

SUSANNA IVALDI¹

Il rapporto testo-immagine in *Stranalandia*. Un'analisi pluri-prospettica della multimodalità di Stefano Benni

Abstract

The aim of this paper is to analyze Stefano Benni's *Stranalandia* and the relation existing between his text and the illustrations by Pirro Cuniberti. The structure of the text has crucial implications on the graphics of the novel, especially considering the numerous blends coined by the author, where parts of different words are fused into a new one: are the images able to reproduce that structure faithfully? Do they miss some particulars, or do they manage to hybridize, better than words, the creatures involved? Another question arising from the analysis is, which genre can the novel be attributed to? Considering evidence from illustrated books, scientific textbooks for children and travel narratives, *Stranalandia* turns out to be some sort of "illustrated book for adults".

1. *Introduzione*

Il presente lavoro ha lo scopo di indagare il rapporto testo-immagine in *Stranalandia*² di Stefano Benni (1984), opera fortemente multimodale composta da sezioni di testo arricchite da illustrazioni del disegnatore Pirro Cuniberti. Data la vastità della narrazione, si è deciso di selezionare i capitoli relativi a esseri denominati con un blend, per un totale di 20 soggetti e rispettive trattazioni³. I dati così estrapolati sono stati analizzati attraverso vari approcci alla multimodalità, al fine di valutare quali vantaggi o criticità potessero presentare per il nostro scopo. Dopo aver illustrato le principali caratteristiche dei blend (§ 2), mostreremo le ricadute di una scelta multimodale per questo testo (§ 3), anche considerando le sue implicazioni grafiche⁴ (§

¹ Università degli Studi di Udine.

² Il romanzo si presenta come il diario di viaggio di due avventurieri naufragati sull'isola di Stranalandia. Nel descrivere gli abitanti dell'isola, i narratori inseriscono anche immagini per aiutare a comprendere le caratteristiche delle creature illustrate, quantomai singolari.

³ È stato inserito nel novero anche il blend *quadrotolare* <quadrato+rotolare che, sebbene non sia il nome di una creatura, riassume il comportamento del *cubolo*, esserino di forma cubica che, avendo facce quadrate, non rotola, ma *quadrotola*.

⁴ Nel presente lavoro, il dispositivo terminologico 'grafico' verrà impiegato nel significato di "iconico, visivo" secondo quanto proposto da Manco (2017) a proposito del *romanzo grafico*, calco di *graphic novel*, inteso come insieme di scrittura e disegno. Particolarmente calzante si dimostra anche la considerazione di Basile, per cui testi come *Stranalandia* si configurano come "forme particolari di semiosi,

4). Un tema strettamente connesso all'interazione tra modalità semiotiche riguarda l'opportunità di resa grafica e linguistica dei blend, che rappresenta uno snodo centrale di questo studio (§ 5). Un blend è costituito dalla "fusione" di parti di parole in una parola nuova (Marchand 1969): è stato, però, possibile all'illustratore di *Stranalandia* realizzare una perfetta fusione dei costituenti originari anche sul piano visivo? A causa del carattere originale dell'opera benniana, sono sorte questioni relative al genere letterario, tenendo conto del peso del rapporto testo-immagine e delle sue funzioni (§ 6): a tal fine, si propone un confronto tra alcuni testi illustrati e testi scientifici per bambini, e diari di viaggio (§ 7).

Infine, verranno tratte conclusioni in base a quanto emerso dai paragrafi precedenti (§ 8), offrendo spunti utili per il proseguimento della ricerca.

2. *Il blend: caratteri generali*

Con il termine *blend* si intende l'esito del processo morfologico di *blending*, che consiste nel fondere parti di parole diverse in un nuovo elemento lessicale (Marchand 1969). Le "parti di parole" derivanti dalle operazioni di segmentazione arbitraria sono definite *splinter* (Berman 1961: 279) e, sulla base della posizione che detengono nella *source word*, si articolano in: iniziali (I) nel caso di un processo di *back clipping*, cioè di eliminazione della parte finale della parola (es. *apericena* < *aperitivo* + *cena*); centrali (C) a seguito di "clipping with the middle of the word retained"⁵ (es. *bancomat* < *banco* + *auto-mat-ico*); finali (F) quando una delle *source words* subisce un *fore clipping*⁶ (es. *papamobile* < *papa* + *auto-mobile*). Gli splinter possono combinarsi tra loro secondo diverse modalità, seppur non tutte dotate della medesima frequenza⁷: al contrario di altri tipi di blend, come quelli con uno splinter finale a inizio parola, piuttosto rari a causa delle difficoltà di accesso al lessico mentale per il lettore, i blend con splinter iniziali in prima posizione paiono essere i favoriti.

Esistono, però, casi in cui solo una delle *source words* sia sottoposta al processo di *clipping*, mentre l'altra venga conservata intera. Inoltre, i due costituenti di base possono anche condividere alcuni grafemi/fonemi, dando luogo a una sovrapposizione (*overlap*), e può addirittura succedere che non ci sia un effettivo taglio a danno di una delle parole, ma semplicemente una condivisione di materiale linguistico che viene impiegato una volta soltanto, come nel caso degli *zero splinters* (es. *sexploitation* < *sex* + *exploitation* – Lehrer 1996: 364).

di utilizzazione di entità quali le parole e le immagini per giungere a un prodotto [...] in grado di rappresentare la realtà in maniera peculiare" (2012: 177).

⁵ "Segmentazione con la parte centrale della parola conservata" (traduzione nostra).

⁶ I tecnicismi *back clipping*, *fore clipping* e *clipping with the middle of the word retained* si devono a Marchand (1969: 441-451).

⁷ Va specificato il carattere *language-specific* del presente dato: è noto, ad esempio, che l'inglese predilige strutture di tipo I+F (splinter iniziale+splinter finale) (Bauer 1983: 235), mentre da uno studio di Castagneto e Parente (2020) sul dizionario Zingarelli (2018) emerge che la maggioranza dei blend italiani ha struttura I+P (splinter iniziale+parola intera).

Considerando il *continuum* dei processi di formazione di parola, il blending viene comunemente associato alla composizione (Bombi 2009; Piñeros 2000); pertanto, si è deciso di impiegare il modello di classificazione dei composti di Scalise e Bisetto (2008) anche nella valutazione del rapporto esistente tra le *source words* dei blend. Questi ultimi sono stati, dunque, categorizzati in base a due parametri: la presenza/assenza di un elemento che funzioni da testa, essendo responsabile dei tratti sintattici e semantici dell'intero blend; le relazioni sintattiche e grammaticali che si instaurano tra i costituenti. In base al primo fattore, troveremo blend endocentrici (in cui uno dei due elementi ricopre un ruolo preminente e assume, così, la funzione di testa, a sinistra o a destra a seconda della posizione che lo splinter occupa nella neoformazione⁸), esocentrici (in cui nessun costituente svolge la funzione di testa⁹), e *dvandva* (in cui entrambi i costituenti possono essere identificati come testa¹⁰).

Relativamente al secondo parametro, potremo classificare i blend in subordinati, coordinati, attributivi e appositivi. Nei primi esiste un rapporto di dipendenza tra i costituenti (es. *zappacavallo* < *zappa-trice+cavallo*, macchina agricola trainata da un cavallo); i blend coordinati prevedono, invece, un legame copulativo tra i termini (es. *tigone* < *tig-re+le-one* è in parte tigre e in parte leone); i blend attributivi hanno una struttura del tipo Nome+Aggettivo o Aggettivo+Nome, in cui l'aggettivo funge da modificatore del nome (es. *lentocrazia* < *lento+buro-crazia*, "lungaggine procedurale che rallenta l'espletamento delle formalità burocratiche"¹¹); i blend appositivi rappresentano una sottocategoria degli attributivi, poiché i costituenti sono due sostantivi di cui uno ha funzione aggettivale (es. *girobussola* < *giro-scopio+bussola*, bussola giroscopica).

3. Epistemological commitments: *l'incontro di due modalità semiotiche*

La scelta di Benni di costruire il testo tramite l'unione di elementi linguistici e grafici si spiega considerando che la rappresentazione delle informazioni in due modalità semiotiche non genera ridondanza: infatti, i canali verbale e visivo presentano due *epistemological commitments* diversi (Bezemer & Kress 2008: 176), per cui le realizzazioni che offrono dello stesso fenomeno mostrano al contempo una relazione d'identità e di differenziazione (Unsworth & Cléirigh 2009: 154). Ciò rimanda alla nozione di *traduzione intersemiotica* o *trasmutazione* di Jakobson (1959: 233), che sarebbe costituita dall'interpretazione di segni verbali attraverso segni non verbali, per noi l'illustrazione.

Un caso che emerge dal testo riguarda i contesti in cui vengono raffigurati i *Reactional processes* (Kress & van Leeuwen 1996: 67), con il soggetto che osserva qualcosa o qualcuno nell'immagine o al di fuori di essa: la direzione dello sguardo

⁸ Es. *polstrada* < *pol-izia+strada*: "polizia stradale" (testa a sinistra, GRADIT).

⁹ Es. *Coldiretti* < *col-tivatori+diretti*: "Confederazione nazionale coltivatori diretti" (GRADIT).

¹⁰ Es. *mandarancio* < *manda-rino+arancio*: "agrume ottenuto dall'incrocio tra il mandarino e l'arancio" (GRADIT).

¹¹ GRADIT.

non viene mai descritta a livello linguistico, ma affidata esclusivamente alla rappresentazione grafica. Al contrario, molti *Action processes* (*ibidem*: 63) ottengono una trasposizione in entrambi i codici: ad esempio, i *papécori*¹² < *paperi* + *pecore* vengono descritti nel loro incedere in fila indiana e la medesima azione viene rappresentata anche graficamente (fig. 1).

Figura 1 – *Papécori*



Quanto espresso finora rimanda al concetto di *meaning compression* (Baldry & Thibault 2006: 24), che insiste sulla capacità dei testi multimodali di favorire l'identificazione di significati dalla combinazione delle risorse impiegate con maggiore efficienza rispetto a quanto avverrebbe attraverso l'impiego di una sola risorsa.

Dalla nostra analisi, però, emerge che non tutte le illustrazioni sarebbero indispensabili ai fini della comprensione del testo: l'*oroniglio* < *orologio* + *coniglio* (fig. 2), descritto come un coniglio "la [cui] particolarità è quella di indicare con le orecchie l'ora esatta, proprio come le due lancette di un orologio" (Benni 1984: 13), è ben immaginabile anche senza ricorso al lavoro di Cuniberti.

Figura 2 – *Oroniglio*



Al contrario, nel caso del *narcisoleonte* < *Narciso* + *camaleonte*¹³ (fig. 3), l'immagine è necessaria per comprendere il comportamento della creatura, che non viene descritto specificamente nel testo.

¹² Paperi tutti uguali in branchi come pecore (Benni 1984: 99).

¹³ "Camaleonte esibizionista [...] fa di tutto per farsi notare" (*ibidem*: 57).

Figura 3 – *Narcisoleonte*



I casi come *oroniglio* non implicano, però, che l’immagine rappresenti una mera “traduzione” in termini grafici di quanto espresso dal testo. Infatti, riteniamo di poter affermare che, quantomeno in *Stranalandia*, non sia possibile rintracciare esempi della funzione *B1.7 Translate* della tassonomia di Marsh e White (2003: 653 – fig. 4): teoricamente, tale funzione opererebbe nel momento in cui si realizzasse una perfetta simmetria tra l’informazione contenuta nel testo e quella rappresentata nell’immagine. Nemmeno la descrizione verbale dell’*oroniglio* rende superflua la sua resa grafica, in quanto non vi sarebbe una completa identità tra le due modalità semiotiche.

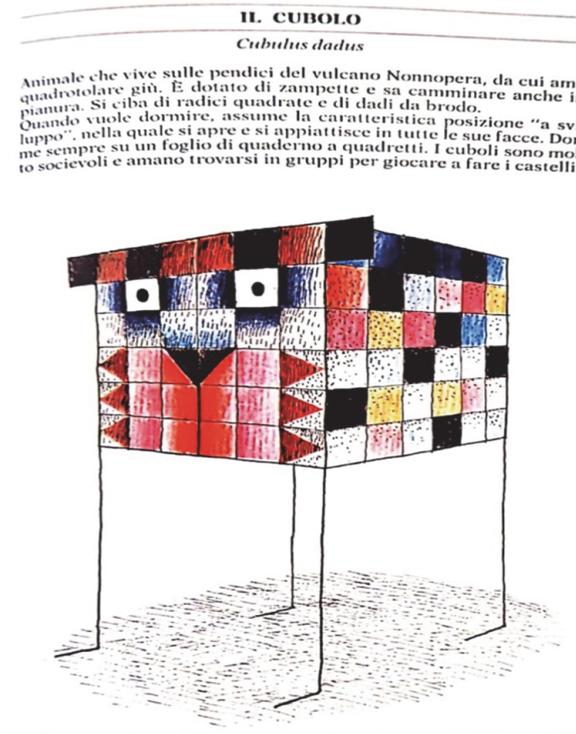
Figura 4 – *Tassonomia delle funzioni del rapporto testo-immagine (Marsh & White 2003)*

A Functions expressing little relation to the text	B Functions expressing close relation to the text	C Functions that go beyond the text
<i>A1 Decorate</i>	<i>B1 Reiterate</i>	<i>C1 Interpret</i>
A1.1 Change pace	B1.1 Concretize	C1.1 Emphasize
A1.2 Match style	B1.1.1 Sample	C1.2 Document
<i>A2 Elicit emotion</i>	B1.1.1.1 Author/Source	<i>C2 Develop</i>
A2.1 Alienate	B1.2 Humanize	C2.1 Compare
A2.2 Express poetically	B1.3 Common referent	C2.2 Contrast
<i>A3 Control</i>	B1.4 Describe	<i>C3 Transform</i>
A3.1 Engage	B1.5 Graph	C3.1 Alternate progress
A3.2 Motivate	B1.6 Exemplify	C3.2 Model
	B1.7 Translate	C3.2.1 Model cognitive process
	<i>B2 Organize</i>	C3.2.2 Model physical process
	B2.1 Isolate	C3.3 Inspire
	B2.2 Contain	
	B2.3 Locate	
	B2.4 Induce perspective	
	<i>B3 Relate</i>	
	B3.1 Compare	
	B3.2 Contrast	
	B3.3 Parallel	
	<i>B4 Condense</i>	
	B4.1 Concentrate	
	B4.2 Compact	
	<i>B5 Explain</i>	
	B5.1 Define	
	B5.2 Complement	

4. Scelte testuali, ricadute grafiche

In generale, le decisioni di Benni sulla stesura di *Stranalandia* sembrerebbero avere ricadute sulla costruzione grafica di Cuniberti: un primo elemento facilmente osservabile riguarda la mancanza di un confine tra il blocco tipografico e il blocco grafico (Bateman 2008). Diversamente da quanto accade in altre tipologie testuali come il fumetto, in cui le risorse visive d'informazione e quelle linguistiche sono separate da un *framing border* (Baldry & Thibault 2006: 7), il nostro caso suggerisce che l'autore non abbia voluto creare una demarcazione fisica tra testo e illustrazione, sottolineando anche visivamente il rapporto esistente tra due modalità semiotiche che paiono essere connesse a livello funzionale nella costruzione del significato testuale (fig. 5). Infatti, volendo suddividere una pagina del testo come proposto da Baldry e Thibault, ci sembra che le principali divisioni attese vengano fatte convenzionalmente tra il titolo in alto e un blocco contenente la (presunta) denominazione scientifica dell'animale, la sua descrizione e la sua immagine.

Figura 5 – Una pagina di *Stranalandia*



Anche la selezione dei colori delle illustrazioni può derivare dalle decisioni compiute in sede di stesura dell'opera, generando una contrapposizione tra immagini a colori e immagini in bianco e nero¹⁴.

5. *Ibrido linguistico = ibrido grafico?*

Come visto al paragrafo 2, il blend nasce dall'unione di spezzoni di parole diverse, che vengono fusi in un nuovo elemento lessicale. È parso utile, dunque, chiedersi quanto il disegnatore sia riuscito a replicare questo livello di fusione all'interno delle illustrazioni e se sia possibile identificare un parallelismo perfetto tra blend lessicale e blend grafico.

A tal fine, recuperiamo la distinzione proposta da Kress e van Leeuwen (1996: 52-53) tra elementi grafici *cojoined*, *compounded* e *fused* (fig. 6).

Figura 6 – *Elementi cojoined, compounded e fused*¹⁵



Nel primo caso, gli elementi costitutivi dell'immagine sono semplicemente collegati attraverso un vettore; nel caso di un'illustrazione *compounded* troviamo un unico insieme, in cui però è ancora possibile distinguere i costituenti originari. Nel caso di elementi *fused* non esiste più l'eventualità di separare i componenti alla base dell'immagine, che diventa un tutto indivisibile. Volendo trasporre tale modello sul piano linguistico, gli autori propongono la corrispondenza degli elementi *cojoined* con il caso di due sintagmi uniti tra loro dalla copula (“the bird is black”), realizzazione linguistica del vettore grafico; al contrario, un unico sintagma del tipo “black bird” offre un esempio di relazione *compounded*, in cui le entità sono ancora separate e con una propria semantica autonoma, ma in cui il “processo” è stato eliminato. Per le illustrazioni *fused*, invece, la controparte linguistica sarebbe offerta da casi quali “blackbird”, in cui i due costituenti originari sono stati fusi per diventare una nuova entità.

Sulla base di quanto detto finora, riteniamo di poter ascrivere i blend al novero delle formazioni di tipo *fused*, essendo che l'unione tra le due parole fonte è, in

¹⁴ La distinzione risulta pertinente considerando la prospettiva di Baldry e Thibault (2006: 92-93), secondo cui il bianco e nero genererebbe una *scientific attitude* oggettiva, essendo la “selezione modale non marcata” nelle riviste scientifiche (Lemke 1998), mentre i colori sposterebbero il testo verso una *sensory modality* molto più soggettiva, ma certamente selezionata per veicolare *engagement*. Inoltre, nella prospettiva di uno scivolamento verso una “sensory modality”, è utile considerare anche come la selezione dei colori nel testo prediliga tinte molto accese, con maggiore salienza percettiva, che riflettono iconicamente referenti di per sé normalmente molto colorati: il camaleonte (fig. 3) e il pappagallo (fig. 7) vengono ammirati per i loro colori sgargianti, mentre il *cupolo* (fig. 5) è creato a somiglianza di un disegno che i bambini realizzano su carta quadrettata, di solito con grande profusione di colore.

¹⁵ Immagine tratta da Kress e van Leeuwen (1996: 52-53).

questo caso, addirittura più stretta rispetto all'esempio offerto dagli autori: se la rintracciabilità dei costituenti di base di un composto risulta ancora piuttosto agevole, quella degli elementi costitutivi di un blend richiede spesso un maggiore sforzo cognitivo a seguito del processo di taglio.

Avendo verificato la natura ampiamente "ibridata" dei blend linguistici di Benni, passiamo a considerare le scelte compiute da Cuniberti nella loro resa grafica: la trasposizione visiva maggiormente adeguata sarebbe un'immagine *fused*; ma l'illustratore ha veramente optato per tale soluzione?

Una simile prospettiva sembra valere solamente per 4 occorrenze su 20 (*cockeruth* < *cocker* + *mammuth*¹⁶; *pappagatto* < *pappagallo* + *gatto*¹⁷; *Pavarotto* < *Pavarotti* + *passerotto*¹⁸; *gattacielo* < *gatto* + *grattacielo*¹⁹); i primi tre sono blend coordinati endocentrici (a doppia testa), in cui, cioè, il contributo linguistico dei costituenti al blend è paritario. Dunque, anche il contributo all'illustrazione viene realizzato in tal modo: prendendo ad esempio il *pappagatto* (fig. 7), linguisticamente animale ibrido di *pappagallo* e *gatto*, Cuniberti ne offre una rappresentazione grafica in cui è impossibile distinguere dove finisca il primo animale e dove cominci il secondo, al punto da non saper dire se esso sia ricoperto da pelo o piume. Il *gattacielo*, invece, si configura come un blend subordinato endocentrico, in quanto "principalmente *gatto*", di cui *grattacielo* funge da modificatore: a prescindere da ciò, però, è possibile riconoscere un pari livello di ibridismo tra il lessema, che appare così ben formato anche per l'ampio margine di sovrapposizione tra i due costituenti di base, e l'immagine, che coniuga perfettamente i due referenti selezionandone gli elementi salienti.

Figura 7 – *Pappagatto*



¹⁶ "Un cocker gigantesco, con folto pelo e zanne da mammoth" (Benni 1984: 28).

¹⁷ Animale che "ricorda un po' il pappagallo e un po' il gatto" (*ibidem*: 65).

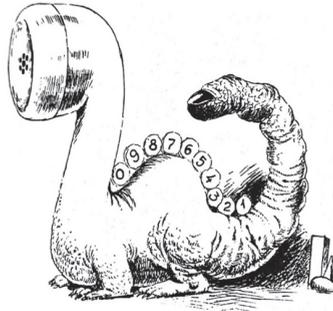
¹⁸ Passero che canta romanze d'amore simile al tenore Pavarotti (*ibidem*: 67).

¹⁹ "Gatto dal lungo collo" provvisto di finestre, come un grattacielo (*ibidem*: 41).

In altri 2 casi è, invece, possibile ipotizzare un maggior grado di ibridazione a livello grafico rispetto a quello lessicale:

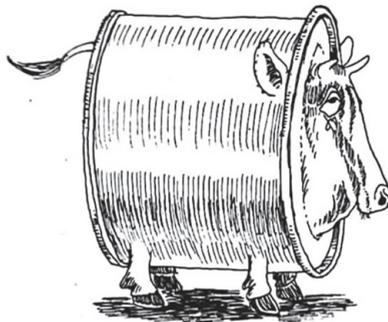
1. *prontosauro* < *pronto* + *brontosauro* (fig. 8): dinosauro con collo a forma di cornetta telefonica e numeri sulla schiena. Benni opta per unire un'interiezione (*pronto?*) a un nome (*brontosauro*); l'illustratore, però, non ha la possibilità di rappresentare l'interiezione e, dunque, seleziona l'oggetto fisico più vicino ad essa, ovvero la cornetta telefonica. Inoltre, la raffigurazione riesce a fondere compiutamente i due referenti di partenza aggiungendo più particolari rispetto a quanti Benni ne offra nella descrizione linguistica: un dettaglio rilevante, ma che l'autore non menziona, sono i numeri sulla schiena del brontosauro, che Cuniberti colloca sapientemente in corrispondenza di eventuali scaglie. In questo modo, egli genera una resa grafica molto più *fused* rispetto al corrispettivo linguistico.

Figura 8 – *Prontosauro*



2. *simmukenthal* < *Simmenthal* + *mucca* (fig. 9): “mucca [che] nasce già inscatolata” (Benni 1984: 69). Avendo selezionato un marchio registrato difficilmente rappresentabile graficamente (*Simmenthal*) e non essendovi descrizioni specifiche, Cuniberti ha optato per una latta metallica, rendendo il disegno molto più incisivo del blend lessicale.

Figura 9 – *Simmukenthal*



I restanti 13 blend della lista²⁰ (*leometra* < *leone*+*geometra*²¹; *oronigli* < *orologio*+*coniglio*; *cantango* < *cane*+*tango*²²; *gogotorinkomoto* < *go*+*go*+*ornitorinco*+*motociclo*²³; *narcisoleonte* < *Narciso*+*camaleonte*; *wakkasaki* < *vacca*+*Kawasaki*²⁴; *pescemobile* < *pesce*+*automobile*²⁵; *papécori* < *paperi*+*pecore*; *pellicanestro* < *pellicano*+*pallacanestro*²⁶; *bancaruga* < *banca*+*tartaruga*²⁷; *serpentevisione* < *serpente*+*televisione*²⁸; *Bolieto* < *Boleto*+*lieto*²⁹; *Boluto* < *Boleto*+*bruto*³⁰) presentano, come controparte grafica, un'illustrazione meno ibridata rispetto alla resa linguistica: ad esempio, il *leometra* sarebbe un blend coordinato endocentrico, poiché l'etichetta lessicale identifica un essere che è sia un leone che un geometra. A livello visivo, però, Cuniberti ci restituisce solamente un leone in abiti eleganti e con un metro in una zampa (fig. 10).

Figura 10 – *Leometra*



²⁰ Il blend *quadrotolare*<*quadrato*+*rotolare*, non è stato inserito nell'elenco perché costituito da un aggettivo e da un verbo e, dunque, difficile da considerare nel suo livello d'ibridazione.

²¹ "Animale che porta, anche d'estate, giacca, pantaloni e cravatta [...] nato dall'incrocio tra un leone e un geometra" (Benni 1984: 11).

²² "Cane ballerino di tango" (*ibidem*: 26).

²³ "Assomiglia a un ornitorinco, ma al posto delle zampe palmate ha le zampe rotellate, vale a dire munite di schettini" (*ibidem*: 53).

²⁴ "Mucca velocissima [...] con un muggito a otto cilindri" (*ibidem*: 69).

²⁵ "Un pesce che va a benzina" (*ibidem*: 84).

²⁶ Pallacanestro in cui il canestro è un pellicano (*ibidem*: 101).

²⁷ Tartaruga che svolge funzioni di banca (*ibidem*: 102).

²⁸ "Serpentoni che si raggomitano a schermo, fingendo di essere la cornice di uno schermo televisivo" (*ibidem*: 105).

²⁹ "Un fungo alto e slanciato sempre di buon umore e sapore" (*ibidem*: 107).

³⁰ "Fungo cattivissimo che vive solitario e scontroso, nascosto nel muschio" (*ibidem*).

6. *Quando l'immagine va oltre il testo...*

Come riportato in figura 4, Marsh e White (2003) propongono una tassonomia delle funzioni che l'immagine può svolgere in rapporto al testo: le autrici suddividono le funzioni in tre macro-categorie, a seconda che l'illustrazione intrattenga un basso livello di relazione con il testo (funzioni *A*), che il rapporto sia stringente (funzioni *B*), o che la funzione svolta dall'immagine vada oltre quanto espresso dal testo (funzioni *C*). Nel nostro caso è possibile riscontrare 10 delle 49 funzioni della tassonomia: alcune di esse sono estendibili a tutte le illustrazioni analizzate, e verosimilmente saranno calzanti anche per le restanti immagini del libro, come nei casi di *A3.1 Engage*, il cui scopo di catturare l'attenzione del lettore è alla base di tutte le realizzazioni grafiche in questione, e di *B5.2 Complement*, elicitata ogni qual volta una modalità di espressione aiuti l'altra a veicolare il suo messaggio. Non sembra possibile, invece, parlare né di *A1 Decorate*, perché lo scopo delle illustrazioni non è solamente quello di abbellire il testo, bensì di influenzare la memoria e la comprensione del lettore, né di *B1.7 Translate*, dal momento che presupporrebbe una perfetta simmetria tra modalità scritta e modalità grafica di rappresentazione.

Una funzione individuata frequentemente nel nostro elenco è la *B4.2 Compact*, circostanza che dipende dalle caratteristiche stesse del campo d'indagine: trattandosi di blend ed essendo le immagini preposte proprio a illustrare la commistione dei due costituenti di base, la funzione di "represent succinctly" (Marsh & White 2003: 670) pare essere quella più adatta a illustrare il rapporto testo-immagine. Gli unici 3 casi che non si allineano a questa prospettiva sono quelli di *narcisoleonte*, *papécori* e *pellicanestro* (fig. 11). In essi, la raffigurazione è ben riuscita, ma l'osservatore non riuscirebbe a identificare perfettamente i costituenti dei blend senza avere accesso alla descrizione scritta. Così, pur intuendo le tendenze narcisistiche del camaleonte, la reiterazione aprioristica delle azioni dei papécori e il fatto che il pellicano partecipi alla partita di basket, è difficile affermare con certezza che il lettore ricostruirebbe le *source words* senza l'aiuto di Benni.

Figura 11 – *Pellicanestro*



Così come sia Kress e van Leeuwen (1996: 72) che Bateman (2008: 149) individuano rispettivamente la *Locative Circumstance* e la relazione asimmetrica *CIRCUMSTANCE*, anche Marsh e White propongono la funzione *B2.3 Locate*, di cui abbiamo individuato 4 casi (per es. il ramo dell'albero individua il contesto spaziale in cui il *Pavarotto* canta le sue romanze d'amore).

Ancora nel novero delle funzioni strettamente legate al testo, sono emersi 2 casi di *B3.1 Compare*, in cui l'immagine compara elementi già comparati nella versione linguistica (per es. il confronto tra le diverse posizioni assunte dall'*oroniglio*, come indicato dal testo), e altri 2 casi di *B1.2 Humanize*, ovvero i due funghi *Bolieto* e *Boluto* che, con l'attribuzione di tratti tipicamente umani, vengono personificati.

È stato, invece, possibile attribuire solo un'immagine alle funzioni *B3.3 Parallel* (il *narcisoleonte* viene mostrato in un contesto diverso da quello proposto nel testo) e *B3.2 Contrast* (le immagini rendono esplicita la diversa conformazione del *cupolo* quando è in piedi e quando è sdraiato).

Passando, infine, alle funzioni che vanno oltre il testo, riportiamo l'attestazione di 2 delle 11 categorie di questo gruppo: 4 illustrazioni sono riconducibili a *C2 Develop*, poiché offrono una rappresentazione più dettagliata rispetto al testo, aggiungendo particolari ulteriori (per es. il *pescemobile* viene caratterizzato fisicamente solo da Cuniberti, mentre Benni si limita a dire che è "un pesce che va a benzina"). L'ultima funzione che troviamo espletata in *Stranalandia* è quella di *C3.2.2 Model physical process* (5 occorrenze): la definizione di Marsh e White (2003: 672, "provides visual representation of material or mechanical process") può essere impiegata per illustrare, ad esempio, il compito dell'immagine del *gogotorinkomoto*, cioè quella di fornire rappresentazione visiva del movimento descritto nel testo.

La presenza non marginale di raffigurazioni con funzioni che vanno al di là del semplice rapporto con il testo segnala la perfetta riuscita dell'opera: nonostante le funzioni del gruppo *B* possano essere sufficienti a stabilire la ragion d'essere delle immagini in un testo, la categoria *C* è senza dubbio quella in cui si giunge a "superare" lo scritto nella caratterizzazione dei personaggi: senza la componente multimodale *Stranalandia* sarebbe dotata di minore impatto.

7. Questioni di genere letterario

A seguito di questa analisi, ci siamo chiesti a quale genere letterario poter ascrivere *Stranalandia*: osservando la copertina del libro, con l'illustrazione del *cupolo*, potremmo immaginare si tratti di un colorato libro per bambini. Per poter verificare l'affinità con il genere è necessario valutare le finalità che le immagini di Cuniberti ricoprono nel testo; prendendo a modello le funzioni che Fang (1996: 131) pone alla base dei libri illustrati per bambini, notiamo che *Stranalandia* si allinea a tali previsioni circa il ricorso all'immagine allo scopo di stabilire lo scenario per lo svolgersi delle azioni e per ampliare la caratterizzazione dei personaggi. La differenza, però, è che la definizione dei tratti dei soggetti non dipende, nel nostro caso, esclusivamente dai disegni. Un'ulteriore mancanza di conformità a questo genere si ri-

scontra considerando che in esso lo sviluppo della narrazione viene spesso affidato alle immagini a causa della brevità del testo scritto: nel nostro caso, il testo non è eccessivamente lungo, ma sicuramente non breve quanto quello negli esempi di Fang, e le immagini non sono dotate di capacità di sviluppo dell'azione narrativa.

Nel valutare il presente genere letterario, ci vengono in aiuto anche le dimensioni di significato interpersonale offerte da Koutsikou *et al.* (2021: 8 – fig. 12).

Figura 12 – *Dimensioni di significato interpersonale* (Koutsikou et al. 2021)

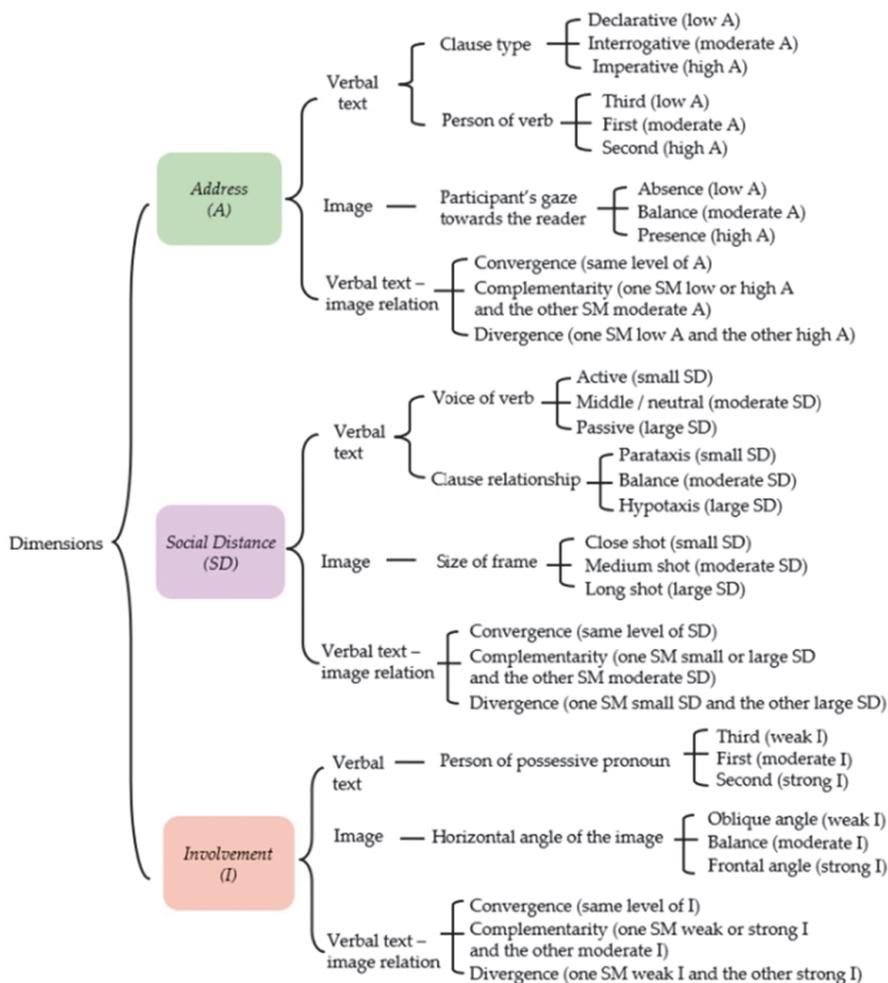


Figure 3. The framework of analysis.

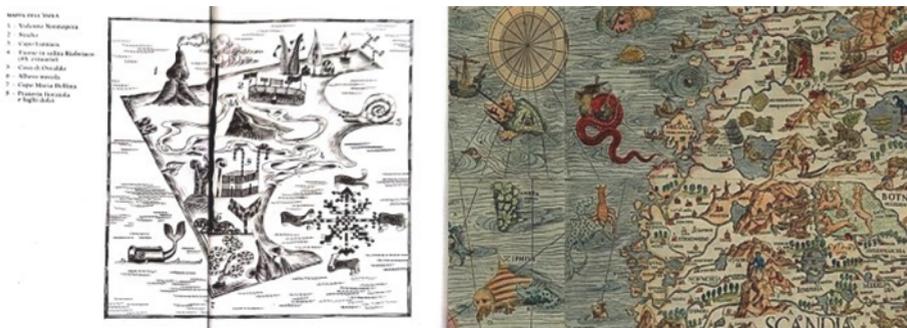
Le autrici valutano il significato interpersonale del testo in base ai parametri di *Address*, *Social Distance* e *Involvement*: per un pubblico molto giovane, viene comunemente scelto un *Address* convergente, con frasi dichiarative e il verbo coniugato alla terza persona; una *Social Distance* complementare/divergente, con il testo

verbale che promuove una bassa distanza sociale (diatesi attiva e paratassi), mentre le immagini prediligono una media/grande distanza (*medium/long shots*, con i personaggi rappresentati a mezzo busto o a figura intera); un *Involvement* convergente, con pronomi possessivi di terza persona e prospettiva orizzontale obliqua. I nostri dati sono concordi per quanto concerne l'*Address* e la *Social Distance*, mentre l'*Involvement* non sarebbe convergente per l'equilibrio tra le immagini ad angolazione frontale e obliqua (12 occorrenze vs. 8). Pertanto, *Stranalandia* sembra condividere diversi elementi con i libri illustrati per bambini, ma, rispetto a libri di argomento scientifico per bambini in età prescolare di Koutsikou *et al.*, spingerebbe alla costruzione di un maggiore grado di coinvolgimento del lettore.

La prospettiva di Alù e Hill (2018), invece, ci consente di confrontare l'opera benniana con i diari di viaggio degli esploratori. Il prologo di *Stranalandia* traccia un parallelismo tra questo testo e quelli analizzati dalle autrici: l'insieme di racconto e immagini è presentato dal narratore come la riproduzione del diario di viaggio di due studiosi naufragati sull'isola che hanno cercato di registrare le peculiarità dei suoi abitanti.

Anche altri particolari rimandano alle rappresentazioni di viaggio del passato: la "balena" che Cuniberti colloca al largo delle coste stranalandesi (fig. 13) rinvia alla pratica dei miniatori del XV secolo di inserire figure di mostri nelle loro riproduzioni senza poi menzionarli nel testo³¹ (Higgs Strickland 2005). Una caratteristica che, invece, Benni recupera dai *voyages pittoresques* ottocenteschi è l'accompagnamento di descrizioni scritte alle immagini, spesso sotto forma di antologia: la componente testuale è qui sicuramente imprescindibile e il quadro che risulta da questo connubio è un testo antologico d'illustrazione di strane creature.

Figura 13 – *Confronto tra la mappa di Stranalandia e la Carta Marina (Olaus Magnus 1539)*



³¹ In accordo con questa pratica, Benni non fa menzione della "balena" nella legenda della mappa (Benni 1984: 8).

8. Conclusioni

In conclusione, pare necessario segnalare la rilevanza dell'unione tra le modalità semiotiche visiva e linguistica. Nonostante la buona comprensibilità di entrambe le realizzazioni separatamente, il loro connubio aumenta notevolmente la portata di significato dell'opera: le descrizioni dei personaggi di *Stranalandia* traggono beneficio dall'accostamento con l'illustrazione, e le immagini, a loro volta, si vedono arricchite di particolari grazie alla presenza del testo.

Un tratto fondamentale del presente lavoro riguarda le opportunità di trasposizione grafica dei blend: sebbene sia stato possibile identificare occorrenze di maggiore ibridazione a livello grafico rispetto a quello linguistico, i dati ci consentono di affermare che il rapporto tra le parole fonte di un blend lessicale è di norma più stretto rispetto all'immagine corrispondente.

Tracciare i confini di genere di *Stranalandia* appare più complicato del previsto: non si tratta di un libro esclusivamente per bambini, data la quantità di testo scritto, la complessità morfologica dei blend e i rimandi extratestuali. Il testo, per essere compreso pienamente, deve soddisfare il settimo criterio della testualità, cioè quello di intertestualità (de Beaugrande & Dressler 1994: 199), volto a “designare le interdipendenze fra la produzione o la ricezione di un dato testo e le conoscenze che i partecipanti alla comunicazione hanno di altri testi”, conoscenze sulla base delle quali si svilupperebbero i tipi testuali. Per *Stranalandia* più che per altri testi è lecito dire che non soddisfa né con completezza né con esattezza le caratteristiche di un tipo ideale. Anche la letteratura di viaggio offre spunti di comparazione interessanti, sebbene Benni si prenda la libertà di andare avanti e indietro nei secoli, recuperando generi e strutture differenti, creando quello che potremmo definire un “libro illustrato per adulti”.

Bibliografia

- Alù, Giorgia & Hill, Sarah Patricia. 2018. The travelling eye: reading the visual in travel narratives. *Studies in Travel Writing* 22(1). 1-15.
- Baldry, Anthony & Thibault, Paul J. 2006. *Multimodal transcription and text analysis. A multimedia toolkit and coursebook with associated on-line course*. London: Equinox Publishing Ltd.
- Basile, Grazia. 2012. Il fumetto come testo semioticamente complesso. Aspetti teorici e divulgativi. In Manco, Alberto (ed.), *Comunicazione e ambiente. Orientare le risorse, aiutare a capire, stimolare ad agire, ispirare il cambiamento*, 175-189. Napoli: Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”.
- Bateman, John A. 2008. *Multimodality and genre. A foundation for the systematic analysis of the multimodal documents*. London: Palgrave Macmillan.
- Bauer, Laurie. 1983. *English word-formation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beaugrande, Robert-Alain de & Dressler, Wolfgang U. 1994. *Introduzione alla linguistica testuale*. Bologna: Il Mulino.

- Benni, Stefano. 1984. *Stranalandia*. Milano: Feltrinelli.
- Berman, J. M. 1961. Contribution on blending. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 9. 278-281.
- Bezemer, Jeff & Kress, Gunther. 2008. Writing in multimodal texts: A social semiotic account of designs for learning. *Written Communication* 25(2). 166-195.
- Bombi, Raffaella. 2009. *La linguistica del contatto. Tipologie di anglicismi nell'italiano contemporaneo e riflessi metalinguistici*. Seconda edizione. Roma: Il Calamo.
- Castagneto, Marina & Parente, Elisa. 2020. Ti va un'apericena al ristorante? I blend in italiano come lessicalizzazioni complesse. In Valenti, Iride & Menza, Salvatore (a cura di), *Lessicalizzazioni complesse. Ricerche e teoresi*, 345-372. Roma: Aracne.
- Fang, Zhihui. 1996. Illustrations, text, and the child reader: What are pictures in children's storybooks for? *Reading Horizons* 37(2). 130-142.
- [GRADIT] *Grande dizionario italiano dell'uso online*. <https://dizionario.internazionale.it>
- Higgs Strickland, Debra. 2005. Artists, audience, and ambivalence in Marco Polo's *Divisament dou monde*. *Viator* 36. 493-529.
- Jakobson, Roman. 1959. On linguistic aspects of translation. In Brower, Reuben Arthur (ed.), *On Translation*, 232-239. Harvard: Harvard University Press.
- Koutsikou, Maria & Christidou, Vasilias & Papadopoulou, Maria & Bonoti, Fotini. 2021. Interpersonal meaning: Verbal text-image relations in multimodal science texts for young children. *Education Sciences*. 11(245). <https://doi.org/10.3390/educsci11050245>
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo. 1996. *Reading images. The grammar of visual design*. London/New York: Routledge.
- Lehrer, Adrienne. 1996. Identifying and interpreting blends: An experimental approach. *Cognitive Linguistics* 7(4). 359-390.
- Lemke, Jay L. 1998. Multiplying meaning: visual and verbal semiotics in scientific text. In Martin, James R. & Veel, Robert (eds.), *Reading science: Critical and functional perspectives on discourses of science*, 87-113. London/New York: Routledge.
- Manco, Alberto. 2017. *Pertestualità e traduzione*. Seconda edizione. Roma: Il Calamo.
- Marchand, Hans. 1969. *The categories and types of present-day English word-formation. A synchronic-diachronic approach*. München: Verlag C. H. Beck.
- Marsh, Emily E. & White, Marilyn Domas. 2003. A taxonomy of relationships between images and text. *Journal of Documentation* 59(6). 647-672.
- Piñeros, Carlos-Eduardo. 2000. Word-blending as a case of non-concatenative morphology in Spanish. *Rutgers Optimality Archive* [ROA-343]. <http://roa.rutgers.edu/files/343-0999/343-PINEROS-0-0.PDF>
- Scalise, Sergio & Bisetto, Antonietta. 2008. *La struttura delle parole*. Bologna: Il Mulino.
- Unsworth, Len & Clérigh, Chris. 2009. Multimodality and reading: The construction of meaning through image-text interaction. In Jewitt, Carey (ed.), *Handbook of multimodal analysis*, 151-164. London: Routledge.