

«VOGLIO CHIAMARLO COL SUO NOME» Sulla lingua di *Johnny Freak* (*Dylan Dog* #81)

CAROLINA TUNDO
UNIVERSITÀ DELLA BASILICATA, UNIVERSITÀ DI PARMA

Abstract – The paper examines *Johnny Freak*, the 81st episode of the comic series starring the «investigator of nightmares» Dylan Dog. The volume, considered by both critics and readers to be one of the masterpieces of Italian comics, is characterised by a wide lexical variety, which, thanks also to rapid and sudden changes of tone, ranges in the space of a few balloons, from colloquial to standard Italian, from popular Italian to the so-called *giovanilese*. If one adds to the aforementioned the equally variegated spectrum of typically oral morphosyntactic phenomena reproduced in the book's balloons, it is not daring to state that *Johnny Freak* represents a portrait of the mechanisms at work in the Italian language during the first half of the 1990s. At the same time, the volume also proves to be well ahead of its time in the reflection it imposes on the theme it deals with (physical disability), to which readers are called through the faithful reproduction of the linguistic uses of speakers, often brutals when related to issue addressed.

Keywords: comics; Dylan Dog; lexicon; contemporary Italian.

1. *Johnny Freak*: un albo pioneristico

È il 1993, e la rivista specializzata «Fumo di china» indice un sondaggio per eleggere la migliore storia a fumetti dell'anno. I lettori proclamano come albo vincitore *Johnny Freak*,¹ l'ottantunesimo capitolo della serie *horror* con protagonista l'«indagatore dell'incubo» Dylan Dog, pubblicata mensilmente, sin dal 1986, dall'editore Bonelli. Lavorano a questo numero alcune tra le firme più autorevoli della casa editrice milanese: l'ideazione e la sceneggiatura sono di Tiziano Sclavi, considerato il padre del personaggio protagonista, e il soggetto di Mauro Marcheselli; i disegni sono realizzati da Andrea Venturi, e la copertina da Angelo Stano. Il risultato è un albo che, ancora oggi, è ritenuto da molti il più riuscito dell'intera serie, per i testi, per le tavole, nonché per la tematica trattata, quella della disabilità. Nella consueta premessa che, con il titolo di *Club dell'orrore*, introduce ogni volume della serie, viene infatti espressamente dichiarata la volontà di proporre *Johnny Freak* come «il “manifesto” della filosofia di Dylan nei confronti dei “diversi”»².

Dylan Dog si ritrova a indagare sul caso di un ragazzo, che egli decide di chiamare Johnny, le cui malformazioni fisiche non sono attribuibili a cause genetiche o naturali, ma all'intervento umano. Nato sanissimo, con il solo (apparente) handicap del sordomutismo,³ Johnny è stato sottoposto sin dai primi anni di vita a numerosi interventi chirurgici (gli sono state amputate entrambe le gambe, e ha subito l'espianto di un rene e di un polmone) non perché le sue condizioni di salute lo rendessero necessario, bensì perché il suo corpo è

¹ D'ora in avanti indicato con la sigla *JF*.

² *JF*, p. 2.

³ Si scoprirà, infatti, che Johnny è in grado di parlare, sebbene in modo incerto.

stato usato come una riserva vivente di particolarissimi “pezzi di ricambio”: gli organi. Si scopriranno essere stati autori di questo efferato e disumano gesto proprio coloro che, più di altri, avrebbero dovuto garantirgli cura e protezione, i suoi genitori (la madre e il patrigno). Preoccupata di tenere in vita e in salute il fratellastro, Douglas, affetto da «un morbo molto raro» che aveva «cominciato a rodergli il corpo fin dalla nascita» (*JF*, p. 85), la coppia avvia senza remora alcuna le pratiche di espianto degli organi da Johnny, trasformandolo in quello che, in quest’albo, in molti definiscono un *freak*.

Al volume, dunque, va riconosciuto uno spiccato carattere avanguardistico, perché, come hanno notato alcuni critici, «era impensabile», almeno a quell’altezza cronologica e soprattutto in un *medium* come il fumetto, che un tema così complesso e divisivo come quello della diversità potesse essere «affrontato in modo così duro e toccante, senza scadere nella retorica». ⁴ Gli autori, infatti, indifferenti ai limiti imposti dal politicamente corretto, offrono una rappresentazione realistica e veritiera della disabilità fisica non soltanto visiva, ma anche linguistica, poiché scelgono di riprodurre fedelmente gli usi linguistici dei parlanti, spesso oscillanti tra i due poli antipodici dell’eufemismo e della brutalità quando riguardano la tematica trattata. La lingua, dunque, ricopre un ruolo tutt’altro che marginale in questo albo; a iniziare dagli aspetti onomastici, e, in particolare, dal ricorso all’epiteto *freak*, che campeggia sin dal titolo posto in copertina. ⁵

In italiano, il vocabolo è usato per riferirsi a un individuo ‘appartenente a un movimento giovanile degli anni Settanta che esprimeva il distacco critico dalla società attraverso un abbigliamento stravagante e un comportamento individualista e anticonvenzionale’ (*GRADIT* s.v.), e dalla cui pronuncia (/frik/) è derivato *fricchettone*, voce gergale che, sia come nome sia come aggettivo, indica qualcuno o qualcosa di ‘anticonformista e stravagante’ (*GRADIT* s.v.). Dunque, tanto la base, *freak*, quanto il derivato ⁶ risultano privi di connotazioni di segno marcatamente negativo: nelle definizioni richiamate, infatti, l’accento è posto sull’aspetto della bizzarria o dell’eterodossia, con un rimando piuttosto chiaro allo stile o alle qualità estetiche dell’individuo o dell’oggetto a cui si riferiscono. ⁷ Ma si registra una notevole distanza tra le accezioni di questa parola in italiano e il significato che essa assume nella lingua d’origine (l’inglese): nel suo senso più proprio, infatti, in riferimento a una persona, come sostantivo di valore spregiativo, *freak* significa ‘fenomeno da baraccone’ (*Collins Dictionary*). ⁸ E, scorrendo gli altri significati, si apprende che riferirsi a qualcuno come a un *freak* vale considerarlo ‘fisicamente anormale’, e che ‘ciò potrebbe risultare offensivo’ (*CD* s.v.). ⁹

Nell’albo di cui ci stiamo occupando questa parola occorre nel suo significato originario, più crudo; e il mancato accoglimento, da parte degli autori, della risemantizzazione di questo prestito avvenuta in italiano sembra rispondere a una precisa scelta di campo: far riflettere i lettori sull’uso delle parole e sugli effetti che esse possono

⁴ Cfr. la scheda dell’albo realizzata per l’enciclopedia online del fumetto UBC da Gianluigi Fiorillo [<https://ubcfumetti.magazineubcfumetti.com/dd/81.htm#2>].

⁵ Un’ulteriore conferma giunge dall’auspicio degli autori che Johnny Freak potesse «diventare un nome-simbolo, e un grido di battaglia» (*JF*, p. 2).

⁶ Si veda anche la voce *fricchettaro*, variante di *fricchettone* nel romanesco (*GRADIT* s.v.).

⁷ Cfr. *GRADIT*, ma anche il primo significato riportato per *freak* da *DEVOTO-OLI*: ‘giovane che traduceva la ribellione contro i modelli comuni di comportamento in atteggiamenti stravaganti e anticonvenzionali’; come secondo significato, di uso generico, il dizionario riporta ‘emarginato’.

⁸ D’ora in avanti *CD*.

⁹ Si aggiunga che, per l’*Oxford Learner’s Dictionary* (*OD*), l’espressione idiomatica *freak of nature*, accompagnata dalla marca *disapproving* ‘dispreziativo’, indica ‘una persona, un animale, una pianta o una cosa che non è considerata fisicamente normale’; il dizionario specifica inoltre che «la parola è offensiva se usata in riferimento a una persona» (tutte le traduzioni da *CD* e da *OD* sono nostre).

provocare in coloro che le ascoltano. Con ogni probabilità, questa volontà autoriale è all'origine delle diverse opzioni linguistiche adottate per caratterizzare i numerosi personaggi della storia di *Johnny Freak*, i quali possono essere collocati ai poli opposti di un ideale piano assiologico proprio in virtù del lessico adoperato per parlare della disabilità, o, in altre parole, della diversa sensibilità linguistica dimostrata.

2. Notazioni minime sullo stile grafico: il linguaggio di *Johnny Freak*

Lo stile dell'albo 81 non differisce da quello degli altri numeri di *Dylan Dog*: le inquadrature privilegiano il primo piano, al massimo mezzo busto, con occhio puntato sulle espressioni facciali dei personaggi, e qualche inquadratura dal basso; il campo lungo è quasi assente. Il tratto grafico è quello asciutto del fumetto di consumo italiano, con una griglia piuttosto rigidamente fissata in tavole ciascuna costituita da tre strisce e sei vignette separate da una linea bianca, come nel caso seguente (tav. 52), in cui è palese (si usano le categorie stabilite nello studio di Peeters 1998/2000) l'uso convenzionale, cioè regolare della tavola che esclude ogni concessione all'uso di tipo retorico (quello al servizio della narrazione, in cui le vignette sono di grandezza e forma diseguale e irregolare) o produttivo (quello in cui i disegni si adattano alla grandezza delle vignette):



Figura 1
Tavola 52.

In particolare, ma è uno stilema piuttosto comune, l'alternanza tra zone di buio e zone di luce contribuisce fortemente a far risaltare la terza vignetta rispetto a quelle circostanti e

punta l'attenzione sulla figura dormiente nella quinta costruendo una sorta di occhio di bue attraverso la proiezione della luce dovuta all'apertura della porta.

Poco spazio resta – ma i disegnatori lo usano tutto – anche per l'uso decorativo della tavola, quello che implica il predominio della pittura su tutto il resto; esso, nel caso di *Johnny Freak*, è riservato proprio alla vignetta di apertura e si affianca quindi stilisticamente a quello convenzionale e regolare di cui abbiamo appena parlato:



Figura 2
Tavola 5, vignetta 1.

Il tratto di *Johnny Freak* si distingue peraltro per una lunghissima sequenza di tavole mute: la prima battuta dialogica, coincidente con l'entrata in scena del protagonista Dylan, si colloca molto avanti, alla tavola 17, preceduta da lunghe sequenze come la seguente:



Figura 3
Tavola 7.

Come si evince chiaramente da questa come dalle immagini successive, il tratto grafico è in debito di riconoscenza verso alcune scuole americane, come, per fare solo un esempio tra quelli possibili, quella delle *graphic novel* di Chuck Palahniuk illustrate da Cameron Stewart; si osservi l'enfasi messa sulle linee cinentiche associate alle onomatopее nel primo e nel secondo esempio qui sotto:



Figura 4
Tavola 29, vignetta 5.



Figura 1
Tavola 63, vignetta 2.

3. Dentro il testo: la lingua di *Johnny Freak*

3.1. Interpunzione, grafia e simulazione di enunciazione

La lingua, come dicevamo al § 1., si fa specchio di antitetici approcci e concezioni della diversità, e tale opposizione risulta evidente sin dall'uso dei segni di interpunzione. Si pensi, ad esempio, all'uso delle *virgolette doppie*, indicative di un uso traslato della lingua (cfr. Aprile 2021, p. 66), che incorniciano il sostantivo *ragazzo* quando viene impiegato, per riferirsi a Johnny, dal medico del *Saint James Hospital* incaricato di prenderlo in cura. Le virgolette, in questo caso, diventano la spia testuale di alcune convinzioni del medico, il quale sembra ritenere inadatta o poco coerente l'associazione tra il significato della parola e il suo referente, Johnny, le cui menomazioni fisiche rappresenterebbero un motivo sufficiente per negargli la patente di umanità (cfr. *JF*, p. 26). Ma, nella vignetta successiva, alla controversa e limitata visione della disabilità propria del medico segue l'immediato controcanto di Dylan Dog; il quale, trattenendo la *querelle* sempre sul campo della lingua, afferma, con una battuta di dichiarato stampo metalinguistico, di voler chiamare Johnny semplicemente *ragazzo*, «e senza virgolette» (*ibidem*). Inoltre, concorre a sottolineare la forza espressiva di questa puntualizzazione anche il ricorso al grassetto.

Più in generale, rispettando le convenzioni del fumetto, le scelte di *lettering* ricoprono un ruolo tutt'altro che marginale anche in quest'albo. Si pensi alla pronuncia del nome di Groucho, lo storico assistente di Dylan, che occupa lo spazio di due *balloon*:

(1) «Grouch... / ...**oooh!**» (*JF*, p. 19).

Qui, la pronuncia urlata della vocale finale è riprodotta attraverso il grassetto (...**oooh!**), e si combina con altri strumenti espressivi volti a garantire la rappresentazione sulla pagina scritta di aspetti prosodici tipici dell'oralità, quali il «troncament[o] di parola» e l'«uso espressivo [...] dei puntini di sospensione» (Macedoni 2010, p. 96), che interessano la porzione iniziale del nome (*Grouch...*). La riproduzione grafica di un eloquio frammentato, inoltre, può essere ottenuta per mezzo del *trattino breve*, che isola anche visivamente alcuni fonemi; si veda, a puro titolo esemplificativo, la campionatura seguente: *N-non... non è possibile* (*JF*, p. 34), *C-che... che cosa?* (ivi, p. 57).

Restando ancora sul piano degli espedienti grafici, un caso singolare è costituito dalla «grafia alterata [che] segnala [...] una pronuncia particolare» (Morgana 2021, p. 236). Molto spesso, si ricorre a tale stratagemma per rappresentare l'eloquio di un personaggio raffreddato, solitamente caratterizzato dalla lenizione delle consonanti sorde;¹⁰ in *JF*, tuttavia, la presenza di una grafia alterata risponde alla ferma volontà degli autori di dare una forma scritta alla voce di Johnny. Per anni ritenuto affetto da sordomutismo, il giovane dimostra invece di saper comporre e pronunciare frasi dotate di senso compiuto, nonostante il proprio eloquio incerto. Così, alcuni tratti caratteristici come l'inserimento nei *balloon* del grafema <g> a inizio parola (si veda *gno* per *no*, *gna* per *una*; *JF*, p. 58) per evidenziare la faticosa articolazione di alcuni suoni (come la nasale sorda),¹¹ e il sistematico scempiamento delle consonanti doppie (*bufi* per *buffi*; *b...elo* per *bello*; ivi, pp. 58, 59), oppure ancora le tracce di una scrittura semicolta, come quella riportata in un bigliettino scritto a mano (*gnon te aprende a me no impotta per non te la prendere, a me*

¹⁰ Si pensi alla frequentissima sostituzione della sorda /t/ con la sua analoga sonora /d/, per quanto riguarda le occlusive; oppure ancora all'uso della /b/ in luogo della /p/, per le bilabiali.

¹¹ Presumibilmente corrispondente all'uvulare /g/.

non importa, ivi, p. 51), non rappresentano ostacoli alla comunicazione: piuttosto, diventano segnaicoli del linguaggio idiolettico (scritto, oltre che parlato), faticosamente e orgogliosamente acquisito da Johnny dopo una vita di rassegnato mutismo, grazie anche alla guida di alcuni personaggi positivi, come l'infermiera Dora, e dello stesso Dylan Dog.

Proprio guardando alla lingua del protagonista e delle diverse figure che si alternano sulla scena, si registra l'impiego, da parte degli autori, di numerose altre strategie di *simulazione di enunciazione* (cfr. Testa 2017). Si pensi ad alcune formule di stampo impersonale, tipiche dell'italiano colloquiale, quali *Come va la vita?* (JF, p. 18), tra le più classiche formule di contatto della nostra lingua; *non mi si molla così* (ivi, p. 62); oppure ancora *e stop* (ivi, 44), una «formula di chiusura che più orale non potrebbe essere» (Testa 2017, p. 80); ma si registrano anche altri colloquialismi, come la locuzione congiuntiva *a parte che* (ivi, p. 20) o quella avverbiale *a momenti* (ivi, p. 18; GRADIT s.v. 'per poco'). Sempre nel perimetro dell'italiano colloquiale possono collocarsi, nella frase *Di', ma sei diventato matto?* (JF, p. 18), il fatismo *di'* immediatamente seguito dall'avversativa *ma*, la quale, posta di fatto in apertura di frase, risulta utile, in «un'ottica transfrastica, [...] che guarda non alle singole frasi come se fossero isolate, ma alla loro cooperazione» (Ruggiano 2020), a garantire una certa coesione tra elementi verbali e iconici. Di matrice colloquiale appare anche l'uso del *che* finale nella battuta *Aspetta che lo dico a Groucho* (JF, p. 19), pronunciata da Dylan: questa tipologia di *che*, infatti, «molto efficace e veloce», è altamente diffusa «nell'uso medio del parlato» (Aprile 2021, p. 126).

Per simulare l'oralità vengono inoltre adottate alcune strategie che coinvolgono il *modulo della ripetizione*, come accade per esempio nell'enunciato *no che non ti frego* (JF, p. 19), nel quale il *no* olofrastico in apertura viene enfaticamente rafforzato dall'avverbio *non*; oppure nella frase *se ti dico che vengo, vengo*, dove si segnala una «“ripresa-eco”, tautologica» (Testa 2017, p. 81), a livello intrafrasale. Spostandosi al livello interfrasale, si registra un vasto campionario di «struttur[e] dialogic[he] “a eco”» (Morgana 2021, p. 238), nelle quali alcune porzioni dell'enunciato di un personaggio vengono riprese dal suo interlocutore; ne riportiamo di séguito alcuni esempi. Si veda il botto e risposta tra il protagonista e l'infermiera Dora, della quale egli si è innamorato e che l'ha appena rifiutato:

(2) «G-grazie, Dylan...» / «Grazie un cavolo!» (JF, p. 63; corsivo nostro);

oppure ancora il serratissimo scambio di battute tra Dylan e con alcuni reporter che vorrebbero scattare delle foto a Johnny per poi rivenderle ai giornali:

(3) «[...] Fuori di qui, maledetti sciacalli» / «Vai fuori tu, rompiballe» (JF, p. 49; corsivo nostro).

Una *struttura a eco* può rintracciarsi anche nella sequenza di battute pronunciate da un singolo personaggio, di nuovo il protagonista, che, in una sorta di soliloquio alla presenza di Groucho, riflette metalinguisticamente sulle parole che ha usato poco prima in una conversazione con Dora, durante la quale la ragazza gli aveva comunicato di essere impegnata:

(4) «[...] È stato meglio così, saperlo subito e stop, cuore in pace» / «Cuore in pace un beato c...» (JF, pp. 43-44).

Gli esempi (2)-(4) risultano interessanti non soltanto sotto il profilo lessicale, sul quale torneremo più avanti, ma anche per alcuni aspetti morfosintattici, che pure, come vedremo

nel sottoparagrafo successivo, contribuiscono in maniera rilevante nel ricreare un effetto di oralità.

3.2. Sintassi e morfosintassi

Il caso *sub* (3), in virtù della posposizione enfatica del soggetto (*tu*) alla perifrasi verbale (*vai fuori*), è emblematico dei frequenti meccanismi di «alterazione del cosiddetto *ordo naturalis* della frase» (Sebastiani 2009, p. 1438); ma anche il caso riportato *sub* (4) risulta significativo, e non soltanto per la presenza di un collegamento di tipo asindetico tra proposizioni, bensì anche perché, nella sequenza *e stop, cuore in pace*, in perfetto stile nominale, si rileva un chiaro esempio di *semplificazione sintattica*. Peraltro, va segnalato che l'abbinamento tra stile nominale e fenomeni di ellissi (specie del predicato) è tutt'altro che raro in quest'albo.

Lo dimostra, ad esempio, la frase di séguito riportata – la quale, in virtù di alcune precise scelte lessicali, contribuisce a profilare negativamente il personaggio di Douglas (il fidanzato di Dora, nonché fratellastro di Johnny e destinatario dei suoi organi):

(5) «Nervosilla? Giornata dura al lazzaretto?» (*JF*, p. 61).

La medesima combinazione di fenomeni linguistici è rintracciabile in una porzione di linguaggio trasmesso (nello specifico, quello giornalistico, che rappresenta il terreno d'elezione per l'impiego di uno stile nominale). Così recita infatti il titolo di un quotidiano londinese:

(6) «Ritrovati i genitori di Johnny: fu rapito quindici anni fa» (*JF*, p. 67);

e lo stesso si dica per la seguente frase:

(7) «Il mio mestiere, guarda un po'» (*JF*, p. 26).

L'esempio riportato *sub* (7) è una battuta di dialogo pronunciata da Dylan in risposta all'esclamazione del medico ospedaliero incaricato di esaminare il caso di Johnny, il quale aveva poco prima affermato:

(8) «... Le bastonate non gli hanno procurato lesioni gravi, guarirà in pochi giorni... ma è... è tutto il resto che è **assurdo!**» (*ibidem*).

Qui, oltre a segnalare la funzione transfrastica svolta dal *lettering* in grassetto utilizzato per la parola *assurdo*, che funge da connettivo tra le battute dei due personaggi, si rileva la presenza di un'altra struttura sintattica tipica dell'oralità: la *frase scissa*. E si vedano ancora, a questo proposito, le parole di una comparsa (un complice delle malefatte di Douglas), riferite a un'anziana signora che si occupa di nutrire alcuni cani randagi:

(9) «Ecco chi è che gli porta da mangiare» (*JF*, p. 28).

Proprio all'eloquio dell'anziana signora, inoltre, si deve la presenza di un *anacoluto*. Rivolgendosi ai randagi, infatti, afferma lamentosamente:

(10) «La mia artrite, sapeste che dolori...» (*JF*, p. 27);

né mancano esempi di *ambiguità strutturale*, che dà la stura a ironici giochi di parole. Si

vedano le seguenti due battute di Bloch, l'ispettore di Scotland Yard amico di Dylan, che parla al telefono con il suo ottuso sottoposto Jenkins, una delle macchiette dell'intera serie:

- (11) «Pronto, Jenkins? Voglio un rapporto su tutti gli incendi a Londra e dintorni dell'ultimo mese...» / «...**Non i dintorni dell'ultimo mese, Jenkins, i dintorni di... Oh, al diavolo, [...] vai nei dintorni a dirigere il traffico!**» (JF, p. 41).

Qui, naturalmente, l'ambiguità scaturisce dalle difficoltà di Jenkins nella segmentazione della frase, e, in particolare, dai suoi dubbi sul posizionamento del sintagma nominale *e dintorni*.

Ancora nel parlato dell'ispettore Bloch si rileva la presenza di un altro fenomeno di enfasi sintattica: la *dislocazione a sinistra*. Rivolgendosi a Dylan, infatti, egli afferma:

- (12) «La tua frase storica l'hai detta» (JF, p. 70);

ma l'elenco degli esempi continua con una frase di Douglas (13) e con una di Dylan (14):

- (13) «[...] A me non mi si molla così, chiaro?» (JF, p. 62);

- (14) «Il mio [clarinetto] quando posso venirlo a ritirare?» (JF, p. 35)

Ben rappresentato, infine, è anche il fenomeno della dislocazione a destra:

- (15) «Vuole sposarlo, quello stronzetto!» (JF, p. 44);

- (16) «Non farlo aspettare, il fidanzatino» (JF, p. 48);

- (17) «Li vedesse un gallerista, i tuoi affreschi» (JF, p. 73);

- (18) «Immagino lo vorrete anche voi, un whisky...» (JF, p. 27);

In (18) si rileva inoltre l'uso del pronome allocutivo *voi* in luogo del *tu* (la battuta è rivolta dal medico a un singolo interlocutore, Dylan);¹² quest'ultimo esempio, insieme al precedente (17), consente inoltre di avanzare delle riflessioni su alcuni aspetti di morfologia verbale.

Per quanto riguarda i modi, il verbo *vedesse* dell'esempio (17) è un congiuntivo ottativo (ma, più in generale, il congiuntivo è ben rappresentato e tutt'altro che in regressione all'interno dell'albo). Passando all'indicativo, nella frase *sub* (18) si registra la presenza del futuro epistemico (*vorrete*), che, assumendo «valor[e] modal[e]», «esprime ipotesi e previsioni», ma anche, com'è noto, «dubbi o incertezze» (D'Achille 2003, p. 140): è ciò che accade, ad esempio, nell'interrogativa retorica *Non mi diventerai malinconico?* (JF, p. 60), rivolta da Dylan a Groucho.¹³ Questo tempo verbale, inoltre, è

¹² È un tratto costante nell'albo e, più in generale, nell'intera serie. Su questo tema si veda Morgana (2021, p. 243), che indica «come caratteristica del fumetto tradizionale l'uso persistente e conservativo dell'allocutivo *voi*, calco sull'angloamericano *you*, diffusosi agli albori del fumetto e consolidatosi con la politica fascista». Anche Macedoni (2010, p. 100) sostiene che «nei fumetti italiani l'uso del *voi* sia da considerarsi un arcaismo»; e ancora Pietrini (2008, p. 80) considera «il sistema dei pronomi allocutivi del fumetto [...] piuttosto conservativo».

¹³ Per restare ancora sul piano della morfologia, in questo caso pronominale, è opportuno segnalare, qui, anche la presenza del dativo etico (*mi*), un chiaro esempio di «pronome affettivo ridondante» (Telve 2011); invece, nella frase *Adesso mi riavvolgi il tabulato* (JF, p. 70), si rintraccia un dativo di vantaggio:

attestato nell'albo anche come imperfetto di conato, diretto continuatore del latino, utile a «esprimere un'azione che stava per accadere, ma non è accaduta» (Rohlf 1966-69, § 671). Nell'esempio che segue, infatti, Dylan si rivolge al cane Botolo, che lo ha appena tirato per la manica della giacca, esclamando:

(19) «A momenti mi *staccavi* la mano!...» (*JF*, p. 18; corsivo nostro).

L'imperfetto indicativo, inoltre, non di rado assume «valore [...] controfattuale» (D'Achille 2003, p. 140) e sostituisce il condizionale passato in costruzioni del tipo *Dovevamo tenercelo quel...* (*JF*, p. 84), *Dovevamo prendere un'altra macchina* (ivi, p. 87). Quest'ultimo modo verbale è tuttavia ben rappresentato nella forma di condizionale di dissociazione o di citazione, impiegato per «prend[ere] le distanze senza l'indicatore formale delle virgolette da quello che dice o sembra dire qualcuno» (Aprile 2021, p. 117).

Si veda il seguente esempio:

(20) «Quello *sarebbe* il molto fidanzato per cui mi hai respinto?» (*JF*, p. 63; corsivo nostro).

Non mancano, infine, elementi substandard, come si evince dagli esempi di séguito riportati:

(21) «Non gli *bastava* di fare l'imbianchino» (*JF*, p. 69; corsivo nostro);

(22) «Io... *muo..ro...*» (*JF*, p. 93; corsivo nostro).

In (21) si registra un caso di «difformità dallo standard nelle reggenze preposizionali» (D'Achille 2003, p. 240) nella costruzione *bastare + di* (21) e, in (22), la formazione analogica della prima persona singolare dell'indicativo presente del verbo irregolare *morire*, mediante il morfema *-oro* in luogo di *-oio* sulla base dell'attrazione della seconda persona, *muori*.¹⁴

Venendo a *coniunzioni e preposizioni*, tali parti del discorso risultano utili ai ben noti giochi di parole, molto amati dai lettori, che caratterizzano il personaggio di Groucho. Sull'*ambiguità funzionale* della preposizione *su*, ad esempio, è impostata la seguente battuta:

(23) «Mi spiace ma [Dylan Dog] riceve solo *su appuntamento*. Mi spiace per appuntamento, naturalmente: ogni volta gli salgono sopra» (*JF*, p. 66; corsivo nostro).

In questo caso, oltre che per quella sorta di personificazione che coinvolge la parola *appuntamento*, l'ironia scaturisce dalla funzione grammaticale assegnata da Groucho a *su*: la preposizione, infatti, scorporata dal sintagma *su appuntamento*, perde la propria funzione di introduzione di una determinazione modale, diventando un sinonimo di *sopra* e assumendo il ruolo di introduttore di una determinazione di moto a luogo (cfr. *GRADIT* s.v.).

E si veda, ancora, un'altra battuta di Groucho, che riportiamo di séguito:

anche i tratti appena richiamati sono caratteristici, com'è noto, di un «modello di “iper-parlato” confidenziale» (Pietrini 2020, p. 339) che caratterizza ormai il fumetto contemporaneo.

¹⁴ Qui, trattandosi dell'idioletto di Johnny, è possibile ipotizzare che l'errata formazione della voce verbale possa ricondursi a quella sorta di *interlingua* che egli, in qualità di apprendente, sta pian piano sviluppando.

(24) «Vi aspettavamo. *Infatti* stavamo per trasferirci in Australia!» (*JF*, p. 66; corsivo nostro).

Qui l'effetto straniante è ottenuto mediante il connettivo *infatti*, che, nel collegare tra loro due enunciati, li pone in una relazione di incoerenza apparente, volta a provocare effetti ironici nel ricevente (cfr. Rossi, Ruggiano 2013, p. 94).

Sono degni di attenzione anche alcuni elementi che svolgono una funzione deittica: i pronomi. In particolare, non è raro incontrare «dimostrativi deittici empatici» (Testa 2017, p. 82), di segno dispregiativo, come nel caso di *Quello*, che compare nella sprezzante affermazione di Dylan riferita al fidanzato di Dora, già riportata *sub* (20). Inoltre, sempre nel medesimo esempio, si rileva la presenza di un altro elemento tipicamente colloquiale: l'intensificatore (Voghera 2010, p. 234) *molto* seguito da un sostantivo (nel nostro caso *fidanzato*).

Il sintagma *molto fidanzato*, dunque, assume la conformazione di un vero e proprio epiteto per Douglas – di marca quanto meno sarcastica, se non ingiuriosa; ma è soltanto un esempio del vasto campionario di appellativi rintracciabili in quest'albo: ne discuteremo più approfonditamente nel sottoparagrafo successivo, dedicato all'analisi degli aspetti lessicali.

3.3. Lessico

Nel campo delle allocuzioni, tra i vocativi con «funzione affettiva» (Morgana 2021, p. 242) ricordiamo *vecchio amico*, usato da Dylan nei confronti del cane Botolo;¹⁵ abbondano inoltre, gli appellativi ingiuriosi, molti dei quali attingono al campo semantico dell'animalità: si pensi a *bestia* (*JF*, p. 46; anche al plurale, *ivi*, p. 49), *sciacalli*, *iene* (*ibidem*), né mancano esempi di turpiloquio, come la locuzione *figlio di puttana* (*JF*, p. 32) e i vocaboli *bastardo* (*ivi*, p. 22) o il già citato *rompiballe*.¹⁶

Tuttavia, nel settore dei volgarismi agiscono anche meccanismi di autocensura e reticenza, piuttosto frequenti nei fumetti tradizionali.¹⁷ Si va dal troncamento della parola volgare per mezzo dei puntini sospensivi (*un beato c...*; *JF*, p. 44) all'impiego di strategie di mitigazione, prima tra tutte la suffissazione: un chiaro esempio è rappresentato dal sostantivo *stronzetto* (*ivi*, p. 44), nel quale il suffisso *-etto* ha perso il più comune valore diminutivo per assumerne uno spregiativo.

Una simile dinamica è rilevabile anche nella formazione di *fidanzatino*, in cui *-ino*, abbandonando la più classica connotazione affettiva, assume valore sarcastico. Tra gli alterati si segnalano ancora *nervosilla* e *sgualgetta*, i quali possono considerarsi a tutti gli effetti due *neologismi*: pronunciati da Douglas, essi sono probabilmente funzionali a caratterizzarne in senso negativo la figura, per tramite del suo modo di esprimersi. Il linguaggio di questo personaggio, infatti, reca alcuni tratti dell'italiano dei semicolti, ma anche del cosiddetto *giovanilese*. Anzitutto, l'appellativo *sgualgetta* va inteso come un malapropismo lessicale: la parola, infatti, risulta «storpiat[a] sul piano del significante» (D'Achille 2003, p. 240), forse eufemisticamente, dietro accostamento al più noto insulto

¹⁵ Giova qui segnalare una particolarità onomastica: per *GRADIT*, il nome comune *botolo* vale 'piccolo cane, spec. ringhioso': l'animale che si incontra in *JF*, invece, è un simpatico meticcio di taglia medio-grande, che il protagonista ha salvato da una vita in canile; siamo dunque di fronte a un caso particolare di antonomasia, perché Botolo non reca le caratteristiche associate, per definizione, al sostantivo maschile da cui è tratto il suo appellativo.

¹⁶ Cfr. l'esempio *sub* (2).

¹⁷ Cfr. Macedoni 2010, p. 98; Rossi 2010, p. 538; Morgana 2021, p. 249.

sgualdrina;¹⁸ nella parola *nervosilla*, invece, come spesso accade nei meccanismi di formazione delle parole in seno a una «varietà ibrida» come il *giovanilese* (Cortelazzo 2010, p. 585), il processo neologico si basa sull'apporto dello strato dialettale della lingua, rintracciabile nell'impiego della forma femminile del suffisso *-illo*, «proprio soprattutto dei dialetti del Mezzogiorno» (Rohlf 1966-69, § 1083).

Più in generale, il lessico tipico del linguaggio giovanile è ben rappresentato all'interno dell'albo: si registrano infatti le espressioni fraseologiche come *prendere brutta* (*JF*, p. 45) e *tirar scemi* (ivi, p. 59), con la forma apocopata dell'infinito, tipica delle varietà settentrionali dell'italiano; tra i termini di ordine gergale, anch'essi tipici del giovanile (di un tempo), si segnalano ancora *squinzia* (*JF*, p. 61) '[r]agazza che cura eccessivamente il proprio aspetto e abbigliamento e che tiene un comportamento civettuolo' (*DEVOTO-OLI* s.v.) e *pula* 'polizia' (*JF*, p. 46), marcato da *GRADIT* come settentrionale. A dimostrazione dell'ampia varietà lessicale che caratterizza quest'albo, giova segnalare la presenza di un altro regionalismo, questa volta di area centrale: si tratta di *buriana* (*JF*, p. 69), qui usato nel senso figurato di 'trambusto, chiasso, confusione' (cfr. *GRADIT* s.v.); e di un vocabolo marcato come di basso uso: *malfidente* (*JF*, p. 19) 'diffidente, sospettoso' (*GRADIT* s.v.).¹⁹

Infine, come prevedibile, una vasta porzione del lessico di *JF* si configura come colloquiale. Oltre a perifrasi verbali quali *andare a finire* (*JF*, p. 22) e all'avverbio *stavolta*, per il quale si registrano due occorrenze (ivi, pp. 45, 63), si registrano diversi esempi di verbi con clitici cristallizzati. Tra questi, oltre al *restarci*, figurato per 'morire' (ivi, p. 22), un caso particolare è rappresentato da *provarci*, perché dall'opposizione tra la forma procomplementare e quella base scaturisce un interessante gioco di parole, che riportiamo di séguito:

(25) «Ero venuto a *provarci* per l'ultima volta, ma l'unica cosa da *provare* [...] è pena!» (*JF*, p. 63; corsivi nostri).

Risulta evidente che l'intera frase è impostata sulla diversa semantica del verbo *provare*, che varia nettamente a seconda della forma che esso assume: nella forma base, infatti, ha qui il significato di 'sentire nel proprio intimo', mentre, in quella procomplementare, *provarci*, tipica di un registro familiare, il verbo vale, più prosasticamente, 'tentare un approccio sessuale' (*GRADIT* s.v.).

Sempre di matrice colloquiale possono considerarsi le formule e i costrutti elativi presenti in abbondanza nel testo. Ecco alcuni esempi:

(26) «Se mi fai vedere un altro cane morto piango *da qui al Duemila*» (*JF*, p. 22; corsivo nostro);

(27) «[...] sappiamo che *vi state svenando* per lui...» (*JF*, p. 39; corsivo nostro).

Abbondano anche espressioni idiomatiche, con i verbi variamente coniugati, quali *prendere alla larga* (ivi, p. 37), *tenere la bocca chiusa* (ivi, p. 33); e collocazioni che danno origine a pungenti giochi di parole, come accade nello scambio di battute tra l'ispettore Bloch e Dylan:

¹⁸ Potrebbe ascriversi al lessico dell'italiano popolare anche *senzafamiglia* (*JF*, p. 29), un composto esocentrico di *preposizione* + *sostantivo* usato dalla già menzionata anziana signora che nutre i cani randagi nella periferia londinese.

¹⁹ In *GRADIT* è marcata come rara anche la locuzione avverbiale *e come* (*JF*, p. 56), variante di *eccome*.

(28) «Tra loro ho riconosciuto almeno due *figli di industriali* e addirittura un *figlio di un deputato!*» / «Davvero? Io ho visto solo *figli di puttana!*» (JF, p. 32; corsivo nostro).

Alla casistica fin qui esaminata, vanno aggiunti alcuni modi di dire e locuzioni che sembrano appartenere esclusivamente all'idioletto di Dylan. È il caso del poco diffuso *Parola torna indietro* (ivi, p. 20) e, soprattutto, della locuzione *quinto senso e mezzo* (ivi, p. 71), notissima presso i lettori della serie. Formata su calco della ben più comune locuzione sostantivale *sesto senso*, si tratta di un conio del protagonista, di chiaro stampo autoironico: Dylan vi ricorre, infatti, per sottolineare la fallibilità delle proprie doti di intuito, ammettendo una sorta di depotenziamento di quella 'capacità, vera o presunta, di intuire e percepire ciò che sfugge alla percezione comune',²⁰ di cui spesso si compiace chi dichiara di possedere, appunto, un *sesto senso*.

Vale la pena di riportare per intero l'enunciato in cui è presente la succitata locuzione, che risulta interessante anche per la presenza di un caso di enunciazione mistilingue, non così frequente nei fumetti tradizionali:

(29) «Non lo so, ma il mio quinto senso e mezzo è **back in action!**» (*ibidem*).

L'espressione *back in action*, evidenziata per mezzo del *lettering*, non è l'unico fenomeno di interferenza linguistica rintracciabile in quest'albo: numerosi sono infatti i forestierismi, funzionali a tratteggiare sia l'ambiente in cui si svolgono i fatti, sia alcuni personaggi.

A parte il prestito *bluff* (JF, p. 63), ormai lessicalizzato e qui usato nel valore estensivo di '[v]anteria infondata, montatura, finzione' (*DEVOTO-OLI* s.v.), tra i vocaboli stranieri impiegati per caratterizzare ambienti o contesti situazionali si possono citare il vocabolo *matches* 'fiammiferi' (JF, p. 23), la frase *This way up* 'da questa parte', stampata su un contenitore di cannucce ormai dismesso (ivi, p. 65), e la preposizione *by* 'di', posta in calce a un articolo di giornale, a indicare la paternità dell'autore (ivi, p. 67). Tutti i forestierismi fin qui richiamati, di tipo spazio-situazionale, sono accomunati dal loro essere inglobati nei disegni: nessuno di essi, infatti, compare all'interno di un *balloon*. Nelle cosiddette nuvolette, invece, si rintracciano numerosi segnali discorsivi di accordo, come *Well* 'bene' (ivi, p. 37) e l'enfatico *Right! Right!* 'certo, certo' (ivi, p. 19),²¹ nonché imprecazioni, quali *Goddamnit!* 'dannazione' (ivi, p. 31).²²

C'è, infine, l'anglicismo più significativo dell'intero albo, il già citato *freak*, che merita una trattazione a sé e del quale discuteremo più diffusamente nel paragrafo conclusivo di questo lavoro.

4. *Freak* vs uomo: osservazioni finali sul valore delle parole

Il vocabolo occorre per tre volte all'interno dell'albo, sempre riferito a Johnny: il primo personaggio a pronunciarlo è il medico dell'ospedale incaricato di curare il ragazzo (ivi, p.

²⁰ GRADIT s.v. *sesto*.

²¹ Per il quale si registra, nella stessa tavola, il corrispettivo italiano *D'accordo, d'accordo*, anch'esso ridondante.

²² Lo spettro delle imprecazioni è senza dubbio prismatico, e si estende, solo per fare alcuni esempi, dalle più classiche «invocazioni a divinità cristiane» (Morgana 2021, p. 242), quali *D-Dio santo!* (JF, p. 24) e *Dio mio!* (ivi, p. 85), fino alla gettonatissima *Giuda ballerino!*, che occorre numerose volte (ivi, pp. 18, 73, 86) ed è decisamente «fantasios[a]» (Morgana 2021, p. 242).

26), ma anche il fratellastro Douglas ne fa uso (ivi, p. 83); compare poi, in un frammento di discorso riportato, su una pagina di giornale, dove si legge: «Qualcuno, crudelmente, lo ha già battezzato così, “Freak”» (ivi, p. 50).²³

Largamente presenti, poi, sono le strategie di aggiramento dell'interdizione linguistica, che, mutuando e traducendo il termine coniato da Allan, Burridge (2007, p. 29), potremmo indicare con l'iperonimo *X-femismi*. Tra gli *X-femismi* disseminati nel testo rientrano certamente i numerosi tecnicismi di area medica, direttamente riferiti a Johnny o indirettamente a lui correlati; si pensi, per la prima categoria, a *sordomuto* (*JF*, p. 26) e *focomelico* (*ibidem*), e, per la seconda, al vocabolo *embolo* (ivi, p. 69), alla locuzione *ictus cerebrale* (*ibidem*), e ancora a *espiantare* (ivi, p. 27) e al deverbale *espianto* (ivi, p. 69).

I casi fin qui richiamati possono considerarsi esempi di ortofemismi, cioè espressioni avvertite dagli emittenti come prive di una connotazione positiva o negativa, con le quali si suole sostituirne altre, interessate da meccanismi di interdizione linguistica;²⁴ tuttavia, la presunta “neutralità” insita in questi tecnicismi ortofemistici non necessariamente equivale a una dimostrazione di rispetto nei confronti del referente, specie se esso coincide con un essere umano. E lo stesso può dirsi per gli eufemismi, il cui impiego viene non di rado percepito come derisorio: è il caso dell'espressione *giovane handicappato* (ivi, p. 67), in cui la presenza dell'aggettivo *giovane* non riduce la durezza del vocabolo che accompagna, bensì, se possibile, ne amplifica la carica offensiva e produce un effetto canzonatorio.

Diversamente, altri vocaboli o espressioni usati per riferirsi a Johnny appaiono completamente immuni da meccanismi tabuistici; e la casistica è vasta e variegata. Oltre all'inflazionato *mostro*, che, occorrendo per ben cinque volte nell'albo, compreso l'alterato *mostriattolo* (ivi, pp. 49, 69, 86, 89 e 79), si attesta come l'appellativo più ricorrente,²⁵ si registrano le feroci espressioni *tragico scherzo della natura* (ivi, p. 50), cui fa ricorso un giornalista, e *aborto vivente* (ivi, p. 84), impiegata dal patrigno di Johnny. Il fratellastro, invece, sembra prediligere un lessico bestiale, come dimostrano le ingiurie *rospo* (ivi, p. 79), *porco* (ivi, p. 80), *ratto troppo cresciuto* (*ibidem*), le quali, pur qualificando l'emittente anziché il destinatario, sono altamente rappresentative della violenza (anche verbale) subita da Johnny.

Tuttavia, nonostante le angherie, questo personaggio, descritto da alcuni critici come una «figura cristologica» (Veloci, Lamola, 2017), non manifesta mai, nel corso dell'intera storia, tratti brutali o istinti animaleschi, dimostrando, al contrario, di essere dotato di uno straordinario senso di umana *pietas*. E la legittimazione di questa sua attitudine avviene, nelle pagine conclusive, ancora per tramite della lingua, quando Dylan afferma:

(30) «Tu non sei un freak... tu sei... un uomo» (*JF*, p. 93; corsivo nostro).

²³ Johnny, insomma, una volta entrato nel mirino dei giornalisti, subisce lo stesso destino di Joseph Merrick, l'uomo vissuto nell'Ottocento, che, per le deformazioni fisiche provocategli dalla Sindrome di Proteo, da cui era affetto, si vide attribuito l'epiteto di *Elephant man*. Queste le parole che Dylan rivolge a Bloch, quando ancora i fotografi non hanno fatto incursione nell'ospedale: «Grazie per il silenzio stampa: senza di te, a quest'ora [Johnny] sarebbe diventato una specie di “uomo elefante”» (*JF*, p. 32).

²⁴ Cfr. Allan, Burridge (2007, p. 33).

²⁵ Non possono non venire in mente, a questo proposito, le parole di Leslie Aaron Fiedler riportate nella quarta di copertina del suo *La tirannia del normale* (1996): «Per tutti noi che possiamo pensarci come “normali” esiste un Altro irriducibile. Si tratta ovviamente del Mostro, della persona affetta da malformazione congenita, un essere umano nato troppo grande o troppo piccolo, con troppi arti o troppo pochi, con i capelli da un'altra parte o gli organi sessuali indefiniti». Ma Fiedler si era già occupato dell'argomento, pubblicando un volume intitolato proprio *Freaks* (1981).

Se il riconoscimento dell'umanità di questo personaggio, il riscatto da un'esistenza di soprusi e violenze transitano proprio per il sostantivo *uomo*, nell'*explicit* dell'albo, ancora attraverso il lessico, si verifica una vera e propria sublimazione della figura di Johnny, che assume quasi i contorni di una beatificazione. La parola che chiude il volume, infatti, è *donatore* (ivi, p. 98), da intendersi riferita non soltanto al Johnny-donatore di organi, che, in punto di morte, ha scelto di sottoporsi a un ultimo trapianto, cedendo al fratellastro l'organo vitale per eccellenza: il cuore. Piuttosto, la parola allude a una più generale (e più profonda) capacità di questo giovane uomo di 'dare [...] spontaneamente e senza compensi', di offrire corpo e anima all'altro da sé.

Da questa prospettiva, insomma, la parola *donatore* consente di rileggere in un chiave diversa persino il titolo dell'ultima sezione dell'albo, *Con tutto il cuore* (ivi, p. 66): una locuzione avverbiale che giunge ad acquistare un senso più pieno, più compiuto, nella complementarità e nella serena conciliazione dei suoi due significati, letterale e metaforico.

Bionota: Carolina Tundo ha conseguito il Dottorato in "Lingue, letterature e culture moderne e classiche" presso l'Università del Salento in convenzione internazionale con l'Università di Vienna. Ha pubblicato diversi contributi sulla lingua e lo stile di autori del Novecento, quali Andrea Camilleri, Vittorio Bodini, Camillo Sbarbaro, Guido Gozzano. Si è occupata anche di lingua e linguaggio dei media (in particolare fumetti e serie tv), dei dialetti dell'estremo Mezzogiorno d'Italia, e di didattica dell'italiano. Collabora con il magazine "Lingua italiana" dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani e con il *Lessico Etimologico Italiano* (LEI). Attualmente è assegnista di ricerca dell'Università di Parma e docente a contratto di Linguistica italiana (Grammatica) presso l'Università della Basilicata.

Recapiti dell'autrice: carolina.tundo@unibas.it, carolina.tundo@unipr.it

Riferimenti bibliografici

- Allan K., Burrige K. 2007, *Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Aprile M. 2021, *Manuale di base di linguistica e grammatica italiana*, il Mulino, Bologna.
- CD = CD = *Collins Dictionary*, <https://www.collinsdictionary.com/>
- Cortelazzo M.A. 2010, *Linguaggio giovanile*. In *Enciclopedia dell'Italiano*, Treccani, Roma, pp. 583-886.
- D'Achille P. 2003, *L'italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna.
- DEVOTO-OLI = Devoto G., Oli G.C. 2023, *Nuovo Devoto-Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo*, Seriani Luca, Trifone Maurizio (eds.), Le Monnier, Firenze.
- Fiedler L. 1996, *La tirannia del normale. Bioetica, teologia e mito*, Donzelli, Roma.
- GRADIT = De Mauro Tullio 2007, *Grande dizionario italiano dell'uso*, UTET, Torino, 8 voll. (si cita dalla versione digitale).
- JF = Marcheselli M., Sclavi T., Venturi A. (eds.) 1993, *Johnny Freak*. In "Dylan Dog", 81, Bonelli, Milano.
- Macedoni A. 2010, *L'italiano tradotto dei fumetti americani: un'analisi linguistica*, in "Rivista internazionale di tecnica della traduzione = International Journal of Translation", 12, pp. 93-102.
- Morgana S. 2021, *La lingua del fumetto*, in Bonomi I., Morgana S. (eds.), *La lingua italiana e i mass media. Nuova edizione*, Carocci, Roma, pp. 221-255.
- OD = *Oxford Learner's Dictionaries*, Oxford University Press, University of Oxford, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>
- Peeters B. 2000, *Leggere il fumetto*, Vittorio Pavesi Productions, Torino.
- Pietrini D. 2008, *Parola di papero. Storie e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Cesati, Firenze.
- Pietrini D. 2020, *Verso l'italiano contemporaneo in compagnia di Topolino*, in Ciociola C., D'Achille P. (eds.), *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*, Accademia della Crusca-gò Ware, Firenze, pp. 331-346.
- Rohlf G. 1966-69, *Grammatica storica della lingua italiana e i suoi dialetti*, trad. it. di Temistocle F. e Caciagli Fancelli M., 3 voll., Einaudi, Torino.
- Rossi F. 2010, *Linguaggio dei fumetti*, in "Enciclopedia dell'Italiano", Treccani, Roma, pp. 537-540.
- Rossi F., Ruggiano F. 2013, *Scrivere in italiano: dalla pratica alla teoria*, Carocci, Roma.
- Ruggiano F. 2020, *Congiunzioni a inizio frase*, in "DICO – Dubbi sull'Italiano Consulenza Online", 22 aprile 2020 <https://portale2.unime.it/dico/ufaq/congiunzioni-a-inizio-frase/>
- Sebastiani A. 2009, *Quale sintassi per i graphic novel? Un fumetto verso il romanzo?*, in Ferrari A. (ed.), *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)*, vol. III, Cesati, Firenze.
- Telve S. 2011, *Forme colloquiali, forme [prontuario]*, in "Enciclopedia dell'Italiano", Treccani https://www.treccani.it/enciclopedia/forme-prontuario-colloquiali_%28Enciclopedia-dell%27%20Italiano%29/
- Testa E. 2017, *Simulazione di parlato, simulazione di enunciazione*, in "Italiano LinguaDue" 1, pp. 74-88.
- Veloci R., Lamola G. 2017, *Il Dylan Dog di Tiziano Sclavi – Johnny Freak*, in "Gli Audaci" <https://gliaudaci.blogspot.com/2017/07/il-dylan-dog-di-tiziano-sclavi-johnny.html>
- Voghera M. 2010, *Lingua colloquiale*, in "Enciclopedia dell'Italiano", Treccani, Roma, pp. 232-234.