

OSSERVAZIONI LINGUISTICHE SULLA NARRATIVA DI ANTONIO TABUCCHI

Piani del racconto, testualità, sintassi

Premessa

Questo intervento si propone di analizzare alcune opere della produzione narrativa di Antonio Tabucchi da una prospettiva linguistica, con lo scopo di far emergere linee di tendenza stilistiche ed espressive¹.

Il *corpus*, costituito da sette romanzi e una raccolta di racconti², copre un arco cronologico di trentaquattro anni (dal 1975 al 2009), ed è

¹) Questo contributo è la rielaborazione della mia tesi di Laurea *Osservazioni linguistiche sulla narrativa di Antonio Tabucchi con particolare riferimento ai piani del racconto* discussa presso l'Università degli Studi di Milano (a.a. 2009/2010). Ringrazio la prof.ssa Bonomi per la pazienza e l'attenzione con cui ha seguito il lavoro e per averne proposto la pubblicazione in questa sede. Un ringraziamento anche alla prof.ssa Cartago per le proficue osservazioni fatte durante la discussione.

²) Riportiamo le opere in questione. Tra parentesi abbiamo indicato l'abbreviazione del titolo e l'anno di prima apparizione; segue l'indicazione dell'edizione utilizzata per la ricerca: *Piazza d'Italia* (Pd'I 1975), Nona edizione «Universale Economica Feltrinelli», gennaio 2007; *Notturmo Indiano* (NI 1984), Quarantatreesima edizione Sellerio, 2008; *Il filo dell'orizzonte* (FO 1986), Decima edizione «Universale Economica Feltrinelli», giugno 1998; *Requiem* (REQ. 1992), Quattordicesima edizione «Universale Economica Feltrinelli», luglio 2005; *Sostiene Pereira* (SP 1994), Quindicesima edizione «I Narratori Feltrinelli», gennaio 1995; *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (TPDM 1997), Ottava edizione «Universale Economica Feltrinelli», novembre 2006; *Tristano muore* (TM 2004), Prima edizione «Universale Economica Feltrinelli», maggio 2006; *Il tempo invecchia in fretta* (TIF 2009), Prima edizione «I Narratori Feltrinelli», giugno 2009. In tutti i casi la paginazione fa riferimento a queste edizioni. Vanno precisate le ragioni che hanno portato a inserire REQ. 1992 nel *corpus*. Il romanzo in questione, infatti, è stato scritto in portoghese da Tabucchi e tradotto in italiano da Roberto Vecchio – come precisato nella nota di apertura al volume, di Tabucchi, e nella postfazione, del traduttore. Nonostante il testo risulti filtrato dalla penna – e quindi anche dalla sensibilità linguistica – del traduttore. Tuttavia, abbiamo potuto constatare una certa vicinanza linguistica tra REQ. 1992

stato qui analizzato da angolazioni linguistiche diverse; nello specifico ci siamo concentrati – seguendo un processo discensionale – sulle tecniche di trascrizione del discorso riportato (discorso diretto e discorso indiretto libero in particolare), su alcuni fenomeni della testualità e sulle caratteristiche della sintassi del periodo (cfr. *infra*). Una direttrice analitica in particolare orienta la ricerca e fa da raccordo tra i diversi livelli presi in considerazione: la riflessione sul rapporto che si stabilisce tra la dimensione diegetica, di pertinenza della voce narrante, e quella mimetica (o dialogica), nella quale, attraverso strategie di dissimulazione, il narratore cede la parola ai personaggi, che vengono così incaricati di assicurare la progressione narrativa.

Per ciascuna dimensione analitica si è tentato quindi di operare un confronto tra le peculiarità linguistiche dei due piani del racconto; la comparazione tra la costruzione del dialogo e la «stilizzazione dell'oralità» da una parte e le strategie compositive delle zone testuali diegetiche dall'altra ha permesso, in linea con le scelte metodologiche qui adottate, di cogliere – tra le altre cose – il trattamento al quale è sottoposto il dominio dell'oralità nella narrativa di Antonio Tabucchi, e quindi l'avvicinamento tra scritto e parlato che caratterizza la sua prosa (assai marcato, come si vedrà, quando lo scrittore ricorre al discorso indiretto libero).

La decisione di impostare queste «osservazioni linguistiche» con una particolare attenzione ai piani del racconto ha molteplici spiegazioni: alcune possono essere rintracciate nelle peculiarità intrinseche della prassi scrittoria dell'autore, altre sono da ricondurre più direttamente all'assestamento complessivo che ha avuto – e sta avendo – la lingua letteraria in Italia.

Partendo dalle prime implicazioni, anche da un preliminare approccio alla prosa di Tabucchi è facile constatare come egli, nell'arco di tutta la sua carriera artistica, abbia fatto della commistione enunciativa, della polifonia e del sapiente ricorso allo stile indiretto libero (esempio tangibile di sovrapposizione enunciativa) punti di forza imprescindibili, veri e propri stilemi in grado di rendere la sua scrittura immediatamente riconoscibile. Nelle sue opere tra le varie «voci» che compongono la trama del testo si stabiliscono continue relazioni, innumerevoli sovrapposizioni, complessi intrecci che sfaldano i tradizionali confini tra piani narrativi diversi, con inevitabili ripercussioni sulla tenuta linguistica. Il parlato (o

e le altre opere del *corpus*, in particolare con SP 1994 e TMDM1997 che insieme alla prima costituiscono la «trilogia portoghese». È da tenere in debita considerazione anche l'importanza che riveste quest'opera come spartiacque tra un modo di organizzare l'im-paginazione testuale in Tabucchi e gli esiti successivi sperimentati dal narratore. Come si vedrà in seguito, nella scrittura di Tabucchi è proprio a partire da REQ. 1992 che si ridefiniscono i ruoli e i confini tra entità enunciative diverse. Non escludiamo, poi, un intervento di Tabucchi in qualità di revisore della traduzione.

meglio: la sua stilizzazione), nei suoi tratti testuali, sintattici e morfologici, invade così porzioni testuali diegetiche, riorganizza l'impaginatura complessiva del testo, impone ritmi, cadenze, toni e impressioni diversi. Attraverso le pieghe della scrittura emerge così una realtà frastagliata, atomica, còlta nella sua complessità e nelle sue mille sfaccettature, perché altrettanti sono i punti di vista dai quali la si osserva e la si narra, come le tessere sparpagliate di un gigantesco mosaico che il lettore è tenuto a ricostruire. I contorni tra zone diegetiche e mimetiche – e quindi tra snodi testuali convenzionalmente più improntati alla norma scritta e altri più ricettivi dei tratti oralizzanti – si fanno dunque più sfumati, a volte impercettibili; il lettore si trova di fronte a una materia narrativa che spesso si dispone orizzontalmente, secondo un *continuum* discorsivo, a tratti volutamente disomogeneo, dove la scrittura perde qualsiasi funzione ordinatrice e gerarchizzante del reale, come se l'autore volesse trasmetterci l'impossibilità di afferrare la realtà *in toto*, come se perdesse la funzione di demiurgo e creatore per assumere le vesti di ascoltatore, «di colui che si mette a disposizione dei suoi personaggi e delle loro storie, accettando, con umiltà e pazienza, di farsi intermediario delle voci altrui»³.

Allora possiamo mettere ordine, possiamo ricomporre il quadro; oppure accettiamo le regole del “gioco del rovescio” al quale l'autore ci invita a giocare, ci lasciamo trasportare dalle voci che riecheggiano nella pagina, le facciamo nostre, smettiamo i panni del lettore per vestire quelli del personaggio, calati come siamo in una dimensione che immaginavamo *altra* ma che la sapienza della scrittura riesce a rendere incredibilmente vicina e avvolgente.

Una seconda motivazione – di carattere più strettamente linguistico – ha portato ad adottare questa particolare prospettiva comparativa tra piani narrativi diversi. Possiamo sintetizzarla con una felice espressione coniata da Maurizio Dardano per cogliere l'evoluzione che sta interessando (soprattutto, ma non solo) la prassi scrittoria della narrativa più recente: «scritturalità verso l'oralità»⁴. Ciò che si avverte negli ultimi anni – anche se le ragioni profonde del processo vanno ricercate già nell'affermazione del romanzo medio degli anni Cinquanta e Sessanta (cfr. *infra*) – è un graduale avvicinamento tra lingua letteraria e lingua d'uso, e quindi tra scritto e parlato – come è stato più volte messo in luce dagli studiosi⁵. Le istanze realistiche e rappresentative proprie del genere romanzo, espressione letteraria della civiltà borghese e della mo-

³) Cfr. Ceccarelli 2000, p. 185.

⁴) Dardano 1994, p. 390. Sul punto, oltre alla bibliografia che sarà citata nel corso dello studio, qui ci limitiamo a segnalare alcuni importanti studi di sintesi come Calaresu 2003 e Della Valle 2004.

⁵) Segnaliamo, oltre al già citato studio di Valeria Della Valle (cfr. nt. 4), Testa 1997, che è punto di riferimento indispensabile per tutto lo studio.

dernità, nel nostro paese per secoli si sono scontrate con una situazione linguistica che opponeva rigidamente una norma prescrittiva e immobile, severamente applicata allo scritto, e un uso vivo, parlato, soggetto alle inevitabili pressioni esterne (diacroniche, diatopiche, diastratiche ecc.). Le conseguenze che tale situazione ha prodotto nella prosa letteraria sono quindi una forte distanza tra dimensione diegetica (quella del “racconto”) e piano narrativo dialogico (quella della “citazione”, o “riproduzione di parole”), tra voce del narratore – che si modula storicamente sulla norma grammaticale – e voce dei personaggi, dove il parlato emerge «pagando però il dazio imposto dalla lingua letteraria e piegandosi ai principi di *mimesis* da essa stabiliti». Come suggerisce giustamente Testa, solo un’analisi comparativa tra queste due grandi “voci” del romanzo permette di misurare l’estensione del parlato – e quindi dell’uso linguistico vivo e attualizzato – nella prosa narrativa⁶.

Una ricostruzione delle tappe che hanno portato alla completa emancipazione della parola romanzesca e all’adozione di uno stile vivo e comunicativo della lingua – non solo nelle sequenze più mimetiche, come le battute di dialogo, ma anche nei passaggi narrativi diegetici – esula dagli obiettivi di questo contributo. Qui è sufficiente ricordare come il processo, lungo e tortuoso, che ha come punto di partenza la riscrittura dei *Promessi Sposi* del Manzoni, abbia trovato un definitivo assestamento nella grande stagione del romanzo medio degli anni Cinquanta e Sessanta⁷, in un periodo in cui – esaurita la stagione neorealista troppo legata a una dimensione documentaria e testimoniale – si assiste da un lato al recupero del dialetto (si vedano gli esempi di Gadda e Pasolini), dall’altro all’adozione di un italiano medio, sciolto e comunicativo; una lingua che «non finge di essere scritta e non teme di essere parlata»⁸. In questa fase la prosa narrativa procede in direzione di un monolinguisimo che attenua lo stridore tra diegesi e mimesi, pone al centro dell’esperienza linguistica la *phoné* che rivendica i suoi spazi; l’italiano medio e parlato diventa finalmente «lingua *tout court* della narrazione in grado di esprimere temi e motivi diversi e lontani da quelli della *mimesis*», ed è così sancito definitivamente «il distacco da ogni formulazione rigida e antitetica del rapporto parlato/scritto» (Testa 1997, p. 317).

L’esperienza narrativa di Antonio Tabucchi (il cui esordio da romanziere è del 1975) si colloca quindi in un periodo nel quale lo “stile semplice” del romanzo (per usare l’espressione coniata da Enrico Testa; cfr. Testa 1995 e 1997) si è imposto definitivamente ed è giunto a piena maturazione. Il principio di verosimiglianza espressiva è garantito dal si-

⁶) Cfr. Testa 1997, p. 16.

⁷) Sul romanzo medio cfr. in particolare Tani 1990.

⁸) Coletti 1993, p. 356. Sulla questione cfr. anche Zangrandi 2006, pp. 51-60.

stema linguistico stesso, che per ragioni di carattere storico-sociale ha abbattuto il muro che separava scritto e parlato, ha saputo armonizzare le spinte che provenivano contemporaneamente dall'alto e dal basso e si è attestato su un livello di media formalità espressiva.

L'eventuale presenza di tratti linguistici e di modalità compositive improntati all'oralità, di conseguenza, non andrà letta come espediente riconducibile a un principio di realismo ricercato attraverso la selezione e il ricorso a particolari strategie linguistiche, ma, al contrario, come risorsa stilistica che partecipa «ad un progetto compositivo che presenta la narrazione più come autonomo spartito della voce che come scena del ricalco della lingua in azione» (Testa 1997, p. 341); nell'analisi del nostro *corpus* (ma anche in ricerche simili dal punto di vista del metodo e dell'oggetto di studio)⁹ si dovrà insistere, in sostanza, sull'uso non mimetico dei fenomeni parlati, sull'impiego espressivo che Tabucchi fa dell'oralità (anche in zone diegetiche), ora per movimentare la sintassi, ora per calare il lettore in una realtà pluri-discorsiva e pluri-enunciativa (cfr. *infra*, par. 1.2). Risorsa stilistica autonoma, quindi; punto di arrivo di un secolare percorso di affrancamento. I paragrafi seguenti chiariranno questo punto, da tenere in debita considerazione per comprendere lo scambio osmotico che nella prosa di Tabucchi si realizza tra forme della tradizione letteraria e oralità. D'altra parte, la sua opera si è sempre caratterizzata per un trattamento colto e letterario del parlato, dove si alternano con sapienza lirismo e colloquialismo, in un equilibrio compositivo che sa tenersi sempre al di sopra delle forme diastraticamente più marcate verso il basso, ma che evita anche le incursioni verso i registri più alti e sostenuti.

* * *

Nel primo paragrafo, dall'impianto più descrittivo, si osserverà la distribuzione delle componenti diegetiche e mimetiche nei testi, si guarderà alla caratterizzazione del discorso indiretto libero – utile per verificare il grado di mescolazione tra le voci in gioco – per poi passare in rassegna la composizione del dialogo (e le varie forme di stilizzazione e trascrizione del parlato). Successivamente affronteremo invece la dimensione testuale con particolare attenzione al complesso sistema della co-referenza e della connessione inter-periodale. Le ultime due parti della trattazione hanno come oggetto l'interpunzione e la sintassi del periodo, quest'ultima indagata, sia nella diegesi che nella mimesi, sotto il profilo della lunghezza periodale stimata in base al numero di parole e alla composizione interna alla

⁹) Come Antonelli 2000 e 2006; Bonomi 1996, 1997; Bonomi - Mauroni 2001; Dardano 1999, 2001, 2007 e 2010; Della Valle 1997; Mauroni 2000, 2001 e 2009.

frase composta (numero di proposizioni e tipi di rapporti di dipendenza sintattica). Qui, dovendo fornire dati statistici e quantitativi, abbiamo selezionato un campione di pagine per ognuno degli otto titoli esaminati¹⁰.

1. *L'organizzazione della materia narrativa.*
La coppia diegesi/mimesi, caratteristiche del discorso indiretto libero e stilizzazione del parlato

1.1. *La coppia diegesi/mimesi*

Per quanto concerne l'opposizione tra andamento diegetico e dialogico, sia dal punto di vista quantitativo sia da quello della resa linguistica, è possibile notare all'interno del nostro *corpus* un'evoluzione diacronica che va dall'adesione a una scrittura di impianto decisamente diegetico delle prime opere, con scarsa (o nulla) commistione enunciativa tra le voci del testo, fino ai casi in cui il dialogismo prende piede con maggiore intensità, spesso di pari passo con un impiego maggiore del discorso indiretto libero. Nel primo filone possiamo far rientrare Pd'I 1975, NI 1984 e FO 1986, nel secondo REQ. 1992, SP 1994, TPDM 1997, TM 2004 e TIF 2009.

In Pd'I 1975, ad esempio, lo squilibrio tra diegesi e mimesi, a vantaggio della prima, è dato dalla presenza di snodi narrativi e descrittivi a volte anche molto lunghi a cui si oppongono battute di dialogo rapide, essenziali, sorrette da una sintassi in molti casi monoproposizionale. Si tratta quindi di un'opera poco "parlata" e molto narrata – sebbene la componente mimetica sia rappresentata discretamente. Spicca però nel romanzo una particolare tecnica compositiva nella quale inserti dialogici completano quanto detto dal narratore in modalità diegetica:

Di suo padre gli restò il ricordo e il nome con cui la gente, da quel giorno, cominciò a chiamarlo, sua madre per prima.
 "Sarà perché al tuo vero nome, Volturmo, in quattro anni non mi ci sono ancora abituata". (Pd'I 1975, p. 16)

Ci sono poi casi nei quali tra narrazione e sequenza dialogica immediatamente successiva non si hanno nessi logici, o dove le battute di dialogo non sono legate alla diegesi tramite introduttori o altri elementi didascalici; qui la narrazione è organizzata in frammenti isolati, quasi in fotogrammi, dove *narratum* e *mimesis* si completano vicendevolmente:

¹⁰) La paginazione verrà fornita di seguito.

Fu in quella casa che Plinio vide nascere i suoi quattro figli, anche se per i secondi due arrivò all'ultimo momento, quando Anita era già nata e il medico stava estraendo Garibaldo, arroccato in posizione podalica.

“Non ce la faccio più, bisogna che parta,” dichiarò una sera. (Pd'I 1975, p. 20)

Del bracconiere Garibaldo aveva l'istinto e i sensi. Fiutava l'aria per riconoscere il passaggio dei cinghiali e la vicinanza del guardiacaccia, forava la notte con gli occhi gatteschi, dormiva nei cespugli come nel letto. L'Esterina temeva il passato futuro.

“Non sono come mio padre,” diceva Garibaldo, “il mio piede funziona”. (Pd'I 1975, p. 32)

Anche in NI 1984 e FO 1986 diegesi e mimesi si distribuiscono in modo disomogeneo, con una presenza quantitativamente superiore della prima sulla seconda. Nei due romanzi, alla voce narrante (in prima persona in NI 1984, in terza in FO 1986) sono affidate la descrizione degli ambienti e un resoconto spesso scarno dei fatti. È un occhio attento, vigile, che non di rado si sofferma sui particolari e sulle “vibrazioni” più impercettibili, ma che rimane comunque in superficie, facendo della realtà tangibile una sorta di correlativo oggettivo che la sola osservazione carica di significati profondi. Anche in quest'opera Tabucchi mantiene una certa sobrietà compositiva, ancora distante dallo sperimentalismo che contraddistinguerà la sua produzione negli anni successivi, soprattutto a partire dagli anni Novanta¹¹. In alcuni casi battute di dialogo brevi, composte da due o al massimo tre scambi dialogici, vengono seguite da una porzione diegetica di testo dove figurano esempi di discorso narrativizzato o in stile indiretto, come se la voce narrante volesse imporre la propria presenza riducendo al minimo quella dei personaggi:

«Si fermi qui», dissi, «subito».

Lui si girò e mi guardò con aria servile. «Ma qui non posso», disse, «c'è il traffico».

«Allora scendo ugualmente», dissi aprendo lo sportello e reggendolo ben saldo.

Lui frenò bruscamente e cominciò una litania in una lingua che doveva essere il marathi. Aveva un'aria furibonda e credo che le parole che sibillava fra i denti non fossero delle più gentili, ma non me ne curai affatto.

(NI 1984, p. 14)

Frequenti, sempre in NI 1984, i casi in cui a una battuta di dialogo segue una sequenza di soluzioni discorsive più diegetiche come lo stile indiretto, senza che al dialogismo sia data la possibilità di svilupparsi:

¹¹) Questo soprattutto per quanto concerne i romanzi, dal momento che nella produzione di racconti già a partire dagli anni Ottanta Tabucchi sviluppa soluzioni stilistiche più innovative.

«Con bagno o senza?», mi chiese, e mi specificò i prezzi.
 Presi la camera con bagno. [...] Mi assegnò la camera e mi tese la chiave.
 [...] Certo si chiedeva cosa ci facevo io lì, con un bagaglio insignificante,
 dopo aver telegrafato dall'aeroporto. [...]»
 «Il dinning room chiude alle otto», disse, «dopo le otto serviamo solo
 in camera».
 Dissi che preferivo cenare di sotto. (NI 1984, p. 17)

Molto spesso la pagina è densa, abbondano le descrizioni, la scrittura aderisce perfettamente alla realtà che la penna dell'autore riesce a cogliere nelle sue gradazioni più impercettibili. Il ritmo generale della narrazione si fa volutamente lento, stentato; dalle trame della sintassi emerge limpido il disegno di una realtà statica, afferrata nella sua immobilità, come il fotogramma di una pellicola o uno scatto fotografico. Anche in FO 1986 si trovano spesso battute di dialogo isolate, magari troncate, dove la voce di un personaggio integra quanto già detto in precedenza in modalità diegetica. Nell'esempio che riportiamo di seguito, Tabucchi fa precedere a una battuta di dialogo (isolata dal punto di vista testuale dal punto fermo) prima una sequenza in stile indiretto, poi, subito dopo, una in stile indiretto libero:

Spino ha telefonato all'Ospedale Nuovo e ha detto che preparassero la sala operatoria d'urgenza, provvedeva subito a mandare il ferito. "Qui non abbiamo neanche gli strumenti", ha detto, "ormai siamo solo un obitorio". (FO 1986, pp. 20-21)

È frequente nei due romanzi appena esemplificati, come si vedrà più nel dettaglio nel paragrafo successivo, l'adozione di tecniche di trasposizione del discorso altrui più diegetiche rispetto al dialogo, come il discorso indiretto e soprattutto indiretto libero. NI 1984 e FO 1986 sono infatti le prime opere del *corpus* qui selezionato nelle quali il discorso indiretto libero compare con una certa frequenza (specialmente in FO 1986) dall'inizio alla fine, mentre risultava del tutto assente in Pd'I 1975. È un segno tangibile, questo, della volontà del narratore di far sentire la propria voce, anche in contesti nei quali la progressione narrativa potrebbe essere assegnata ai personaggi. Un esempio di quanto appena detto si trova nel capitolo undici di FO 1986 (che riportiamo appena di seguito), dove nell'ordine abbiamo: una sequenza prettamente diegetica, una battuta di dialogo intervallata da un *verbum dicendi*, un discorso narrativizzato e una parte conclusiva in discorso indiretto libero (i cui indicatori sono l'espressione deittica «lì per lì» e l'uso delle ripetizioni lessicali, di tono decisamente oralizzante).

Il signor Poerio riflette, è perplesso, storce la bocca. "È una giacca sportiva", dice dubbioso, "non so se potrebbe andare bene per un abito come vuole lei". Lui ne conviene, però quella vecchia giacca ha un taglio così perfetto che non sfuggerrebbe neanche come vestito da pomeriggio.

Gli mostra la targhetta interna, cucita sulla tasca, il signor Poerio la riconosce senza difficoltà, è la sua targhetta, però lì per lì della giacca non si ricorda, è una giacca vecchia, ha cucito tante giacche in vita sua ... (FO 1986, p. 62)

Passando ora al secondo filone del *corpus*, già in REQ. 1992 si nota come ci sia uno slittamento dell'organizzazione della materia narrativa in direzione dialogica. L'esempio che riportiamo di seguito è indicativo della tendenza, che si afferma nell'opera e nella produzione successiva, a un potenziamento della sfera mimetica, reso anche, come vedremo più avanti, attraverso l'adozione di tecniche di citazione del discorso diretto nelle quali Tabucchi rinuncia ai segnalatori grafici:

Domani c'è l'estrazione, disse una voce, non vuole comprare una cartella? Aprii gli occhi. Era un omettino sui settanta, vestiva modestamente ma aveva nel volto e nei modi l'aria di un decoro perduto. Avanzò zoppicando nella mia direzione e io pensai: lo conosco questo tipo, e poi dissi: un momento, noi ci siamo già visti da qualche parte, lei è lo Zoppo della Lotteria, altroché se l'ho incontrata. Dove?, chiese l'uomo sedendosi sulla mia panchina con un sospiro di sollievo. Non so, dissi io, ora come ora non saprei dire, ho un'impressione assurda, l'idea di averla incontrata dentro un libro, ma forse sarà il caldo e la fame, a volte il caldo e la fame fanno di questi scherzi. Ho l'impressione che il signore sia un poco fissato, disse il vecchio, mi scuserà se glielo dico, ma mi pare un poco fissato. No, dissi io, il problema è un altro, il problema è che neanche so perché mi trovo qui, è come se fosse un'allucinazione, neanche saprei spiegare quel che sto dicendo, diciamo che stavo ad Azeitao, conosce Azeitao? (REQ. 1992, p. 16)

Il brano si apre con una proposizione interrogativa che un personaggio, tra l'altro mai apparso prima nella storia, rivolge al protagonista. Abbiamo subito un contatto "uditivo" con la situazione, e non a caso il narratore, nella didascalia formata da un *verbum dicendi* collocato dopo la sequenza mimetica, parla espressamente di «voce» («Domani c'è l'estrazione, disse una voce»). Da un primo approccio uditivo si passa subito dopo a un contatto visivo: punto di vista e voce narrante coincidono perfettamente, e il protagonista ci offre una rapida descrizione del personaggio, che sviluppa diegeticamente; poi un pensiero viene riferito in discorso diretto, con un *verbum cogitandi* e con il ricorso ai due punti introduttivi, anche se mancano gli espedienti grafici che introducono il dialogato (invece presenti nei romanzi precedenti)¹². Da quel momento il dialogismo impone la propria presenza e limita il ricorso alla diegesi ai soli introduttori di discorso diretto (quasi sempre il verbo «dire», usato alla terza persona singolare e al passato remoto).

¹²) Questo aspetto sarà approfondito nel paragrafo sul discorso indiretto libero e in quello sul discorso diretto (parr. 1.2 e 1.3).

Da REQ. 1992 in poi si fa forte la tendenza al «dissolversi del narratore nei suoi personaggi» di cui parla Vološinov¹³. Ciò è evidente in SP 1994, e qui il quadro si fa ancora più complesso se consideriamo l'andamento testimoniale del romanzo, dove, nella finzione romanzesca, un narratore esterno trascrive la testimonianza di Pereira, il protagonista. L'intero romanzo può quindi essere considerato un grande discorso riportato in stile indiretto, all'interno del quale si citano sequenze in discorso diretto e dove non di rado si producono sovrapposizioni di voci in indiretto libero. La formula asseverativa «sostiene Pereira» viene collocata da Tabucchi in zone testuali particolari, sempre (o quasi sempre) in apertura di capitolo (a volte compare in posizione incidentale) e nella totalità dei casi a chiusura di esso. Già sul piano diegetico, quindi, si ha la sovrapposizione di due voci, quella di Pereira, filtrata indirettamente dal narratore, e quella del narratore stesso. Quest'ultimo emerge con maggior intensità in alcuni contesti, come si può desumere dagli esempi che citiamo di seguito:

Perché Pereira disse così? Perché era solo e quella stanza lo angosciava, perché aveva veramente fame, perché pensò al ritratto di sua moglie, o per qualche altra ragione? Questo non saprebbe dirlo, sostiene Pereira. (SP 1994, p. 39)

Perché chiese questo, Pereira? Perché pensava veramente che Marta potesse arrecare dei problemi a quel giovanotto, perché l'aveva trovata troppo spigliata e troppo petulante, perché avrebbe voluto che tutto fosse diverso, che fossero in Francia o in Inghilterra dove le ragazze spigliate e petulanti potevano dire tutto quello che volevano? Questo Pereira non è in grado di dirlo ... (SP 1994, p. 80)

A questo primo livello di sovrapposizione tra voci, apprezzabile su un piano diegetico, si affiancano le particolari strategie di inserimento dei discorsi diretti dei personaggi. Come accennavamo prima, le modalità citazionali interne al romanzo sono all'insegna della continuità tra diegesi e mimesi, soprattutto per l'assenza di indicatori grafici, ma anche per la tendenza a collocare i *verba dicendi* quasi sempre dopo la sequenza riportata in modalità diretta. L'organizzazione narrativa si trova quindi a essere subordinata al fluire degli scambi conversazionali, e la voce narrante si limita a chiarire e a disambiguare, con rapide indicazioni didascaliche, la paternità del discorso riportato:

E così disse: ho letto il suo articolo sulla morte, mi è parso molto interessante. Ho fatto una tesi sulla morte, rispose Monteiro Rossi, ma lasci che le dica che non è tutta farina del mio sacco, quel pezzo che la rivista ha pubblicato l'ho copiato, glielo confesso, in parte da Feuerbach

¹³) Vološinov 1976, p. 250 (ed. orig. 1929).

e in parte da uno spiritualista francese. [...] ma a lei, scusi, ecco, vorrei chiedere questo, a lei interessa la morte? [...] Ma che dice dottor Pereira, esclamò Monteiro Rossi a voce alta, a me interessa la vita. (SP 1994, pp. 22-23)

L'impasto enunciativo sperimentato in SP 1994, dove le varie voci che compongono la trama del testo sembrano confluire in un unico spazio enunciativo, trova risultati ancora più marcati stilisticamente in TM 2004, in cui la sintassi cede di fronte alla pressione esercitata da un'impaginatura della voce (o delle voci) che si stempera in direzione del flusso di coscienza. Anche in questo romanzo Tabucchi si affida all'espedito della testimonianza; e il protagonista, quasi agonizzante e condizionato dagli effetti della morfina, racconta a un interlocutore la storia della sua vita privando la narrazione di un filo logico e di una coerenza interna. A differenza di SP 1994 non siamo qui in presenza di un lungo discorso indiretto, bensì di un complesso discorso diretto nel quale, come in un gioco di scatole cinesi, l'autore nasconde e palesa altre voci, altri discorsi:

La Frau mi voleva mettere la pendola sul comodino, almeno vedi che ora è, dice, ti basta girare la testa, così ti orienti durante la giornata, stai sempre a chiedere l'ora. Le ho risposto che mi dà noia il tic-tac, ma lei non si è data per vinta. Con la campana di vetro non si sente, dice, non lo sentirebbe neppure un tubercoloso. (TM 2004, p. 38)

1.2. *Il discorso indiretto libero*

Come abbiamo potuto vedere nel precedente paragrafo, la tradizionale distinzione tra discorso diretto (d'ora in avanti DD), discorso indiretto (DI) e discorso indiretto libero (DIL) trova nella narrativa di Antonio Tabucchi sviluppi e applicazioni notevoli, specialmente per quanto concerne il DIL, vero e proprio "punto di crisi" della canonica distinzione tra piani diegetici e dialogici. Abbiamo già detto come in un «gioco multiforme dei discorsi», di «sconfinamento e [...] reciproca contaminazione»¹⁴ tra le voci che animano la narrazione, l'autore manipoli la lingua per animare il dettato e conferirgli una straordinaria vivacità espressiva ed enunciativa. E ciò si realizza, come si è potuto già vedere a livello introduttivo, attraverso un'estensione del parlato sull'asse del *narratum*, a cui si unisce l'adozione di soluzioni sintattiche composite (come l'alternanza lungo-breve, o un uso vivace dell'interpunzione con evidenti finalità connotative) che contribuiscono a sfumare i contorni linguistici tra voce narrante e voce dei personaggi.

¹⁴) Bachtin 2001, p. 128 (ed. orig. 1975).

Ma cosa si cela dietro queste particolari scelte? Quali sono le ragioni profonde che animano e orientano questa concezione della narrativa (ma potremmo dire della scrittura) intesa come «moltiplicazione dei punti di vista»? Già da queste prime esemplificazioni appare evidente che non ci troviamo di fronte a soluzioni linguistiche che rispondono a quel «principio di verosimiglianza», alla base, ad esempio, dell'adozione del DIL in certa letteratura verista di fine Ottocento o in quella dei primi del Novecento (si pensi a Verga, per il verismo, o a Pirandello per gli sviluppi novecenteschi)¹⁵; e non abbiamo neanche a che fare con una prassi scrittorica che fa della commistione discorsiva ed enunciativa una risorsa in grado di attenuare lo stridore tra letterarietà e uso vivo attraverso un abbassamento di registro e un generale allentamento delle strutture linguistiche più convenzionali, in conformità con quanto richiesto dal genere romanzo¹⁶. Ci troviamo di fronte, semmai, a un autore che nella scrittura sfrutta le potenzialità di una lingua il cui impiego a fini di verosimiglianza e rispecchiamento del reale non abbisogna più di particolari soluzioni stilistiche e discorsive (dialetto, abuso di interiezioni e segnali discorsivi, costrutti sintattici particolari ecc.; cfr. *infra*, par 1.3. e la bibliografia citata). Una lingua versatile, duttile e malleabile, adoperata con disinvoltura dall'autore, il quale la piega alle proprie esigenze espressive, magari per privare il dettato di un certo grigiore che l'uso medio gli potrebbe conferire, oppure per trasmettere – attraverso le pieghe delle parole – una precisa concezione della letteratura. L'assottigliamento delle zone testuali diegetiche e il conseguente dominio della componente dialogica, uniti alla commistione tra piani discorsivi diversi, diventano il corrispettivo linguistico di una drammatica presa di coscienza del narratore, il quale «conosce l'angusta prigione del proprio Io (o Ego) e cerca di vedere le cose dall'altra parte». E che attraverso i suoi personaggi «si sforza di essere un altro, molti altri, tanti altri quanto è possibile»¹⁷. Anche nella libertà compositiva con la quale Tabucchi maneggia gli strumenti del discorso riportato (specialmente nel DIL), allora, si avvertono chiaramente i segni di quel «rafforzarsi dell'uso non mimetico dei fenomeni parlati» a cui accenna Enrico Testa nelle pagine conclusive del suo già citato studio sull'evoluzione della lingua letteraria (Testa 1997, p. 340)¹⁸. La rinuncia a una visione prospettica unitaria sulle cose, a un ruolo demiurgico e

¹⁵ Sul rapporto tra i piani del racconto in Verga rimane fondamentale Devoto 1962, pp. 202-214. Cfr. anche le considerazioni di Maurizio Dardano sulle nuove funzioni assunte dal DIL nella narrativa contemporanea rispetto a quelle che giustificavano il suo impiego in tempi meno recenti (Dardano 2007, p. 191; le pp. 189-194 sono dedicate a Tabucchi).

¹⁶ Su questi aspetti cfr. Testa 1997.

¹⁷ Tabucchi 1997. Citato anche in Ceccarelli 2000, p. 169.

¹⁸ Considerazioni simili si possono leggere in Antonelli 2006.

gerarchizzante da parte della voce narrante, a una «scrittura intesa come lucida analisi e ricomposizione razionale della realtà»¹⁹ sul tessuto linguistico si manifesta attraverso uno sfasamento dei piani narrativi, tramite una sorta di “distonia” che porta elementi diversi a occupare le stesse zone testuali. È quello che Cesare Segre ha chiamato «intreccio di voci», proprio in riferimento al crollo delle gerarchie di attendibilità tra i vari assi enunciativi che sorreggono la narrazione, alla scrittura mesciata nella quale registri diversi si alternano dentro e fuori i discorsi diretti, alla mescolanza tra narrazione e discorso riportato (cfr. Segre 1990). Nell’uso del DIL da parte di Tabucchi – e nelle sue specificità linguistiche che andremo ora a osservare – è possibile avere un’idea tangibile di quanto appena detto.

Tra i testi che costituiscono il nostro *corpus* cinque offrono esempi interessanti di DIL: NI 1984, FO 1986, SP 1994, TPDM 1997 e TIF 2009 (non si trovano esempi interessanti in Pd’I 1975, REQ. 1992 e TM 2004).

Prendiamo il seguente passo tratto da FO 1986, nel quale una serie di interrogative dirette segna il passaggio dalla voce narrante al discorso riportato in stile indiretto libero:

La Lanterna Magica ha fatto due retrospettive dedicate a Mirna Loy e a Bogard, perfino *Strettamente confidenziale*: c’è materia in abbondanza per i loro pettegolezzi. Se lui ha notato le sciarpe che porta Mirna Loy? Certo che le ha notate, perbacco, sono così vistose; ma anche i foulards di Bogart, sempre soffici e a pois, davvero insopportabili ... a volte gli pare che dallo schermo vengano zaffate di colonia e brillantina. Sara ride piano, con quel suo delicato singhiozzo. Ma perché non fanno anche una retrospettiva di Virginia Mayo? Quel Bogart la trattava come un cane, quel pezzente, lei ha una speciale tenerezza per Virginia Mayo [...]. Ma, a proposito, quella nave in porto non pare un transatlantico?, secondo lei è troppo illuminata per essere un mercantile. Lui è indeciso, mah, non saprebbe dire; ma forse no [...]. (FO 1986, p. 17)

Qui il DIL viene introdotto dalla prima proposizione interrogativa, che sembra essere più una replica a una domanda precedentemente formulata. Si ha quindi un costrutto diretto, che potrebbe figurare in un DD, ma il centro deittico è quello della narrazione diegetica, come è dimostrato dal pronome tonico «lui». Subito dopo la proposizione interrogativa segue un costrutto parlato («Certo che le ha notate»), assimilabile ai casi di frase scissa con ellissi del verbo «essere», a cui l’autore fa seguire un’espressione colloquiale («perbacco»). Si continua con un connettivo in funzione testuale dopo un punto e virgola che inaugura una proposizione nominale («ma anche i foulards di Bogart ...») che si conclude

¹⁹⁾ Mortara Garavelli 1986, p. 141.

con i punti di sospensione. I successivi inserti di DIL sono segnalati e introdotti di nuovo da due interrogative dirette («Ma perché non fanno anche una retrospettiva di Virginia Mayo ...; Ma, a proposito, quella nave in porto non pare un transatlantico?») e anche da un'interiezione, «mah», posta in posizione incidentale tra due sequenze di discorso narrativizzato.

Sono tutti indici, questi, di forte apertura al parlato e quindi di una commistione tra due piani discorsivi diversi: da un lato quello diegetico di stretta pertinenza della voce narrativa, dall'altro quello mimetico e dialogico. Esempi simili per strategie linguistiche e compositive adottate sono i seguenti, dove ritorna l'impiego dell'interrogativa diretta e dell'avverbio «certo» come introduttore di DIL:

Il tassista scosse la testa con disapprovazione. Doveva essere turco. Questa città è piena di turchi, turchi e zingari, sono piovuti tutti qui questi vagabondi, a far che?, a mendicare, sì, a mendicare, povera Germania. Ah, aveva anche da protestare l'immigrato, che faccia tosta. (TIF 2009, p. 83)

Il taxi partì. Stai bene?, si chiese. Certo che stava bene, era una magnifica giornata estiva, come raramente ce ne sono a Berlino, forse un po' troppo calda. (TIF 2009, p. 83)

In altri casi, il passaggio dalla narrazione al DIL è segnalato, oltre che dall'impiego dell'interrogativa diretta, anche da altri espedienti sintattici e testuali, quali segnali discorsivi in funzione demarcativa o costrutti che tradiscono l'orientamento improntato all'oralità del dettato:

Lui dice che se ne rende conto; però, volendo, potrebbe riuscire a ricordare?, cioè, a ritrovare la fattura ... magari un vecchio libro di conti. (FO 1986, p. 62)

Lui cerca di rassicurarlo in qualche modo: dice che no, il vestito lo vuole davvero, non deve temere, anzi, vorrebbe versare subito un anticipo; [...] il signor Poerio non sembra affatto convinto; comunque si dice disposto a collaborare [...]: ha ancora il piccolo archivio dei clienti di un tempo, mah, molti saranno defunti ... (FO 1986, p. 63)

Nel primo esempio abbiamo ancora una interrogativa diretta, seguita da «cioè» che funge qui da connettivo di riparazione, o da semplice mitigatore. Si mantiene, poi, lo schema già utilizzato nell'esempio precedente, dove una proposizione implicita seguita dai punti di sospensione introduce una seconda proposizione, in questo caso ellittica del verbo.

Nel secondo esempio siamo invece in presenza di un verbo di dire che potrebbe far pensare a un DI piuttosto che a un DIL. Tuttavia, la scelta di sostituire la preposizione «di» con il relativo «che» in «dice che no», è il segno evidente di una sovrapposizione tra DI e DIL. Anche

l'accumulo di proposizioni coordinate asindeticamente poste di seguito è da attribuire più alla voce del personaggio che a quella del narratore (si veda anche l'avverbio «anzi» impiegato pragmaticamente). Si passa poi dalla voce del protagonista, Spino, in DIL, a quella del sarto Poerio, prima in DI e poi in DIL, come è testimoniato dall'uso dell'interiezione «mah» (anche questa già presente nel primo esempio).

Anche In SP 1994 sono frequenti i casi di DI che assumono via via un tenore più prossimo all'oralità, per sconfinare poi nel DIL:

Pereira si pentì, sostiene, e lì per lì pensò anche di riattaccare la cornetta, ma poi, chissà perché, trovò la forza di continuare e così disse che lui si chiamava Pereira, dottor Pereira, che dirigeva la pagina culturale del "Lisboa", e che, certo, per ora il "Lisboa" era un giornale del pomeriggio, insomma un giornale che non poteva certo competere con gli altri giornali della capitale, ma che era sicuro che avrebbe fatto la sua strada, prima o poi, e era vero che per ora il "Lisboa" dava spazio soprattutto alla cronaca rosa, ma insomma, ora avevano deciso di pubblicare una pagina culturale che usciva il sabato e la redazione non era ancora completa e per questo aveva bisogno di personale, di un collaboratore esterno che facesse una rubrica fissa. (SP 1994, pp. 9-10)²⁰

Qui il passaggio dal DI al DIL è netto. Dopo il primo verbo di dire seguono due proposizioni relative introdotte da «che»; alla terza proposizione coordinata, l'introduzione del connettivo «certo» fa slittare la narrazione dal piano diegetico a quello mimetico. La prosa si fa meno coesa, a breve distanza sintagmatica dal primo connettivo «certo» se ne trova un altro («insomma»); abbondano le ripetizioni delle stesse parole (si veda la parola «giornale»). Altro segnalatore di DIL è la presenza di due centri deittici diversi. La narrazione è al passato remoto, ma nel testo sono disseminati elementi crono-deittici che si riferiscono chiaramente al momento dell'enunciazione. Si noti l'uso di «ora», impiegato per tre volte e sempre in presenza di verbi all'imperfetto («per ora il "Lisboa" era un giornale del pomeriggio ...») o al piuccheperfetto («ora avevano deciso ...»).

Poche pagine dopo, viene replicata la stessa struttura, con passaggio dal DD al DI per finire con un DIL, anche se qui il procedimento è più sfumato:

Così [Pereira] domandò: che ne direbbe se prendessimo un'altra bibita? Monteiro Rossi acconsentì, disse che aveva tutta la serata a disposizione e che avrebbe avuto voglia di parlare di letteratura, lui ne aveva così poche occasioni, di solito parlava di filosofia, conosceva solo gente che si occupava unicamente di filosofia. (SP 1994, p. 29)

²⁰ Sull'analisi testuale relativa all'uso dei segnali discorsivi come indicatori del DIL cfr. par 2.2.

Qui il DIL è meno evidente, ma comunque rappresentato dall'avverbio «così» e anche dalla struttura coordinativa del periodo che procede per nessi asindetici.

C'è da chiedersi per quale motivo in SP 1994 Tabucchi si affidi in alcuni contesti al DIL invece di optare per forme di citazione più convenzionali, come il DD o il DI. Ci sono a nostro avviso motivazioni che vanno ricercate nella struttura dell'opera, quindi negli aspetti più strettamente intra-testuali. Come ricordato, in SP 1994 la narrazione è infatti condotta in forma di testimonianza trascritta, dove la forma privilegiata dovrebbe essere, di norma, il DI. Il DIL, dunque, permette all'autore di non tradire il carattere testimoniale dell'opera, ma al contempo di condensare, in zone testuali diegetiche, elementi in grado di riportare sulla pagina la freschezza e la vivacità dello scambio interazionale parlato. Gli snodi narrativi e descrittivi dell'opera sono tutti riportati in DI (l'autore, quindi, affida al narratore la trascrizione del discorso di Pereira); in alcuni casi Pereira, durante la sua testimonianza, riporta in DD i dialoghi intercorsi tra lui e gli altri personaggi. Quale ultima risorsa espressiva (si badi bene di Tabucchi, non del narratore o del personaggio Pereira), nella testimonianza riferita in DI affiorano a volte "brandelli" di un'oralità che si cerca di ricontestualizzare nel tessuto diegetico, con effetti espressivi che movimentano la sintassi e la testualità generale dell'opera.

Anche in TPDM 1997 il procedimento stilistico del DIL è presente in quantità considerevole e impiegato con una certa disinvoltura dall'autore.

L'esempio forse più interessante lo si può leggere a p. 33, dove si ritrovano alcuni tratti già presenti negli esempi citati da FO 1986 (cfr. *supra*):

La cena era alle otto, e quella sera il piatto era trippa alla moda di Oporto. Se voleva cenare per conto suo, uscendo a destra, nella piazza, c'era un caffè di grande tradizione, magari lui lo conosceva, era uno dei più vecchi caffè di Oporto, praticamente un'istituzione, si cenava bene e al buon mercato, ma forse era meglio se prima si faceva una doccia, non voleva accomodarsi in camera?, era la seconda a destra del corridoio, doveva scambiare due parole con lui ma lo avrebbe fatto dopo cena, tanto lei si coricava tardi. (TPDM 1997, p. 33)

Nella porzione di testo che precede quella qui citata, si ha una sequenza diegetica nella quale si racconta l'incontro tra il protagonista, Firmino e Dona Rosa, la proprietaria della pensione di Oporto dove il giornalista alloggerà. Dopo una breve descrizione della donna, seguono alcune righe in discorso narrativizzato²¹. Le parole del testo appena riportato, quindi, anche se espresse in modalità diegetica, sono da attribuire senza dubbio

²¹ «Dona Rosa gli dette il benvenuto ed ebbe cura di spiegargli gli orari della pensione» (TPDM 1997, p. 33).

al personaggio di Dona Rosa, ma subiscono un particolare trattamento stilistico che porta alla sovrapposizione tra voce narrante e voce del personaggio.

Anche qui spiccano i riferimenti deittici quali segnalatori di DIL: gli elementi spaziali, come «uscendo a destra; la seconda a destra» sono ricavati dalla posizione che i personaggi occupano nel contesto interazionale. Altri elementi sono la congiunzione *ma* usata pragmaticamente come segnale discorsivo demarcativo («ma forse era meglio se prima si faceva una doccia ...»). Ritroviamo poi le interrogative dirette che compaiono anche in FO 1986, accompagnate da avverbi modalizzanti (si veda l'uso di «forse») e l'eliminazione dei *verba dicendi*, tipici del DI («... doveva scambiare due parole con lui» invece di “disse che doveva scambiare due parole con lui”).

Un DIL molto simile a questo si ha poche pagine più avanti e i personaggi in causa sono sempre gli stessi, Firmino e Dona Rosa:

Dona Rosa, con molta pazienza, aprì di nuovo la cartina di Oporto e gli mostrò la località. Certo, non era proprio a due passi, era dall'altra parte, praticamente non era più Oporto [...]. Aveva fretta? Beh, se aveva fretta non gli restava altro che prendere un taxi [...] e quanto gli sarebbe costato non era proprio in rado di dirglielo, lei a Villa Nova de Gaia non c'era mai andata in taxi, ma certo i lussi si pagano. E ora arrivederci, giovanotto, lei andava a fare una piccola siesta, era proprio quello di cui aveva bisogno. (TPDM 1997, pp. 61-62)

Si ha la sensazione che in TPDM 1997 Tabucchi ricorra al DIL nei passaggi narrativi secondari, nei quali l'adozione del DD rischierebbe di conferire un'importanza eccessiva a situazioni accessorie o marginali, e dove il DI, al contrario, porterebbe a un appiattimento generale del dettato, compreso dentro schemi sintattici troppo rigidi. Come in SP 1994, allora, si conferma il valore eminentemente stilistico ed espressivo del costruito, non più mimetico o rappresentativo. Tabucchi in questi casi dimostra di giocare letteralmente con i suoi personaggi, con le voci e con le strutture sintattiche. Basti notare come l'uso del DIL porti a una dilatazione dei confini del periodo, oppure come si insista sullo sfasamento temporale che si produce con l'innesto di porzioni testuali in DIL. Anche nell'ultimo esempio abbiamo l'avverbio «ora» posizionato accanto a verbi al passato (in questo caso un imperfetto), come se Tabucchi volesse calarci, attraverso la lettura, in due contesti diversi: quello della narrazione (diegesi) e quello dell'enunciazione (mimesi). Si tratta quindi di un espediente che altera il punto di vista della voce narrante (o meglio: lo rende più complesso e sfaccettato), ma che, inevitabilmente, incide su quello del lettore.

1.3. *Stilizzazione del parlato nel discorso diretto*

Come ha osservato Vittorio Coletti, nel romanzo, genere nel quale il DD è divenuto uno strumento stilistico di importanza quasi vitale, per riprodurre la parola dei personaggi non è sufficiente «aprire le canoniche virgolette» (Coletti 1989, p. 43). Il delicato passaggio dal parlato-parlato al parlato-scritto²², che si attua in questo processo, chiama inevitabilmente in causa una serie di meccanismi di “stilizzazione dell’oralità” che possono coincidere da un lato con un sostanziale adattamento della materia verbale parlata allo scritto, dall’altro con il tentativo di accordare alla pagina la vivacità e la freschezza della parola pronunciata e ascoltata. Elementi di articolazione del parlato²³, funzione espressiva della punteggiatura, interiezioni e onomatopoeie: rappresentano tutti risorse linguistiche che concorrono a vario titolo alla *fictio* dell’oralità nel dominio dello scritto²⁴. La pressione esercitata dal parlato sul tessuto linguistico del codice scritto, di conseguenza, può essere maggiormente compresa se si passa in rassegna il filtro al quale l’oralità è sottoposta nel momento in cui viene fissata sulla carta.

Scorrendo gli esempi tratti dal *corpus*, si nota come Tabucchi passi da soluzioni più tradizionali – dove la componente dialogica è segnalata graficamente e spesso introdotta da *verba dicendi* – a casi nei quali opta per un’organizzazione “orizzontale” dei piani del racconto, dove il passaggio dalla diegesi alla mimesi è segnalato solo da un’interpunzione debole (quasi sempre dalla virgola) e da elementi didascalici essenziali. La prima tendenza caratterizza opere come Pd’I 1975, NI 1984, FO 1986 e in parte TPDM 1997:

“È poeta,” disse la Zelmira. “Ha il Mal del Tempo.”

“È molto grave?” chiese l’Esterina.

“Macché.”

“Ma si può guarire?”

“Gli ci vorrebbe una donna,” disse la Zelmira, “e magari un figlio. Ma anche così non ti posso garantire niente”. (Pd’I 1975, p. 26)

«Che cosa hanno?», chiesi.

«Tutto quello che può immaginare», disse lui, «ma forse è meglio che lei se ne vada».

«Lo credo anch’io», dissi.

«L’accompagno», disse.

[...]

«Io mi chiamo Ganesh», disse, «come il dio allegro col viso d’elefante».

(NI 1984, pp. 31-32)

²²) Cfr. Nencioni 1983.

²³) Su cui cfr. Stammerjohann 1976.

²⁴) Su questi punti cfr. anche le importanti considerazioni in Testa 1991, 1995 e 1997.

La componente mimetica rimane ancorata a schemi tradizionali, e siamo ancora lontani dallo sperimentalismo che caratterizzerà le modalità di citazione del discorso altrui nelle opere successive. Ma al di là delle tecniche di trasposizione, si noti come in questi esempi manchino i tipici segnali di articolazione del parlato; la lingua del DD condivide con la voce narrante lo stesso grado di media formalità. Siamo in presenza di un parlato-scritto che rinuncia a espedienti morfo-sintattici o lessicali particolari per riprodurre sulla carta il carattere vivo e attualizzato della *phoné*. Spicca, quindi, il grande equilibrio linguistico nella resa dell'oralità nelle battute di dialogo; ma il dato diviene interessante se confrontato con l'impiego massiccio dei più importanti fenomeni di simulazione di parlato nel DIL, in un dominio, dunque, che appartiene comunque alla dimensione diegetica e alla voce del narratore, proprio a voler sottolineare la funzione non più mimetica e rappresentativa di tali fenomeni ma essenzialmente stilistica, come traccia linguistica di un «*continuum* enunciativo indifferenziato» (Dardano 2007, p. 191).

Si noti, poi, come in alcuni casi la funzione organizzatrice del narratore nei confronti della turnazione dialogica si eclissi quasi del tutto. In alcune opere si ha la sensazione di avere a che fare con una materia narrativa che si sviluppa autonomamente; l'ampia componente diegetica è composta in massima parte da descrizioni che hanno la funzione di inquadrare un contesto situazionale nel quale i personaggi (e con essi le storie) si muovono in totale libertà; da qui anche la tendenza a non introdurre il DD ma a posizionare gli elementi didascalici dopo la battuta di dialogo, quasi a fotografare la situazione raccontata più che a narrarla, in un accumulo di descrizioni, narrazioni e voci:

“Lo ha ancora l'anello?”

“Chi parla? Cosa vuole?”

“Sono Spino, voglio sapere se ha ancora l'anello”.

“Quale anello? Ma che stai dicendo?”

“Non importa”, ha detto Spino, “ora vengo”. (FO 1986, p. 39)

Le modalità di trasposizione del DD cambiano radicalmente in opere come REQ. 1992, SP 1994, TPDM 1997, TM 2004 e TIF 2009. Qui vengono aboliti gli indicatori grafici del DD e il passaggio dalla narrazione al dialogo è reso attraverso l'uso della virgola, o tramite il semplice ricorso ai *verba dicendi*, il cui utilizzo reiterato e quasi ridondante è qui giustificato proprio dal mancato ricorso a espedienti grafici²⁵:

Mi avvicinai e tossii leggermente, ma l'uomo neanche si mosse. E allora dissi: buonasera, e l'uomo, con grande lentezza, si scostò il giornale dal volto e mi guardò. (REQ. 1992, p. 53)

²⁵ È stata più volte sottolineata dai critici l'influenza che può aver avuto la letteratura portoghese e spagnola nella selezione di questa risorsa espressiva da parte di Tabucchi.

Il portiere della pensione Isadora si lisciò i baffetti sottili, assunse un'aria grave [...] e disse: amico, questa è una pensione perbene, qui non si accettano persone singole, non so se mi capisce. (REQ. 1992, p. 55)

In modalità di citazione diverse da quelle qui esemplificate, non è raro imbattersi in due battute di dialogo appartenenti a due personaggi diversi collocate una accanto all'altra e separate solo da un punto fermo, e la stessa vicinanza può interessare una sequenza diegetica e una mimetica. L'accavallarsi di voci e punti di vista diversi si coglie quindi anche a livello "visivo"; è la scrittura stessa, volutamente fluida, a rifiutare qualsiasi organizzazione gerarchica tra le voci, e prende finalmente forma quel *continuum* discorsivo a cui si faceva riferimento prima. Ciò che si vuole trasmettere, quindi, è la percezione che tra le varie voci, ma anche tra la "narrazione" e la "rappresentazione", tra la scrittura, la lettura e l'ascolto, non ci siano rigide barriere di demarcazione. Anche tempo della narrazione (al passato remoto) e tempo della storia (al presente), seppur distinti, vengono in questo modo percepiti dal lettore simultaneamente, in un gioco che, appiattendolo le modalità di trasposizione del discorso altrui e disponendo le voci su un unico spazio, riduce la distanza prospettica tra chi narra e chi parla.

Si conferma anche in queste opere la tendenza a ridurre il controllo della voce narrante sulle altre voci della storia, che trovano invece una loro collocazione autonoma all'interno dell'architettura testuale; e si conferma anche la selezione relativamente limitata dei verbi impiegati in funzione didascalica e introduttiva, visto che prevale anche qui il più neutro «disse», quasi mai accompagnato da sviluppi diegetici che qualificano il *modus dicendi*.

Ma a differenza delle prime prove – esemplificate precedentemente – a partire da REQ. 1992 si segnala una più complessa stilizzazione dell'oralità, che per la prima volta in Tabucchi recupera i tradizionali elementi di articolazione che connotano il parlato-scritto. Abbondano quindi le interiezioni, le dislocazioni, le costruzioni sintattiche marcate. La forte vocalità dei dialoghi è espressa tutta nella *performance* linguistica dei personaggi, non negli interventi autoriali, esterni alla voce.

Riportiamo di seguito qualche esempio tratto da REQ. 1992:

Beh, disse, visto che non c'è nessuno posso allungare un poco le gambe, è da stamattina che sto in piedi. (REQ. 1992, p. 68)

Beh, disse lui, il fatto è che la mia professione era quella del barman, però un barman per davvero, fare cocktails e long-drinks ... (*ibidem*)

Altra opera interessante da questo punto di vista è SP 1994, in cui la contaminazione tra voce del narratore e voce dei personaggi si fa ancora più intensa. Le modalità di trasposizione del discorso altrui (specialmente per quanto riguarda il DD) sono le stesse già sperimentate in REQ. 1992:

continuità, almeno a livello grafico, tra narrazione e battute di dialogo (assenza di indicatori grafici), ricorso reiterato ai *verba dicendi* in posizione finale per disambiguare la paternità dell'enunciazione; ma nella sua opera più famosa Tabucchi, bilanciando e riequilibrando il rapporto tra diegesi e mimesi, recupera la tecnica del DIL, presente anche in TPDM 1997.

A differenza dell'opera precedente, però, la maggiore tenuta diegetica porta l'autore anche a servirsi di meccanismi di introduzione più convenzionali, come il *verbum dicendi* seguito dai due punti, che è attestato maggiormente in SP 1994:

Dopo il ballo i ragazzi vennero a sedersi al tavolino e Marta, come se parlasse d'altro, disse: oggi ho comprato il "Lisboa", purtroppo non parla dell'alteiano che la polizia ha massacrato sul carretto [...]. E Pereira, che sentì un ingiustificato senso di colpa, rispose: il direttore è in ferie, è alle terme, io mi occupo solo della pagina culturale, perché sa, il "Lisboa" dalla prossima settimana avrà una pagina culturale, la dirigo io. (SP 1994, pp. 27-28)

Pereira cominciò a sudare leggermente, sostiene, e sussurrò: signorina, abbassi la voce, non so fino a che punto si rende conto del luogo in cui ci troviamo. E allora Marta si rimise il cappello e disse: beh, io di questo posto sono stufa, mi sta dando ai nervi ... (SP 1994, p. 29)

Anche in SP 1994 la voce dei personaggi si fa più colorita e accoglie sovente espressioni colloquiali o elementi fatici la cui portata semantica in alcuni casi è anche chiarita dagli interventi didascalici del narratore. Abbondano i segnali discorsivi di natura interiettiva, spesso anche con accumulo distribuzionale, o anche i connettivi pragmatici usati come mitigatori (cfr. par. 2):

Sì, sì, disse quasi balbettando Monteiro Rossi, però il fatto è che, ecco, abbiamo bisogno del suo aiuto e della sua comprensione, perché ci serve del denaro. Si spieghi meglio, disse Pereira. Beh, disse Monteiro Rossi, lui è senza soldi e se ci chiedono il pagamento anticipato in albergo noi non possiamo provvedere ... (SP 1994, p. 86)

2. *Aspetti della testualità*

Ci soffermeremo ora sulla componente testuale, con attenzione particolare alle tecniche di connessione transfrastica, al problema della coerenza, della progressione tematica e della coesione del testo; d'altra parte è la testualità, più che l'analisi sintattica inter-frasale, la prospettiva privilegiata per caratterizzare la distinzione tra scritto e parlato, come è ricordato da Monica Berretta, secondo la quale «il livello della struttura

o costruzione del testo è quello che maggiormente risente delle caratteristiche del mezzo orale e delle sue situazioni d'uso»²⁶.

Nell'analisi del *corpus* si è cercato di comprendere il funzionamento e la frequenza dei fenomeni testuali sia sul piano diegetico, sia nelle battute di dialogo; è stata quindi tentata una caratterizzazione della testualità del parlato (o meglio, nella simulazione di parlato) negli scambi dialogici e, attraverso l'indagine descrittiva, si è cercato di individuare la presenza di caratteristiche testuali tipicamente oralizzanti nel tessuto della narrazione.

2.1. *Co-referenza e progressione tematica*

Tabucchi sembra prediligere sovente, specialmente in alcune opere, la ricorrenza delle stesse espressioni, spesso anche all'interno dello stesso periodo o comunque a breve distanza sintagmatica; la ripetizione non investe solo singole parole o sintagmi nominali, ma può interessare anche stringhe formate da avverbio + congiunzione subordinante, in una successione di proposizioni dipendenti coordinate tra loro con l'ellissi della frase reggente. Non si tratta di un vero e proprio caso di co-referenza (manca infatti il referente testuale che funge da punto di attacco della catena anaforica), ma il fenomeno rappresenta comunque una tecnica di coesione testuale fondamentale, nota come parallelismo sintattico²⁷. Gli esempi più rappresentativi sono in SP 1994, come quelli che riportiamo qui di seguito:

Sarà perché suo padre, quando lui era piccolo, aveva un'agenzia di pompe funebri che si chiamava *Pereira La Dolorosa*, **sarà perché** sua moglie era morta di tisi qualche anno prima, **sarà perché** lui era grasso, soffriva di cuore e aveva la pressione alta e il medico gli aveva detto che se continuava così non gli restava più tanto tempo, ma il fatto è che Pereira si mise a pensare alla morte, sostiene. (SP 1994, p. 7)

Perché lo fece? **Forse perché** quella rivista d'avanguardia cattolica gli dava fastidio, **forse perché** quel giorno era stufo d'avanguardie e di cattolicismi, [...] o **forse perché** in quel momento [...] detestava l'idea della resurrezione della carne, ma il fatto è che si mise a ricopiare l'articolo, **forse** per poter buttare la rivista nel cestino. (SP 1994, p. 8)

Sempre in SP 1994 il parallelismo e la ripetizione lessicale si attuano anche in zone testuali connotate da una forte ibridazione tra voce del personaggio e voce del narratore, come nel brano che riportiamo, dove si ha

²⁶) Berretta 1994, p. 245. La stessa precisazione è fornita da Giuseppe Antonelli, secondo cui «la maggiore o minore distanza dall'oralità [della prosa narrativa] andrebbe misurata [...] ricorrendo – ad esempio – a fatti pragmatici» (Antonelli 2008, p. 35).

²⁷) Sul parallelismo sintattico cfr. Beaugrande - Dressler 1984, p. 87 (ed. orig. 1981).

una originale forma di discorso riportato, a metà strada tra DD e DIL, e dove compaiono alcuni indicatori di DD come i *verba dicendi*, retti però dal modo condizionale e inseriti nel tessuto narrativo senza soluzione di continuità grafica²⁸:

Il problema è che lei non dovrebbe mettersi in **problemi** più grandi di lei, avrebbe voluto rispondere **Pereira**. **Il problema** è che il mondo è un **problema** e certo non saremo noi a risolverlo, avrebbe voluto dire **Pereira**. **Il problema** è che lei è giovane, troppo giovane, potrebbe essere mio figlio, avrebbe voluto dire **Pereira**. **Il problema** è che fra noi ci deve essere un rapporto corretto e professionale, avrebbe voluto dire **Pereira**, [...]. (SP 1994, p. 45)

Nei tre esempi appena riportati l'autore adopera un costrutto sintattico piuttosto ricorrente in tutta l'opera. Si tratta di un espediente testuale e coesivo assai diffuso nel parlato, che si basa sulla ridondanza e sulla ripetitività degli stessi elementi sintattici e lessicali accostati asindeticamente e ripetuti a distanza sintagmatica a volte anche molto breve. La testualità in questo caso è quindi all'insegna della ripetizione e dell'essenzialità compositiva; una soluzione espressiva che per scelta autoriale è fortemente brachilogica, epicicloidale, a sostegno di un ritmo che si reitera di continuo sulla pagina.

Scelte molto simili a quella appena vista si hanno anche in TPDM 1997, dove ricorrono non di rado parallelismi sintattici organizzati attorno alla ripetizione della congiunzione «che»:

Sapeva **che** doveva affrontare la telefonista pettoruta e paralitica che dalla sedia a rotelle dirigeva tutte le sezioni del giornale, **che** prima di raggiungere il suo sgabuzzino doveva superare la scrivania del dottor Silva, [...] e **che** quando avesse raggiunto la sua scrivania avrebbe provato un'insopportabile claustrofobia che sentiva sempre, perché il cubicolo con finte pareti nel quale lo avevano confinato non aveva finestre. (TPDM 1997, p. 23)

[Firmino¹] avrebbe voluto dire **che** a lui¹ Oporto² non piaceva, **che** a Oporto² si mangiava soprattutto trippa³ alla moda di Oporto² e **che** a lui¹ la trippa³ faceva venire la nausea, **che** a Oporto² faceva caldo umido, **che** la pensione⁴ **che** gli¹ era stata prenotata era senz'altro un luogo⁴ miserabile con il bagno sul pianerottolo e **che** sarebbe morto di malinconia. (TPDM 1997, p. 26)

Nel secondo brano citato, oltre alle forme del parallelismo, si ha anche un chiaro esempio di ricorrenza lessicale nel piano diegetico a cui accennavamo prima. La parola «Oporto» è infatti ripetuta ben quattro volte in

²⁸ È una forma che può essere assimilata ai casi di discorso diretto libero (cfr. Mortara Garavelli 1990).

tutto il periodo, mentre «trippa» figura con due occorrenze. Qui è l'andamento sintattico a generare la ripetizione. Il periodo è così composto: alla principale seguono sei proposizioni relative coordinate tra di loro; solo la quinta è la sovraordinata di un'altra dipendente introdotta sempre dal «che». La ripetizione lessicale si sarebbe potuta evitare eliminando semplicemente la congiunzione *e* che collega la seconda e la terza relativa. Ma anche qui interviene la volontà di conferire al dettato un tono più vicino all'oralità; Tabucchi compone per accumulo di proposizioni, come se momento della narrazione e dell'enunciazione coincidessero, come se la voce dell'autore si sovrapponesse a quella del personaggio che simultaneamente aggiunge informazioni a un discorso che viene colto nel suo prodursi.

Ma TPDM 1997 è anche l'opera del *corpus* nella quale la ricorrenza lessicale nella diegesi è più frequente; la progressione tematica costante si realizza in un numero considerevole di casi attraverso questo espediente testuale:

Manolo il Gitano¹ aprì la porta della baracca e uscì nell'aria mattutina. **Il cagnetto bastardo**² [...] si alzò dal suo mucchio di sabbia e **gli**¹ andò incontro scodinzolando. **Il Manolo**¹ schioccò le dita e il **cagnetto**² si alzò sulle zampe posteriori scodinzolando ancora di più. **Il Manolo**¹ attraversò lo spiazzo seguito dal **bastardino**² e prese il sentiero che conduceva lungo la pineta municipale [...]. In realtà si trattava di una zona abbandonata. Tutte le mattine il **Manolo**¹ trovava per terra preservativi e siringhe, che il municipio non provvedeva a far raccogliere. [...] **Il Manolo**¹ fiutò l'aria con competenza. (TPDM 1997, p. 14)

Molto interessante anche il seguente caso tratto da FO 1986, dove il tono colloquiale è ben rappresentato dalla ricorrenza lessicale e da due casi di ricorrenza parziale:

E la notte ha fatto un **sogno**. Era un **sogno** che non tornava più da anni, da troppi anni. Era un **sogno** infantile, e lui era leggero e **innocente**; e **sognando** aveva la curiosa consapevolezza di aver ritrovato quel **sogno**, e questo aumentava la sua **innocenza**, come una liberazione. (FO 1986, p. 100)

Si noti come la progressione tematica decisamente ridondante sia supportata da una sintassi coordinativa dove si sommano collegamenti sintattici e giustappositivi; c'è inoltre un parallelismo sintattico che interessa il secondo periodo e la prima parte del terzo. È una sequenza diegetica, e le parole sono da attribuire senza dubbio al narratore esterno alla storia; tuttavia sintassi e testualità vestono gli abiti dell'oralità e ancora una volta contribuiscono a ricreare quel complesso intreccio di voci su cui più volte abbiamo fissato l'attenzione. La narrazione diventa resoconto appassionato, a volte caotico, poco strutturato ma sempre vivo e sentito;

ancora una volta si riducono le distanze tra voce del narratore e voce dei personaggi, si appiattisce la connotazione linguistica tra *narrare* e *riferire*.

FO 1986 è anche il romanzo che meglio di altri riesce a esemplificare la tendenza opposta a quella appena descritta: quella dell'anafora zero, preferita soprattutto in alcune opere, come si vedrà, e presente soprattutto nel caso di costrutti sintattici paratattici con collegamento asindetico, oppure come conseguenza della spezzatura monoproposizionale. Tra le due tipologie si colloca la progressione tematica mediante pronomi, soprattutto nella forma tonica.

I contesti che riportiamo di seguito esemplificano bene la tendenza appena descritta:

Il sabato sera, di solito, ^o vanno alla Lanterna Magica. [...]. Le sere d'estate, dopo il cinema, ^o concludono la serata in un piccolo caffè che occupa la parte finale del vicolo, dove due cippi di granito con una catenella limitano un terrazzino circondato da un muro incerto, sotto una pergola. (FO 1986, p. 13)

^{o1} Ha passeggiato tutta la mattina lungo il porto, ^{o1} è arrivato fino alle dogane e ai porti mercantili. **Un negro**² che stava a osservare la manovra di scarico appoggiato al parapetto **gli**¹ ha fatto un cenno di saluto e **lui**¹ **gli**² ha risposto. [...] ^{o1} Ha attraversato Piazza delle Vettovaglie ed è andato agli ascensori che salgono fino alle colline, oltre la cornice dei palazzi che fanno da bastione alla città. (FO 1986, p. 23)

^o Hanno preso la corriera in Piazza del Paradiso, sotto il campanile, l'orologio segnava le otto, la domenica la piazza è tranquilla quasi deserta, [...]. ^o Si sono sistemati davanti, dalla parte dell'autista, Sara accanto al finestrino. (FO 1986, p. 41)

I tre esempi costituiscono tutti *incipit* di tre capitoli diversi (rispettivamente dei capp. 2, 4 e 8). Ancora una volta la voce narrante pare raggiungere il grado zero; è una scrittura prosciugata, a tratti telegrafica; i personaggi sono tratteggiati appena, e sembrano semplici partecipanti a una scena che ci viene presentata nelle sue linee essenziali, più che essere narrata. Ciò ha evidenti ripercussioni sul tessuto linguistico dell'opera, e l'anafora zero – forse il meccanismo di riferimento endoforico più debole e sfumato – ne è una prova tangibile.

Stessa tendenza, con l'anafora zero impiegata all'inizio della narrazione, si ritrova anche in TIF 2009, dove compare, ad esempio, nell'*incipit* di un racconto:

Il dolore che **lo** svegliò correva lungo la gamba sinistra [...]. Col pollice ^o cominciò a premere dal coccio in su [...]. Al primo tentativo il dolore **lo** paralizzò. ^o Restò sul fianco, anzi, neppure sul fianco, a mezzo fianco [...]. (TIF 2009, p. 29)

L'anafora zero è ben documentata anche in Pd'I 1975, anche se qui si preferisce quasi sempre introdurre il referente testuale con una forma piena, per poi riprenderlo, nei periodi o negli enunciati successivi, attraverso l'ellissi della pro-forma. Si tratta di una scelta più convenzionale, diversa da quella di FO 1986, come possono dimostrare questi due esempi:

Allora **Garibaldo**¹ salutò Lisa, prese i suoi risparmi e salì su un treno. Dopo quattordici giorni ⁰¹ entrò dal migliore orologiaio di Boston e comprò il migliore **orologio**² di tutto il negozio, ⁰¹ **lo**² assicurò al tascino con una catenella d'acciaio e promise a se stesso che **lo**² avrebbe guardato sempre per il resto della vita. Poi ⁰¹ si sedette a un caffè, fece i suoi calcoli e scrisse a sua madre che sarebbe tornato fra settecentotrenta ore. Naturalmente ⁰¹ arrivò assieme alla **lettera**³, **che**³ aveva viaggiato sullo stesso bastimento. (Pd'I 1975, pp. 41-42)

Melchiorre era flaccido, ma contava sulla mole e sulla forza d'urto. Con queste armi ⁰ si lanciava sui compagni, che odiava con profonda malinconia perché si sentiva infelice. Un giorno, in un accesso di disperazione, ⁰ entrò nella penombra della chiesa. (Pd'I 1975, p. 51)

NI 1984, invece, pur proponendo casi di anafora zero come quelli appena visti in Pd'I 1975 e in FO 1986, propone un dettato che presenta soluzioni testuali intermedie, come la progressione tematica realizzata attraverso pronomi. Qui la narrazione è condotta in prima persona e per questo motivo il ricorso all'anafora zero, più che costituire un vero e proprio tratto stilistico, è da intendere a nostro avviso come una risorsa del sistema linguistico italiano, dove una morfologia flessiva particolarmente sviluppata permette l'omissione del soggetto. Da evidenziare invece nel romanzo, come detto, l'uso a volte prolungato del sistema pronominale in funzione anaforica (anche nelle sequenze didascaliche dopo *verba dicendi*) mentre è scarso, anche qui, il ricorso a termini sinonimici. La ripetizione dei pronomi obliqui va anche qui in direzione di una ritmicità che nel romanzo spesso coincide con la ridondanza, con la ripetizione e una sorta di "monotonia compositiva" volutamente ricercate dall'autore. Va anche letta, forse, come la tendenza a non caratterizzare eccessivamente i personaggi, che il più delle volte vengono tratteggiati superficialmente, come se fossero presenze vaporose destinate a sparire dopo aver fatto una breve comparsa sulla pagina. Riportiamo di seguito alcune esemplificazioni:

Lei¹ alzò gli occhi e ⁰² lessi un grande stupore sul suo viso. ⁰² Avevo preparato la sua **lettera**³ sul comodino. **Lei**¹ **la**³ guardò e cominciò a piangere. [...] **Lei**¹ cominciò a singhiozzare sommessamente e **io**² capii di aver fatto troppe domande. [...] **Lei**¹ si portò una mano alla bocca come per impedirsi di piangere. [...] «Ma chi erano quelli di Goa», ⁰² insistetti, «ricorda almeno il nome, qualcosa?».

Lei scosse la testa e ricominciò a piangere. (NI 1984, pp. 19-20)

Lui¹ sorrise con aria infelice e colpevole. [...] **Io**² tacqui, e anche **lui**¹ restò in silenzio. Dalla tasca del camice ^ø trasse un astuccio di paglia e prese una sigaretta. Dietro il **suo**¹ tavolo, sulla parete, c'era un grande **orologio**³. ^ø Segnava le sette, era fermo. ^ø **Lo**³ guardai, e **lui**¹ capì che cosa pensavo. [...] **Lui**¹ sorrise di nuovo col suo sorriso triste e colpevole e **io**² capii che avevo ancora sbagliato [...]. (NI 1984, p. 24)

La selezione della pro-forma va anche ricollegata al grado di complessità della catena anaforica o al numero di referenti testuali chiamati in causa. Sia in FO 1986, sia in NI 1984, non è raro imbattersi in sequenze narrative dove i personaggi in scena sono due, a volte uno solo, che interagiscono in un contesto del quale il narratore ci fornisce solo fugaci descrizioni. Nell'ultimo esempio i referenti testuali sono solo tre: i due personaggi e l'orologio. A quest'ultimo il narratore fa riferimento prima con un sintagma nominale pieno, poi con un'anafora zero e infine attraverso un clitico; negli altri casi si affida sempre al pronome obliquo o all'anafora zero per riferirsi a se stesso. Lo schema si ripropone anche nell'altro esempio tratto da NI 1984 e in quello preso da Pd'I 1975, dove la ripresa di un referente inanimato avviene mediante clitico, mentre per i referenti animati (i personaggi) si hanno anafore zero, pronomi obliqui o sintagmi nominali.

Abbiamo tratteggiato in questo modo le linee di tendenza generali dei meccanismi di rimando anaforico sul piano diegetico nelle opere di riferimento. Da un lato abbiamo romanzi come SP 1994 e TPDM 1997 nei quali la ripetizione della stessa parola (quindi la ricorrenza o effetto copia) compare in misura consistente e va considerata una costante stilistico-espressiva; dall'altro lato Tabucchi, specialmente nelle opere degli anni Ottanta, ricorre all'anafora zero o ad altre forme semanticamente più deboli e sfumate.

Vediamo ora quali risorse espressive sono selezionate nella costruzione dei dialoghi e nelle sequenze mimetiche.

Abbiamo visto come SP 1994 e TPDM 1997 siano i due romanzi nei quali la ricorrenza lessicale è la tecnica di ripresa tematica più caratteristica dal punto di vista testuale nel piano diegetico; abbiamo inoltre potuto cogliere il suo carattere oralizzante e considerarlo quindi un segno tangibile di uno sconfinamento del parlato in zone testuali diegetiche. Nei due romanzi, la ripetizione lessicale è un fenomeno che si ravvisa anche nei contesti dialogici e costituisce inoltre un importante indicatore di DIL, impiegato quindi in quelle sequenze testuali di ibridazione tra voce narrante e voce dei personaggi. Stessa tecnica è utilizzata con particolare frequenza anche in REQ. 1992, a conferma della continuità stilistica ed espressiva che lega i tre romanzi della "trilogia portoghese". Vediamone tre esempi tratti rispettivamente da REQ. 1992, SP 1994, TPDM 1997 nel piano dialogico:

[...] il signore ci crede nell'**anima**¹? ^{ø1} È una delle poche cose in cui credo, dissi io, [...] è stata la mia **anima**¹ a combinarmi tutto questo, vo-

glio dire, non so bene se è stata l'**anima**¹, magari sarà stato l'**Inconscio**², perché è stato il mio **Inconscio**² a portarmi fino a questo punto. Alto là, disse lo Zoppo della Lotteria, l'**Inconscio**², cosa vuol dire con questo?, l'**Inconscio**² è roba della borghesia viennese di inizio secolo, [...] noi abbiamo l'**anima**¹. È vero, dissi io, l'**anima**¹ ce l'ho, di sicuro, ma ho anche l'**Inconscio**², voglio dire, ormai l'**Inconscio**² io ce l'ho, l'**Inconscio**² uno se lo² prende, è come una malattia, mi sono preso il virus dell'**Inconscio**², c'è. (REQ. 1992, p. 18)

Bisognerebbe che conoscessi meglio gli ultimi mesi della sua vita, disse il dottor Cardoso, forse c'è stato un **evento**. Un **evento** in che senso, chiese Pereira, cosa vuol dire con questo? **Evento** è una parola della psicoanalisi, disse il dottor Cardoso, non è che io creda troppo a Freud, [...], ma credo che sul fatto dell'**evento** abbia ragione senz'altro, l'**evento** è un avvenimento concreto che si verifica nella nostra vita [...], insomma l'**evento** è un fatto che si produce nella vita reale, [...] le dovrebbe riflettere se nella sua vita c'è stato un **evento**. (SP 1994, p. 121)

– Il mio amico Diocleciano ha ottanta anni [...]. Dicono che in vita sua ha preso al fiume più di settecento **corpi**. I **corpi** degli affogati li dà all'**obitorio** e l'**obitorio** gli dà uno stipendio. (TPDM 1997, p. 75)

Nel contesto citato da REQ. 1992, siamo in presenza di due catene anaforiche, la prima con capo catena la parola «anima», la seconda con punto di attacco «Inconscio». Nel secondo esempio tratto da SP 1994, la parola «evento» viene ripetuta sette volte: la prima nel periodo iniziale pronunciato dal dott. Cardoso, la seconda nella domanda di replica di Pereira e le altre cinque nell'unico lungo periodo di risposta del primo interlocutore²⁹. La ripetizione qui serve a simulare il tono argomentativo dello scambio dialogico, nel quale il parlante è portato a ribadire il tema principale attraverso la ripetizione della stessa espressione³⁰; ma l'uso reiterato della stessa parola, evidentemente, costituisce anche un espediente di stilizzazione dell'oralità che riproduce una situazione comunicativa *in fieri* nella quale i tempi di pianificazione limitati impediscono al parlante di selezionare risorse linguistiche differenti.

Nel contesto tratto da TPDM 1997³¹, la ripetizione diventa un espediente di collegamento inter-periodale. Siamo di fronte a un caso di progressione tematica costante, dove l'elemento tematico del primo enunciato viene ripreso nel periodo successivo conservando la funzione tematica³². In più, il ricorso alla dislocazione a sinistra favorisce l'acco-

²⁹ C'è anche un caso di ricorrenza parziale, se si vuole, che si realizza tra le parole «evento» e «avvenimento».

³⁰ Si vedano le considerazioni teoriche svolte nel precedente paragrafo e in particolare il riferimento bibliografico a Berretta 1986.

³¹ Su cui si è soffermato anche Dardano 2007, p. 227.

³² Nell'esempio riportato abbiamo omissso la porzione di testo precedente che chiarisce il valore tematico della parola «corpi». La riportiamo qui di seguito per chiarezza: «Il

stamento dei due termini della ricorrenza che si trovano a essere separati solo da un punto fermo. C'è quindi un'organizzazione iconica del materiale linguistico, e ciò è dimostrato anche dal successivo accostamento della parola «obitorio» e della sua replica.

Anche in Pd'I 1975 nei dialoghi spesseggia il ricorso a ripetizioni lessicali, anche a breve distanza sintagmatica. Se ne trovano esempi in presenza di un *verbum dicendi* che si frappone tra due proposizioni appartenenti alla stessa battuta di dialogo. Qui la ripetizione è usata per enfatizzare l'enunciazione, per caricarla, a volte, di *verve* polemica:

“Altro che **guerra**,” diceva. “Con la **guerra** i **poveri** diventano più **poveri** e i **ricchi** più **ricchi**.”

[...]

“La **bellezza** è altre cose,” mormorava Gavure. “La **bellezza** è essere liberi”. (Pd'I 1975, p. 60)³³

Oppure, come nel seguente contesto, in sequenze del tipo botta e risposta dove le singole battute di dialogo sono formate da periodi brevissimi, molto spesso monoproposizionali:

“Sono **finestre**,” disse Mangiaghiaia.

“Che **finestre**?” mormorò Garibaldo.

[...]

“Erano **finestre**,” ripeté allucinato Mangiaghiaia.

[...]

“Era un branco di **finestre**.”

[...]

“Saranno state oche di **passo**.”

“No,” macinarono i denti di Mangiaghiaia. “Erano **verdi**. Erano **finestre**.”

[...]

“Non senti le **finestre**,” disse Asmara, “non **le** senti?”. (Pd'I 1975, p. 142)

In NI 1984 e in FO 1986, nella mimesi si prediligono invece meccanismi di progressione tematica ellittici, dove il referente testuale non viene esplicitato perché ricavato dal contesto enunciativo, o da porzioni diegetiche precedenti. Interessanti, in questo caso, le battute di dialogo che aprono un capitolo, quindi i casi di DD acefalo, nelle quali non viene citato il referente perché già noto ai partecipanti dell'interazione:

mio amico Diocleciano ha ottanta anni, [...] ha fatto il venditore ambulante, il barcaiolo, ed è pescatore di cadaveri e di suicidi nel Douro» (TPDM 1997, p. 75).

³³) Qui si ha una ricorrenza dal momento che viene impiegato lo stesso materiale linguistico, ma bisogna precisare che c'è un cambio di categoria grammaticale tra le prime e le seconde occorrenze delle parole *poveri* e *ricchi* (si passa infatti da due aggettivi sostantivati a due aggettivi veri e propri).

«Come si chiamava?».

«Si chiamava Xavier», risposi.

[...]

«Sa anche il cognome?», chiese, «a volte può essere d'aiuto».

«Janata Pinto», dissi, [...]. (NI 1984, p. 23)

In altri casi, il capo catena viene citato inizialmente, per poi essere ripreso mediante anafora zero e ripetuto solo successivamente, data la distanza sintagmatica creata da una ricorrenza:

«Cerco **Mister Nightingale**», dissi io.

«^o Non alloggia più qui», disse con tutta naturalezza, «^o è un po' di tempo che è partito».

«Sa dove ^o è andato?», chiesi cercando di mantenere anch'io un tono di naturalezza.

«Normalmente ^o va a Bangkok», disse, «**Mister Nightingale** viaggia molto, è un uomo d'affari».

«Oh, lo so», dissi io, «ma poteva darsi che ^o fosse tornato». (NI 1984, p. 91)

2.2. *Connettivi testuali e segnali discorsivi*

Il primo elemento di connettività inter-periodale e testuale che può essere preso in esame è quello delle relazioni di carattere semantico-discorsivo; si tratta della funzione più "sintattica", di organizzazione lineare del testo ed è facilmente rintracciabile nei casi in cui un connettivo, posto ad apertura di enunciato o di paragrafo, collega tra di loro ampie porzioni di testo. Qui il grado di desemantizzazione dei segnali discorsivi è minimo, e il connettivo può agire, oltre che a livello testuale come connettivo pragmatico, anche come connettivo semantico, cioè come modificatore al livello degli eventi ³⁴:

Non era possibile che suo padre, che a mezzogiorno era seduto a tavola parlando a alta voce, ora stesse disteso respirando a fatica. Senz'altro, dopo essersi riposato, si sarebbe alzato, avrebbe cacciato fuori la pallottola dalla pancia gonfiando lo stomaco e l'avrebbe schiacciata fra due dita come una zanzara.

Invece, quando il giorno dopo si alzò, suo padre non c'era più e il suo posto a tavola restò vuoto per sempre. (Pd'I 1975, p. 22)

Don Milvio aveva già in mente una modifica astutissima [...]. Certo era una modifica un po' troppo lussuosa e richiedeva calcoli molto complicati: per questo inverno ci si poteva contentare della macchina primitiva.

³⁴) Francesco Sabatini e Vittorio Coletti parlano in questo caso di congiunzione testuale (Sabatini - Coletti 1997, voce *connettivo*; cfr. anche Sabatini 1997).

E Don Milvio poggiava la fronte sul vetro ghiacciato guardando i cani randagi che si rincorrevano sul sagrato cercando di forzare col muso la porta della chiesa.

Ma nel brevissimo pomeriggio del ventitre gennaio, [...] vide passare per la strada il cappotto di Garibaldi [...]. (Pd'I 1975, p. 45)

Nel primo esempio, l'avverbio «invece» mantiene il valore semantico originario, ma assume funzione testuale nel momento in cui si trova a connettere due blocchi testuali differenti, separati, tra l'altro, dallo stacco del paragrafo³⁵; nel secondo, le congiunzioni coordinative «e» e «ma» perdono la funzione sintattica originaria subendo un processo di desamentizzazione che le porta a svolgere una semplice funzione di scansione testuale. La loro omissione non pregiudicherebbe infatti né la coesione, né la coerenza generale del testo. L'uso di connettivi "deboli" come le congiunzioni coordinative «e» e «ma» in funzione testuale è anche una diretta conseguenza della tendenza a costruire periodi coordinati o monoproposizionali e a evitare costruzioni sintattiche più complesse. Si preferisce sempre più spesso assicurare la coesione del testo non attraverso collegamenti sintattici interni al periodo, bensì tramite connettivi testuali che, pur mantenendo la funzione logico-sintattica originaria, operano a livello inter-periodale e non più intra-frasale.

Si veda questo esempio tratto da TPDM 1997 in cui il fenomeno compare in una sequenza di discorso indiretto (DI), preceduta da una sequenza in discorso narrativizzato con alcuni elementi di DIL (da notare l'espressione colloquiale «gli attaccò un bottone»; o anche il commento «poveretta», anche esso velatamente colloquiale, usato come intercalare):

Si diresse a una cabina telefonica e chiamò il giornale. Naturalmente rispose la signora Odette gli attaccò un bottone, poveretta, dalla sedia a rotelle il suo unico contatto con il mondo era il telefono. Volle sapere se a Oporto si mangiava davvero tanta trippa come dicevano, e Firmino rispose che lui l'aveva evitata. E poi se era più bella di Lisbona, e Firmino disse che era differente, ma con un suo fascino che stava scoprendo. (TPDM 1997, p. 53)

Qui il valore testuale della congiunzione «e» è motivato anche dalla particolare organizzazione del discorso riportato e può essere confrontato con le funzioni sintattiche e non testuali che svolge la stessa congiunzione nel brano citato. Alla prima sequenza di DI da attribuire alla signora Odette («Volle sapere se a Oporto si mangiava davvero tanta trippa ...») ne segue una seconda (che appartiene allo stesso periodo) dove si riporta la risposta di Firmino. Segue poi un altro DI della signora Odette in-

³⁵) Sulla funzione testuale del paragrafo cfr. Ferrari 2003. Alcuni accenni si trovano anche in Seriani 2003.

trodotto dal connettivo testuale «e» in cui troviamo un'ellissi della proposizione principale («volle sapere»). Il connettivo in questo caso collega quindi due porzioni di testo che, pur appartenendo allo stesso atto enunciativo, si trovano a essere divise da un secondo DI che si frappone a esse.

Anche SP 1994 fornisce esempi di connettivi testuali posizionati ad apertura di paragrafo. Si tratta quasi sempre di congiunzioni coordinative, spesso compare la «e», a volte la disgiuntiva «ma»:

[Pereira] Pensò che era meglio andare a trovare don Antonio, forse gli avrebbe fatto bene.

E così fece. Sostiene Pereira che quella volta si dimenticò di pagare. (SP 1994, p. 14)

Il problema è che fra noi ci deve essere un rapporto corretto e professionale, avrebbe voluto dire Pereira [...].

Ma non disse niente di tutto questo [...]. (SP 1994, p. 45)

A questi esempi vanno aggiunti quelli nei quali congiunzioni con esplicita funzione logico-sintattica acquistano valore pragmatico e testuale in seguito alla frantumazione interpuntoria; si tratta di casi che verranno esaminati nel paragrafo sull'interpunzione e in quello sulla sintassi del periodo. Funzione più marcata è quella demarcativa, dove i connettivi, più che esplicitare legami logico-semantiche, anche a livello inter-periodale, segnalano l'inizio o la fine del discorso (nella comunicazione dialogica la presa e la cessione di un turno). Si tratta quindi di elementi che connotano maggiormente l'oralità e possono essere considerati «vere e proprie caratteristiche morfo-sintattiche della lingua parlata» (Lichem 1985, p. 214).

Nel nostro *corpus* abbondano i segnali discorsivi utilizzati in funzione demarcativa negli scambi dialogici, ma se ne trovano esempi anche nella diegesi in sequenze di DIL:

“Ma scusa, ti pare che lui si sia messo a fare nome e cognome? È molto furbo, mi ha fatto solo capire”.

“E allora fai capire anche a me”.

“Non capiresti”.

“E tu perché l'hai capito?”. (FO 1986, p. 76)

E allora che cosa? Perché sta pensando questa storia? Che cosa sta inventando la sua immaginazione che si spaccia per memoria?. (FO 1986, p. 57)

«Allora?», chiesi io, «posso saperlo?»

«Mi dispiace», disse lui, «mio fratello dice che non è possibile, tu sei un altro».

«Ah sì», dissi io, «chi sono?»

[...] «Questo non importa», mi riferì il ragazzo, «è solo *maya*».

«E che cos'è *maya*?»

«È l'apparenza del mondo», rispose il ragazzo, «ma è solo illusione, quello che conta è l'*atma*».

[...]

«E l'*atma* che cos'è?». (NI 1984, p. 68)

La funzione demarcativa dei segnali discorsivi evidenziati in questi esempi è facilmente intuibile. Nel contesto tratto da FO 1986 nel piano mimetico il primo «ma» non ha infatti funzione disgiuntiva ma di scansione del turno. Stessa cosa può dirsi per le congiunzioni che figurano nella battuta di dialogo tratta da NI 1984, dove la «e» serve a incalzare l'interlocutore e si svuota di qualsiasi funzione sintattica.

Procedendo dal minore al maggiore grado di desementizzazione dei segnali discorsivi, concentriamoci adesso sui cosiddetti “modificatori di atto linguistico”³⁶, elementi come gli avverbi modali, formule fatiche, riempitivi ecc. La loro funzione è centrata sul canale piuttosto che sul messaggio, hanno un ridotto contenuto semantico e un alto grado di implicitezza e polifunzionalità. Si tratta nello specifico di espressioni apparentemente ridondanti la cui cancellazione, se da un lato non incide sul contenuto proposizionale del testo, dall'altro riduce la caratterizzazione psicologica dell'enunciazione. Sono impiegate particolarmente nel parlato dialogico (ma anche monologico ed espositivo) e possono segnalare un cambio di pianificazione o introdurre glosse esplicative³⁷; ai fini della nostra ricerca, quindi, la loro presenza in contesti diegetici è un importante segnale dell'apertura della scrittura dell'autore ai fenomeni testuali tipici del parlato.

Nella analisi del nostro *corpus* possiamo distinguere tra modificatori di atto linguistico (o connettivo pragmatico/fatico) a base avverbiale (come «insomma», «certo», «praticamente», «comunque», «chissà» ecc.), assai più frequenti nella diegesi, e a base verbale («sai», «pensa», «guarda», «senti» ecc.)³⁸, più diffusi invece nella mimesi. La loro presenza delle battute di dialogo è un espediente molto inflazionato per rendere sulla pagina la freschezza della comunicazione parlata, il suo carattere attualizzato e interazionale; meno frequenti, di regola, nello scritto, sono invece indicatori preziosi di DIL e di sovrapposizione tra piani enunciativi diversi. Verifichiamone ora la presenza nella diegesi.

SP 1994 fornisce interessanti casi di connettivi pragmatici/fatici a base avverbiale anche nel tessuto del *narratum*. Il più utilizzato pare essere l'avverbio «insomma», che figura con una certa costanza sia in contesti diegetici sia in quelli dialogici:

³⁶) L'espressione è in Conte 1988.

³⁷) Cfr. Bazzanella 1985. Qui la Bazzanella propone il termine «connettivi pragmatici/fatici». Vd. anche Bazzanella 1986.

³⁸) Sui connettivi pragmatici a base verbale vd. Manili 1983, 1986 e 1990.

E dunque pensò che ci fosse un equivoco, e subito l'idea gli andò alla resurrezione della carne[...]. **Insomma**, Pereira si impappinò, sostiene, e questo lo irritò, lo irritò principalmente con se stesso [...]. (SP 1994, p. 9)

Poco più avanti, in una sequenza di DIL, abbondano i connettivi fàtici, che fungono in questo caso da veri indicatori della sovrapposizione tra voce narrante e voce del personaggio; si noti in particolare l'uso abbastanza frequente di «insomma» e «certo», con il primo utilizzato sia come riempitivo che come riformulatore, il secondo come mitigatore:

[...] e così disse che lui si chiamava Pereira, dottor Pereira, che dirigeva la pagina culturale del "Lisboa" e che, **certo**, per ora il "Lisboa" era un giornale del pomeriggio, **insomma** un giornale che non poteva certo competere con gli altri giornali della capitale [...], ma **insomma**, ora avevano deciso di pubblicare una pagina culturale [...]. (SP 1994, p. 9)

Si noti anche la somiglianza dal punto di vista testuale tra la porzione diegetica in DIL appena citata e la seguente sequenza di DD, dove il connettivo metatestuale «insomma» figura nella stessa funzione discorsiva:

E poi continuò a voce bassa: senta, dottor Pereira, di morte sono stufo, due anni fa è morta mia madre, [...] è morta dall'oggi al domani, per un aneurisma al cervello, parola complicata per dire che scoppia una vena, **insomma**, di un colpo [...]. (SP 1994, p. 23)

In SP 1994 si hanno anche connettivi di riformulazione che tradiscono il tono testimoniale della narrazione, come se la voce narrante fingesse di trascrivere un discorso che viene colto nel suo prodursi e che quindi si struttura in *fieri*, con cambi di progetto e glosse esplicative velatamente oralizzanti. Se ne rintraccia un esempio a p. 20, dove compare una congiunzione copulativa unita a un aggettivo posposte a un punto fermo che spezza l'unità sintattica:

Pensò a tutto questo e si sedette sulla panchina dove sonnecchiava la guardia notturna, e si lasciò andare ai suoi pensieri. **O meglio**, si lasciò andare alla musica, perché la musica, nonostante tutto, gli piaceva. (SP 1994, p. 20)

È un espediente testuale che si ritrova anche in altre opere del *corpus*, soprattutto in DIL, e in alcuni casi funge da vero e proprio stilema espressivo. La somiglianza tra il contesto tratto da SP 1994 e quello seguente di NI 1984 è facile da cogliere. Qui abbiamo una battuta di dialogo alla quale segue una replica in DI, poi un periodo in DIL dove la voce del personaggio "fagocita" quella del narratore:

«È un pellegrinaggio?»
Dissi di no. **O meglio**, sì, ma non nel senso religioso del termine. Semmai era un itinerario privato, come dire?, cercavo delle tracce. (NI 1984, p. 41)

Ancora più marcata dal punto di vista diamesico può risultare la scelta di collocare il connettivo pragmatico/fatico a base avverbiale in fine di parola, magari preceduto da una virgola per segnalare un cambio intonativo e affiancato a un demarcativo. In TPD 1997 se ne rintraccia un caso molto interessante in una porzione diegetica in DIL, dove, dopo i primi due periodi monoproposizionali decisamente diegetici, nel terzo periodo una sovraordinata nominale segnala una sovrapposizione tra piani discorsivi diversi che viene confermata definitivamente dal connettivo pragmatico:

Firmino si sentì in difficoltà. E sentì anche una certa irritazione. Quell'avvocato obeso a lui sconosciuto che gli faceva un interrogatorio sullo stile come se fosse un esame universitario, **ma insomma**. (TPDM 1997, p. 109)

Sempre in TPDM 1997, nelle righe iniziali del terzo capitolo, una sequenza in DIL ripropone un uso dell'avverbio «certo» assai simile a quello che abbiamo rinvenuto in SP 1994:

A Londra, ad esempio, l'unica volta che c'era andato si era sentito perfettamente a suo agio. **Certo**, Oporto non era Londra, chiaro, era un'imitazione di Londra, ma forse non era questo, concluse Firmino. (TPDM 1997, p. 31)

TPDM 1997 è senza dubbio, insieme a SP 1994, il romanzo nel quale i connettivi pragmatici fatici compaiono più frequentemente nella narrazione, anche per la presenza per nulla sporadica del DIL nelle due opere. IN TPDM 1997 abbonda l'uso di «chissà»³⁹ che riduce in alcuni casi al minimo il grado di onniscienza della voce narrante e fa emergere nelle pieghe delle parole la voce del personaggio a cui si affida la progressione narrativa.

In altre opere, come in Pd'I 1975 e in FO 1986 la frequenza è minore e si preferisce circoscrivere l'utilizzo di elementi più spiccatamente discorsivi alle battute di dialogo. Nelle zone testuali di stretta competenza della voce narrante non si ravvisano infatti espressioni della testualità parlata, anche se in FO 1986, come d'altra parte nelle altre opere prima esaminate, strategie di connessione dall'accento oralizzante sono disseminate in contesti di DIL⁴⁰.

³⁹ «**Chissà** a cosa era dovuta la sua antipatia per Oporto» (TPDM 1997, p. 31); «**Chissà** se qualcuno, là dentro, si stava interessando al corpo decapitato di cui anche lui seguiva la pista incerta. **Chissà** se un austero magistrato [...] non stesse cercando di risalire all'identità che apparteneva a quel corpo mutilato» (TPDM 1997, p. 52).

⁴⁰ Si veda questo esempio, già esaminato nel par. 1: «Lui dice che se ne rende conto; però, volendo, potrebbe riuscire a ricordare?, **cioè**, a trovare la fattura ... magari un vecchio libro di conti» (FO 1986, p. 62). Oppure il seguente contesto: «Lo capisce il ragionier Faldini? **Forse**. O forse, meglio lo intende, così come deve intendere i suoi sogni di uomo sedentario» (FO 1986, p. 66).

Concludiamo il paragrafo sull'uso dei connettivi testuali fornendo qualche esempio sull'impiego delle interiezioni⁴¹, o particelle di sfumatura. Si tratta di parole invariabili che esprimono una reazione improvvisa del parlante; qui il grado di desemantizzazione è totale, il loro utilizzo, limitato al parlato o alla sua simulazione⁴², fornisce informazioni sull'atteggiamento del parlante nei confronti dell'enunciazione (propria o di terzi), fanno da riempitivo o da riformulatore.

In Pd'I 1975 se ne trovano esempi esclusivamente nella mimesi, anche se la frequenza è minima: un caso di «be'» con valore conclusivo (««Be', come va?» diceva l'Esterina»), due di «eh», il primo con funzione di frase⁴³ (««Eh,» dissero gli altri»; p. 122), il secondo seguito da *sì* («Eh *sì* ...»; p. 134). In Pd'I 1975 si preferisce ancora affidarsi all'interpunzione per vivacizzare il dettato con finalità espressive e oralizzanti. Anche in NI 1984 il ricorso è scarso – ma più frequente rispetto alla prima opera – e sempre nella mimesi. Si contano due casi di «ah» («Ah», fece lui ...; p. 28; Io dissi: «Ah, certo», ...; p. 40), tre occorrenze di «oh» («Oh», disse ...; p. 41; «Oh, non tema»; p. 43; «Oh, ma questo non è la teosofia che lo dice»; p. 53) e due di «beh» (pp. 28; 67). In FO 1986, complice anche il ricorso maggiore al DIL, si rintracciano casi interessanti nella diegesi («lui è indeciso, mah, non saprebbe dire ...» p. 17; «È davvero stupito di rivedere quella sua vecchia giacca, l'ha persa tanti anni fa, non saprebbe dire quanti, mah, una ventina, forse» p. 65; «Ecco, ora il ragioniere Faldini gioca nervosamente con la matita, sembra assorto. Ecco, non vorrebbe essere stato capito male: eh, gli oggetti sono sempre così precari ...»; p. 68). In REQ. 1992 l'uso delle interiezioni si fa più consistente, anche se il ventaglio di soluzioni si riduce a tre tipi: «beh» con diverse occorrenze, «eh» e «oh». La prima svolge sempre funzione demarcativa, introduce il turno dialogico e in molti casi è seguita dal *verbum dicendi* che spezza in due blocchi l'unità della battuta («Beh, disse, visto che non c'è nessuno posso allungare un poco le gambe, è da stamattina che sto in piedi» p. 68; «Beh, disse lui, il fatto è che la mia professione era quella del barman ...» *ibidem*). «Eh», meno sfruttato, ricorre sovente in presenza di un altro connettivo, a volte gli avverbi «sì»/«no», altre volte «già» («Eh già, disse il Barman ...» p. 69; «eh no, dissi io ...» p. 70). Anche

⁴¹) Sulle interiezioni rimane fondamentale Poggi 1981. La Poggi distingue tra interiezioni primarie, caratterizzate da una forma fonica estranea rispetto al sistema, e interiezioni secondarie, che traggono invece origine da voci lessicali (cfr. Poggi 1981, p. 59). Sulle interiezioni si sofferma anche Serianni 1988, pp. 311-320. Si vedano anche le esemplificazioni in Testa 1997, pp. 39-47.

⁴²) «Un [...] tratto distintivo delle interiezioni è il loro impiego nel discorso diretto. In quello indiretto, possono essere citate solo precedute da un articolo e, se sono scritte, vanno di norma inserite tra virgolette o stampate in corsivo» (Serianni 1988, p. 311).

⁴³) Sulla capacità delle interiezioni di realizzare il significato di una frase cfr. Poggi 1981, p. 22.

in SP 1994 le interiezioni sono limitate alla mimesi e compaiono nelle stesse modalità di REQ. 1992. Abbastanza frequente l'impiego, oltre alla già citata particella «beh», di «oh» che in alcuni casi serve a giustificare un'affermazione e prenderne le distanze («Oh, non è questo, dottor Pereira, si scusò Monteiro Rossi ...» p. 85), in altri esprime stupore («Oh, dottor Pereira, disse la signora in camice bianco, l'aspettavamo per pranzo, perché è così in ritardo, ha già mangiato?» p. 107).

In TPDM 1997 il ricorso alle interiezioni è assai sporadico ma non del tutto assente. Si segnala un caso di beh nel piano diegetico («[L'orologio] segnava le due del pomeriggio e indicava trentotto gradi di temperatura. Beh, era agosto» p. 21) che potrebbe fungere da introduttore di DIL (anche se il caso è ambiguo) e tre casi di interiezioni nel piano mimetico («- Li ha presenti? Beh, ora non ci sono più ...» p. 36; «- Beh, disse la ragazza, potrebbe essere un gruppo rock ...» p. 55; «- Ah, morirò Firmino, il salottino, certo, è quello che ci vuole» p. 159).

3. Considerazioni sull'interpunzione

Anche nella scrittura di Tabucchi la punteggiatura sembra adattarsi alla tendenza generale della prosa contemporanea alla semplificazione sintattica, dove «le valenze ritmiche prevalgono su quelle logiche»⁴⁴ e dove i segni di punteggiatura vengono selezionati in qualità di importanti risorse espressive ed emotive (e non solo sintattiche) in grado di esprimere tutte le sfumature implicite della partitura del testo⁴⁵. Si tende quindi a riprodurre i fenomeni di enfasi, intonazione, esitazione e pausa tipici del parlato, ma non solo: l'accentuazione della funzione emotivo-intonativa della punteggiatura, che in apparenza ha finalità e obiettivi esclusivamente mimetici, di stilizzazione dell'oralità⁴⁶, può invece caricarsi di implicazioni diverse, eminentemente stilistiche e ritmiche. Si pensi proprio ai casi di frantumazione interpuntoria dell'unità sintattica, da leggere sicuramente come avvicinamento della prassi scrittoria alla semplicità compositiva del parlato, ma da intendere anche come risorsa espressiva

⁴⁴) Dardano 2001, p. 69.

⁴⁵) Elisa Tonani parla di una esigenza a valorizzare, tramite l'interpunzione, «i fattori di tipo espressivo, emotivo, ideologico della parole, piuttosto che segnalare le gerarchie e gli snodi logico-sintattici della *langue*» (Tonani 2008, p. 25). Da ricordare anche quanto afferma Gian Luigi Beccaria, secondo cui la punteggiatura nella narrativa moderna e contemporanea ha perso «il ruolo di dividere il periodo in sintagmi legati alla logica ed alla grammatica, per assumerne uno nuovo, quello di strutturare la frase secondo schemi musicali» (Beccaria 1964, p. 97).

⁴⁶) Su questo punto cfr. Sornicola 1981 (in part. p. 45 ss.); Cresti 1992.

che ammantava la pagina di una forte allusività, dove l'assenza di forme di collegamento forti (o convenzionali) sposta l'attenzione dal livello sintattico a quello concettuale (cfr. *infra*). Stesso discorso può essere fatto per l'uso incrementato della virgola (specialmente nel DD, ma non solo), che pone gli elementi della frase sullo stesso livello sintattico – in sequenze giustappositive, quindi – in un procedimento accumulativo che simula l'organizzazione progressiva e poco gerarchizzante dell'enunciazione orale (con il conseguente indebolimento delle giunture tra i membri frasali e periodali), ma che al contempo “fluidifica” la scrittura, la velocizza, assottiglia, attraverso un procedimento che può definirsi iconico, le distanze tra parola e realtà, modellandosi sull'organizzazione fattuale della seconda.

Qui ci soffermeremo su due fenomeni in particolare: l'espansione del punto fermo che facilita un'organizzazione sintattica monoproposizionale; la tendenza, opposta alla prima ma molto diffusa in Tabucchi e dovuta anche a particolari scelte nella trasposizione del discorso altrui (cfr. par. 1), alla diffusione della virgola. Punto fermo e virgola sono indicatori rispettivamente di una pausa forte e di una debole, e gli studiosi, d'altra parte, si sono più volte soffermati sul carattere spesso libero, individuale e poco vincolante che può avere l'impiego dei segni di punteggiatura forti e deboli⁴⁷.

Partendo dall'uso del punto fermo, nel nostro *corpus* la tendenza a spezzare l'unità sintattica in sequenze più piccole si fa strada a partire dal secondo romanzo, NI 1984, mentre nel primo, Pd'I 1975, il fenomeno è limitato⁴⁸. Concentriamoci per il momento sui casi che potremmo definire meno marcati in senso sintattico e testuale, dove il punto fermo, più che spezzare la sintassi di proposizioni o sintagmi logicamente dipendenti, altera la linearità del dettato con bruschi cambi di ritmo. Gli esempi più rappresentativi si ritrovano in tre opere del *corpus*: NI 1984, FO 1986 (in quantità più sporadica, però) e TPDM 1997.

In alcuni casi il punto interviene per isolare brevissime sequenze descrittive o narrative apparentemente secondarie che però acquistano rilevanza proprio dalla cornice interpuntoria che le ospita:

⁴⁷ Si vedano a riguardo le considerazioni in Serianni 1988, p. 44. Sulla natura blanda della norma interpuntoria in generale gli studiosi si sono soffermati soprattutto negli ultimi decenni. Qui mi limito a citare Castellani Pollidori 2004, dove si insiste anche sulla scarsa percezione del problema della punteggiatura nell'insegnamento scolastico (cfr. in part. p. 451 ss.); Chiantera 2005.

⁴⁸ Rintracciamo però due casi isolati che qui trascriviamo: «Poi suo padre aveva fatto un pavimento di granito e un focolare enorme, di mattoni, sotto cui indugiavano le sere d'inverno, senza trovare il coraggio di andare nelle camere fredde. Era a due piani» (Pd'I 1975, p. 19); «Garibaldi tirò a dritto, fingendo di non sentire. Il paese era già scuro. Diventava buio alle sei, per via dei lumi che non si potevano tenere accesi» (Pd'I 1975, p. 77).

Quando Vimala se ne andò la notte doveva essere alla fine. Non guardai l'orologio. Tirai le tende sulla finestra e mi distesi a letto. (NI 1984, p. 12)

C'era una piccola palla di cristallo con l'effigie del ponte di Londra e una fotografia incorniciata con una casa che sembrava uno chalet svizzero. Mi parve assurdo. Ad una finestra dello chalet si vedeva un volto femminile, ma la fotografia era sbiadita e non aveva contorni. (NI 1984, p. 26)

La disarticolazione sintattica e discorsiva che si realizza in NI 1984 mediante l'inserimento del punto fermo nelle modalità che abbiamo appena esemplificato risponde al bisogno di rallentare il ritmo della narrazione e porta così il lettore a indugiare sui singoli snodi narrativi più di quanto potrebbe fare in presenza di segni di punteggiatura deboli (come la virgola, che nel primo esempio potrebbe figurare al posto del punto). Nel secondo esempio la scelta interpuntoria è forse più giustificata, essendoci un cambio di soggetto tra il primo e il secondo periodo; tuttavia, va notata qui la posizione che occupa all'interno della porzione di testo la proposizione racchiusa tra i due punti fermi («Mi parve assurdo»). Si tratta di un commento del narratore che si frappone tra la descrizione degli oggetti che compongono l'arredamento del contesto (in questo caso il reparto di degenza dell'ospedale in cui è ambientato il capitolo). Lo stacco interpuntorio serve allora a far emergere con chiarezza ancora maggiore la distanza tra l'io narrante e la realtà che lo circonda, quindi tra l'io e l'altro. Si coglie allora lo stretto legame tra una prassi scrittoria coordinativa e il ricorso intensivo al punto fermo in direzione di quella allusività, di cui si parlava prima, ricercata attraverso l'omissione di collegamenti forti, rimpiazzati da scelte compositive che producono inferenze, vuoti che il lettore è tenuto a colmare.

Soluzioni molto simili si ritrovano anche nel successivo FO 1986, assimilabile a NI 1984 per il tono e per l'atmosfera straniante e rarefatta che si vuole ricreare. Sebbene in questo romanzo il periodo si faccia più lungo e dilatato rispetto a NI 1984, non mancano contesti nei quali il punto crea uno stacco ritmico che altera la linearità del periodare:

C'è da fare una scalinata di mattoni corrosi dall'uso, con un lungo ferro lustro per corrimano che si contorce sul muro slabbrato e invaso da ciuffi di capperi che hanno ricoperto le scritte sbiadite: W Coppi; La legge truffa non passerà. Cose trapassate. (FO 1986, p. 13)

In TPDM 1997, invece, l'espedito viene selezionato assai spesso da Tabucchi. In alcuni casi isola una proposizione nominale, in altri funge da segnale per indicare il passaggio da una sequenza diegetica a una in DIL; non di rado mette in risalto un commento la cui importanza risulterebbe affievolita in presenza di un segno di punteggiatura più debole. I tre esempi seguenti esemplificano le tre tipologie appena illustrate:

Firmino sostò un attimo davanti a quel maestoso portone. La polizia giudiziaria. Chissà se qualcuno, là dentro, si stava occupando del corpo decapitato di cui anche lui seguiva la pista incerta. (TPDM 1997, p. 52)

Firmino si trattenne a stento. Che idee grandiose venivano al suo direttore. (TPDM 1997, p. 53)

Lukacs sosteneva che la conoscenza diretta della realtà è strumento indispensabile per formulare un'opinione critica. Non c'era dubbio. (TPDM 1997, p. 51)

Passiamo ora ad analizzare i casi di “triturazione sintattica”⁴⁹, dove il punto spezza «i legami logico-sintattici proiettati dalla frase»⁵⁰. Questa prospettiva d'analisi integra quanto detto nel paragrafo precedente sui connettivi testuali che collegano porzioni ampie di testo e si situa a metà strada tra riflessione strettamente testuale e sintassi del periodo.

Nella scrittura contemporanea, soprattutto nei testi poco vincolanti dal punto di vista interpretativo come opere letterarie, è infatti sempre più invalsa la tendenza a collocare un punto fermo tra due proposizioni dello stesso periodo, producendo così, di fatto, due unità testuali differenti⁵¹. Si assiste quindi a un raddoppiamento degli atti di composizione testuale, e di conseguenza a un raddoppiamento degli atti illocutivi⁵². Da qui deriva il carattere testuale (e non solo sintattico) del fenomeno, che produce sulla scrittura effetti pragmatici di focalizzazione e messa in rilievo degli elementi testuali⁵³.

Nel nostro *corpus* si possono rintracciare diversi esempi del fenomeno in questione, soprattutto nella diegesi, ma anche nella mimesi. La “triturazione sintattica” acquista nel nostro caso valore ancora maggiore se viene confrontata con la tendenza opposta – altrettanto attestata in Tabucchi – alla dilatazione del periodo attraverso l'uso della virgola che collega asindeticamente le proposizioni, creando, a volte, periodi molto lunghi. In sostanza, in alcuni casi Tabucchi inserisce un punto fermo in luogo di una virgola o di un punto e virgola, in altri, anche in presenza di costrutti sintattici simili, si affida a segni di interpunzione più deboli. Le due diverse strategie interpuntorie possono coesistere nelle diverse

⁴⁹) L'espressione è proposta in Mortara Garavelli 1986, pp. 93-111.

⁵⁰) Ferrari 1997, p. 47.

⁵¹) Angela Ferrari parla di «ristrutturazione enunciativa» (cfr. Ferrari 1995).

⁵²) Cfr. Ferrari 1997. Sulla questione si è soffermata più di recente anche la Garavelli Mortara, secondo la quale «creare due Unità Comunicative a partire da un blocco semantico virtualmente unitario significa riservare ad entrambe le informazioni un trattamento testuale autonomo, con la logica conseguenza di valorizzare, o dinamizzare [...] sia l'una sia l'altra» (Mortara Garavelli 2003, p. 57). La questione è affrontata, in prospettiva diacronica, anche in Antonelli 2008 (in part. cfr. pp. 184-187).

⁵³) Ilaria Bonomi parla di «falsa coordinazione, o anche coordinazione testuale» (cfr. Bonomi 2003, p. 123).

opere, ma la frantumazione sintattica è senza dubbio maggiore in quelle degli anni Ottanta, mentre in quelle degli anni Novanta, complice anche il maggior ricorso alla mimesi che spesso si realizza mediante un flusso discorsivo (vd. REQ. 1992 e SP 1994, *in primis*), la tendenza è meno praticata (ciò non è sempre vero per TPDM 1997, però).

Sono frequenti i casi di spezzatura interpuntoria in presenza di proposizioni coordinate mediante la congiunzione «e»; riportiamo alcuni casi:

Pochi soldi, pochissimi aveva messo da parte Esterina. E li spese tutti nella lapide che volle di travertino con la scritta sotto il nome. (Pd'I 1975, p. 23)

Corto e rattrappito il piede era infatti agilissimo. E era un campanello d'allarme. Bastava che ci fosse una guardia nel raggio di cento metri che il piede gli esplodeva di dolore come quando si era sparato. (Pd'I 1975, p. 32)

Entrò chiudendosi la porta dietro. Io ero seduto su una poltrona, in piena luce, e mi alzai. Non dissi niente, aspettai. E infatti parlò lei. (NI 1984, p. 47)

Negli esempi qui riprodotti si realizza quel processo di focalizzazione e messa in rilievo delle proposizioni di cui si parlava prima. Nel secondo contesto tratto da Pd'I 1975, ad esempio, la proposizione racchiusa tra due punti fermi è apparentemente incoerente con il co-testo, e il suo senso si disambigua solo grazie al periodo complesso successivo. Qui il punto fermo poteva essere sostituito dai due punti che hanno una funzione argomentativa più forte⁵⁴, ma Tabucchi ha preferito invece posticipare l'esplicitazione del senso e allentare i collegamenti logico-argomentativi tra gli elementi testuali.

Nell'esempio tratto da NI 1984, invece, la trituratione sintattica si inserisce all'interno dell'andamento generale degli altri elementi co-testuali contigui. Dei quattro periodi che compongono la porzione testuale, tre hanno una lunghezza inferiore alle sei parole e solo uno, il secondo, supera le dieci. Il ritmo è zoppicante, poco fluido, la scrittura indugia sui particolari e non trascura nulla⁵⁵.

Meno frequente è l'inserimento del punto per separare la dipendente dalla subordinata; come ha notato Francesco Sabatini, si tratta di una tecnica usata per mascherare l'ipotassi, che prende il nome di «ipotassi paratattizzata». Tabucchi preferisce mantenere i gradi di subordinazione

⁵⁴) I due punti si possono infatti fungere anche da «connettivo interpuntivo, indicando la conseguenza logica di un fatto, l'effetto prodotto da una causa» (Serianni 2003, p. 53).

⁵⁵) Giuseppe Antonelli parla in questo caso di una funzione «ritardante» del punto che «riferisce analiticamente le fasi di una stessa azione» (Antonelli 1999, p. 694).

a un livello inter-periodale senza operare la frantumazione a cui decide spesso di affidarsi di fronte a costrutti coordinativi. Si conferma infatti la relazione tra paratassi e uso intensivo del punto fermo di cui parla Elisa Tonani nel suo studio sulla punteggiatura nella narrativa contemporanea⁵⁶.

Passiamo ora a esaminare il fenomeno opposto: l'estensione della virgola a spese di altri segni di punteggiatura. Già Maurizio Dardano ha notato in uno studio condotto su SP 1994 e TPDM 1997 la diffusione della virgola in posizioni nelle quali potrebbe (o dovrebbe) figurare un punto⁵⁷. Il fenomeno è attestato in buona misura soprattutto nei tre romanzi che compongono la «trilogia portoghese» (REQ. 1992, SP 1994 e TPDM 1997) e in TM 2004, e sembra interessare più la mimesi che la diegesi. Si è in presenza di un indebolimento delle giunture e dei nessi frasali e periodali. La virgola diventa sempre più spesso un connettore debole, allentato, adoperato come *passe-partout* per rendere sulla carta la vivacità e la linearità sintattica del parlato⁵⁸. In REQ. 1992 il dirompente andamento mimetico offre esempi numerosi:

Non so neanche cos'è, il *sarrabulbo*, dissi, sarà un piatto velenoso come tutti quelli che piacciono a te, di sicuro fatto con la carne di maiale, **ma** prima che andiamo al ristorante devo parlarti, qui dentro c'è una bottiglia di champagne, ormai sarà caldo ma possiamo mettere nei bicchieri dei cubetti di ghiaccio, ecco, è un Laurent-Perrier, l'ho comprato alla brasiliana ira do Chiado. (REQ. 1992, p. 38)

Senti, Tadeus, dissi, la cosa più misteriosa, quella che più mi intriga, è il biglietto che mi darai il giorno della tua morte, ricordi?, sei quasi in agonia, nel tuo letto di morte, all'ospedale di Santa Maria, di fianco al letto c'è quella macchina mostruosa alla quale sei collegato, hai una sonda nel naso e una flebo nel braccio destro, mi fai segno di avvicinarmi, io mi avvicino, mi accenni con la sinistra che vuoi scrivere qualcosa, io cerco un pezzo di carta e una biro e te li do, tu hai gli occhi spenti e la morte in faccia, fai uno sforzo terribile per scrivere, scrivi con la sinistra e mi dai il biglietto, ed è una frase davvero strana, Tadeus, che vuoi dirmi con questo? (REQ. 1992, p. 40)

Nel primo esempio la congiunzione «ma» viene fatta precedere da una virgola e segnala un cambio di tema. La scelta è in netta opposizione con

⁵⁶ «Emerge [...] la stretta connessione tra gli effetti del tipo giustappositivo [...] e le scelte interpuntive che li accompagnano: vale a dire la funzione del punto nel potenziare il grado di inferenza implicato nella paratassi, nell'aumentare la coesione in maniera direttamente proporzionale al valore testuale [...] del legame che istituisce, e il ruolo dei segni di interpunzione in generale nel creare effetti ritmici e melodici di grande efficacia» (Tonani 2008, p. 30).

⁵⁷ Dardano 2007, p. 192.

⁵⁸ Cfr. Tonani 2008, p. 56 ss.

la spezzatura sintattica che Tabucchi a volte pratica, come visto, in questi casi. Segue una sequenza di proposizioni collegate per asindeto con uno scarso grado di coesione interna. L'abbondanza di virgole e l'organizzazione orizzontale del periodo riproducono sequenzialmente gli eventi che fanno da cornice allo scambio dialogico. Il grado di mimesi, elevatissimo, chiama in causa quindi tutte le risorse linguistiche, da quelle sintattiche a quelle interpuntorie e testuali. Nel secondo esempio il flusso di discorso che si intende riprodurre porta addirittura all'accostamento tra un punto interrogativo e la virgola; l'enunciazione si sviluppa dunque liberamente, senza barriere interpuntorie di nessun tipo. Il ritmo, diversamente da quanto avviene con l'intervento del punto, è rapido, a volte affannoso, a tratti privo di controllo. Con l'ausilio del presente storico il protagonista ricostruisce una serie di episodi che vengono organizzati sequenzialmente. L'effetto di "legato" della virgola si oppone a quello di "staccato" del punto fermo in un flusso ininterrotto di discorso che colloca il dialogismo dell'opera al massimo grado di mimesi.

In SP 1994 il dialogismo segue spesso le stesse direttive, mentre la diegesi presenta una punteggiatura più lineare e aderente alla norma. Si noti l'esempio successivo dove è percepibile lo stridore che si crea tra diegesi e mimesi sotto il profilo interpuntivo:

E allora? Cosa è andato a fare in Alentejo Monteiro Rossi? Ha accompagnato suo cugino, rispose Marta, che ha avuto degli ordini all'ultimo momento, sono soprattutto gli alentejani che vogliono andare a combattere in Spagna, c'è una grande tradizione democratica in Alentejo e ci sono anche molti anarchici individualisti, come lei, dottor Pereira, il lavoro non manca, insomma, il fatto è che Monteiro Rossi ha dovuto accompagnare suo cugino in Alentejo, perché è lì che si reclutano persone. [...]

Pereira si alzò e la salutò. Marta si avviò e si mise il suo cappello di refe. Pereira restò a guardarla mentre usciva, rapito da quella bella silhouette che si stagliava al sole. (SP 1994, pp. 98-99)

Altra opera in cui il fenomeno è assai ricorrente è TM 2004, in cui il tono quasi allucinatorio e straniante della narrazione, che sembra essere un flusso di coscienza ininterrotto, porta l'autore a servirsi ripetutamente della virgola come connettore debole, abbinando il suo uso, a volte, ai puntini di sospensione:

Si siede, apre un libro ... Domenica ... La Frau capisce le domeniche, è di quelle persone che nella vita capiscono le domeniche, cerca di schiarirsi la voce, cosa impossibile, ormai sembra un mantice, quando parla soffia, è l'enfisema, il dottore le ha parlato chiaro ma lei ha fatto finta di non capire, la Frau è straordinaria, se le dici qualcosa che non le puoce fa conto di essere una tedesca che è arrivata qui ieri ... (TM 2004, p. 29)

4. *Sintassi del periodo*

Si forniranno qui i dati relativi allo spoglio sintattico effettuato sul *corpus* e si cercherà di individuare, con l'ausilio di indagini quantitative e attraverso considerazioni interpretative, le caratteristiche formali e compositive del periodare di Tabucchi. L'indagine sintattica è stata condotta, anche qui, tenendo distinti il piano della narrazione (diegetico) e quello dialogico (mimetic) al fine di cogliere, tramite la particolare specola sintattica, le diverse strategie linguistiche selezionate dall'autore nelle varie zone testuali, da quelle più spiccatamente narrative e descrittive a quelle nelle quali il racconto è svolto interamente dalla voce dei personaggi, ai quali l'autore finge di cedere completamente la parola.

L'analisi della struttura formale del periodo, infatti, oltre a fornire utili indicazioni sulle peculiarità stilistiche della prosa di Tabucchi, permette di comprendere e descrivere con maggiore rigore e precisione i problemi linguistici relativi al rapporto tra voce del narratore e voce dei personaggi, consente di illuminare gli aspetti della scrittura di Tabucchi connessi alla mimesi del parlato negli scambi dialogici, alla stilizzazione dell'oralità⁵⁹; permette, in definitiva, di rintracciare, nella presenza o nell'assenza di particolari costrutti sintattici in sequenze testuali diverse, l'indizio di una possibile vicinanza o lontananza linguistica tra la dimensione diegetica e quella mimetica all'interno dell'architettura complessiva del racconto⁶⁰.

Come era lecito attendersi da un autore che nel corso degli anni si è sempre distinto per consapevolezza stilistica e per maturità espressiva, fautore di una scrittura di cui la critica ha messo in luce, tra l'altro, l'eleganza e la liricità⁶¹, l'analisi ha fatto emergere un quadro sintattico quanto mai complesso e variegato e quindi difficilmente riconducibile all'interno di schemi interpretativi troppo rigidi. Nel corso degli anni, ma anche in momenti diversi della stessa opera, Tabucchi sembra infatti adoperare un ventaglio di soluzioni sintattiche estremamente ampio che, attraverso un *continuum* che qui si cercherà di delineare, pare procedere da un sorprendente equilibrio compositivo, che si modula sui toni della medietà e della leggibilità, fino ai casi in cui la scrittura si libera dalle gabbie delle convenzioni sintattiche per indirizzarsi, anche sul piano più

⁵⁹) Stesse finalità, anche se ricercate con un taglio più stilistico che linguistico, orientano il lavoro di Francesca Caputo dedicato alla sintassi e alla costruzione del dialogo nella narrativa di Carlo Dossi (Caputo 2000).

⁶⁰) Qui il termine "racconto" non è impiegato in opposizione tipologica al termine "romanzo", ma è utilizzato per connotare semplicemente la narrazione *tout court* (la stessa precisazione in Testa 1995).

⁶¹) Vittorio Coletti parla di una «curvatura colta della lingua di Tabucchi, che espone un periodare ad andamento lirico» (Coletti 1993, p. 382).

strettamente diegetico, verso un'oralità che emerge non sporadicamente dal dettato, pur rimanendo ancorata a una certa letterarietà. Ad esempio, non mancano casi nei quali la testualità mostra un'interessante alternanza di costrutti brevi (di pochissime unità) e lunghi (a volte anche lunghissimi, con frasi complesse che superano le cento parole), con i secondi che mostrano una tendenza a movimentare la sintassi, «in un recupero, tutto letterario, dell'oralità, come in un flusso ininterrotto di discorso» (Coletti 1993, p. 383)

Trattandosi di un dominio, quello concernente la sintassi di opere letterarie, la cui analisi permette di individuare non solo linee di tendenza strettamente linguistiche, ma anche soluzioni stilistiche che si palesano attraverso il ricorso alle risorse compositive del sistema-lingua, per l'analisi che si è improntata in questa parte conclusiva dell'intervento abbiamo ritenuto sufficiente selezionare un campione di pagine più limitato (circa trenta)⁶² rispetto a quello impiegato per altre analisi all'interno di questa ricerca, ritenendolo comunque altamente rappresentativo ed esemplificativo. Quanto al metodo, l'analisi si è servita in modo abbastanza consistente di indagini statistiche e quantitative e tiene conto, con un diverso grado di importanza, dei seguenti aspetti: la lunghezza del periodo calcolata sulla base del numero medio di parole che lo compongono (struttura sintagmatica delle clausole che compongono il periodo), la sua composizione interna, con particolare riguardo alla presenza di strutture mono, bi, tri, pluriproposizionali; i legami tra le proposizioni (quindi nessi coordinativi asindetici o tramite congiunzione, subordinazione, tipi di subordinazione esplicita e implicita, gradi di dipendenze e di incassatura sintattica ecc.)⁶³.

Sommando i risultati ottenuti dallo spoglio delle singole opere, si nota come Tabucchi nel piano della narrazione opti per un periodo breve; il 48% dei periodi diegetici, infatti, contiene in media 15 parole, mentre il 33% si attesta nella fascia 16-30 parole e il 18,5 in quella con più di 30 unità. Ciò è particolarmente evidente in alcune opere del *corpus*, come NI 1984 (dove addirittura il 65% dei periodi ha meno di 15 parole) e in TPDM 1997:

⁶² Riportiamo in nota la paginazione esatta per ogni testo: per *Piazza d'Italia* (Pd'I 1975) ho selezionato le pp. 11-20, 39-48 e 89-98; per *Notturmo Indiano* (NI 1984) lo spoglio sintattico è stato condotto sulle seguenti pagine: 12-22, 28-37 e 96-105; per *Il filo dell'Orizzonte* (FO 1986), le pp. 9-18, 58-80; per *Requiem* (REQ. 1992) le pp. 13-37 (si tratta di una paginazione quantitativamente inferiore a quella degli altri titoli, ma bisogna considerare anche le dimensioni complessive dell'opera, che non supera le 120 pagine, e lo squilibrio tra diegesi e mimesi a favore della seconda). Di *Sostiene Pereira* (SP 1994) sono state analizzate le pp. 7-28 e 77-91; di *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (TPDM 1997), le pp. 11-32 e 59-69; per TM 2004 le pp. 28-60; per TIF 2004 ho analizzato i racconti *Il cerchio*, *Nuvole* e *I morti a tavola*.

⁶³ Sul metodo cfr. in particolare Mauroni 2000.

Non so quanto tempo dormii. Forse due ore, forse di più. Quando mi svegliai i colpetti sulla porta andai ad aprire macchinalmente, da principio non mi resi neppure conto dove mi trovavo. La ragazza entrò fruscando. Era piccola e portava un sari leggero. (NI 1984, p. 19)

Si procede per accumulo, per aggregazione di unità a volte monoproposizionali, spesso composte da non più di due proposizioni. E allora il ritmo si fa volutamente zoppicante, incerto, disarmonico.

Risultano interessanti, poi, i casi nei quali una particolare prassi interpuntoria, sempre orientata verso la frammentarietà e la *brevitas* compositiva, è impiegata per rimarcare un cambio di tema e per assicurare la progressione tematica del testo. Nel riportare il seguente esempio, citiamo integralmente la porzione di testo nel quale è inserito per meglio chiarire il cambio di tema che si realizza:

Rivide la zia Pitù e lo zio Nuno, lei alta e magra, vestita sempre di nero, con un cammeo sul petto, lui grassotto e giovanile, specializzato nel raccontare barzellette che non facevano ridere nessuno. E la casa. Una villetta primo Novecento nella zona borghese della città, mobili tristi e divani cosparsi di centrini fatti a mano, fiori di carta e vecchie fotografie ovali alle pareti, la genealogia della famiglia di cui la Pitù andava tanto fiera. E la cena di Natale. Un incubo. (TPDM 1997, p. 31)

Oppure, l'autore ricorre alla triturazione sintattica per separare componenti che apparirebbero allo stesso nucleo sintattico, creando, di fatto, due componenti testuali autonome:

E poi quel visibile aveva un odore troppo forte. Anzi, troppi odori. (NI 1984, p. 15)

Mi fermai davanti al banco e aspettai che fosse lei a parlare. Infatti parlò. (NI 1984, p. 17)

Nei due esempi appena presentati la brevità dei periodi è una diretta conseguenza della spezzatura sintattica che pone i due connettivi «anzi» e «infatti» ad apertura di un nuovo periodo monoproposizionale (nel primo caso la spezzatura sintattica produce una proposizione ellittica). Nei due esempi seguenti, al contrario, la brevità dei periodi non è riconducibile a particolari fenomeni sintattici o di espressività interpuntoria, ma sembra avere motivazioni prettamente stilistiche legate al ritmo interno che l'autore intende imprimere alla narrazione:

Era una storia che lei aveva accuratamente mondato da bruttezze e da miserie. Era una storia d'amore. (NI 1984, p. 22)

Quando Vimala se ne andò la notte doveva essere alla fine. Non guardai l'orologio. (*ibidem*)

Tuttavia, come si diceva precedentemente, un fenomeno ricorrente nella prassi scrittoria di Tabucchi è l'alternanza lungo-breve; sebbene il dato

numerico a prima vista sembri poco rilevante, i periodi con lunghezza superiore alle 30 parole producono particolari movimenti all'interno del dettato, che pare indirizzarsi verso scelte meno convenzionali, con l'ausilio di nessi giustappositivi deboli che avvicinano la scrittura al flusso di coscienza:

La camera era imponente, la mia valigetta mi aveva preceduto per vie misteriose e stava su uno sgabello di corda, la vasca era già piena d'acqua e di spuma, io mi immersi e poi mi avolsi in un asciugamano di lino, le finestre si aprivano sul mare d'Oman, era ormai quasi giorno chiaro, con una luce rosata che tingeva la spiaggia, la vita dell'India, sotto il Taj Mahal, riprendeva il suo brulicare, le pesanti tende di velluto verde scorrevano dolci e morbide come un sipario, io le feci scorrere sul paesaggio e la camera fu solo penombra e silenzio, il ronzio pigro e confortante del grande ventilatore mi cullò, feci appena in tempo a pensare che anche quello era un lusso superfluo perché nella camera c'era una climatizzazione perfetta, e arrivai subito a una vecchia cappella su un colle mediterraneo, la cappella era bianca e faceva caldo, eravamo affamati e Xavier ridendo tirava fuori dal cesto dei panini e del vino fresco, anche Isabel rideva, mentre Magda stendeva una coperta sull'erba, lontano sotto di noi c'era il celeste del mare e un asino solitario ci ondolava all'ombra della cappella. (NI 1984, p. 35)

Non è un caso, a nostro avviso, che la lunghezza del periodo aumenti drasticamente, come nell'esempio appena visto, negli snodi testuali nei quali la componente onirica – tematica costante nella prosa di Tabucchi e largamente indagata dalla critica – si fa più presente, come se il periodo si dilatasse parallelamente al dilatarsi dei temi, delle immagini e dei pensieri. Nell'esempio riportato sopra si passa dalla descrizione dell'albergo in cui risiede il protagonista (il Taj Mahal), nella quale le immagini si succedono l'una dopo l'altra tramite nessi coordinativi di natura asindetica, al ricordo di una giornata lontana, passata in compagnia degli amici nei pressi di una cappella bianca. Il passaggio da un'immagine all'altra è immediato, lo stacco è repentino e reso solo attraverso una virgola alla quale l'autore fa seguire la congiunzione «e». E comunque, anticipando alcune considerazioni sulla struttura del periodo, anche qui si tratta di un lungo periodo nel quale i rapporti tra le proposizioni sono quasi sempre di natura coordinativa. Si ripete quindi la tendenza in Tabucchi a strutturare linearmente i costrutti, a disporli in sequenze evitando, dove possibile, gerarchie sintattiche troppo profonde tra gli elementi costitutivi. Ecco allora che la lunghezza del periodo, in molti casi, è la diretta conseguenza di una precisa scelta stilistica (in questo caso, come detto, il bisogno di dilatare la scrittura di fronte al dilatarsi delle immagini che essa deve raccontare e descrivere). Ciò che poteva essere realizzato attraverso un utilizzo diverso dell'interpunzione, che avrebbe frantumato il brano in sequenze periodali più piccole, viene

invece condensato e al contempo dilatato all'interno di un unico lunghissimo periodo⁶⁴.

Allo stesso modo a una lettura anche superficiale non sfugge la correlazione tra la lunghezza del periodo e la tipologia discorsiva impiegata; in particolare, il periodo sembra dilatarsi e indirizzarsi verso soluzioni sintattiche più libere e flessibili in concomitanza con l'impiego del DIL, come avviene in questo caso:

Preferivano cucina indiana o il barbecue? Non voleva influenzare, naturalmente, ma i pescatori di Calangute oggi avevano portato ceste di aragoste, erano tutte là in fondo alla terrazza, pronte ad essere cucinate, dove si vedeva il cuoco col cappello bianco e il riverbero dei bracieri all'aperto. (NI 1984, p. 99)⁶⁵

Quanto al piano dialogico, lo spoglio ha fatto emergere una situazione nella quale il dato numerico si attesta sulle 13 parole per periodo. Qui le scelte sintattiche sono all'insegna della *brevitas* compositiva, della concisione; si va verso una stilizzazione dell'oralità che si esplicita soprattutto attraverso la frammentazione, l'essenzialità. Dati alla mano, in Pd'I 1975 è altissima la percentuale di periodi dialogici con meno di 15 parole, mentre è più bassa quella con periodi più lunghi (il 20% nella fascia 16-30 e il 5% in quella con più di 30 unità). In NI 1984 e FO 1986 la percentuale si abbassa addirittura rispetto a Pd'I 1975: qui l'80% circa dei periodi ha meno di 15 unità, il 12% rientra nella fascia 16-30 e l'8% in quella con più di 30 parole. Riportiamo alcuni esempi per dare l'idea del dato numerico. Dati assimilabili a questi si riscontrano anche in TPDM 1997, dove lo spoglio ha evidenziato la presenza massiccia di periodi mimetici con un numero di parole compreso tra 1 e 15 (65%) mentre è esigua la presenza di costrutti con più di 16 unità (17%) e scarsa quella con più di 30 parole (8%):

«Quali lettere?»

«Le lettere di Madras», disse lei con ingenuità come se fosse un'informazione sufficiente.

«Ma di chi?», insistetti, «chi gli scriveva?»

«Non lo so», disse, «una società, non ricordo, non me le ha mai fatte leggere». (NI 1984, p. 21)

“E allora fai capire anche a me”.

“Non capiresti”.

⁶⁴ Si tratta infatti di proposizioni indipendenti dal punto di vista logico-sintattico e coordinate tra di loro tramite nessi asindetici. Potevano quindi costituire proposizioni di unità sintattiche più piccole (frasi semplici o frasi complesse comunque più corte).

⁶⁵ In questo caso gli indicatori di DIL sono i gli avverbi «oggi» e «là» che segnano la compresenza di due centri deitici diversi, quello della narrazione e quello della vicenda narrata.

“E tu perché l’hai capito?”

“Perché è uno che conobbi casualmente anni fa, è un musicista”.

“Dove suona?”

“Corrado, per favore, non posso dirti niente”. (FO 1986, p. 76)

– Calma, Aspettiamo.

– Ma mi sembra una notizia bomba, disse Firmino.

– Consultati con Dona Rosa, ordinò il direttore.

– Scusi, direttore, chiese Firmino, ma com’è che Dona Rosa è così informata? (TPDM 1997, p. 71)

Diversa la situazione in REQ.1982, SP 1994, TM 2004 e TIF 2009, più improntati al dialogismo e in cui il dialogato si dilata, supportato anche da un periodare coordinativo e giustappositivo che porta le unità sintattiche ad affiancarsi producendo così sequenze di lunghezza a volte anche considerevole. In questi romanzi, infatti, i periodi dialogici con più di 30 parole si attestano intorno al 25% e al 26% quelli tra 16 e 30 unità.

Dopo aver visto le caratteristiche della sintassi del periodo in Tabucchi dal punto di vista della sua lunghezza, concentriamoci ora sulla sua composizione interna. L’architettura complessiva del testo può essere sorretta da costrutti sintattici di diversa natura: potremo avere casi nei quali il periodo è formato da un’unica proposizione, casi nei quali due proposizioni sono collegate tra di loro attraverso meccanismi di coordinazione o di subordinazione; infine, costrutti formati da tre o più frasi semplici. Parleremo quindi di sintassi monoproposizionale, bi, tri, pluriproposizionale. Non si tratta solo di una distinzione tipologica utile all’analisi; l’adozione di un costrutto piuttosto che di un altro è riconducibile pienamente a scelte stilistiche che l’autore compie in determinate zone testuali per “caricare” la narrazione di particolari valenze espressive. Vedremo dai brani citati come la costruzione monoproposizionale, ad esempio, nella sua duttilità sia in grado da un lato di rallentare il ritmo della narrazione spezzando il *continuum* narrativo in una serie di immagini isolate, dall’altro di accelerarlo, conferendo alla pagina un andamento più dinamico. Dunque, oltre all’analisi quantitativa, che verrà fornita di seguito, sarà utile interpretare i dati al fine di comprendere in che modo (e perché) alcune risorse espressive vengono selezionate dall’autore e impiegate in luogo di altre.

Partendo dal piano diegetico, in tutto il *corpus*, la media complessiva è di circa 3,9 proposizioni per periodo⁶⁶. Il dato andrebbe confrontato con quello di altri studi sulla sintassi del periodo di opere letterarie apparse nello stesso arco cronologico (quindi dalla fine degli anni Settanta

⁶⁶) Ecco i valori parziali delle singole opere: Pd’I 1975: 3,5; NI 1984: 2,5; FI 1986: 4,1; REQ. 1992: 5,1; SP 1994: 4,3; TPDM 1997: 3,1; TM 2004: 5,1; TIF 2009: 4,1.

alla fine degli anni Duemila)⁶⁷, ma la tendenza generale è quella di costruire periodi più brevi, composti da due, massimo tre proposizioni. Si tratta di un dato da prendere con una certa cautela – anche perché è la media complessiva ricavata dalle medie di otto opere – e vedremo a breve come l'analisi delle singole opere (soprattutto di alcune) può apparentemente smentire il dato numerico in questione. Tutto sommato, come si è potuto constatare precedentemente, non sono rari in Tabucchi i periodi di lunghezza considerevole, anche superiori alle cento parole; sono proprio questi ad alzare la media e a collocarla, congiuntamente ai periodi brevi o brevissimi, sui valori numerici appena indicati.

Per facilità di esposizione e per la presenza di linee di tendenza comuni in alcune opere è possibile suddividere il *corpus* in due sottoinsiemi. Avremo NI 1984 e TPDM 1997 il cui andamento sintattico è decisamente orientato verso la brevità e la spezzatura compositiva; Pd'I 1975, FI1986, REQ. 1992 SP 1994, TM2004 e TIF 2009 nei quali si prediligono periodi con un numero maggiore di proposizioni.

Tale distinzione può essere mantenuta anche se indaghiamo la composizione dei periodi sul piano mimetico. Qui la media si abbassa, anche se il dato numerico cambia da romanzo a romanzo ed è sicuramente condizionato da fattori extralinguistici da rintracciare nell'economia del racconto, nella caratterizzazione dei personaggi, nella situazione narrata e nel contesto che l'autore ricrea. In NI 1984, per fare un esempio, l'andamento brachilogico dei dialoghi è sicuramente una conseguenza dell'atmosfera sfuggente che l'autore imprime a tutta la narrazione. I personaggi accennano, insinuano più che parlare esplicitamente, si concedono poco al lettore che il più delle volte è costretto a inferire informazioni che non vengono esplicitate nel testo. In SP 1994, o in REQ. 1992, al contrario, Tabucchi organizza buona parte della materia narrata intorno a lunghi dialoghi nei quali la sintassi dei periodi si allunga inevitabilmente in sequenze pluriproposizionali. Lo spoglio complessivo ha individuato una media di 2,25 proposizioni per periodo.

Passando ora all'interpretazione dei dati numerici, il fenomeno a nostro avviso più interessante è rappresentato dal periodare monoproposizionale e dalle conseguenze che tale scelta stilistica ha sull'architettura generale del dettato. Dedicheremo quindi le pagine seguenti del paragrafo all'analisi del fenomeno, limitandoci a selezionare gli esempi solo dai testi che presentano la casistica più interessante sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo (risulta particolarmente utile, a questo punto, la suddivisione del campione nei due sottogruppi descritti preceden-

⁶⁷) Il confronto può essere fatto con Mauroni 2000, che dal suo spoglio condotto su testi di Morselli, Volponi, Tobino e Bufalino, ricava dati simili ai nostri (con le dovute differenze tra i quattro autori oggetto della sua ricerca).

temente). Possiamo distinguere la casistica del periodare monoproposizionale in tre sottocategorie, come fa, tra gli altri, Ilaria Bonomi nella sua analisi sintattica della lingua dei giornali italiani⁶⁸.

Avremo un tipo (a) nel quale l'andamento monoproposizionale è dato dalla presenza di frasi semplici accostate l'una all'altra, o inserite all'interno di costruzioni sintattiche più complesse (composte da due o più proposizioni). Si tratta, naturalmente, del tipo meno marcato. Poi, avremo un tipo (b) dove due proposizioni collegate semanticamente e sintatticamente tra di loro vengono separate da un punto fermo. Sono costrutti assimilabili ai casi di "sintassi franta" e piuttosto marcati soprattutto dal punto di vista testuale, dal momento che questo particolare impiego del punto fermo conferisce agli elementi della frase un potenziale pragmatico maggiore⁶⁹.

Naturalmente, si avranno sia casi di proposizioni coordinate separate da un punto, sia proposizioni tra le quali si instaurano relazioni di subordinazione (relazioni in parte inibite dalla "triturazione" interpuntoria).

Il tipo (c), meno frequente, si ha quando la spezzatura interpuntoria avviene tra gli elementi sintagmatici e produce spezzoni di frasi e singoli sintagmi.

Nel *corpus* il periodare monoproposizionale sul piano della diegesi non è particolarmente rappresentato e si registra una certa omogeneità nel suo impiego in tutti i romanzi analizzati. La casistica è bassa: circa il 10% dei periodi totali è di natura monoproposizionale. Solo in due romanzi, NI 1984 e TPDM 1997, il periodare monoproposizionale è adoperato con una costanza decisamente maggiore. Nel primo dei due romanzi, infatti, abbiamo registrato settantadue occorrenze del costrutto in questione; nella seconda opera sono settanta. Più che i semplici dati numerici, però, andrebbe preso in considerazione il rapporto tra i periodi monoproposizionali e il numero totale di frasi complesse. Nel caso di NI 1984 vediamo come i settantadue periodi formati da un'unica proposizione sono distribuiti su un totale di ben 435 periodi, mentre in TPDM 1997 i periodi totali sono 492; si evince chiaramente che anche in questi casi la frequenza non è altissima, ma comunque rilevante se confrontata con i valori degli altri romanzi.

Passiamo ora all'analisi qualitativa dei dati secondo il modello tripartito illustrato in precedenza. Il periodare monoproposizionale del

⁶⁸) Cfr. Bonomi 2002, pp. 243-248.

⁶⁹) Il fenomeno è in espansione, non solo nella scrittura letteraria ma anche in quella giornalistica e in tutte le altre scritture considerate mediamente o poco vincolanti. La bibliografia sull'argomento è sterminata, e per eventuali approfondimenti rimandiamo ai riferimenti bibliografici citati nel paragrafo sulla testualità, ai quali aggiungiamo, anche per un'indagine di tipo comparativo, Giovanardi 2000.

tipo a), quello meno marcato sintatticamente, è forse quello più rappresentato nel *corpus* e figura con una certa regolarità in tutti i romanzi, ma la presenza più significativa si rintraccia senza dubbio in Pd'I 1975, NI 1984 e TPDM 1997. Spesso viene impiegato dall'autore in prossimità (o in concomitanza) di costruzioni sintattiche più complesse e, garantendo un cambio di ritmo alla narrazione, riesce a conferire al dettato un certo dinamismo. Se ne trovano alcuni (in verità pochi) esempi in Pd'I 1975, collocati non di rado in zone strategiche, ad apertura o in chiusura di enunciato:

Delle vecchie suore e dei loro cappelloni candidi e appuntiti avrebbe però conservato il nome. (Pd'I 1975, p. 17)

Essere poveri, a Borgo, voleva dire tagliare cannelle di palude. Gli uomini partivano avanti giorno su carri lenti. (Pd'I 1975, pp. 17-18)

Lo abbracciò sulla porta, avanti giorno. Altri partivano con lui, dai paesi oltre i paduli [...].
Gli occhi mogli lacrimarono un d'accordo. (Pd'I 1975, p. 20)

Nel primo esempio citato il periodo monoproposizionale figura subito dopo un lunghissimo periodo formato da più di cento parole (già riprodotto nel paragrafo precedente); il secondo esempio è invece collocato tra una sequenza in DD nella quale, come vedremo, si fa un interessante uso del periodare monoproposizionale. La scelta stilistica, allora, non è all'insegna della discontinuità come nel primo esempio (tutto giocato sull'alternanza breve-lungo), ma della continuità. Il ritmo serrato imposto dal dialogo sconfinava e invade anche il piano diegetico, come se, almeno sotto il profilo sintattico e compositivo, la voce dei personaggi e del narratore si sovrapponevano.

Un uso interessante del periodare monoproposizionale (e anche quantitativamente rilevante, come abbiamo visto prima) si ha in NI 1984, sia del tipo (a) che del tipo (b). Qui il costrutto ha l'importante funzione di rallentare il ritmo della narrazione, di confinare il fluire degli eventi all'interno di singoli fotogrammi immobili, come se la realtà non venisse raccontata ma fotografata. Trascriviamo di seguito qualche esempio:

Il menù prometteva un'infinità di vivande, ma poi, chiedendo al cameriere, venni a sapere che proprio quella sera erano tutte terminate. Restava il numero quindici. (NI 1984, p. 17)

Disse dei numeri con voce neutra e distaccata, io non afferrai bene il concetto e la pregai di ripetere. Era una tabella. (*ibidem*)

Piuttosto utilizzata nel romanzo anche la tipologia (b) che figura molto spesso in presenza di connettivi coordinativi semanticamente deboli come la congiunzione «e» che impiegata in questi contesti assume un'evidente funzione di legamento testuale:

Teneva le mani intrecciate, aveva dita lunghe e belle. Poi mi guardò con un'espressione di sollievo, come se le fosse venuto un ricordo. «Theosophical Society», disse. E per la prima volta sorrise. (NI 1984, p. 21)

Per quanto concerne l'impiego del periodare monoproposizionale del tipo (b), il testo del *corpus* a nostro avviso più esemplificativo è TPDM 1997, nel quale è possibile rinvenire una presenza discreta del costrutto, specialmente in presenza di congiunzioni coordinative. Qui il fenomeno risponde a evidenti finalità ritmiche e di focalizzazione. Nel romanzo, infatti, la sintassi franta non solo condiziona l'unità sintattica dei componenti frasali, ma isola sequenze narrative o descrittive sulle quali l'autore desidera far cadere l'attenzione del lettore. Ad esempio, nel primo capitolo del romanzo, nella scena del ritrovamento del cadavere decapitato da parte di Manolo il Gitano, Tabucchi adotta il periodare monoproposizionale con una certa regolarità e lo affianca ad altre costruzioni sintattiche spesso brevi (come i costrutti bi-proposizionali):

Si sentiva in armonia con se stesso e con l'universo. Si avvicinò al grosso tronco e orinò con sollievo. E in quel momento vide una scarpa. [...] E usciva da un cespuglio.

Il Manolo si avvicinò con cautela. (TPDM 1997, p. 15)

Arrivò fino al collo e non poté andare oltre. Perché il corpo non aveva testa. (TPDM 1997, p. 16)

La mimesi è più frequentemente improntata alla monoproposizionalità e all'essenzialità compositiva. Abbondano gli scambi dialogici costituiti da singole frasi, spesso molto brevi o di natura ellittica. Quindi è molto rappresentata la casistica a), mentre è scarso l'impiego della sintassi franta. In molti casi, infatti, si preferisce dilatare il periodo coordinando tra loro più proposizioni sia per asindeto, sia attraverso congiunzioni coordinative. In Pd'I 1975 abbiamo rintracciato però un interessante caso assimilabile al modello c); si tratta di un contesto già proposto in precedenza, che qui riportiamo e proponiamo per l'analisi sulla monoproposizionalità:

“Ma cos'è che ti brucia?”

Plinio fece un gesto vago col braccio. “Tutto. Questa vita. I signori”.

(Pd'I 1975)

Concludiamo la disamina sintattica affrontando il rapporto tra le proposizioni del periodo e i nessi, coordinativi o subordinativi, che si instaurano tra esse. Si tratta probabilmente del livello di analisi più importante, e i dati numerici raccolti fin qui acquistano un peso maggiore se interpretati come diretta conseguenza di scelte stilistiche ed espressive improntate a volte alla paratassi, altre all'ipotassi. Abbiamo fatto spesso riferimento a una costante alternanza in Tabucchi di costrutti sintattici lunghi e brevi (specialmente sul piano diegetico), o alla tendenza a costruire il perio-

do orizzontalmente, come accumulo di proposizioni coordinate. I brani portati ad esempio rendono bene l'idea di questa tendenza; si conferma quindi una certa omogeneità nell'impiego, a livello diegetico, di paratassi e ipotassi (quest'ultima mai troppo accentuata, dal momento che il terzo grado di subordinazione non viene mai superato in nessuno dei sei romanzi). Dati alla mano, infatti, le due tipologie di correlazione sintattica si distribuiscono equamente in tutto il *corpus*: c'è un discreto predominio della paratassi, specialmente in alcune opere (NI 1984, TPDM 1997, REQ. 1992, TM 2004), ma anche la subordinazione, soprattutto proposizioni complete introdotte da «che», relative (quasi sempre soggettive) e gerundive, trova un buon impiego.

Concentriamoci ora sulla coordinazione nel piano diegetico, mantenendo la divisione del *corpus* nei due sottoinsiemi come abbiamo fatto per la composizione del periodo. Dallo spoglio è emersa una presenza considerevole, lungo tutto l'arco cronologico di riferimento, di periodi paratattici, a volte brevi (due proposizioni), altre volte decisamente più lunghi. Limitando ora l'analisi ai periodi retti esclusivamente da rapporti di coordinazione (escludiamo quindi i casi nei quali nel periodo figurano anche subordinate coordinate tra loro, o quelli nei quali una proposizione dipendente separa due principali coordinate), i testi che presentano la casistica più rappresentativa sono senza dubbio, come già si accennava, NI 1984, REQ. 1992 e TPDM 1997. Nel primo romanzo i periodi ipotattici costituiscono ben il 65% dei periodi totali e la tipologia di coordinazione è decisamente varia. Si va infatti dal collegamento asindetico a quello sindetico, dove le congiunzioni più impiegate sono «e» e «ma»:

C'era anche una fila di riscìo motorizzati, saltai dentro a uno sgabuzzino giallo attaccato a una motoretta e gridai all'omino la via del mio albergo. (NI 1984, p. 15)

Era una piccola stanza in penombra con un banco alto come i banconi dei pubs inglesi, ad ogni lato del banco c'erano due paralumi rossi e dietro c'era una donna anziana. Aveva un sari vistoso e le unghie laccate di blu [...]. (NI 1984, p. 16)

Ancora una volta sembra essere la materia romanzesca a imprimere il ritmo alla narrazione, condizionando anche i legami che si stabiliscono tra le proposizioni interne al periodo. Legami essenziali, semanticamente deboli. Non è un caso che l'autore alterni in questo romanzo (ma non solo) il collegamento sindetico a quello asindetico (specialmente tramite la virgola, forse il più debole tra i segni di interpunzione). Ecco allora che si spiega la tendenza a dilatare il periodo in sequenze lunghe o lunghissime, come abbiamo avuto modo di vedere nel primo paragrafo.

Anche TPDM 1997 presenta una buona casistica di periodi paratattici (circa il 45% dei periodi totali), nei quali le proposizioni sono colle-

gate sia tramite asindeto sia attraverso congiunzione in una sequenza che si ripete non di rado:

Il semaforo diventò verde, il bulldozer si spostò e Firmino partì. Fece il giro della piazza, prese la Alexandre Herculano e si immise nella Avenida da Liberdade. Al Saldhana si trovò imbottigliato. (TPDM 1997, p. 22)

Firmino si rassegnò e scese, la signora uscì senza dare il buongiorno e lui risali. (TPDM 1997, p. 24)

Decisamente inferiore la presenza della paratassi negli altri romanzi del *corpus*, o per lo meno poco caratterizzante dal punto di vista stilistico-espressivo. Ad esempio, in SP 1994 i costrutti coordinativi rappresentano circa il 20% del totale. Qui, d'altra parte, il ricorso alla subordinazione, introdotta soprattutto dalla congiunzione «che», è resa necessaria dalla formula di apertura «Sostiene Pereira»; ciò impone l'impiego di proposizioni oggettive anche a breve distanza sintagmatica a scapito della coordinazione. Nel romanzo sono scarsissimi infatti i periodi governati esclusivamente da nessi coordinativi, e compaiono soprattutto in snodi testuali di passaggio, come descrizioni che servono a introdurre le scene o a caratterizzare il contesto:

L'Avenida da Liberdade era tranquilla, il chiosco dei gelati era aperto e c'erano delle persone ai tavolini che prendevano il fresco. (SP 1994, p. 19)

In REQ. 1992, al contrario, assistiamo spesso alla dilatazione del periodo tramite accumulo di proposizioni coordinate di cui abbiamo più volte parlato. Come è già stato notato in precedenza, si tratta di un romanzo mimetico, imperniato interamente attorno a una dialogicità imponente e debordante. Anche qui l'andamento sintattico è strettamente correlato alla materia narrata, alle impressioni che l'autore vuole comunicare e all'atmosfera onirica e straniante che permea tutta l'opera. Il romanzo è il resoconto di un'allucinazione, la scrittura sembra allora seguire il tragitto dei pensieri, senza costringerlo all'interno di gabbie sintattiche troppo rigide, né troppo complesse. Ecco un esempio che chiarisce quanto appena detto:

Mi alzai e percorsi il molo. Sul viale il traffico sembrava morto, passavano poche macchine, alcune con degli ombrelloni sul portabagagli, era tutta gente che se ne andava alle spiagge della Caparica, era una giornata caldissima, pensai: che ci faccio qui, io, l'ultima domenica di luglio [...]. (REQ. 1992, p. 13)

Quanto al piano dialogico, la paratassi rappresenta la scelta sintattica più utilizzata in tutte le opere selezionate. Anche nei romanzi nei quali la materia romanzesca e la caratterizzazione dei personaggi non consentono all'autore una drastica operazione di "prosciugamento" della parola di questi ultimi – come avviene in NI 1984 o in FO 1986 – Tabucchi pare prediligere l'accostamento di proposizioni coordinate che vanno a

formare periodi a volte anche lunghi, ma mai particolarmente complessi. Anche qui la coordinazione tra proposizioni avviene soprattutto tramite nessi asindetici; ciò costituisce, a nostro avviso, uno degli espedienti più utilizzati nella prosa di Tabucchi per simulare il parlato e una delle risorse sintattiche migliori per la stilizzazione dell'oralità. L'assenza di connessioni forti, infatti, è un tratto tipico della comunicazione parlata, dove si preferisce impiegare connettivi deboli o desemantizzati (cfr. par. 2), o addirittura non esplicitare i collegamenti sintattici e testuali tra le parti del testo⁷⁰. Se ne trovano esempi in tutto il *corpus*; citiamo qui due brani: il primo è tratto da TPDM 1997, il secondo da REQ. 1992:

– Aveva paura di non arrivare, cavaliere, disse con simpatia, guardi che noi di Oporto non truffiamo nessuno, non facciamo percorsi inutili per spillare soldi ai passeggeri, non siamo mica a Lisbona, sa. (TPDM 1997, p. 33)

Lei è cattivo, sa, disse il Ragazzo Drogato, io potevo essere aggressivo, potevo minacciarla, potevo fare il drogato per davvero, invece no, sono stato amabile e cordiale, abbiamo parlato perfino di musica e non mi vuole neanche dare duecento escudos, da non crederci. (REQ. 1992, p. 15)

Prima di presentare i dati relativi alla subordinazione, concentriamoci ora su alcuni casi di coordinazione tra proposizioni dipendenti, fenomenologia abbastanza presente nel nostro *corpus*. Si tratta di un vero e proprio stilema di Tabucchi, che, anche se non ricorre con una certa costanza lungo tutta la produzione narrativa del nostro autore, sembra ricevere un'impennata soprattutto nelle ultime prove degli anni Novanta (SP 1994 e TPDM 1997). Alcuni contesti sono già stati presentati e analizzati nel secondo paragrafo, in particolare nella parte dedicata alla co-referenza, alla ripetizione e al parallelismo sintattico; limitiamoci qui a verificarne la frequenza sui piani diegetico e mimetico e a collocarne l'analisi all'interno della riflessione generale sulla sintassi del periodo, fornendo magari qualche esempio in più.

Già Pd'I 1975 offre, in particolar modo nella diegesi, alcuni esempi che chiamano in causa in misura maggiore la congiunzione «che» con valore relativo, in alcuni casi ripetuta, in altri casi, come il seguente, in cui si opta per un'ellissi⁷¹:

I giornali magnificarono il Nibbio delle Baleari, che volava fra nugoli di aeroplani dei rossi, schivava le mitragliate, all'improvviso faceva una

⁷⁰) Su questo aspetto, che è già stato approfondito nel paragrafo sulla testualità, cfr. gli studi di Carla Bazzanella, in particolare Bazzanella - Di Blasi 1992; Bazzanella 1994.

⁷¹) Ricordiamo quanto afferma Luca Serianni a proposito dell'ellissi del «che»: «L'ellissi del *che* è particolarmente frequente in subordinate di secondo grado dipendenti da una sovraordinata introdotta da *che* [...] oppure da una congiunzione composta da *che*» (Serianni 1988, p. 474).

piroetta e li attaccava alle spalle: e per i rossi non c'era più niente da fare.
(Pd'I 1975, p. 89)

Sempre Pd'I 1975 offre anche soluzioni sintattiche nelle quali a essere coordinate sono proposizioni dipendenti implicite di natura gerundiva dal tono squisitamente letterario:

Si seppellì nell'ombra di quelle mura rifiutando le visite, non rispondendo alle lettere, cercando di dimenticare tutto e tutti. (Pd'I 1975, p. 39)

NI 1984 e il successivo FO 1986 non offrono esempi di rilievo di coordinazione tra proposizioni dipendenti, e i pochi elementi rinvenuti non possono essere considerati veri e propri stilemi. Anche in REQ. 1992 l'andamento improntato all'oralità e la paratassi sostenuta limitano i casi a poche occorrenze trascurabili, mentre con SP 1994, TPDM 1997 e TM2009 la casistica si fa decisamente più ampia e chiama in causa quasi sempre la relativa «che» o la causale «perché».

Altri fenomeni di coordinazione tra subordinate verranno presentati di seguito; concentriamoci ora sugli aspetti più salienti della subordinazione⁷². Una prima considerazione riguarda il grado di incassatura e di dipendenza. Abbiamo più volte posto l'accento sull'organizzazione orizzontale del dettato in Tabucchi e sulla tendenza a limitare la "profondità" dei rapporti di dipendenza e gerarchizzazione tra proposizioni. I numerosi esempi presentati nei paragrafi precedenti hanno confermato una discreta propensione di Tabucchi alla paratassi (sia nella diegesi che nella mimesi), e anche il ricorso alla coordinazione tra subordinate è segno tangibile di una sintassi che, a prescindere dalla lunghezza del periodo, vuole mantenersi su un livello di complessità strutturale medio-basso.

In tutti i romanzi del *corpus* in media il livello di dipendenza si attesta attorno al secondo grado, e arriva al terzo solo in presenza di subordinate implicite rette da un verbo all'infinito. Un esempio di complessità sintattica (sporadico nel campione esaminato) è il seguente, tratto da NI 1984:

La municipalità di Bombay ha dovuto provvedere a chiudere con dei coperchi gli enormi depositi dell'acquedotto perché è già capitato che gli uccelli, che provvedono a reimmettere nel 'circolo vitale' i cadaveri che i Parsi espongono sulle Torri del Silenzio (ci sono numerose torri nella zona di Malabar Hill), abbiano lasciato cadere nell'acqua qualche boccone. (NI 1984, p. 33)

Qui siamo in presenza di un lungo periodo nel quale il tono informativo impone l'uso di una sintassi il più possibile esplicita nei suoi collegamenti inter-periodali. Nella prima parte si susseguono proposizioni dipendenti

⁷²) Premettiamo che in questa ultima parte del paragrafo la trattazione della componente mimetica sarà inevitabilmente più limitata (specialmente sotto il profilo esemplificativo), vista la scarsa incidenza dell'ipotassi nella costruzione del dialogo in Tabucchi.

implicite rette da verbi all'infinito; alla seconda implicita dipende una subordinata avverbiale causale introdotta dalla congiunzione «perché» a cui segue una relativa intervallata da una incidentale, all'interno della quale due proposizioni sono legate da rapporti di dipendenza.

Passando alla tipologia delle subordinate, lo spoglio complessivo del *corpus* ha evidenziato una leggera predominanza di subordinate esplicite (costituiscono circa il 52% del totale) rispetto a quelle implicite; all'interno di quest'ultime trovano maggiore impiego le gerundive, in particolare nelle prime prove (Pd'I 1975 e NI 1984), il costruito DI + infinito e il participio (cfr. *infra*).

Abbondano nel *corpus* i casi di esplicite introdotte dalla congiunzione *che* (si tratta della casistica più rappresentata) e spesso, per motivazioni chiaramente stilistiche e per scelta dell'autore, nella lettura troviamo periodi sorretti da una "cascata di relative". Il ritmo si fa così volutamente ridondante, ripetitivo, in molti casi aperto a un andamento oralizzante. Le subordinate sono sovente coordinate tra loro (cfr. *supra*); la sintassi, quindi, nonostante la presenza di proposizioni subordinate, mantiene un'organizzazione orizzontale e quasi mai si supera il terzo grado di dipendenza. Come abbiamo avuto già modo di vedere nel par. 2 e poche righe più sopra, gli esempi più rappresentativi del fenomeno si trovano in SP 1994 e in Pd'I 1975:

E solo allora si accorse che molte persone avevano la camicia verde e il fazzoletto al collo. [...]. Pensò che forse Monteiro Rossi era uno dei loro, pensò al carrettiere alentejano che aveva macchiato di sangue i suoi meloni, pensò a quello che avrebbe detto padre Antonio se lo avesse visto in quel luogo. (SP 1994, p. 20)

Ma ormai Garibaldo sapeva che l'acqua che muoveva il mulino era di tutti come il grano che macinava, che le foglie che scendevano nei paduli erano di tutti, e che le guardie regie c'erano per ammazzare chi se n'era accorto. (Pd'I 1975, p. 15)

Nell'ultimo esempio abbiamo una principale a cui è collegata una dipendente esplicita introdotta da «che». Nel periodo successivo abbiamo tre proposizioni principali introdotte dal verbo «pensò» e collegate tra di loro tramite asindeto che costituiscono la principale di altrettante dipendenti relative. Solo l'ultima proposizione, la condizionale introdotta da «se», dipende da una sovraordinata che a sua volta è subordinata di una principale (abbiamo quindi un secondo grado di subordinazione). In tutti gli altri casi la subordinazione non supera il primo grado. L'altro nesso subordinatore esplicito più impiegato è la causale «perché», insieme alla temporale «quando». Per quanto riguarda «perché», anche questo connettivo è spesso impiegato da Tabucchi secondo le modalità appena esposte per il «che». Soprattutto in SP1994, infatti, la ridondanza riguarda anche la causale:

Perché? Questo a Pereira è impossibile dirlo. Sarà perché suo padre, quando lui era piccolo, aveva un'agenzia di pompe funebri che si chiamava Pereira La Dolorosa, sarà perché sua moglie era morta di tisi qualche anno prima, sarà perché lui era grasso, soffriva di cuore e aveva la pressione alta e il medico gli aveva detto che se andava avanti così non gli restava più tanto tempo. (SP 1994, p. 7)

La subordinazione implicita, seppur inferiore a quella esplicita, è comunque ben rappresentata e si palesa principalmente attraverso il ricorso alla stringa DI + infinito (nesso completivo) oppure tramite il gerundio e il participio passato. Riportiamo un solo esempio che ben informa su una tendenza molto inflazionata nel primo Tabucchi:

Parlarono tutta la notte, o meglio Garibaldo si limitò ad ascoltare, evitando di fare la minima obiezione per non rubargli tempo. (Pd'I 1975, p. 15)

Conclusioni

In questo intervento abbiamo cercato di delineare il rapporto che si instaura nella narrativa di Antonio Tabucchi tra snodi narrativi diegetici e mimetici. L'intento, attraverso un metodo di comparazione, era quello di verificare il trattamento al quale l'autore sottopone l'oralità all'interno di una prassi scrittoria che aderisce a una medietà linguistica, stilistica ed espressiva.

Il quadro che emerge è quello di una lingua che ha saputo sciogliere e rielaborare le differenze tra norma scritta e uso parlato, elevando quest'ultimo a risorsa stilistica in grado di movimentare il dettato caricandolo di complessità sia a livello compositivo, sia fruitivo. L'uso reiterato del DIL lungo tutto l'arco evolutivo della prosa di Tabucchi è forse l'esempio più concreto della capacità di impiegare tutto il ventaglio di soluzioni linguistiche a disposizione; il complesso sistema di ibridazione tra voci che si è cercato di esemplificare con i contesti riportati, non risponde più, quindi, a intenti meramente realistici e mimetici, ma si muove lungo un percorso che dispone le varie voci del testo sullo stesso piano, senza creare gerarchie di nessun tipo. Anche a livello sintattico e testuale si è visto come scelte tipicamente oralizzanti e più vicine al parlato vengano selezionate in zone diegetiche, contribuendo così all'indebolimento linguistico tra snodi narrativi e dialogici. A ciò si unisce anche una tendenza sintattica improntata decisamente alla paratassi e alla semplicità compositiva.

LORENZO DI GIOVANNI
lorenzo.dgv@gmail.com

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antonelli 1999 G. Antonelli, *Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi*, in N. Borsellino - W. Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, Milano, Motta, 1999, XII, pp. 682-711.
- Antonelli 2000 G. Antonelli, *Moduli sintattici e contesti funzionali nella narrativa italiana degli ultimi quarant'anni*, «Archiv» (2000), pp. 305-337.
- Antonelli 2006 G. Antonelli, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006.
- Antonelli 2008 G. Antonelli, *Dall'Ottocento a oggi*, in B. Mortara Garavelli (a cura di), *Storia della punteggiatura in Europa*, Roma - Bari, Laterza, 2008, pp. 178-210.
- Bachtin 2001 M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001 (ed. orig. *Voprosy literatury i estetiki*, 1975).
- Bazzanella 1985 C. Bazzanella, *L'uso dei connettivi nel parlato: alcune proposte*, in A. Franchi de Bellis - L. Savoia (a cura di), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*, Atti del XVII Congresso Internazionale di Studi SLI, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 83-94.
- Bazzanella 1994 C. Bazzanella, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- Bazzanella - Di Blasi 1992 C. Bazzanella - P. Di Blasi, *Qualche ipotesi sulla coesione nel parlato*, in E. Lugarini (a cura di), *Insegnare la lingua. Parlare e scrivere*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 105-125.
- Beaugrande - Dressler 1984 R.A. de Beaugrande - W.U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1984 (ed. orig. *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1981).
- Beccaria 1964 G.L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.
- Berretta 1986 M. Berretta, *Riprese anaforiche e tipi di testo: il monologo espositivo*, in *Parallela 2*, pp. 47-59.
- Berretta 1994 M. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, in Serrianni - Trifone 1994, pp. 239-270.
- Bonomi 1996 I. Bonomi, *La narrativa e l'italiano dell'uso medio*, «Studi di Grammatica Italiana» (1996), pp. 1-18.

- Bonomi 1997 I. Bonomi, *La grammatica del parlato in alcuni scrittori contemporanei*, in *Norma e lingua*, pp. 167-183.
- Bonomi 2002 I. Bonomi, *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani on line*, Firenze, Cesati, 2002.
- Bonomi 2003 I. Bonomi, *Le strutture dell'italiano*, in I. Bonomi - A. Masini - S. Morgana - M. Piotti, *Elementi di linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003, pp. 87-161.
- Bonomi - Mauroni 2001 I. Bonomi - E. Mauroni, *L'innovazione grammaticale in testi scritti di fine millennio*, in *Italia linguistica anno Mille, Italia linguistica anno Duemila*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 354-389.
- Calaresu 2003 E. Calaresu, *Quando lo scritto si finge parlato. La pressione del parlato sullo scritto e i generi scritti più esposti: il caso della narrativa*, in K. Hölker - C. Maaß (a cura di), *Aspetti dell'italiano parlato*, Münster, Lit-Verlag, 2003, pp. 65-92.
- Caputo 2000 F. Caputo, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Firenze, Accademia della Crusca, 2000.
- Castellani Pollidori 2004 O. Castellani Pollidori, *Su una peculiarità ortografica dell'uso contemporaneo*, in Id., *In riva al fiume della lingua*, Roma, Salerno editrice, 2004, pp. 451-458.
- Ceccarelli 2000 C. Ceccarelli, *Trasformazioni e varietà del discorso riportato nella narrativa di Antonio Tabucchi*, in F. Gatta - R. Tesi (a cura di), *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, Roma, Carocci, 2000, pp. 167-192.
- Chiantera 2005 A. Chiantera, *Teoria e didattica della punteggiatura moderna*, in C. Lavinio (a cura di), *Educazione linguistica e educazione letteraria: intersezioni e interazioni*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 200-208.
- Coletti 1989 V. Coletti, «Con voce più alta e stizzosa». *Osservazioni sul discorso diretto e dialogo nel romanzo*, in Id., *Lingua d'autore*, Genova, Marietti, 1989, pp. 43-55.
- Coletti 1993 V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993.
- Conte 1988 M.E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- Cresti 1992 E. Cresti, *La scansione del parlato e l'interpunzione*, in E. Cresti - N. Maraschio (a cura di), *Storia e teoria dell'interpunzione*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 443-449.
- Dardano 1994 M. Dardano, *Profilo dell'italiano contemporaneo*, in Serriani - Trifone 1994, II, pp. 343- 430.

- Dardano 1999 M. Dardano, *Sequenze testuali nella narrativa italiana degli anni Novanta*, in G. Skytte - F. Sabatini (a cura di), *Linguistica testuale comparativa. In Memoriam Elisabeth Conte*, København, Museum Tusulanum Press, 1999, pp. 213- 229.
- Dardano 2001 M. Dardano, *La lingua letteraria del Novecento*, in N. Borsellino - L. Felici (a cura di), *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 1-95.
- Dardano 2007 M. Dardano, *Leggere i romanzi. Analisi linguistiche e testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci, 2007.
- Dardano 2010 M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Roma, Carocci, 2010.
- Della Valle 1997 V. Della Valle (a cura di), *Parola di scrittore. La lingua italiana dagli anni Sessanta a oggi*, Roma, Minimum Fax, 2007.
- Della Valle 2004 V. Della Valle, *Tendenze linguistiche della narrativa italiana di fine secolo*, in E. Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 39-63.
- Devoto 1962 G. Devoto, *Giovanni Verga e i piani del racconto*, in Id., *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 202-214.
- Ferrari 1995 A. Ferrari, *Connessioni. Uno studio integrato della subordinazione avverbiale*, Ginevra, Slatkine, 1995.
- Ferrari 1997 A. Ferrari, *Quando il punto spezza la sintassi*, «Nuova secondaria» 15, 1 (1997), pp. 47-56.
- Ferrari 2003 A. Ferrari, *Le ragioni del testo. Aspetti morfosintattici e interpuntivi dell'italiano contemporaneo*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- Giovanardi 2000 C. Giovanardi, *Interpunzione e testualità. Fenomeni innovativi dell'italiano in confronto con altre lingue europee*, in *L'italiano oltre frontiera*, I, Firenze, Franco Cesati, 2000, pp. 89-107.
- Lichem 1985 K. Lichem, *Connettivi demarcativi. Aspetti diacronici preliminari*, in L. Agostinoni - P. Maffei Bellucci - M. Paoli (a cura di), *Linguistica storica e cambiamento linguistico*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 211-223.
- Manili 1983 P. Manili, *Per un'indagine su «vedi», «senti», «guarda» (e forme collegate)*, Perugia, Edizioni dell'Università per Stranieri, 1983.
- Manili 1986 P. Manili, *Sintassi dei connettivi di origine verbale*, in *Parallela 2*.

- Manili 1990 P. Manili, *Relazioni tra aspetti morfologici e aspetti testuali di alcuni connettivi di origine verbale*, in M. Berretta - P. Molinelli - A. Valentini (a cura di), *Parallela 4*, Tübingen, Narr, 1990, pp. 157-169.
- Mauroni 2000 E. Mauroni, *La sintassi del periodo in quattro autori contemporanei: Morselli, Tobino, Volponi, Bufalino*, «Acme» 53, 2 (2000), pp. 215-264.
- Mauroni 2001 E. Mauroni, *Tre esempi di stile nominale: Morselli, Tobino, Volponi*, «Studi di Grammatica Italiana» 20 (2001), pp. 255-286.
- Mauroni 2009 E. Mauroni, *Costanza delle strutture, variabilità delle funzioni. Saggi linguistici sulla prosa letteraria del secondo Novecento*, Roma, Aracne, 2010.
- Mortara Garavelli 1986 B. Mortara Garavelli, *L'interpunzione nella costruzione del testo*, in M. de la N. Muniz - F. Amella (a cura di), *La costruzione del testo. Sistemi costruiti e testi costruiti*, Barcellona - Firenze, Università di Barcellona - Cesati, 1986, pp. 93-111.
- Mortara Garavelli 1990 B. Mortara Garavelli, *Il discorso riportato*, in L. Renzi - G. Salvi - A. Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, 1990, III, pp. 426-468.
- Mortara Garavelli 2003 B. Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Roma - Bari, Laterza, 2003.
- Nencioni 1983 G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983.
- Norma e lingua* *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1997.
- Parallela 2* K. Lichem - E. Mara - S. Knaller (a cura di), *Parallela 2. Aspetti della sintassi dell'italiano contemporaneo*, Tübingen, Gunter Narr, 1986.
- Poggi 1981 I. Poggi, *Le interiezioni: studio del linguaggio e analisi della mente*, Torino, Boringhieri, 1981.
- Sabatini 1997 F. Sabatini, *Pause e congiunzioni nel testo. Quel «ma» a inizio di frase ...*, in *Norma e lingua*, pp. 113-146.
- Sabatini - Coletti 1997 *Dizionario italiano Sabatini - Coletti*, Firenze, Giunti, 1997.
- Serianni 1988 L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet, 1988.

- Serianni 2003 L. Serianni, *Italiani scritti*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Serianni - Trifone 1994 L. Serianni - P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 239-270.
- Sornicola 1981 R. Sornicola, *Sul parlato*, Bologna, Il Mulino, 1981.
- Stammerjohann 1976 H. Stammerjohann, *Elementi di articolazione del parlato*, «Studi di Grammatica Italiana» 6 (1976), pp. 109-120.
- Tabucchi 1997 A. Tabucchi, *L'albanese sono io*, «Corriere della Sera», 7 aprile 1997.
- Tani 1990 S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1989.
- Testa 1991 E. Testa, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- Testa 1995 E. Testa, *Lo stile semplice del racconto*, «Nuova Corrente» 15 (1995), pp. 27-50.
- Testa 1997 E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Tonani 2008 E. Tonani, *Lo stile in un punto. Tendenze tipografiche e interpuntive della narrativa contemporanea*, in Id. (a cura di), *Lessico, punteggiatura, testi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.
- Vološinov 1976 V.N. Vološinov, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo, 1976 (ed. orig. *Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda u nauke o jazyke*, Leningrad, Priboj, 1929).
- Zangrandi 2006 S. Zangrandi, *Lingua e attualità letteraria. Considerazioni di narratori italiani sulla lingua del XX secolo*, Milano, Arcipelago, 2006.