

## ***Repetita iuvant.* Una prospettiva diversa sul valore delle ripetizioni**

**FEDERICA ZICHITTELLA**

[federicazichittella@gmail.com](mailto:federicazichittella@gmail.com)

L'utilizzo della ripetizione in letteratura è un fenomeno piuttosto complesso, per anni demonizzato e poco gradito in lingua italiana, poiché considerato, generalizzando, sintomo di trascuratezza e associato a una presunta povertà lessicale di chi scrive. Al contrario, la ripetizione retoricamente motivata esprime la precisa volontà dell'autore di servirsene per raggiungere prefissati scopi stilistici e ritmici, narrativi ed evocativi, strutturali e coesivi. Nulla è lasciato al caso nell'orditura di un testo letterario, ancor meno il lessico: le parole, se ripetute con frequenza, possono creare presenze dove regna il vuoto, presenza nell'assenza, parole creatrici di immagini e di suggestioni vividissime, parole collanti, parole demiurghe. Se le parole hanno un peso, la ripetizione consapevole assume allora ancora più valore. E di questo sono stati ben consci nella storia della letteratura molti autori, alcuni dei quali hanno utilizzato tale risorsa per creare una sottile ironia, altri per dare vita a personaggi invisibili, evocati unicamente dall'arte della parola ripetuta con cautela e calcolo, altri ancora l'hanno trasformata in un elemento chiave per la costruzione di un ritmo del racconto distintivo e immediatamente riconoscibile. La ripetizione è uno strumento come gli altri a disposizione degli scrittori e solo gli scrittori più capaci, maestri di *concinnitas*, sanno adoperarla virtuosamente e convertirla nell'ingrediente speciale che rende una ricetta inconfondibile.

La narrazione dà vita a realtà che le ripetizioni, usate con astuzia, possono plasmare e definire; possono aumentare la forza del racconto e far emergere contrasti, ironia e sarcasmo, sottolineare temi centrali, sottintendere critiche sociali, seminare suggerimenti e spunti di riflessione per il lettore. L'uso che uno scrittore fa delle ripetizioni indica la finalità di tale risorsa, che si può rivelare un elemento inaspettatamente efficace e funzionale sotto vari aspetti, quali lo sviluppo dell'intreccio e dell'azione, la definizione di uno stile unico e irripetibile, la pianificazione di una strategia comunicativa, il raggiungimento di una maggiore coesione testuale. Le parole ripetute possono creare percorsi di lettura alternativi o palesare quelli principali come fili conduttori che portano fino all'uscita dal labirinto. All'interno di un'opera capita spesso che alcuni elementi sembrano secondari nella storia poiché non compaiono apertamente sulla scena e non si manifestano nelle vesti di tradizionali personaggi in carne e ossa, ma che acquisiscano centralità solo

grazie all'evocazione ripetuta, prendendo così forma e diventando presenze necessarie e protagoniste.

La capacità di ripetere rappresenta, forse più della capacità di variare (che può denotare grande cultura o ricchezza di linguaggio, ma che è spesso manchevole di forza espressiva o finalità comunicative), una risorsa preziosa per uno scrittore, che deve essere analizzata volta per volta dal traduttore attento e non sottovalutata, banalizzata o manomessa a priori, poiché può sottendere un desiderio, un'intenzione più o meno lampante. Il traduttore letterario, per definizione, si trova costantemente a dover prendere delle decisioni che incidono sull'organicità del testo e anche sulla percezione di un'opera e perfino di un autore, e fra queste scelte il riconoscimento di una volontà retorica nell'uso di una ripetizione può fare una grande differenza e variare l'esito della trasposizione del vero stile di un autore. Il problema, dunque, alla base della scelta tra *repetitio* e *variatio* è, come accade per molti altri fenomeni linguistici e fraseologici, la tempestiva individuazione del fenomeno stesso. Tuttavia, è forse possibile identificare una discriminante che può rendere quest'operazione più agevole, come puntualizza Maria Bricchi: «pensare alle ripetizioni anche come attrezzi coesivi aiuta a riconoscerne il grado di necessità: un testo dove l'autore ha scelto di ripetere è, di solito, più legato, più coeso di uno dove spesseggiano pronomi e forme sostitutive»<sup>1</sup>.

Numerosi sono gli scrittori che si sono serviti e si servono della ripetizione volontaria e motivata nelle proprie opere con diverse finalità. Come scrive la studiosa Marie Nedregotten Sørbo, anche Jane Austen è ricorsa a questo strumento in lavori quali *Persuasion* e *Pride and Prejudice*, e spesso i traduttori norvegesi hanno scelto di variare, non cogliendo l'ironia nascosta nella ripetizione delle stesse parole, o di aggiungere di loro pugno ripetizioni innecessarie quando assenti, alterando inevitabilmente lo stile dei romanzi dell'autrice<sup>2</sup>. All'interno del suo lavoro, Sørbo mette in luce una considerazione importante e valida anche per *Rendición*, romanzo di Ray Loriga il cui processo di traduzione verrà approfondito nel corso del presente articolo: oltre alla ricerca di una forma di ironia sottile, alla base della scelta di ripetere della Austen spesso vi è il gusto per la mimesi, l'imitazione dell'oralità dei suoi personaggi, di cui l'autrice scolpisce, così facendo, figure ancor più definite e precise. Un esempio altrettanto calzante è rappresentato dalla scrittura di Hemingway, dove le ripetizioni contribuiscono a creare un flusso quasi ipnotico che cattura l'attenzione del lettore e la trascina tra le righe fino alla fine. L'autore americano, come ricorda Franca Cavagnoli, ha fatto un «uso massiccio» di questa figura retorica, elevandola «a cifra stilistica della sua scrittura»<sup>3</sup>. In questo caso, ad esempio, la decisione di evitare le ripetizioni darebbe vita a opere totalmente diverse da quelle concepite e concretizzate da Hemingway, probabilmente meno efficaci, sicuramente lontane dalla penna che ne ha definito i tratti. Tra i romanzieri italiani, magistrale nell'uso della ripetizione è anche Elio Vittorini, autore che si serve con grande eleganza di tale figura retorica, specialmente nel suo capolavoro *Conversazione in Sicilia*. Le pagine del romanzo infatti sembrano concatenarsi grazie alla presenza ripetuta di parole, spesso simboliche ed evocative, che conferiscono alla narrazione un ritmo incalzante, talvolta serrato, specie

---

<sup>1</sup> Bricchi, Mariarosa, *La lingua è un'orchestra: Piccola grammatica italiana per traduttori (e scriventi)*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 211.

<sup>2</sup> Cfr. Sørbo, Marie Nedregotten, «Wanted and Unwanted Repetitions» in *Jane Austen Speaks Norwegian: The Challenges of Literary Translation*, Leida, Boston, Brill, 2018, pp. 108-120, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvbqs82q.12> (data di consultazione 31/08/2020).

<sup>3</sup> Cavagnoli, Franca, *La voce del testo: L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012, p.132.

nei dialoghi, e al contempo fluido. Parole che ripetendosi scandiscono il ritmo di una sola parte del racconto o dell'intera narrazione e che grazie alla loro eco evocano immagini nitide e sensazioni pungenti. E questo è riscontrabile fin dal primo capitolo, in cui Vittorini descrive la condizione in cui si trova il protagonista: «Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. [...] Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete»<sup>4</sup>. Ed è proprio con le parole «astratti furori», «pioveva», «amici», «scarpe» e «acqua» che l'autore decide di chiudere il capitolo come si chiude un cerchio, sfruttando semplicemente la potenza delle parole, le più semplici e le più inaspettate: «ma mi agitavo entro di me per astratti furori, e pensavo il genere umano perduto, chinavo il capo, e pioveva, non dicevo una parola agli amici, e l'acqua mi entrava nelle scarpe»<sup>5</sup>. Ripetizioni motivate dalla necessità di suscitare in chi legge un senso di stasi della vita che ristagna e scorre implacabile, allo stesso tempo immobile e incessante. All'appello degli scrittori che hanno fatto ricorso a questa figura retorica con grande maestria non può mancare anche Faulkner, personaggio legato a Vittorini a doppio filo, che ne ha fortemente influenzato la scrittura, come dimostra il fatto che l'anno dell'ultima puntata di *Conversazione* pubblicata su *Letteratura* coincida con quello della pubblicazione della traduzione italiana di *Light in August* di Faulkner da parte dello stesso Vittorini (1939). Nelle opere di Faulkner, infatti, l'uso delle ripetizioni non imprime solo alla narrazione un ritmo talvolta quasi fiabesco e ammaliante, ma riflette la concezione della scrittura dello scrittore, ovvero, come riferì lui stesso a Malcolm Cowley nel 1944, «telling the same story over and over»<sup>6</sup> e quindi ripetere e ripetersi, non solo all'interno di un'unica opera, ma creando interconnessioni tra molteplici lavori.

Per le ripetizioni, dunque, vale forse il discorso che Umberto Eco fa riguardo alle citazioni e ai riferimenti intertestuali. Secondo lo studioso, infatti, i riferimenti intertestuali non espliciti possono essere allusioni che l'autore colloca nel testo consapevole di creare due livelli di lettura: il primo, in cui il lettore ingenuo non coglie il rimando ma può godere ugualmente della narrazione, e il secondo, in cui il lettore colto percepisce il rinvio e lo considera un segnale dell'autore per chi ha le competenze per coglierlo. Nel caso delle ripetizioni retoricamente motivate, il traduttore deve cercare di svolgere il ruolo del lettore colto, e più che colto dev'essere attento, stare all'erta, pronto a recepire gli eventuali messaggi che le semplici parole ripetute possono celare; solo così darà al lettore la possibilità di vivere la sua stessa esperienza e di cogliere quel segnale implicito, costruendo per lui un ponte verso un valore aggiunto e un livello di lettura più profondo. Se è vero che «un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare», il traduttore dev'essere quel qualcuno.

Nel caso del romanzo *Rendición* di Ray Loriga, una distopia in prima persona vincitrice del premio Alfaguara 2017 e descritta dalla commissione come «una luminosa storia di esilio, perdita, paternità e affetti»<sup>7</sup>, la ripetizione motivata viene ampiamente sfruttata

---

<sup>4</sup> Vittorini, Elio, *Conversazione in Sicilia*, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2008, p. 131.

<sup>5</sup> Ivi, p. 133.

<sup>6</sup> Fowler, Doreen, «Introduction» in Biron B., Brooks C., Hamblin R., LaLonde C., Matthews J., Meyer W., et al., *Faulkner and the Craft of Fiction*, a cura di Doreen Fowler e Ann J. Abadie, University Press of Mississippi, Jackson; Londra, 1989, pp. ix-xvi, [www.jstor.org/stable/j.ctt2tvftg.3](http://www.jstor.org/stable/j.ctt2tvftg.3). (data di consultazione 08/09/2020).

<sup>7</sup> Loriga, Ray, *Rendición*, Miami, Alfaguara, 2017, (traduzione di chi scrive). Poiché non esiste una traduzione ufficiale dell'opera in italiano, tutti i passaggi tratti dal romanzo qui citati sono stati tradotti da chi scrive nell'ambito di un progetto di tesi e non fanno riferimento a una fonte bibliografica omessa.

a fini narrativi e retorici, un procedimento messo in atto volutamente dallo scrittore per portare all'attenzione del lettore diversi interrogativi, oltre che per creare l'atmosfera desiderata e per delineare i personaggi. Prima di essere una distopia, infatti, *Rendición* è una riflessione, un grande insieme di domande che secondo l'autore è necessario porsi sull'evoluzione costante della scienza e della tecnologia con le relative applicazioni, sull'onnipresenza dei social network che nel romanzo sono rappresentati attraverso la metafora della città trasparente in cui i cittadini vengono trasferiti, e sull'indebolimento delle relazioni sociali non virtuali. *Rendición* è un monito, non una critica. Nel romanzo un focus particolare è posto sulla relazione tra potere e popolo, tra controllo e libertà, tra manipolazione e libero arbitrio, temi tipici e immancabili della distopia. Lo scenario in cui si svolge l'azione è inizialmente dominato da una guerra che, pur non manifestandosi mai apertamente se non attraverso gli effetti collaterali che comporta, è il motore del libro e si potrebbe dire che sia anche una delle protagoniste, perché la sua minacciosa presenza-assenza incombe in modo costante e prepotente sui personaggi; Loriga è riuscito a creare quest'atmosfera di precarietà dovuta allo status di belligeranza proprio grazie a un uso metodico e maniacale delle ripetizioni. All'interno del romanzo, la guerra esiste solo grazie alla ripetizione della parola 'guerra' stessa, poiché essa non ha mai luogo: è nell'aria e tra le righe, è latente, ma nessuno vi assiste direttamente, né il lettore né i protagonisti della vicenda. A dir la verità, nessuno sembra sapere molto di questa guerra: contro chi si combatta e perché, chi stia avendo la meglio e chi soccomba, che fine facciano i soldati partiti per il fronte. Tutti sanno solo che la guerra c'è, esiste e si combatte perché lo garantisce lo Stato, o meglio, il governo. La guerra esiste solo perché se ne parla e la sua violenza è accresciuta dalla ripetizione, che suggerisce quanto un elemento apparentemente assente possa in realtà influire, trasformare e plasmare le vite di chi rimane a casa e vive nell'attesa del ritorno dei propri cari dal fronte, di chi lotta tra le mura domestiche per resistere alla siccità e alle penurie (i corsivi sono miei):

La guerra per i padri non è la guerra degli uomini che combattono, è una guerra diversa. Aspettare è il nostro unico compito. Nel frattempo il giardino si dispera e lentamente muore, sfinito. Io e lei, al contrario, ci alziamo ogni giorno bendisposti. Il nostro amore, di fronte a questa guerra, diventa sempre più forte. [...] La guerra non cambia niente di per sé, ci ricorda soltanto, col suo rumore, che tutto cambia. E nonostante la guerra, o grazie alla guerra, andiamo avanti, buongiorno, buonanotte, giorno dopo giorno, come se niente fosse, bacio dopo bacio, contro ogni logica.

Dopo la comunicazione dell'evacuazione imminente dei cittadini che il governo ricollocherà, a suo dire per tutelarli, in una nuova e strabiliante struttura fatta completamente di vetro, Loriga attua lo stesso schema adottato con la parola 'guerra' e, ancor prima di giungervi, la 'città trasparente' diventa una presenza quasi tangibile nel racconto, poiché anche solo il fatto di nominarla contribuisce a ispessire la nube di suspense che aleggia attorno a questo luogo, circondato da un alone di mistero misto a timore e speranza. Nessuno sa come sia questa città trasparente, ma tutti ne parlano e corrono voci di ogni sorta:

Stamattina ci è giunta voce che alla città si potranno portare pochissime cose e l'agente di zona ce l'ha confermato nel pomeriggio. Niente mobili, che non sono previsti camion per il trasloco, né libri, che lì ci sono già, due ritratti per

coppia, dei genitori di ciascuno, e le foto dei figli per chi ne ha, ma solo una per figlio, non di più. Nella *città* trasparente quasi tutto deve iniziare da capo. Niente per pulire, perché la pulizia è a carico del governo provvisorio, niente per sporcare, per non complicargli il lavoro, qualcosa per fare sport, una palla, una racchetta, degli scacchi, anche se molti ci scherzano su gli scacchi sono uno sport, niente armi, che la *città* ci protegge, niente sci perché non c'è neve.

In contrasto con la conoscenza per sentito dire, in alcuni passaggi Loriga punta invece l'attenzione sull'importanza dei sensi e del vedere per verificare la vera natura delle cose, la forma della realtà. La vista come mezzo di apprendimento, come unica fonte di verità. Il protagonista, a differenza del resto della popolazione che crede al governo sulla parola – e, aggiungerei, sulla parola ripetuta – ha necessità che gli derivano dal forte pragmatismo che lo contraddistingue: vedere per credere, una caratteristica chiara fin dalle prime pagine: «Posso parlare delle sue mani perché le conosco, perché sono vicine. Di ciò che si allontana troppo non si può dire nulla». E ciò permette al suo scetticismo latente di rimanere sempre vivo, come una brace quieta ma non esausta. Nel seguente passaggio, in cui il protagonista e la moglie si confrontano sul da farsi rispetto a un bambino sconosciuto e ferito che hanno illegalmente accolto in casa loro, l'importanza per il protagonista della concretezza e dell'apprendimento derivante dalla vista e dai sensi si evince chiaramente grazie alla ripetizione del verbo 'vedere':

Se tutto va per il verso giusto e si comporta bene, forse alla fine lo sposteremo nella stanza dei nostri veri figli. Lei insiste, vorrebbe farlo subito, ma io sono più prudente, il suo vero carattere è ancora da *vedere*. È ancora da *vedere* anche se i nostri veri figli moriranno in questa guerra o se torneranno e vorranno indietro la loro stanza. Tutto è ancora da *vedere*, in realtà, questa è l'unica consolazione che ho. Se c'è qualcosa che ho imparato *vedendo* il nostro giardino morire è che né il bene né il male si fermano davanti ai nostri calcoli, non apprezzano i nostri sforzi, semplicemente...accadono.

Gli occhi non mentono, o perlomeno questo è ciò che crede il protagonista per buona parte del romanzo, finché, una volta giunto nella città trasparente, le sue convinzioni non iniziano a vacillare.

Anche i rapporti interpersonali diventano sempre più difficili, persino con gli affetti più stretti che, fin dall'inizio della narrazione, si dimostrano fondamentali per inquadrare con maggiore precisione il protagonista. Spesso, infatti, risulta più facile veicolare un'immagine di sé attraverso il paragone con gli altri, così da far affiorare similitudini e differenze, punti in comune e aspetti unici. In questo modo è possibile approfondire la conoscenza non solo del personaggio in questione, ma anche del contesto in cui è immerso, del mondo e del paesaggio che lo circondano, delle persone che frequenta o che disprezza; è così che si entra in contatto con la sua psicologia e con la sua personale visione delle cose e degli altri. Non va dimenticato, infatti,

che il personaggio non è quasi mai solo o isolato: per lo più è coinvolto in una trama di rapporti e di confronti, dai quali non solo emergono via via nuove informazioni sulla fauna umana che abita un determinato universo narrativo,

ma anche quegli elementi più intimi dell'io che solo l'incontro, la reciprocità delle coscienze, la confessione possono rivelare<sup>8</sup>.

Proprio in quest'ottica le ripetizioni giocano nuovamente un ruolo fondamentale. Attraverso il confronto con la moglie, il protagonista descrive la loro disposizione, così diversa e così complementare, verso la vita, verso gli inconvenienti, la siccità, la guerra, la fame, la perdita. «Io» è, quasi sempre, ciò che «lei» non è, l'io protagonista si descrive in negativo ed è «definito dal fascio di relazioni differenziali, per somiglianza o opposizione, che istituisce con i personaggi interni al racconto»<sup>9</sup>. Grazie alle ripetizioni, in questo caso del pronome 'lei', in contrapposizione con l'io narrante, le differenze tra le personalità dei due consorti, due poli apparentemente opposti, emergono:

*Lei* ha visto il bambino per prima, lo ha visto arrivare a piedi dalla montagna ed entrare in giardino senza lamentarsi nonostante sanguinasse. *Lei* l'ha fatto entrare in casa, *lei* ha curato le sue ferite, *lei* gli ha dato dei vestiti di quando i nostri figli erano piccoli che aveva conservato con cura, *lei* l'ha lavato e gli ha preparato la cena, *lei* gli ha fatto il letto, nella stanzetta dei giochi in cantina. Io le ho proposto di chiamare la polizia e *lei* ha detto di no. *Lei* preferiva un bambino a un'indagine, *lei* sa bene cosa non vuole.

Nella traduzione risulta quindi fondamentale mantenere questo rapporto dialettico che le ripetizioni contribuiscono a instaurare, per approfondire la psicologia e le inclinazioni dei personaggi. D'altro canto, mediante questo gioco di contrapposizione dei pronomi, emerge anche la grande complicità esistente tra i due, che grazie alle loro indoli così dissimili si completano e si sostengono reciprocamente.

Infine, la ripetizione viene utilizzata da Loriga anche per sottolineare l'assurdità della condizione umana del protagonista e dei suoi concittadini nel "nuovo mondo" trasparente: il linguaggio, invece di veicolare messaggi e permettere una maggiore conoscenza dell'altro, diventa fonte e simbolo di incomprensione, incomunicabilità e disagio. Né il supervisore al lavoro né il medico mostrano una vera e propria empatia nei confronti del protagonista e anzi lo richiamano all'ordine, l'unico possibile nella città, fatto di contentezza forzata e di omologazione. Infatti, nella città trasparente i cittadini vengono ammansiti attraverso la cristallizzazione, un processo che avviene, o perlomeno così suppone il protagonista, grazie a qualche sostanza presente nell'acqua della città e che quindi ha luogo ogniqualvolta una persona si lava con l'acqua corrente. Inoltre, grazie a questo processo che contribuisce alla spersonalizzazione degli individui, le emozioni indesiderate come la rabbia, la frustrazione, l'odio, l'insoddisfazione e anche le conseguenti reazioni come il pianto vengono repressi, divengono impossibili, e ogni odore, dal più nauseabondo al più inebriante, viene eliminato, persino quello corporeo, caratteristico di ognuno. Lo scrittore, dunque, insiste sul rituale della doccia - obbligatoria persino sul posto di lavoro alla fine del turno - ripetendo la parola medesima in modo martellante, simbolo, quasi ridicolo e grottesco, dell'oppressione e dell'impossibilità di manifestare il proprio malessere attraverso il linguaggio:

---

<sup>8</sup> Marchese, Angelo, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983, p. 187.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 206.

Al termine della giornata ho cercato di non passare dalle *docce* comuni, ma sono incappato nel supervisore. Gli ho detto che non mi sentivo bene e che forse mi stavo ammalando, e lui mi ha risposto che subito dopo la *doccia* mi avrebbe accompagnato dal medico. Gli ho detto che preferivo andare a casa per vedere se mi passava e lui mi detto che andava bene, che appena mi fossi fatto la *doccia* potevo andare a casa. Allora gli ho detto che per una volta preferivo farmi la *doccia* una volta arrivato a casa, e lui mi detto che non c'erano problemi, che appena mi fossi fatto la *doccia* potevo andare a farmi la *doccia* a casa. Siccome quella conversazione non aveva molto senso, mi sono fatto la *doccia*.

Un botta e risposta di stampo beckettiano, degno del miglior teatro dell'assurdo, che sancisce drammaticamente l'ennesima frattura tra il protagonista, il contesto in cui è o dovrebbe essere inserito e le persone che lo circondano, incapaci di provare il suo stesso disagio o, quantomeno, di cercare di comprenderlo. Nemmeno il medico rappresenta una figura capace di dare conforto, preoccupato unicamente del fatto che il paziente continui a provare quell'angosciante e perpetua contentezza senza fare e farsi domande, e così si assiste a un'altra conversazione surreale, in cui il protagonista deve giustificare un suo momento di indisposizione e rassicurare il medico sostenendo ripetutamente di rallegrarsi molto, spesso e per ogni aspetto della sua vita. Un passo al contempo ironico e doloroso, che attraverso le ripetizioni mette in luce il grande disagio provato dal protagonista, ormai un outsider del tutto incompreso nel suo obbligatorio sentire:

Il medico, logicamente, ha negato di avermi dato qualche droga strana e mi ha detto che ciò che sentivo non era altro che il frutto del perfetto adattamento finale alla nuova vita e che avrei dovuto *rallegrarmene* invece di fare domande scomode che avrebbero solo contribuito a far tornare l'inquietudine, il disgusto e l'insonnia. Gli ho risposto che per quello non doveva affatto preoccuparsi, perché in effetti passavo le giornate a *rallegrarmi* dentro di me e a forza di *rallegrarmi* ormai non sapevo più per cosa mi *rallegrassi* ma che arrivato a questo punto, ben lungi dal provare rabbia o angoscia, mi *rallegravo* di non sapere e della mia ignoranza e che in realtà non potevo smettere neanche per un istante di *rallegrarmi* e che mi *rallegravo* persino di quella conversazione che stavo avendo con lui, ma non quanto mi sarei sicuramente *rallegrato* di uscire dal suo studio e tornare al lavoro.

La ripetizione retoricamente motivata, dunque, può rivelarsi una risorsa poliedrica e versatile nelle mani degli scrittori più abili, uno strumento funzionale a carpire l'attenzione del lettore in questi tempi distratto da innumerevoli input e a dare vita a opere come *Rendición*, un libro per chi ancora crede nel libero arbitrio, nel dissenso e nei diritti fondamentali, compreso quello di piangere.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bricchi, Mariarosa, *La lingua è un'orchestra: Piccola grammatica italiana per traduttori (e scriventi)*, Milano, il Saggiatore, 2018.

- Cavagnoli, Franca, *La voce del testo: L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Fowler, Doreen, «Introduction» in Biron B., Brooks C., Hamblin R., LaLonde C., Matthews J., Meyer W., et al., *Faulkner and the Craft of Fiction*, a cura di Doreen Fowler e Ann J. Abadie, University Press of Mississippi, Jackson, Londra, 1989.
- Loriga, Ray, *Rendición*, Miami, Alfaguara, 2017.
- Marchese, Angelo, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983.
- Sørbo, Marie Nedregotten, «Wanted and Unwanted Repetitions» in *Jane Austen Speaks Norwegian: The Challenges of Literary Translation*, Leida, Boston, Brill, 2018.
- Vittorini, Elio, *Conversazione in Sicilia*, Milano, BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.