

Ripetizioni di parole

Citazioni

Code-switching

Riprese dialogiche

Promesse e anticipazioni

C'è una voce esterna? (didascalia, narratore,...) A che serve?

Quanto è complessa la sintassi?

Lunghezza delle frasi: tutte uguali o lunghezze diverse

Lessico: semplice, complesso, tecnico, letterario, dialettale?

Quante parole per frase?

Vocativi o allocuzioni?

Parola aperta rivolta al pubblico

Gestualità visibile: serve a capire le frasi?

Movimenti e posizione dei personaggi in scena: serve a capire?

Sostituzione pronomi "io" con nomi propri o appellativi

Destinatario: fisicamente presente o no.

Ci sono interruzioni di chi parla?

C'è "glossa"?

Ridondanza di informazioni ripetute più volte esasperatamente?

Ripetizione passaggi verbali (ripetere nella risposta la domanda)?

Esplicitazioni di cose ovvie

Riassunti di fatti accaduti di recente

Pause di incertezza, imbarazzo, esitazione...

Una ricognizione precisa e accurata di questi parametri, ovvero della loro presenza e delle loro modalità, si può fare per tutti i tipi di testi e di dialoghi artificiali per descrivere con precisione le caratteristiche linguistiche di ognuno. Tuttavia è più interessante, dal punto di vista di una teoria generale dell'uso del linguaggio nei testi della società di comunicazione di massa, individuare alcuni criteri generali condizionanti l'organizzazione dei dialoghi nei testi. Infatti vi si riscontra l'incrocio di condizioni di organizzazione testuale secondo i materiali espressivi e di condizioni legate alle pratiche sociali di consumo dei testi, da cui dipendono in sequenza i fatti propriamente linguistici. E queste sono le condizioni che spiegano di fatto la produzione del senso in questi testi, tramite la definizione tecnica dei fatti linguistici conseguenti, come vengono indagate nell'ambito di una semiotica del testo volta alla generalità dei testi socialmente diffusi nei mezzi di comunicazione contemporanei.

Bibliografia

- E.Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke, 1946. Ed. cit. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956 (ed. 2000), 2 voll.
- M.Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Mosca, 1963 (riedizione di *Problemy tvorcestva Dostoevskogo*, Leningrado, 1929). Ed. it. Torino, Einaudi, 1968.
- M.Bachtin, "Slovo v romane", 1934-35; tr. it. "La parola nel romanzo", in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230.
- M.Bachtin, "Il problema dei generi del discorso", 1979, in *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Mosca, Izdatel'stvo Iskusstvo; tr. it. in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 245-291.
- A.Banfield, "Where epistemology, style and grammar meet literary history: the development of represented speech and thought", in: J.A.Lucy (a cura di), *Reflexive language. Reported speech and metapragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp.339-364.
- A.Bernardelli - R.Pellerey, *Il parlato e lo scritto*, Bompiani, Milano, 1999.
- I. Bonomi, A.Masini, S.Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass-media*, Roma, Carocci, 2003.
- E. Calaresu, *Il discorso riportato. Una prospettiva testuale*, Modena, Il Fiorino, 2000.
- E. Calaresu, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, Franco Angeli, 2004.
- E.Calaresu: "Quando lo scritto si finge parlato. La pressione del parlato sullo scritto e i generi scritti più esposti: il caso della narrativa", in: K.Hölker, C.Maaß (a cura di), *Aspetti dell'italiano parlato*, Münster, LIT, 2005, pp.65-92.
- E.Calaresu, "La fagocitazione dell'interlocutore: dialoghi a una voce sola nella finzione letteraria. Osservazioni sulla sintassi dialogica del dialogo 'spaiato'", in: E.Pistolessi, R.Pugliese, B.Gili Fivela (a cura di), *Parole, gesti, interpretazioni. Studi linguistici per Carla Bazzanella*, Roma, Aracne, 2015, pp.79-106.
- A.Chiavacci, *Il 'parlato' nei "Promessi Sposi"*, Firenze, Sansoni, 1961.
- G.Cosenza, "I messaggi SMS", in C.Bazzanella (a cura di), *Sul dialogo*, Guerini, Milano, 2002, pp.193-207.
- F.Dupont, *Omero e Dallas. Narrazione e convivialità dal canto epico alla soap-opera*, Donzelli, Roma, 1993.

- U.Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978.
- U.Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- T.Elsaesser, “Serialità e circostanze produttive. Alcune considerazioni sull’economico e il testuale nel cinema e nella televisione”, in F.Casetti (a cura di), *L’immagine al plurale*, Marsilio, Venezia, 1984, pp.145-162.
- A.Ferrari et al., *L’interfaccia lingua-testo*, Alessandria, Edizioni Dell’Orso, 2008.
- A.Ferrari, *Tipi di frase e ordine delle parole*, Roma, Carocci, 2012.
- A.Ferrari, A.M. De Cesare (a cura di), *Il parlato nella scrittura italiana odierna. Riflessioni in prospettiva testuale*, Berna, Peter Lang, 2010.
- M.Fludernik, *The Fictions of language and the languages of fiction. The linguistic representation of speech and consciousness*, London, Routledge, 1993.
- P.Fresnault-Deruelle, *I ballons: la parola fatta immagine*, in *Il linguaggio dei fumetti*, Sellerio, Palermo, 1977, pp.48-59.
- G.Genette, “Frontières du récit”, in AAVV, *L’analyse structurale du récit, Communications*, n.8. 1966. Ed. it. “Frontiere del racconto” in AAVV, *L’analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp.273-290.
- P.Jachia, *Introduzione a Bachtin*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- N.Maraschio, “Una giornata radiofonica: osservazioni linguistiche”, in AAVV, *Gli italiani trasmessi. La radio*, Firenze, Accademia della Crusca, 1997, pp.789-837.
- M.Mizzau, “Le conversazioni impossibili. Come parlano i personaggi dei teleromanzi” in *Storie come vere*, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 87-95.
- B.Mortara Garavelli, *La parola d’altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985.
- B.Mortara Garavelli, “Il discorso riportato”, in L.Renzi, G.Salvi, A.Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, 1995, vol.III, pp.426-468.
- G.Nencioni, “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, in “Strumenti Critici”, X (1976), n.1, pp. 1-56.
- A.Papuzzi, *Professione giornalista, le tecniche, i media, le regole*, Roma, Donzelli, 2010.
- R.Pellerey, “Diderot: il teatro del teatro. Un’analisi del *Paradoxe sur le comédien*”, *Studi Francesi*, XXXIV (1990), f.3, n.102, pp.403-416.
- R.Pellerey, *Il lavoro della parola*, Utet Libreria, Torino, 2000.
- R.Pellerey, *Comunicazione. Storia, usi, interpretazioni*, Roma, Carocci, 2011.
- E.Pistolesi, *Il parlar spedito. L’italiano di chat, e-mail e SMS*, Padova, Esedra, 2004.

F.Rossi, "Il dialogo nel parlato filmico", in C.Bazzanella (ed.), *Sul dialogo*, Guerini, Milano, 2002, pp.161-175.

A.Scarano (a cura di), *Macro-Syntaxe et pragmatique. L'analyse linguistique de l'oral*, Roma, Bulzoni, 2003.

R.Scholes-R.Kellog, *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press. Ed. it. *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.

M.Short, "Speech presentation, the novel and the press", in: Van Peer (a cura di), *The taming of the text: explorations in language, literature and culture*, London, Routledge, 1988, pp.61-81.

C.Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.