

# I giochi linguistici di Tabucchi

«È vero, raccontare è un gioco e io, lo ammetto, amo molto giocare. Il gioco mi ha sempre tentato; ma in questo momento il gioco che più mi tenta è quello del Rovescio... Ma quello che importa è che tutte le sue variazioni, tutte le sorprese, i rischi e le audacie aprono strade che si dirigono verso un obiettivo finale, verso un'unità contraddittoria. Inquietano e allarmano. Seducono... e tutto può prolungarsi da un altro capo e ciò che ora sto scrivendo può ricominciare in un altro modo.» (A. Tabucchi, dalla prefazione all'edizione portoghese della raccolta di racconti *Il gioco del rovescio*)

RÉKA ASZTAI

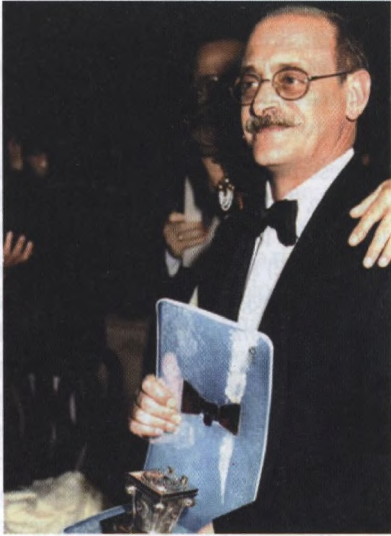
QUEST'ARTICOLO MIRA A FAR VEDERE COME LA LINGUA POSSA DIVENTARE UN'ESPRESSIONE ARTISTICA<sup>1</sup> NEI RACCONTI DI ANTONIO TABUCCHI MEDIANTE I TRUCCHI LINGUISTICI DELL'AUTORE. IL GIOCO TABUCCHIANO È COSTITUITO DA MOLTEPLICI ROVESCIAIMENTI STRUTTURALI E TEMPORALI: OSSERVEREMO QUELLI STRUTTURALI. IL RITMO DEL LINGUAGGIO TABUCCHIANO SI MANIFESTA SOPRATTUTTO NELLA STRUTTURAZIONE SINTATTICA, MA SI POSSONO TROVARE ANCHE DELLE COMBINAZIONI RITMICHE DI TIPO FONETICO E TABUCCHI RITMA IL SUO TESTO PERSINO CON CERTI TRUCCHI NELLA PUNTEGGIATURA. Quest'articolo tenta di interpretare come il testo può essere ritmato consapevolmente con combinazioni di diversi ordinamenti delle parole esaminando figure di retorica e di sintassi in alcune ripetizioni di parole osservate nei racconti della raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* (Milano, Feltrinelli, 1985).

Molti critici di stilistica parlano del ritmo come di un sinonimo di organizzazione sintattica del periodo, esaminandone varie porzioni, di solito fra le pause indicate dai segni d'interpunzione. Senza dubbio possiamo notare che ogni testo letterario ha un suo «ritmo linguistico», e tutti i lettori possono sentirlo soltanto osservando il ritmo delle unità sintagmatiche e le pause sospensive. Nella pagina di Tabucchi dobbiamo prestare attenzione al movimento dei vari segmenti perché è in questo modo che il testo ha un ritmo molto accentuativo. Questo tipo di ritmo accentuativo è basato su raggruppamenti e ritorni di unità sintagmatiche fra le quali possiamo distinguere tre tipi fondamentali.

Il *parallelismo* richiede una sola ripetizione di una parola, di un sintagma o di una proposizione ed è frequente nella poesia popolare in cui i ritornelli sono formati spesso da questa figura. Il *tricolon* (o periodo trimembre) consiste nella corrispondenza fra tre membri di un insieme (frase o sintagma) i quali possono ma non devono

contenere la ripetizione di una stessa parola. Il ritmo ternario è già presente nella retorica latina e nella prosa d'arte del Medioevo, basta pensare alla frase famosa di Giulio Cesare «Veni, vidi, vici». Infine il *tetracolon* (o periodo quadrimembre) caratterizza quattro membri coordinati di un sintagma o di una frase.

Nel linguaggio di Tabucchi vedremo che le frasi più o meno «complicatamente intrecciate» testimoniano una struttura sintattica ben ordinata mediante l'uso delle ripetizioni e delle segmentazioni. La ripetizione in sé già determina una ripartizione in nuovi segmenti, ma spesso il tricolon e il tetracolon possono non contenere una parola ripetuta. Invece per quanto riguarda il parallelismo (che in certi casi può formare un periodo bimembre) sembra che l'appa-



renza di una ripetizione sia più necessaria: sentiamo con più difficoltà un ritmo particolare fra due segmenti se essi non contengono una ripetizione che collegerebbe i due segmenti sotto l'aspetto semantico o/e acustico. È vero che ci rimane una differenziazione «fisica» del ritmo, ma questo è fenomeno di intonazione. G. L. Beccaria giustamente non si trova d'accordo con linguisti (che si occupano della questione del ritmo della prosa) come per esempio lo spagnolo Amado Alonso<sup>2</sup> secondo il quale un periodo bimembre come {a} *Jeli si metteva a correre dietro i puledri sbrancati*, {b} *e li spingeva mogio mogio verso la collina*.<sup>3</sup> ha un suo ritmo poiché

«contiene una tensione organica *crescente* nel primo membro {a} che termina con inflessione *ascendente*, e che durante il suo svolgimento anticipa e presenta il secondo membro {b} *decescente* nella sua distensione finale: fase ascendente e fase discendente, momento fisico del ritmo, generano il vero ritmo soggettivo che risiede nell'alternanza di attesa e di soddisfacimento provocata in noi da detta alternanza di gruppi sintagmatici».

Dunque, la definizione del ritmo di un periodo va differenziata dall'intonazione anche se in un linguaggio pieno di elementi e fenomeni che richiamano il parlato, come in quello di Tabucchi, a volte troviamo parti più significative sotto l'aspetto acustico che non sotto quello semantico.

La semplice forma del parallelismo si ritrova spesso nei racconti tabucchiani, ma ci sono anche casi speciali quando la ripetizione di una voce o di un gruppo di parole è combinata con altre figure retoriche. Gli esempi seguenti (da 1. a 14.) rappresentano parallelismi (1., 3., 7., 9., 11., 12.), tricolon (2-6., 8., 14.) e tetracolon (1., 13.) creati per mezzo della ripetizione di una sola parola:

1. La vita è un appuntamento, lo so di dire una banalità, Monsieur, solo che noi non sappiamo mai il quando, il chi, il come, il dove. E allora uno pensa: se avessi detto questo

invece di quello. o quello invece di questo. se mi fossi alzato tardi invece che presto. o presto invece che tardi. oggi sarei impercettibilmente differente. e forse tutto il mondo sarebbe impercettibilmente differente. O sarebbe lo stesso. e io non potrei saperlo. (dal racconto *Rebus* p. 30)

Nell'esempio 1. il primo periodo con un tipico tetracolon *non sappiamo mai* {a} *il quando*, {b} *il chi*, {c} *il come*, {d} *il dove* è seguito da vari parallelismi del secondo periodo *uno pensa*: {a.1} *se avessi detto* {a.1.1} *questo invece di quello*, {a.1.2} *o quello invece di questo*, {a.2} *se mi fossi alzato* {a.2.1} *tardi invece che presto*, {a.2.2} *o presto invece che tardi*, {b.1} *oggi sarei impercettibilmente differente*, {b.2} *e forse tutto il mondo sarebbe impercettibilmente differente*. Prima di tutto c'è un periodo ipotetico con una doppia protasi (a.1 e a.2) e con una doppia apodosi (b.1 e b.2) il che già forma un certo tipo di parallelismo; inoltre i verbi della doppia protasi hanno complementi doppi (a.1.1-2 e a.2.1-2) cioè in tutte e due le protasi troviamo un altro parallelismo «interno»; per giunta questi ultimi sono formati sempre da due membri paralleli come *questo – quello* e *tardi – presto* che sono antonimi poi rovesciati a *quello – questo* ed a *presto – tardi* nei segmenti rispettivamente successivi. Queste coppie d'antonimi dell'es. 1. formano un'altra figura retorica poiché la ripetizione della stessa parola alla fine di un'unità e all'inizio dell'unità seguente è un'epanàfora. Un caso più «normale» di epanàfora si vedrà nell'esempio 15. più avanti. Ma torniamo all'esempio 1. perché qui l'epanàfora è ancora combinata con l'*antimetàbole*, definita come «ripetizione di concetti opposti in due proposizioni costruite con le stesse parole in ordine invertito»<sup>4</sup>.

L'effetto di contrasto appare parecchie volte nei parallelismi del testo tabucchiano. Oltre al semplice accostamento di un parallelismo senza o con effetto di contrasto esistono molte altre combinazioni.

Se la ripetizione avviene all'inizio di due o più frasi (es. 14.) o proposizioni (es. 3.) si tratta di un'*anafora* che è una figura retorica «con una rimarcatura enfatica dell'elemento iterato». Una certa inversione dell'*anafora* è la cosiddetta *epifora* con la ripetizione alla fine di alcuni frasi o sintagmi (ess. 1., 8.). L'uso di anafore e di epifore e le loro combinazioni hanno un ruolo importante nel testo tabucchiano. Il nostro autore gioca con i più svariati tipi di inversioni: si tratta di trucchi per ottenere effetti particolari, magari anche strani e non convenzionali che cercano di indurre il lettore a vedere il mondo diversamente. Ora vediamo come Tabucchi gioca con le ripetizioni per far capire anche dei lati nascosti della nostra vita, e come non soltanto i rovesci possono provocare bellissimi effetti, ma come siano importanti ad esempio le amplificazioni e le gradazioni delle ripetizioni.

Tornando al nostro brano, l'apodosi ha un semplice parallelismo con la ripetizione di *impercettibilmente differente* (che in realtà è anche un'epifora secondo la posizione dei due elementi) ma sentiamo una sottile amplificazione della ripresa ormai riferita a *tutto il mondo* invece che ad un «io sottinteso», il che richiama il cosiddetto *epànodo* – questa figura retorica della ripetizione amplificata è presente anche nell'esempio 7. Quanto alla fine del brano 1. l'ultimo elemento del secondo periodo *impercettibilmente differente* forma di nuovo una coppia d'antonimi con il primo segmento del periodo seguente *O sarebbe lo stesso*, però una coppia d'antonimi

ormai non fra proposizioni, ma fra segmenti più grandi (se vogliamo: «più amplificati» anche in questo senso) cioè fra due frasi indipendenti. Naturalmente con un'amplificazione Tabucchi favorisce l'aumento dell'intensità del significato e, oltre a semplici ripetizioni o a vari rovesciamenti di dette ripetizioni (i quali già danno maggior ampiezza al significato), ottiene un effetto ancora più espressivo mediante gli elementi amplificatori riferiti alle parole ripetute. Nel nostro brano l'amplificazione si presenta sia nella strutturazione, sia a livello semantico; nella strutturazione: prima con il semplice accostamento dei quattro elementi del tetracolon, poi con i rovesciamenti di altre quattro parole *questo, quello, tardi e presto*, ed infine con la ripetizione di un'espressione più ampia *impercettibilmente differente*: questa non solo è più lunga in sé, ma la sua seconda apparizione avviene in un passo più ampio; quanto al livello semantico, pensiamo a *sarei* che diventa *forse tutto il mondo sarebbe*.

2. Lo disse con la voce di certe donne che nella vita hanno bevuto troppo. hanno conosciuto troppo. hanno amato troppo. e per questo sono al di là di ogni menzogna; (da *Rebus* p. 35)

3. E poi penso anche: nessuno lo sa, nessuno sospetta niente, nessuno potrebbe incolparmi. sono qui. sono libero... (da *Any where out of the world* p. 72)

4. ...e tutto il resto del tempo è tuo, puoi passeggiare, puoi leggere, puoi scrivere... (da *Any where out of the world* p. 73)

5. Questo ti chiedi: e perché lì, a quel tavolo, in quel luogo, su quel giornale. (da *Any where out of the world* p. 74)

6. ...e lasciò che Françoise la obbligasse a distendersi sul divano, le sfilasse le scarpe, le passasse un fazzoletto intriso di colonia sulla fronte. (da *Aspettando l'inverno* p. 22)

Gli esempi 2–5. sono esempi tipici di tricolon con la ripetizione sempre del primo elemento dei segmenti susseguenti (prescindendo dalle preposizioni *a, in e sul* che precedono l'aggettivo dimostrativo ripetuto *quel* nell'es. 5.), che poi si ramificano in tre direzioni semanticamente differenti.

Quindi la ripresa non serve qui per dare un effetto di contrasto o di amplificazione come questo può avvenire nei parallelismi più «intrecciati» e non ci sono nemmeno inversioni che evocherebbero figure retoriche oltre la classica ripetizione iniziale dell'anafora. Questa sorta di «anafora ramificata» in tre direzioni può avvenire in vari modi: nell'esempio 5. le riprese dell'aggettivo dimostrativo si aprono in tre «rami» {a} *tavolo*, {b} *luogo*, {c} *giornale*, e certamente si perderebbe una parte della «chiarezza» del ritmo se uno dei rami avesse altri elementi; nell'es. 4. i tre rami accostati al verbo modale *puoi* stabiliscono tre azioni {a} *passeggiare*, {b} *leggere*, {c} *scrivere*, sempre senza argomenti ulteriori; nell'es. 3. tutti e tre i rami contengono verbi che hanno tutti un complemento diretto, cioè ritmicamente formano tre unità equivalenti (che saranno poi seguite ancora da un parallelismo *sono qui, sono libero* sempre con la semplice anafora); mentre nell'esempio 2. i complementi dei tre rami {a} *bevuto*, {b} *conosciuto*, {c} *amato* sono costituiti dalla ripetizione della stessa parola *troppo* e così le tre anafore dell'ausiliare *hanno* sono prima «ramificate» in tre direzioni, poi riunite grazie all'epifora di *troppo* che accentua nello stesso tempo

l'esagerazione della misura (cioè il senso della parola ripetuta) e l'unione dei tre rami dal punto di vista della misura esagerata. Nei tricolon trattati le parole ripetute appartengono alle più svariate categorie grammaticali, eppure in tutti i casi determinano una rigida uniformità degli elementi che li seguono (es. 2.: tre participi passati, es. 3.: tre sintagmi verbali con il complemento diretto, es. 4.: tre infiniti, es. 5.: tre sostantivi). È importante notare questo perché in altri casi anche un tricolon (o anche un tetracolon) che non contenga una parola ripetuta, mantiene pur sempre questo tipo di uniformità - nell'es. 6. il tricolon si vede appunto nell'uniformità dei verbi al congiuntivo imperfetto e manca invece l'anafora all'inizio dei tre segmenti, cioè la ripetizione avviene solo nella forma di realizzazione, nell'uniformità grammaticale degli elementi.

Nel testo tabucchiano il tricolon non è affatto raro, anche se a volte le strutture delle ripetizioni triplici diventano meno rigorose e può darsi che i segmenti non siano esattamente articolati con segni d'interpunzione o con chiare uniformità ricorrenti - in questi casi è difficile stabilire un confine tra un tricolon e un parallelismo triplice. Nei brani seguenti (7-9., 11., 12.) vedremo ripetizioni più libere quanto alla strutturazione:

7. Pensi ancora: è una coincidenza. Ma una coincidenza con che cosa? È una coincidenza impossibile, perché è una seconda coincidenza. la frase e la data, stessa frase, stessa data. (da *Any where out of the world* p. 76)

8. ...nell'esistenza di altre persone con occhi differenti e mani differenti e differenti modi di essere persone; in strade differenti, in camere differenti: un altro uomo che ora sta dicendo a un'altra donna in un'altra camera: (da *Any where out of the world* p. 77)

9. Pensa come è falsa la scrittura, con quella sua prepotenza implacabile fatta di parole definite, di verbi, di aggettivi che imprigionano le cose, che le candiscono in una fissità vitrea, come una libellula restata in un sasso da secoli che mantiene ancora la parvenza di libellula ma che non è più una libellula. (da *Stanze* p. 64)

Nell'es. 7. la quadrupla ripetizione della parola *coincidenza* non avviene in un ordine strutturalizzato secondo le sue posizioni nei quattro segmenti (qui ancora ben articolati) ma si sente un'amplificazione sempre maggiore di questo concetto (ricordiamo la figura retorica dell'epànode), anzi un'amplificazione con una certa gradazione: nel primo segmento la parola *coincidenza* viene semplicemente in mente al protagonista, nel secondo segmento egli comincia a riflettere sulla cosa cercando di trovare le ragioni della coincidenza, nel terzo segmento riconosce l'impossibilità del suo pensiero (cioè viene introdotta una nuova qualità *impossibile* riferita alla *coincidenza*), mentre nel quarto segmento sarà spiegata l'*impossibilità* della *coincidenza* con una maggiore estensione: *perché è una seconda coincidenza, la frase e la data, stessa frase, stessa data*. (Si tratta della preoccupazione e dell'inquietudine crescenti del protagonista del racconto intitolato *Any where out of the world* in cui un uomo trova un annuncio con una frase in inglese su uno dei quotidiani di una città dove lui è arrivato da straniero e questa frase sembra un messaggio minaccioso per lui poiché sembra coincidere con il suo passato.) In confronto con l'amplificazione dell'esempio 1. qui manca un'amplificazione nella struttura sintattica, invece

il valore del significato della parola ripetuta *coincidenza* si moltiplica attraverso più gradi al livello semantico. Con questa gradazione Tabucchi rende la tensione della narrazione sempre più intensa rispecchiando perfettamente il contenuto (l'ansia gradualmente crescente del protagonista).

Un'altra gradazione appare nell'es. 9. con la triplice ripetizione della parola *libellula*, questa volta non in diversi segmenti articolati da virgole ma nello stesso passo della *similitudine* (un tropo fondamentale nell'antica retorica) introdotta da *come* - così la libertà della strutturazione aumenta e non possiamo più parlare di un tricolon. Nel parallelismo triplice troviamo invece una gradazione «negativa»<sup>5</sup> perché prima si tratta dell'esistenza di una *libellula*, poi della sua parvenza, e infine della non esistenza di essa.

È altrettanto discutibile se nell'es. 8. la ripresa triplice dell'aggettivo indefinito *altro* formi un tricolon oppure no, questa volta senza alcun tipo di gradazione. Per altro in questo brano un sinonimo di quest'aggettivo indefinito: *differenti* appare cinque volte, formando prima un'epifora con *occhi differenti* e *mani differenti*, poi cambia la posizione della parola, ripetuta nel passo centrale in un sintagma anche un po' allungato *differenti modi di essere persone*, che infine è seguito da un'altra epifora *in strade differenti, in camere differenti*.

La forza espressiva del linguaggio tabucchiano trova un'altra forma di espressione nell'es. 10. dove il nostro autore gioca con la ripetizione in un altro modo: c'è una bella *figura etimologica* in cui le parole ripetute *segreto*, benché uguali lessicalmente, non sono uguali grammaticalmente (aggettivo qualificativo – sostantivo). Altri tipi di figura etimologica (o *annominazione*)<sup>6</sup> sono presenti nell'es. 10./a: *amarti con vero amore* (verbo – sostantivo), nell'es. 11.: *un respiro, perché non respira* (sostantivo – verbo) e nell'es. 12.: *sentiva, sensazione, sentimento* e *sentì* (verbi in diversi tempi – sostantivi), dove la forma della parola ripetuta però cambia. Quindi in questi ultimi esempi non abbiamo la ripetizione di una parola (come negli esempi visti prima) o di un gruppo di parole (ess. 15–17.), troviamo invece ripetizioni della radice stessa degli elementi o ripetizioni di parole diverse appartenenti alla stessa area semantica.

10. ... un altro lettore di Baudelaire che comunica in questo modo segreto un segreto a qualcun altro. (da *Any where out of the world* p. 77)

10./a ...mi è sembrato di amarti con vero amore. da anni non mi capitava più, (da *Cambio di mano* p. 128)

11. ... senti solo una presenza. non è neppure un respiro. perché non respira. dall'altra parte del filo c'è una presenza che sta lì ad ascoltare la presenza del tuo silenzio... e dall'altra parte niente, solo la densità distinguibile di una presenza che in silenzio ascolta il silenzio della tua presenza. (da *Any where out of the world* p. 81)

12. Sentiva freddo. Era questa la sensazione. anzi l'unico sentimento. pensò, che potesse tenerle il pensiero occupato; ... E il freddo si dilatò e le invase gli arti: le mani no, che sentiva brucianti; ma le spalle e gli avambracci, e anche le gambe e i piedi, che non sentiva più, ... Sentì dei brividi e le fu impossibile celarli. Per non battere i denti tenne le mascelle serrate, finché non sentì un indolenzimento... (da *Aspettando l'inverno* pp. 25–26)

13. Attese al capezzale del feretro, come si veglia un vivo e non un defunto, che le sfilassero davanti, che le baciassero la mano, che le inchinassero, che le mormorassero formule di cordoglio e di commiato. (da *Aspettando l'inverno* p. 21)

14. Si guardò intorno. Troppa gente. Troppa luce. Troppi velluti rossi. Entrò in sala... (da *Cambio di mano* p. 123)

L'es. 11. è veramente pieno di ripetizioni con una strutturazione abbastanza libera: oltre all'annominazione di *respiro* – *respira* c'è la ricorrenza dell'espressione *dall'altra parte* due volte, del verbo *ascoltare* due volte, del sostantivo *silenzio* tre volte e del sostantivo *presenza* cinque volte. Ma è da notare anche un'altra bellezza del brano: prima si ascolta *la presenza del tuo silenzio*, poi si ascolta *il silenzio della tua presenza*. È un gioco linguistico di Tabucchi che può essere considerato un *chiasmo* per la disposizione incrociata degli elementi costitutivi dei due sintagmi. Comunque anche questo gioco è un mezzo per intensificare l'espressione come nel caso di una gradazione, di un'amplificazione o di altre strutturazioni delle ripetizioni.

L'es. 12. rappresenta una moltitudine di forme attorno all'espressione del sentire, formando un'*epanalessi* che nella retorica antica è un aspetto della ripetizione in qualsiasi parte dell'enunciato per rafforzare l'idea che si vuole esprimere. Inoltre le forme variate (per sottolineare gli effetti dello stesso senso) *sentiva*, *sensazione*, *sentimento*, *sentì* rievocano una figura sintattica affine all'annominazione: il *poliptòto* in cui una parola è usata a breve distanza in funzioni diverse. Da una parte c'è un'alternanza dei tempi verbali (la forma all'imperfetto *sentiva* occorre 3 volte accanto a 5 forme al passato remoto *sentì*), dall'altra i due sostantivi *sensazione* e *sentimento* si alternano nella radice e solo quest'ultimo ha la stessa radice *sent* – che i verbi. L'importanza di questa seconda alternanza è più rilevante (d'altronde marcata con il corsivo dallo stesso Tabucchi!), perché la *sensazione* (provata dalla protagonista che soffre per la morte del marito) non è solo fisica ed acquistata attraverso gli organi dei sensi, ma è accompagnata dai moti dell'animo chiuso dentro di sé, e questo è espresso appunto con la parola *sentimento* che richiama la sfera affettiva, emozionale, specialmente in contrapposizione alla ragione. La parola *sensazione* da sola potrebbe esprimere solo uno stato elementare e non necessariamente analizzato dalla coscienza. Così la protagonista sente il freddo fisico insieme al freddo della mancanza del marito (una sensazione psichica) e vede tutta la sua esistenza in questo Freddo doppio: attraverso tutto il corpo e tutto l'animo.

Il brano 13. è un classico esempio di tetracolon in cui la ripetizione della congiunzione *che* è del tutto normale per introdurre le varie proposizioni, mentre è più particolare che tutti i verbi uniformi *sfilassero*, *baciassero*, *inchinassero*, *mormorassero* siano preceduti dal pronome personale dativo *le* accentuando l'importanza della protagonista nella materia del racconto. (Si tratta sempre della donna diventata vedova da poco ed immersa nel suo dolore e nella sua solitudine.) Mentre nel brano precedente è espressa la complessità del Freddo sentito dalla vedova, qui è accentuata la complessità della solitudine che prova: tutte le azioni degli altri (in quattro forme al congiuntivo imperfetto) si intrecciano nella sua persona (messa più in rilievo con i quattro pronomi personali dativi), così lei si sente maggiormente isolata, appartata, solitaria, sente che sta in un luogo opposto, esclusa rispetto a tutto l'ambiente circostante.

L'anafora dell'es. 14. è particolare perché nel testo di Tabucchi sono rarissime le frasi così brevi come queste. Un'efficacia in più è dovuta al fatto che sentiamo un contrasto qui fra l'area semantica dell'aggettivo indefinito *troppo* che indica una misura esagerata e la forma in cui appare in tre frasi brevissime che indicano distacchi nell'andamento della narrazione.

Gli esempi successivi (da 15. a 17.) rappresentano parallelismi creati per mezzo della ripetizione di un gruppo di parole:

15. Non devi piangere, disse alla bella vecchia che la guardava, ricordati che non devi piangere. (da *Aspettando l'inverno* p. 20)

16. Lui correva sulla spiaggia, dietro alla spiaggia c'erano le rovine di un tempio greco, e lui era nudo. Nudo come un dio pagano... e lei non poté trattenersi dal ridere. rise così tanto, così tanto che le sembrò di soffocare: e si svegliò. Si svegliò di soprassalto... (da *Aspettando l'inverno* p. 22)

17. ...tutto deve ancora succedere, io devo ancora trascinarti al vero tradimento, ma non sarà colpa mia, credimi, è colpa delle cose, che vogliono così, chissà cosa guida le cose, e tu devi ancora lasciarti trascinare al tradimento, ma anche questa non sarà colpa tua, e poi a modo mio dovrò farti morire, sarà quasi come se ti avessi uccisa io, ma anche questo non sarà colpa mia... e succederà tutto. Ma invece tutto è già successo... (da *Any where out of the world* p. 78)

L'*epanadiplosi* dell'es. 15. consiste nell'iniziare e terminare la frase con la stessa espressione *non devi piangere*. Si vede poi una simile figura retorica nell'esempio seguente (16.) con la ripresa di un'espressione conclusiva di un passo all'inizio del passo seguente (secondo la retorica antica si tratta di un'*anadiplosi*) come nei casi di *spiaggia, nudo, ridere - rise* (da osservare qui anche un'annominazione), *così tanto, si svegliò*: anadiplosi cinque volte (!) a breve distanza.

Effetti di contrasto appaiono anche nell'es. 17. come {a.1} *tutto deve ancora succedere* – {a.2} *succederà tutto* – {a.3} *tutto è già successo*, {b.1} *io devo trascinarti* – {b.2} *tu devi lasciarti trascinare*, {c.1} *non sarà colpa mia* – {c.2} *non sarà colpa tua*, di nuovo un procedimento stilistico tre volte (!) a breve distanza. Per giunta è da osservare il ritmo della strutturazione dei contrasti:

a.1 - b.1 - c.1 - b.2 - c.2 - c.1 - a. 2 - a.3

in cui troviamo un elemento {} sempre seguito da un elemento {}, perché è una sua conseguenza - nel testo i passi {} sono sempre immediatamente (!) seguiti da {}, senza altri argomenti interposti come fra gli altri membri. Così il nostro schema è presentato meglio in questo modo:

a.1 - (b.1-c.1) - (b.2-c.2) - c.1 - a.2 - a.3

Ora si vede che il secondo elemento {c.1} è un'amplificazione che tende a rompere la simmetria di {a - bc - bc - a} inserendosi prima del ritorno di {a}: a - bc - bc - c - a - a. Se guardiamo con cura, {a.3} è una seconda e più importante amplificazione alla

fine della catena: in primo luogo l'aumento di quest'ultimo contrasto {a.3} è sottolineato tramite l'uso ridondante<sup>7</sup> di parole con valore avversativo *Ma invece* che lo introducono; poi né {b} né {c} appaiono per una terza volta; ed infine {a.3} inizia un nuovo periodo distaccandosi anche in questo modo dagli elementi precedenti:

a.1 - bc.1 - bc.2 - c.1 - a.2 | a .3

Il ritmo della strutturazione delle ripetizioni di questo brano, specialmente la culminazione, assomiglia al ritmo dell'es. 1. In tutti e due i passi viene prima sottilmente rotta una simmetria con un'amplificazione (nell'es. 1. dopo le coppie d'antonomi rovesciati segue un elemento sintatticamente e semanticamente ampliato e ripetuto prima dell'arrivo del suo antonimo) e poi l'ultimo elemento iterato (nell'es. 1. l'antonimo dell'elemento ampliato) inizia un nuovo periodo.

Per concludere vorrei ricordare i continui meccanismi di scomposizione e ricomposizione con cui Tabucchi rovescia gli eventi come se la realtà consistesse in un gioco infinito di forme. Con la composizione tabucchiana i racconti sono giocati anche sul lasciar trasparire il non-detto dietro il detto. Il «gioco del rovescio» non è solo tecnica compositiva, ma elemento fondamentale dell'atteggiamento esistenziale del nostro autore. Nella prefazione alla seconda edizione del volume *Il gioco del rovescio* Tabucchi dice: «Di mio c'è il mio modo di raccontarli, che fa sì che questi racconti siano questi racconti e non altri... Ma tutti, sia gli uni che gli altri, sono legati a una scoperta: l'essermi accorto un giorno, per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era «così» era invece anche in un altro modo. Fu una scoperta che mi turbò.»

1 In senso generale «un messaggio è ridondante quando contiene elementi non necessari alla corretta decodificazione», mentre secondo la retorica tradizionale la *ridondanza* è «sinonimo di ripetizione, iterazione, reduplicazione». Nelle moderne teorie linguistiche invece la correlazione dei diversi elementi del testo e la natura stessa parallelistica del discorso letterario «creano una nuova e diversa ridondanza, da intendersi però come ricchezza connotativa del messaggio.» (in: A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 265)

2 In: G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 56-57

3 In: G. Verga, «*Jeli il Pastore*», in *Tutte le novelle*, 4a ed., Milano, Mondadori, 1943, p.155

4 In: A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 24

5 Nella retorica antica la *gradazione* o *climax* consisteva nella concatenazione di elementi fra loro legati per qualche aspetto, ad esempio cronologico o causale, mentre nell'uso moderno del termine la gradazione è una successione di parole o di gruppi di parole in forma di amplificazione o di sinonimia o di accumulazione accrescitiva.

6 «È una figura di tipo grammaticale e semantico che consiste nella ripresa di un lessema variato nella forma.» (in: A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 22)

7 In senso generale «un messaggio è ridondante quando contiene elementi non necessari alla corretta decodificazione», mentre secondo la retorica tradizionale la *ridondanza* è «sinonimo di ripetizione, iterazione, reduplicazione». Nelle moderne teorie linguistiche invece la correlazione dei diversi elementi del testo e la natura stessa parallelistica del discorso letterario «creano una nuova e diversa ridondanza, da intendersi però come ricchezza connotativa del messaggio.» (in: A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 265)