

UNIOR

SCRITTURE BREVI: SEGNI, TESTI E CONTESTI
Dalle iscrizioni antiche ai tweet

ISSN 1825-2796
ISBN 978-88-6719-140-6

NAPOLI
2016

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

QUADERNI DI AIΩN

N.S. 5
2016

SCRITTURE BREVI:
SEGNI, TESTI E CONTESTI
Dalle iscrizioni antiche ai tweet

a cura di

ALBERTO MANCO
AZZURRA MANCINI



NAPOLI
2016

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

QUADERNI DI AIΩN

N.S. 5
2016

SCRITTURE BREVI:
SEGNI, TESTI E CONTESTI
Dalle iscrizioni antiche ai tweet

a cura di
ALBERTO MANCO
AZZURRA MANCINI

NAPOLI
2016

Alberto Manco, Azzurra Mancini (a cura di)
Scritture brevi: segni, testi e contesti. Dalle iscrizioni antiche ai tweet
Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2016
Quaderni di AION-L
(Annali del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati – Sezione
linguistica)

Collana di studi diretta da Alberto Manco
numero 5 n.s.
ISSN: 1825-2796
ISBN: 978-88-6719-140-6

Indirizzo:
Redazione di AION-L, c/o Alberto Manco, Università degli studi di Napoli
"L'Orientale", Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Palazzo Santa Maria Porta Coeli, Via Duomo 219, 80138 Napoli.

E-mail: redazioneaion@unior.it
Web: www.aionlinguistica.com

Riproduzione vietata ai sensi di legge (art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

*Tutti i contributi contenuti nel volume hanno superato la valutazione scientifica dei
revisori anonimi (double-blind).*

INDICE

<i>Introduzione</i>	7
---------------------	---

PRIMA SEZIONE

ASPETTI TEORICI, METODOLOGICI, METATESTUALI

Unità di Macerata

F. CHIUSAROLI, <i>Scritture brevi e il catalogo dei segni in Isidoro di Siviglia</i>	21
--	----

M. L. PIERUCCI, <i>Scritture brevi e 'segno': per un repertorio terminologico in Locke</i>	39
--	----

D. POLI, <i>L'interpretazione del mondo attraverso la scrittura. Il Seicento e la contemporaneità</i>	49
---	----

Unità di Napoli "L'Orientale"

F. M. DOVETTO, <i>Gli assi della variabilità: riflessioni su diamesia e diatecnia nel testo fumettistico. Primo sondaggio sugli usi interpuntivi</i>	73
--	----

S. LEONARDI, E. MORLICCHIO, <i>Parlato-scritto e parlato-disegnato in fumetti di area tedescofona degli anni trenta: la serie Familie Pieps</i>	101
---	-----

A. MANCO, <i>Forme testuali non rilevate nel fumetto. Descrizione, metalinguaggio, aspetti storici (1918-1943)</i>	129
--	-----

Unità CNR, Pisa

D. BRUNATO, F. DELL'ORLETTA, S. MONTEMAGNI, G. VENTURI, <i>Monitoraggio linguistico di Scritture Brevi: aspetti metodologici e primi risultati</i>	149
--	-----

Unità di Pisa

M. TAVOSANIS, <i>L'italiano L2 negli elaborati universitari del corpus ICoN: esempi di analisi</i>	177
--	-----

Unità di Roma "Tor Vergata"

- F. LOGOZZO, *Sigle: scritture brevi tra sintagmi nominali, preposizionali e aggettivali* 189
P. TRIFONE, *L'italiano "twitterario"* 207

Unità di "Roma Tre"

- F. ORLETTI, *La lingua dei sottotitoli per non udenti* 219
C. EUGENI, *L'arte traduce l'arte: i sopratitoli teatrali di Franca Rame* 235

SECONDA SEZIONE

ASPETTI STORICI, DESCRITTIVI, APPLICATIVI

- C. AURIEMMA, *Abbreviazioni toponomastiche nelle iscrizioni latine* 255
C. COLOMBO, *140 caratteri: il Comune di Bologna su Twitter. PA sociale e caratteristiche del medium* 269
F. DE ROSA, *Le abbreviazioni del metalinguaggio della linguistica* 283
C. GIOVANARDI, *"Buonasera prof, che programma devo portare all'esame?". Qualche considerazione sulla corrispondenza telematica degli studenti universitari* 299
S. KOESTERS GENSINI, *Le parole brevi nel Nazionalsocialismo: realtà storica e critiche linguistiche* 317
A. MANCINI, *L'annotazione del fumetto: un "linguaggio breve" per le "scritture brevi"* 341
E. MIDDEL, *La grafia ridotta degli antroponimi italici: un'indagine nell'area sabellica centro-settentrionale* 359
P. ORERO, A. MATAMALA, *User-centric Audio Description: A Topsy-turvy Research Approach* 377
P. PONTANI, *140 caratteri: il Comune di Bologna su Twitter. PA e media sociali: un nuovo linguaggio?* 389
V. RUSSO, *'Sequenzialità' e 'conclusività' nella comunicazione digitale online: costruzioni discorsive in italiano e tedesco* 403
S. SAFFI, *Topolino e Le Journal de Mickey (anni Trenta): osservazione dei dimostrativi e avverbi di luogo afferenti* 425
S. VERDIANI, *Silenzio e immagini* 445

SIMONA LEONARDI, ELDA MORLICCHIO

**PARLATO-SCRITTO E PARLATO-DISEGNATO
IN FUMETTI DI AREA TEDESCOFONA DEGLI ANNI TRENTA:
LA SERIE *FAMILIE PIEPS***

Abstract

L'articolo si propone come un contributo alle ricerche sul fumetto e sulle sue regole e codifiche, mostrando che in area tedescofona i fumetti (con *balloon*) prima degli anni '50 non sono un fenomeno marginale.

Dopo una breve rassegna delle riviste che negli anni Trenta pubblicano fumetti con nuvolette, l'analisi si concentra sulla serie *Familie Pieps* (rivista per ragazzi *Papagei*, 1935–1940), come esempio avanzato di “testo semioticamente complesso”, in cui è evidente la ricerca di sinergia tra disegno e testo (dei *balloon*, delle vignette e delle didascalie). Particolare attenzione è stata dedicata all'individuazione e all'analisi di ‘forme brevi’ come analessi ed ellissi, nonché al loro rapporto con l'imitazione di tratti del parlato (come ‘lingua della vicinanza’) e al condizionamento diatecnico della dimensione della nuvoletta. Da rilevare anche la registrazione di rumori, suoni o variazioni prosodiche, che nella medesima vignetta può essere veicolata dalla didascalia, dal *balloon* e dal ‘parlato-disegnato’ come ideofono.

Parole chiave: fumetto tedesco, parlato-scritto, storia del fumetto, linguistica tedesca, ‘scritture brevi’.

1. Fumetti in area linguistica tedesca negli anni Trenta

È opinione comune che la diffusione dei fumetti con *balloon* in area tedescofona sia iniziata solo dopo la Seconda guerra mondiale, in particolare con le traduzioni dei fumetti Disney da parte di Erika Fuchs¹.

Simona Leonardi, Università di Napoli “Federico II”, Dipartimento di Studi Umanistici, simona.leonardi@unina.it - Elda Morlicchio, Università di Napoli “L'Orientale”, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, emorlicchio@unior.it

¹ Sul ruolo di Erika Fuchs nello sviluppo del fumetto in area linguistica tedesca e sulle sue strategie di traduzione cfr. in particolare Meloni (2013); l'utilizzo di radici verbali con valore

Addirittura Eckart Sackmann nel suo articolo *Comic. Eine kommentierte Definition*, originariamente previsto come voce della prestigiosa enciclopedia Brockhaus (edizione online 2007) e ripreso dalla rivista specializzata *comicforschung*, afferma “So wurden Sprechblasencomics in Deutschland erst nach 1945 heimisch” (vedi ora Sackmann, 2008: 7), anche se in nota specifica “Vereinzelt gab es Sprechblasencomics im deutschsprachigen Raum schon vor dem 1. Weltkrieg, vermehrt (aber nicht dominierend) seit Mitte der 20er Jahre”².

Ci siamo quindi meravigliate quando cercando notizie un po' più precise abbiamo cominciato a vedere immagini come le strisce di Ladislaus/Ludwig Kmoch per il quotidiano (originariamente) socialdemocratico *Das kleine Blatt* (cfr. Fig. 1, striscia del 15 aprile 1932, a proposito delle imminenti elezioni in Austria, 24.4.1932), o le strisce a puntate della serie *Peter und Willy* disegnata da K.Th. Zelger per la rivista per ragazzi *Papagei* (cfr. Fig. 2, che riproduce una striscia del marzo 1930) o, sempre di Zelger, strisce per la rivista *Kiebitz* (Fig. 3, *Kapitän Pumpernickel und seine getreue Mannschaft*, 1936). Abbiamo anche trovato versioni tedesche di strisce Disney, come *Henne Gluck* (*The Wise Little Hen*³, in italiano inizialmente tra-

fonosimbolico (p.es. GRUMMEL (< verbo *grummeln* ‘rimbombare’ ‘emettere rumore di un boato’) come traduzione di ingl. *ROAR*) o a descrizione di gesti, usuale nei fumetti, ma anche all’interno di chat e identificato dal linguista Oliver Teuber (1998) come uno specifico tempo verbale, detto *Inflektiv*, è detto, in onore di Erika Fuchs, anche *erikativ* (cfr. Lindsay, 2009), sebbene il suo uso si possa tracciare più indietro nel tempo. Una breve panoramica sugli studi sul fumetto in area tedescofona in Grünewald (2000: 67–72); è utile fare presente che, a differenza che in Italia, dove il fumetto è da tempo oggetto di studio della linguistica, come testimoniano anche diversi contributi in questo volume, in area tedescofona studi prettamente linguistici sono estremamente rari, mentre numerose sono le analisi da prospettiva mediale (come il su citato Grünewald o Ditschke, Kroucheva & Stein, 2009), narratologica o di *cultural studies*, cfr. i volumi a cura di Schmitz-Emans (2013) e Stein & Thon (2013).

² I fumetti provvisti di nuvoletta in area linguistica tedesca divennero dunque consueti solo dopo il 1945; nota 7: ‘In area linguistica tedesca esistevano fumetti provvisti di nuvoletta sporadicamente già prima della Prima guerra mondiale, più frequenti senza però divenire dominanti, dalla metà degli anni Venti’.

³ La storia a fumetti, uscita il 7.10.1934 come striscia domenicale per la serie *Silly Symphonies*, è un adattamento, a cura di Al Taliaferro, dell’omonimo cortometraggio animato, uscito nel 1934, cfr. Canwell (s.d.).

dotta come *I due fannulloni*⁴, *La gallinella saggia* in traduzione più recente), pubblicata su *Der Schmetterling* nel 1938.



Fig. 1: Ladislaus/Ludwig Knoch per *Das kleine Blatt* (15 aprile 1932)



Fig. 2: K.Th. Zelger, striscia dalla serie *Peter und Willy* per *Papagei* (3, 1930)



Fig. 3: K.Th. Zelger, striscia dalla serie *Kapitän Pumpernickel und seine getreue Mannschaft* per *Der Kiebitz* (11, 1936)

⁴ Cfr. *Nel regno di Topolino* n° 8, *Topolino presenta i due fannulloni*, Edizione Walt Disney-Mondadori, 15 settembre 1935.

Si tratta della prima apparizione di Paperino, in questa prima traduzione tedesca denominato *Enterich Emmerich*, e non, come in seguito, nelle versioni di Erika Fuchs, semplicemente *Donald Duck*, vale a dire con conservazione del nome inglese. Come accade nelle versioni italiane pubblicate da Nerbini (1932–1933, cfr. gli esempi pubblicati su <<http://annitrenta.blogspot.it/2010/03/topolino-quinta-parte-topolino-omickey.html>>; sugli albi Nerbini cfr. Sessa, 1995: 41 sgg.), in quella tedesca i *balloon* all'interno della vignetta coesistono con le didascalie in distici rimati (Fig. 4)⁵.



Fig. 4: *Henne Glück* (*The wise little Hen*) in *Der Schmetterling* (7, 1938)

Schmetterling, *Papagei* e *Kiebitz* sono *Kinderzeitungen*, riviste per ragazzi, pubblicate dalla casa editrice viennese Hellmuth Mielke, Co, di Hans Steinsberg a partire dal 1926, anno della prima uscita

⁵ In generale, anche nei fumetti italiani precedenti la Seconda guerra mondiale le vignette erano accompagnate da didascalie spesso in rima "includenti una tipologia di parlato non spontaneo ma, piuttosto, 'scritto per essere letto'" (Dovetto, 2016: 184).

per *Papagei* e *Der Schmetterling*; nel 1930 inizia a uscire *Kiebitz*. Tutti e tre sono quindicinali; tutti e tre cessano le pubblicazioni nel 1941 a causa della guerra. In tutti e tre i casi si tratta di riviste legate a forme di pubblicità; per quanto fosse possibile acquistare le riviste e anche abbonarsi, erano diffuse nei grandi magazzini come pubblicità di diverse ditte (la pubblicità contenuta nelle riviste cambiava a seconda del grande magazzino in cui le riviste venivano distribuite). Sebbene la sede della casa editrice fosse a Vienna, anche sulla base delle copie riportanti nomi e indirizzi dei grandi magazzini pubblicizzati, è evidente che tutte e tre le riviste erano molto diffuse anche in Germania (cfr. Lukasch, s.d. e le strutture elencate in <http://dideldum.gmxhome.de/Schmetterling.htm>). In Germania usciva la rivista *Dideldum, die lustige Kinderzeitung*, inizialmente ad Amburgo (Belog Verlag, 1929–1933), in seguito a Oldenburg i.O. (Gerhard Stalling Verlag, 1934–1941); anche questa era distribuita come pubblicità in diversi grandi magazzini, p.es. Karstadt e Leiser, e anche questa conteneva diverse strisce con *balloon* o con una combinazione di *balloon* e didascalie (per un quadro cfr. il sito <http://dideldum.gmxhome.de/dideldum%207.htm>).

Non è facile avere notizie precise sulla tiratura di queste riviste; una delle poche informazioni a riguardo è contenuta nel primo fascicolo dello *Schmetterling*, del febbraio 1927: “Derzeitige Auflage: 152.000 Exemplare”. Le fonti sono spesso di non agevole reperimento, perché anche nelle biblioteche tedesche e austriache i fascicoli di queste riviste sono di rado presenti e sovente con grandi lacune; diversi numeri sono ancora disponibili sul mercato antiquario.

In tutte queste riviste sono presenti strisce contenenti *balloon*, più frequentemente accompagnati da didascalie per ogni vignetta, ma anche senza. In quest’articolo ci concentreremo su alcune caratteristiche della serie *Familie Pieps*, pubblicata sulla rivista *Papagei*.

2. La lingua dei fumetti: parlato-scritto e parlato-disegnato

Diversi studi dedicati al genere ‘fumetto’ in Italia (cfr. p.es. Morgana 2003; Dovetto 2016) hanno sottolineato come la lingua dei fu-

metti presenti diversi tratti tipici del parlato spontaneo. Considerato che il fumetto è ovviamente veicolato dal medium grafico-visivo e che presuppone da parte dell'emittente/autore una comunicazione differita e unidirezionale, l'oralità sarà da intendere al livello della concezione dell'autore/sceneggiatore, di una *Konzeption* nel senso di Koch & Oesterreicher (1985). Secondo i due studiosi, nel parlato come concezione il parametro di oralità (*Mündlichkeit*) è collegato a quello di vicinanza comunicativa (*Nähe*), ed è caratterizzato sul piano morfosintattico da frammentazione e conseguenti integrazioni e aggiunte, anacoluti, espressioni olofrastiche, sequenza tema-rema e tendenza alla paratassi, su quello lessicale da parole *passe-partout*, vaghezza lessicale e relativa bassa relazione *type-token* (tranne che in alcuni ambiti, come quello dei volgarismi), ma anche da formulazioni espressive, come iperboli e interiezioni, su quello pragmatico-testuale infine da segnali discorsivi interazionali, marcatori di correzione, elementi di modalizzazione, tendenza all'uso del presente come tempo narrativo e del discorso diretto nel discorso riportato (cfr. l'elenco dei tratti universali della lingua della vicinanza in Koch & Oesterreicher, 1985: 27). Con la scelta di questa modalità l'autore e sceneggiatore opta per "imitare" il parlato; si tratta quindi di una lingua ibrida, affine a quella impiegata nelle parti dialogiche di testi letterari⁶ e definita da Giovanni Nencioni (1976) "parlato-scritto". Come puntualizza Calaresu (2005: 26), quando si parla "di 'scritture oralizzanti' o di 'scritture che imitano il parlato' si fa [...] riferimento [...] [al] parlato come modalità semiotica ('oralità') e come varietà di lingua".

Per quanto riguarda il medium, è opportuno sottolineare che la lingua del fumetto è sì scritta, ma questa è anche indissolubilmente intrecciata alla dimensione iconica, che non è meramente illustrativa, ma costitutiva: proprio perché lo scritto "procede simultaneamente alle immagini vignetta dopo vignetta, potremmo definirlo uno *scritto in-*

⁶ Cfr. Nencioni (1976: 38, 40): "il caso del dialogo incastonato in una cornice narrativa scritta [...]. Tale inserimento nella *fabula ficta* può giungere (soprattutto in *fabulae* che si servono di mezzi espressivi più immediatamente premententi sull'apparato percettivo, come nel film) fino all'immedesimazione, cioè alla ricezione del testo come una situazione reale e presente [...]; un fenomeno, comunque, di illusionismo".

terno alla sequenza degli eventi” (Basile, 2012: 178). Ne consegue che il fumetto va inteso come “testo semioticamente complesso”, come “spazio semiotico di tipo sincretico” (ib., qui 180), con una propria grammatica (cfr. la sintesi in Morgana, 2003: 167–168), derivante proprio dalla sinergia iconico-verbale.

Francesca Dovetto (2016) vede nella funzionalizzazione di questa sinergia propria del fumetto un’articolazione della variabilità diatecnica⁷, vale a dire un sottoasse inserito nella dimensione diamesica, legato ai materiali usati come supporto (pietra, carta, etc.), ma anche al carattere semioticamente complesso del fumetto e ai suoi condizionamenti, come la dimensione delle vignette – entro cui può essere contenuta solo una porzione di testo limitata – e l’uso dei *balloon*, che “costituiscono [...] un medium in grado di incidere significativamente sul prodotto artistico” (184).

La rilevanza della grammatica iconico-verbale nel fumetto fa sì che oltre a quella del parlato-scritto si possa postulare un’ulteriore categoria ibrida, il *parlato-disegnato*: qui possono a nostro parere ricadere tutte quelle imitazioni dei tratti del parlato che fanno uso non solo del codice grafico, ma anche di quello iconico. In primo luogo vi vanno inserite le varietà di contorno dei *balloon* a indicare variazioni prosodiche: tratto continuo ‘liscio’ = parlato normale; tratteggiato = sussurrato; frastagliato = grida; variazioni di volume possono essere espresse iconicamente aumentando o diminuendo la grandezza dei caratteri, che in particolare in forme interiettive possono trovarsi anche fuori dalle nuvolette stesse ed essere appunto ‘disegnati’. In genere una diversa configurazione della freccia (codino) proveniente dall’emittente rivela inoltre la tipologia di messaggio, se a saetta è trasmesso da un mezzo di comunicazione (radio, telefono, etc.), se il codino stesso è costituito da piccole bolle che salgono verso il *balloon* si tratta di battute pensate e non pronunciate (cfr. anche Catricalà, 2012: 192).

Un ulteriore aspetto dell’interrelazione verbale-iconica nel fumetto è la presenza delle cosiddette ‘metafore visive’, che rappresentano iconograficamente stati psichici e sensazioni attraverso elementi grafici ri-

⁷ Il termine ‘diatecnico’ è stato inizialmente proposto da Fiormonte (2003, p.es. 112–113).

conducibili sovente a espressioni idiomatiche a base metaforica o metonimica, come il fraseologismo ‘vedere le stelle’ per ‘sentire dolore’, reso iconograficamente tramite stelle disegnate (cfr. anche Catricalà, 2012: 192) o anche a metafore come espressione di strutture cognitive e emotive nel senso di Lakoff & Johnson (1980; cfr. iid. 1999, *metaphors in the flesh*), come la lampadina accesa per ‘avere una buona idea’.

3. La serie *Familie Pieps*

Alla serie *Familie Pieps* spetta nella maggior parte dei numeri di *Papagei* visionati (n° 13 del 1935 – n° 22 del 1940) la posizione centrale, sia in senso lato, per il numero elevato di vignette, sia in senso letterale, perché il fumetto occupa il paginone centrale, articolandosi su due pagine; solo in diversi numeri del 1938 (dal n° 3 al n° 23) tale posizione centrale è stata abbandonata, nella maggior parte dei casi in favore di storie Disney della serie *I tre porcellini*.

Malgrado diverse ricerche, non è stato possibile trovare maggiori dettagli sulla serie, come p.es. chi fosse l’ideatore, chi fossero i disegnatori e gli sceneggiatori, la data di inizio della pubblicazione, etc. È probabile che il primo numero visionato (e reperito) sia uno dei primi numeri in cui la serie compare, perché c’è ancora un unico cane di famiglia, *Fidibus*, più tardi (cfr. sotto), affiancato da un secondo, *Herkules*. Le storie sono incentrate appunto sulla famiglia *Pieps*, composta da padre, madre, sei figli (tre maschi e tre femmine) vagamente teriomorfi (in particolare il colore grigio e i grandi orecchi richiamano dei topi), e prima uno, poi due cani non umanizzati (ma ‘parlanti’, però solo tra di loro), come animali domestici. La famiglia *Pieps* probabilmente riflette la famiglia tipica cliente dei grandi magazzini in cui è distribuita la rivista, si tratta quindi di una famiglia medio-borghese moderna, come si deduce dagli interni e dall’arredo dell’appartamento sicuramente urbano, dall’abbigliamento di mamma e papà *Pieps*, dalla presenza del pianoforte a coda su cui si esercitano i piccoli (p.es. *Papagei*, 4, 1935, 4–5), dagli sport praticati (cfr. *Papagei*, 17, 1935, 4–5, dove compaiono i genitori che giocano a tennis (vignette 2–5), mentre dei figli giocano a ping pong (vignette 6–8) e altri, col padre, a croquet

(vignette 9–10)) o anche dai festeggiamenti di San Silvestro a base di *punch* (*Papagei*, 24, 1935, 4–5).

Già in questo primo esempio si notano tratti che rimarranno costanti per diversi anni, vale a dire la compresenza di diversi moduli grafici, comprendenti didascalie (inserite qui in appositi riquadri all'interno delle singole vignette) e *balloon*. A questa differenziazione grafica corrispondono diverse articolazioni del tempo della narrazione (che nella terminologia di Genette 1972, è 'ulteriore' nelle didascalie, al passato, e 'simultanea' nei *balloon*, al presente) e della figura del narratore – eterodiegetico nelle didascalie e omodiegetico nei *balloon*. Il *lettering* delle didascalie è composto in modo tale che il testo non si concluda di norma in un pannello, ma passi al successivo, come segnale della continuità di quel modulo narrativo, a sottolineare la sequenzialità degli eventi rappresentati nelle vignette (cfr. Fig. 5, vignette 1–2; 7–15); questo vale per le didascalie fino a tutto il 1936, che sono in prosa, mentre a partire dal 1937 saranno in rima (due distici rimati)⁸. Analogamente agli esempi italiani dell'epoca, nelle didascalie viene rispettata la differenziazione tra maiuscolo e minuscolo, mentre nei *balloon* è presente solo il maiuscolo. La funzionalizzazione dei diversi caratteri tipografici per le diverse tipologie testuali emerge anche notando che se didascalie e *balloon* sono in *antiqua*, il titolo riproduce invece la grafia corsiva diffusa negli anni Trenta in Germania e Austria, la cosiddetta *Sütterlinschrift* (cfr. Sütterlin 1926), elaborata inizialmente per conto del ministero dell'istruzione prussiano dal grafico Ludwig Sütterlin nel 1911. L'annuncio della nuova avventura del numero seguente, a fondo pagina, è invece in scrittura gotica, nel carattere *Fraktur*, comunemente utilizzato nella tipografia tedesca fino alla Seconda guerra mondiale⁹.

⁸ Purtroppo stante l'attuale situazione di scarsissime conoscenze sulla rivista e sui suoi collaboratori non è possibile chiarire i motivi per questo cambiamento importante.

⁹ L'uso dei caratteri *Fraktur*, prima considerati autentica espressione dell'animo tedesco, poi bollati come *Judenletter* 'lettere giudee', fu proibito a partire dal 1941 dai vertici nazisti, cfr. Rück (1993: 232).

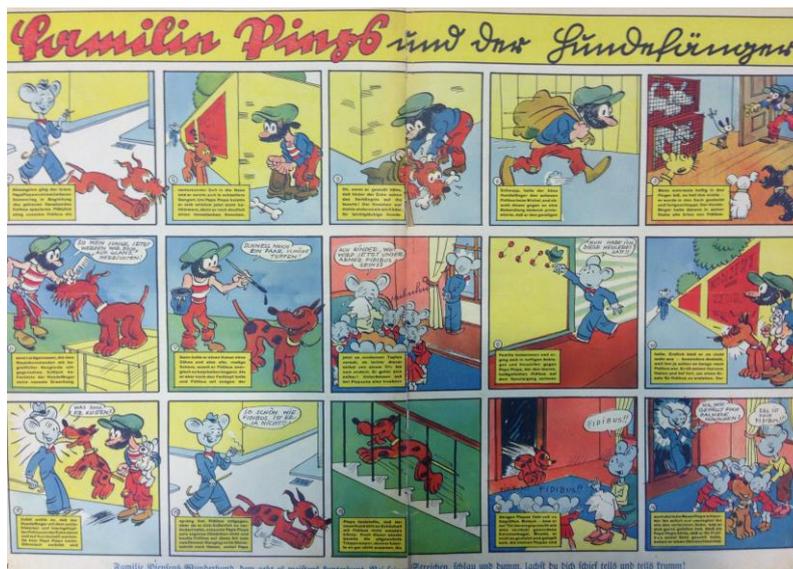


Fig. 5: Familie Pieps und der Hundefänger (Papagei, 13, 1935)

3.1. Il parlato in Familie Pieps: balloon, didascalie e forme brevi

In questa serie il fumetto è per lo più all'interno di nuvolette; malgrado non si rilevino variazioni nelle linee di contorno dei *balloon* o dei codini, alterazioni rispetto al parlato 'normale' possono trovare una realizzazione grafica, perché in tali casi sovente il testo non è all'interno di nuvolette (dove, come ricordato sopra, il testo è in stampatello maiuscolo), bensì nelle vignette stesse, dove si possono anche notare ulteriori funzionalizzazioni di elementi tipografici. Infatti, gli ideofoni sono spesso in un corsivo che riproduce la scrittura a mano (non Sütterlin), come nel caso del pianto dei bambini Pieps (Fig. 5, pannello 8), mentre le variazioni prosodiche verso parlato 'forte' o 'fortissimo' sono in stampatello maiuscolo (Fig. 5, pannello 14).

L'utilizzo di *balloon* e di elementi di 'parlato disegnato' non significa che le didascalie siano esclusivamente narrative o che non conten-

gano elementi che imitano il 'parlato' nel senso sopra delineato: vi ricorrono infatti sovente ideofoni e fraseologismi tipici del parlato informale. Nella Fig. 5 vediamo p.es. il termine *Schwupp* (inizio did. 4; cfr. anche Fig. 6, *Papagei*, 14, 1935, did. 2), che fonosimolicamente imita un movimento improvviso, rapido e brusco¹⁰ e ancora l'interiezione *Wutsch* (did. 14), anche questa a rappresentare un movimento repentino¹¹. Espressioni fraseologiche ancorate al parlato sono in Fig. 5 *beim Wickel haben* (did. 4) 'acciuffare'¹² e *wie Kanonenkugel* (did. 14) 'come una palla di cannone', come termine di paragone iperbolico per la velocità, ulteriormente enfatizzato dalla modificazione *verrückt gewordene* 'impazzita'.

Nelle didascalie non sono nemmeno assenti elementi di parlato riportato o anche dialogico, com'è evidente da un esame della Fig. 6 (*Papagei*, 14, 1935; 1-2), da una storia dove si narra come arrivi in casa Pieps il secondo cane, Hercules. Il pensiero dell'accalappiacani è riportato sia nelle didascalie 1) e 2) sia nel *balloon* del pannello 2; il messaggio è lo stesso, ma il testo nel *balloon* ha più tratti di parlato, come la particella modale *na*, l'espressione idiomatica gergale *schwer zahlen* 'pagarla bello caro', nelle didascalie (1-2) invece sostituito con un più neutro *feines Geschäft machen* 'fare un buon affare'; da segnalare anche la tendenza verso una maggiore economia linguistica, tipica delle nuvolette, p.es. nella presenza del soggetto pronominale *er* (masch. sg. nom.) senza antecedente esplicito. Proprio da questo confronto tra testo delle didascalie e testo dei *balloon* si nota come quest'ultimo, anche a causa del condizionamento legato allo spazio disponibile, sia particolarmente breve.

¹⁰ Cfr. DWDS, s.v. (corredata dalla marca *umgangssprachlich* 'colloquiale'): "schnelle, plötzliche, ruckartige Bewegung".

¹¹ DWDS, s.v. (con marca *salopp* 'marcatamente informale'): "bezeichnet eine schnelle, gewandte Bewegung".

¹² DWDS, s.v. "4. (jmdn., ein Tier am, beim Wickel packen, fass beim Wickel kriegen) *salopp* jmdn., ein Tier am Nacken, Schopf packen, fassen".



Fig. 6: Da Fidibus kriegt einen Freund (Papagei, 14, 1935)

Già Philipp Wegener nel 1885 e Otto Behaghel nel 1899 (cfr. Behaghel 1900: 216) annoveravano tra le caratteristiche del parlato spontaneo tendenze verso la brevità. In particolare, in base al principio dell'economia secondo cui il parlante spesso tende a non dire più di quanto non sia necessario affinché l'ascoltatore comprenda quanto deve essere comunicato (cfr. a riguardo Betten, 1976: 225), vengono a essere ridotte o anche tralasciate le parti tematiche. Questo porta a un notevole tasso di formulazioni analettiche o ellittiche, dove qui analessi non è intesa come elemento di anacronia, ma come possibilità di tralasciare quegli elementi integrabili dal contesto semantico e sintattico (Schwitalla, 2012: 102). Si può parlare dunque di ripresa di costruzioni (*Konstruktionsübernahme*, Rath, 1979: 142 sgg.), dove gli elementi tematici sono tralasciati. Il valore comunicativo delle analessi risiede nel forte legame del turno contenente l'analessi a quello precedente, nonché nella messa in rilievo delle informazioni rematiche.

Casi di 'forme brevi' riconducibili a questa tipologia di analessi si riscontrano con una notevole frequenza in *Familie Pieps*, in accordo a quanto su detto, pressoché esclusivamente nelle nuvolette. Nel caso del pannello rappresentato in Fig. 7 (Papagei, 19, 1935; 12) osserviamo nel *balloon* di destra (*nein, lieber nach links* 'no, piuttosto a sinistra')

un'analessi che tralascia il verbo *gehen* 'andare', presente nel *balloon* precedente (*gehen wir nach rechts* 'andiamo a destra').



Fig. 7: Da Papa Pieps hat's eilig (*Papagei*, 19, 1935)

Un'altra modalità di 'forma breve' è l'ellissi in senso stretto, per cui quanto è cognitivamente dato non viene verbalizzato, sulla base della percezione della situazione, di un piano d'azione comune o anche semplicemente della conoscenza del mondo (cfr. Schwitalla, 2012: 107). Anche le forme ellittiche ricorrono con notevole frequenza nelle nuvolette del corpus esaminato; quanto non viene espresso è inferibile dal disegno e talvolta è introdotto nelle didascalie. Molte formulazioni ellittiche sono legate a forme di interiezione, che esprimono emozioni, come in Fig. 8 (*Papagei*, 24, 1935; 6) *Hurra! Der Punsch!* ('Hurra! il punch!'), in relazione a gioia, o un'intimazione, p.es. in Fig. 9 (*Papagei*, 1, 1936; 7) *Halt!* In Fig. 10 (*Papagei*, 20, 1935; 1) la forma ellittica della nuvoletta di destra (*Herrliche Knochen!* 'ossi stupendi!'), che esprime una valutazione di Herkules, riprende in effetti quanto enunciato in termini valutativi da Fidibus nel *balloon* di sinistra (*Das war heute ein feines Abendbrot!* 'oggi è

stata proprio una bella cena!') e narrato nella didascalia (*Es war an einem düsteren Herbstabend. Fidibus und Herkules hatten eine üppige Abendmahlzeit, bestehend aus delikaten Kalbsknochen, eingenommen 'Era una cupa sera d'autunno. Fidibus e Herkules avevano avuto un lauto pasto serale, consistente in delicati ossi di vitello'*).

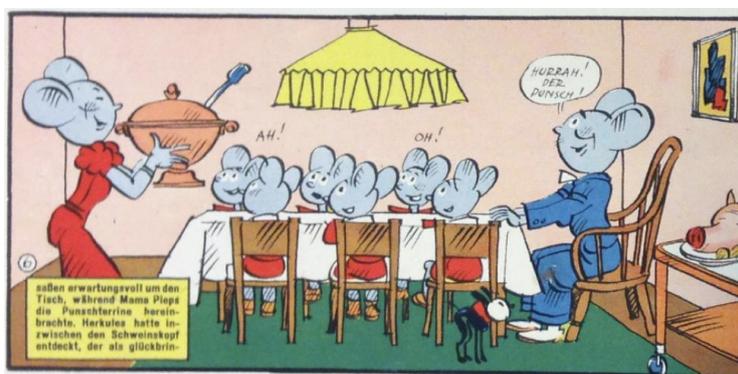


Fig. 8: Da Familie Pieps feiert Sylvoester!! (Papagei, 24, 1935)



Fig. 9: Da Fidibus und Herkules gewinnen das Bobrennen (Papagei, 1, 1936)



Fig. 10: Da Fidibus hat einen bösen Traum (Papagei, 20, 1935)

Tuttavia, non di rado si riscontrano forme ellittiche anche nelle didascalie, legate a quanto viene illustrato nel pannello. Ne è un esempio la vignetta riprodotta in Fig. 11 (Papagei, 2, 1936; 4): il *balloon* racchiude una forma ellittica esclamativa che tematizza la situazione di oscurità: *Hu, wie finster!!* 'oh, com'è buio!!', aperta da un'interiezione primaria (*hu*), e conclusa da due punti esclamativi finali. Nella didascalia¹³ si susseguono tre forme ellittiche, la prima delle quali riprende il tema dell'oscurità (*Tiefe Finsternis* 'buio pesto'), la seconda passa dall'ambito sensoriale visivo a quello uditivo (*Grabesstille* 'silenzio di tomba'), la terza a quello olfattivo (*Moderduft* 'odore di muffa'). In questo caso la ripresa del modulo ellittico ha sicuramente valore stilistico, legato all'accumulo; da notare anche l'uso dei punti esclamativi, che sottolinea tale accumulo: uno per la prima ellissi, due per la seconda, tre per la terza.

¹³ [Zwei kleine Piepse samt Herkules und Fidibus] [...] traten durch das alte, wacklige Tor ein. Tiefe Finsternis! Grabesstille!! Moderduft!!! Den Piepschen lief es eiskalt über den Rücken [...] 'Due piccoli Pieps insieme a Herkules e Fidibus [...] entrarono dalla porta vecchia e traballante. Buio pesto! Silenzio di tomba!! Odore di muffa!!! Ai Pieps corse un brivido per la schiena [...]'.



Fig. 11: Da Familie Pieps: in der Geistmühle!! (Papagei, 2, 1936)

In relazione alle ellissi, vale la pena chiarire l'uso dei puntini di sospensione nel corpus¹⁴: per quanto siano piuttosto rari, quando vengono impiegati non segnalano mai pause e disfluenze, che per altro non sono quasi mai esplicitate, bensì si riscontrano solo nel caso si riporti un testo che è presentato come 'citazione' di un testo più lungo, non completamente riportato nel fumetto, che i lettori sanno essere una parte di un tutto sulla base della loro conoscenza del mondo. Un esempio di quest'uso è in Fig. 12 (Papagei, 24, 1935; 1), dove il pannello presenta papà Pieps che tiene in mano un libro e evidentemente legge

¹⁴ Ringraziamo Francesca Dovetto e Sophie Saffi che, parlando durante il convegno di Procida della frequenza e della funzione dei puntini di sospensione nei fumetti francesi e italiani, in particolare in quelli degli anni Trenta, ci hanno fatto approfondire questo punto.

una ricetta, ... dann giesze man noch eine Flasche Rotwein dazu ... '...poi vi si aggiunga ancora una bottiglia di vino rosso...'

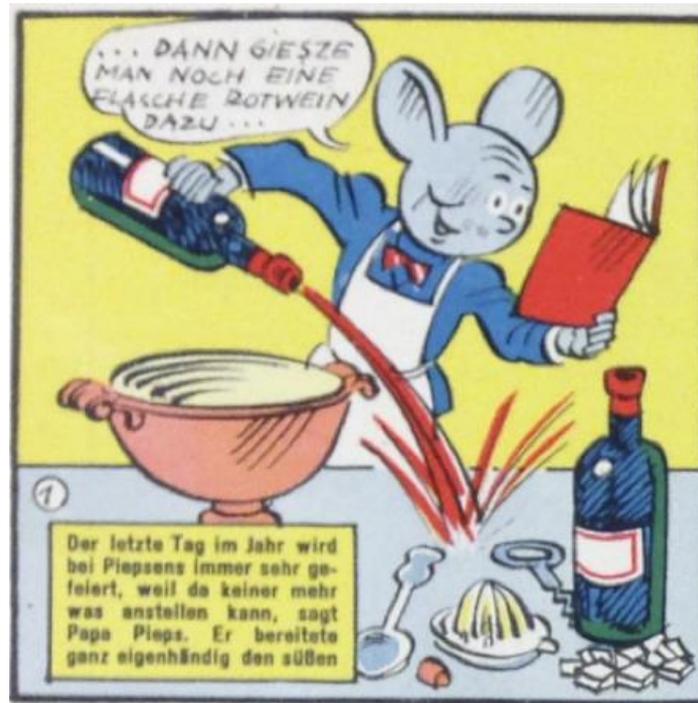


Fig. 12: Da Familie Pieps feiert Sylvester!! (Papagei, 24, 1935)

Un altro in Fig. 13 (Papagei, 21, 1935; 1), la cui didascalia recita: *Eines Morgen las Papa Pieps in der Zeitung von einem großen Einbruch. Der Dieb war jedoch nicht erwischt worden. Herkules und Fidibus lauschten mit großer [...] 'Una mattina papà Pieps leggeva sul giornale di un grosso furto. Il ladro non era stato preso. Herkules e Fidibus ascoltavano con grande [...]'*. Il balloon proveniente da papà Pieps, invece, inizia e termina coi puntini di sospensione e riproduce stilisticamente un articolo di cronaca: *...vom Täter fehlt bisher jede Spur... '... del malvivente nessuna traccia'*.



Fig. 13: Da Papa Pieps und Fidibus suchen einen Dieb!! (Papagei, 21, 1935)

Nell'intero corpus abbiamo riscontrato un unico caso di segnalazione grafica di una disfluenza (Papagei, 17, 1935; 8, cfr. Fig. 14), dovuta a un fattore 'meccanico', in quanto Herkules non riesce a articolare bene le parole perché ha inghiottito una palla, però in tal caso sono impiegati i trattini, non i puntini. Da notare che è uno dei casi in cui l'imitazione del parlato è presente anche nella didascalia¹⁵, anzi è proprio qui che è rappresentata la disfluenza; questa è sia rappresentata graficamente in forma iconica sia descritta attraverso il verbo *stottern* 'balbettare', che come *verbum dicendi* precisa anche la modalità di articolazione.

¹⁵ Didascalia: Die Piepseriche guckten verwundert ihrem verschwundenen Ball nach. "Wo hast du ihn denn?" fragte Fidibus. "Ver--ver--verschluckt!!" stotterte nun Herkules [...] 'I Pieps seguirono meravigliati la loro pallina sparita "Dove ce l'hai?" chiese Fidibus "in--in-- ingoiata!!" ecco che balbettò Herkules [...]; balloon di sinistra: Hast du ihm?? 'Ce l'hai??'; balloon di destra: Ja, aber verschluckt 'sì, ma ingoiata'.



Fig. 14: Da Fidibus und Herkules auf der Suche nach einem neuen Ball!! (Papagei, 17, 1935)

Interessante è a nostro parere la relazione tra testo della didascalia, *balloon* e testo in vignetta, in particolare nel caso della registrazione di rumori 'nuovi', per cui non esistevano ideofoni 'codificati', come in una striscia del 1937 (Papagei, 8, 1937)¹⁶ in cui la famiglia Pieps è alle prese con la nuova radio (Fig. 15). Il pannello (3) raffigura i primi tentativi di papà Pieps di sintonizzare la radio su una stazione; i rumori emessi dalla radio sono narrati e veicolati nella didascalia¹⁷ attraverso verbi onomatopeici (*quiect, kracht, brummt*); il rumore è anche imitato attraverso forme fonosimboliche all'interno della vignetta, tracciate in corsivo (*Oiiiiuu Quiiiii Rrrrrr*), dove la ripetizione del carattere rende iconicamente la lunghezza dei suoni emessi. Infine, il *balloon* emesso

¹⁶ Dal n° 1 di gennaio 1937 le didascalie sono per lo più in rima (spesso non perfetta); è anche cambiato il formato, diventato più piccolo.

¹⁷ *Er stellt ihn auf, er stellt ihn ein / Es quiect und kracht und brummt ganz fein / Und angelockt von dem Getös / Kommt Fidibus mit Herkules* 'La sistema, l'accende / squittisce, rimbomba e ronza ben bene / allettato dal fragore / viene Fidibus con Herkules'.

da Fidibus¹⁸ categorizza il suono espressamente come *Lärm*, come ‘rumore’. Nel successivo pannello (4) la musica proveniente dalla radio viene veicolata attraverso note su un pentagramma all’interno della vignetta, dove il movimento sinuoso del pentagramma intende tradurre l’andamento dolce della melodia; sempre all’interno della medesima vignetta, il guaito dei due cani – come reazione di non apprezzamento al tipo di musica, in accordo a quanto narrato nella didascalia¹⁹ – è reso con fonosimboli, anche questi in corsivo (*uuuh uuuh*).

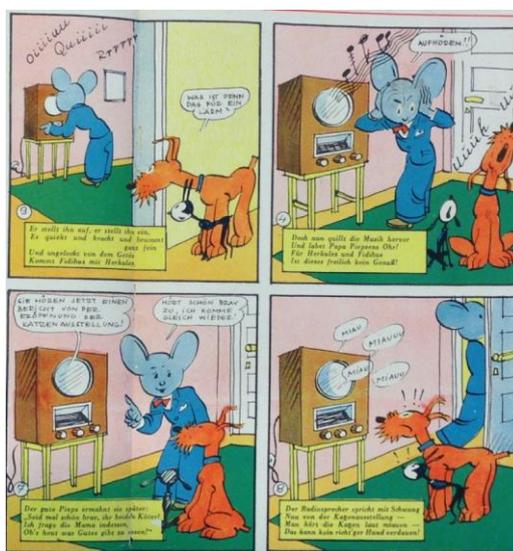


Fig. 15: Da *Neues von Familie Pieps: Das Radio-Abenteuer* (Papagei, 8, 1937)

A differenza di quanto affermato nella tradizione fumettistica seguente (cfr. sopra, § 2.2) non si riscontrano differenze nel contorno dei *balloon* e nella forma del codino nel caso di parlato emesso dalla radio:

¹⁸ Was ist denn das für ein Lärm? ‘Che razza di rumore è?’.

¹⁹ Doch nun quillt die Musik hervor / Und labet Papa Piepsens Ohr! / Für Herkules und Fidibus / Ist dieses freilich kein Genuß ‘Ma ecco che sgorga la musica / un balsamo per gli orecchi di papà Pieps! / Per Herkules e Fidibus però non è un piacere’.

nel pannello (7) il *balloon* di sinistra contiene il parlato proveniente dalla radio²⁰, come anche tutte e quattro le nuvolette della vignetta (8); in quest'ultimo caso, i diversi *balloon* segnalano le diverse 'voci' di gatti provenienti dalla mostra felina annunciata nella nuvoletta di (7) e ripresa nella didascalia di (8)²¹.

Come già richiamato sopra, un ulteriore tratto della grammatica fumettistica in cui si realizza la sinergia iconico-verbale è quello delle cosiddette 'metafore visive'. In *Familie Pieps* ricorre fin dai primi numeri il cuore a indicare affetto²², sia all'interno di un *balloon* (*Papagei*, 14, 1935; Fig. 16), che in questo caso non precisa chi sia l'emittente del messaggio,

²⁰ *Sie hören jetzt einen Bericht von der Eröffnung der Katzensausstellung* 'Trasmettiamo ora un servizio sull'apertura della mostra felina'.

²¹ *Der Radiosprecher spricht mit Schwung / Nun von der Katzensausstellung – / Man hört die Katzen miauen – / Das kann kein richt'ger Hund verdauen!* 'L'annunciatore parla con slancio / della mostra felina / Si sentono i gatti miagolare / Nessun cane che si rispetti lo può digerire'.

²² Ricordiamo che dal 2011 il simbolo ♥ è entrato nell'*Oxford English Dictionary*, registrando sotto la voce *to heart* (s.v.) anche il simbolo: "♥ to heart: The new sense added to heart v. in this update may be the first English usage to develop via the medium of T-shirts and bumper-stickers. It originated as a humorous reference to logos featuring a picture of a heart as a symbol for the verb love, like that of the famous 'I ♥ NY' tourism campaign. Our earliest quote for this use, from 1984, uses the verb in 'I heart my dog's head', a jokey play on bumper stickers featuring a heart and a picture of the face of a particular breed of dog (expressing a person's enthusiasm for, say, shih-tzus) which itself became a popular bumper sticker. From these beginnings, heart v. has gone on to live an existence in more traditional genres of literature as a colloquial synonym for 'to love'". Alla base dell'uso del cuore come "geroglifico" (Kemp, 2011: 3) è la concezione occidentale secondo cui il cuore sarebbe la sede delle emozioni, da cui si è sviluppata la metonimia di cuore per emozioni, a partire dalla quale si è poi affermata in particolare quella prototipica dell'amore romantico (cfr. Niemeier, 2008: 351). Per seguire il percorso del pittogramma del cuore, dall'iconografia del Sacro Cuore di Gesù ai cuori delle cartoline di san Valentino in ambito anglosassone già nel XVIII sec., passando per la 'standardizzazione' della forma del cuore nelle xilografie del XV-XVI sec., in particolare in quelle delle carte da gioco, cfr. Kemp (2011), che sintetizza: "The heart refers to something complicated in its original bodily form but has come to assume a special schematic shape—the heart-shape—that carries a wide range of meanings, almost always positive. It functions across the religious and secular with equal potency. It has also come to function as a hieroglyphic word, as in Milton Glaser's famous slogan, 'I ♥ NY'. It helps if the heart is blood red" (3).

bensì l'esperienza dell'emozione, sia nella vignetta, nel caso l'emozione venga condivisa dalle figure presenti (*Papagei*, 18, 1935; Fig. 17).



Fig. 17: Da *Fidibus und Herkules auf wilder Katzen-Jagd* (*Papagei*, 18, 1935)

Un'altra metafora visiva frequente è quella delle stelle per indicare il dolore, anche questa attestata sin dai primi numeri da noi visionati (p.es. *Papagei*, 17, 1935; Fig. 18). In questo caso si tratta della traduzione iconica dell'espressione fraseologica *die Sterne sehen (lassen)* '(far) vedere le stelle' per '(far) sentire dolore', attestata in tedesco già a partire dal XVIII sec. (cfr. DWB, s.v. *Stern*). Solo a partire dal 1939 invece troviamo l'immagine della candela, la cui metafora di partenza viene riportata nella didascalia²³ (cfr. *Papagei*, 12, 1939; Fig. 19): *Erst als Pieps die Rechnung sah, / Ach, wie ward dem Armen da! / Schreckensbleich wird er und spricht: / "Ha! Jetzt geht mir auf ein Licht!!"* "Solo quando Pieps vide il conto, / ah, come si sentì il poveretto lì! / diventa pallido di paura e dice: 'ah! ora mi si accede una luce!!'"²⁴.

²³ A partire dal n° 24 del 1938 le didascalie – sempre in rima – sono sotto le singole vignette (non più all'interno); non è in questa sede possibile seguire in dettaglio le variazioni tipografiche nel corso degli anni, che comprendono anche variazioni di formato, di numero di vignette per storia e di pagine dedicate.

²⁴ Un esempio analogo in *Papagei*, 3, 1940 (Fig. 20): *Plötzlich merkt er voll Verdruf: / "Ha! Wie dick ist Fidibus?!" / Na, jetzt geht ihm auf ein Licht – / Sicher war es dieser Wicht!"*



Fig. 18: Da *Fidibus und Herkules* auf der Suche nach einem neuen Ball!! (*Papagei*, 17, 1935)

Conclusioni

Con questi esempi ci auguriamo di aver portato un contributo alle ricerche sul fumetto e sulle sue regole e codifiche, mostrando che in area tedescofona i fumetti (con *balloon*) prima degli anni '50 sono tutt'altro che un fenomeno marginale.

La serie *Familie Pieps* si rivela un esempio molto avanzato di "testo semioticamente complesso" (Basile, 2012: 178), in cui è evidente la ricerca di sinergia tra disegno, testo dei *balloon*, testo nelle vignette e testo delle didascalie. In particolare nelle storie fino a tutto il 1936, con le didascalie in prosa, e quindi condizionate sì dal ristretto spazio a disposizione, ma non dal verso e dalla rima, si può notare come il parlato-scritto caratteristico dei fumetti sia spesso presente, oltre che nelle nuvolette, anche nelle didascalie. In quest'ultimo caso sarà all'interno di una cornice narrativa, dunque come discorso diretto riportato, che contribuisce a rendere il dialogo meno immediato. Abbiamo tuttavia

'All'improvviso nota pieno di amarezza: / 'Oh, com'è grasso Fidibus?!' / Ecco, ora gli si accende una luce - / Di sicuro è stato quel coso!.

offerto esempi (cfr. Fig. 5) di come anche le scelte stilistiche, sia sul piano lessicale sia su quello morfosintattico, contribuiscano a rendere le porzioni dialogiche nelle nuvolette più vicine al polo della 'lingua della vicinanza' nel senso di Koch & Oesterreicher (1985).



Fig. 19: Da Familie Pieps. Der neue Fernsprecher (Papagei, 12, 1939)



Fig. 20: Da Familie Pieps. Der geheimnisvolle Dieb und seine Entlarvung (Papagei, 3, 1940)

Ancora all'imitazione di tratti del parlato (come 'lingua della vicinanza'), e anche al condizionamento diatecnico (cfr. Dovetto 2016) della dimensione della nuvoletta, si può collegare il frequente ricorso a 'forme brevi' come analessi (cfr. p.es Fig. 7) ed ellissi (cfr. Fig. 8–11) attestato – per quanto non esclusivamente – nelle nuvolette.

Notevole è anche l'attenzione alla registrazione di rumori, di suoni o di variazioni prosodiche, che può essere veicolata nella medesima vignetta da tutti e tre canali (cfr. Fig. 3): didascalia (verbi descrittivo-onomatopeici), *balloon* (valutazione) e parlato-disegnato come ideofono. Ulteriori esempi di quello che abbiamo denominato *parlato-disegnato* si rinvencono infine nelle cosiddette 'metafore visive', come le stelle per un dolore provocato da urto (Fig. 18) o la candela accesa per 'capire'.

Riferimenti Bibliografici

- Basile, Grazia, 2012, "Il fumetto come testo semioticamente complesso. Aspetti teorici e divulgativi", in Manco, A. (a cura di), *Comunicazione e ambiente. Orientare le risorse, aiutare a capire, stimolare ad agire, ispirare il cambiamento*, Napoli, L'Orientale, 175-189.
- Behaghel, Otto, 1900, "Geschriebenes Deutsch und gesprochenes Deutsch. Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins zu Zittau am 1. April 1899", in *Wissenschaftliche Beihefte zur Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins*, 17–18: 213–232.
- Betten, Anne, 1976, "Ellipsen, Anakoluthe und Parenthesen – Fälle für Grammatik, Stilistik, Sprechakttheorie oder Konversationsanalyse?", in *Deutsche Sprache* 4: 207–230.
- Calaresu, Emilia, 2005, "Quando lo scritto si finge parlato. La pressione del parlato sullo scritto e i generi scritti più esposti: il caso della narrativa", in Hölker, K., Maaß, Chr. (a cura di), *Aspetti dell'italiano parlato. Tra lingua nazionale e varietà regionali*, Münster, LIT, 65–92.
- Canwell, Bruce, s.d., Interview: Bruce Canwell On Idw's Walt Disney's Silly Symphonies Vol. 1 <<http://www.westfieldcomics.com/blog/>

- interviews-and-columns/interview-bruce-canwell-on-idws-walt-disneys-silly-symphonies-vol-1/> (ult. cons. 15.4.2017)
- Catricalà, Maria, 2012, "Voci, ideofoni e balloon: gli spazi fonico-uditivi del fumetto", in Manco, A. (a cura di), *Comunicazione e ambiente. Orientare le risorse, Aiutare a capire, Stimolare ad agire, Ispirare il cambiamento*, Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 191-199.
- Ditschke, Stephan, Kroucheva, Katerina, Stein, Daniel (eds), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld, transcript.
- Dovetto, Francesca M., 2016, "Elementi del parlato nel linguaggio dei fumetti: spunti di riflessione tra diamesia e diatecnia", in *Rivista italiana di linguistica e di dialettologia*, XVIII, 175-210.
- DWB = *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig, Hirzel, 1854-1961.
- DWDS = *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* <<https://www.dwds.de/>> (ult. cons. 15.4.2017)
- Fiormonte, Domenico, 2003, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Genette, Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- Grünwald, Dietrich, 2000, *Comics*, Tübingen, Niemeyer, 2000 (Grundlagen der Medienkommunikation, 8).
- Kemp, Martin, 2011, *Christ to Coke: How image becomes icon*, Oxford, University Press.
- Koch, Peter, Oesterreicher, Wulf, 1985, "Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte", in *Romanistisches Jahrbuch* 36:15-43.
- Lakoff, George, Johnson, Mark, 1980, *Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Lakoff, George, Johnson, Mark, 1999, *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*, New York, Basic Books.
- Lindsay, Mark, 2009, "The *Erikativ* form and the nature of the German base" <https://linguistics.stonybrook.edu/sites/default/files/uploads-/u3/lindsay_erikative.pdf> (ult. cons. 8.4.2017).

- Lukasch, Peter, s.d., "Der Verlag Hellmuth Mielke, Co, Hans Steinsberg, Wien. Die Kinderzeitungen: Papagei, Schmetterling, Kiebitz" <<http://members.aon.at/zeitlupe/steinsberg1.html>> (ult. cons. 8.4.2017).
- Meloni, Ilaria, 2013, *Erika Fuchs' Übertragung der Comicserie Micky Maus*, Hildesheim, Olms.
- Morgana, Silvia, 2003, "La lingua del fumetto", in Bonomi, I., Masini, A., Morgana, S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2003, 165–197.
- Nencioni, Giovanni, 1976, "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato", in *Strumenti critici*, XI.29: 1–56.
- Niemeier, Susanne, 2008, "To be in control: kind-hearted and cool-headed. The head-heart dichotomy in English", in Sharifian, F., Dirven, R., Yu, N., Niemeier, S. (eds), *Culture, Body, and Language. Conceptualizations of Internal Body Organs across Cultures and Languages*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 349–372.
- Rath, Rainer, 1979, *Kommunikationspraxis*, Göttingen, Vandenhoeck, Ruprecht.
- Rück, Peter, 1993, "Die Sprache der Schrift – zur Geschichte des Frakturverbots von 1941", in Baurmann, J., Günther, H., Knoop, U. (Hgg.), *homo scribens. Perspektiven der Schriftlichkeitsforschung*, Tübingen, Niemeyer, 231–272.
- Sackmann, Eckart, 2008, "Comic. Kommentierte Definition" <<http://www.comicforschung.de/definitioncomic.pdf>> (ult. cons. 8.4.2017).
- Schmitz-Emans, Monika (Hg.), 2013, *Comic und Literatur: Konstellationen*, Berlin, Boston: de Gruyter (linguae, litterae, 16).
- Schwitalla, Johannes, 2012⁴ (1997¹), *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt (Grundlagen der Germanistik, 33).
- Sessa, Maurizio, 1995, *La bottega delle nuvole: la storia del fumetto da Nerbini ai disegnatori toscani*, Firenze, Medicea.
- Stein, Daniel, Thon, Jan-Noël (eds), 2013, *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin, Boston: de Gruyter (Narratologia, 37).
- Sütterlin, Ludwig, 1926. *Neuer Leitfaden für den Schreibunterricht*, Berlin, Albrecht-Dürer-Haus.

- Teuber, Oliver, 1998, "*fasel beschreib erwähn* – Der Inflektiv als Wortform des Deutschen", in *Germanistische Linguistik*, 141/142: 7–26.
- Wegener, Philipp, 1885, *Untersuchungen über die Grundfragen des Sprachlebens*, Halle, Niemeyer.



Prodotto da

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"

finito di stampare nel mese di Dicembre 2016