STUDI GERMANICI - I quaderni dell'AIG
Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

Comitato scientifico:
Martin Baumeister
Piero Boitani
Angelo Bolaffi
Gabriella Catalano
Markus Engelhardt
Christian Fandrych
Jón Karl Helgason
Robert E. Norton
Gianluca Paolucci
Hans Rainer Sepp
Claus Zittel

Direzione editoriale:
Marco Battaglia
Irene Bragantini
Marcella Costa
Francesco Fiorentino

Direttore responsabile:
Luca Crescenzi

Direttore editoriale:
Maurizio Pirro

Redazione:
Luisa Giannandrea

Progetto grafico:
Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

STUDI GERMANICI
I quaderni dell'AIG

Alla periferia del testo: il paratesto
An der Peripherie des Textes: der Paratext

a cura di / herausgegeben von
Emilia Fiandra – Joachim Gerdes

Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

4 | 2021

Indice / Inhalt

7 Alla periferia del testo: il paratesto. Introduzione
An der Peripherie des Textes: der Paratext. Einführung
Emilia Fiandra – Joachim Gerdes

Saggi / Essays

27 «Meinst du, daß ich […] eine Vorrede halte? Nein, keines weges». Tra tradizione e modernità: la *Vorrede* di J.G. Schnabel alla *Insel Felsenburg*
Anna Fattori

47 Vorreden in deutschen Reiseberichten des 18. Jahrhunderts – eine kulturhistorische Analyse der Vorrede zu Georg Forsters *Reise um die Welt*
Isabella Ferron

63 Alle soglie della modernità. Forme paratestuali nella *Deutsche Klassik*
Luca Zenobi

81 Oltre Genette. Paratesti digitali via Twitter in dialogo con Friedrich Hebbel e Jean Paul
Silvia Ulrich

101 Außentexte von deutsch-italienischen Wörterbüchern des 19. Jahrhunderts. Wie sie aussehen und was sie verraten
Anne-Kathrin Gärtig-Bressan

115 Destillate der Avantgarde. Die Titelblätter deutschsprachiger Dada-Zeitschriften
Paola Di Mauro

133 Dalla «cultura» al «marketing Suhrkamp»? Strategie peritestuali a confronto fra ieri e oggi
Alessandra Goggio

147 Il traduttore, questo sconosciuto
Elisabetta Longhi

167 Die Erzählungen des Narbenmannes. Christoph Ransmayrs «Weiße Reihe»
Hermann Dorowin

189 Paratextuelle Strategien in Benjamin Steins Roman *Die Leinwand*
Alessandro Costazza

203 La relazione fra immagine di copertina, epigrafi e testo nel romanzo *Das Floß der Meduse* di Franzobel: la costruzione del senso in un caso di intertestualità multimediale
Silvia Verdiani

223 «Christian Kracht ist ein ganz schlauer Bursche». *Eurotrash* und der Paratext zwischen Irritation und Metafiktion
Stefano Apostolo

237 Il *Bundesteilhabegesetz*: il testo normativo e i suoi dintorni
Marina Brambilla – Valentina Crestani

255 *«thema meines BEItra* (.) ach quatsch (.) meines VORtrags ist»*: Zur Funktion und Klassifikation von selbstinitiierten Selbstreparaturen im Deutschen. Eine Analyse am Beispiel von Prüfungsgesprächen
Gianluca Cosentino

275 Abstracts

283 Hanno collaborato / Beitragende

La relazione fra immagine di copertina, epigrafi e testo nel romanzo *Das Floß der Meduse* di Franzobel: la costruzione del senso in un caso di intertestualità multimediale

Silvia Verdiani

La riflessione da cui prende spunto questo contributo riguarda la sequenza di paratesti – copertina, titolo, epigrafi e prologo – che il lettore incontra prendendo in mano il romanzo dello scrittore austriaco Franzobel *Das Floß der Meduse* del 2017[1]. La descrizione del rinvenimento della zattera della Medusa che apre il romanzo si trova infatti in posizione speculare rispetto al particolare del quadro di Jean Louis Théodore Géricault *Le Radeau de la Méduse* scelto come immagine della sovracoperta del libro. Questo espediente narrativo si avvale dell'intertestualità multimediale per introdurre il lettore *in medias res* secondo una doppia prospettiva speculare, il cui fulcro è l'immagine messa a fuoco nel cannocchiale del comandante del brigantino Argus nel momento in cui avvista naufraghi. Il contributo cerca di mettere a fuoco in che modo i diversi paratesti presenti nel romanzo interagiscano fra loro influenzandone la costruzione intertestuale del senso e le realizzazioni linguistico-funzionali. Nel caso di testi complessi sul piano mediale come i romanzi postmoderni, categoria a cui quest'opera di Franzobel appartiene[2], è frequente che le relazioni inferenziali siano estese sul piano dell'intertestualità anche a repertori

1 Franzobel, *Das Floß der Meduse*, Zsolnay, Wien 2017, trad. it. di Silvia Verdiani, *La zattera della Medusa*, il Saggiatore, Milano 2019. Da questo testo, in originale e in traduzione italiana, sono tratti i passaggi citati nel saggio.

2 Nel suo romanzo l'autore ricorre a diversi tipi di sperimentazioni testuali, una di esse riguarda, ad esempio, il suo pseudonimo. Franzobel cita volentieri le numerose leggende nate intorno ad esso suggerendo che la più attendibile sia la combinazione, scelta per gioco quando era ancora studente, del nome di suo padre (Franz) con il cognome di sua madre (Zobl). Alla luce di questo, ma anche dei frequenti riferimenti numerici spesso presenti nel romanzo *Das Floß der Meduse*, sembra tuttavia possibile anche una seconda ipotesi di lettura del suo pseudonimo, una lettura da lui stesso ricordata nel corso di una intervista del 2004, secondo la quale il nome trarrebbe origine dall'indicazione del punteggio di una partita (Francia-Belgio) presente nella diretta televisiva 'FRAN2:0BEL' e che lui lesse come se fosse la parola 'FRANZOBEL'.

«Studi Germanici – I quaderni dell'AIG», 4 (2021), pp. 203-222

visuali, il che inevitabilmente condiziona anche l'approccio traduttivo. La ricerca nell'ambito della linguistica multimodale in anni recenti ha aperto una riflessione su quale sia il complesso ruolo delle immagini o di altri elementi sinestetici per la costruzione del senso e come sia possibile affrontare l'analisi linguistico-testuale di un'opera letteraria in presenza di questi elementi.

1. *Das Floss der Meduse* di Franzobel

In questo romanzo ci troviamo di fronte a un caso emblematico di doppia referenza fra testo scritto e immagine che determina un approccio innovativo alla scrittura letteraria, mettendo in luce un grande affresco in cui realtà e finzione si alternano in una dimensione *polifonica*[3]. Il libro di Franzobel è stato giustamente definito dalla critica una grottesca metafora della natura umana, un romanzo epocale, uno strano esperimento letterario. Un esperimento che trasporta il lettore dalla sicurezza della vita di tutti i giorni alla tragedia della sopravvivenza in mare in condizioni estreme con tutte le conseguenze che questo comporta. Dimensione questa di cui nell'ultimo decennio le continue emergenze di migranti ai confini dell'Europa ci hanno reso tutti partecipi, spettatori ogni giorno dell'ennesimo naufragio dei principi su cui si basa la civiltà.

L'evento che il romanzo di Franzobel racconta è ben vivo nella memoria storica dei lettori grazie alla nota rappresentazione che Jean Louis Théodore Géricault ne diede nel 1818 con il quadro *Le Radeau de la Méduse,* esposto al Louvre di Parigi. A suo tempo infatti anche l'opera di Géricault, realizzata a due anni di distanza dall'evento, cercava di portare all'attenzione dell'opinione pubblica un evento che il governo francese aveva tentato in ogni modo di occultare, anche se inutilmente. Nel 1817 era infatti avvenuta la pubblicazione del memoriale scritto dall'ufficiale medico di bordo Henry Savigny e dal geologo e ingegnere Alexandre Corréard *Le naufrage de la fregate Méduse*

3 La scelta di questa definizione è da intendersi nel senso che il romanzo ricorre non solo, nella prospettiva teorica di Bachtin, a molte voci e molti registri nel costruire la sua narrazione, ma anche a molti intertesti multimediali per spostare continuamente il *focus* della narrazione. Cfr. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo,* Einaudi, Torino 2001; Silvia Verdiani, *Silenzio, immagini e parole. La costruzione del significato nella multimodalità digitale*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, «QuadRi – Quaderni di RiCognizioni», 10 (2020), <https://www.ojs.unito.it/index.php/QuadRi/issue/view/383> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).

faisant partie de l'expedition au Senegal en 1816[4], da cui Géricault aveva tratto fedelmente spunto per realizzare il suo dipinto.

Il romanzo di Franzobel assume un valore universale per la vicenda che racconta, emblema del dramma della migrazione non solo per l'evento storico del naufragio della Medusa[5], ricostruito puntualmente nel resoconto di Savigny e Corréard e poi dal quadro di Géricault, ma anche per i frequenti richiami ad alcuni drammatici eventi contemporanei e alle numerose opere d'arte che a essi si ispirano, come il graffito di Bansky, dipinto a Calais nel 2015 (Fig. 6). In un suo recente articolo Thomas Eder ha accennato a un cambio di paradigma nella poetica dell'autore nel segno di un'*estetica della crudeltà*. A differenza dello stile apparentemente imparziale del resoconto scritto da Savigny e Corréard, la lingua del romanzo di Franzobel punta, secondo Eder, a una prestazione linguistica pervasiva e caratterizzata dalla presenza di una cascata di metafore corporee[6] che veicolano citazioni intertestuali di ogni genere[7].

4 Henry Savigny – Alexandre Corréard, *Le naufrage de la fregate Méduse faisant partie de l'expedition au Senegal en 1816*, Hoquet, Paris 1817.

5 Nel 1816 la Francia era appena rientrata in possesso del Senegal e si apprestava a trasferirvi via mare il potenziale amministrativo indispensabile per ricostruire la colonia. Il viaggio tuttavia non andò come previsto. La nave si arenò nelle secche della baia d'Arguin, a trenta miglia dalle coste della Mauritania. Nell'emergenza le scialuppe risultarono ampiamente sottodimensionate, il capitano ordinò così di costruire una zattera per salvare le 147 persone che non erano riuscite a trovarvi posto. La narrazione di Franzobel prende l'avvio a pochi giorni di distanza, quando in una splendida giornata di sole i naufraghi vengono finalmente avvistati dal brigantino Argus e su quel mezzo di fortuna non vi sono ormai che 15 persone. Un'accurata descrizione della trama del romanzo e della vasta produzione di studi e bozzetti dedicata alla zattera della Medusa da parte di Géricault mentre stava lavorando al famoso dipinto è reperibile nel contributo di Alexander Košenina, *Roman und Gemälde als 'allégorie réelle'. Menschenexperiment in Franzobels und Géricaults Floß der Medusa*, in «Zeitschrift für interkulturelle Germanistik», 9 (2018), 1, pp. 105-117.

6 Come avviene nel caso del personaggio Davy Jones chiaramente ispirato al film *I pirati dei Caraibi*. Cfr. Thomas Eder, *Im Affekt. Das Floß der Medusa bei Franzobel, Peter Weiss, Théodore Géricault, Martin Kippenberger*, in Daniela Kirschstein – Johann Georg Lughofer, *Franzobel. Interpretationen – Kommentare – Didaktisierungen*, Praesens Verlag, Wien 2018, p. 122.

7 Secondo quanto sostiene lo stesso Franzobel, il romanzo è infatti la prima parte di una trilogia della tragedia umana che si configura come un romanzo storico caratterizzato dalla presenza di un narratore contemporaneo. Il secondo volume, *Die Eroberung Amerikas*, è appena stato pubblicato da Zsolnay.

2. La copertina e l'*incipit* del romanzo

A caratterizzare il paratesto più significativo del romanzo, la copertina (Fig. 2), è proprio un particolare del quadro di Géricault (Fig. 1). La scelta dell'autore non stupisce dal momento che la zattera della Medusa sin dalla meta del XIX secolo è entrata a far parte dell'immaginario collettivo innanzitutto per la raffigurazione che ne ha dato il pittore francese. Come evidenzia Alexander Košenina, la ragione del successo del dipinto va cercata alla novità di questa raffigurazione che, con i suoi 35 metri quadri di estensione, riproduce quasi in dimensioni reali la scena della tragedia, coinvolgendo lo spettatore nell'evento, con prevedibili effetti sul piano emozionale[8].

Fig. 1. *La zattera della Medusa* di Jean Louis Théodore Géricault (1818)[9].

8 Cfr. Košenina, *Roman und Gemälde*, cit., p. 107.

9 <https://it.wikipedia.org/wiki/La_zattera_della_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa (Museo_del_Louvre, 1818-19).jpg> (ultimo accesso: 20 settembre 2021).

Fig. 2. La copertina di *Das Floß der Meduse* in cui è visibile un particolare del quadro di Géricault, *La zattera della Medusa* (1818). In alto, a destra della lettera S di Medusa, è visibile il brigantino Argus che si avvicina alla zattera.

E sono proprio il dettaglio centrale del dipinto (Fig. 2), scelto dall'autore come sovracoperta del libro, e l'*incipit* del romanzo intitolato *Ein fetter Morgen* che corrisponde in modo speculare all'immagine di copertina, a costituire il *focus* di questa analisi. Riportiamo qui di seguito, nell'originale e in traduzione, l'inizio del prologo, quando al cannocchiale del comandante Parnajon appare una piattaforma improvvisata che a stento si regge a galla, senza viveri né acqua, su cui quindici superstiti alla deriva hanno dovuto affrontare per ben tredici giorni uno dei tratti di mare più pericolosi del mondo.

Dreimal neun ist Donnerstag, und (1) der 18. Juli des Jahres 1816 war ein herrlicher Donnerstag. Kein Wölkchen trübte den azurblauen Himmel, die Sonne blendete, und selbst die Luft, sonst dunstig, war klar wie ein Kristall. Etwa dreißig Seemeilen vor der Küste Westafrikas glitt die Brigg Argus durch die glatte See. Tümmler und Delphine sprangen neben ihr her, Möwen umkreisten das Kielwasser, zogen Bögen, hoben und senkten sich, berührten mit den Federspitzen fast das Wasser. Die Bewegungen an Bord griffen so harmonisch ineinander wie bei einem komplizierten Räderwerk. Keine Anstrengung war zu spüren.

Dann geriet ein Sandkorn ins Getriebe. Es war elf Uhr vormittags, die Argus war einige Meilen über Nouakchott, mittlerweile Hauptstadt von Mauretanien, ungefähr auf Höhe von Portendick, da meldete der Toppsmatrose zwei Strich Steuerbord (2) ein seltsames Objekt. Niemand ahnte, was das bedeutete. Am wenigsten wir, doch werden wir es bald erfahren.

Was für ein Objekt? Der Kapitän, Léon Parnajon, zog an seiner Pfeife, ließ sich das Fernrohr reichen und konnte nichts entdecken – weder ein Schiff noch eine Insel. Treibgut? Erst Minuten später geriet etwas in die kleine Fernrohrwelt, sah der Kommandant eine schwimmende Plattform mit einem Zelt darauf. Mauren? Berber? Andere Kameltreiber? Eine abgetriebene Behausung der Wüstenbewohner? Geflohene Sklaven? Es kam zu jener Zeit ständig vor, dass Schwarze ihre Aufseher überwältigten und absurd anmutende Fluchtversuche unternahmen. (3) Als der Kapitän noch nach einer Erklärung suchte, sah er eine taumelnde Gestalt. Sie stellte sich an den Rand der Plattform, bog den Kopf nach hinten und … ja, kein Zweifel, der Mann urinierte – so, wie es aussah, in die Hand und … ja, *das gibt's doch nicht*, er trank das Zeug. Sobald der Pisskopp aufblickte und die Segel der Argus sah, begann er wild zu hüpfen und zu winken. Jetzt kletterte er gar auf den Mast, schwenkte ein Tuch.

Immer mit der Ruhe, Pisskopp. Wir haben dich bereits gesehen.

Der Kerl konnte sich nicht lange halten, glitt den Mast hinunter und verschwand im Zelt. Jetzt kamen andere heraus, winkten ebenfalls. Als sie sahen, dass die Argus näherkam, sie entdeckt waren, fielen sie einander um den Hals, umarmten sich.

Nein, das sind keine geflohenen Sklaven. Keine Darkies. Vielleicht Schiffbrüchige? Von der Medusa? Unmöglich! Die Medusa ist vor zwei Wochen gestrandet, jetzt kann man mit Glück Überlebende an der Küste finden, vielleicht das Wrack.

Eine halbe Stunde später hatte die Argus das seltsame Gefährt erreicht. Offensichtlich ein Floß. Oder die Zugbrücke einer Burg? Jedenfalls hatte das Vehikel, da hatte sich der Kapitän nicht getäuscht, einen kleinen Mast und ein Sonnenzelt. Der Schiffsjunge zählte dreizehn, vierzehn, fünfzehn ausgemergelte Gestalten. Die meisten waren nackt, trugen aber Stiefel, die an den dünnen Beinen komisch wirkten – wie Kinderfüße in zu großen Schuhen. Wandelnde Skelette! Einer hatte eine Flachsperücke auf, gelbe Uniformjacke und einen Säbel umgebunden. Sein Dreispitz wies ihn als Angehörigen der Armee aus. Franzosen? Oder Piraten? Nur fünf konnten sich auf ihren Beinen halten, die anderen lagen oder kauerten. Man ließ das Beiboot zu Wasser und ruderte zu ihnen hin[10].

10 Franzobel, *Das Floß der Meduse*, cit., p. 7. «Tre per nove e giovedì, e (1) il 18 luglio dell'anno 1816 era un magnifico giovedì. Nemmeno una nuvoletta offuscava il cielo azzurrissimo, il sole era accecante e persino l'aria, di solito velata dalla foschia, era trasparente come un cristallo. A circa trenta miglia marine dalle coste dell'Africa occidentale il brigantino *Argus* scivolava sul mare piatto. Focene e delfini saltavano al suo fianco, i gabbiani volavano in cerchio sulla sua scia facendo lunghi giri, impennate e poi venivano giù in picchiata, arrivando quasi a sfiorare l'acqua con la punta delle penne. I movimenti a bordo s'ingranavano

3. Immagini chiave

Nel caso di *Das Floß der Meduse* l'immagine di riferimento coinvolta sul piano intertestuale è molto potente; ricorrendo a una metafora molto efficace, introdotta da Hajo Diekmannshenke nell'ambito della *Diskursanalyse*, potremmo definirla uno *Schlagbild*[11], un''immagine

l'uno nell'altro con l'armonia perfetta di un complicato meccanismo a orologeria. Quasi non si percepiva lo sforzo.

Poi un granello di sabbia fini in quell'ingranaggio. Erano le undici del mattino, l'*Argus* si trovava a qualche miglio da Nouakchott, diventata nel frattempo capitale della Mauritania, più o meno all'altezza di Portendick, quando il marinaio in testa d'albero segnalò (2) uno strano oggetto a due gradi a dritta. Nessuno immaginava che cosa questo volesse dire. Di sicuro non noi, ma lo scopriremo ben presto.

Che tipo d'oggetto? Il capitano, Léon Parnajon, tiro una boccata dalla pipa, si fece passare il cannocchiale, ma non riuscì a individuare nulla, né una nave né un'isola. Relitti alla deriva? Solo dopo diversi minuti nel minuscolo universo del cannocchiale apparve qualcosa, il comandante vide una piattaforma galleggiante con sopra una tenda. Mauri? Berberi? Altri cammellieri? La tenda di un accampamento di nomadi del deserto che era volata via? Schiavi in fuga? A quei tempi accadeva continuamente che dei neri riuscissero a sopraffare chi li sorvegliava e tentassero di fuggire in modi in apparenza assurdi. (3) Mentre il capitano stava ancora cercando di trovare una spiegazione, vide una figura che si muoveva barcollando. Si mise in piedi sul bordo della piattaforma, reclino il capo all'indietro e… sì, senza dubbio quell'uomo urinava, a quanto pare, nella mano e poi… sì, *da non credersi*, beveva quella roba. Non appena quella testa di cazzo sollevo lo sguardo e vide le vele dell'*Argus*, comincio a saltare e a sbracciarsi come un matto. Adesso si stava addirittura arrampicando sull'albero e sventolava un drappo.

Fa' con calma, testa di cazzo, che ormai t'abbiamo visto.

Quel tipo non riuscì a tenersi all'albero più di tanto, si lasciò scivolare giù e spari nella tenda. Adesso di lì ne uscivano altri, anche loro agitando le braccia. Appena videro che l'*Argus* si stava avvicinando, che erano stati avvistati, cominciarono ad abbracciarsi, a stringersi l'uno all'altro.

No, non sono schiavi che si sono dati alla fuga. Non sono neri. Reduci da un naufragio? Della Medusa*? Impossibile! Sono ormai due settimane che la* Medusa *s'è arenata, con un po' di fortuna a questo punto magari si potrebbe ancora trovare qualche sopravvissuto lungo la costa, forse il relitto.*

Mezz'ora dopo l'*Argus* aveva raggiunto quello strano mezzo di trasporto. Sembrava una zattera. O il ponte levatoio di una roccaforte? In ogni caso quel veicolo, e in questo il capitano non si era sbagliato, aveva un abbozzo di albero maestro e una piccola tenda per il sole. Il mozzo della nave conto tredici, quattordici, quindici figure pelle e ossa. La maggior parte erano nude, ma con addosso ancora gli stivali che su quelle gambe magre facevano un effetto grottesco – un po' come i piedini d'un bambino in un paio di scarpe troppo grandi. Scheletri ambulanti! Uno portava una parrucca biondo paglia, la giacca di un'uniforme gialla e una sciabola legata in vita. Il suo tricorno indicava che era un membro dell'esercito. Francesi? O forse pirati? Solo cinque di loro erano in grado di reggersi in piedi, gli altri stavano distesi o carponi. Calarono in acqua una scialuppa e si misero a remare verso di loro», Franzobel, *La zattera della Medusa*, trad. it. cit., p. 11.

11 Hajo Diekmannshenke, *'Schlagbilder'. Diskursanalyse politischer Schlüsselbilder*, in *Bildlinguistik: Theorien – Methoden – Fallbeispiele*, hrsg. v. Hajo Diekmannshenke – Mi-

chiave', vale a dire un'immagine che si è ormai cristallizzata nella memoria storica collettiva. E questo processo di cristallizzazione è avvenuto grazie alla pubblicazione del memoriale di Savigny e Corréard prima, e all'opera di Géricault negli anni immediatamente successivi: non a caso le due opere costituiscono il referente iconografico principale del romanzo di Franzobel. Come suggerisce Thomas Niehr[12] i riferimenti visuali sono infatti destinati ad *accompagnare nel tempo* gli eventi storici che li hanno prodotti; di generazione in generazione il valore metaforico delle immagini chiave può però essere ricodificato o rimanere a uno stato latente per poi essere riattivato. Nella rielaborazione presente nell'*incipit* di *Das Floß der Meduse* assistiamo appunto a una ricodificazione di questo genere. Secondo l'interpretazione di Košenina[13] ci troviamo di fronte a un'*allégorie réelle* che estende la sua potenza evocativa di significato fino ai giorni nostri.

La sovrapposizione di codici di diversa natura, abilmente evocati dall'autore in questo *incipit*, genera uno scambio semantico fra parola e immagine che chiama direttamente in causa il lettore[14]. Egli viene dunque coinvolto *in prima persona*, assume un ruolo *attivo*, e non più solo ricettivo, nella narrazione[15]. Per render conto di tutte le diverse prospettive implicite nella comunicazione multimodale Ulrich Schmitz, nella sua introduzione alla *Bildlinguistik*[16], individua accanto agli 'atti linguistici', *Sprechakte*, e agli 'atti testuali', *Textakte*, anche delle unità minime formate da parole e immagini che definisce 'atti visuali', *Bildakte*. Messaggi complessi sul piano modale la cui lettura è possibile solo a partire dalla memoria visiva del lettore che gli consente di riconoscere in essi le 'immagini chiave', gli *Schlagbilder* menzionati da Diekmannshenke[17]. La valenza universale di

chael Klemm – Hartmut Stöckl, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2011, pp. 161-185.

12 Cfr. Thomas Niehr, *Einführung in die Politolinguistik: Gegenstände und Methoden*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2014, p. 54.

13 Cfr. Košenina, *Roman und Gemälde*, cit., p. 105.

14 Cfr. Hartmut Stöckl, *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text: Konzepte, Theorien, Analysemethoden*, De Gruyter Mouton, Berlin 2004, p. 103.

15 Per i richiami alla teoria della ricezione e all'*impliziter Leser* cfr. tra gli altri Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München 1976, trad. it. di Rodolfo Granafei, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987.

16 Cfr. Ulrich Schmitz, *Sehflächenforschung. Eine Einführung*, in *Bildlinguistik: Theorien – Methoden – Fallbeispiele*, hrsg. v. Hajo Diekmannshenke – Michael Klemm – Hartmut Stöckl, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2011, p. 37.

17 Cfr. Diekmannshenke, *'Schlagbilder'*, cit., pp. 161-162.

queste immagini chiave risiede nel fatto che spesso si configurano come conflitti concettuali e rimangono nella memoria collettiva a rappresentare in modo emblematico un preciso evento storico. Costituiscono dunque un patrimonio culturale di riferimento molto importante, differenziato diatopicamente, e consentono di trasmettere in modo puntuale e sintetico un riferimento storico, carico anche della dimensione emotiva che l'evento ha determinato nel pubblico. Michele Prandi, nel suo saggio dedicato alla metafora, fa notare come nel caso dei conflitti concettuali il trasferimento di un solo concetto per opera di una singola espressione innesti una rete di proiezioni virtuali interconnesse: le *metafore viventi*, o creative, sono appunto rielaborazioni originali di concetti metaforici condivisi[18]. Come evidenzia Lorella Cedroni, i contenuti affiorano alla memoria appunto grazie a opportuni riferimenti iconici e linguistici che richiamano sentimenti apparentemente dimenticati ma in realtà ancora presenti. Il linguaggio multimediale ha in questo caso una funzione non solo interpretativa e persuasiva ma anche rituale, evocativa, simbolica e legittimante[19].

4. Sciami metaforici e paradigmi intertestuali

La comunicazione in rete è dunque particolarmente propizia alla creazione di topoi destinati a rimanere ancorati alle 'immagini chiave'[20]. A livello globale, analizzando la produzione artistica di denuncia da anni ormai associata al dramma dei flussi di migrazione nel Mediterraneo, notiamo per esempio come all'origine di quello che secondo un'altra categoria introdotta da Prandi[21] potremmo definire un vero e proprio *sciame metaforico* vi siano alcune immagini chiave ricorrenti,

18 Cfr. Michele Prandi, *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, Routledge, New York-London 2017.

19 «La 'criptomnesia' implica che venga identificato come 'nuovo' qualcosa che già si conosceva e si era visto e sentito da qualche parte, ma che si era dimenticato: questo elemento agisce a livello di archetipi preesistenti», Lorella Cedroni, *Rappresentanza e partiti politici nella società della comunicazione*, Seam, Roma 1998, p. 68.

20 «Con la comunicazione digitale il margine di approssimazione diventa ancora più ampio per la precisione con cui è possibile evocare un contenuto informativo andando alla sorgente dell'informazione, citando cioè le immagini o altri materiali multimediali del documento originale che spesso è ben noto all'interlocutore, oppure ricreandoli in chiave satirico-politica facendo leva sul principio di 'criptomnesia' individuato da Lorella Cedroni alla fine degli anni Novanta del Novecento», Verdiani, *Silenzio, immagini e parole*, cit., p. 61.

21 Prandi, *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, cit., pp. 142-144.

prima fra tutte appunto *La zattera della Medusa* di Géricault che nella memoria collettiva ha ormai assunto un valore prototipico. A livello di immagine possiamo dunque individuare la presenza di relazioni prevedibili che, adottando una definizione coniata in ambito linguistico da Gerda Haßler, potremmo descrivere come *paradigmi intertestuali*[22]. Secondo Haßler, infatti, il concetto di *paradigma intertestuale* individua «una struttura di relazioni costruita a livello testuale, che attraverso la ripetizione può diventare una norma per un certo tipo di testo, per una tematica, per un soggetto, per la determinazione del punto di vista»[23], creando uno schema di aspettative socialmente normalizzato che alcuni elementi iconici – al pari di quelli linguistici – presenti nel testo portano già da soli con sé.

Volendo citare a titolo d'esempio un'immagine recente, viva nella nostra memoria di lettori e web surfer, alla quale immediatamente tutti noi pensiamo in relazione alla tragedia dei migranti nel Mediterraneo, possiamo pensare alla foto *Operazione Mare Nostrum* di Massimo Sestini[24]. In questo caso il titolo esplicita il significato decisivo per la lettura del messaggio nel suo insieme: è dunque l'*immagine chiave*, la memoria di un evento che ci aiuta ad *ancorare* il senso del messaggio verbale. Adottando l'approccio ermeneutico del già menzionato Prandi[25], si può affermare che lo *sciame metaforico* evocato da quest'immagine sviluppi il suo potenziale appunto grazie all'immagine del quadro di Géricault. Essa è per il lettore un'immagine dal significato complesso, potremmo dire che è di per sé un conflitto, richiama non solo il quadro che Géricault dipinse, ma anche la sciagura che esso rappresenta e che ne fece uno dei primi scandali a livello mediatico diffusi a livello internazionale: è dunque un'immagine chiave potente.

22 Cfr. Gerda Haßler, *L'approccio linguistico all'intertestualità e la sua applicabilità all'analisi intermediale*, in *Intertestualità e intermedialità*, «RiCognizioni», VI (2020), 12, pp. 29-51: 32, <https://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/issue/view/378> (ultimo accesso: 12 aprile 2022).

23 *Ibidem.*

24 La foto, scattata il 21 giugno 2014 da Massimo Sestini, racconta un salvataggio nel Canale di Sicilia. Essa fu una tra le dieci scelte dal «Time» per illustrare il 2014 e l'anno seguente venne insignita del premio *World Press Photo*, fonte: <https://www.flickr.com/photos/jordibernabeu/14288485500/in/photostream/> (ultimo accesso: 29 settembre 2021).

25 Cfr. Prandi, *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, cit., pp. 140-144.

5. Fra testo scritto e immagine: l'intertestualità multimodale e le sue ripercussioni sul piano linguistico funzionale del testo

Il monumentale dipinto realizzato da Géricault, e conservato al Louvre da ormai quasi due secoli, col passare del tempo si è sedimentato nella nostra memoria, costituendosi come *paradigma intertestuale*[26] tuttora produttivo. Nel corso dell'analisi del testo vedremo quale ruolo esso svolga nella costruzione di un testo narrativo ibrido come quello di Franzobel e in che modo arrivi a influenzarne la struttura sul piano linguistico-funzionale. Le diverse particolarità intersemiotiche presenti nel romanzo e il modo in cui esse influenzano le scelte linguistico funzionali dell'autore determinano infatti la costruzione del senso nel prologo. Il lettore affronta il libro innanzitutto a partire dalla copertina, o meglio dalla sovracoperta, che, come abbiamo visto, riproduce un dettaglio del quadro di Géricault, che, per quanto ridotto, è essenziale al racconto: esso mostra infatti in primo piano alcuni naufraghi e in lontananza, all'orizzonte, un'imbarcazione che si avvicina, a cui i naufraghi fanno dei cenni[27]. Alla copertina seguono poi altre parti del paratesto che analogamente ad essa hanno la funzione di supporto della catena inferenziale. Si tratta di due citazioni in epigrafe:

> Water, water every where,
> And all the boards did shrink;
> Water, water every where,
> Nor any drop to drink.
> *Samuel Taylor Coleridge*

> Quand l'homme en arrive à ce point de folie, il n'y
> a plus rien à lui dire; ses instincts deviennent ceux
> de la fauve, et il faut s'apprêter à se défendre contre
> lui comme on se défendrait contre quelque bête féroce.
> *Alexandre Dumas*

L'epigrafe posta in esergo al testo, come scrive Gérard Genette[28], è una zona «di confine» di natura assai vicina al testo del romanzo; in

26 Cfr. Haßler, *L'approccio linguistico all'intertestualità e la sua applicabilità all'analisi intermediale*, cit., p. 32.

27 Per l'analisi della struttura compositiva del dipinto di Gericault rimando ai due contributi di Košenina, *Roman und Gemälde*, cit., p. 106, e Eder, *Im Affekt*, cit., p. 120, nonché a Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983, pp. 9-16.

28 Gérard Genette, *Seuils* (1987), trad. it. e cura di Camilla Maria Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, p. 141.

quest'opera di Franzobel, infatti, anche le due epigrafi, come l'immagine in sovracoperta, forniscono le coordinate essenziali a contestualizzare l'evento storico che caratterizza il racconto e la deriva fortemente istintuale che esso prenderà fino alle estreme conseguenze del cannibalismo[29], enfatizzandole nella lettura grottesca tipica dell'*estetica della crudeltà* di Franzobel. La descrizione del cannibalismo presente nel resoconto di Savigny e Corréard aveva destato scandalo nella società del tempo, come evidenzia Košenina[30]. Géricault si era confrontato in modo molto esplicito con il tema in alcuni studi preparatori (Fig. 3).

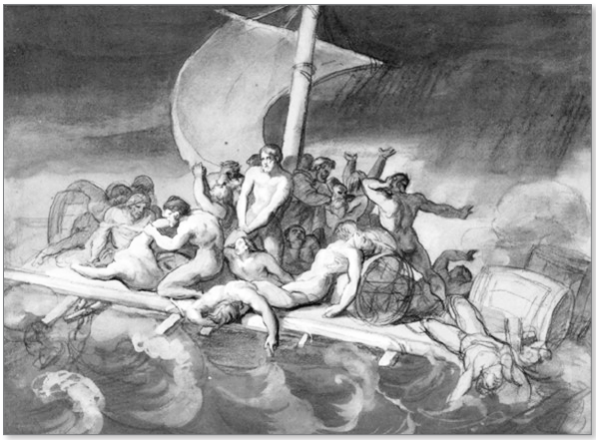

Fig. 3. *Scène de cannibalisme sur le radeau de la Méduse* di Théodore Géricault (1818-1819)[31].

Nella versione finale del dipinto invece l'unico accenno al tema è l'uomo seduto a sinistra che tiene in braccio un cadavere e guarda lo spettatore (Fig. 4). Come osserva Košenina[32] i riferimenti iconografici intertestuali di questa figura possono essere inequivocabilmente rintracciati in due immagini: la *Melencolia I* (1514) di Albrecht Dürer e il dipinto *Ugolino und seine Söhne im Hungerturm* (1809) di Johann Heinrich Füssli (Fig. 5).

29 Košenina, *Roman und Gemälde*, cit., pp. 108-109.

30 *Ibidem.*

31 *<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020513324>* (ultimo accesso: 12 ottobre 2021).

32 Košenina, *Roman und Gemälde*, cit., pp. 108-109.

Fig. 4. Particolare del dipinto *La zattera della Medusa* di Jean Louis Théodore Géricault (1818).

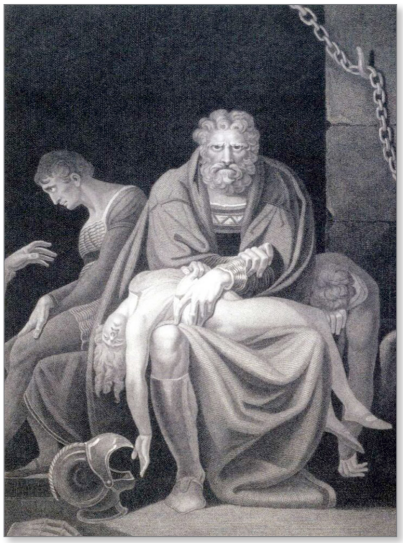

Fig. 5. A sinistra *Melancholia I* (1514) di Albrecht Dürer[33]. A destra *Ugolino und seine Söhne im Hungerturm* (1809) di Johann Heinrich Füssli[34].

33 <https://it.wikipedia.org/wiki/Melencolia_I#/media/File:D%C3%B-Crer_Melancholia_I.jpg> (ultimo accesso: 28 settembre 2021).

34 <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ugolino_and_his_Sons_Starving_to_Death_in_the_Tower_1806_1a.jpg> (ultimo accesso: 28 settembre 2021).

6. Il brigantino Argus

Non possiamo tuttavia fare a meno di notare che l'immagine in sovracoperta scelta per il romanzo di Franzobel seleziona deliberatamente *un* dettaglio del quadro di Géricault che mette a fuoco un particolare che normalmente sfugge all'osservatore. Il *focus* dell'immagine, sia per il lettore che per le figure colte nell'atto di richiamare l'attenzione del brigantino ancora lontano, è infatti un'imbarcazione appena visibile all'orizzonte: *il brigantino Argus*. Ci troviamo di fronte in questo caso ad un dato storico: non solo nell'*incipit* del romanzo, ma anche nel memoriale redatto da Savigny e Corréard viene menzionato il fatto che la ricerca dei naufraghi aveva al tempo coinvolto diversi equipaggi, ma solamente il brigantino Argus era riuscito nell'operazione di rintracciare i superstiti. Non è un caso dunque che anche nel graffito realizzato da Banksy nel 2015 a Calais sia proprio questo particolare (Fig. 6) a diventare il *focus* dell'azione[35].

Fig. 6.
Banksy, *La zattera della Medusa* (2015)[36].

35 Al posto del brigantino notiamo infatti che il primo piano dell'immagine è occupato da uno yacht che, anziché procedere con il recupero dei naufraghi, tira dritto seguendo la sua rotta (Fig. 7, a destra). Il conflitto concettuale nasce qui dall'accostamento fra un'immagine nota come quella della zattera della Medusa e un dato di realtà contrastante da cui emerge che il valore morale di prestare soccorso ai naufraghi in mare è andato perso. Quando invece «salvare la vita in mare costituisce un preciso obbligo degli Stati e prevale su tutte le norme e gli accordi bilaterali finalizzati al contrasto dell'immigrazione irregolare», Fulvio Vassallo Paleologo, *Gli obblighi di soccorso in mare nel diritto sovranazionale enell'ordinamento interno*, <https://www.questionegiustizia.it/rivista/articolo/gli-obblighi-disoccorso-inmare-neldiritto-sovranazionale-enell-ordinamento-interno_548.php> (ultimo accesso: 29 settembre 2021).

36 <https://www.pinterest.it/pin/848647123502336363/> (ultimo accesso: 28 settembre 2021).

Fig. 7. A sinistra il particolare del brigantino Argus nel quadro di Jean Louis Théodore Géricault, *La zattera della Medusa* (1818). A destra lo stesso particolare nell'opera di Banksy, *La zattera della Medusa* (2015).

L'azione del romanzo si apre nel prologo con una descrizione molto dettagliata dell'ambiente marino e delle condizioni metereologiche in cui naviga il brigantino Argus. L'imbarcazione è infatti il punto di unione fra le due immagini, quella pittorica di Géricault e quella descritta nella narrazione di Franzobel, introdotte qui in posizione speculare. L'occhio del lettore parte dall'immagine brigantino che nel quadro naviga nel mare in tempesta (Fig. 1) e dopo poche pagine si ritrova sul brigantino che naviga nella calma equatoriale descritta nel romanzo. La prospettiva speculare mette a confronto due realtà in cui le condizioni meteorologiche opposte assumono una valenza metaforica chiara, potenziata dal valore antonimico. Ci troviamo qui di fronte a due scelte autoriali interessanti, la prima riguarda la selezione del particolare pittorico, la seconda la volontà di rappresentare la giornata del rinvenimento della Medusa da parte del brigantino Argus come una giornata serena, solare, contrariamente alla raffigurazione pittorica, secondo uno schema di richiami anaforici di tipo antonimico – come si evince facilmente dal confronto diretto fra la descrizione della giornata presente nel prologo (1) e il particolare del quadro in sovracoperta (Fig. 2).

(1) […] der 18. Juli des Jahres 1816 war ein *herrlicher Donnerstag. Kein Wölkchen trübte den azurblauen Himmel, die Sonne blendete, und selbst die Luft, sonst dunstig, war klar wie ein Kristall*. Etwa dreißig Seemeilen vor der Küste Westafrikas *glitt die Brigg Argus durch die glatte See.* Tümmler und Delphine sprangen neben ihr her, Möwen umkreisten das Kielwasser, zogen Bögen, hoben und senkten sich, berührten mit den Federspitzen fast das Wasser[37].

37 Franzobel, *Das Floß der Meduse*, cit., p. 7, cfr. nota 10, punto 1. In questa e nelle citazioni successive dove non indicato diversamente il corsivo è mio.

Una giornata idillica fino al momento in cui il marinaio in testa d'albero mette a fuoco con il cannocchiale uno «strano oggetto»:

(2) […] da meldete der Toppsmatrose zwei Strich Steuerbord *ein seltsames Objekt*. Niemand ahnte, was *das* bedeutete. Am wenigsten wir, doch werden wir *es* bald erfahren.

Was für ein Objekt? Der Kapitän, Léon Parnajon, zog an seiner Pfeife, ließ sich das *Fernrohr* reichen und konnte *nichts* entdecken – *weder ein Schiff noch eine Insel. Treibgut?* Erst Minuten später geriet *etwas* in die kleine *Fernrohrwelt*, sah der Kommandant *eine schwimmende Plattform mit einem Zelt darauf* [38].

Nel minuscolo mondo del cannocchiale iniziano a prendere forma le prime ipotesi del capitano Parnajon, articolate sul piano testuale sotto forma di ricostruzione di una catena anaforica[39] (2) il cui antecedente è extratestuale, e va quindi ricostruito sul piano intertestuale a partire dall'immagine di copertina che il lettore ha appena visionato, dalle epigrafi e da tutti quegli elementi paratestuali che come evidenzia Genette costituiscono le *soglie* o i *dintorni del testo*, la zona di transizione fra dentro e fuori che lo sollecitano a mettere in gioco nel percorso ermeneutico tutte le sue conoscenze. Alla fine di questa complessa catena anaforica multimediale troviamo nel testo narrativo la catafora conclusiva: «*eine schwimmende Plattform mit einem Zelt darauf* »: parafrasi oltre che dell'immagine di copertina anche del titolo che su di essa campeggia: *Das Floß der Meduse*.

Man mano che l'Argus si avvicina ai naufraghi la corrispondenza fra le due immagini si fa perspicua, al punto che nella narrazione di Franzobel a tratti emerge la descrizione puntuale degli eventi raffigurati nel quadro di Géricault (3), a cui l'autore sovrappone una lettura romanzata degli eventi di taglio vagamente grottesco:

(3) Als der Kapitän noch nach einer Erklärung suchte, sah er *eine taumelnde Gestalt. Sie stellte sich an den Rand der Plattform,* bog den Kopf nach hinten und … ja, kein Zweifel, der Mann urinierte – so, wie es aussah, in die Hand und … ja, *das gibt's doch nicht*, er trank das Zeug. Sobald der Pisskopp *aufblickte und die Segel der Argus sah, begann er wild zu hüpfen und zu winken. Jetzt kletterte er gar auf den Mast, schwenkte ein Tuch.* […] *Jetzt kamen andere heraus, winkten ebenfalls.* […] *Jedenfalls hatte das Vehikel, da hatte sich der Kapitän nicht getäuscht, einen kleinen Mast und ein Sonnenzelt. Der Schiffsjunge zählte dreizehn, vierzehn, fünfzehn ausgemergelte Gestalten*[40].

38 *Ibidem*, cfr. nota 10, punto 2.

39 Cfr. Robert-Alaine de Beaugrande – Wolfgang U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 63-104.

40 Franzobel, *Das Floß der Meduse*, cit., p. 7, cfr. nota 10, punto 3.

7. Descrizione della struttura intertestuale dell'*incipit* del romanzo di Franzobel realizzata in base al modello della «testologia semiotica» di János S. Petőfi

Come János S. Petőfi evidenziava già nel 1990 in un suo scritto, una non trascurabile peculiarità di testi complessi come il romanzo di Franzobel è che in scritture letterarie come queste, che fanno ampio ricorso all'intertestualità multimediale, la lingua mantiene un ruolo predominante per la costituzione del significato. Petőfi parlava a questo riguardo di «testo prevalentemente verbale»[41], definendo con precisione i criteri che un testo deve soddisfare per essere considerato tale:

> Concludendo queste osservazioni introduttive, vorrei sottolineare che, in questa esposizione, il termine *testo* è usato nel seguente senso: (i) *un testo è un oggetto semiotico relazionale prevalentemente verbale con una manifestazione fisica scritta a mano o stampata*: (ii) nell'oggetto semiotico relazionale prevalentemente verbale *testo,* gli elementi lessicali sono gli elementi dominanti portatori di significato; anche se le manifestazioni fisiche scritte a mano o stampate sono gli oggetti primari dell'elaborazione testuale, vanno considerate anche le potenziali manifestazioni acustiche; (iii) i testi sono elementi dell'uso linguistico, non del sistema linguistico; (iv) esiste una distinzione fra testi totalmente autonomi e testi parzialmente autonomi; (v) un oggetto semiotico relazionale prevalentemente verbale soddisfa i criteri della testualità se vengono soddisfatte le seguenti aspettative; *in una data o presunta situazione comunicativa quest'oggetto esprime una configurazione connessa (e completa) di stati di cose e assolve una data o presunta funzione comunicativa;* ha una costituzione connessa e completa, laddove la connettezza e completezza della costituzione possono dipendere dal tipo dell'oggetto dato[42].

Negli anni successivi Petőfi elaborò per la sua *testologia semiotica* il modello fortemente caratterizzato sul piano formale a cui faremo riferimento per rappresentare la relazione fra paratesti e testo nel romanzo di Franzobel (Fig. 8).

41 János S. Petőfi, *La lingua come mezzo di comunicazione scritta: il testo*, in *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana. 3. La testologia semiotica e la comunicazione multimediale,* a cura di János S. Petőfi – Luciano Vitacolonna, Università di Macerata, Macerata 1996, p. 67.

42 *Ivi*, p. 69. Cfr. anche Carla Marello – Silvia Verdiani, L*a testologia semiotica di J.S. Petőfi: dalla multimedialità alla multimodalità*, in *Dalla teswest alla testologia semiotica: teoria, metodi, applicazioni*, «II International Workshop – János S. Petőfi In memoriam», a cura di Margarita Borreguero-Zuloaga – Paola Desideri – Luciano Vitacolonna, Carabba, Lanciano 2021, pp. 108-133.

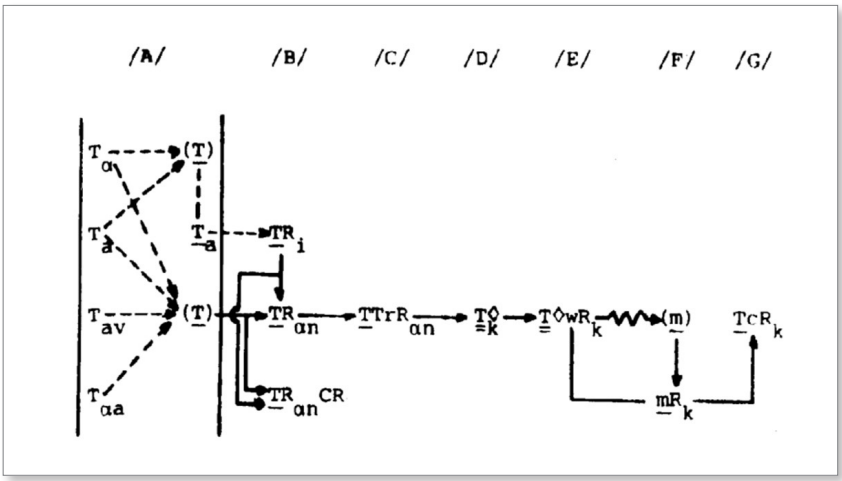

Fig. 8. L'elaborazione testuale teorica di J.S. Petőfi[43].

Il *focus* del modello di Petőfi qui riprodotto riguarda un testo di eterogenea realizzazione (Tα/Ta/Tav ..., cioè un testo alfabetico, auditivo, audio-visivo, ecc.) della lingua oggetto, così come viene percepito dall'interprete. Fornisce una rappresentazione canonica (T◊wRk) dell'ipotesi comunicativa dell'interprete relativa al rapporto fra gli stati di cose rappresentati. E giunge alla formulazione di un modello che contiene un complesso di stati di cose reali o fittizie, attivato nella memoria o nell'immaginazione dell'interprete. Il modello consente cioè di integrare nell'analisi tutti i diversi piani espressivi presenti nei testi ibridi, e quindi anche relazioni intertestuali complesse come quelle presenti nel romanzo di Franzobel, tenendo conto anche della dimensione cooperativa che essi instaurano con il lettore, dell'importanza del suo ruolo di fruitore e della sua conoscenza dal mondo.

43 János S. Petőfi, *Per una teoria semiotica integrata del testo. Dalla teSWeST alla testologia semiotica* (trad. it. di Luciano Vitacolonna), Carabba, Lanciano 2011, p. 39.

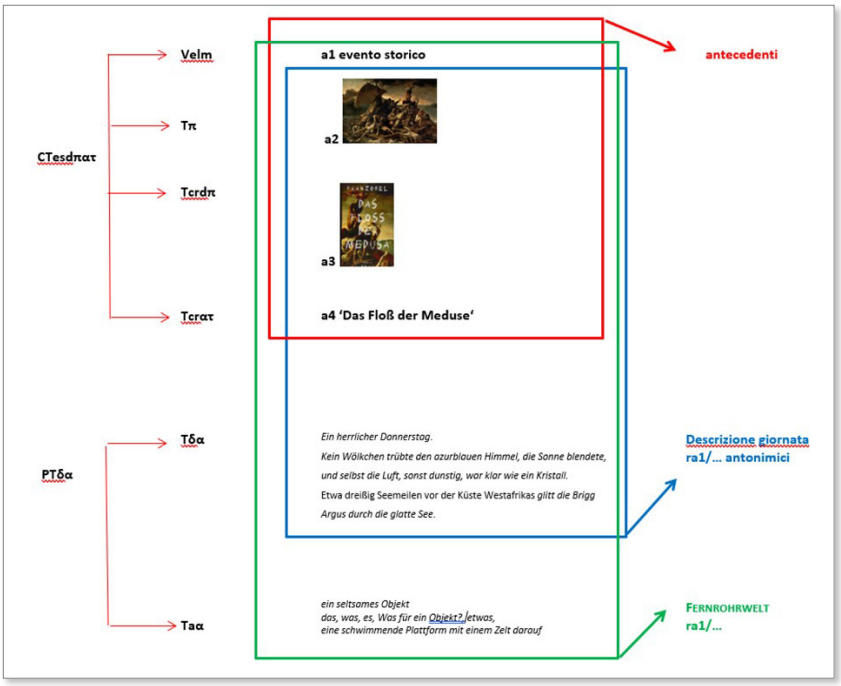

Fig. 9. Modello dei rimandi anaforici e anaforico-antonimici alle immagini storiche e mentali del naufragio della Medusa nel romanzo di Franzobel[44].

È facendo riferimento a questo modello di Petőfi che proponiamo di rappresentare la struttura intertestuale dell'*incipit* del romanzo di Franzobel offrendo una descrizione delle catene anaforiche e anaforico-antonimiche che è possibile correlare alle immagini storiche e mentali del naufragio della Medusa (Fig. 9). Ispirandoci a Petőfi abbiamo elaborato un modello che tiene conto dell'immagine mentale di un evento storico (Velm), in questo caso il naufragio della Medusa, e delle rappresentazioni pittoriche (Tπ, Tcrdπ), in particolare quella di

44 Legenda. Velm: l'immagine mentale di un evento storico (*vehiculum-imago*); Tπ: un testo della cultura-oggetto in forma pittorica (π: pittorico); Tcrdπ: un testo della cultura-oggetto in forma di dettaglio pittorico (copertina del romanzo) (dπ: dettaglio pittorico); α: un testo della lingua-oggetto in forma scritta (titolo della copertina del romanzo) (ατ: alfabetico scritto titolo); α: un testo della lingua-oggetto in forma scritta (descrizione nel prologo del romanzo) (δα: descrizione alfabetica); τδα: un testo della lingua-oggetto in forma scritta (anafore antonimiche) (δα: anafora antonimica alfabetica); Taα: un testo della lingua-oggetto in forma scritta (anafore) (aα: anafora alfabetica); a1/ …: anafora 1, 2, 3; ra1/ …: ripresa anaforica 1, 2, 3; es: evento storico (naufragio della Medusa del); CT: testo della cover del romanzo; PT: testo del prologo del romanzo.

Géricault, e alfabetiche scritte (Tcrατ, Tprδα) che si sono succedute nel corso degli anni per rilevare le riprese anaforiche (Taα) e anaforico-antonimiche (Tδα) presenti nel testo del romanzo. Come evidenzia la successione dei vettori, l'analisi è stata strutturata collocando tutti questi eventi nella prospettiva temporale a strati auspicata sia da Stöckl e che da Bateman – Wildfeuer – Hiippala[45] nei loro studi. Anche nel caso del romanzo di Franzobel emerge dunque chiaramente l'importanza dell'intertestualità multimodale e della sua determinazione temporale per la costruzione del senso del testo.

8. Conclusioni

Roland Barthes individuava due diverse relazioni possibili fra testo e immagine in quello che oggi, alla luce delle attuali ricerche di linguistica multimodale, potremmo definire un messaggio ibrido: la complementarità (*relais*) e l'ancoraggio (*ancrage*)[46]. Nel primo caso parole e immagini hanno lo stesso valore all'interno di un sintagma, nel secondo invece il testo consente l'ancoraggio di un significato che l'immagine trasmette in modo fluttuante, facilitandone la decifrazione. Anche nel caso di *Das Floß der Meduse*, analizzato in questo contributo, è innanzitutto l'allusione a un evento storico e alla sua immagine prototipica a rendere possibile la comprensione del testo scritto. Un messaggio paratestuale che si avvale di intertesti diversi, come scrive Genette[47], prima fra tutti la sovracoperta che vuole richiamare l'attenzione del lettore a un preciso particolare del quadro di Géricault per indicargli quale sia il contesto inferenziale pertinente. L'immagine di copertina, il titolo del romanzo e le epigrafi accompagnano il lettore nella comprensione della catena anaforica e nella costruzione del senso del testo, svolgono dunque un ruolo fondamentale nella contestualizzazione del racconto e sono quindi tutti paratesti essenziali alla decifrazione del senso del romanzo.

45 Cfr. John Bateman – Janina Wildfeuer – Tuomo Hiippala, *Multimodality. Foundations, Research and Analysis. A Problem-Oriented Introduction*, De Gruyter Mouton, Berlin-Boston 2017, p. 25; Hartmut Stöckl, *1. Multimodalität – Semiotische und textlinguistische Grundlagen*, in *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, hrsg. v. Nina-Maria Klug – Hartmut Stöckl, De Gruyter Mouton, Berlin-Boston 2016, pp. 3-35.

46 Roland Barthes, *Retorica dell'immagine*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, p. 34.

47 Cfr. Genette, *Soglie*, trad. it. cit., pp. 28-29.