

<https://doi.org/10.7393/LION-164>

## L'ironia di Buzzati e un musicarello in prosa

di [Alberto Sebastiani](#)

Dino Buzzati (1906-1972), giornalista, scrittore, pittore, poeta, drammaturgo, autore di libri per adulti e per bambini, di *Poema a fumetti* e testi ibridi di immagini e parole come *I miracoli di Val Morel*, è senz'altro tra gli autori italiani più noti, anche grazie a romanzi quali *Il deserto dei Tartari* o *Un amore*. Nonostante il successo, però, a lungo la sua pagina non ha goduto della giusta considerazione linguistica, ricondotta a una scrittura di “grado zero”. Eppure, «quanto alla lingua di Buzzati, esistono problemi tra i più complessi da affrontare per coglierne il movimento», dice Andrea Zanzotto (1982) nel novembre 1980 introducendo la questione della lingua di Dino Buzzati, individuando in lui due figure: il giornalista che sta a Milano, che sceglie uno stile «leggibile», e il narratore attento alla «natura proteiforme della lingua». Non affronta poi in dettaglio la questione, per quanto affermi che il bellunese miri sempre alla «pagina tersa», reprimendo una lingua «fiorita», e accenni a spie regionali e dialettali nell'onomastica dei personaggi. L'approfondimento è atteso dieci anni dopo, al convegno del 1991 *Dino Buzzati: la lingua, le lingue* a Feltre, ma il poeta non riesce a partecipare. È quindi Nella Giannetto, ideatrice e fondatrice dell'[Associazione internazionale](#) e del [Centro Studi](#) dedicati a Dino Buzzati, con i relativi [Quaderni](#), nonché della rivista di riferimento “[Studi buzzatiani](#)”, che per l'occasione si incarica di affrontare il discorso.

### Una lingua mai neutra

In quella pagina che Coletti (1993: 326-327) nella sua storia dell'italiano letterario riconduce a una medietà linguistica, senza eccessi di letterarietà, con eccezioni legate alla parlata dei personaggi e con una caratteristica stilistica nella figura della variazione, la Giannetto (1994), analizzando i testi di *Sessanta racconti* (1958), esemplificativi di una produzione ventennale, riconosce una sintassi paratattica, periodi relativamente brevi, ma anche peculiarità significative nell'uso dei participi, passato, spesso anticipato, e presente («Partito per esplorare il regno di mio padre, di giorno in giorno vado allontanandomi dalla città e le notizie che mi giungono si fanno sempre più rare»), nella ricorrenza del gerundio assoluto («Procedendo la primavera, l'aria intanto si faceva più tiepida») e nell'omissione dell'articolo («ansioso di dare importante notizia»), in frasi la cui linearità è spezzata con incisi (con virgole o trattini) e parentesi, e marcata da avverbi in posizione preverbale («mai potrò arrivare alla fine») e dalla successione nome del predicato-copula-soggetto («breve era lo spazio») per esigenze ritmiche, per musicalità. Se sul piano semantico la Giannetto individua poi aggettivi e avverbi che indicano vaghezza, senso di indeterminatezza, sul piano retorico e stilistico rileva onomatopee, anche originali (*buc buc buc*), alcune infrazioni dal parlato (*gli per le, gente* concordato al plurale) e un lessico che presenta rari forestierismi e occorrenze di italiano regionale (es. *storno, pantegana, fin per persino, andare a ramengo, dabbasso, squinzia*;

forme venete come *pedestallo, cosidetta, sopraluogo, rinvangando*), popolare, colloquiale (*sfottermi, crepare, imbufalito, mi hanno beccato, minchionati*) e aulicismi (*lungi, polverulente, ripe, cure, guatare, vespero*). L'analisi conferma quindi l'osservazione di Zanzotto: è una lingua complessa e variegata, mai neutra.

### **Registro, sintassi, stile**

Negli anni successivi aumentano gli studi linguistici dedicati a Buzzati, che dimostrano la personalità e la ricchezza della sua pagina. Altieri Biagi (1998, 2000) individua fenomeni significativi relativi al registro (la scelta letteraria quando antepone l'aggettivo ai nomi: *ventosi valichi*), alla sintassi (con un uso dosato di subordinate esplicite e implicite), allo stile, con le parentesi polifunzionali, i frequenti commenti interrogativi, l'uso assoluto di congiunzioni, preposizioni e avverbi a fine enunciato, la predilezione retorica per l'elenco, la progressione, la ripetizione e il riecheggiamento a distanza, infine relativi al ritmo della prosa, costruita con attenzione anche alla tramatura fonica di consonanze, assonanze, allitterazioni, rime.

### **Giovanni Drogo e le cinque «W»**

In particolare, affrontando la relazione tra il Buzzati giornalista e lo scrittore, Altieri Biagi studia la ricorrenza degli incipit cronistici nei testi narrativi (costruiti rispondendo alle *wh- questions*: chi, cosa, quando, dove e perché, del tipo «Nominato ufficiale, Giovanni Drogo partì una mattina di settembre dalla città per raggiungere Fortezza Bastiani, sua prima destinazione»), un'estensione dall'abitudine giornalistica alla produzione letteraria, che evoca una normalità in cui poi irrompe l'anormalità. In questo tipo di incipit Buzzati elabora variazioni nell'ordine delle domande («Un mattino del febbraio 1960, a Milano, l'architetto Antonio Dorigo, di 49 anni, telefonò alla signora Ermelina»), introduce il personaggio quasi sempre per nome e cognome, più di rado con nome o cognome, indicando la professione e l'età, mentre oscilla tra esattezza e genericità del momento temporale. Il passaggio alla dimensione del fantastico è annunciato da indizi inquietanti (rumori nel silenzio, crolli nella solidità del terreno/di una muraglia, rilievi su superfici piate, aperture su superfici verticali), è segnalato da elementi ricorrenti (*porta, arco, varco*), introdotto da spie linguistiche (*in quel preciso momento, a un certo punto, un rintocco*), in situazioni di concomitanza temporale e secondo usi verbali ricorrenti, come il passaggio dall'imperfetto al perfetto («L'onorevole Aldo Smith, sottosegretario dell'Ordine Pubblico, stava scrivendo con fatica il discorso di risposta all'onorevole Fossambra [...], quando dalla finestra venne un lievissimo fruscio»). Ne risulta una pagina la cui lingua «al di là delle sue apparenze tranquillizzanti e della sua indubbia "limpidità", è un fenomeno molto complesso, ricchissimo di tensioni, di vibrazioni, di crepacci semantici» (Altieri Biagi 1998: 265).

### **Gli studi sulla lingua, i convegni**

Una complessità voluta e ricercata per costruire una voce precisa, come dimostrato sia dagli studi filologici, ad es. per l'edizione delle *Opere scelte* curate da Giulio Carnazzi per i Meridiani Mondadori (1998), o sulla parabola editoriale dagli elzeviri sul «Corriere della Sera» alla loro edizione in *Sette messaggeri* del 1942 (Colombo 1996), per cui è possibile parlare di «conquista di una retorica della semplicità», sia da quelli linguistici che ne hanno indagato la ricercatezza retorica e ritmica (Baglioni 2020, Atzori 1996 e 2018, Lazzarin 1998, Reitano 2013). Inoltre, nel complesso rapporto tra attività giornalistica e narrativa è stata dimostrata una osmosi reciproca di sperimentazioni, recuperi e riecheggiamenti (Atzori 2012, 2014, 2021), mentre l'onomastica è risultata spia di una particolare ricercatezza (Lazzarin 2008, Vignali 2021, Zangrandi 2017) e anche le analisi relative alla scrittura drammaturgica e della prosa per ragazzi hanno dimostrato l'attenzione linguistica del bellunese (Baglioni 2020a, Puppa 1994, Esposito 2014). Gli studi sulla lingua di Buzzati sono così diventati, oggi, una parte consistente della ricerca sull'autore, che quest'anno in occasione del cinquantesimo anniversario della morte vedrà numerosi nuovi contributi, già significativamente aumentati nell'ultimo decennio (ricordiamo Zangrandi, 2014, Polcini 2014, Mellarini 2017, Daniele 2018, Perale Dalla Rosa 2020). Dopo i numerosi appuntamenti che si sono tenuti nel 2021, tra cui il convegno internazionale *Buzzati e il confine* a Merano, visibile [online](#), sono ora ad es. in apertura *Dino Buzzati e la parola* alla IULM di Milano e in via di organizzazione *Buzzati: scrittura e visività*, tra marzo e giugno a Venezia, Università Ca' Foscari, e a Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, ed è in preparazione un numero monografico di «[Quaderni del '900](#)».

### ***La barattola***

In questa sede intendiamo contribuire con l'analisi di un racconto apparso sul «Corriere della Sera» il 9 novembre 1960, poi pubblicato in *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966). S'intitola *La barattola* e oltre a presentare, come vedremo, gli stilemi buzzatiani, offre un esempio interessante sia di intertestualità con la cultura pop, sia dell'ironia dell'autore, fondata qui su competenze metalinguistiche. È un testo nato nell'ecosistema narrativo di *Un amore* (Panafieu 1973: 157, Atzori 2012: 79), che racconta di una ragazza sedotta e abbandonata, incontrata davanti a un juke box in un caffè da un avventore mentre ascolta una canzone di successo del momento: *Il barattolo* di Gianni Meccia. Si tratta di una canzone uscita in quello stesso 1960, a luglio, ai cui arrangiamenti ha collaborato Ennio Morricone, inventando uno strumento che riproduce il suono del barattolo che rotola, leitmotiv sonoro e testuale della canzone, che qui riportiamo:

*Rotola, rotola, rotola*

*Strada facendo rotola*

*Rimbalza qua e là*

*Rotola, rotola, rotola*

*Come il mio amore inutile*

*Dove mai finirà?*

*Tratta il mio cuore così  
Come fosse un barattolo  
Lo fa girare qua e là  
Senza nessuna pietà  
Forse neppure lo sa  
Perché lo fa*

*Rotola, rotola, rotola  
Strada facendo rotola  
Gira, rimbalza e rotola  
Come il mio amore inutile  
Dove mai finirà?*

*Tratta il mio cuore così  
Come fosse un barattolo  
Lo fa girare qua e là  
Senza nessuna pietà  
Forse neppure lo sa  
Perché lo fa*

*Rotola, rotola, rotola  
Strada facendo rotola  
Gira, rimbalza e rotola  
Come il mio amore inutile  
Dove mai finirà?  
Dove mai finirà?  
Dove mai finirà?  
Dove mai finirà?*

La canzone racconta quindi una storia d'amore sofferta, in cui l'amante si lamenta in prima persona di un amore non corrisposto, e paragona il proprio cuore al barattolo scalcciato spietatamente

dall'insensibile (ex?) partner. Diversi elementi lessicali del testo sono ripresi, in particolare nel finale, in *La barattola*. Rispetto al titolo, la forma attestata dalla [quarta edizione](#) del Vocabolario degli Accademici della Crusca, ma come specie d'uccello acquatico (poi nel Tommaseo Bellini e nel GDLI), qui però Buzzati volge al femminile il sostantivo maschile, l'oggetto tematico, *il barattolo*, rendendolo il correlativo oggettivo della condizione della protagonista, Luisella, che diventa appunto *la barattola*. Il termine al femminile è però citato solo nel titolo, e offre così una sintesi del racconto, che si sviluppa in sette quadri, separati tipograficamente l'uno dall'altro da spazi bianchi: 1) l'incontro nel caffè con lui che la avvicina, le offre aiuto per selezionare il disco (*il "Barattolo"*) e lo commenta; 2) l'uscita insieme dal locale con la presentazione professionale di lui (*capotecnico montatore*) che la indovina *studentessa*, e con la richiesta di rivederla, rifiutata da lei che però gli dice il suo nome: Luisella; 3) un nuovo incontro, in cui lui si dichiara e si lamenta dell'indifferenza di Luisella e la corteggia, appartandosi con lei in una strada al buio; 4) lui, che si scopre chiamarsi Alfredo, che accampa un impegno di lavoro per evitare un appuntamento con lei l'indomani; 5) Alfredo che risponde al telefono a Luisella dal lavoro ma chiamandola Cocchi, facendola ingelosire; 6) lui che si presenta in ritardo a un appuntamento e le mente sulla sera precedente, perché il film che dice di aver visto con la sorella e il suo fidanzato non è più al cinema da una settimana, per cui Luisella si dispera e lo allontana; 7) lei, sola in casa con la madre preoccupata nel vederla triste e in attesa di una telefonata che non arriva.

### **Progressione anaforica**

Riguardo agli stilemi buzzatiani, l'incipit non è cronistico, ma introduce la progressione anaforica che caratterizza il racconto. Si apre con il sintagma verbale «Lui dice:», che viene poi ripreso nei capoversi successivi, diventando «Lui disse:», o «Lui:» cui segue il discorso diretto; ad esso risponde un «Lei dice:», poi «Lei disse:» e «Lei:», e si contrappone «Lei tacque». La costruzione del racconto muove su questa alternanza, la costruzione anaforica permette la ripetizione e dà unità e progressione alle sequenze, e porta a un'inversione dei ruoli, perché nel corso del racconto sempre più lui si fa reticente (ma caratteristica della sua voce è la reticenza fin dall'inizio, espressa dall'allusività, come vedremo, e dai puntini di sospensione: «“è chiaro che non può essere che donna, soltanto voi siete capaci di...”», «“No, ma lo sai, Cocchi, che qui in stabilimento, mentre si lavora...”», «“Ma lo sai, Luisella che cominci a...”»»), poi mente, infine tace ed esce di scena nel settimo quadro: «Poi lui non disse niente, non diceva più niente».

### **Variazione dei tempi verbali**

Riscontriamo inoltre, sempre in relazione alle figure di ripetizione e insieme all'intertestualità con la cultura pop, anche l'uso della epanalepsi per cercare insieme l'effetto del parlato ed esprimere parodicamente un'enfasi amorosa artificiosa: «“Vieni qui, amore, amore, amore.”». Più interessante è invece la variazione dei tempi verbali (Atzori 2012: 61) in: «Lei dice un piccolo, meccanico grazie e poi lo guarda, non se ne era accorta, lo aveva al fianco ma non lo aveva notato e adesso lo guarda. Fu in un attimo». Qui muovono dal presente al trapassato prossimo, dall'imperfetto al trapassato prossimo, di nuovo al presente e infine al passato remoto. Un passaggio temporale che da

un lato pone il tempo narrativo che caratterizza il racconto (il passato remoto della progressione anaforica), dall'altro con questo slittamento traspone il racconto in un'altra dimensione, e la situazione comune (un banale approccio di un ragazzo a una ragazza) diventa narrazione, acquisisce rilievo, absolutezza, tipicità. Un passaggio dunque grammaticalmente non standard, che rende il testo non coeso, ma narrativamente efficace.

## **Parole e silenzi**

Il passaggio del tempo, e con esso della relazione tra Alfredo e Luisella, è scandito anche dai pronomi personali usati nei dialoghi, infatti dal rispettoso "lei" si passa all'allocuzione familiare "tu" repentinamente, nella terza sequenza, in cui il corteggiamento di Alfredo porta all'amoreggiamento dei due. Si apre con l'anaforico «Poi lui disse: "Lo vuol sapere che cosa ho fatto in questi giorni?"», in cui Alfredo usa il "lei", cui lei risponde coerentemente, dopo alcune schermaglie amorose, «"Lei ha voglia di scherzare"», e quando i due oltrepassano il "varco", come apprendiamo dalla battuta di Luisella in cui appare la prima persona plurale "noi" («"Ma perché andiamo giù per questa strada? Il buio non mi piace. Torniamo"»), lui passa al "tu" con «"Che buon profumo che hai, Luisella"» e poi, di fronte al suo silenzio («Lei tacque»), continua con «"Che buon sapore che hai, Luisella"», ripetendo la stessa struttura sintattica, con lei che non parla (ancora: «Lei tacque»), finché non dirà, con il "tu": «"No, Alfredo, no, ti supplico, non voglio"».

## **Un tintinnio**

Una volta conquistata, Luisella è gradualmente allontanata da Alfredo, che inizia a farla soffrire. *Il barattolo*, in questo processo, è parte della progressione narrativa e traspare fin dal primo quadro. Anzi, all'inizio la canzone è esplicitamente citata, per titolo e autore («Lui disse: "Il 'Barattolo'! Bene, abbiamo gli stessi gusti allora". (E rise.) Lei tacque. / Lui disse: "Mica male quel Gianni Meccia [...]»), quando Luisella la seleziona sul juke box. Alfredo la commenta, in una battuta che mostra anche un uso ritmico della punteggiatura (il punto e virgola), e una marcatura della frase, una dislocazione, a imitazione del parlato: «"Sinceramente, questo 'Barattolo'; io lo trovo piuttosto una scemenza. Ma adesso, dopo che lei lo ha scelto... A lei piace molto, vero?"». La canzone è però introdotta dal «tintinnio come una campanella di latta», vale a dire è descritto il suono che apre il brano.

## **Spie dell'irreparabile**

Il *tintinnio*, come già sappiamo, è un *rintocco* presago di alterazione della normalità, e torna con variazioni a breve distanza, sempre referenzialmente: «Il disco era alla fine, la campanella di latta si perse in lontananza». Dalla definizione del suono alla sua causa, quindi. Ma Alfredo deve superare il silenzio (come il *tacque* di Luisella), quindi rifeleziona il brano cercando di fermare la ragazza che sta uscendo. Per trattenerla, usa la strategia retorica dell'allusione reticente: «"La canzone del

‘Barattolo’ a lei piace immensamente, e io so perché”», dice solleticando la curiosità della studentessa. E qui, in una concentrazione di ripetizioni e spie lessicali e sintattiche dell’irreparabile in Buzzati, Luisella casca nella rete: «Lei si fermò un attimo, sospese appena il passo che stava per fare, fu un attimo soltanto ma adesso non poteva più andarsene come prima, adesso qualcosa era cambiato e le sfuggì detto: “Perché?”». E Alfredo, con sapiente pausa costruita da Buzzati nell’inserire il ricorrente sintagma verbale in inciso: «“Il ‘Barattolo’ le piace immensamente” disse lui “perché è proprio il suo ritratto”».

### **Canzone cattleya**

Il correlativo oggettivo è introdotto, ma la schermaglia successiva è assai significativa. Sul primo Luisella finge di schernirsi offrendo un’interpretazione referenziale: «io assomiglierei a un barattolo?», il che implicherebbe che le sue forme non siano particolarmente avvenenti; lui ribatte con un’interpretazione metonimica, per contiguità: «lei è quella che lo prende a calci, *lo fa rimbalzare, lo fa girare qua e là, senza nessuna pietà*». Sono introdotti così elementi lessicali della canzone, e da questo momento essa è la loro “cattleya” di proustiana memoria. Così lui chiude il secondo quadro dicendole che l’indomani ascolterà alla stessa ora la canzone al bar, implicando così un invito, e un’intesa.

### **La condizione di Luisella**

Il racconto, con l’antefatto (l’incontro) e la parabola della storia d’amore, adatta narrativamente la canzone, mettendo in scena i quadri che, come strofe di una canzone, costituiscono un crescendo, una progressione, il cui apice è il finale in cui Luisella diventa appunto *la barattola*. *Il barattolo*, quindi, da un iniziale elemento del paesaggio sonoro diventa espressione della condizione di Luisella, anzi lei stessa diventa l’oggetto. Nella terza sequenza, i versi tornano quando Alfredo, nel corteggiare Luisella per condurla nella strada laterale, al buio, li usa in maniera scherzosa, per dirle cosa ha fatto nei giorni in cui non si sono visti:

*“ho continuato a rimbalzare qua e là. Perché si diverte a farmi rimbalzare così? Appoggi un momento un’orecchia alla mia spalla. La prego, solo un momento. Non sente?”*

*“Cosa?”*

*“Dlèn, dlèn, il rumore che io faccio rotolando.”*

[...]

*“Dio, come rotolo! Metti una mano qui, ti prego, qui nel mio petto, non senti che colpi?”*

Ritorna anche il *rintocco*, il *tintinnio*, l’onomatopea del barattolo. Scompare invece la scherzosa citazione via via che la parabola discende e la crisi avanza, e la situazione da metaforica si fa reale. Sarà il *tintinnio*, stavolta lugubre e foriero di alterazione della normalità come sempre in Buzzati, a

segnare il ritorno della canzone nell'ultimo quadro, così come l'aveva introdotta nel primo. Luisella chiede alla madre se *ha suonato il telefono*, crede di sentire *un campanello che suonava*, e qui entra la voce narrante, spostando definitivamente la storia dal realistico al fantastico:

*Sì, sì, qualcosa tintinnava. Come chiamandola. Tese le orecchie. Era giù in strada. Uno che camminava. E ogni tanto un rumore, come una latta che rimbalzasse. Camminando, l'uomo prendeva a calci qualcosa di metallico, una scatola di latta o roba del genere. Si divertiva. E ci dava dentro con tutta la forza. Il barattolo rimbalzava qua e là, rotolando. Anche lei rimbalzava qua e là, rotolando. La via era deserta, bagnata e semibuia.*

Ecco intessuti nel brano i versi e gli elementi lessicali della canzone di Meccia. Tutto si è ormai compiuto, Luisella può diventare *la barattola*:

*Quel rumore metallico passò proprio sotto la finestra. A ogni calcio che l'uomo dava laggiù, un tonfo dentro di lei che la sconquassava. Si sentiva sbattere qua e là selvaggiamente, e non c'era niente a cui attaccarsi.*

*La madre la guardò spaventata. Dalla ragazza, dlèn dlèn, usciva un tintinnare di latta.*

### **Dialogo coi musicarelli**

Il racconto si chiude sull'inquietante rintocco, che da referenziale diventa fantastico, correlativo sonoro della condizione di Luisella, che incarna così la canzone di Meccia. Lo schema narrativo, a ben vedere, è quello dei coevi "[musicarelli](#)", ovvero film le cui star erano gli "urlatori", i giovani cantanti e cantautori scatenati della nuova scena italiana rock'n'roll, come Adriano Celentano e Little Tony, poi Gianni Morandi, Peppino di Capri, Mina, Rita Pavone, Gigliola Cinquetti e tanti altri. Le trame altro non erano che storielle su conflitti generazionali costruite sulla falsariga delle canzoni, spesso citate nel titolo, che si interpretavano nella pellicola, che ne erano l'apice e sostanzialmente l'essenza, ovvero ciò che il pubblico (di giovani) voleva ascoltare (Magni 2012, Bioni 2020). Una produzione al tempo quantitativamente rilevante, basti citare a titolo di esempio, proprio negli anni della *Barattola*, per il 1959 *Urlatori alla sbarra* e *I ragazzi del Juke-box* di Lucio Fulci, *Juke box – Urli d'amore* di Mauro Morassi, *Nel blu dipinto di blu* di Piero Tellini, *Destinazione Sanremo* di Domenico Paoletta, che nel 1960 firma *I Teddy Boys della canzone* e *Madri pericolose*, anno in cui appaiono anche *Sanremo. La grande sfida* di Piero Vivarelli, *Caravan Petrol* di Mario Amendola e *Appuntamento a Ischia* di Mario Mattoli.

### **Ironia**

Buzzati con *La barattola* dialoga con questo fenomeno, quindi il racconto potrebbe essere visto, se ci è lecito usare l'espressione, come un "musicarello in prosa". In realtà non c'è la spensieratezza di



quei film, e il conflitto generazionale, quando è presente in Buzzati (Sebastiani 2008), non offre certo una lettura entusiasta o anche solo accomodante dei fenomeni giovanili, né il racconto si pone alla ricerca dei giovani come interlocutori. Piuttosto è evidente l'ironia, nei confronti sia del genere cinematografico, sia del pubblico degli urlatori. *La barattola* infatti deride, straniandole, le narrazioni tanto dei musicarelli quanto della canzone: se Buzzati usa la struttura dei primi, non offre alcun lieto fine, anzi è un finale drammatico che si esprime nel modo fantastico, inoltre rovescia l'interpretazione comune della canzone. Infatti, è una voce maschile che canta *Il barattolo*, quindi l'ascoltatore è portato a immaginare che le pene d'amore siano di un lui nei confronti di una lei, tanto che Alfredo inizialmente sostiene che sia Luisella quella che prende a calci il barattolo, lei però risponde subito, stupita, che «nella canzone non è detto se è un uomo o una donna». In effetti, non c'è marca morfologica nella canzone che autorizzi l'interpretazione della vittima come maschile. Buzzati quindi gioca ironicamente sull'equivoco, dimostrando così la sua attenzione alla lingua non solo come scrittore, ma anche come lettore. E ascoltatore.

## Bibliografia

Altieri Biagi M.L. (1998), *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali

Altieri Biagi M.L. (2000), *L'“incipit” cronistico dei testi narrativi di Buzzati*, in *Buzzati giornalista*, atti del congresso internazionale, a cura di N. Giannetto, con la collaborazione di P. Dalla Rosa, M. A. Polesana, E. Bertoldin, Milano, Mondadori, pp. 369-390

Atzori F. (1996), “*Bàrnabo delle montagne*”: *la magia del ritmo*, in “Studi buzzatiani”, n. 1, pp. 79-85

Atzori F. (2012), *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra

Atzori F. (2014), *Un borghese stregato in Sicilia. Lingua e intertestualità in Dino Buzzati*, in “P.R.I.S.M.I. Revue d'études italiennes”, n. 12, pp. 127-144

Atzori F. (2018), *Buzzati in crisi? Rileggendo Il grande (incantesimo) ritratto*, in *Figures de la crise et crise de la figuration dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, sous la direction de C. Vignali, LLSETI, Université de Savoie Mont Blanc, pp. 65-82

Atzori F. (2021), *Dino Buzzati e “Le vie d'Italia” (1948-1958)*, in *Viaggio e musica: due passioni buzzatiane. Omaggio a Marie-Hélène Caspar (1945-2020)*, a cura di D. Gachet, C. Vignali, A. Scarsella, S. T. Zangrandi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, pp. 55-71

Baglioni D. (2020), *Progressione narrativa e climax nel “Critico d'arte” di Dino Buzzati*, in *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 119-132

Baglioni D. (2020a), *Prosa, poesia e immagini nella “Famosa invasione degli orsi in Sicilia” di Buzzati*, in “Lingua e stile”, vol. 55, pp. 287-320

- Bisoni C. (2020), *Cinema, sorrisi e canzoni: il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino
- Coletti V. (1993), *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi
- Colombo A. (1996), "Un linguaggio universalmente comprensibile". *Correzioni e varianti nei primi racconti di Buzzati*, Seren Del Grappa (Belluno), DBS
- Daniele A.R. (2018), *Ombre femminili in Dino Buzzati*, Firenze, Franco Cesati
- Esposito E. (2014), *La modalità della scrittura buzzatiana per il teatro*, in "P.R.I.S.M.I. Revue d'études italiennes", n. 12, pp. 145-173
- Giannetto N. (1994), *Sessanta racconti e una lingua da scoprire*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991, a cura di N. Giannetto, con la collaborazione di P. Dalla Rosa e I. Pilo, Milano, Mondadori, pp. 7-54
- Lazzarin S. (1998), *Tra retorica e semantica. Costanti accumulativo-evocative della prosa buzzatiana*, in "Studi buzzatiani", n. 3, pp. 27-51
- Lazzarin S. (2008). *Il Buzzati 'secondo': saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Marziana (Roma), Vecchiarelli
- Magni D. (2012), *Cuori matti. Dizionario dei musicarelli italiani anni '60*, in collaborazione con M. Maiotti e con la partecipazione di M. Cavenaghi, F. Fulvi, Milano, Bloodbuster
- Mellarini B. (2017), *Il mito e l'altrove: saggi buzzatiani*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra
- Panafieu Y. (1973), *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)*, Milano, Mondadori
- Perale M., Dalla Rosa P. (2020), *Rileggere Buzzati*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra
- Polcini V. (2014), *Dino Buzzati and Anglo-American Culture*, Cambridge, Cambridge Scholars
- Puppa P. (1994), *Buzzati: la lingua in scena*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991, a cura di N. Giannetto, con la collaborazione di P. Dalla Rosa e I. Pilo, Milano, Mondadori, pp. 55-64
- Sebastiani A. (2008), *Dai giovani ai "giovani": Buzzati legge la nuova identità giovanile degli anni Sessanta*, in *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui. A la mémoire de Nella Giannetto. Actes du Colloque International (Besançon, octobre 2006)*, a cura di A. Colombo e D. Bahuet Gachet, Besançon, Presse Universitaires de France-Comté, pp. 351-370
- Vignali C. (2021), *Éléments sonores et construction de la dimension spatiale: un cas d'étude buzzatien*, in *Viaggio e musica: due passioni buzzatiane. Omaggio a Marie-Hélène Caspar (1945-2020)*, a cura di D. Gachet, C. Vignali, A. Scarsella, S. T. Zangrandi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, pp. 120-131
- Zangrandi S. (2017), *Fanta-onomastica. Scorrubande onomastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, Pisa, ETS
- Zangrandi S. (2014), *Dino Buzzati: l'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron
- Zanzotto A. (1982), *Per Dino Buzzati*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, pp. 77-82.

© Istituto della Enciclopedia Italiana - Riproduzione riservata