

Alberto Comparini

Sbarbaro e la rappresentazione *negativa* della Grande Guerra: per una lettura modernista dei “trucioli di guerra” (1917-1919)¹

Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori
carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia
mobile d'un rigagno; vedile andarsene fuori.

Sii preveggenza per lui, tu galantuomo che passi:
col tuo bastone raggiungi la delicata flottiglia,
che non si perda; guidala a un porticello di sassi.

(Eugenio Montale, *Epigramma*)

In questo saggio offrirò una lettura modernista dei “trucioli di guerra” di Camillo Sbarbaro, apparsi sulla “Riviera Ligure” tra il luglio 1917 e il giugno 1919. La scelta di questa scheggia dell’opera dell’autore ligure risponde all’esigenza di descrivere l’orizzonte epistemologico (in termini di realismo e di poetica, di storia letteraria e di reazione estetica) che caratterizzò il primo Novecento, in una finestra temporale che va dal 1910, *annus horribilis* e prefigurazione filosofico-spirituale nell’arte della catastrofe collettiva della Grande Guerra, al 1919, anno del Trattato di Versailles e teatro della cena delle ceneri del primo conflitto mondiale. Inoltre, la mancata adesione da parte di Sbarbaro a quel processo di interiorizzazione etico-civile della guerra non solo a livello politico, ma anche (e soprattutto) a livello letterario, rende la sua produzione artistica di assoluto interesse per quanto concerne la rappresentazione negativa della guerra.

Nella prima parte del mio lavoro esaminerò e discuterò alcune diatribe storico-letterarie che fino ad oggi hanno precluso una lettura modernista dei *Trucioli* (1920), i cui frammenti lirici sono stati ricondotti a correnti artistiche espressioniste e/o impressioniste. In questa sezione proporrò tre linee guida (una geografica, la “Riviera Ligure”, una storica, la Grande Guerra, e una teorica, il frammentismo) per affrontare la questione del modernismo in Sbarbaro. Nella seconda parte, dopo una breve introduzione filologica, commenterò alcuni tra i trucioli di guerra più importanti della raccolta; così facendo, mostrerò come la cifra modernista di Sbarbaro non trovi forma solamente attraverso la

¹ Il testo qui proposto è costituito dalla rielaborazione di un intervento (“Sbarbaro and the ‘trucioli di guerra’”) che ho pronunciato al convegno “The Myth of the Great War” organizzato da Fabio Finotti presso il “Center for Italian Studies” dell’Università della Pennsylvania il 24 e 25 aprile 2014. Dedico questo lavoro a Laura, per la sua ostinata pazienza e il suo amore.

rappresentazione della realtà *per fragmenta*, ma anche attraverso l'utilizzo del monologo interiore — il *medium* che permette all'io sbarbariano di fondere dimensione lirica e dimensione narrativa all'interno del testo letterario.

Sebbene questo saggio abbia un taglio strettamente monografico (Sbarbaro, il modernismo e i trucioli di guerra), ho cercato di fornire alcuni spunti storico-teorici e geografico-culturali per allargare lo spettro di indagine alla polveriera letteraria della “Riviera Ligure” (1895-1919),² la cui sperimentazione letteraria contribuì, indirettamente, allo sviluppo del modernismo italiano. La figura di Sbarbaro, quindi, deve essere considerata e letta anche come un punto di partenza, come una sorta di monade benjaminiana da cui ripartire per tracciare un nuovo profilo critico-interpretativo di questa straordinaria stagione primonovecentesca della letteratura italiana.

1. *Problemi di critica letteraria: Sbarbaro, le avanguardie e il modernismo*

Come ricorda Antonello Perli ne *La parola necessaria* (2008), la (s)fortuna critica di Camillo Sbarbaro ha attraversato due fasi: la prima, filologica, che ha trovato una parziale risoluzione con la pubblicazione nel 1985 dell'opera in versi e in prosa dello scrittore ligure, e la bibliografia degli scritti, pubblicata l'anno successivo; la seconda, dicotomica, o, per dirla con Adorno, la dialettica negativa tra “lo Sbarbaro ‘poeta’ rispetto allo Sbarbaro ‘prosatore’ e della conseguente sovrapposizione di *Pianissimo* a scapito dei *Trucioli* che ha contraddistinto la più effusa e pregiudicata produzione saggistica e antologica sullo scrittore” (Perli 2008: 7). Se, infatti, la precarietà filologico-testuale dell'opera sbarbariana ha generato (e in un certo qual modo salvaguardato) un interesse sul fronte ermeneutico per i *Trucioli* — un interesse inaugurato dai fondanti, e ancora oggi fondamentali, saggi di Franco Contorbia (1974) e Domenico Astengo (1983) e culminante nel volume di Simone Giusti (1997) e nel prezioso intervento di Pasquale Guaragnella (2011) —, il primato critico e poetico di *Pianissimo* sui *Trucioli* ha condannato le prose di Sbarbaro a una esistenza limbica, a tratti purgatoriale.

Non è certo mia intenzione intervenire sulla *vexata quaestio* del rapporto tra poesia e prosa, o, in termini crociani, tra poesia e non poesia, di Sbarbaro, sulla quale sono stati ampiamente versati fiumi di inchiostro. Tuttavia, è innegabile che l'insistenza della critica su questo scontro teorico-letterario abbia creato una situazione di stasi interpretativa che ha ricondotto la poetica del frammento di Sbarbaro a un principio organizzativo di impronta espressionista e/o impressionista.

Mentre Gianfranco Contini, dopo aver definito Sbarbaro “l'esempio italiano più rigoroso della prosa d'arte frammentistica” (Contini 1968: 726), lo aveva escluso dalla cerchia espressionista vociana (Contini 1988: 89-95) — e così pure

² Per la storia di questa rivista, si vedano Boero 1980, 1984 e 2003, e Boero-Merlanti-Aveto 2003.

Clelia Martignoni (1995) —, Romano Luperini (1981: 229-230) e Federico Castigliano (2014) considerano lo Sbarbaro prosatore uno scrittore espressionista *stricto sensu*. Giusti (1997: 152-154) e Perli (2008: 59), invece, rileggono la poetica sbarbariana in termini espressivo-impressionistici, riconducendola a quella del “maestro” — come lo definì Luciano Anceschi (1990: 112-113) — di Sbarbaro: Ardengo Soffici.³

Luperini ha recentemente corretto la propria posizione, definendo Sbarbaro (poeta) un “autore che, nonostante la matrice vociana, è difficile collocare nell'avanguardia espressionista” (Luperini 2012: 12).⁴ Inoltre, egli l'ha inserito nel canone della poesia modernista che, secondo Luperini, Sbarbaro avrebbe inaugurato “insieme ai crepuscolari” e “al primo Montale”, “quello compreso fra *Quaderno genovese*, *Accordi* e gli altri testi poetici del quinquennio 1918-1923 che fanno parte di *Ossi di seppia*” (2011: 93). Il nome di Sbarbaro (in questo caso nella duplice veste di poeta e prosatore) compare anche nel “tracciato del modernismo italiano” di Raffaele Donnarumma accanto ai nomi di altri scrittori — Luigi Pirandello, Federico Tozzi, Italo Svevo, Enrico Pea, Alberto Savinio, Giovanni Boine, Guido Gozzano, Marino Moretti, Clemente Rebora, Giuseppe Ungaretti — protagonisti di quella stagione che Donnarumma definisce “modernismo storico” (2012: 21-23).⁵

Per quanto ancora nebuloso e non del tutto chiaro nelle sue molteplici linee direttrici, il richiamo al modernismo quale categoria estetica per rileggere l'opera di Sbarbaro, e, nel nostro caso, i *Trucioli*, mi sembra particolarmente proficuo. Anche se la critica italiana (diversamente da quella anglo-americana) ha distinto, a livello storico e a livello formale, il modernismo dalle avanguardie,⁶ il canone modernista italiano è ancora distante da una sua completa affermazione, soprattutto per quanto concerne gli autori minori — minori rispetto ai grandi scrittori modernisti, quali Italo Svevo, Luigi Pirandello, Federico Tozzi e Carlo Emilio Gadda, per i quali la ricerca scientifica ha raggiunto risultati eccellenti.⁷ E un autore “minore” come Sbarbaro, e così altri poeti della sua generazione (non solo per motivi anagrafici ma per ragioni

³ Su Soffici e l'impressionismo letterario, si veda Cangiano 2011.

⁴ Ivan Pupo notava già nel 1999 una certa convergenza tra le soluzioni “formali e tematiche dell'espressionismo vociano” individuate da Luperini e quelle moderniste di “Luigi Pirandello e Federico Tozzi” (1999: 137, nota 29).

⁵ Nell'altra curatela dedicata al modernismo italiano (Moroni-Somigli 2004), il nome di Sbarbaro non è citato né discusso. Picchione inserisce Sbarbaro in un gruppo di scrittori modernisti (“Pirandello, Svevo, D'Annunzio, Campana, Gozzano, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, sono inseribili nella cornice generale del modernismo”), senza però giustificare tale ricostruzione storico-letteraria attraverso un'analisi testuale o attraverso una discussione teorica del soggetto sbarbariano rispetto alle filosofie dell'essere degli altri poeti menzionati (Picchione 2012: 25).

⁶ Castellana 2010: 27-30, Donnarumma 2012: 15-21.

⁷ Minghelli 2002, Donnarumma 2006, Castellana 2009, Baldi 2010.

poetiche e di geografia letteraria) che hanno collaborato attivamente alle pagine della “Riviera Ligure”, compaiono all’interno di una (potenziale) rassegna della letteratura modernista italiana solamente in veste citazionale.

La strada verso una lettura modernista di Sbarbaro sembra essere suggerita da diversi fattori. In primo luogo, la dimensione geografico-culturale all’interno della quale il poeta ligure si è affermato, cioè la “Riviera Ligure”, teatro di un interessantissimo dibattito, privo però di una linea editoriale ben definita. Ciò è suggerito altresì dal proteiforme materiale letterario pubblicato dai fratelli Mario e Angiolo Silvio Novaro, che ha permesso a Sbarbaro di poter *attraversare* e *sperimentare* la poetica del frammento secondo i propri bisogni estetici (già iniziata, con esiti diversi da quelli della “Riviera Ligure”, sulla “Voce” derobertisiana), senza dover necessariamente rispondere a un manifesto politico-letterario.⁸

Il passaggio alla “Riviera Ligure”, o meglio, l’allontanamento dalla “Voce”, da parte di Sbarbaro può essere letto sotto diverse lenti diacritiche: l’estetica non strettamente vociana dell’autore; il rifiuto della mitologia bellica; l’amicizia con Angelo Barile; l’apertura dialettica da parte di Mario Novaro a sperimentismi letterari di vario genere; la figura di Giovanni Boine — figura molta cara a Sbarbaro e a cui i *Trucioli* devono molto dal punto di vista filosofico e soprattutto linguistico (Zoboli 2006).

Tuttavia, mi sembra opportuno notare che è proprio grazie a questi fecondi ambienti intellettuali — come sarà poi “Solaria”, vero e proprio “organo militante del modernismo italiano” (Donnarumma 2012: 23) —, dove “la concezione del lavoro” e il “rapporto tra intenzione e risultato artistico” non presupponevano “la dimensione del gruppo o del movimento organizzato”, né comportavano “l’elaborazione di poetiche condivise (e spesso transartistiche), la stesura o la sottoscrizione di manifesti” (Castellana 2010: 28), che l’estetica modernista trovò una prima cellula embrionale a livello geografico-culturale e poté sviluppare, lentamente, una propria identità (per quanto molteplice e multiforme) storico-letteraria.

Il processo poetico che porterà Sbarbaro a definire la prosa come la sua personale “terraferma” (Sbarbaro 1985: 473) è figlio di un attraversamento letterario ed esistenziale frammentario, scrive Castigliani, “contrassegnato da una spiccata propensione per la palinodia e lo sperimentalismo” (2014: 112) che ha comportato l’amaro riconoscimento da parte dello scrittore del fallimento dell’istanza lirica di *Pianissimo* e il *necessario* passaggio al fertile terreno della prosa:

[...] la prosa è venuta cioè configurandosi come “forma” dell’apertura (della scoperta del “mondo” fenomenico, dell’oggetto, della “realtà”) necessaria a quell’espressione del mondo intimo del poeta, dell’“io lirico”, divenuta e sentita come ormai impossibile o

⁸ Per una storia della “Voce”, si vedano Mazzotti 1995 e Carpi 2009.

impraticabile nei confini di una poetica della negatività del soggettivismo introspettivo.
(Perli 2008: 228)

Abbandonandosi nelle braccia della prosa, come si legge in una lettera indirizzata ad Angelo Barile del 1912 (Sbarbaro 1985: 554), Sbarbaro sperava di poter diventare “un altro”, lasciando dietro a sé “la sua vecchia pelle”, liberandosi così di “[s]e stesso” (Sbarbaro 1985: 45) e colmando quella “mancata integrazione ontologica tra l’io’ e la realtà” (Pavarini 1997: 54) che aveva caratterizzato il disincanto estetico di *Pianissimo*. I *Trucioli*, allora, si presentano quale superamento artistico ed esistenziale della dimensione puramente estetizzante e soggettiva della poesia lirica, e vanno intesi quindi come una svolta dialettica ed epistemologica della poetica di Sbarbaro, nella misura in cui egli ha cercato nella commistione tra poesia e narrativa, tra soggettivismo e oggettivismo, una nuova *forma mentis* per rispondere al nuovo orizzonte filosofico venutosi a creare all’inizio del Novecento e sviluppatosi attorno ai poli rifrangenti del 1910 e della Grande Guerra.

Mentre la singolare esperienza di *Pianissimo* era dovuta a una vera e propria “deficienza dell’essere” (Harrison 2014: 109-77), la cui sintomatologia (e teleologia poetica) può essere ricondotta e associata alla crisi del 1910, quando l’improvvisa esplosione di morte (fisica e metafisica) era divenuta icona dell’impossibilità della vita di configurarsi “come valore centrale per l’uomo etico” (Lukács 1967: 121), il passaggio alla prosa (e, nello specifico, al frammentismo) segue un paradigma diverso, legato inevitabilmente alla sconfitta dell’uomo nei confronti della Storia durante la prima guerra mondiale. Se *Pianissimo* figura quale momento dello Spirito Assoluto quando l’arte espressionista diventa — scrive Harrison — “la prefigurazione spirituale di una fatalità indicibilmente tragica, riscontrabile nei toni degli audaci e degli angosciati, dei devianti e dei disperati, nell’arte di una gioventù precocemente invecchiata nell’attesa di una guerra che aveva a lungo sperimentato nello spirito” (2014: 14), e che popolano i versi di Sbarbaro (in *Pianissimo* il poeta-sonnambulo incontra prostitute, ubriachi, disperati che vagano per le strade durante la notte), i *Trucioli* sono la realizzazione, la figurazione dell’arte nello spirito che si fa e diventa storia, e rappresentano un nucleo testuale fondamentale per affrontare la demitizzazione del mito della Grande Guerra in chiave modernista attraverso l’autocoscienza dell’io sbarbariano. Del resto, come ricorda Castellana, “[i]l modernismo [rispetto alle avanguardie] scommette sulla funzione comunicativa della letteratura, e scommette anche sulla convenzione rappresentativa che, per tutto l’Ottocento, era stata l’espressione più compiuta di quella funzione: per lo scrittore modernista il mondo esterno esiste e può essere raccontato, ma solo attraverso lo specchio della coscienza. Una mediazione tra soggettivo e oggettivo è ancora possibile” (2010: 29).

La modalità autobiografica frammentista ricercata da Sbarbaro nei *Trucioli*

si presenta come un percorso di carattere epistemologico, come una esplorazione della realtà attraverso una coscienza soggettiva etico-critica diversa, lontana da quelle forme meramente empiriche (seppur affidate a una ipotiposi dell'io lirico, il "sonnambulo", e non a una struttura trascendentale della persona che dice io)⁹ ricercate nella raccolta edita nel 1914 per le edizioni della "Voce", e ora votata a una dimensione trascendentale. Se "nel 1910 il primo decennio nell'ultimo secolo del morente millennio viene a concludersi" nel contesto "di uno sconvolgimento talmente filosofico e metafisico" (Harrison 2014: 15) da distruggere le certezze dell'io e la percezione oggettiva della città (luogo deputato, deformato e destrutturato della deambulazione del sonnambulo sbarbariano in *Pianissimo*), il triennio 1917-1919 raccoglie, per Sbarbaro e per gli autori della "Riviera Ligure", una sfida *mimetica* nei confronti del reale e dell'istanza etica della letteratura, come scrive Castellana:

Dopo il 1914-1915, raccontare il mondo significa fare i conti più o meno direttamente con l'evento che più in profondità ha lacerato la coscienza europea nel primo quarto del secolo. Dopo questa data la narrativa subisce una svolta, e se è vero che la guerra non muta la struttura produttiva monopolistica e imperialista dell'economia e della società italiana del 1918, è altrettanto difficile dubitare che essa abbia contribuito a radicalizzare il pessimismo di chi ne aveva compreso l'assurda insensatezza. E va da sé che anche questo è un elemento che divide il modernismo dalle avanguardie, che avevano appunto creduto di vedere nella guerra una forma di "igiene del mondo" e di palingenesi sociale.
(2010: 30)

Il rapporto tra *mimesis* ed etica, in termini di rappresentazione del reale e testimonianza storico-estetica dell'esperienza bellica, costituisce non solo il secondo punto di tangenza tra Sbarbaro e il modernismo, bensì anche il terzo, poiché il *medium*, la struttura formale che soggiace al processo di costruzione letteraria da parte dell'io poetico, il frammento, è intrinsecamente legato alla fenomenologia modernista della realtà dei *Trucioli*.

Procediamo con ordine. Che il realismo, nella cultura occidentale, costituisca da sempre un punto di scontro della critica è stato ampiamente dimostrato da Federico Bertoni in *Realismo e letteratura* (2007), dove lo studioso, passando in rassegna la storia di questa categoria storica, estetica e letteraria, riassume tale diatriba attraverso un sintagma particolarmente appropriato: "parola sfortunata" (17-23). Riferendosi alla *vexata quaestio* del rapporto eziologico tra mondi reali e mondi di finzione, tra mondi di persone e mondi di *personae*, Bertoni, relativamente al romanzo, afferma che

non ha alcun senso, in effetti, dire che un romanzo rappresenta (copia, imita, descrive...)

⁹ Relativamente al caso di Sbarbaro, si veda Coletti 1997. Per un'analisi storico-letteraria e teorico-descrittiva delle problematiche relative al rapporto tra io trascendentale e poesia moderna, mi si permetta di rimandare a Comparini 2012. Per uno studio generale sulla poesia moderna, rimando a Mazzoni 2005 e Scaffai 2005.

il mondo reale, per il semplice fatto che il mondo rappresentato non preesiste all'atto stesso della rappresentazione, all'atto testuale che lo istituisce: è un mondo unico, irripetibile, inondato da una specifica "tonalità di luce", portato all'esistenza da quell'atto doppiamente creativo che è il rapporto tra l'autore e il lettore. In altri termini, "il testo di finzione non riproduce il reale, ma costruisce dei mondi testuali che non gli preesistono e che non presuppongono una relazione diretta con il mondo d'esperienza del lettore o dell'autore."

(Bertoni 2007: 106)

La lettura di Bertoni può essere effettivamente estesa anche a quei generi letterari misti, dove dimensione narrativa e tensione poetica diventano espressione materiale ed estensione estetica delle due cifre fondanti la prosa poetica del primo Novecento:¹⁰ da un lato, abbiamo la funzione lirica, che agisce a livello testuale quale matrice strutturale e strutturante dell'opera lungo l'asse del soggettivismo; dall'altro, ἔμπειρία, la cui azione e presenza lungo l'asse dell'oggettivismo permette all'io narrante di trasgredire le leggi della narrazione proprie dei generi prosaici e contaminare l'esperienza assolutizzante e sublimata dell'io lirico con la natura empirica della realtà.

Questo strenuo tentativo di percezione della realtà *per fragmenta*, che vede impegnati, a livello sincronico e lungo il medesimo spazio letterario, Giovanni Boine (*Frantumi*, 1918)¹¹ e Camillo Sbarbaro (*Trucioli*, 1920) — i quali si inseriscono a loro volta in quella linea frammentista iniziata dai *Frammenti lirici* di Clemente Rebora (1913) e dai *Canti orfici* di Dino Campana (1914)¹² — non risponde solamente a un principio di ordine estetico. Come sottolinea Francesca Corvi, "nonostante il carattere transitorio e di breve durata della stagione del frammento", la figura di Sbarbaro assurge a "a ruolo di guida e di rinnovamento" della stagione letteraria del primo Novecento, trovando nella "Riviera Ligure" il proprio *locus amoenus*, dove alla sperimentazione stilistica decostruttiva delle avanguardie viene contrapposto un principio costruttivo. In questo senso, Sbarbaro, che "sarà pressoché l'unico a sostenere a lungo la poetica del frammentismo, addirittura fino al 1962, anno della terza ed ultima

¹⁰ A riguardo, si vedano Meijer 1984, Macrí 1998, Valli 2001 [1980], Corvi 2005.

¹¹ Castellana riconosce già nel primo Boine de *Il peccato* una dimensione modernista della sua poetica: "*Il peccato* di Boine (1913-1914) [...] mostra invece la crisi incipiente, ponendosi esattamente sulla linea di confine tra la negazione avanguardistica del genere e il ritrovato interesse (tipicamente modernista) per la forma-romanzo" (Castellana 2010: 25).

¹² "Alcuni dei titoli più dei brani più significativi sulla rivista risultano già indicativi di un nuovo *modus* espressivo che prende campo con continuità proprio sulle sue pagine e anticipa le future poetiche del *frammentismo* e della *prosa d'arte*; oltre ai *Trucioli* di Sbarbaro e ai *Frantumi* di Boine usciti tra il 1915 e il 1919, saranno da segnalare anche il precedente *Frammento* di Bontempelli del 1907, così come i *Frammenti* di Cecchi del 1915 e del 1916; a questi si aggiungono i numerosi frammenti di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi apparsi fra il 1898 e il 1917; inoltre lo stesso direttore Mario Novaro intitolerà *Frammento* un suo testo del 1910" (Corvi 2005: 43).

edizione di *Fuochi fatui*, ma anche vigilia dello sperimentalismo, sancito l'anno seguente dalla costituzione del *Gruppo 63*" (Corvi 2005: 46), si pone così quale testimone e paradigma di questa stagione primonovecentesca, dove espressionismo e frammentismo, lirica e narrativa, sfuggono alla morsa destrutturante delle avanguardie, unendosi in un unico movimento dis-armonico, le cui linee di discontinuità sono dovute unicamente dalla multiforme ricerca di una forma letteraria capace di rispondere, e quindi di opporsi, alla frattura sociale, politica, religiosa, artistica e filosofica che colpì la classe intellettuale nel primo ventennio del Novecento.

L'incompiutezza del frammento, allora, non deve essere letta, come ritiene invece Castellana, in termini esclusivamente avanguardistici, nella misura in cui "[i]l ritorno al romanzo indica piuttosto l'esigenza di tornare a concepire la letteratura come mediazione", mentre "l'avanguardia, con la sua poetica del frammento, dell'incompiutezza costitutiva dell'opera, del valore del mero gesto artistico, rifiutava la mediazione in quanto tale." L'operazione letteraria in atto sulla "Riviera Ligure" agisce in una direzione diversa da quella vociana: il frammento rappresenta una forma di mediazione tra narrazione romanzesca e lirica simbolista, che riconosce nelle "contraddizioni forma-contenuto, soggettivo-oggettivo, arbitrario-necessario, razionale-irrazionale, psicologismo-naturalismo" (Castellana 2010: 28) un principio dialettico positivo, catalizzatore di nuove potenzialità conoscitive da parte dell'io e di riflessioni di carattere etico ed estetico nei confronti della realtà.

A partire da questa triplice dimensione modernista (geografica, storica e teorica), nella prossima sezione cercherò di dimostrare come i trucioli di guerra di Sbarbaro raccolgano a livello testuale la necessità esistenziale da parte delle generazioni entrante nel secolo breve di affrontare in termini dialettici e di mediazione letteraria la frantumazione del realismo ottocentesco e dell'identità tra io trascendentale e io empirico attraverso una mimesi della realtà *per fragmenta*. La rappresentazione negativa della Grande Guerra, in quanto elemento distorto (per quanto volutamente *assente* nei *Trucioli*) non solo della realtà — e quindi del rapporto di causa-effetto tra referenti e significati —, ma dei *realia* (da intendere in questo caso in senso propriamente scolastico) e della coscienza rifratta del soggetto sbarbariano — e quindi dei postulati e fondamenti metafisici propri dell'io cosciente —, diventa il prisma interpretativo da cui partire per una rilettura modernista del frammentismo italiano e della poetica di Sbarbaro.

2. "La guerra vuol dire": il modernismo di Camilo Sbarbaro

I "trucioli di guerra," scrive Perli, nell'edizione vallecchiana 1920, sono "diciassette testi (diciotto se si aggiunge il brano [La guerra vuol dire] [...]), "ben undici dei quali apparvero la prima volta nel numero del giugno '19 della *Riviera Ligure*" (Perli 2004: 133): *Marcia* (283-84), *Ho scoperto qui sopra* (285), *Bene issata. Stretta* (286), *La selva buia di scavi* (287), *La lotta che*

scuote (288), *L'abetta è piena di prodigi* (289-90), *Perché nella linea oscura* (291), *Ave, 2 novembre 1917* (292-94), *Sull'erbaglia sommersa* (295-96), *Uscivo dalla trincea* (297-98), *Ci sono ancora gli animali* (299-300), *Avviene che vicino a una bestia* (301-02), *Ormai se qualcuno invidia* (303-04), *Natale a Terres* (305-06), *Franzenfeste* (307-08), *Lüsen* (309-11), *Primavera a Lüsen* (312-13).¹³

Questa sezione bellica occupa senza soluzione di continuità la parte finale dei *Trucioli*, assegnando così all'esperienza della guerra un ruolo centrale per quanto riguarda l'interpretazione del volume e della poetica di Sbarbaro, per il fatto che la frammentazione dell'io si chiude all'insegna del riverbero della Grande Guerra. Non è certo questa la sede adatta per passare in esame l'intera serie di frammenti; quindi, data la specificità del mio oggetto di indagine (la poetica modernista di Sbarbaro), mi concentrerò su alcuni testi particolarmente significativi per sottolineare come la percezione della realtà *per fragmenta* e dei *realia* sia intrinsecamente legata all'azione deformante della catastrofe (individuale e collettiva) della Grande Guerra, e come la fenomenologia dell'io abbia reagito ad essa attraverso un'analisi soggettivo-oggettiva del rapporto tra *mimesis* ed etica, delegando alla natura il proprio ruolo di soggetto conoscente.

Sebbene Sbarbaro abbia deciso di non includere il truciolo *La guerra vuol dire* nell'edizione 1920,¹⁴ ritengo utile partire da esso per mostrare come i riflessi dell'esperienza bellica, anche quando essa viene recuperata in termini dichiaratamente negativi e di *absentia*, abbiano provocato una rottura (a livello estetico ed etico) dei legami tra reale e *realia*. Inoltre, i trucioli di guerra composti dopo questo primo esperimento stilistico sono un suo prolungamento:¹⁵ una ulteriore testimonianza letteraria della “condanna sottile ma totale della guerra e della condizione militare in genere” (Sbarbaro 1985: 542)¹⁶ che l'*incipit* de *La guerra vuol dire* incarna:

¹³ I numeri tra parentesi corrispondono alle pagine dell'edizione critica dei *Trucioli* (1920), curata da Giampiero Costa per Scheiwiller nel 1990. Per una dettagliata analisi filologica e macrotestuale dei trucioli di guerra, rimando a Perli 2004: 133-135.

¹⁴ “[...] composto nel settembre-ottobre 1917, pubblicato sulla RL [*Riviera Ligure*] del giugno 1919 [...] e non accolto da Sbarbaro in T1920 [*Trucioli* 1920], [fu ristampato] in *Fuochi fatui* terza edizione ed escluso dall'*Opera in versi*.” Il truciolo, prosegue Perli, “fu riprodotto da Giampiero Costa prima tra i *Trucioli dispersi* secondo il testo di *Fuochi fatui*, quindi nell'Appendice della sua edizione critica di T1920, col numero [89] e nel testo critico” (Perli 2004: 135).

¹⁵ Perli giustamente rileva che il mancato inserimento di *La guerra vuol dire* nei *Trucioli* risponde a criteri unicamente stilistici e formali: “[...] escluso in quanto abbozzo non sviluppato di una poetica del paesaggio elaborata invece nei trucioli inclusi nel libro, e mera eco del truciolo [*Firenze vuol dire*] e di esso sorta di doppione inespressivo e perciò giustamente sacrificato” (Perli 2004: 137).

¹⁶ La citazione è tratta da un appunto scritto a penna da Sbarbaro sotto la dedica *A Angelo Barile* per l'edizione Vallecchi 1966 delle *Cartoline in franchigia*.

La guerra vuol dire: la pergola solare sospesa sulla terra amorosa di Francia; la fontana ghiacciata che ci venne incontro a Buttrio; le vetrine di Bologna versicolori nella nebbia; a Vigodarzere, tra le sparse ramaglie incristallate dalla galaverna, il sole che cresceva rosso; i secchi di rame colmi che mettevano in mostra il fianco di Mariuta; la notte di Udine; l'estate densa di Fara; Cesuna Bombardata, presepio ridente della neve; le dame di Crocerossa rondini violette; Dueville assordata dai nidi; la luna di Caminetto gelata e al sole di febbraio i buoi pezzati che aravano; a Orsaria i fioretti azzurri in cui riconobbi gli occhi della sorella; il salice piangente, fanciulla in capelli, incontrato in marcia sulla via di Percotto; Soleschiano paesello — monastero; il ciuffetto di fiori bianchicci che trema sul mio capo in trincea.

(Sbarbaro 1990: 362-63)

In questo truciolo l'epifania semantica della guerra viene deprivata di ogni risvolto significativo; essa rimane un puro fono, un rumore, un momento acustico che non può generare identità o distinzione, coppie minime e valori distintivi che permettano all'io di definire se stesso e la realtà circostante. Dopo i due punti, segue una colata nominale che sembra richiamarsi a una fenomenologia impressionista della realtà da parte dell'io; tuttavia, Sbarbaro costruisce abilmente un monologo interiore, grazie al quale l'io narrante riesce a esprimere non solo gli elementi propri della coscienza sensibile, bensì anche quelli dell'inconscio, che nel testo sbarbariano si manifesta in tutta la sua fragilità, franto dall'esperienza bellica e incapace di articolare una geografia spaziale ed emotiva attraverso i meccanismi della ragione.

Da un punto di vista formale e ideologico, la manifestazione linguistica della guerra è un significante senza significato, privo di referenti semantici e ontologici che possano raccogliere l'istanza e il desiderio conoscitivi dell'io. Mentre l'*incipit* sembra suggerire la produzione di un enunciato dotato di un valore gnoseologico in grado di offrire al lettore e all'io uno spazio letterario dove poter sviluppare un discorso critico sulla realtà e sui *realia*, le parole di Sbarbaro smontano le catene razionali del linguaggio attraverso la fusione di motivi narrativo-oggettivi e lirico-soggettivi nel frammento, il cui potenziale valore semantico, però, è limitato dalla eco della guerra e dai suoi riflessi decostruenti all'interno della coscienza irrazionale dell'io. La demitizzazione della guerra, allora, si presenta in questo truciolo sia come agente passivo, come tropo linguistico che agisce unicamente sul piano della narrazione significante, ma non su quello della narrazione significativa; sia come deterrente dell'istanza etica del discorso letterario, dal momento che la voce dell'io, sebbene escluda a priori ogni processo di interiorizzazione etico-civile dell'evento storico, rimane racchiusa nell'automatismo della condizione alienante e disumana dell'esperienza militare.

Quest'ultimo motivo, ravvisabile nel tremolio dei "fiori bianchicci" sul capo dell'io-soldato in trincea — sineddoche della stasi in quanto luogo deputato all'estenuante immobilità dei soldati, il cui destino mortuario è racchiuso nel fremito del fiore —, ritorna con perentorietà nel primo truciolo

della sequenza bellica, *Marcia*:

Mi destai un giorno uomo matricolato. Sulla paglia il vicino inaffiava la cara otite.

Quando mi misero un fucile in mano, dentro mi raggrinzii vergine violentata dal mascalzone.

Pure non è questa vita meno logica dell'altra.
Bussa qualcuno alle porte d'Italia con un maglio lampeggiante.
Ma il viandante-sanguisuga mesce un triste vino dove si scorda.

E chi conduce sono serafini stellati, soavi alcuni come cocotti.
Cinguettano sulle vie polverose le automobili del comando.
Margherite in un prato scoppiano nella notte improvvisi.
Con occhi di condannati a morte guardiamo i tetri paesaggi passare.
Si marcia.
Si fanno sulle porte a ridere le donne sanguinarie.

(Sbarbaro 1990: 283)

Datato ottobre-novembre 1917, e quindi di poco posteriore a *La guerra vuol dire* (settembre-ottobre 1917), *Marcia*, il truciolo che apre la sequenza dei frammenti bellici, raccoglie l'istanza meccanicizzante simbolicamente racchiusa nell'inerzia del soldato in trincea. In questa nuova stazione dell'io, il ritmo del monologo interiore non è più dettato dal riaffiorare, a livello conscio e inconscio, dei ricordi che Sbarbaro associò al proprio ristagnamento esistenziale nel fango e nel sangue, nella morte e nella vita, della trincea. Così facendo, l'io-soldato si confessa nella sua più totale impotenza nei confronti del reale, essendo vittima del movimento meccanico della non-vita: la guerra. Ridotto allo statuto di non-essere, per il quale, come dirà poi Montale, "lo stesso / sapore han miele e assenzio" (Montale 1984: 33), l'io sbarbariano concepisce la guerra e la realtà come un dato oggettivo, inamovibile, il cui moto è scandito unicamente dalla ripetitività della vita militare. In altre parole, la realtà acquisita *per fragmenta* richiede una temporalità diversa, che, per quanto statica e meccanica, presenta un'andatura circolare — cioè, quella della marcia.

Nato dal solco ideologico scavato dal precedente testo, *Marcia* accentua il valore dis-umano della guerra attraverso procedimenti stilistici strettamente monologici. Occupando un unico verso nella terzina finale, il sintagma "Si marcia" svolge una funzione icastica: il significante-guerra, in quanto espressione negativa dell'esistenza, cioè dell'incapacità dell'uomo di poter comunicare secondo piani intersoggettivi e di promuovere così la comunicazione fattuale dei messaggi individuali e sovraindividuali, si manifesta come mera costruzione impersonale, isolata dal resto frammento e carica di un significato negativo, legato alla monotonia del marciare e alla ciclicità della morte.

La frattura dell'io, provocata dall'epifania negativa della guerra, si

manifesta altresì nello spazio naturale. La militarizzazione del modulo poetico-esistenziale ha deformato il paesaggio a tal punto che questi è divenuto alieno all'uomo, perdendo così quel valore di "singolarità del reale" che avrebbe permesso al poeta di ricucire i rapporti tra io e mondo, tra io lirico e io trascendentale, e tra referenti e significati. L'io-soldato che aveva abbandonato lo spazio urbano (e con esso la propria dimensione di io-sonnambulo) per sfuggire al principio meccanicizzante della città ("A queste vie simmetriche e deserte / a queste case mute sono simile. / Partecipo alla loro indifferenza, / alla loro immobilità", Sbarbaro 1985: 25) si trova così a dover fronteggiare nuovamente, come scrive Luperini, "la coscienza di una separazione dal passato prodotta dalla perdita di senso del mondo" (2006: 9).

Tuttavia, la cifra modernista che lega l'io al reale, cioè la distorsione della realtà operata dalla coscienza lirico-narrativa del soggetto conoscente nei confronti del mondo circostante, fa sì che la natura possa assumere le forme di un riflesso divergente dell'essere, una scheggia dell'io avulsa dall'inferno della guerra. Mentre in *Pianissimo* i moduli sincronicamente lirici dello spazio, del tempo e dell'io avevano creato un non-spazio dove il soggetto poetico si limitava ad assistere impotente al fallimento della modernità e al suo lento ma progressivo disfacimento (lo spazio urbano assume i connotati di una novella Dite per il linguaggio aspro e dantesco e comico e per le figure che popolano l'universo esplorato dall'io), nei *Trucioli* il soldato-Sbarbaro proietta il proprio desiderio di sé, per quanto deformato e franto, nell'altro, nella natura circostante, cercando nel meraviglioso, nell'inaspettato e nel prodigioso un elemento di rottura del tempo meccanico della guerra:

La selva buia di scavi e d'insidie, sbarrata di vigne spinose, ha, la notte, voci inumane. Starnuti, sghignazzamenti di volatili; che vedo, nel dormiveglia, occhialuti, gozzuti, con occhi di vecchi cattivi. Mi salva dall'incubo lo scricciolo — forse il pezzetto di turchino che di giorno saetta tra i rami e balzella sulla neve — immagine di me nella selva — che sferruzza nelle pause le sue limettine d'argento.

(Sbarbaro 1990: 287)

L'abetaia è piena di prodigi.

Gli altissimi ceri che mi si serrano intorno, sprizzano al sorgere del sole iridi sfavillanti: sono le lagrime di resina di fresco sgorgate, limpide come acqua. I tronchi buttano fumo e par fiato di viventi.

(Sbarbaro 1990: 289)

Infine la nebbiolina annega l'altopiano. Isolotti vi naufragano i cascinali. La luna è un imbuto celestino; e la tinta, contagiosa, crea al paesaggio un'atmosfera irreale.

Sughero, galleggio in questo incerto.

(La guerra dov'è?)

(Sbarbaro 1990: 292-93)

In questa serie di trucioli, la natura prende lentamente le forme dell'io. Nel

primo frammento, il soldato è salvato (ma non svegliato dall'incubo del conflitto bellico — così come il sonnambulo non si sveglia dall'incubo della città-inferno in *Pianissimo*) dalla disumanità della guerra, ipostatizzata in questo frammento da una natura oniricamente negativa, la cui alterità positiva, lo scricciolo che “saetta i rami e balzella sulla neve”, permette all'io un parziale riscatto etico. Diversamente da *Pianissimo*, però, dove la palingenesi dell'io era possibile attraverso un processo di autoanalisi, un attraversamento etico della propria coscienza (come non ha mancato di sottolineare Testa 2009), nei *Trucioli* l'io cede il proprio primato ontologico alla natura, nella speranza che questa riesca a superare le barriere della storia e della guerra e restituisca al (s)oggetto conoscente la propria identità.

Nel secondo truciolo assistiamo a questo fondamentale passaggio. Sebbene tra *Pianissimo* e *Trucioli* sia ravvisabile una linea di continuità del male storico avvertito dall'io, che si manifesta nell'inferno della città e nell'inferno della guerra, tra il 1914 e il 1920 si registra altresì il passaggio dalla metafisica dell'io alla metafisica della natura, dall'io come soggetto esploratore all'io come soggetto rifratto dalla natura, il cui valore secolarmente salvifico permette all'io di rompere il tempo meccanico e gli automatismi della guerra e fondare un nuovo pensiero metafisico, che tenga conto della labilità semantica dei rapporti tra referenti e significati. Il richiamo al prodigio non lascia dubbi a riguardo: etimologicamente, il prodigio è l'emissione di una voce divina, come ricorda Benveniste nel *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* (Benveniste 1976: vol. 2, 477-84). E un acuto studioso dei lingue classiche quale era Sbarbaro non poteva certo ignorare tale valore epistemologico, che egli attribuisce, volutamente, in una prospettiva laica e terrena, ai prodigi dell'abetaia.

Questo procedimento ascensivo — ma in senso strettamente terreno e orizzontale —, dove l'io registra la presenza della natura racchiusa in uno spazio pervaso da un'“atmosfera irreal” e in termini puramente antropomorfi, culmina nell'interrogativo categorico che chiude il terzo truciolo: dov'è la guerra? Difficilmente si può rispondere a questa domanda senza tener conto dell'esistenza del truciolo da cui siamo partiti, *La guerra vuol dire*.

L'epifania negativa della guerra, demitizzata da una natura umanizzata dai riflessi della coscienza dell'io, fa emergere in Sbarbaro la necessità di trovare una nuova poetica per indagare l'emergenza conoscitiva propria dell'essere dopo che questi ha assistito alla disfatta dell'uomo contro l'uomo durante la Grande Guerra. Sebbene il soldato-Sbarbaro sia uscito dal sonnambulismo della città, egli si trova ad affrontare nuovamente il proprio male di vivere nella dimensione infernale del conflitto tra uomo e uomo; e nel confronto con la natura, riletta secondo una lenta diacritica modernista a partire dai nuovi rapporti instauratisi tra l'io e la realtà a causa della deformazione dei *realia* e dell'inconscio tra il 1914 e il 1919, Sbarbaro riesce a costruire un sistema filosofico nel quale la rivoluzione copernicana dell'essere (il passaggio, già menzionato, dalla metafisica dell'io alla metafisica della natura, dal soggetto

lirico di *Pianissimo* al [s]oggetto rifratto dei *Trucioli*) si oppone alla condizione universale del male storico, che ha ridotto l'uomo a un semplice automa, un soldato che *marcia* secondo il ritmo della guerra.

L'operazione anti-trascendente di Sbarbaro mira, da un lato, a recuperare l'autonomia conoscitiva dell'io, demitizzando l'essenza meccanica e assurda della guerra, e, dall'altro, a riconoscere nella natura una nuova forma di conoscenza metafisica, laica e immanente:

Uscivo dalla trincea. Tornavo alla luce, ai paesi innocenti bombardati, alle abetaie arrossate qua e là dalla mitraglia. Era una mattina tiepida e coperta e camminavo, accompagnato ma solo, traverso opere di guerra, gli occhi miopi perduti dietro le macchie della vegetazione; quando udii un suono di campane, fiavole.

Ed ecco, per non so quale dimenticanza, di qua e di là con dolce scampanio cominciarono a chiamarsi i paesi invisibili.

Scampanio domenicale quale l'altipiano udiva ieri, quale udirà domani.
Era la vita impassibile che cancellava la guerra come l'erba la fossa recente.

Prolungavo ad arte l'illusione. Sorridevano nel viso nascosto malinconicamente gli occhi miopi, perduti dietro le macchie della vegetazione.

(Sbarbaro 1990: 297)

L'uscita dalla trincea non appartiene più al campo semantico delle azioni iterative e meccaniche. La natura ora è in grado di cancellare la guerra, giacché è riuscita a sopravvivere all'azione degli automi, a quelle mitraglie che hanno arrossato le abetaie, senza però riuscire a distruggerle del tutto. Lo spazio naturale è contaminato unicamente dalla presenza delle opere di guerra dell'uomo, mentre il ritmo delle stagioni dei paesi invisibili si sostituisce lentamente a quello della marcia ("Era la vita impassibile che cancellava la guerra") grazie alla rifrazione della coscienza dell'io, il cui occhio partecipa alla metamorfosi dello spazio e del tempo prolungando "ad arte l'illusione":

Ormai, se qualcuno invidia, è l'albero.

Freschezza e innocenza dell'albero. Cresce a suo modo. Schietto, sereno. Il sole l'acqua lo toccano in ogni foglia. Perennemente ventilato.

Tremolio, brillare del fogliame come un linguaggio sommesso e persuasivo!

Più che d'uomini ho in cuore fisionomie d'alberi.

Ci sono alberi scapigliati e alberi raccolti come mani che pregano.

Alberi che sono delicate trine sciorinate; altri come ceri pasquali. Alberi patriarcali vasti come case, rotti dalla fatica di spremere fuori la dolcezza dei frutti.

C'è l'albero della città, grido del verde, unica cosa ingenua nel deserto atroce.

Ma più di tutti, due alberi ricordo, che crescevano da un letto di torrente, allato, come svelti fratelli.

Essere un albero, un comune albero...

(Sbarbaro 1990: 303)

Come Sbarbaro decide di abbandonarsi nelle braccia della prosa, così l'io dei trucioli si abbandona al "desiderio di essere" (Bottiroli 2013: 288-353) parte di questo nuovo processo conoscitivo. Riprendendo il tema del tremolio dello spazio naturale, inizialmente declinato secondo il ritmo della stasi in trincea, e quindi della morte, Sbarbaro ne muta la funzione, assegnando un significato etico al linguaggio della natura. La preghiera laica che la coscienza dell'io intravede rifratta nella forma degli alberi ripristina, da un lato, l'idea di "social catena", di amore e fratellanza tra uomo e uomo, che la guerra ha minato, e, dall'altro, favorisce la palingenesi dell'io ("essere un albero, un comune albero..."), ora che questi è "pronto a perder[si]" e ad "abbandona[re]" il proprio passato per "conquista[re]" la "bellezza" della "natura" (Sbarbaro 1990: 295).

In questo ultimo testo assistiamo così al compimento della teoria modernista di Sbarbaro. Il monologo interiore dell'io diviene parte integrante dell'azione rigenerante (a livello epistemologico ed etico) della natura, la cui azione, muovendosi lungo l'asse della mimesi, è volta a ricucire quei legami tra reale e *realia* che la coscienza del soggetto conoscente, in séguito alla frammentazione della realtà causata dall'epifania negativa Grande Guerra, non era più in grado di percepire. La poetica modernista *per fragmenta*, quindi, si inserisce in questo processo letterario quale *medium* mimetico per sopperire alla distanza creatasi tra l'io e il mondo fenomenologico, secondo un principio propositivo (e non distruttivo); e la natura, mutando il proprio statuto ontologico da oggetto a soggetto, partecipa attivamente alla metamorfosi dell'io sbarbariano, favorendone la palingenesi e cancellando le ombre della guerra dalla memoria individuale di Sbarbaro.

3. *Conclusion*

In conclusione, attraverso un'analisi storica, teorica e testuale ho cercato di mostrare come la poetica di Sbarbaro nei trucioli di guerra segua un paradigma fondamentalmente modernista e come la Grande Guerra sia *responsabile* del mutamento dei rapporti tra io e realtà. A partire dalla frattura etico-sociale avvertita dalle scritture tra il 1914 e il 1919, Sbarbaro ha modificato il proprio sistema filosofico, cercando di trovare nuove soluzioni estetiche e stilistiche per descrivere la realtà. In questo senso, la rappresentazione negativa della prima guerra mondiale è intrinsecamente legata alla poetica del frammento: come la realtà appare intellegibile e caotica, così l'arte, per salvaguardare gli statuti mimetici del testo letterario, adegua la forma al contenuto, nella misura in cui la realtà viene ritratta dall'io poetico *per fragmenta*.

Dallo studio di alcuni dei trucioli più significativi è emerso che attraverso l'utilizzo del monologo interiore Sbarbaro ha cercato di fondere la dimensione lirica e la dimensione narrativa all'interno del testo letterario, in modo tale da esprimere sia i livelli conoscitivi della sfera sensibile sia della sfera inconscia. La realtà frammentaria così prodotta, quindi, si manifesta quale forma rifratta

del soggetto, il quale, non potendo agire direttamente su di essa, affida alla natura il compito di registrare i dati dell'io conoscente, fondando così una nuova metafisica dell'essere, dove significati e referenti sono legati tra loro attraverso la dialettica positiva tra io e mondo secondo il ritmo della natura.

Stanford University

Opere citate

- Anceschi Luciano, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio, 1990.
- Angeleri Cara e Giampiero Costa (a c. di), *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, presentazione di D. Isella, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1986.
- Astengo Domenico, *Sbarbaro e la prima guerra mondiale*, in *Omaggio a Camillo Sbarbaro*, "Resine" ns 5 (settembre 1983), 13-19.
- Benveniste Émile, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, edizione italiana a c. di M. Liborio, prefazione di E. Giammarco, Torino, Einaudi, 1976 [1969], 2 vols.
- Bertoni Federico, *Realismo e letteratura: Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Boero Pino (a c. di), *Lettere a "La Riviera Ligure": 1900-1905*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, vol. 1.
- _____, *Lettere a "La Riviera Ligure": 1906-1909*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, vol. 2.
- Boero Pino, Aveto Andrea, Merlanti Federica, *Lettere a "La Riviera Ligure": 1910-1912*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, vol. 3.
- Boero Pino (a c. di), *"La Riviera Ligure" tra industria e letteratura*, Firenze, Vallecchi, 1984.
- Bottiroli Giovanni, *"Noi non apparteniamo a noi stessi": identità e desiderio*, in *La ragione flessibile: modi d'essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Cangiano Mimmo, *La tentazione dell'"impressione": riguardo ai giudizi di Boine su Soffici*, "Poetiche" ns 13 (2-3, dicembre 2011), 269-304.
- Carpi Umberto, *"La Voce": letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, Dedalo, 2009 [1975].
- Castellana Riccardo, *Parole, cose, persone: il realismo modernista di Tozzi*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009.
- _____, *Realismo modernista: un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, "Italianistica" 39 (1, gennaio-marzo 2010), 23-45.
- Castigliano Federico, *Sbarbaro e la forma-frammento*, "Italian Studies" 69 (1, March 2014), 111-26.
- Coletti Vittorio, *Prove di un io minore: lettura di Sbarbaro: "Pianissimo" (1914)*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Comparini Alberto, *Appunti per una storia della poesia moderna italiana*, "Poetiche" ns 14 (36, dicembre 2012), 453-76.
- Contini Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.
- Contorbia Franco, *Sbarbaro e la Grande Guerra*, in "Resine", Atti del Convegno Nazionale di Studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno, 6-7 ottobre 1973), a c. di A. Guerrini, 1974, pp. 134-57.
- Corvi Francesca, *Il frammentismo sulle pagine della "Riviera Ligure": fuochi fatui della*

- prosa novecentesca, "Rivista di Letteratura Italiana" 23 (1-2, gennaio-agosto 2005), 43-46.
- Giusti Simone, *Sulla formazione dei "Trucioli" di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- Guaragnella Pasquale, *A proposito dell'esperienza bellica di Camillo Sbarbaro e di alcuni libri sulla Grande Guerra*, in *La dorata parmelia: licheni, poesia e cultura in Camillo Sbarbaro (1888-1967)*, a c. di G. Magurno, Roma, Carocci, 2011, 37-59.
- De Meijer Peter, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana*, vol. 3, *Le forme del testo, La prosa*, a c. di A. A. Rosa, Torino, Einaudi, 1984, vol. 2, 759-847.
- Donnarumma Raffaele, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano* 13-38.
- _____, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006.
- Harrison Thomas, *1910: L'emancipazione della dissonanza*, traduzione di Marco Cobedò, Thomas Harrison e Federico Lopiparo, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2014 [1996].
- Luperini Romano, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006.
- _____, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, "Allegoria" ns 63 (1, gennaio-giugno 2011), 92-100.
- _____, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano* 3-12.
- _____, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981.
- Luperini Romano e Tortora Massimiliano (a c. di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012.
- Lukács György, *Il dramma moderno dal Naturalismo a Hofmannsthal*, prefazione di L. Squarzina, Milano, Sugarco, 1967.
- Macrí Oreste, *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, in *La vita della parola: Studi su Ungaretti e poeti coevi*, a c. di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998, 125-32.
- Martignoni Clelia, *Espressionismo tedesco e vociano a confronto*, "Autografo" 30 (9, aprile 1995), 21-34.
- Mazzoni Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Mazzotti Artel, *"La Voce" e i "vociani": il "frammentismo lirico"*, Milano, Marzorati, 1995.
- Minghelli Giuliana, *In the Shadow of the Mammoth: Italo Svevo and the Emergence of Modernism*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- Montale Eugenio, *Tutte le poesie*, a c. di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.
- Moroni Mario e Somigli Luca (a c. di), *Italian Modernism: Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- Sbarbaro Camillo, *L'opera in versi e in prosa*, a c. di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1985.
- _____, *Trucioli (1920)*, a c. di G. Costa, Milano, Scheiwiller, 1990.
- Pavarini Stefano, *Sbarbaro prosatore: percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Bologna, il Mulino, 1997.
- Perli Antonello, *Sui "trucioli di guerra" di Camillo Sbarbaro*, in "Collection de l'écrit" 8 (novembre 2004), 129-45.
- _____, *La parola necessaria: saggio sulla poetica di Sbarbaro*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2008.
- Picchione John, *Dal modernismo al postmodernismo: riflessioni teoriche e pratiche della scrittura*, Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2012.
- Pupo Ivan, *"Attraversando Contini": appunti sull'eredità di un maestro della critica novecentesca*, in *La critica dopo la crisi*, Atti del Convegno (Arcavacata, 11-13

novembre 1999), a c. di M. Ganeri e N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, 129-41.

Scaffai Niccolò, *Il poeta e il suo libro: retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

Testa Enrico, *Il lirismo etico di Sbarbaro*, in *Camillo Sbarbaro in versi e in prosa*, Convegno Nazionale di Studi (Spotorno, 14-15 dicembre 2007), a c. di D. Ferreri, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009, 243-50.

Valli Donato, *Dal frammento alla prosa d'arte, con alcuni sondaggi sulla prosa dei poeti*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001. [*Vita e morte del frammento in Italia*, Lecce, Milella, 1980.]

Zoboli Paolo, *Linea ligure: Sbarbaro, Montale, Caproni*, Novara, Interlinea, 2006.