

SINTASSI STORICA E SINCRONICA DELL'ITALIANO

SUBORDINAZIONE, COORDINAZIONE, GIUSTAPPOSIZIONE

**Atti del X Congresso della Società Internazionale
di Linguistica e Filologia Italiana
(Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008)**

Volume III

**a cura di
Angela Ferrari**



Franco Cesati Editore

SINTASSI STORICA E SINCRONICA DELL'ITALIANO

COORDINATORE GENERALE: GIUSEPPE COZZI

Atti del X Congresso della Società Internazionale
di Linguistica e Filologia Italiana
(Basilea, 10 giugno-7 luglio 2008)

Volume III

a cura di
Angela Ferrari

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Fondo Nazionale Svizzero
per la Ricerca Scientifica

In copertina: Porta Spalenter a Basilea

© 2009 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

ISBN 978-88-7667-382-5



Franco Cesati Editore

INDICE

Vol. III

Sintassi sincronica

- SINTASSI E VARIETÀ LINGUISTICA p. 1235
- DANIELA ACCIARDI, *Congiunzioni frasali e connettori testuali (C-ORAL-ROM e GRITTEXT)* p. 1237
- MATTEO BOERO, *Metrica e mimesi in Montale* p. 1253
- CLAUDIA BUSSOLINO, *La varietà sintattica dell'ossimoro nel Canzoniere 1921 di Umberto Saba. Proposte e problemi di classificazione di una figura nota e ignota* p. 1267
- ANDREA TULLIO CANOBBIO, *I modi della sintassi govoniana: dal periodo classico all'oratio perpetua* p. 1279
- MARIA VITTORIA DELL'ANNA, *Un processo di sintesi sintattica di una varietà dell'italiano: il valore verbale degli aggettivi deverbali in -(t)ivo e -(t)orio nei testi giuridici* p. 1299
- MARGHERITA DI SALVO, *Strutture topicalizzate in un corpus di italiano realizzato da soggetti colti* p. 1315
- EDOARDO LOMBARDI VALLAURI, *Ipotetiche libere nel non parlato* p. 1333
- BRUNO MORETTI - MASSIMO CERRUTI - ADRIAN STÄHLI, *Strutturare due lingue in un testo* p. 1357

- HEIKE NECKER - SOPHIA SIMON - LIANA TRONCI, *Paratassi e ipotassi in una telecronaca sportiva* p. 1375
- TOMMASO RASO, *Erosione dei clitici e strutture tematizzanti in italiani colti in contatto prolungato con il portoghese brasiliano* p. 1393
- URSULA REUTNER, *Aspetti sintattici del discorso scientifico: risultati di un'inchiesta* p. 1409
- ALBERTO SEBASTIANI, *Quale sintassi per i graphic novel? Un fumetto verso il romanzo?* p. 1429
- ROSSELLA TERRENI, *Forme della sintassi nelle riviste "alternative". La scrittura saggistica dei giovani* p. 1447
- IDA TUCCI, *La modalizzazione dell'enunciato complesso. Pattern informativi e valenze modali. Un'analisi corpus-driven (CORAL-ROM)* p. 1465
- SINTASSI, APPRENDIMENTO E ACQUISIZIONE p. 1487
- MARGARITA BORREGUERO ZULOAGA, *L'espressione dell'avversatività nell'interazione dialogica degli apprendenti di italiano L2: una prospettiva acquisizionale* p. 1489
- PURA GUIL, *Interazione orale di apprendenti ispanofoni di italiano L2: usi e funzioni di e incipitaria* p. 1505
- PALOMA PERNAS IZQUIERDO, *Il connettivo perché nell'interazione orale tra apprendenti ispanofoni di italiano L2* p. 1521
- CARLO ENRICO ROGGIA, *A proposito del continuum sintattico-semanticamente delle relazioni interfrasali: il caso della scrittura degli apprendenti* p. 1537
- FABIO RUGGIANO, *Lo scritto scolastico tra microprogettualità e mancanza di coesione sintattica* p. 1557
- ROMAN SOSNOWSKI, *Appunti sulla sintassi contrastiva nelle grammatiche italiane all'estero. Esempio polacco* p. 1571

- SINTASSI CONTRASTIVA p. 1583
- GIOVANNA BRIANTI, *Usi pragmatici di se: variazioni tra francese e italiano* p. 1585
- CATHERINE CAMUGLI GALLARDO, *Promettere mari e monti / Promettre monts et merveilles. Funzione intensiva della coordinazione nelle espressioni polirematiche* p. 1599
- ELWYS DE STEFANI, *Le strutture grammaticali come epifenomeni dell'interazione sociale? Riflessioni sull'uso delle costruzioni scisse nel parlato conversazionale italiano e francese* p. 1615
- VESNA DEŽELJIN, *Tipi di costrutti coordinati e subordinati nel testo descrittivo: il croato e l'italiano a confronto* p. 1633
- CIRO IMPERATO, *Analisi contrastiva di alcune funzioni della congiunzione kun del finlandese e dei suoi traduttori in italiano* p. 1651
- HANNE JANSEN, *Verbi sintagmatici in danese, italiano e dialetti* p. 1663
- IØRN KORZEN, *Tipologia linguistica, sintassi e testi costituzionali* p. 1681

- SIMONE 1993 = RAFFAELE SIMONE, *Stabilità e instabilità nei caratteri originali dell'italiano*, in ALBERTO SOBRERO (a c. di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, vol. 1, *Le strutture*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 41-100.
- SNOW 1959 = CHARLES PERCY SNOW, *The two cultures and the scientific revolution*, Cambridge, Cambridge University Press (The Rede Lecture), 1959.
- SOBRERO 1993 = ALBERTO SOBRERO, *Lingue speciali*, in ALBERTO SOBRERO (a c. di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, vol. 2, *La variazione e gli usi*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 237-277.
- SOBRERO/MIGLIETTA 2006 = ALBERTO SOBRERO e ANNARITA MIGLIETTA, *Introduzione alla linguistica italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

ALBERTO SEBASTIANI*

QUALE SINTASSI PER I GRAPHIC NOVEL? UN FUMETTO VERSO IL ROMANZO?

1. *Graphic novel*: la querelle critica e culturale

In Italia è diffuso un prestito non adattato: *graphic novel*. È usato per “romanzi a fumetti” e lo si incontra in rete, in quotidiani, periodici, riviste specializzate. Denomina un fenomeno letterario, o artistico, sempre più seguito, anche dalle case editrici tradizionali¹.

È convenzione datare la diffusione del termine al 1978, con il sottotitolo al volume di Will Eisner: *A contract with God. A Graphic novel*. Ma Eisner non è il padre del *graphic novel*, né è il primo per cui si è parlato di “romanzo a fumetti”. Spesso, per dimostrarlo, si citano *Una ballata del mare salato* di Hugo Pratt, del 1967, in volume dal 1972, o *Maus* di Art Spiegelman, in rivista dal 1973, o *Poema a fumetti* di Dino Buzzati, del 1969. Ci sono poi discussioni sull'identità dei testi denominati *graphic novel*. C'è chi li ritiene la nuova forma (o una nuova forma) del romanzo², chi un genere letterario, una tipologia testuale, una novità letteraria, e chi sostiene non siano nulla di nuovo nel panorama dei fumetti, che, in quanto testi narrativi, da sempre tendono al romanzo (ROSSI/TONINELLI 2007: 46-50). Tra le molte discussioni, infine, anche una morfologica: *la* o *il graphic-novel*? Vorrebbe il maschile, ma nell'uso sta vincendo il femminile (TONINELLI 2007: 48).

Di certo, il fenomeno *graphic novel* sta vincendo culturalmente (già con la sua accettazione nelle discussioni critiche, accademiche e pubblicistiche) ed

* Università di Bologna.

¹ Non è un caso che SPINAZZOLA 2008, l'annuale volume sullo stato dell'editoria italiana e del suo pubblico, si sia occupato del romanzo a fumetti, con interventi, tra gli altri, dello stesso Spinazzola, Paolo Interdonato, Luca Raffaelli.

² La questione viene affrontata da studiosi e appassionati come in FOFI 2007, o dagli autori stessi, come nelle interviste degli anni Ottanta di Will Eisner ai colleghi (poi in EISNER 2006), o nelle sue conversazioni con Frank Miller (EISNER/MILLER 2005: 35-45).

economicamente. La stampa ne parla, le librerie³, i festival e le fiere letterarie gli dedicano sempre più spazio (come lo "Spazio comics" al Salone del Libro di Torino), sempre più scrittori compongono sceneggiature per disegnatori, mentre aumentano i siti web finalizzati allo studio e alla promozione del fumetto⁴, e alcuni studiosi e appassionati delle nuvolette iniziano addirittura a discutere una sorta di canone (INTERDONATO 2007). Di fatto, il *graphic novel* è espressione di una fase di sperimentazione narrativa del fumetto, che si confronta con argomenti storici, politici, sociali ed esistenziali, saggia stili, si muove con disinvoltura tra i generi (JENKINS 2006).

Di fronte a questo successo la critica letteraria è divisa nel felice binomio di Umberto Eco (ECO 1964), tra apocalittici, contro l'entrata del fumetto nella cittadella letteraria, e integrati, interessati alle sue potenzialità.

In questa sede, però, non interessa entrare nelle polemiche, né si vuole discutere la storia del suo successo (BOSCHI 2007). Si vuole però precisare che, considerando i *graphic novel* come testi a fumetti non seriali, si è in presenza, pur con ovvie distinzioni qualitative, di testi complessi, fondati sull'interazione e sull'arricchimento reciproco degli elementi iconici e verbali, finalizzati alla realizzazione di storie originali a narrazione sequenziale, su qualsiasi argomento, con personaggi dalla psicologia non schematica, da costruirsi nel testo, non data aprioristicamente come nel fumetto seriale classico, il cui protagonista è noto e in cui i ruoli sono nettamente distinti tra buoni e cattivi, come nella tradizione popolare (ARNAUD/LACASSIN/TORTEL 1977; SEMPRINI 2006: 236-237). Si tratta di testi, questo è il punto nodale, in cui sono riconoscibili più l'elaborazione di un racconto originale e lo stile autoriale (non solo quello grafico) che regole compositive vincolanti sui personaggi, sullo svolgimento dell'intreccio, sulla lingua e le espressioni da usare⁵.

Aspetti già in parte individuati da Filippo La Porta, negli anni Novanta, riflettendo sul volume *L'uomo alla finestra* (1992), di Lilia Ambrosi e Lorenzo

³ Sintetico ma significativo è il racconto di Paolo Interdonato della ricerca di uno spazio idoneo, negli anni Ottanta, nelle librerie americane, per i romanzi a fumetti di Art Spiegelman e Frank Miller (INTERDONATO 2007: 171-172).

⁴ Una sitografia in questa nota non sarebbe in alcun modo esaustiva, ma si vedano almeno «Il portale del fumetto» di wikipedia (it.wikipedia.org/wiki/Portale:Fumetti) e la vasta offerta di approfondimenti, dal sito della Fondazione Franco Fossati (www.lfb.it/fff/index.htm) all'enciclopedia del fumetto (www.ubcfumetti.com/enciclopedia) e al magazine del Museo del fumetto e dell'immagine, Mufmag (www.mufmag.it), dai siti dei festival di fumetto di tutto il mondo (per l'Italia: www.bilbolbul.net, www.comicon.it, www.luccacomicsandgames.com/default.php), a quelli di censimento degli autori in determinate località, come Flashfumetto a Bologna (www.flashfumetto.it), senza contare blog, forum e siti di autori, fans/collezionisti, autopromozione e autoproduzione, case editrici.

⁵ I soggetti e le sceneggiature nascono secondo schemi di lavoro personali (SCARPA 2006), non esistono manuali su come scrivere le battute e le didascalie dei fumetti, ma eventualmente per l'intreccio (come il recente BADINO 2007).

Mattotti, uno dei massimi disegnatori italiani. La Porta riconosce al «cosiddetto *graphic novel*» di poter «toccare le vette più alte dell'arte e della moralità», ma soprattutto individua «la posizione "privilegiata" del fumetto» nel poter:

mescolare liberamente (e senza complessi) buona e cattiva letteratura, Handke e romanzo rosa, surrealismo e canzonette, figure archetipiche e condensati di Profondità, temi alti e grafica pubblicitaria. Non è un linguaggio che ha bisogno di essere nobilitato, emancipato da una presunta condizione di inferiorità (nella quale, per altro, si trova perfettamente a suo agio). La sua scommessa (e ambizione) [...] è quella di costruire un mezzo espressivo terribilmente congeniale al nostro tempo, omologo ad altri media (velocità di ricezione, immediatezza volgare, primato del visivo sul meditativo, possibilità di fruizione distratta [...]), capace però di dire cose che non sono in pacificata sintonia con il nostro tempo. (LA PORTA 1999: 114)

Una descrizione che riconosce al *graphic novel* la cifra peculiare della contaminazione, già connaturata all'interazione strutturale tra disegno e parola, e della capacità di accogliere, rielaborandole, suggestioni provenienti tanto dalla cosiddetta cultura alta quanto (e soprattutto) dalla *pop-culture*. La Porta, però, non gli riconosce esplicitamente la complessità stilistica e narrativa che invece gli è propria, nelle sue realizzazioni migliori, e che implica un'analoga complessità nell'atto della lettura. Aspetti che sottraggono alla sfera dell'evasione questi scritti, che, da un punto di vista testuale, si presentano come «poco vincolanti», tendenti alla saturazione delle valenze verbali, ma non necessariamente con l'esplicitazione del soggetto, che presentano frasi con strutture marcate, una punteggiatura anche prosodica, e che quindi, per questi e altri motivi, che si vedranno meglio, sono ascrivibili alla tipologia dei testi d'arte, letterari (SABATINI 1999).

2. Il corpus

In questo studio si è scelto di descrivere la sintassi⁶ di dieci *graphic novel*, per capire se e quali legami esistano, da un punto di vista linguistico, tra *graphic novel*, fumetto seriale e romanzo contemporaneo italiano, tenendo conto delle recenti analisi dei *comics* e della narrativa nazionale⁷.

Il corpus è costituito dai volumi che sono stati venduti, dal 4 novembre 2006 al 6 gennaio 2007, con cadenza settimanale, con il quotidiano «la Repubblica», nella collana "*Graphic novel* – il fumetto con la forza del romanzo".

⁶ Il quadro teorico di riferimento di questo studio, per la sintassi, è costituito da PRANDI 2005 e 2007.

⁷ Si vedano per i *comics* MORGANA 2004 e SEBASTIANI 2003, per la letteratura ARCANGELI 2007, ANTONELLI 2006, DELLA VALLE 2006, PANZERI 2005, DE SANTIS 2003, GATTA/TESI 2001, LA PORTA 1999, DELLA VALLE 1997, TESTA 1997, SERIANNI 1993.

zo", ideata dalla casa editrice Coconino Press e dal gruppo l'Espresso, che ha ospitato alcuni dei principali autori, italiani e stranieri, e dei più significativi titoli del panorama dei *graphic novel* degli ultimi trent'anni: Art Spiegelman (MA: *Maus*, 1973-1991; trad. it. Cristina Previtali), Craig Thompson (BL: *Blankets*, 2003; trad. it. Elena Fattoretto), Paul Auster, Paul Karasik e David Mazzucchelli (CV: *Città di vetro*, 2004; trad. it. Carlo Oliva), Joe Sacco (PA: *Palestina*, 2002; trad. it. Daniele Brolli), Igort (NP: *5 è il numero perfetto*, 2002), Gipi (AS: *Appunti per una storia di guerra*, 2004, in *Baci dalla provincia*), Baru (LA: *L'autoroute du soleil*, 1995; trad. it. Anastasia Casoni), Floc'h & Rivière (TI: *Una trilogia inglese*, 2006; trad. it. Elena Fattoretto, Francesca Scala, Mario Tolomelli), Daniel Clowes (DB: *David Boring*, 2000, in *David Boring e altre storie*; trad. it. Elena Fattoretto), Lorenzo Mattotti (FU: *Fuochi*, 1984; in *Fuochi e altre storie*).

I volumi della collana "Graphic novel", in italiano e in traduzione⁸, si presentano come autorevole terreno per indagare la lingua delle storie presentate in questa forma testuale in Italia.

3. Alcune questioni preliminari

In virtù della libertà compositiva che caratterizza i *graphic novel*, gli autori sono (in teoria) indipendenti da indicazioni editoriali e presentano stilemi personali. Daniel Clowes, ad esempio, fa un ampio uso di parentetiche:

- (1) Tutto era iniziato con uno strato della solita robbaccia (pneumatici, divani, materassi), ma ora, man mano che il livello continua a salire, (il primo piano è quasi sommerso) sembra che i rifiuti vengano abbandonati più per il loro valore simbolico... (DB: 38)

Craig Thompson di frasi segmentate, con espansioni o relative poste tra gruppo del soggetto e verbo, separate da virgole o puntini di sospensione: «l'altra macchina per la fuga, con mio fratello al volante, era DISEGNARE» (BL: 47); «Ma in realtà volevo bruciare quegli artefatti perché quei segni... che dovevano essere una via di fuga... servivano invece a farmela ricordare» (BL: 55). In *Città di vetro* si ha un uso insistito della congiunzione *ma* (o *eppure*), introduttiva con valore avversativo, soprattutto nelle didascalie ma anche nei balloon: «ma questi momenti erano rari» (CV: 41); «Eppure non si sentiva

⁸ Va qui segnalata la *Nota del traduttore* di Cristina Previtali (MA: 26) relativa a *Maus*, in cui la riproduzione delle difficoltà linguistiche di un parlante non in lingua madre come Vladek non risponde solo a un'intenzione mimetica ma anche all'impossibilità di rendere, come nell'originale, l'inglese degli ebrei immigrati newyorkesi.

[...]» (CV: 97); «Ma se sto uscendo... / ...dove sto andando di preciso?» (CV: 48); «ma Peter Stillman non è il mio vero nome» (CV: 54).

Si aggiunga poi che il *graphic novel* è aperto alla compresenza di forme testuali diverse, e relative peculiarità stilistiche. I volumi del *corpus*, infatti, ospitano, con ironia, momenti narrativi scritti come ex voto⁹ o annunci immobiliari¹⁰, senza considerare che in diverse vignette sono riprodotti articoli di giornale (LA: 144; TI: 88), pagine di libri (TI: 64, 75) o di diari personali (CV: 73, 95, 97). Vanno poi ricordate anche le pagine o le sezioni dei testi in cui l'elemento iconico è ridotto a illustrazione, come nelle pagine introduttive a *Una trilogia inglese*, con la lunga lettera a Francis (TI: 30-57), o nelle ricostruzioni storiche del sionismo in *Palestina* (PA: 41-50).

È infine necessario effettuare alcune precisazioni su didascalie e balloon. Le prime ospitano indicatori temporali o sommari narrativi, come da sempre nei fumetti tradizionali o di taglio classico, ma anche voci fuori campo, in soggettiva¹¹. Ricordi, momenti di riflessione, in prima o in terza persona, al tempo passato. I balloon, invece, sono le enunciazioni dei personaggi, in prima persona e al tempo presente. Le differenze, però, sono presenti anche da un punto di vista sintattico. Se, infatti, entrambi alternano paratassi e ipotassi, i balloon sono tendenzialmente costruiti per enunciati più brevi, a volte addirittura frasi nucleari o con pochissime espansioni¹², mentre le didascalie ospitano anche frasi più complesse. Quando appaiono enunciati di una certa consistenza, a volte anche nei balloon, è possibile che siano distribuiti in più fumetti, in più didascalie, e addirittura in più vignette:

- (2) Poi, quando il treno riparte, Roger salta sull'ultimo vagone... / e Dumont va alla macchina e ci viene a prendere tra venti minuti alla prossima stazione... intesi? (balloon; LA: 65)
- (3) ma anche allora sapevo di non essere in grado di mettere in atto uno stragemma del genere, / che il MONDO REALE mi avrebbe riservato soltanto nuove minacce, / e che avrei dovuto essere GRATO per la sicurezza che avevo. (didascalia; BL: 44-45)

⁹ «Ex voto 12 ottobre, martedì. Il guappo pescatore Peppino Lo Cicero riceve visita della Madonna protettrice che, avvisandolo di un agguato, lo salva da morte certa. p.g.r.» (NP: 106).

¹⁰ «Rustico su due piani. Piano terreno dotato di un ampio salone con angolo cucina, molto luminoso. Camino da ristrutturare. Al piano superiore tre camere da letto ed un bagno amplabile, per un totale di 110 metri quadri. Imperdibile occasione» (AS: 114).

¹¹ Anche nel *corpus*, però, si incontrano eccezioni. Se in PA appaiono saltuariamente indicazioni temporali («Qualche settimana dopo, nel campo profughi di Jabalia», PA: 15), in TI esse ricorrono quasi di norma («poco dopo...», TI: 62; «Hyde Park Place, ore 9,30», TI: 70; «Qualche ora più tardi, la notte cala su Londra», TI: 76).

¹² Vanno ovviamente aggiunte, con intento mimetico, enunciazioni spezzate, sospese: «Forse non significa nulla per te, ma io...» (DB: 39); «...No, ma... cioè... un sacco di miei amici...» (BL: 79); «Poi un fruscio e...» (FU: 57); «è la prima volta che...» (TI: 62); «Si direbbe che...» (TI: 87).

Balloon e didascalie sono accomunati anche da enunciati tendenzialmente di registro informale, colloquiale, più evidente nei primi, ma entrambi sono generalmente rispettosi delle norme grammaticali. Da questo punto di vista, infatti, non si può certo parlare di sperimentalismo. Casomai, in alcuni casi, di uso del gergo¹³, o di scrittura tendente all'oralità, di parlato-scritto, con accorgimenti evidenti più a livello lessicale (ad esempio con espressioni idiomatiche volgari: «Aveva una maglietta di AMY GRANT e una faccia tutta TESA come se avesse UN PALO IN CULO»; BL: 78; o con la forma verbale *c'ho*: AS: 105, 116, 123; NP: 46, 48, 52) che (morfo)sintattico (con l'uso, ad esempio, del *che* illocutivo causale: «sarà normale per te, che sei pieno di soldi», AS: 107; «Sei fortunata che stavo tornando a casa quando...», DB: 62). Lontano da questi aspetti sono tanto TI e CV, decisamente più formali anche nel registro, quanto FU, il più poetico: «Il gelo dell'acqua sui visi dei marinai si confonde con il rumore delle armi e delle catene» (FU: 57).

4. Focus sulla sintassi

La sintassi ha aspetti specifici nei diversi autori. Alcuni prediligono enunciati lunghi e frasi complesse, ipotattiche, altri, invece, enunciati più brevi, come Lorenzo Mattotti in *Fuochi*, in cui dominano frasi nucleari (con minime espansioni) e la paratassi, sia nelle didascalie¹⁴ («M'addormentai», p. 33; «E ascolto l'odore dei ricordi», p. 44; «I fuochi si agitano nel buio e gli scaldano la mente», p. 39; «Io ho ucciso un uomo, ma ho salvato le mie emozioni», p. 48)¹⁵, sia nei balloon («Gettate l'ancora!», p. 30; «Questa è una missione anomala rispetto al nostro addestramento», p. 31; «Dobbiamo andarcene o ci

¹³ Talvolta la traduzione non è felice, e il gergo utilizzato risulta grottesco. Un esempio è l'uso di elementi lessicali dello slang bolognese per giovani francesi: «Mamma e paparino non hanno sganciato la pillola così non possiamo fare i ragazzini di tendenza nella colonia parrocchiale» (BL: 73).

¹⁴ Le didascalie di FU, inoltre, non appartengono a un'unica voce. Il soggetto parlante cambia (è tendenzialmente il tenente Assenzio, ma anche una prima persona non esplicitata, i marinai e le gemelle dell'isola), rendendo così polifonica la narrazione. Altrove il posto grafico della didascalia può essere preso dalla voce narrante, come in NP, quando Nino racconta il suo sogno, raffigurato nella tavola con vignette sottratte alle forme canoniche, e le sue parole nascono nei balloon e proseguono nelle didascalie (NP: 67-69). Un procedimento analogo si incontra in CV, quando Virginia racconta al protagonista la storia di Peter Stillman (CV: 63).

¹⁵ La struttura subordinativa è più rara, per quanto si incontrino complete: «Niente poteva, in quel momento, suggerire cosa sarebbe accaduto alla mia mente e al mio corpo» (FU: 29); relative: «Per la prima volta vivevo il ferro che mi circondava come una minaccia» (FU: 38); consecutive e temporali: «Li osservai fino a spegnermi. / Fino a quando sentii freddo alla schiena» (FU: 34); finali: «Contempla i miei gesti perché io possa capire che tu non capisci e nessun'altra» (FU: 53); persino frasi complesse: «Mi sporsi sull'isola per attraversare con lo sguardo tutto quanto potesse essere catalogato come fatto inquietante» (FU: 43).

ingoierà tutti nel suo ventre e vomiterà tutta la sua ira sulle nostre povere teste», p. 56)¹⁶.

Esistono però anche aspetti comuni ai testi del *corpus*. Le frasi esclamative¹⁷ e interrogative¹⁸ sono ampiamente attestate, soprattutto nei balloon, dove, anche in virtù di dialoghi serrati in un co-testo (contesto, nella vignetta) esplicito, si incontrano numerose frasi nominali: «Tenente Assenzio, tutti gli ufficiali sul ponte!» (FU: 30); «Amici? Tuoi amici?» (MA: 24); «Dev'essere quello. Un furgone rosso nel parcheggio del KOUNTRY KITCHEN» (BL: 112); «un hamburger» (CV: 71); «Il 600% del tuo stipendio! In due giorni, mezzo anno di paga» (PA: 1); «Una King Cobra. Una meraviglia. Un sogno» (NP: 56); «Pelosi, check dell'interno, veloce» (AS: 110); «“Dove siamo?”... A 150 chilometri da casa, nella “perla dei Vosgi”... con i suoi monti, il suo lago, i suoi pini e tutti i santi...» (LA: 58); «Uno scrittore e un drammaturgo dotato come voi per il macabro e il fantastico...» (TI: 63); «Cristo, al diavolo quel maledetto bastardo!» (CV: 62).

Numerose anche le frasi nucleari, tanto nei balloon, quanto nelle didascalie, spesso in sequenza (separate da un segno interpuntivo forte, o dai puntini di sospensione), magari con espressioni nominali: «Andai a trovare mio padre a Rego Park. Non lo vedevo da molto tempo. Non eravamo molto uniti» (MA: 31); «Non ho avuto un'educazione religiosa... Non ho nemmeno fatto il bar mitzvah» (PA: 11); «Loro cadevano come birilli. Uno dopo l'altro» (NP: 50); «Me lo immagino avvolto nelle coperte. Tutto raggomitolato. Nella sua camera. Nella sua casa» (AS: 108); «La nostra valle, in quei giorni, pareva dormire / Pareva dormire ferita / Come dopo una sbronza di cazzotti» (AS: 101); «Trovo l'esplosivo... Taglio i fili... Salvo la casa...» (AS: 112); «Il carter è spaccato!! Salterà in aria!!» (LA: 89); «Lei è Dot. Viviamo insieme. Ha più o meno la mia età» (DB: 37); «È un cimitero. Cimitero dei giganti» (FU: 39).

Sono inoltre consistenti le coordinazioni asindetice¹⁹, mentre in quelle sindetiche appaiono soprattutto le congiunzioni *ma* o *e*: «...non volevo dare lei più confidenza, ma davvero non mi mollava» (MA: 34); «conosco tua ma-

¹⁶ Si incontrano però anche complete e relative: «Dicono che sia l'anima di Sant'Agata che respira» (FU: 32).

¹⁷ Da notare una relazione condizionale costruita con due esclamative in sequenza: «magari tu potessi venire a Czestochowa! Sarei fiero di presentarti ai miei amici!» (MA: 38).

¹⁸ Nelle interrogative, come già nei fumetti seriali, si alternano *che cosa*, *che* e *cosa* (SEBASTIANI 2003: 325).

¹⁹ «Mia madre mi accompagnò in macchina; suo padre accompagnò lei; decidemmo di incontrarci A METÀ STRADA, al confine tra il Wisconsin e il Michigan» (BL: 111); «non parlava con nessuno, non entrava nei negozi, non sorrideva» (CV: 93); «E adesso mangiavamo le stesse cose, avevamo lo stesso identico freddo» (AS: 109); «È un affare di estrema importanza, è in gioco la mia reputazione di scrittore» (TI: 63); «Mi chiamo David, sono il vostro narratore epico» (DB: 36).

dre e so che è una brava cristiana e sarebbe disgustata da questo tema» (BL: 39); «Io sono povero, ma in libri spendo 30 sterline al mese» (PA: 3).

Se però in questi esempi si sono incontrati soprattutto enunciati brevi, è facile incontrare, in particolare nelle didascalie, ma anche nei balloon, enunciati lunghi, frasi complesse, magari segmentate:

- (4) un tizio ha detto che suo cugino, chi viveva in Germania... / ... aveva dovuto vendere sua attività a un tedesco e scappare da paese senza neanche soldi! (MA: 53)
- (5) Ma forse la cosa peggiore era che lo minacciavo continuamente con le mie scoraggianti scoperte sul "mondo reale", come se il fatto di avere tre anni più di lui facesse di me un esperto (BL: 34)
- (6) questo raccogliere rifiuti rendeva Quinn seriamente perplesso... / ...ma non poteva far altro che osservare... / annotare quel che vedeva, librandosi sulla superficie delle cose (CV: 93)
- (7) Eravamo nella tarda mattinata, avevamo bevuto e Claudia, che era mezza irachena e studiava arabo a Damasco dove aveva lasciato il suo Romeo palestinese che aveva un fratello nell'Olp che dava del tu a Yasser... Insomma, non ricordo se Claudia fino a quel momento avesse detto qualcosa di interessante... (PA: 7)
- (8) Era ormai da molto tempo che il padre di Alexandre aveva lasciato i suoi monti d'Italia... / come altri avevano lasciato l'Ucraina... / la Polonia... o l'Algeria... / per venire fin qui a fondere la ghisa e forgiare l'acciaio di questo paese (LA: 34)
- (9) I gemiti affannosi si affievolirono e io non potei fare a meno di pensare che in qualunque momento lei si sarebbe potuta alzare e scappare via per andare a qualche festa di cui si era appena ricordata, tornando nel suo ambiente naturale, tra attori di serie B e rampolli miliardari (DB: 35)

Le frasi complesse, nei balloon, talvolta servono per sottolineare la prolissità di un personaggio, come il professore di Craig:

- (10) Allora, signor Thompson, LO SO che se solo facesse uno sforzo MINIMO sarebbe tra i MIGLIORI di questo corso, ma mi sembra che lei non prenda sul serio lo studio e se pensa che la sua mancanza di motivazioni farà sì che... (BL: 52)

Le frasi articolate tra coordinazione e subordinazione presentano spesso complete, o catene di complete, magari distribuite in più vignette, anche separate dal punto finale:

- (11) ma anche allora sapevo di non essere in grado di mettere in atto uno stragemma del genere, / che il MONDO REALE mi avrebbe riservato soltanto nuove minacce, / e che avrei dovuto essere GRATO per la sicurezza che avevo (BL: 44-45)
- (12) Voglio che lo sorvegli. Che scopra cosa ha in mente. / Che lo tenga lontano da Peter (CV: 66)
- (13) Nel sogno dicevo che non era così. Che avevano torto (AS: 109)
- (14) Almeno ho scoperto due cose: che le tue lenti a contatto funzionano a meraviglia... e che hai un debole per le tette grosse (LA: 112)

Non mancano relative, solitamente introdotte da *che*, raramente da *cui* o *quale*²⁰, subordinate causali, finali, concessive, consecutive. Le relazioni concettuali tra le frasi sono espresse, senza però che sia definibile una prevalenza della forma esplicita o della forma implicita.

All'interno delle frasi complesse, inoltre, il *setting* dei margini vede tendenzialmente una loro anticipazione rispetto alle principali. Ciò avviene soprattutto nelle didascalie, ma anche nei balloon:

- (15) Per vedere se era brava casalinga, ho sbirciato in armadio di Anja (MA: 39)
- (16) Quando eravamo piccoli, io e mio fratello minore dividevamo lo stesso letto (BL: 29)
- (17) consegnando tutto se stesso alle strade, riducendosi a un puro occhio che guardava, riusciva a non pensare più (CV: 40)
- (18) Dopo tutte quelle piramidi e i faraoni adolescenti, sono fuso! (PA: 1)
- (19) Quando ne bombardavano uno si aveva l'impressione che avessero proprio fatto male a qualcuno (AS: 102)
- (20) Appena arriva, saliamo e lo setacciamo (LA: 65)
- (21) Preso congedo dall'archivista, George Croft risale in Regent Street in direzione di Oxford Circus (TI: 65)
- (22) Sebbene il sig. Whitman, nella sua breve esistenza, si sia dimostrato inca-

²⁰ «Le persone a cui vogliamo bene possono ammalarsi e voi potete farvi male» (BL: 49); «Di cui ignoravo totalmente l'esistenza» (TI: 67); «Entrambe rappresentano quell'"ideale femminile" di cui parlavo...» (DB: 49).

pace di ricevere l'abbraccio di Dio, possiamo e dobbiamo pregare il signore affinché comunque tenga conto della sua arroganza giovanile e gli serbi un posto nel regno dei cieli (DB: 46)

- (23) Per guardare la dolcezza della sera faccio molta fatica, perché mi attira il buio della porta (FU: 90)

Raramente i margini sono posti tra il soggetto e il verbo della principale, ed è poco frequente che le siano posposti: «In quei giorni passavamo tutto il tempo sulla collina, perché scendere in paese era diventato troppo pericoloso» (AS: 101); «Alcuni restano annichiliti dopo aver avuto la possibilità di tornare a vedere...» (PA: 15); «E questa volta il mostro d'acciaio, stridendo, con tutta la ferraglia che si contorceva, fece infine la riverenza» (LA: 35); «Una luce rosa le illumina il viso quando si avvicina» (DB: 44).

Analogamente, nelle frasi semplici i circostanziali sono prevalentemente posti in apertura di frase: «Quella notte, al lavoro, per la prima volta, non sono stato capace di decifrare il rebus sul giornale della sera» (DB: 51). Questo aspetto permette di osservare l'ordine delle parole e quindi le frasi marcate. Ricorrono infatti marcature di intonazione, o sottolineate dal *lettering*, o organizzate dall'alterazione del cosiddetto *ordo naturalis* della frase: «e IO lo lancio!» (LA: 65); «posso raccontare a te altre storie, ma queste cose private non voglio che tu scrivi» (MA: 43); «con il caso Stillman, un buon quaderno ci voleva proprio» (CV: 72); «Noi, finora, dai miliziani siamo sempre scappati» (AS: 117); «Non sono per me le ragazze come quella» (LA: 114).

Oppure isolando, in principio o in chiusura, un elemento del discorso, talvolta vocativi, anche attraverso espedienti interpuntivi: «Un poema di otto pagine su della gente che mangia... / ... escrementi» (BL: 38); «Peter Stillman, sei un essere umano» (CV: 53); «per fortuna, la stanza di Peter era alla fine di un lungo corridoio» (CV: 64); «Non vuole parlare di queste cose, lui» (PA: 3); «fai una vita dura figlio mio» (NP: 48); «con le donne, René Loiseau assumeva delle maniere da gentleman» (LA: 51); «Non toccare quel libro, vecchio mio» (TI: 67); «Questa volta, credo che ci siamo» (TI: 94); «Vuoi fare lo stronzo con me, carino?» (DB: 61); «T'ho visto agitato, stanotte» (FU: 35); «Soldati, è il comandante che parla» (FU: 79).

È invece raro l'uso di una soluzione (morfo)sintattica come la dislocazione, con ripresa o anticipazione pronominale: «ce l'abbiamo tante grucce di legno» (MA: 31); «a Czestochowa lo sanno tutti come sono» (MA: 42); «Lo dicevo che lei era un uomo di buon senso» (CV: 104); «Li devi capire, i media americani» (PA: 6); «Te ne ho fatte vedere di cose!» (PA: 10); «Non lo so il perché» (NP: 67); «Lo pigli 'o caffè?» (NP: 46); «non se le merita certe cortesie.» (NP: 46); «Gli attacchi li facevano la notte» (AS: 102); «[...] tanta fortuna il killerino non l'aveva mai avuta» (AS: 104); «Qui qualcuno i soldi da

spendere li ha» (AS: 116); «Te lo ricordi il mio discorso sulle dita?» (AS: 123); «Te l'avevo detto che erano troppo bianchi!» (LA: 84).

Rarissimi sono anche l'uso del tema sospeso («Femmine, loro c'entrano sempre», NP: 86) e del passivo (anche con il verbo *venire*): «Quando Karim saltò al volante, la sua retina fu impressionata dalla vista di una massa bianca» (LA: 54); «Ieri sera la mia piccola è stata aggredita da due bastardi...» (LA: 74); «Ormai è stato dimenticato e le sue opere non vengono più messe in scena» (TI: 63); «Dot è stata ufficialmente mollata da Ginger, credo» (DB: 69).

Meno raro è l'uso della frase scissa: «è per questo che l'ho scelta» (MA: 38); «è per questo che la sua bocca non funziona bene» (CV: 56, 57); «Sono anni che non sentivo quella tua voce del cazzo, Peppino» (NP: 86); «Sono due ore che ti chiamo» (AS: 110); «Era ormai da due giorni che gli artificieri si accanivano per abbattere l'ultimo altoforno della "Lorena degli acciai"» (LA: 32); «è soprattutto con te che ce l'hanno» (LA: 61); «È questo che stai rimuginando da un po'» (LA: 71); «Era giusto per farmi uno scherzo che mi hai buttato giù dal letto?» (LA: 84); «Eri tu che facevi tutto quel casino in giardino?» (LA: 107); «È lui che mi ha messo questo putridume nel sangue» (TI: 83); «Sono secoli che non ci do' un'occhiata» (DB: 37); «Era qui che trovammo la pietra con quei segni diabolici» (FU: 57).

Infine, anche la giustapposizione, organizzazione sintattica per sequenze tipica del parlato, è rara: «Tieni. Il CALUMET DELLA PACE» (BL: 79); «Quanti anni avete, ragazzi? Non dovrete fumare! / Fermo così! / Fa male alla salute! Vi verrà il cancro!» (PA: 17); «Hai perso i capelli. Sei carino» (NP: 98); «Mi cercano... Devo nascondermi» (FU: 45).

È dunque un italiano tendenzialmente dell'uso medio, ma legato alla tradizione scritta, per quanto non aulica, una lingua formale ma aperta al registro colloquiale, informale, nel lessico e nell'uso di espressioni idiomatiche. Varia per stili: Gipi in direzione dell'oralità, Mattotti della scrittura poetica, Igort del dialetto (maccheronico)... Con una sintassi articolata, aperta a frasi complesse e a soluzioni focalizzanti, ricca di scelte autoriali ma sostanzialmente rispettosa delle norme grammaticali²¹.

A questo punto pare opportuno parlare di un uso della lingua attento e consapevole. Per la sua complessità, la sintassi si distingue da quella del fumetto seriale classico, tendente all'oralità ma con molti vincoli conservatori,

²¹ Aspetto riscontrabile anche dalla tenuta del congiuntivo e del periodo ipotetico, standard non solo per il tipo della realtà, per quanto si riscontrino anche costruzioni substandard: «se chiudi loro insieme in stanza senza cibo per una settimana... / ...allora tu vedi cosa è amici!...», MA: 24; «ma se tu parlavi poco poco con lei, ti innamoravi di lei sempre di più», MA: 38; «Giuliano, se lo avevi perso ti facevo saltare quei pochi denti da topo che ti ritrovi», AS: 101; «ma credo che anche tu passeresti un brutto momento se ti acciappano», LA: 56.

tendenzialmente paratattica, poco incline alla ricercatezza formale e alla complessità nel periodare.

5. Tra fumetto, *graphic novel* e romanzo contemporaneo. Contributi preliminari

È utile terminare con uno sguardo alla narrativa contemporanea italiana, alla sua lingua e alla sua sintassi, come contributo preliminare a una discussione scientifica in prospettiva linguistica della relazione tra romanzo contemporaneo e *graphic novel*.

È infatti lecito interrogarsi su analogie e distanze. Da anni la letteratura accoglie onomatopoeie, ideofoni, espressioni fumettistiche, metafore e paragoni costruiti su personaggi o situazioni del mondo dei *comics*²². A sua volta, il fumetto da sempre accoglie opere letterarie nelle sue tavole, tra adattamenti e citazioni. Basti ricordare, nel *corpus*, *Città di vetro*, da *City of Glass* di Paul Auster, del 1985. Sarebbe utile confrontare il romanzo e il fumetto originali, per capire in cosa consista l'“adattamento”. Scoprire, insomma, la relazione tra il testo letterario classico (il romanzo) e quello nato in seno alla *pop-culture* (il romanzo a fumetti).

Una simile ipotesi di ricerca offre spunti notevoli. Valeria Della Valle ha giustamente sottolineato che la narrativa contemporanea presenta aspetti anche contrastanti: stile semplice, linearità sintattica, irruzione del parlato, registri medio bassi, ma anche letterarietà ricercata, recupero del dialetto, del gergo, produttività neologistica (DELLA VALLE 2006). Da quanto osservato finora, sembra che gli elementi verbali del *corpus* analizzato presentino la stessa libertà, o caoticità.

Inoltre, al linguaggio testimoniale dell'esistenza individuato da Enzo Siciliano per gli autori di narrativa degli anni '80 (DELLA VALLE 1997: 187), negli anni '90 subentra un'esplosione di possibilità, grazie alla babelica promiscuità di lingue e linguaggi, settoriali e non, tra sollecitazioni mediatiche e suggestioni visive, sonore e artistiche, ciascuna con proprie peculiarità, che offrono agli scrittori un vasto e fruibile repertorio lessicale e di immagini.

Se la lingua rispecchia la società o la cultura nella quale è usata, allora una società complessa quale la nostra – globale, interconnessa da vecchi e nuovi media (JENKINS 2007), ricca di suggestioni e potenzialmente ipercreativa, attiva e mediattiva, nonché intrinsecamente ipertestuale e intertestuale –, non può che partorire una lingua tentacolare, articolata, capace di attingere da

²² Sugli ideofoni nei fumetti la bibliografia è vasta, ma si veda almeno MIONI 1992. Arcangeli ha analizzato il loro uso nella letteratura, in particolare nel romanzo *Boccalone* di Enrico Palandri, del 1979 (ARCANGELI 2007: 37).

vari ambiti e di combinare differenti lessici, registri, costruzioni sintattiche, forme e tipologie testuali. È chiaro dunque, in una situazione simile e con una lingua di questo tipo, che si sviluppino opere artistiche, siano esse poetiche o narrative (se letterarie), altrettanto complesse, anche diverse da quelle storicamente date (o con inevitabili segni di frattura rispetto alla tradizione), scritte in una lingua non necessariamente letteraria, ma poliedrica ed empatica, certo descrivibile e ascrivibile a tendenze, ma comunque, se di qualità, personale e non omologata, capace di contaminare più realtà linguistiche secondo uno stile soggettivo. Casomai riconducibile a percorsi di ricerca eventualmente condivisi da più autori, anche all'insaputa gli uni degli altri.

Ora, tra queste forme artistiche e questi percorsi stilistici, il *graphic novel* è sicuramente attraente. Non importa se il romanzo a fumetti sia qualcosa di nuovo o meno. Esso è percepito, dai lettori e da molti scrittori, come una nuova strada per la narrazione. E diversi romanzieri, di generazioni diverse, adattano loro testi con l'aiuto di disegnatori o scrivono sceneggiature per storie originali: Valerio Evangelisti, Gianluca Morozzi, Enrico Brizzi, Massimo Carlotto. Sono solo alcuni nomi, ma significativi. Cambiano stile scrivendo *graphic novel*? E la sintassi di questi romanzi a fumetti, in che rapporto è con quella descritta dal *corpus*?

Il romanzo *Bastogne* di Brizzi (BAR: Milano, Baldini & Castoldi, 1996), ad esempio, nella trasposizione fumettistica realizzata con i disegni di Maurizio Manfredi (BAGN: Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006), non presenta variazioni stilistiche nel dettato. Si incontrano come varianti soprattutto dei tagli: lessicali («Parcheggiano le vespe con frenata sghemba giusto sotto la casa della sbarba Occhi-blu», BAR: 11 > «Parcheggiano le vespe con frenata sghemba giusto sotto la casa di Occhi-blu», BAGN: 7), di alcuni indicatori discorsivi («Non ci hai mica i fratelli Righeira?», la interrompe Ermanno», BAR: 13 > «Non ci hai mica i fratelli Righeira?», BAGN: 9), di alcuni periodi o di interi paragrafi. Le didascalie contengono il momento diegetico, narrativo, del romanzo²³, i balloon quello mimetico, i dialoghi o i pensieri. Lo stile, nella trasposizione, resta quello del romanzo. L'elemento grafico di *Bastogne* risulta quasi completamente illustrativo. Anche se, ad esempio, laddove nel romanzo si legge: «Ermanno e Cousin Jerry cominciano a ballare. Fichissimi» (BAR: 14), nella trasposizione, nella didascalia, cadono i soggetti, disegnati nella vignetta: «Cominciano a ballare. Fichissimi» (BAGN: 10).

Lo stesso discorso vale per la trasposizione dei racconti di Gianluca Morozzi in *Pandemonio* (Ravenna, Fernandel, 2006), con i disegni di Pasquale Todisco, in arte Squaz. I testi di partenza, solo in parte già editi, sono pubblicati in appendice al libro, che si presenta come un romanzo di racconti, a fu-

²³ In molte tavole l'elemento verbale è dominante, alcune sono quasi solo scritte (BAGN: 24-25, 36-39, 66-6, 82).

metti. Se il secondo testo-capitolo, *La storia dell'alcolista del piano di sopra*, è quasi interamente realizzato per immagini, per il resto i balloon e le didascalie, spesso non isolate graficamente nella tavola, rispettano quasi del tutto il dettato della storia corrispondente, con minime varianti inerenti la punteggiatura e il lessico. Anche in questo caso, dunque, il testo letterario viene arricchito di immagini in sequenza senza che lo stile dell'autore²⁴ subisca variazioni.²⁵

Diverso discorso deve invece essere affrontato per Carlotto ed Evangelisti. Del primo, sono usciti nel 2007 due romanzi a fumetti, con storie originali: *Tomka. Il Gitano di Guernica* (TO: disegni di Giuseppe Palumbo, Milano, Rizzoli) e *Dimmi che non vuoi morire* (DM: disegni di Igort, Milano, Mondadori). Nel primo prevalgono decisamente le didascalie²⁶, i momenti diegetici, mentre nel secondo essi sono sempre numerosi, ma non così predominanti. In entrambi i testi si riscontrano aspetti sintattici analoghi a quelli del *corpus*: enunciati più corposi e frasi più complesse nelle didascalie, alternanza di paratassi (sindetica e asindetica: «alcuni fumavano, altri si radevano o scrivevano lettere», TO: 19; «Accesi il televisore e lo sintonizzai su una televendita di pentole», DM: 20) e ipotassi («Lui, figlio del vento, si era arruolato dopo aver seppellito la famiglia e i cavalli, vittime di quel destino che porta i nomadi a trovarsi, a volte, nel posto sbagliato», TO: 15; «I miei soci ed io rimanemmo in silenzio qualche minuto per digerire il significato di quelle parole», DM: 26), con una netta prevalenza della prima in particolare in DM. Frasi nucleari (o con minime espansioni o modificazioni): «Italiani e Tedeschi avevano appena invaso la Francia» (TO: 14); «I soldati erano tranquilli» (TO: 19); «Il denaro non è un problema» (DM: 27); «Le daremo una risposta domani» (DM: 27). Sequenze di frasi nucleari e nominali: «Un piccolissimo e insignificante rumore. Un gatto, un topo forse... Ma Tomka fiutò il pericolo» (TO: 64); «Trovai una bottiglia di calvados sul tavolo. Roger Groult, invecchiato 15 anni. La mia marca preferita» (DM: 19). Rare giustapposizioni: «Per il gitano non fu agevole abituarsi alla vita militare. Imposizioni e regole stupide, senza senso» (TO: 42); «Fermarli. Il tempo necessario» (TO: 66). Anteposizione dei circostanziali nelle frasi nucleari e dei margini nelle frasi complesse:

²⁴ Lo stile di Gianluca Morozzi è per altro versatile, tendenzialmente di registro colloquiale, aperto alla scrittura dell'oralità e ai suoi fenomeni (morfo)sintattici, ma anche, a seconda dei racconti o dei romanzi, capace di soluzioni più formali.

²⁵ Non è superfluo, qui, segnalare la distanza tra questi adattamenti e quello di *Novecento* di Alessandro Baricco (Milano, Feltrinelli, 1994), sceneggiato con Tito Faraci e disegnato da Giorgio Cavazzano per «Topolino» (BARICCO/FARACI/GAVAZZANO 2008), in cui il romanzo è ricondotto, attraverso una riscrittura, addirittura allo stile sintattico della Disney Italia, e alla sua caratteristica punteggiatura che alterna punti esclamativi, interrogativi e puntini di sospensione (e loro combinazioni) in chiusura di frase.

²⁶ In un caso, in TO, la didascalia è quasi l'epigrafe della figura rappresentata in vignetta: «Il generale Yagüe, comandante delle truppe coloniali» (TO: 70).

«Ma quel giorno nessuno l'avrebbe notato» (TO: 13); «di questo passo non arriveremo mai a Madrid» (TO: 71); «Mentre saliva a bordo ha chiesto al Francese se Parigi era molto lontana da Marsiglia» (DM: 36). Frasi marcate: «Che era gitano lo si poteva capire solo [...]» (TO: 13); «Ma Guernica, quel giorno, non lo sembrava davvero un posto sbagliato» (TO: 16); «l'ansia che accada qualcosa alla persona che ami ti divora dentro» (TO: 59); «Ma fu il terrore di perderla che salvò la vita a entrambi» (TO: 59); «Fu nel silenzio di un bacio che senti il rumore» (TO: 60); «Il capitano Achab, la sua moneta... / ... l'aveva inchiodata all'albero maestro della nave» (DM: 17). Lo stile semplice è intarsiato di espressioni idiomatiche e lessemi ascrivibili al turpiloquio o comunque a un registro basso, informale, colloquiale: «Io e loro non abbiamo più un cazzo da dirci» (DM: 41); «Non ha senso buttare nel cesso un passato come il nostro» (DM: 42).

Se, dunque, i due romanzi a fumetti di Carlotto presentano i medesimi fenomeni sintattici dei testi del *corpus*, va anche segnalato che essi sono i medesimi dei suoi romanzi. Lo stile è invariato. E uguale discorso riguarda Valerio Evangelisti e il suo *La furia di Eymerich* (disegni di Francesco Mattioli, Milano, Mondadori, 2003). Se si compara lo stile di questa storia originale con, ad esempio, il primo dei romanzi della saga di Eymerich, *Nicolas Eymerich, inquisitore* (Milano, Mondadori, 1994), non si incontrano particolari variazioni. Evangelisti alterna paratassi e ipotassi in entrambi, con una evidente inclinazione per la seconda.

È già stato segnalato come la sintassi del *corpus* si distingua da quella del fumetto seriale, e non presenti sostanziali distanze da quella attestata in diverse tendenze della narrativa contemporanea (se non, forse, nel conservatorismo di certi aspetti del fumetto: maggiore inclinazione per la tradizione scritta rispetto a quella orale, uso del passato remoto...). Soprattutto, inoltre, risulta che, nella scrittura per il romanzo in forma tradizionale e a fumetti, gli scrittori italiani contemporanei non sentano necessità di variare il loro stile. Come se il *graphic novel* fosse un testo funzionale alla narrazione romanzesca con un'interazione di immagine e parola, ma senza che esso abbia, agli occhi degli autori letterari, un particolare vincolo stilistico per la scrittura. Una sorta di contenitore, quindi, che si muove tra romanzo illustrato e romanzo a fumetti, in cui le immagini possono avere un ruolo predominante o accessorio, sostitutivo o arricchente della narrazione verbale, essere *setting* dell'azione o metafora della medesima, secondo le esigenze stilistiche dell'autore.

Se, quindi, il *corpus* della collana «Graphic novel» rivela aspetti perfettamente in linea con alcune delle tendenze della narrativa contemporanea, allora, sotto il profilo linguistico, non sembra esistere motivo alcuno di ritenere lo stile delle narrazioni dei romanzi a fumetti estraneo a quello della variegata scena letteraria italiana contemporanea. E sono proprio molti dei suoi protagonisti i primi a esserne perfettamente consapevoli, come testimoniano questi

ultimi esempi di "incursioni" nel mondo dei fumetti da parte di autori letterari.

Indicazioni bibliografiche

- ANTONELLI 2006 = GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006.
- ARCANGELI 2007 = MASSIMO ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani*, Roma, Carocci, 2007.
- ARNAUD/LACASSIN/TORTEL 1977 = NOËL ARNAUD, FRANCIS LACASSIN e JEAN TORTEL (a c. di), *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Napoli, Liguori, 1977.
- BADINO 2007 = SERGIO BADINO, *Professione sceneggiatore. Dritte, trucchi e segreti del mestiere*, Latina, Tunuè, 2007.
- BARICCO/FARACI/GAVAZZANO 2008 = ALESSANDRO BARICCO, TITO FARACI e GIORGIO GAVAZZANO, *La vera storia di Novecento*, in «Topolino» 2737 (13 maggio 2008), pp. 15-36, 47-68.
- BOSCHI 2007 = LUCA BOSCHI, *Irripetibili. Le grandi stagioni del fumetto italiano*, a cura di SERGIO ROSSI, Roma, Coniglio Editore, 2007.
- DE SANTIS 2003 = CRISTIANA DE SANTIS, *La parola alle narratrici (e ai narratori)*, in FABRIZIO FRASNEDI *et al.* (a c. di), *Quaderni dell'osservatorio linguistico vol. 1 - 2002*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 54-96.
- DELLA VALLE 1997 = VALERIA DELLA VALLE (a c. di), *Parola di scrittore. La lingua nella narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Minimum fax, 1997.
- DELLA VALLE 2006 = VALERIA DELLA VALLE, *Tendenze linguistiche nella narrativa di fine secolo*, in ELISABETTA MONDELLO (a c. di), *La narrativa degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 39-63.
- ECO 1964 = UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della comunicazione di massa*, Milano, Bompiani, 1964.
- EISNER 2006 = WILL EISNER, *Chiacchiere di bottega*, Bologna, Kappa, 2006.
- EISNER/MILLER 2005 = WILL EISNER e FRANK MILLER, *Conversazioni sul fumetto*, Bologna, Kappa, 2005.
- FOFI 2007 = GOFFREDO FOFI, *Lunga vita al romanzo a fumetti*, «Il Messaggero», 30 agosto 2007.
- GATTA/TESI 2001 = FRANCESCA GATTA e RICCARDO TESI (a c. di), *Lingua d'autore. Prospettive linguistiche di prosatori contemporanei*, Roma, Carocci, 2000.
- INTERDONATO 2007 = PAOLO INTERDONATO, *Spari d'inchiostro. Appunti per un canone del fumetto*, Bologna, Perdisa, 2007.
- JENKINS 2006 = HENRY JENKINS, *Comics and Convergence. Part One*, www.henryjenkins.org/2006/08/comics...and...convergence.html.
- JENKINS 2007 = HENRY JENKINS, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- LA PORTA 1999 = FILIPPO LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo. Nuova edizione ampliata*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- MIONI 1992 = ALBERTO M. MIONI, *Uao! Clap, clap! Ideòfoni e interiezioni nel mondo*

- dei fumetti*, in EMANUELA BANFI e ALBERTO A. SOBRERO (a c. di), *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 85-96.
- MORGANA 2004 = SILVIA MORGANA, *La lingua del fumetto*, in SILVIA MORGANA *et al.* (a c. di), *La lingua italiana dei mass media*, Roma, Carocci, 2004, pp. 165-198.
- PANZERI 2005 = CHIARA PANZERI, *Narrativa italiana: le parole più vendute*, in FEDERICO DELLA CORTE *et al.* (a c. di), *Quaderni dell'osservatorio linguistico vol. II 2003*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 77-100.
- PRANDI 2005 = MICHELE PRANDI, *The Building Blocks of Meaning*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2005.
- PRANDI 2007 = MICHELE PRANDI, *Le regole e le scelte. Introduzione alla grammatica italiana*, Torino, UTET, 2007.
- ROSSI/TONINELLI 2007 = SERGIO ROSSI e MARIO TONINELLI, *Ma cos'è 'sto graphic novel? Dubbi e perplessità su un termine abusato*, in «Annuario del fumetto», 12 (dicembre 2007), pp. 46-50.
- SABATINI 1999 = FRANCESCO SABATINI, *"Rigidità-esplicitzza" vs "elasticità-implicitzza": possibili parametri massimi per una tipologia dei testi*, in GUNVER SKYTTE e FRANCESCO SABATINI (a c. di), *Linguistica testuale comparativa. Atti del Convegno interannuale della Società di Linguistica Italiana, Copenaghen 5-7 febbraio 1998*, Copenaghen, Museum Tusulanum Press, 1999, pp. 141-172.
- SCARPA 2006 = LAURA SCARPA, *L'arte della sceneggiatura. 21 scrittori di fumetti insegnano i segreti del loro mestiere*, Roma, Coniglio Editore, 2006.
- SEBASTIANI 2003 = ALBERTO SEBASTIANI, *La lingua nella realtà composita del fumetto*, in FABRIZIO FRASNEDI *et al.* (a c. di), *Quaderni dell'osservatorio linguistico vol. 1 - 2002*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 316-346.
- SEMPRINI 2006 = VALENTINA SEMPRINI, *Bam! Sock! Lo scontro a fumetti. Dramma e spettacolo del conflitto nei comics d'avventura*, Latina, Tunuè, 2006.
- SERIANNI 1993 = LUCA SERIANNI, *La prosa*, in LUCA SERIANNI e PIETRO TRIFONE (a c. di), *Storia della lingua italiana. I. I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993.
- SPINAZZOLA 2008 = VITTORIO SPINAZZOLA, *Tirature '08*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- TESTA 1997 = ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- TONINELLI 2007 = MARIO TONINELLI, *Romanzi e novelle?*, in «Annuario del fumetto», 12 (dicembre 2007), p. 48.