



Linguistica Zero

Rivista del Dottorato in *Teoria delle lingue e del linguaggio*
dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Numero 6/2013

DIRETTORE: Domenico Silvestri
REDAZIONE: D. Silvestri, C. Vallini, R. Bonito Oliva, A. Manco
CAPOREDATTORE: Alberto Manco
COMITATO DI LETTURA: R. Bonito Oliva, C. Cristilli, A. De Meo, L. di Pace, A. Manco, A. Martone, C. Montella, R. Pannain, M. Pettorino, G. Raio, D. Silvestri, C. Vallini
INDIRIZZO: Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, via Duomo 319 – 80138, Napoli
LINGUA: italiano e inglese
PERIODICITÀ: semestrale
CONTATTI: tel.: 0816909745 – fax: 0816909631
WEB: www.lz.unior.it
ISSN: 2038-8675

Copyright Università degli studi di Napoli “L’Orientale”

I diritti degli autori sono regolati dalla Legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modifiche e dalle relative disposizioni comunitarie, oltre che dal Titolo IX del Libro Quinto del Codice Civile. Si fa inoltre riferimento al quadro normativo relativo alle pubblicazioni scientifiche open access.

Resta in ogni caso espressamente richiesto di citare la fonte primaria (“Linguistica Zero”) con indicazione del nome dell’autore, del numero e dell’anno di pubblicazione in caso di riproduzione anche solo parziale dei testi.

EDITOR: Domenico Silvestri
EDITORIAL BOARD: D. Silvestri, C. Vallini, R. Bonito Oliva, A. Manco
EDITOR: Alberto Manco
READING COMMITTEE: R. Bonito Oliva, C. Cristilli, A. De Meo, L. di Pace, A. Manco, A. Martone, C. Montella, R. Pannain, M. Pettorino, G. Raio, D. Silvestri, C. Vallini
ADDRESS: Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, via Duomo 319 - 80138, Napoli
MANUSCRIPTS CAN BE WRITTEN IN: Italian or English
PERIODICITY: Semesterly Publication
PHONE NUMBER: +39 081 6909745 – fax: +39 081 6909631
WEB: www.lz.unior.it
ISSN: 2038-8675

Copyright Università degli studi di Napoli “L’Orientale”

Author's rights are granted by Italian law on copyright – Legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modifiche – in accordance with the Titolo IX del Libro del Codice Civile, European norms and guidelines, and international norms and guidelines on open access publishing.

Authors who reproduce the work, or part of it, accept to quote the primary source (“Linguistica Zero”), the name of the author, the issue and the year of publication.

INDICE DEL VOLUME

Carmela Auriemma <i>Microtoponimi in cerca di definizioni: uno sguardo alla situazione italiana</i>	3
Rossella Bonito Oliva <i>L'effimero legame della cultura</i>	18
Rosa Conte <i>Amal Elesha Marogy, 'The Foundations of Arabic Linguistics: Sibawayhi and Early Arabic Grammatical Theory' in Studies in Semitic Languages and Linguistics, 65, a cura di A. E. Marogy, premessa di M.G. Carter, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. XII + 236</i>	29
Francesca De Rosa <i>Il metalinguaggio della linguistica: sviluppi lessicografici</i>	43
Azzurra Mancini <i>Analisi linguistico-testuale del fumetto e riflessioni sulla traduzione: A Palestinian joke di Joe Sacco</i>	60
Fabio Pelizzoni <i>Da conjonction a connecteur attraverso la lessicografia Francese</i>	85
Francesco Perono Cacciafoco <i>Origini remote. Il caso delle "città d'acqua", di Olbicella e della radice *alb-</i>	102

AZZURRA MANCINI

*ANALISI LINGUISTICO-TESTUALE DEL FUMETTO E RIFLESSIONI
SULLA TRADUZIONE: A PALESTINIAN JOKE DI JOE SACCO*

Abstract

The aim of the present paper is to point at both endo- and esolinguistic considerations starting from the textual-linguistic analysis of the original version and the Italian translation of a panel by Joe Sacco, *A Palestinian Joke*. Each translation, when considered as the result of a negotiation process (cfr. Eco 2003) involves a fragile balance between loss and gain. Since translator's choices can reveal or shut some of the interpretative paths of the original, the textual-linguistic analysis seems to offer useful insights into both texts for considering the translation process and its costs. Some of the interpretative paths, in fact, are not self-evident in the original text but can easily emerge through the observation of its coherence, cohesion and informativity. Observing such elements and their linguistic treatment in the translated version, the mentioned paths seem to be vanished in the translation process, causing a loss in its adequacy (cfr. De Mauro, 1994).

Keywords: textual linguistics, translation, comics, metatextual cues.

1. Background.

Negli ultimi decenni il fumetto è stato, sempre più spesso, oggetto di studi interdisciplinari¹. Ciò ha favorito lo sviluppo di un panorama di

¹ Tra le iniziative più recenti nel panorama italiano si può ricordare il convegno internazionale *Un ambiente fatto a strisce: alla conquista delle coscienze dei più giovani* organizzato dal professore Alberto Manco nel 2011 all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". La pubblicazione degli Atti (Manco, 2012), a testimonianza del citato interesse, raccoglie numerosi contributi – di filosofi, linguisti, letterati, disegnatori, editori ed esperti del settore – i cui riferimenti bibliografici rappresentano un'ampia risorsa di approfondimento in direzioni non esclusivamente linguistiche. I lavori del convegno, inoltre, hanno rappresentato sicuramente per chi vi ha preso parte (cfr. Mancini-Russo 2012 e Mancini-De Rosa 2013) un forte stimolo per lo sviluppo di ulteriori riflessioni linguistiche sul fumetto.

studi complesso non solo in virtù della multimodalità del canale ma anche, e soprattutto, per l'ormai riconosciuta rilevanza che il fumetto ha da un punto di vista sociale e culturale come strumento capace di trattare le tematiche più disparate e delicate². Capacità confermata da Edward Said nell'*Omaggio* introduttivo al volume da cui è tratto il testo che si esaminerà tra breve:

Senza avvertirmi o preparami in alcun modo, una decina d'anni fa, mio figlio portò a casa il primo albo di Joe Sacco sulla Palestina. [...] Ripiombai direttamente indietro nel tempo, all'epoca della prima intifada (1987-92) e, con un effetto ancor più sorprendente, mi ritrovai nel mondo animato e vivace dei fumetti che avevo letto da bambino. Il trauma del riconoscimento fu quindi duplice, e più mi accanivo a leggere [...] più mi convincevo che si trattava di un lavoro di grande originalità politica ed estetica, più efficace degli innumerevoli dibattiti involuti, estenuanti e spesso pomposi, che da sempre coinvolgevano palestinesi, israeliani e rispettivi sostenitori. (Sacco, 2006: 12)

2. Scopo

In questo contributo si intende proporre una riflessione sulla traduzione italiana di un caso particolare di narrazione a fumetti sulla base

² Pensando alla pressoché totale carenza di attenzione alle analisi linguistiche cui questi testi si prestano, si citano qui due casi ritenuti esemplari dello scorso e del presente secolo: *Maus* di Art Spiegelman e *Persepolis* di Marjane Satrapi, nati come fumetti capaci di narrare l'Olocausto da un lato, e le problematiche legate ai risvolti della rivoluzione iraniana del 1979 dall'altro. Al di là di esempi più o meno recenti, come quelli citati, sembra giusto ricordare che lo stretto legame tra fumetto e sfera socio-politica e culturale ha origini ben più lontane nel tempo e più vicine nello spazio: ad esempio con il pionieristico uso di illustrazioni, strisce e vignette diffuse per scopi propagandistici che caratterizzò il panorama italiano già nei primi decenni del Novecento con una notevole produzione fumettistica a sfondo ideologico, fino a raggiungere una vera e propria istituzionalizzazione da parte del regime Fascista con la trasformazione, nel 1937, del Ministero per la Stampa e la Propaganda in Ministero della Cultura Popolare (per un'utile e ampia rassegna su Fascismo e fumetti in Italia si rimanda almeno a Gadducci et al. 2011).

dell'analisi linguistico-testuale del testo originale e della sua edizione italiana. L'oggetto d'analisi – una Tavola del volume *Palestine* dell'autore Joe Sacco (2006: 96) – consente di circoscrivere notevolmente l'ambito di indagine favorendo una riflessione più accurata seppure senza pretese di esaustività. Si tratta, infatti, di un testo che può considerarsi completo e coeso pur facendo parte di un più ampio contenitore, in virtù della particolare tipologia cui appartiene, la barzelletta.

Lo scopo è mostrare come alcuni degli elementi emersi grazie l'analisi linguistico-testuale rappresentino il punto di partenza per riflettere su questioni più generali relative all'adeguatezza della traduzione e alle possibilità interpretative che essa può precludere o dischiudere. Facendo riferimento all'idea di adeguatezza sulla base di quanto delineato da Tullio De Mauro (1994: 81-95), si cercherà di partire dalla lingua e dal testo per giungere alla realtà passando da un piano esclusivamente linguistico – attraverso alcune delle manifestazioni della coesione e della coerenza testuale – ad un piano più generale e contestuale rintracciabile nella semiosfera di riferimento dell'autore.

Nell'ambito della riflessione linguistica gli approcci teorici allo studio dello *humor* che più si sono diffusi, negli ultimi decenni, si fondano sui lavori di Victor Raskin a partire dalla pubblicazione del 1985 in cui viene formulata la *Semantic Script Theory of Humor*, successivamente ampliata nella cosiddetta *General Theory of Verbal Humor* (Attardo e Raskin, 1991): il fulcro della teoria è il contrasto tra conoscenza *data* e *nuova* e la loro resa dal punto di vista testuale, su cui si gioca tra l'altro gran parte dell'effetto comico. L'approccio formale di Raskin – inizialmente incentrato sugli aspetti strettamente semantici e sul salto testuale riconosciuto nell'incongruenza del copione, il cosiddetto *script* – si delinea in seguito come un approccio composito in cui l'alterazione del copione diventa soltanto uno dei numerosi elementi necessari per la creazione e per la fruizione del testo comico. Spostando l'attenzione verso la natura altamente complessa e dinamica della

testualità, Raskin e Attardo propongono un ampliamento delle precedenti riflessioni sostenendo l'esistenza di sei diverse risorse di conoscenza su cui autore e lettore fanno affidamento per i processi di codifica e decodifica del messaggio: situazione, target, incongruenza del copione, meccanismi logici, strategie narrative e lingua (cfr. Attardo e Raskin, 1991: 297; Attardo 2002: 176). Come vedremo nelle conclusioni, l'analisi linguistico-testuale consente di viaggiare su percorsi di senso alternativi grazie ai quali diventa possibile spostare l'equilibrio – inizialmente orientato sull'incongruenza del copione testuale e sull'elevato grado di informatività del testo comico – verso un nuovo polo di tensione, ovvero la nota incongruenza della realtà e la sua scarsa informatività, ben lontana dall'essere inattesa.

2. Dati e metodi

Il volume *Palestine*, edito negli Stati Uniti nel 1996, raccoglie una serie di nove albi che sono il risultato di un lavoro di inchiesta svolto tra il 1991 e il 1992 da Joe Sacco, giornalista e autore di reportage a fumetti, vincitore nel 1996 di un American Book Award per il volume citato e nel 2001 dell'Eisner Award grazie alla graphic novel *Safe Area Goražde*³. Considerando l'opera nella sua interezza attraverso la perce-

³ Seppure evitando osservazioni estetiche e stilistiche, sembra necessario segnalare alcuni degli elementi che caratterizzano dal punto di vista grafico e tipografico la Tavola presa in esame in relazione al fumetto in cui è inserita. Nella Tavola, dal punto di vista grafico, tutto appare ordinato e "canonico": strisce orizzontali, vignette e *closure* tra le vignette disposte in maniera regolare, con un equilibrio del rapporto immagini/testo a favore del primo elemento così come nella più diffusa tradizione del genere. Ciò sembra contrastare con uno degli elementi più evidenti nell'intero volume: la scelta di forme e soluzioni grafiche sempre eterogenee e, al tempo stesso, perfettamente amalgamate tra loro. L'equilibrio grafico e la regolarità della Tavola oggetto d'analisi appaiono, quindi, in contrasto con la libertà e la varietà che caratterizza il volume in cui si spazia, attraverso numerose gradazioni e sfumature, dal "canone" a varie forme di innovazione: a partire da intere sequenze di pagine in cui è il testo a farla da padrone, su uno sfondo bianco, e in cui le immagini finiscono con l'essere illustrazioni piuttosto che strisce, sino

zione di un lettore attento e partecipe – il già citato Edward Said, esperto di critica letteraria ma, soprattutto, della questione israelo-palestinese, per esperienza personale – è possibile osservare che:

Non c'è un percorso narrativo evidente, né una linea dottrinale facilmente rintracciabile negli incontri spesso ironici di Joe Sacco con i palestinesi dei Territori Occupati, nessun tentativo di smussare [...]. A eccezione di uno o due romanzieri e poeti, nessuno ha rappresentato questo terribile stato di cose meglio di Joe Sacco. [...] con l'incredibile abilità che ha il disegnatore di fumetti nel cogliere il dettaglio significativo [...] Sacco riesce a far funzionare il tutto con un virtuosismo mai esibito. (Sacco, 2006: 12)

Come si evince dal titolo della Tavola esaminata – *A Palestinian Joke* – la narrazione mantiene pienamente la continuità tematica con il volume e si recuperano molti elementi riconoscibili del genere: tre persone di nazionalità differenti che devono svolgere un compito – un modello che potrebbe essere definito universale perché presente in diverse culture sebbene secondo diverse specificità – e uno degli elementi più diffusi in questo genere testuale, ovvero il contrasto *intelligenza/stupidità*⁴.

ad arrivare alle tipiche tavole suddivise, più o meno rigidamente, con un corretto equilibrio testo/immagini, tipici *balloon*, e così via.

⁴ Anche se la barzelletta – definita nel *Grande Dizionario Italiano dell'uso* di Tullio De Mauro (2000: 607) come “storiella spiritosa e divertente” – è da lungo tempo oggetto di studio come forma di racconto breve di genere umoristico, è soltanto negli ultimi trent'anni che è maturato un concreto interesse per lo sviluppo di una teoria linguistica sul comico. Per un background relativo alle tre teorie sull'*humor* più diffuse sembra necessario sottolineare che, di recente, gli approcci di ricerca hanno spinto sempre più spesso verso una possibile integrazione o gradazione (cfr. Krikmann, 2006) delle seguenti tre posizioni teoriche: 1) teorie incentrate sulla citata incongruenza o sulla natura paradossale del testo, sulla scia dei lavori di Raskin e Attardo, in cui si privilegia una dimensione cognitiva; 2) teorie incentrate sull'idea di superiorità o prevaricazione (messa in atto verso particolari tipologie di persone e gruppi, spesso a partire dall'elemento di genere, politico o etnico) in cui si riconosce un atteggiamento ostile ed aggressivo nell'uso del comicità; 3) teorie di stampo psicoanalitico incentrate sull'effetto psicologico

L'analisi linguistico-testuale affronterà il testo passo dopo passo, nel tentativo di evidenziare alcuni degli elementi ritenuti più rilevanti dal punto di vista della coesione e della coerenza testuali. In seguito, si concentrerà l'attenzione su un passaggio in particolare – il rinvio cataforico presente nell'occhiello della Tavola e i suoi possibili referenti linguistici – con il quale si spera di poter cogliere meglio la profondità del testo e l'ampiezza del ventaglio di interpretazioni consentite dalle scelte dell'autore, non sempre percorribili nella traduzione italiana. Ciò consentirà di mostrare, inoltre, l'importanza dell'analisi linguistico-testuale nella comparazione tra il testo originale e la traduzione per intravedere e, si spera, svelare, alcuni dei meccanismi di rinvio e sostituzione capaci di ampliare i sensi del testo verso possibili infinite riletture.

Per esigenze di precisione si riportano di seguito un'immagine della Tavola tratta dall'edizione italiana (Fig. 1) e i due testi per esteso (Tabella 1), con l'originale differenziazione tra maiuscolo e minuscolo. Si segnala che il maiuscolo, fatta eccezione per il titolo e per le sigle CIA e KGB, è sempre associato al discorso diretto contenuto nei *balloon*. Nella colonna di sinistra della tabella vengono, inoltre, presentati ulteriori elementi indicati con le seguenti lettere: *O* per occhiello, *T* per titolo, *D* didascalia (sempre discorso indiretto della voce narrante), *B* per *balloon* in cui c'è discorso diretto (il parlante è indicato per esteso).

che il comico ha sul fruitore, in cui il meccanismo sostitutivo consente di far evolvere gli istinti negativi in reazioni accettabili evitando uno sforzo intellettuale per reprimerli, sulla scia degli approcci psicanalitici. Per un approfondimento relativo ad alcuni modelli e alla variazione cross-culturale delle barzellette incentrate sul contrasto *intelligenza/stupidità* si rimanda a Davies (1990).



Figura 1: La Tavola esaminata, tratta da *Palestina*, Joe Sacco, p. 96
(© 2006 Arnoldo Mondadori Editore).

Tabella 1: i testi a confronto		
	Originale (1996)	Traduzione italiana (2002)
1	O Stop me if you've heard this one, I heard this one twice...	Interrompetemi se la sapete già, io l'ho già sentita due volte...
2	T A PALESTINIAN JOKE	UNA BARZELLETTA PALESTINESE
3	D Three secret agents were walking along the edge of a forest. One was CIA, one was KGB, one was Shin Bet...	Tre agenti segreti passeggiano ai margini di un bosco. Uno della CIA, uno del KGB, uno dello Shin Bet...
4	D They saw a rabbit running into the trees and they decided to see how fast each of them could capture it...	...quando vedono un coniglio che scappa tra gli alberi. Allora decidono di vedere quanto ci mette a catturarlo ognuno di loro.
5	D The CIA man went first and returned with the rabbit in ten minutes...	Va per primo l'agente della CIA, che torna col coniglio dopo dieci minuti...
6	D They let the rabbit go again...	Lascia andare il coniglio...
7	D The KGB agent returned with the rabbit in only five minutes...	L'agente del KGB torna col coniglio dopo cinque minuti soltanto...
8	D The Shin Bet fellow was not impressed...	Il tipo dello Shin Bet non si fa impressionare...
9	B, Shin Bet THAT'S NOTHING.	È UNA SCIOCCHENZA.
10	B, Shin Bet LET THE RABBIT GO AGAIN.	LASCIATELO ANDARE.
11	D The Shin Bet officer went after the rabbit...	L'agente dello Shin Bet segue il coniglio...
12	D The other two agents waited... five minutes passed... ten minutes... 20... 40...	Gli altri due aspettano... passano 5 minuti... 10... 20... 40...
13	B, CIA SOMETHING'S GONE WRONG.	È SUCCESSO QUALCOSA.
14	D They entered the forest to look for their Israeli colleague...	Entrano nel bosco in cerca del collega israeliano...
15	D They walked for a long time... going deeper and deeper into the woods...	Camminano a lungo... s'addentrano sempre più tra gli alberi...
16	D Finally, they heard a noise – yelling and screaming...	Alla fine sentono dei rumori, grida e strilli...
17	D ...and they followed the sound to a clearing...	...e li seguono fino a una radura...
18	B Shin Bet ADMIT YOU'RE THE RABBIT!	AMMETTI CHE SEI IL CONIGLIO!
19	B Shin Bet ADMIT YOU'RE THE RABBIT!	AMMETTI CHE SEI TU IL CONIGLIO!

Tabella 1: versione originale del testo (Sacco 2002: 96) e traduzione italiana di Daniele Brolli (Sacco 2006: 96).

Riflettendo come traduttore e autore di testi tradotti in numerose lingue, Eco afferma (2003: 155):

Dunque, per essere fedele al senso profondo di un testo, una traduzione può cambiarne il riferimento. Ma sino a che punto? [...] Rispettare la fabula vuol dire rispettare il riferimento di un testo a mondi possibili narrativi. [...] Il traduttore deve decidere quale sia il livello (o i livelli) di contenuto che la traduzione deve trasmettere [...].

Al di là di alcune divergenze tra il testo originale e la traduzione, di cui ci si occuperà più avanti, nell'insieme l'edizione italiana appare, in più punti, piuttosto libera rischiando di alterare il senso del testo, chiamando in causa problematiche traduttologiche in senso stretto, oltre che linguistiche. Inoltre, anche se la presenza dell'elemento grafico solitamente conferisce stabilità alla traduzione del fumetto – consentendo di lasciare invariato almeno uno dei due livelli della citata multimodalità – si vedrà tra breve che, nell'edizione italiana, l'intervento è andato ben oltre il piano puramente linguistico e testuale chiamato in causa nel processo di traduzione, operando anche sull'aspetto grafico.

3. Discussione

3.1 La barzelletta: gli indicatori metatestuali

Nel racconto breve di genere comico, lo scopo dell'autore è quello di trattare un tema attraverso un flusso di senso che sarà chiaro al fruitore soltanto dopo il superamento di un salto finale, in cui la sospensione e la sorpresa dell'inatteso si risolvono nell'effetto suscitato della barzelletta. Dal punto di vista della struttura informativa del testo ciò si ottiene solitamente tramite la trasformazione di una conoscenza condivisa, il *dato*, con un'alterazione della stessa, solitamente più o meno fantasiosa, ovvero il *nuovo*. Un salto sì testuale ma innanzitutto cognitivo e pragmatico, realizzato sulla base di un insieme di cono-

scenze condivise che vengono manipolate per raggiungere l'effetto comico ideato *ad hoc* dall'autore. Il lettore, dal canto suo, sembra trarre piacere proprio dalla particolare e sempre nuova risoluzione del suddetto salto che dà luogo all'effetto comico. E ciò avviene nonostante il ricevente sia perfettamente cosciente di ciò che sta per accadere, grazie alle aspettative create dall'autore con l'identificazione preliminare della tipologia testuale. La barzelletta, infatti, è anticipata molto spesso sia in italiano sia in inglese, come accade anche nel caso esaminato, da tipici riferimenti metatestuali – si pensi, per citare un solo esempio d'uso comune capace però di rivelare il potere comunicativo di queste "formule", al *La sai l'ultima* divenuto prima titolo di una rubrica su un settimanale enigmistico e in seguito titolo di un programma televisivo.

I suddetti riferimenti metatestuali risultano fondamentali perché consentono ai partecipanti di stabilire, sin dal principio, il tipo di apporto che si intende dare alla comunicazione e spesso, come si evince dal passo qui riportato, contengono rinvii anaforici che possono essere indici più o meno evidenti di ulteriori elementi salienti nel testo (Petrenko, 2007: 106; corsivo mio).

Two peculiarities of the metatextual cues deserve attention. Firstly, some of them comprise anaphoric elements that refer either to the *conceptual structure* or to the *topic of the discourse*. The latter quality can be explained by the fact that the natural environment for the joke-telling genre is oral communication which requires a smooth flow of information and the minimum of misunderstanding between interacting subjects.

Nel caso preso in esame, attraverso la possibile ambiguità del rinvio cataforico della versione originale, questa indicazione che si trova come occhiello al titolo sembra consentire l'interpretazione di un *non detto* che purtroppo, però, non riemerge con la stessa forza nella traduzione italiana anche per ragioni strettamente linguistiche, a causa

dell'accordo di genere che, in questa lingua, impedisce un duplice riferimento e il conseguente doppio percorso interpretativo.

3.2 L'occhiello come indicatore metatestuale

Stop me if you've heard *this one*, I heard *this one* twice...

Interrompetemi se *la* sapete già, io l'ho già sentita due volte...

Nei due testi esaminati le sequenze riportate fungono da indicatori metatestuali attraverso una deissi testuale che sembra puntare al titolo a cui è sovrapposto l'occhiello: *A Palestinian joke / Una barzelletta palestinese*. Osservando la traduzione e considerando alcune delle manifestazioni linguistiche della coesione e della coerenza nell'intera tavola in lingua originale, e il grado di informatività del testo originale, saltano agli occhi alcuni elementi che lasciano spazio ad una interpretazione molto più complessa e marcata, in particolare osservando le modalità con cui i rinvii e ripetizioni nominali e pronominali si orchestrano insieme nel testo.

Osserviamo innanzitutto l'originale in inglese, la cui forma è a tal punto riconoscibile da fungere da titolo ad un recente volume sul tema: *Stop Me If You've Heard This: A History and Philosophy of Jokes* di Jim Holt edito nel 2008.

Nell'occhiello qui esaminato la formula appare ampliata: al dimostrativo si aggiunge l'indefinito *one* e l'intero sintagma occorre due volte in (1) con un valore cataforico il cui riferimento è sospeso fino alla comparsa della prima occorrenza testuale ad esso associabile. Il sintagma, composto dal pronome dimostrativo seguito dal pronome indefinito, dal punto di vista informativo si potrebbe considerare ridondante se paragonato alla formula più breve già citata e comunemente adoperata in ambito anglofono. Una scelta tra altre forme meno ridondanti, però, come "Stop me if you've heard *this*" seguita da "I heard *this/it* twice", avrebbe lasciato cadere nel vuoto sia la ricorrenza

del più ampio sintagma *heard this one* – una ripetizione che tra breve apparirà ancor più rilevante ai fini dell'analisi condotta – sia il rinvio a *one* con il quale si ammette ancora una doppia possibilità. Infatti, mentre *it* avrebbe un riferimento obbligato, [-umano], *one* consentirebbe ancora di immaginare, anche se solo in potenza, due elementi connotati dai due tratti [\pm umano]. Proseguendo con la lettura, quindi, il pronome *one* potrebbe essere interpretato senza dubbio, in prima istanza, come pronome indefinito e rinvio cataforico al referente *joke* che appare subito dopo, nel titolo, in (2).

Tuttavia, non appena inizia la narrazione, nella prima didascalia in (3) occorre tre volte la medesima forma *one* con la funzione di pronome personale indefinito associato ai tre diversi referenti, gli agenti segreti della CIA, del KGB e dello Shin Bet. Il pronome è seguito dal verbo *was* in tutti e tre i casi dando luogo nuovamente a una ricorrenza di strutture formali e ad un triplice parallelismo sintattico in un'unica didascalia: *one + was + X/Y/Z*.

A questo punto si crede sia possibile ripensare alle ridondanze finora rilevate – sia della forma pronominale *one* sia delle costruzioni sintagmatiche *heard this one* e *one was* – come spie di un possibile duplice riferimento o, quantomeno, fonte di un dubbio. Se le prime due occorrenze di *one* in (1) fossero interpretate come pronomi personali come accade in (3) rappresentando una ripetizione funzionale oltre che formale con il medesimo referente? Sarebbe possibile seguire nel testo questo percorso di senso profondo, al di là del percorso di senso superficiale chiamato in causa dall'associazione del rinvio *one* al riferimento metatestuale a *joke*?

Operando in questa direzione – associando il tratto [+umano] al pronome *one* sulla scia di quanto è accaduto per le successive tre occorrenze della forma – il testo dell'occhiello potrebbe essere reinterpretato come un "se avete già sentito *questo/a*, io l'ho sentito/a due volte". Il copione, il cosiddetto *script*, finirebbe in sintesi con l'essere passibile di una duplice interpretazione, secondo due percorsi distinti:

l'assenza della marca di genere in inglese, infatti, potrebbe ancora lasciare ampio spazio all'ambiguità tra i due referenti *joke* e *secret agent*. Nel primo caso *this one* rappresenterebbe una deissi testuale, nel secondo invece personale. Fermando qui l'analisi, tuttavia, questo secondo percorso interpretativo non sembra avere fondamenta molto solide e bisogna andare più avanti nel testo per cogliere ulteriori ed eventuali indizi, nel tentativo di afferrare un quadro più generale e coerente dei possibili sensi del testo.

Seguendo il secondo percorso (*one* = deissi personale) il dimostrativo *this* può essere interpretato come rinvio capace di apportare una connotazione negativa alla persona cui si riferisce che, come si evince dalla chiusura, la cosiddetta *punch line*, è l'agente israeliano (*this one* = *Shin Bet agent*). Procedendo con l'analisi linguistico-testuale, l'interpretazione potrebbe essere confermata da ulteriori elementi che nella versione italiana appaiono ancora una volta alterati in maniera più o meno consistente e, in alcuni casi, perduti definitivamente.

In inglese il primo verbo nell'occhiello è *hear* (1) – che ben si addice alla natura orale del genere e tuttavia si contrappone alla natura visiva del testo fumettistico – e occorre due volte con la medesima forma al participio passato *heard*, associato alle due deissi personali *you* e *I* con le quali si stabilisce sin dal principio un contatto tra autore e lettore/i. Ancora, rispetto all'identificazione degli interlocutori, c'è da segnalare che mentre nella prima interpretazione (*this one* = deissi testuale = *a joke*) il sintagma *this one* ha un referente non umano e i partecipanti sono solo due, ovvero parlanti e ascoltatori come indicato dalle persone *I* e *you*, nel secondo percorso interpretativo il sintagma *this one* può essere immaginato come riferimento ad una terza persona singolare (*this one* = deissi personale = *Shin Bet agent*) estranea e distante dalla prima e dalla seconda persona che partecipano allo scambio comunicativo, cosicché le identità chiamate in causa diverrebbero tre, *You*, *I* e *this one*.

Comparando il testo in inglese e la traduzione italiana alla luce del duplice percorso di senso individuato grazie all'analisi linguistico-testuale del primo, si può segnalare un ulteriore elemento ritenuto saliente: la resa italiana del verbo *heard* che si sposta dal piano del *sentire* a quello del *sapere*. Questa scelta appare sicuramente adeguata dal punto di vista semantico perché è molto frequente nelle indicazioni metatestuali introduttive del genere in italiano (vd. il già citato *La sai l'ultima*). Al tempo stesso, però, sebbene adeguata da un punto di vista pragmatico e testuale, sembra non esserlo da un punto di vista denotativo ed espressivo e, più in generale, simbolico, perché non consente di cogliere un ulteriore segnale auto-evidente nel testo originale: dopo le prime due ricorrenze nell'occhiello, la terza e ultima ricorrenza di *heard* apre la striscia in basso alla pagina (16), ponendosi in un rapporto di simmetria con le altre due ad inizio pagina; un ciclo che nel testo italiano non gode di altrettanta salienza, a causa della sostituzione del primo *sentire* con il *sapere* dal presunto valore sinonimico.

Continuando con la lettura – e arrivando al punto di svolta della barzelletta, con la reazione fuori luogo e inaspettata (ne siamo proprio certi?) del terzo personaggio – si possono rintracciare ulteriori conferme. Come riescono i due agenti a trovare il collega smarrito nel bosco? In (16) “*they heard a noise – yelling and screaming...*” (lett. *sentono un rumore – urla e strilla*) reso nella traduzione italiana con “*sentono dei rumori, grida e strilli*”. Infine, in (17), “*they followed the sound*” reso con “*li seguirono*” in cui il suono è stato eliminato.

Anche qui alcune delle scelte operate dal traduttore appaiono rilevanti da un punto di vista linguistico-testuale. Innanzitutto, in inglese l'uso dell'articolo indeterminato *a* associato al sostantivo *noise* consente di approfondire ancora le possibilità di interpretazione. Sarebbe possibile concepirlo come terzo ipotetico referente per un ulteriore percorso di senso basato sul rinvio *this one = this noise*? Come si vedrà tra breve questo sviluppo si rivelerà più come conferma del secondo percorso di senso che come ulteriore pista interpretativa in sé, fornendo

do ulteriori spunti di riflessione sui fenomeni di coesione e di coerenza e sulla loro complessità.

La resa di *a noise* con l'italiano *dei rumori*, sebbene apparentemente adeguata sotto molteplici punti di vista, preclude l'associazione del rinvio *this* all'elemento acustico, interpretazione che seppure remota è percorribile in inglese. A questo si deve aggiungere che, anche dal punto di vista della punteggiatura, la resa italiana sembra piuttosto libera, eliminando il trattino lungo di separazione che rendeva il primo termine contenitore delle due successive forme sinonimiche⁵. A *noise* appare anche dal punto di vista tipografico come un iperonimo delle forme *yelling* and *screaming*, con un'accumulazione di elementi contigui dal punto di vista semantico, parte del più ampio *noise*. Nell'edizione italiana, pur non essendo obbligatoria la "traduzione" del segno di punteggiatura, si sbilancia l'equilibrio originale e si offre al lettore un elenco dei tre elementi posti su un medesimo piano: *rumori, grida e strilli*.

Infine, in (17), la frase successiva "*They followed the sound [...]*" è resa in italiano con "*li seguirono*" che è sicuramente accettabile e in accordo con le precedenti scelte traduttive – e con l'uso del plurale *rumori* – ma annulla del tutto l'occorrenza dell'ultima forma collegata alla sfera uditiva, *a sound*, elemento fondamentale per chiudere il crescendo delle forme nominali e verbali *noise, yelling, screaming, sound* – circoscritte dalla forma verbale *hear* che apre e chiude il racconto. La sostituzione della forma nominale *sound* con il pronominale *li* impedisce, infatti, di cogliere la *climax* e di superare la semplice accumulazione resa con l'italiano – *noise* è infatti inteso nel senso più vicino alla sua natura acustica proprio in quanto opposto a *sound*⁶. In pratica, anche limitan-

⁵ Sembra opportuno segnalare l'importanza di questa scelta di traduzione per il ruolo della punteggiatura nell'interpretazione della prosodia dell'originale che evoca una pausa più incisiva tra il primo e gli altri due elementi; in italiano questa pausa non è marcata ed è identica alla pausa che segue, annullando la differenza originale.

⁶ Sebbene la percezione soggettiva faccia oscillare il confine tra ciò che comunemente si indica con i due termini *suono* e *rumore*, da un punto di vista fisico-acustico descrivono

do l'attenzione ai soli elementi visivi e linguistici più evidenti nella versione originale – come le varie occorrenze di forme verbali e nominali associate alla sfera uditiva – ciò che sembra caratterizzare maggiormente l'agente israeliano è il suono.

Un'ulteriore conferma può giungere da un elemento finora non introdotto: come già affermato, Sacco sembra giostrarsi abilmente tra il rispetto e l'evasione dai canoni del genere, tuttavia nell'intero volume un elemento balza agli occhi – o forse sarebbe meglio dire alle orecchie? – la quasi assoluta mancanza di onomatopee ed ideofoni nelle ca. 140 pagine che compongono il volume⁷.

Mentre di solito, nel fumetto, l'equilibrio tra testo e immagini è sbilanciato a favore del secondo elemento, anche per ovvi motivi di spazio (cfr. Basile, 2011: 180), in questo caso particolare il rapporto appare molto bilanciato pur nella sua apparente discontinuità. Ci sono, infatti, pagine in cui l'equilibrio testo/immagini è "canonico" e numerose pagine in cui la ricchezza di testo quasi affanna il lettore, mentre l'assoluta assenza del suono – delle gocce di pioggia così come delle esplosioni delle bombe – risulta quasi assordante. *Palestine* sembra, palesemente, vivere e sopravvivere nel silenzio, in un silenzio distante dal caos in cui vivono le popolazioni dei Territori Occupati di cui si racconta. Un silenzio che rispecchia fedelmente lo stato di invisibilità di cui i palestinesi sembrano vittime da decenni. Come ricorda ancora Edward Said nell'*Omaggio* che apre il volume (Sacco, 2006: 12):

due elementi opposti in quanto a periodicità, regolarità e armonia delle frequenze delle rispettive onde: il segnale è sonoro mentre il rumore è il *disturbo del segnale*.

⁷ Nel Cap. 5, a pagina 117, occorre l'unico esempio di onomatopea, la forma *BLAM!*, collocata però in una didascalia e quindi assimilabile anche da un punto di vista grafico, al contrario di quanto accade solitamente, al discorso indiretto che di solito compare in questa posizione. L'elemento onomatopeico racchiuso nella didascalia, inoltre, si trova sul limite tra le ultime due strisce della pagina in cui si racconta di guerriglie ed esplosioni, serrande che si chiudono in fretta e gente in fuga per le strade, rendendo difficile la comprensione del rapporto di iconicità che solitamente invece è del tutto immediato. Per un approfondimento relativo alle onomatopee nel fumetto cfr. Catricalà, 2012 e Dovetto, 2012.

Subito dopo la guerra del giugno 1967 persino la parola “Palestina” era impossibile da usarsi durante incontri pubblici. Mi vengono in mente i cartelli esibiti davanti ai luoghi nei quali si tenevano conferenze e seminari sulla Palestina in quel periodo che dicevano “la Palestina non esiste” e nel 1969 Golda Meir espresse esplicitamente il concetto che i palestinesi non esistevano.

Alla luce di questi nuovi dati, la presenza di questo rinvio e della ricorsività dell’elemento sonoro nel contesto della barzelletta palestinese appaiono ancor più indicativi e consentirebbero di immaginare la seguente proporzione *palestinese* : *silenzio* = *israeliano* : *suono e rumore*, supportando il secondo percorso interpretativo (in cui ora è assimilato il terzo percorso *this one* = *a noise*) e la possibilità di un doppio referente per il rinvio *this one* al tempo stesso co-testuale e contestuale.

Ancora, ritornando ai citati indicatori metatestuali del genere e focalizzando l’attenzione sul loro assetto grafico e tipografico, è possibile mettere in luce un elemento degno di nota. Nell’edizione italiana le modifiche sono andate ben oltre il piano linguistico differenziando la versione originale dalla traduzione dal punto di vista grafico. Nella prima, infatti, lo stile di occhiello e titolo è il medesimo e cambia solo la dimensione, più piccola per il primo elemento (Fig. 2), mentre in italiano l’occhiello è stato inserito su uno sfondo nero che, oltre a distanziare psicologicamente questa porzione di testo dal resto, rende i due elementi diversi tra loro (Fig. 1) distinguendo ciò che nell’originale appare invece coeso.



Figura 2: L’occhiello come appare nella Tavola originale tratta da *Palestine*, p. 96 (© 2002 Fantagraphics Books).

3.3 La traduzione tra perdita e guadagno

Ritornando sul secondo percorso di senso percorribile in inglese, bisogna riconoscere che i limiti imposti dall'indicazione di genere in italiano non consentono di rendere con la stessa efficacia la polivalenza dell'inglese *this one* che, proprio in quanto privo di specificazioni oltre il numero, lascia aperto lo spazio a molteplici interpretazioni. Ricercando una traduzione il più possibile vicina alla natura del genere umoristico nella cultura d'arrivo, con la formula veicolata dal verbo *sapere*, il traduttore sembra aver reso perfettamente il senso di una delle principali interpretazioni, quella per cui il referente di *this one* è *joke*, la barzelletta in sé. Tuttavia in questo modo è stato inevitabile rinunciare all'originale ambiguità del rinvio *this one* ai due referenti *joke* e *secret agent* che è parsa un'interpretazione validata sia da ulteriori elementi disseminati nel testo ed emersi grazie all'analisi linguistico-testuale sia da elementi emersi rispetto alla semiosfera dell'intero fumetto e del tema di cui tratta.

Sarebbe giusto obiettare che in italiano rendere tale ambiguità di senso sia impossibile a causa dell'accordo grammaticale che implica la selezione di un genere, escludendo automaticamente una delle due possibilità a patto di non alterare la traduzione, esponendosi quindi inevitabilmente ad ulteriori rischi. Rimane tuttavia aperta la possibilità di una traduzione alternativa capace di offrire un'adeguatezza ancora più vicina alle reali potenzialità del testo originale.

Le divergenze tra l'originale e la versione italiana ci sono e naturalmente sono più o meno rilevanti: differenze nell'espressione della dinamica temporale, nell'uso delle forme pronominali, della diversa distribuzione dei connettivi e della punteggiatura. Tuttavia, in un caso particolare il traduttore sembra aver rivestito il ruolo di autore più che di mediatore modificando la cosiddetta *punch-line*, ovvero la battuta di chiusura del testo. Nella versione originale l'ultima espressione, pronunciata dall'israeliano che tiene tra le mani un asino spaventato, è ripetuta due volte: "Admit you're the rabbit!" in (18) e (19). Nella ver-

sione italiana, invece, occorrono due espressioni diverse – una piena e l'altra con l'ellissi del pronome personale – che annullano la ripetizione totale dell'intera struttura sintagmatica originale, aggiungendo un'enfasi sul deittico adoperato nell'ultima battuta che non è affatto ricercata nella versione in inglese: "Ammetti che sei (tu) il coniglio". Osservando la libertà esercitata nella traduzione della *punch-line* e ripensando all'occhiello introduttivo sembra legittimo, a questo punto, pensare a scelte anche più ricercate e apparentemente meno motivate dal punto di vista formale, ma adatte a rendere l'ambiguità di senso dell'occhiello e il suo duplice orientamento: verso il testo e verso il mondo. L'analisi linguistico-testuale di un solo passaggio del testo, alla luce di tutti gli altri elementi in esso contenuti, oltre ad aprire lo spazio di riflessione sui possibili percorsi di senso evocati dal testo in lingua originale, ha consentito di mettere in luce alcune delle problematicità chiamate in causa dalle "perdite" e dalle eventuali "compensazioni" tipiche della problematica attività di negoziazione che caratterizza il processo traduttivo⁸.

3.4 Ripetizioni e sostituzioni: la definizione dell'identità

Un altro elemento ritenuto degno di nota è il differente uso di ripetizioni e sostituzioni nei due testi, soprattutto in relazione alle diverse denotazioni e connotazioni associate ai personaggi principali. I tre agenti (CIA, KGB e Shin Bet) vengono, infatti, indicati con le seguenti forme nel testo originale: *secret agents*, tutti e tre gli uomini, denotati questo modo nella prima occorrenza in (1); *man* l'agente della CIA in (5), *agent* l'uomo del KGB in (7) e *agents* entrambi in (12), cui si ag-

⁸ Cfr. l'approccio alla traduzione e il collegato concetto di *negoziazione* in Eco (2003: 18): "Forse la teoria aspira a una purezza di cui l'esperienza può fare a meno, ma il problema interessante è quanto e di che cosa l'esperienza possa fare a meno. Di qui l'idea che la traduzione si fondi su alcuni processi di negoziazione, la negoziazione essendo appunto un processo in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d'altro – e alla fine le parti in gioco dovrebbero uscirne con un senso di ragionevole e reciproca soddisfazione alla luce dell'aureo principio per cui non si può avere tutto".

giungono *fellow* in (8), *officer* in (11) e *colleague* in (14) associati tutti all'uomo dello Shin Bet.

Fatta eccezione per il primo referente, *secret agents*, in inglese le sostituzioni sono adoperate in misura diversa per i tre uomini: nessuna forma per il russo, una forma per l'americano e ben tre per l'israeliano. Inoltre, mentre *colleague* potrebbe risultare neutrale e non assumere connotazioni particolari, sia *fellow* sia *officer* mostrano un grado di ambiguità maggiore: il primo consente infatti un'interpretazione non altrettanto accessibile con la resa in italiano con il più generico *tipo*, nel suo essere adoperato in contesti con accezioni tanto negative quanto positive spaziando dal *collega* al *compare*; il secondo, invece, tradotto con *agente*, risulta in una ricorrenza totale che sbilancia il rapporto tra le due versioni (in italiano c'è una sostituzione lessicale in meno) e il reciproco trattamento della definizione dei personaggi dal punto di vista della loro denotazione e connotazione.

Infine, la presunta iperonimia implicita nell'uso di *officer* – reso in italiano con *agente* annullando del tutto la *variatio* innescata dalla scelta in inglese – nasconde in realtà una piccola insidia nella denotazione originale che si perde nella traduzione. Anche se i tre personaggi vengono definiti come *secret agents* sin dal principio, l'uso del sostituto *officer* è sicuramente molto più lontano dall'ufficiosità che dovrebbe caratterizzare un *agente segreto*. L'italiano *agente*, sebbene adatto come scelta traduttiva, facilmente può qui lasciar sottintendere l'ellissi del *segreto*, lasciando cadere questa opposizione tra ufficialità e ufficiosità resa possibile dalle sostituzioni adoperate nella versione originale. Naturalmente, dal punto di vista dell'informatività, il testo risulta ulteriormente modificato con una perdita piuttosto che un guadagno, soprattutto se si considera l'opposizione *ufficialità/ufficiosità* alla luce del contenuto della *punch-line* e l'associazione di metodi di tortura ad agenti dei servizi istituzionali.

4. Conclusioni

Considerando la multimodalità del fumetto, sembra giusto sottolineare che:

La differenza rilevante rispetto ad altri tipi di testi è che la coerenza e la coesione sono realizzate non da una giustapposizione tra il linguaggio delle parole e il linguaggio delle immagini, ma da una stretta interazione o sinergia tra parole e immagini, così che più che testo complesso il fumetto può esser definito – più opportunamente – come un testo sincretico, ossia un testo, potremmo dire, polifonico che mette in gioco sistemi semiotici ‘eterogenei’. (Basile, 2012: 179)

Nel caso preso in esame, in sintesi, sia la *polifonia* del testo (la parola è quanto mai appropriata) così come emerge dal confronto tra gli elementi propriamente linguistici e quelli grafici sia il citato gioco tra “sistemi semiotici ‘eterogenei’” appaiono accessibili nella versione originale mentre lo sono molto meno in quella italiana. Una perdita che si considera saliente rispetto alla reale profondità del testo originale. Nonostante il testo si autodefinisca come *barzelletta*, alcuni degli elementi ricavati dall’analisi linguistico-testuale hanno, infatti, consentito di immaginare un duplice percorso di senso del testo e un legame con la realtà contestuale che appare molto più marcato, anche ideologicamente. Ciò consente di abbracciare uno spazio di senso più ampio – dalla semplice ironia dell’effetto comico a quello della denuncia e di un effetto che si orienta al tragico – anche attraverso un nuovo bilanciamento degli equilibri del genere testuale dal punto di vista dei livelli di informatività.

Il primo percorso di senso, quello in cui *this one = a joke*, la barzelletta gioca sul tipico paradosso *stupido/intelligente*: i primi due agenti portano a termine il compito mentre il terzo non ci riesce, risultando ridicolo, e gli altri elementi potrebbero essere considerati anche come un semplice riempitivo di una struttura narrativa molto diffusa e accessi-

bile e che, indubbiamente, suscita un sorriso spontaneo. La somiglianza tra il muso dell'asino e il profilo dell'agente, inoltre, sembra rafforzare l'affinità tra i due attraverso la specularità della loro rappresentazione, ridicolizzando ancor di più l'israeliano.

Il secondo percorso di senso consentirebbe poi di spingere il senso stesso del genere oltre i propri confini, puntando al tragico piuttosto che al comico e non sulla base della drammaticità dei temi trattati quanto attraverso un gioco di equilibrio tra i legami di coesione e coerenza che tengono legati assieme testo e contesto.

La reazione dell'agente israeliano è sì sproporzionata e, pertanto, apparentemente paradossale, tuttavia fa parte del bagaglio di conoscenze comuni di chi ha vissuto o conosciuto la situazione israelo-palestinese in maniera più o meno diretta, come l'autore del testo. Di conseguenza non sembra più possibile rilevare quel salto dovuto all'incongruenza testuale, pragmatica o cognitiva, così come delineato in precedenza: l'inaspettato che generalmente si risolve nella battuta finale non appare affatto nuovo. Se la tanto attesa *punch-line* fa parte della sfera delle conoscenze condivise piuttosto che di quella della loro alterazione e fantasiosa manipolazione, il testo non risulterebbe più né paradossale né ironico e i normali equilibri del genere, dal punto di vista informativo, potrebbero risultare ribaltati. A questo punto, infatti, l'attenzione inizialmente concentrata sull'incongruenza dello *script* e sul piano testuale e narrativo si proietta verso un nuovo polo di tensione, sostituendo all'inattesa incongruenza della continuità del senso testuale l'incongruenza della continuità di senso reale, ben lontana dall'essere inaspettata anche se del tutto paradossale.

Azzurra Mancini
amancini@unior.it

Riferimenti bibliografici

Attardo 2002

Attardo Salvatore, "Translation and Humour An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)", *The Translator*, 8/2, pp. 173-194.

Attardo e Raskin 1991

Attardo Salvatore e Raskin Victor, "Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model", *Humor. International Journal of Humor Research*, 4-3/4, pp. 293-347.

Basile 2012

Basile Grazia, "Il fumetto come testo semioticamente complesso. Aspetti teorici e divulgativi" in *Comunicazione e ambiente. Atti delle Giornate di studio svoltesi dal 24 al 26 marzo e dal 3 al 6 maggio 2011* (a cura di Alberto Manco), Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", pp. 191-199.

Catricalà 2012

Catricalà Maria, "Voci, ideofoni e balloon: gli spazi fonico-uditivi del fumetto", in *Comunicazione e ambiente. Atti delle Giornate di studio svoltesi dal 24 al 26 marzo e dal 3 al 6 maggio 2011* (a cura di Alberto Manco), Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", pp. 175-190.

Davies 1990

Davies Christie, *Ethnic humor around the world: a comparative analysis*, Indiana University Press.

De Mauro 2000

De Mauro Tullio, *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, Torino, UTET.

De Mauro 1994

De Mauro Tullio, 1994, *Sette forme di adeguatezza della traduzione*, in *Capire le parole*, Laterza, Roma-Bari, pp. 81-95.

Dovetto 2012

Dovetto Francesca, "Onomatopée in diacronia nel fumetto", in *Comunicazione e ambiente. Atti delle Giornate di studio svoltesi dal 24 al 26 marzo e dal 3 al 6 maggio 2011* (a cura di Alberto Manco), Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", pp. 201-211.

Eco 2003

Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

Gadducci, Gori, Lama 2011

Gadducci Fabio, Gori Leonardo, Lama Sergio, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale fra Fascismo e Fumetti*, Battipaglia (Sa), Nicola Pesce Editore.

Krikmann 2006

Krikmann Arvo, "Contemporary linguistic theories of humour", *Folklore*, 33, pp. 27-57.

Mancini e De Rosa 2013

Mancini Azzurra e De Rosa Francesca, "Diabolik a Clerville: per una toponomastica fantastica (...ma non troppo)", in *Atti della Giornata di Studio "Toponomastica e linguistica: nella storia, nella teoria"*, in corso di stampa.

Mancini e Russo 2012

Mancini Azzurra e Russo Valentina 2012, "Il rapporto uomo-donna nel fumetto: la comunicazione tra Eva e Diabolik", in *Comunicazione e Ambiente, Atti delle Giornate di studio svoltesi dal 24 al 26 marzo e dal 3 al*

6 maggio 2011 (a cura di A. Manco), Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", pp. 213-231.

Manco 2012

Manco Alberto (a cura di), *Comunicazione e Ambiente, Atti delle Giornate di studio svoltesi dal 24 al 26 marzo e dal 3 al 6 maggio 2011*, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale".

Petrenko 2007

Petrenko Maxim, *The narrative joke: conceptual structure and linguistic manifestation*, PhD Diss., Purdue University.

Raskin 1985

Raskin Victor, 1985, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht-Boston-Lancaster, D. Reidel.

Sacco 2002

Sacco Joe, *Palestine. Introduction by Edward Said*, Seattle (WA), Fantagraphics Books.

Sacco 2006

Sacco Joe, *Palestina*, tr. it. di Daniele Brolli, Milano, Mondadori.

Si ringraziano Azzurra Mancini e Francesca De Rosa per la collaborazione nell'impaginazione del presente numero.

ISSN 2038-8675