



**BSU International Journal of Humanities and Social Science**

**Available Online:** <http://buijhs.journals.ekb.eg/>

**Online ISSN: 2314-8810 Print ISSN: 2314-8802**



## **"Ripetizione in "Un amore" di Dino Buzzati"**

**Dr. Hassnaa Mahmoud Ahmed**

Lecturer of linguistic, Italian department, faculty of AL-Asun,  
Minia University, Minia Governorate

Email: [Hassnaa-mahmoud@mu.edu.eg](mailto:Hassnaa-mahmoud@mu.edu.eg)

### **ABSTRACT**

#### **ARTICLE INFO**

**Received**

2021-08-28

**Accepted**

2022-01-17

#### **Keywords**

Ripetizione -  
progressione -  
monologo interiore -  
anaphora -  
epanalessi -  
anadiplosi - climax -  
epifora.

La tesi tratta un mezzo espressivo molto importante, semplice ma potente, è la ripetizione, usata da Dino Buzzati nel suo romanzo *Un Amore*. Prima di tutto, la tesi introduce al romanzo: il tema e lo stile. Poi si distinguono qui due tipi principali di ripetizione: la ripetizione a contatto e quella a distanza; oltre alle *ripetizioni lunghe* o *riecheggiamenti* come le denomina Buzzati. Inoltre, si trattano le ripetizioni a forma di *progressione* che a sua volta si distingue in progressione semantica che dipende dalla scelta dei termini, anaforica, sinonimica, narrativa e quella a forma di serie aggettivali. Attraverso gli esempi citati nella tesi si affermano la flessibilità e la semplicità della *ripetizione*, proprio per le quali Buzzati preferisce questo mezzo espressivo.

## **Introduzione**

Appena uscito, *Un amore* (1963) è stato letto come un evento

stravagante rispetto a tutta la produzione precedente dell'autore. Per la novità del tema – la morbosa passione di un architetto cinquantenne per una giovanissima "squillo" – ma anche per lo stile, che alterna espressioni agrammaticali e volgari di impronta neorealistica<sup>1</sup> a pagine di una scrittura slegata.

Ad affermare l'impressione che il libro produsse, bastano i titoli delle prime recensioni: *uno strano Buzzati, Ha lasciato la metafisica per una tormentata umanità, La "conversione" di Buzzati, Lascia la favola per un amore reale, Un compiacimento decadente, Buzzati '63 delirante per una piccola teppista, la svolta sbagliata di Dino Buzzati, Un atto di coraggio*<sup>2</sup>.

Si tratta di un'opera del tutto stravagante, come è stato ricordato prima, rispetto alla produzione abituale dello scrittore. Attraverso la tecnica del [monologo interiore](#) vengono analizzati i conflitti dell'uomo maturo attratto dalla giovinezza, ma anche quelli del borghese colto preso da ciò che è popolare. Laide, infatti, rappresenta non solo il proletariato, ma anche i miti degli anni Sessanta in cui le classi incolte si stanno gettando a capofitto (le auto veloci, i night club, il consumismo montante) di cui Buzzati-Dorigo avverte, come una sorta di fascino dell'orribile, tutta l'inumana energia.

Infatti, si dovrebbe rileggere *Un amore* alla ricerca di quei “mezzi espressivi” che Buzzati segnalava come più suoi:

«ci sono due temi, o meglio, due mezzi espressivi, che prediligo: uno è la progressione, l'altro, che però non ho praticato molto, ma è una delle cose più potenti [...] è la

---

<sup>1</sup> Cfr. M. B. Mignone, in *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Longo Editore, Ravenna, 1981, p. 124.

<sup>2</sup> Di seguito i dati completi (l'anno è 1963): N. E. Cimmino, *Uno strano Buzzati*, in "l'Italia che scrive", XLVI, 12 dicembre, pp. 197-8; P. Cimatti, *Ha lasciato la metafisica per una tormentata umanità*, in "Domani", 11 maggio; W. Pedulà, *La conversione di Buzzati*, in "Avanti", 16 maggio; O. del Buono, *Lascia la favola per un amore reale*, in "La settimana incom illustrata", 23 aprile; V. Volpini, *Un compiacimento decadente*, in "Il Popolo", 12 giugno; L. Mazzi, *Buzzati '63 delirante per una piccola teppista*, in "Il Popolo", 4 maggio; G. Nogara, *La svolta sbagliata di Dino Buzzati*, in "La Provincia", 26 luglio; G. Vigorelli, *Un atto di coraggio*, in "Il Tempo", 4 maggio.

ripetizione. Non dimentichiamo queste cose qui; alle volte stiamo lì a sparare con un piccolo fucile, e dimentichiamo di avere un cannone a disposizione»<sup>3</sup>.

## 1. La ripetizione

### 1.1. Ripetizione “a contatto”

La varietà delle ripetizioni di *Un amore* è ben evidente, una varietà che tratta parole separate o parole che costituiscono parti di un testo, 'a contatto' o 'a distanza' – certe volte di tante decine di pagine.

Si potrebbe cominciare dalle ripetizioni “a contatto”, le più frequenti: epanalessi, anadiplosi, climax. Infatti, non è facile distinguere il valore delle singole figure, trascurando l'effetto completo che il loro vario concordarsi fornisce, ma forse è possibile identificare alcune funzioni. Così a proposito dell'epanalessi si osserva che talvolta Buzzati se ne serve per rendere il colloquio regolare e normale, effetti di parlato:

- *E poi, e poi*, era sicuro che fosse veramente lei quella ch'egli aveva visto alla prova? (Un amore, p.70)
- *Basta, basta*, prendere il coraggio a due mani e almeno andarsene. (Un amore, p. 207)

A volte l'epanalessi dà il senso dell'ossessione, di un meccanismo ripetitivo e implacabile; spesso la lingua pare girare a vuoto, la comunicazione si interrompe:

- Quel mattone che sporge, la disputa serale all'osteria nel cortiletto, tutta la densità di vite che fermentano e *mai si saprà mai si saprà* in una specie di rombo silenzioso già scendeva la notte i lumi qua e là ma in alto ancora tutte le case nere, enigmatici profili fumiganti di caligine. (Un amore, p. 45)
- E intanto pensa alle calze nere sul polpaccio di una certa sgarzolina come l'ha vista una stretta all'inguine ma è assurdo lui ha moglie e figli, e *i tacchi i tacchi* quel rumore sguaiato di tacchi giù per le scale, con dentro tutto il peso delle anche abbandonate alla gravità carnale. (Un amore, p. 48)

---

<sup>3</sup> D. Buzzati: *un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, (luglio-settembre 1971), Mondadori, Milano 1973, p.202. D'ora in poi l'opera sarà citata come Autoritratto.

Potrebbe essere compresa nella stessa tipologia (cioè l'apanalessi) la ripetizione che distingue le fasi di un crescendo (*le congetture, i sospetti, le speranze*):

- E allora le congetture, i sospetti, le speranze *via via* sfuggenti si aggrovigliavano in un vorticoso crescendo che lo trasformava in una specie di ebete automa. (Un amore, p. 124)

Altre volte, la ripetizione 'a contatto' esprime lo scorrere del tempo:

- Tutto sembrava congiurare nel definirla una ragazzetta sciagurata, perduta nel potente flusso della città che trascina via uomini e donne, *di giorno in giorno*, e li divora. (Un amore, p.196)

Talvolta l'epanalessi aiuta a produrre un tipo di moltiplicazione spazio-temporale, l'apertura verso una misura fiabesca (come si raccontasse una fiaba):

- Lavorava in pieno la città, a quell'ora, sopra, sotto e intorno a lui, nella medesima casa uomini come lui lavoravano, e nella casa di fronte lavoravano e nella casa vecchissima di via Foppa che si intravedeva in uno squarcio tra le case e dietro ancora, nelle case invisibili e *più in là, più in là*, nella caligine, per *chilometri e chilometri* lavoravano. (Un amore, p.16)

Nell'esempio precedente, le due ripetizioni in un periodo, non rappresentano il massimo di concentrazione della figura. Si veda l'esempio seguente:

- È il tremendo vischio organizzato della grande città da cui lei si sente assorbire *a poco a poco*, in cui *di giorno in giorno* sprofonda e la luce dorata nell'opposta riva intanto *si allontana si allontana* diventa un miraggio irraggiungibile. (Un amore, p. 122)

L'esempio è molto interessante in quanto evidenzia come Buzzati sfrutti l'effetto sonoro delle locuzioni avverbiali, riprendendo così forme ormai non si usano. Sembra difficile, d'altra parte, spiegare la loro varietà e frequenza, nell'intero romanzo, non considerando questo aspetto.

Ancora abbiamo casi in cui Buzzati ricerca una scioltezza discorsiva:

- In quell'attimo stesso mi sono sentito un altro e si capisce che avevo *dispiacere*, ma un *dispiacere* sopportabile esattamente come quando ci si fa cavare un dente (Un amore, p. 319).

Altre volte, Buzzati sfrutta la ripetizione come espediente capace di mostrare un particolare (l'odio della mamma per la ragazza e il suo fidanzato nel primo esempio, e la descrizione dettagliata dei varchi vicino la casa ):

- La mamma non le voleva bene, anzi la *odiava*. E *odiava* anche un ragazzo che era il suo fidanzato, un bravissimo figliolo (Un amore, p.192).
- Ma a destra di questa casa si apriva un varco per varco per cui lo sguardo spaziava su una sterminata prospettiva di terrazze e *di tetti*. *Di tetti* soprattutto, neri, gremiti di comignoli, *laggiù*. *Laggiù* era la Milano da cui veniva Laide (Un amore, p. 42).

Notevole, nell'esempio precedente, la ripetizione a cavallo, tra i due capoversi: forma che compare frequentemente e rappresenta uno degli usi più interessanti e personali.

Su un altro lato, l'anadiplosi non fornisce tante scelte d'impiego, ma presenta spesso combinazioni di notevole complessità.

Nell'esempio appena citato, la pausa forte del punto fermo è enfatizzata dall'*a capo*, che sospende il fluire del testo evidenziato dal ricorso a termini evocativi, indeterminati (come *laggiù*) oppure dall'uso assoluto delle congiunzioni, come nell'esempio seguente:

- Vestito di un completo di grisaille, camicia bianca, cravatta in tinta unita rosso magenta, calze pure rosse, scarpe nere lavorate, *quasi che*. *Quasi che* tutto dovesse continuare come era continuato fino allora, fino a quel giorno di febbraio, che era un martedì e portava il numero 9. (Un amore, p.17)

La climax, intesa come *anadiplosi continuata*, è figura che Buzzati usa con una giusta misura, forse perché ne teme l'effetto di monotonia:

- Ma forse non è questa *la vera ragione*. *La vera ragione* per cui non si muove è probabilmente la *paura*, *paura* di prenderla in castagna, di constatare la menzogna e il tradimento, di vedersi costretto a piantarla. (Un amore, p. 254)

In realtà, la ripetizione è uno strumento semplicissimo ma

difficile: se usato con misura, al momento giusto, ha degli effetti miracolosi mostrando la sua potenza magica: la parola ripetuta aumenta la sua efficacia, acquista un significato più forte. Se invece, se ne abusa, causa la noia<sup>4</sup>.

## 1.2. Ripetizioni “a distanza”

Infatti, si aggrava il problema di evitare la noia che la ripetizione causa, nel caso delle ripetizioni “a distanza”; specie dell'anafora, figura dell'insistenza, «tipica delle preghiere, delle invocazioni, degli scongiuri, oltre che di cantilene e filastrocche»<sup>5</sup>. Ecco perché Buzzati preferisce le misure brevi, composte da due elementi.

si nota nell'esempio seguente l'insistenza dell'autore a confermare *quando era cominciata l'attesa*; nel secondo a evidenziare *chi non sapeva*; e nel terzo a confermare che loro *riprese a trovarsi*:

- Si rese conto anzi che per tutta la mattina aveva aspettato che mezzogiorno venisse, *l'attesa era cominciata* fin dalla sera prima quando lui era tornato a Milano, *l'attesa era cominciata* venerdì scorso ... (Un amore, p.97)
- Un'acqua violenta e rabbiosa di primavera che batteva sulla città livida, vuota e addormentata. Non c'era che lui. *Tutti gli altri* dormivano. *Tutti gli altri* non sapevano. (Un amore, p. 136)
- *Riprese a trovarsi* come se nulla fosse accaduto. Lei caparbia a non riconoscere il suo torto per la sera di fine d'anno. [...] *riprese a trovarsi* come prima, anzi più spesso ma dinanzi a sé Antonio non riusciva a scorgere luce. (Un amore, p. 281)

Non solo: crescendo via via il numero degli elementi, si riducono le dimensioni del segmento ripetuto, come *adesso e forse* negli esempi seguenti:

---

<sup>4</sup> Cfr. Autoritratto, op.cit., p.214.

<sup>5</sup> B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1989, p.202.

- Ma adesso che cosa ci perdeva? *Adesso* era sicuro di non perderla. *Adesso* aveva capito. *Adesso* poteva permettersi questo lusso. (Un amore, p.126)
- *Forse* Antonio non le dispiaceva. *Forse* l'immagine di lui le era rimasta nel ricordo come una cosa pulita e rassicurante. *Forse* sentiva il bisogno di lui. *Forse* era stanca di quella vita balorda. *Forse* era stufo di tipi volgari, di ambienti equivoci, di amiche infide, *forse* si sentiva sola. (Un amore, p. 96)

Sono incontrati, però, casi in cui Buzzati ricerca l'effetto di monotonia; e allora il periodo si svolge con un andamento poco chiaro, reso lento, complice la ripetizione:

- Il cha-cha-cha non le sale nelle gambe ma nel bacino e nella colonna vertebrale, assoggettando il corpo a una specie di desiderosa ondulazione, di dare e non dare, offrire e no, *come* trotto a singulto per una strada che torna continuamente su se stessa, *come* un ostinarsi voluttuoso, *come* un giocare fra un'onda e l'altra [...], *come* la febbre spirituale della sera nelle boscaglie d'Africa quando l'animo si perde nelle immaginazioni e nei ricordi, *come* la livida luce nel vicolo dalle cui profondità una voce chiama, *come* la rosse labbra ambigue che per un istante al riverbero dei fari si dischiusero mute nella promessa, *come* la giovinezza triste che ridendo si butta. (Un amore, p.118)

Quante alle modalità d'impiego, ne ritroviamo alcune già evidenziate per le ripetizioni 'a contatto': per esempio sono indicati casi in cui l'analisi dà uno stile di colloquio, come si nota nell'esempio che segue:

- Questo moltiplicava l'interesse, ma creava anche difficoltà insormontabili. *Che cosa poteva dirle? Che cosa poteva offrirle?* (Un amore, p. 34)

Altri in cui ci rimanda la preoccupazione del protagonista:

- *Lei* non ci sarà, *lei* sarà già ripartita, il telefonista ha capito male, *è impossibile che* lei ci sia, *è impossibile che* lei lo abbia chiamato. (Un amore, p.152)

Oppure segna le tappe di un crescendo ossessivo:

- *Come se* qualcosa lo avesse toccato dentro. *Come se* quella ragazza fosse diversa dalle solite. *Come se* fra loro due dovessero succedere molte altre cose. *Come se* lui ne fosse uscito differente. *Come se* Laide incarnasse nel modo più perfetto il mondo avventuroso e proibito. *Come se* ci fosse stata una predestinazione. (Un amore, p. 55)

Se in tutti questi casi l'anafora svolge il suo normale ruolo per garantire la coesione testuale, questo appare chiaro quando la linea sintattica si rallenta:

- *Non fa mica comodo* a una studentessa di buona famiglia o a una signora con tanto di marito e figli, *non fa comodo* per esempio essere sorprese di punto in bianco nude in letto con uno che poi non conoscono neanche di nome. (Un amore, p.74)

Sono poche le ripetizioni epiforiche, la cui distinzione è peraltro resa difficile da una punteggiatura sistematicamente ridotta:

- Ma se si chiedono particolari *non ricorda niente*, se si chiede dove alloggiava *non ricorda niente*. (Un amore, p. 186)
- Lei è così meticolosa nelle pulizie capace di lustrare e rilustrare un vetro per sei sette volte forse stasera mi farà aspettare anche più di venti minuti *ma per me è spaventoso* lei non ci metterà malanimo lei lo farà sovrappensiero *ma per me è spaventoso* ogni volta è così ammetto che è colpa mia. (Un amore p. 207)

Figura della ripetizione 'a distanza' è anche l'epanadiplosi, che compare in modo raro, sia 'pura' che in forma poliptotica<sup>6</sup>, come nel secondo esempio in quello che segue dove è stato ripetuto il verbo *pensare* in tempi diversi (pensa, pensava):

- *Non si era liberato*, ecco la questione, *non si era affatto liberato*. (Un amore, p.180)

---

<sup>6</sup> **Poliptòto** (non com. **polittòto**) s. m. [dal lat. tardo *polyptoton*, gr. πολύπτωτον, neutro sostantivato dell'agg. πολύπτωτος «dai molti casi», comp. di πολυ- «poli-» e πτωτός agg. verbale di πίπτω «cadere»]. – Figura retorica che consiste nel riprendere in frasi successive di un periodo una parola, di solito la prima, della frase iniziale (o anche nel riprendere la parola nella frase stessa) mutando il caso o il genere o il numero. P. es. Amore, Amare. <https://www.treccani.it/vocabolario/poliptoto/8/1/2022>.

- *Non ci pensa più*, erano passati quasi quindici giorni, *non ci pensava più*. (Un amore, p.95)

L'ultimo esempio è degno di una particolare attenzione, perché sembra riferibile ad un'altra tecnica segnalata da Buzzati, che consiste nel «sommovere i piani del tempo»<sup>7</sup>, variando appunto i tempi verbali.

A proposito di Barnabo, indicato come modello<sup>8</sup>, lo scrittore notava che: «questo sistema temporale dà un'estrema vibrazione al racconto. Perché dà la sensazione, come in cinematografo, quando si salta da un piano all'altro, di saltare da una visione all'altra, con un ritmo secco»<sup>9</sup>.

Nell'esempio appena citato, si dovrebbe osservare che la ripetizione del verbo riduce questa secchezza, ma non danneggia totalmente l'effetto.

A rendere più efficienti i tipi di ripetizione finora esposti, contribuisce poi «una ripetizione diffusa»<sup>10</sup> non classificabile regolarmente, che riguarda tutti gli elementi del discorso. Così un breve passo come il seguente, nel capitolo VI, in cui compare un'epanalessi:

- ... del momento che il sole viene su ma la città *non lo conosce non lo conosce* mai, le case ... (Un amore, p. 45)

È inserito in un blocco di 12 righe dove ricorrono più volte *luce, alba, forse, città, ...*:

- Nel mezzanino finalmente *la luce* dell'*alba* e forse il cielo è *grande* e azzurro ma forse ci sono delle nubi oppure c'è la maledetta faccenda dell'*alba*, del *momento* che il sole viene su ma la *città non lo conosce non lo conosce* mai, le case livide e addormentate e chiuse e i pochi, pochissimi, che ancora sono vivi sentono qualche cosa di pressoché divino per un attimo, solo un

---

<sup>7</sup> D. Buzzati, *Autoritratto*, op. cit., p. 213.

<sup>8</sup> Curiosamente, perché in Barnabo i casi sono davvero pochissimi.

<sup>9</sup> D. Buzzati, *Autoritratto*, op. cit., p. 213.

<sup>10</sup> Questa modalità ricorda quella che Madeleine Fédéric chiama 'distribution répétitive' e che consiste nella «réapparition d'un même terme ou d'un même group de termes en un endroit quelconque d'un même groupe rythmique\ d'un même group syntaxique, ou même de plusieurs groupes rythmiques\ de plusieurs groupes syntaxiques successifs» (Madeleine Fédéric, *La répétition, Étude linguistique et rhétorique*, Niemeyer, Tübingen, 1985, p.158)

*momento perché dopo c'è il sonno, quel peso alla testa, il pensiero dell'orario, luce dell'alba livida e svogliata nella grande città ma è poi grande? È ridicola, nel mondo ce ne sono a centinaia più grandi. (Un amore, p.45)*

Esempi come questi si trovano quasi a ogni pagina, ma sia chiaro che in questa ripetizione non c'è nulla di casuale, di meccanico: lo prova, insieme alle parole di Buzzati, che mostra di conoscerne le molte insidie, il ricorso alla variatio, ad evitare ripetizioni inutili, come ogni lettore potrà facilmente verificare.

### 1.3. Riecheggiamenti

Accanto alla ripetizione si trovano anche quelle che si potrebbero definire 'ripetizioni lunghe', intese come riproduzione di parti di testo (con le stesse parole o con varianti), oltre i limiti che identificano l'anafora o altre figure retoriche, magari a distanza di molte pagine. Si potrebbe quasi parlare di *citazione*, meglio di *autocitazione*, mentre Buzzati denomina tale procedura "riecheggiamento".

- *Entrò una folata di ballerine, saranno state dieci o dodici, erano le ombre della sera. (p. 59)*

*Entrò una folata di ballerine, saranno state dieci o dodici, erano le ombre del crepuscolo. (p. 61)*

- Una stupenda creatura, una di quelle che fanno voltare tutti per la strada, si spogliava dinanzi a lui. (p. 22)

Che per venti trenta minuti diventava sua, come una moglie, e magari era una creatura bellissima, una che per la strada tutti si voltavano a guardare. (p. 57)

Talvolta si tratta di ripetizioni in cui un dettaglio-chiave viene rivelato solo alla fine: in tal modo «la prima occorrenza funziona da 'esca' (Buzzati è maestro nelle tecniche giocate sul ritardo)»<sup>11</sup>:

---

<sup>11</sup> A proposito della tecnica di ritardare il soggetto fantastico del racconto, con effetti di sorpresa per il lettore, si veda M. L. Altieri Biagi, *Sintassi dell'incipit in Buzzati*, in Ead, fra lingua scientifica e lingua letteraria, Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa, 1998, p. 259.

- Senonché, sulla soglia, mentre la ragazza era già entrata, Ermelina fece un cenno all'uomo, richiamandolo indietro. E gli sussurrò in un orecchio: Guardi che è un tipetto strano, sa? Le piace... (p. 38)
- A remotissima distanza scompaiono il dolciastro sorriso della signora Ermelina (guardi che è un tipetto caldo, sa le piace farsi mordere le piace farsi maltrattare glielo dico perché si sappia regolare). (p. 337)

L'esempio più interessante è senza'altro il riecheggiamento del motivo delle screpolature sul soffitto: sei volte, in cinque diversi capitoli, nell'arco di oltre cento pagine, ad esaminare l'ossessione di Dorigo, simbolo grafico della sua stessa afflizione:

- Disteso in letto, per lunghe ore Antonio fissava sul soffitto due screpolature dell'intonaco a forma di 7, stranamente simili. In queste fessure irregolari si concentrava la sua ossessione e patimento. Le parole, i gesti, le fece di lei gli ritornavano dinanzi mentre egli contemplava le due sottili crepe immobili sopra di lui, beffarde, maligne, piene di filosofia. (Un amore, P.196)
- La sera disteso sul letto, gli occhi fissi alle due crepe sul soffitto a forma di 7, per lunghe ore girava e rigirava infaticabilmente intorno al proprio dolore; (Un amore, p.228)

e poi l'incubo della solitaria notte con gli sguardi tesi alle due screpolature del soffitto. (Un amore, P.247)

- Antonio è disteso in letto, con la lampada accanto al letto accesa, irrigidito nella montante angoscia, fissa enormemente, sul soffitto, le due crepe a forma di 7 che ormai gli sembrano diventate un enigmatico ammonimento, il simbolo grafico della sua stessa afflizione. (Un amore, P.285)
- Disteso sul letto, gli aguardi fissi alle maligne crepe sul soffitto, egli la rivede ancora, quel faccino pallido e spaurito. (Un amore, P.314)
- Non c'è una cosa che non gli ricordi lei, le stesse crepe sul soffitto, il fascicolo di Topolino, la poltrona. (Un amore, P. 315)

È appena il caso di osservare come Buzzati sia attento al montaggio delle singole tessere linguistiche, per evitare effetti di monotonia, conciliando la ripetizione con una salutare *variatio*<sup>12</sup>. Varia così la lunghezza dei singoli segmenti, elimina o inserisce particolari, alterna verbi, nomi (fissava\ gli occhi fissi\ gli sguardi tesi ...), sinonimi (screpolature /crepe- screpolature- maligne crepe ...).

## 2. La progressione

### 2.1. Scelta dei termini

L'analisi della progressione richiede prima di tutto risolvere un'ambiguità dei termini che si estende al fenomeno stesso. Si è già riferito che la climax indica, quasi, un'anadiplosi continuata, cioè una ripetizione 'a contatto'; lo stesso termine viene tuttavia usato anche per indicare «il succedersi di parole che rappresentino un'amplificazione o un'attenuazione progressiva delle idee comunicate»<sup>13</sup>, cioè, una progressione. Tale progressione può rientrare nello schema dell'anafora, quando il carattere ripetitivo sia indicato «dal ricorrere di uno stesso elemento» oppure in quello della sinonimia, quando “la progressione semantica” si svolga inglobando, in ciascuno dei membri che si succedono, una parte del senso dei precedenti»<sup>14</sup>. Le due modalità sono tutte e due presenti in *Un amore* e avendo parlato dell'anafora ne abbiamo già dato un esempio.

Dunque climax e progressione non hanno la stessa vastità, o meglio Buzzati porta la climax ad un interessante sviluppo testuale. Si ha bisogno quindi una terminologia più chiara. Useremo l'espressione “progressione narrativa” per indicare questo tipo di progressione, riservando il termine di “progressione” all'intensificazione anaforica o sinonimica.

### 2.2. Progressione anaforica

Le preferenze di Buzzati vanno alla progressione sinonimica

---

<sup>12</sup> **variatio** <variàzzio> s. f., lat. ( propr. «variazione» ). – Latinismo usato nella critica letteraria e in retorica per significare un cambiamento di termini o di costrutti, in un breve contesto, per uno stesso contenuto concettuale ed espressivo, come procedimento stilistico per evitare ripetizioni e monotonia.

<sup>13</sup> Cfr. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit. p. 199.

<sup>14</sup> *ibidem*.

piuttosto che a quella anaforica, il che forse si spiega con le dimensioni di quest'ultima, che invade un più ampio spazio nella pagina, condizionandone lo sviluppo e il ritmo.

Vediamo l'esempio seguente:

- Ma non era impazienza, non era paura di perdere il treno, era qualcosa di più. *Come se* tutto intorno a lei fosse nemico e lei dovesse guardarsi. *Come se* ciò che l'aspettava, fra cinque minuti, fra un'ora, domani, fosse una minaccia. *Come se* il viaggio che stava per fare non fosse una gioia e un riposo bensì una corvée ingrata a cui doveva assoggettarsi. Non era bella, era pallida, aveva un segreto e fastidioso pensiero.

Il ricorrere del *come se* evidenzia ogni tappa del crescendo e aumenta, moltiplica l'effetto totale. Inoltre, il *come se* è uno di quei moduli (eppure, e se, in quel preciso momento, a meno che ) che vorremmo definire *catalizzatori* della tensione narrativa.

Si nota che, nella quasi totalità dei casi, la progressione anaforica è introdotta da *come se*:

- *Come se* quello stupido lavoro fosse più importante di lei, *come se* quell'addio fosse un saluto come i soliti e all'indomani si fossero dovuti rivedere e invece non la rivedrà mai più. (Un amore, p.315)

Dove compare questo tipo di progressione? Difficile individuare delle costanti: può accompagnare situazioni di partenza, di addio, ma anche di semplice attesa.

### 2.3. Progressione sinonimica

Se la progressione anaforica richiede particolare attenzione, quella sinonimica è invece strumento di più pronto impiego, che spesso si confonde con l'elenco, cui sembra offrire uno sbocco, impedendo che questo si prolunghi imprecisamente:

- Oppure era soltanto smania di libertà, e di ribellione, desiderio di vestiti, gusto rabbioso di *umiliarsi, buttarsi via, vendersi, abbandonare* il corpo alle voglie anonime, voluttà di precipitare? (Un amore, p.42)

O che si lasci a pure suggestioni foniche (da notarsi l'allitterazione

piega-pienezza, la rima pienezza-cedevolezza):

- Pensieri *di lei, di lei*, di quella bocca speciale, di quelle labbra fatte in certo modo, di una prospettiva di muscoli tesi, ricordi? Morbidi e fluidi. In una curvatura diversa da tutte le altre, di una *piega*, di una *pienezza*, di una concavità, di un caldo, di un umido, di una *cedevolezza*, di uno sprofondamento, di un abisso cocente. (Un amore, p.16)

Buzzati è abile a variare i termini, ad attirare l'attenzione del lettore, recuperando anche combinazioni sfinite:

- Quella cosa infernale dentro nel petto, batticuore, affanno, devastazione, vanghe infuocate che scavano (Buzzati, p.255).

#### 2.4. Serie aggettivali

Si può parlare – in altri termini – anche per le serie aggettivali, specie quando si dispongano nella favorita misura ternaria (a tre elementi). la progressione ascendente o discendente vivacizza la serie motivandola, evitando che l'aggettivo si riduca ad aggiunta ritmica, e che il discorso si prolunghi per inerzia:

- Camminava a passi decisi, imperiosi, quasi arroganti. (Un amore, p. 32)
- “Pronto” egli udì. Lento, stanco, diffidente. (Un amore, p.101)
- Il cervello si riempie di quel pensiero ossessionante, fisso, profondo. (Un amore, p. 229)

Nel caso delle misure più lunghe Buzzati gioca ad attenuare la progressione, deludendo l'attesa del lettore:

- Quella specie di verginità carnale che si rinnova ogni giorno dell'anno, quella sincerità disarmata del corpo colto di sorpresa, che fa apparire più brutte le vecchie e anche le giovani le rende meno belle ma in compenso le giovani allora diventano più nude, forti, sporche, selvagge, eccitanti, *confidenziali*. (Un amore, p. 154)
- Antonio aveva un piacere immenso per ogni cosa che gli permetteva, in un modo o nell'altro, di entrare nella vita di Laide,

mondo ambiguo complicato peccaminoso e terribilmente *milanese*. (Un amore, p. 158)

Oppure coinvolge la progressione:

- Maledetto cagnolino petulante e bisbetico, adorabile, depositario di una miracolosa investitura. (Un amore, p. 169)
- Ancora una volta ero fallito, lei mi aveva sconfitto, la ragazzina mi teneva nelle mani piccole gentili delicate *terribili* mani ma non stringeva. (Un amore, p. 221)

Pur facendone un uso più ampio rispetto ai romanzi precedenti, Buzzati non rinuncia a «la regola del ridurre gli aggettivi e gli avverbi inutili»<sup>15</sup>.

Tutte le forme di progressione fin qui ricordate sono in rapporto con la progressione narrativa, un rapporto non diverso da quello che lega figure della ripetizione. Ne costituiscono, infatti, la base, il fondo, il terreno di coltura; inoltre, ne raddoppiano l'effetto.

## 2.5. Progressione narrativa

Si può dire che l'intero romanzo può essere letto come una progressione narrativa, dall'appuntamento che l'architetto Dorigo fissa con la signora Ermelina, la tenutaria, nel primo capitolo, breve divertimento in una mattina qualsiasi di una giornata qualsiasi, lungo le tappe di quella che è stata definita una discesa ad *inferos*<sup>16</sup> (nell'inferno), sino alla visita\ sogno della pensione Elena – al cap. XXXII- dove Laide aiuta non la zia malata, ma altri clienti.

Secondo Buzzati, la progressione è una tecnica tra le più utili a raggiungere effetti di concentrazione espressiva, ma anche che: «coincide col senso della vita, la quale in ogni campo si manifesta con una curva che parte da zero a zero inevitabilmente ritorna»<sup>17</sup>.

Le ultime pagine di *Un amore* potrebbero, dunque, marcare la fine della progressione, il ritorno allo zero. Il Dorigo che lasciamo alla fine del libro non è certamente lo stesso che abbiamo incontrato nel primo capitolo, il borghese di successo «intelligente, corrotto, ricco e

---

<sup>15</sup> D. Buzzati, *Barnabo delle montagne*, Mondadori, Milano, 1968, p.10.

<sup>16</sup> G. Carnazzi, Introduzione a Buzzati, *opere scelte*, Mondadori, Milano, 1998, p.xxxviii.

<sup>17</sup> D. Buzzati, *Il Colombre*, Mondadori, Milano, 1966, pp. 365-72.

fortunato»: per lui, come per gli altri personaggi di Buzzati (Barnabo, Drogo) il tempo è trascorso, l'amore ha indicato la fine della giovinezza inconsueta, «stranamente prolungatasi senza volerlo fino ai cinquant'anni». In fondo si staglia la «torre grande e nera», simbolo della morte.

Sotto questa complessa progressione narrativa esistente nell'intero romanzo se ne possono distinguere tante altre, che toccano singoli capitoli o eventi sparsi.

Il capitolo XXIX è composto come una progressione narrativa indicata dall'attesa con ansia crescente da parte di Dorigo della telefonata di Laide. A indicare questa attesa ricorre la frase: «Ha aspettato un giorno ...», «Ha aspettato due giorni...»; così fino a quattordici. Il quattordicesimo giorno, quando Dorigo è ormai allo stremo, Laide si fa trovare nel suo studio. Potremmo quindi dire che la progressione si esaurisce, torna a zero.

Se tentiamo di suddividere il capitolo XXIX nei quattordici blocchi che rappresentano i giorni, verificheremo la presenza di una serie di progressioni che si uniscono sulla progressione temporale già osservata.

Una di esse è composta sulla mancata telefonata: in ben nove dei quattordici blocchi emerge l'episodio, in una progressione non sempre lineare. Che conosce anche momenti di riposo, o meglio di preparazione; come nel quinto, dove Dorigo si chiede: «Ma se fra un mese quando lei telefonerà lui mettesse giù la cornetta?», anticipando il passo falso del successivo blocco, quando pregherà un collega di «chiamare il numero della Laide chiedendo dell'avvocato Romani».

Il senso della costruzione narrativa di Buzzati può essere confermato dalla bravura con cui chiude la progressione dei 14 giorni:

- Ha aspettato quattordici giorni. Non bastano gli orrori appresi dalla Ermelina per disamorarlo, sono storie lontane di quando lui non era per la Laide che un cliente qualsiasi. (p.279)

Un capoverso che prepara il ritorno di Laide, portando la tensione al massimo:

- Eppure lui ne ha bisogno, *senza di lei non può vivere senza di lei* il mondo è vuoto e privo di senso.

E offrendo a sua volta un esempio di progressione, nella seconda parte,

introdotta dalla ripetizione del dato temporale:

- Ma ormai sono passati quattordici giorni, lui non ce la fa più a lottare, *in certi momenti* gli sembra di vivere in un orribile sogno, vaneggiamento, appannato delirio, *in certi momenti* la Laide non esiste più, non è mai esistita, non la vedrà mai più, eppure lui ne ha bisogno, *senza di lei* non può vivere *senza di lei* il mondo è vuoto e privo di senso, come un automa sale nel suo studio.

Qui troviamo moduli già presi in esame: una duplice anafora: «*in certi momenti.. in certi momenti; senza di lei ..., senza di lei*»; una climax sinonimica: in un orribile sogno, vaneggiamento, appannato delirio» ecc.

Tecniche analoghe compaiono in quegli episodi che, all'interno di un capitolo, si sviluppano in progressione, come al capitolo XX1, dove Buzzati fonde ripetizione e progressione (p. 175)

Vediamo l'esempio seguente:

- Imboccò la diramazione dell'autostrada e poco dopo cominciava la grande curva sopraelevata della congiunzione, c'era un sole bellissimo, erano le tre e un quarto, guidare una macchina scoperta di colore rosso con a fianco una graziosa e piccante ragazzina modernissima al corrente di tutto ciò che occorre alle ragazzine modernissime, non solo: con a fianco la creatura amata, lei in persona, la donna più desiderabile fra tutte le donne del mondo, lei ossessione incubo fatalità mistero vizio segretezza chic malavita grande città perdizione amore, lei al suo fianco con un fazzoletto ...

Si può normalmente discutere se un monologo interiore come questo presenti uno sviluppo narrativo, ma certo soddisfa il criterio della compiutezza: può essere, cioè, isolato qui con relativa facilità rispetto a ciò che precede (le riflessioni su Laide come 'bene incerto e fluttuante') e a ciò che segue (il probabile appuntamento di Laide, a Milano, con un altro cliente).

Altrettanto certo è che la ripetizione ha il compito di bloccare chiudere la scena (quasi un fermo-fotogramma), traducendo così il desiderio del protagonista di fermare il tempo («oh poter continuare così...»). La scena è dominata dall'immagine di Laide che – complice la

progressione – si moltiplica sotto i nostri occhi: ragazzina modernissima, creatura amata, provocante contadinella, «maschietta»; ma anche «ossessione incubo fatalità mistero vizio ...»; simbolo vivente di contraddizione (ma in lei i contrari si annullano ossimoricamente): ragazzina e non ragazzina», «fiorellino e peccato».

Progressione 'pura' è invece quella rappresentata dall'episodio che chiude il capitolo xv, dove Dorigo immagina Laide in cerca della «luminosa fortuna» intravista oltre il 'fosso'; per passarlo, Laide immerge «con un brivido» le gambette nell'acqua: ma quasi subito si accorge che «l'acqua non è acqua, è mota, è molle creta attaccaticcia, è il tremendo vischio organizzato della grande città da cui lei si sente assorbire a poco a poco.»

L'episodio è fatto sul contrasto fra Laide e gli altri, quelli che «non ci pensano neppure a tentare la scorciatoia del fosso». E insiste sul desiderio di Laide di una vita normale, senza «telefonate ambigue», senza cancelli che cigolano «alle tre di notte», senza «potenti fuoriserie» che si fermano dietro l'angolo per non essere notate.

## Conclusioni

Leggendo il romanzo di Buzzati, si nota che ripetizione e progressione, implicate in una fitta rete di rimandi, recuperi, allusioni, sono al tempo stesso segno dell'ossessione di Dorigo e indica dei suoi rari momenti di quiete. L'indizio di una anomala inclinazione a ripetere, ma anche di un lento mutamento.

Attraverso questo studio si è chiarito che ci sono varie forme di ripetizione: ripetizione a contatto, ripetizione a distanza; oltre alle *ripetizioni lunghe o riecheggiamenti* come le denomina Buzzati. Inoltre, si trovano le ripetizioni a forma di *progressione* che a sua volta si distingue in progressione semantica che dipende dalla scelta dei termini, anaforica, sinonimica, narrativa e quella a forma di serie aggettivali

Proprio questa flessibilità di tale mezzo espressivo spiega perché Buzzati lo consideri strumento preferito, al servizio di una scrittura che riesce a essere complessa rinunciando alla semplicità; che è l'esigenza fondamentale, perché, osserva Buzzati: «tutti, assolutamente tutti i grandi talenti [...] hanno in comune una caratteristica, cioè l'estrema semplicità. È cosa diversa dalla facilità»<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> È quanto Buzzati dichiara a G. Trevisani, nell'intervista che chiude la sua introduzione a D. Buzzati, *Barnabo delle montagne*, Mondadori, Milano, 1968, p.10.

## Bibliografia

### I. Corpus

1. Dino Buzzati, *Un Amore*, Mondadori, Milano, 1963.

### II. Articoli pubblicati in periodici

1. Altieri Biagi, Maria Luisa *Sintassi dell'incipit in Buzzati*, in Ead, fra lingua scientifica e lingua letteraria, Istituti editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa, 1998.

### III. Libri

1. Buzzati, Dino, *Barnabo delle montagne*, Mondadori, Milano, 1968.
2. Buzzati, Dino, *Il Colombre*, Mondadori, Milano, 1966, pp. 365-72.
3. Buzzati, Dino, *In quel preciso momento*, Neri Pozza, Vicenza, 1955.
4. Buzzati, Dino: *Autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, (luglio-settembre 1971), Mondadori, Milano 1973,
5. Carnazzi, Giulio, *Introduzione a Buzzati, opere scelte*, Mondadori, Milano, 1998
6. Fédéric, Madeleine, *La répétition, Étude linguistique et rhétorique*, Niemeyer, Tübingen, 1985, p.158
7. Mignone, Mario *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Longo Editore, Ravenna, 1981.
8. Mortara Garavelli, Bice *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1989, p.202.

### IV. Siti web

1. <https://www.treccani.it>