

Forma  
breve

a cura di  
Daniele Borgogni,  
Gian Paolo Caprettini  
e Carla Vaglio Marengo

**aA**ccademia  
university  
press

The logo for Accademia University Press features the lowercase letter 'a' and the uppercase letter 'A' in a bold, sans-serif font. To the right of the 'A', the words 'ccademia', 'university', and 'press' are stacked vertically in a smaller, lowercase sans-serif font. Below the text, there are four horizontal bars of varying lengths and colors: a dark grey bar, a dark magenta bar, a medium magenta bar, and a light pink bar.

Il presente volume è uno degli esiti di un convegno internazionale che si è tenuto presso l'Università di Torino dal 7 al 9 aprile 2014.

L'idea di organizzare un convegno sulla "forma breve" è nata, da un lato, dalla rilevazione della costante presenza della forma breve in ogni epoca e ambiente culturale, attestata e documentata nel tempo, impegnata nella creazione di forme essenziali e minime di grande e illimitata potenzialità generativa; dall'altro, come segnalazione di un processo creativo, di un concetto operativo, di un 'fare' artistico in atto, che opera producendo, con inesauribile dinamicità e vigore, riscritture, ricombinazioni, incroci, ibridazioni e rifunzionalizzazioni dei suoi elementi costitutivi nei vari generi e modelli. Sempre ponendosi non quale episodica, occasionale e improvvisata creazione o esercizio di stile, ma piuttosto come necessario e strategico, spesso rivoluzionario, strumento di creazione artistica, a un tempo *unicum* e multiplo, "originale" e replica.

Con la convinzione che la dinamicità, la vitalità, l'insorgenza del nuovo e insieme la permanenza e la tenuta della forma breve come istanza ricorrente e ineludibile siano da sottoporre a una costante riconsiderazione e verifica critica, il convegno ha inteso offrire l'occasione per una rinnovata analisi e discussione, di cui il volume ora presentato è concreta testimonianza.

**Forma  
breve**

**aA**

© 2016  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

prima edizione settembre 2016  
isbn digitale 978-88-99200-92-3  
edizione digitale [www.aAccademia.it/formabreve](http://www.aAccademia.it/formabreve)

book design boffetta.com

**Accademia University Press** è un marchio registrato di proprietà  
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

In forma di introduzione... Carla Vaglio Marengo IX

## Teoria e tecnica della forma breve

<b>Media brevitatis? Ragionando di forma breve nella filosofia moderna</b>	Enrico Pasini	3
<b>La musa va di fretta</b>	Bruno Pedretti	18
<b>Commentare il mondo con la forma breve</b>	Gino Ruozi	25
<b>Poetica delle forme brevi nella modernità francese</b>	Fabio Scotto	41
<b>Le «facezie» e la loro fortuna europea</b>	Lionello Sozzi	55
<b>«Di poche parole e di figure»: l'emblematica come forma breve</b>	Daniele Borgogni	77
<b>I colophon di Alessandro Scansani</b>	Maria Teresa Giaveri	88
<b>Risposte cognitive ed emotive durante la lettura di racconti di tipo diverso: un esperimento testuale</b>	Aldo Nemesio Maria Chiara Levorato Lucia Ronconi	95
<b>Il punto di vista nella <i>short story</i></b>	Ilaria Rizzato	109

aA

V

## Varietà della forma breve

### Letterature antiche

<b><i>Scriptio breuior</i> nel Lineare B: la forma breve nel greco miceneo</b>	Tiziano Fabrizio Ottobrini	123
<b>Un'anomala commemorazione della morte. Alcuni casi di rovesciamento del linguaggio funerario</b>	Novella Lapini	130
<b><i>Brevitas e narratio</i> tra Cicerone e Quintiliano</b>	Amedeo Alessandro Raschieri	141
<b>Il discorso politico in Platone. La forma breve e la virtù</b>	Dina Micaella	152
<b>Teofrasto e la <i>γνώμη</i> tra <i>Retorica a Alessandro</i> e <i>Retorica aristotelica</i></b>	Annalisa Quattrocchio	164
<b>Momenti brevi nei lunghi testi dei Padri latini: spunti di indagine partendo da Ambrogio</b>	Stefano Costa	173
<b><i>Apuleius per excerpta</i>: la 'forma breve' motore della trasmissione dei <i>Florida</i>?</b>	Francesca Piccioni	182

**La "forma breve" come paradigma compositivo  
nella produzione scientifica di epoca tardoantica:  
il caso di Oribasio** Serena Buzzi 192

### Italianistica

**«Alcuna novelletta per falle ridere»:  
la forma breve e la *delectatio* nella riflessione  
di un contemporaneo di Boccaccio** Irene Cappelletti 205

**Scrittura breve, immagine, glossa:  
sperimentare forme in Boccaccio (e oltre)** Martina Mazzetti 215

**Forma breve e storiografia nel Medioevo.  
I generi minori del discorso esemplare  
nella cronachistica francescana** Marina Nardone 225

**I telegrammi di Eleonora Duse** Maria Pia Pagani 234

**Il tragico rovesciato: la *velocitas* umoristica  
di Achille Campanile** Elisa Martini 244

**«A dire il vero, quei foglietti...». Genealogia della forma breve  
ne *Il Porto Sepolto* di Ungaretti** Simona Tardani 254

**«Il pontecorvo ha capellatura corvina: e naso matematico».  
Scienza e cronaca nelle favole  
di Gadda** Francesca Romana Capone 263

**Poesia in forma breve: gli epigrammi  
di Pier Paolo Pasolini** Serena Sartore 277

**Prima delle *Einfache Formen*: le forme brevi  
nella *Wunderkammer* di Sanguineti** Clara Allasia 286  
Monica Cini  
Laura Nay

### Letterature straniere

**Gli indovinelli dell'*Exeter Book*:  
il volto enigmatico della forma breve** Chiara Simbolotti 315

**I *lais*: e la narrativa europea  
tra Medioevo e Rinascimento** Margherita Lecco 325

**Ampiezza nella brevità** Alberto Pelissero 337  
Gianni Pellegrini

**La ricchezza dello haiku. Allusività e profondità  
nella poesia breve giapponese** Diego Rossi 353

**Forma breve e Lumi.  
Le sorprese dell'età di Lichtenberg** Giulia Cantarutti 363

<b>I <i>Petits poèmes en prose</i> di Baudelaire, ovvero l'<i>idéal</i> della forma breve</b>	Davide Vago	373
<b>L'architettura della memoria. Figure e costruzione nelle miniature della <i>Berliner Kindheit</i> di Walter Benjamin</b>	Antonio Castore	381
<b>Dai poemi in prosa di Ivan Turgenev alle <i>flash stories</i> degli autori russi contemporanei: polifonia e dissoluzione del genere letterario</b>	Nadia Caprioglio	391
<b>«Le dicton est une seconde punition»: note sui <i>152 Proverbes mis au goût du jour</i> di Paul Éluard e Benjamin Péret</b>	Lorenzo Bocca	399
<b>I drammi brevi di Samuel Beckett e l'evoluzione della scena contemporanea</b>	Laura Peja	408
<b><i>Towards Lessness</i>: sulle forme brevi di Samuel Beckett</b>	Federico Bellini	418
<b><i>Laghukathā</i>: a short genre in contemporary Hindi literature</b>	Alessandra Consolaro	428
<b>Letteratura ispanoamericana e forma breve</b>	Alex Borio	438
<b>La forma breve ne <i>I detective selvaggi</i> di Roberto Bolaño</b>	Erica Cecchinato	445
<b>Microconto o sperimentazione poetica: la forma breve nelle <i>tisanas</i> di Ana Hatherly</b>	Ivana Xenia Librici	454
<b>La forma drammaturgica breve: il caso Jean Tardieu</b>	Nicola Pasqualicchio	463
<b>Il 'respiro intenso' della forma breve: il caso dei racconti di Anzia Yezierska</b>	Simona Porro	475
<b>Frammenti allo specchio. Metapoetica della brevità nel quaderno letterario: Charles Simic e Jordi Doce</b>	Stefano Pradel	485
<b>Forma breve. Durs Grünbein poeta-saggista</b>	Silvia Ruzzenenti	494
<b>La compressione dell'epica: presenza dell'<i>Iliade</i> nell'opera poetica di Michael Longley</b>	Andrea Veglia	503
<b>Arti e media</b>		
<b>La ballata, <i>forma brevis</i> nel <i>Capitulum de vocibus applicatis verbis</i>: «Verba applicata sonis» e «verba applicata solum uni sono»</b>	Thomas Persico	517
<b>Zefiro torna, e Monteverdi riscrive</b>	Alberto Rizzuti	528

<b>Istanti eterni, eternità in un istante: forme brevi tra Schubert e Webern</b>	Elisabetta Fava	545
<b>Il disegno come poetica del non-finito, principio del minimo</b>	Piera Giovanna Tordella	556
<b>Paul Klee: frammentato, non frammentario</b>	Gianni Contessi	565
<b>Formula 10 – La brevità come obbligo</b>	Ivelise Perniola	573
<b>La scena “minore” degli anni Duemila. Forme ed esempi di teatro breve in Italia</b>	Silvia Mei	582
<b><i>Prosumer in Fabula: le attrattive delle forme brevi di narrazione per immagini nei nuovi media</i></b>	Francesca Scotto Lavina	591
<b>I formati della serialità televisiva contemporanea. Logiche narrative e nuove forme brevi</b>	Miriam Visalli	601
<b>Breve senza fine</b>	Gian Paolo Caprettini	610
<b>Profili biobibliografici degli autori</b>		615



a Steven Winšpur, in memoriam

aA

1. *Un breve excursus storico dal XVI secolo a oggi*

Una poetica delle forme brevi non può a nostro avviso prescindere da una riflessione diacronica che la collochi nell'evoluzione della storia delle forme. È infatti ormai assodato come, pur nell'impossibilità di codificare quantitativamente il "breve", parlare delle forme brevi equivalga di fatto a parlare delle forme "frammentarie", intese sia come opere "incompiute e mai licenziate in vita dall'autore per la stampa" in una versione definitiva, sia come opere "volutamente compiute in una forma frammentaria" e il cui senso, ritmo e modo di significare risultano strettamente avvinti alla scelta scientemente assunta di essere state scritte in forma aforistica, rapsodica, occasionale, o sistematica nella sua a-sistematicità: insomma, l'opera di una voce, di un pensiero franti, intermittenti, centrifughi, nomadici, balbettanti, ora eloquenti, ora semi-afasici. È a questa volontarietà del breve che si rivolge precipuamente la nostra attenzione critica.

A nostro modo di vedere, in ambito francese, occorre risalire a Montaigne (1533-1592) per trovare il primo vero esempio di questa modalità di scrittura, che negli *Essais* (1588-1595), sceglie volutamente di scrivere un libro senza argomento e di natura prevalentemente ipertestuale del qua-

le l'Autore sarà il tema principale e le sue letture il motore essenziale. Muovendo infatti dall'attività di studio e svago che la sua vasta biblioteca gli consente, Montaigne isola citazioni e passi di opere celebri della letteratura prevalentemente greca e latina riflettendo sulle quali dapprima si appunta note a margine, che poi finiscono per prendere l'ampiezza di un vero e proprio saggio del quale le citazioni di partenza diventano la componente intertestuale, donde la creazione del genere saggistico (da *exagium*, inteso come prova, tentativo di rispondere a un problema in modo argomentativo) che è loro ascritta. Di fatto, non è tanto di *brevitas* che qui si tratta (dato che i testi di Montaigne sono in prosa e la loro ampiezza è spesso considerevole), quanto semmai di una rapidità della scrittura che si vanta senza ostentazione alcuna di volersi autobiografica, come emblematicamente spiega il testo liminare dell'opera significativamente intitolato *Au lecteur*<sup>1</sup> («je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice: car c'est moy que je peins [...] je suis moy-mesmes la matière de mon livre »<sup>2</sup>), frivola e inutile («ce n'est pas sans raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain»<sup>3</sup>), priva di scopo e finalità («je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée»<sup>4</sup>), in presa diretta con le istanze del vissuto e della sua memoria privata («Je l'ay voué à la commodité particulière de mes parens et amis [...] à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vifve la connoissance qu'ils ont eu de moy»<sup>5</sup>).

Già Thomas Sébillet (1512-1589), nel suo *Art poétique* (1548), aveva precorso la misura epigrammatica, fatta di un misto di oscurità e ironia, tra l'enigma e il blasone, così recuperando la capacità di condensazione e concisione che

1. Montaigne, *Essais, Livre I*, chronologie et introduction par A. Micha, Flammarion, Paris 1969, p. 35. Per un globale approfondimento analitico e critico delle questioni generali e specifiche trattate nel presente articolo, ci sia consentito rinviare al nostro volume monografico F. Scotto, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Donzelli, Roma 2012.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

fu cara all'*Ars poetica* di Orazio. Ma in Montaigne è l'alternanza di *amplificatio* e *brevitas* che approda nel terzo volume degli *Essais* allo «style coupé» del *sermo humilis*, in tal modo istituendo una dialettica fra frammentarietà e *continuum*, come opportunamente rileva Duchesne<sup>6</sup>. Qui già si rileva un secondo aspetto particolarmente significativo nella prospettiva del nostro approccio al problema, ovvero l'idea che la discontinuità formale delle forme brevi in realtà abbia come scopo voluto o inconsapevole una nozione di continuo che indirizza la frammentarietà verso un dire univoco articolato nelle parti in cui è diviso.

Il XVII secolo vede affermarsi in modo sempre più persuasivo il ricorso alle forme brevi, da un lato attraverso l'opera di Pascal, dall'altro in quella dei Moralisti francesi (La Rochefoucauld, Vauvenargues, Chamfort). Se la lezione dello «style coupé» di Montaigne si trasferisce a Pascal ne *Les Provinciales* (1657), nelle *Pensées* (1670) si è messi di fronte ad un'opera frammentaria, ma strutturata, nella quale è ben possibile, per l'intensità del linguaggio, vedere già prefigurarsi una sorta di poema in prosa<sup>7</sup>. Quanto ai Moralisti, nel passaggio dalla sentenza alla massima si delinea la trasformazione di una verità collettiva dai tratti gnomici e pedagogici (cui sfuggono i *Caractères* di La Bruyère) in un assunto più individuale e soggettivo, specie con Chamfort (1741-1794), che prelude agli sviluppi che si dovranno poi al Romanticismo tedesco. Singolare, sottolinea Lafond<sup>8</sup>, l'affermazione di un «discours discontinu» nell'epoca del razionalismo argomentativo cartesiano, che privilegia il continuo, benché Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy<sup>9</sup> rivelino come invero sia il discontinuo a lavorare dentro il continuo per conferirgli la sua letterarietà più autentica.

Nel XVIII secolo si afferma con i *Carnets* (1842) di Joseph Joubert (1754-1824) un'idea del frammento come opera

6. A. Duchesne, T. Leguay (a cura di), *Les petits papiers : écrire des textes courts*, Magnard, Paris 1991, p. 11.

7. B. Papasogli, *Les Pensées tra frammento e progetto*, in L. Omacini, L. Este Bellini (a cura di), *Théorie et pratique du fragment*, Atti del Convegno internazionale della Suslff (28-30 novembre 2002), Slatkine, Genève 2004, p. 53.

8. J. Lafond (a cura di), *Les formes brèves de la prose et le discours continu: XVIe-XVIIe siècles : de Pétrarque à Descartes*, Atti del Convegno di Tours (1981), Vrin, Paris 1984, p. 116.

9. P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie du romantisme allemand*, Seuil, Paris 1978, p. 118.

dell'interminabile e come struttura autonoma dal contesto testuale in cui è iscritta, il che ne acuisce la poeticità e l'esercizio autarchico, benché manchi in Francia una vera consapevolezza teorica delle implicazioni di questo, consapevolezza che verrà invece fornita dai Romantici tedeschi, come spiega Béatrice Didier<sup>10</sup>. Il moto dell'improvvisazione e della rapsodia che caratterizza taluni modelli narrativi anglosassoni quali quelli di Sterne (*Tristram Shandy*, 1760-1767) s'estende al Diderot di *Jacques le Fataliste* (1773), apre anche nella prosa romanzesca un percorso discontinuo e digressivo che scimmiettando una trama fa sempre più posto alla *variatio fantaisiste*.

Il Romanticismo tedesco produce l'impulso decisivo a una definizione del frammento in senso moderno e poetico. Nella poetizzazione di tutto messa in atto dal gruppo di Jena e dalla rivista «Athenäum» (1798-1800), specie da Friedrich Schlegel (1772-1829) – che recupera nei suoi *witz* la nozione d'*esprit* di Chamfort, le cui *Maximes et pensées. Caractères et anecdotes* (1795) furono per lui un modello di scrittura – la discontinuità, la varietà e l'eterogeneità di generi e l'apparente negligenza formale conducono il frammento verso una più risoluta adesione al linguaggio poetico, inteso come arte e scienza. Con Wilhelm von Humboldt (1767-1835) si assiste al superamento della distinzione dualistica fra prosa e poesia e a una intensificazione della nozione di discorso anche in senso critico e soggettivo conforme a una liberazione progressiva delle forme. Si afferma altresì l'idea che l'alterità, l'ibridazione e il meticcio intellettuale siano un valore arricchente ogni cultura, di qui l'impulso decisivo dato all'arte della traduzione intesa come atto poetico<sup>11</sup>.

Nel XIX secolo la poetica romantica e simbolista vede svilupparsi una prosa poetica che si vuole una reazione anti-eroica al poema epico e al trionfalismo retorico di certo romanticismo romanzesco<sup>12</sup>; vi è da un lato quella che va sotto il nome di poetica delle rovine (Volnay, Diderot, Hubert

10. B. Didier, *Alphabet et raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIIIe siècle*, Puf, Paris 1996, p. 146.

11. Si veda a proposito il fondamentale volume di A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984.

12. Michel Sandras, citato da M.-P. Berranger, *Les genres mineurs dans la poésie moderne*, Puf, Paris 2004, p. 51.

Robert, Chateaubriand, Musset), che secondo Hamon<sup>13</sup> avrà una sua decisiva importanza nell'avvento delle forme brevi in Francia, dall'altro, in opere come *Le Centaure* (1840) e *La Bacchante, poème en prose* (1861) di Maurice de Guérin e *Gaspard de la Nuit* (1842) di Aloysius Bertrand, un ricorso all'onirismo e al grottesco fiabesco che preludono all'umor nero e all'intensità misterica del successivo simbolismo. Si deve naturalmente, e in modo tanto più decisivo, ai *poèmes en prose* dello *Spleen de Paris* (1862-1869) di Charles Baudelaire (1821-1867) il ricorso a una «prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience»<sup>14</sup>, e ai suoi testi diaristici *Fusées, Mon cœur mis à nu* e *Hygiène (Journaux intimes, 1887)* il ricorso all'aforisma, all'annotazione e all'appunto privi di ogni preoccupazione di natura estetica e la tendenza all'*acumen* icastico, lapidario, quando non anche volgarmente dissacratorio.

Arthur Rimbaud (1854-1891), dopo avere minato dall'interno l'alessandrino classico indebolendone la prosodia attraverso trasgressioni d'accento e di cesura, come spiega Jacques Roubaud<sup>15</sup>, dopo avere contestato a Baudelaire la sua adesione alla forma classica come un limite (*Lettres du voyant, 1871*) volge definitivamente la poesia verso la prosa folgorante delle *Illuminations* (1872) e di *Une saison en enfer* (1873), sorta di autobiografia frammentata nella quale l'effusione verbale fa spazio ai silenzi, alle aposiopesi ellittiche, a una condensazione dai tratti ermetici che sconfinava nell'allucinazione, nella scissione identitaria e nel delirio, quando non anche nell'autoderisione sarcastica che già furono di Tristan Corbière e di Jules Laforgue.

Se con Lautréamont (1846-1870) si è messi di fronte a una prosa sulfurea intrisa di un immaginifico rovesciamento dei valori morali e di un sadomasochismo sfrontato e blasfemo, negli *Chants de Maldoror* (1869), e di un'aforistica

13. P. Hamon, *D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXe siècle en particulier*, in Omacini, Este Bellini (a cura di), *Théorie et pratique du fragment* cit., p. 81.

14. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris 1975, pp. 275-276.

15. J. Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*, Maspéro, Paris 1978.

pseudo-classica e ironica nelle *Poésies* (1870), con Stéphane Mallarmé (1842-1898) è la nota *Crise de vers* (1886-1896) a fare del frammento l'argomento che quella stessa forma analogamente tratta. Il ricorso all'«euphonie fragmentée» e alla «disparition élocutoire du poète» conducono il poeta verso la de-territorializzazione dello spazio poetico, reso luogo presente-assente di un rito suggestivo della parola-musica, fino al limite della perdita di senso, dell'ermetismo e del silenzio. Maestro della concisione lirica, anche nei suoi testi d'occasione quali le *Dédicaces*, i *Toasts*, gli *Autographes* e gli *Envois divers*, Mallarmé produce prose di una densità talmente intensa da apparire di un altro mondo e quartine e distici che, con dolente ironia, fanno affiorare, sotto la cronaca allusiva del quotidiano, lo spettro del Nulla che lo assilla e del quale l'ellissi verbale è stigma. Da questo vertice prende avvio, per molti aspetti, la riflessione novecentesca sul frammento, che include anche la sua pratica, se è vero che spesso essa diviene in alcuni dei suoi maggiori esponenti (basti pensare a un Valéry), metapoetica.

## 2. *Teorie e pratiche novecentesche: l'orizzonte estetico da Nietzsche a Barthes*

Come ben illustrato da Marie-Paule Berranger<sup>16</sup>, le scritture brevi (da alcuni dette *petites formes*, o generi minori) attraversano tutto il secolo, dagli indovinelli dadaisti e da certi esercizi ludici surrealisti agli *Épitaphes* di Jean Cocteau, dalla fortuna in Francia dell'*haïku*, a Robert Desnos, Jude Stéfan e svariati altri autori. Ciò parrebbe anche riflettere, sul piano letterario, la frammentazione del mondo dovuta alla distruzione provocata dalle due guerre mondiali e dalle conseguenti lacerazioni sociali, con la conseguenza di indurre l'uomo alla progressiva perdita di parola, alla lallazione verbale, quando non anche all'afasia di fronte a eventi tanto sgomentevoli. Se prevale nella stagione surrealista una tendenza al lavoro sul significativo deformante, ad esempio del ricorso al proverbio da parte di Benjamin Péret et Paul Éluard (*Proverbes mis au goût du jour*, 1925) o del glossario ad opera di Michel Leiris (*Glossaire j'y serre mes gloses*, 1969), che molto gioca sull'anagramma e sul *mot-valise*, riteniamo fondative, per l'avvento

16. Berranger, *Les genres mineurs dans la poésie moderne* cit.

delle scritture successive, in particolare le opere di cinque autori, i quali, per ragioni diverse, ci pare abbiano posto le basi di un'estetica poetica del breve comune a buona parte delle produzioni letterarie novecentesche.

Occorre indubbiamente partire da Friedrich Nietzsche (1844-1900), il quale ha impresso un nuovo impulso al linguaggio filosofico avvicinandolo al linguaggio poetico, se è vero che egli scrive opere poetiche in versi come i *Ditirambi di Dioniso* (1889), ma che anche compone in versi parti cospicue di suoi trattati filosofici, basti pensare al *Preludio in rime tedesche* de *La gaia scienza* (1882-1887), e agli *Idilli di Messina* (1882). Vi è poi nel pensiero di Nietzsche una vera e propria riflessione sulle forme brevi stesse; egli infatti definisce l'aforisma e il frammento «le forme dell'eternità»<sup>17</sup> e ambisce a «dire in dieci proposizioni quello che ogni altro dice in un libro – quel che ogni altro *non* dice in un libro»<sup>18</sup>. La scelta del breve e dell'aforistico si rivela indubbiamente funzionale allo sviluppo di un pensiero non sistematico, che si lascia facilmente invadere da empiti lirici e da tensioni ossimoriche nei riguardi del poetico stesso. Da qui in poi, la filosofia sarà meno distante dalla scrittura creativa, ne mutuerà stilemi e argomenti, se solo si guardi all'opera di filosofi-autori come Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe e altri ancora, più spesso colti a filosofare su Artaud, van Gogh e altri artisti e scrittori che non su Platone o Aristotele.

Antonin Artaud (1896-1948) sottopone il linguaggio a un trattamento radicale che, sulla scia dell'esperienza dei Tarahumaras e dei culti druidici irlandesi, lo conduce a una messa in discussione del linguaggio stesso, spingendolo oltre i suoi limiti, facendone grido, gesto, glossolalia, ovvero un linguaggio privato della sua referenzialità semantica, ridotto a pura *phonè* che mischiando lingue diverse e ricorrendo allo scatologico cerca di recuperare l'energia sacra della parola originaria, corporea, animalesca, selvaggia, quella "crudeltà" cui riconduce anche la forza sovversiva del suo omonimo teatro. Le glossolalie in quanto tali costituiscono un buon esempio di forma breve, che segna uno scarto improvviso all'interno di un testo in francese insidiandolo con il mor-

17. F. Nietzsche, *Scorribande di un inattuale*, 51, *Crepuscolo degli idoli*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 2000, pp. 152-153.

18. *Ibid.*

bo contaminante dell'ibridazione linguistica e dell'inaudito, come nel caso seguente, dove parole francesi e inglesi si confondono a un tessuto verbale ignoto:

shonauch au mal  
ato not me  
romé  
atoromé  
saba

shiambicristl  
aboato ini itié  
itia  
shianbicristlabiacsk  
ato ini itia<sup>19</sup>

Ben si vede qui come un ruolo ritmico fondamentale in questa tecnica di scrittura giochino la ripetizione (quella di «romé», di «cristl», di «ini» e di «itia») e la deformazione lessematica per epentesi («abo», «ato»). Nel riassemblare fonemi e lessemi seguendo un istinto corporeo, fisico, materiale di una ritmica che si sa essere anche quella di un martello con cui componendo e recitando percuote un tronco di legno nella sua stanza di lavoro e degenza psichiatrica, Artaud azzerava le categorie verbali e significanti e, nel rifare il proprio corpo, cerca di rifarne anche il linguaggio. Altra modalità privilegiata da Artaud è l'aforisma che assume tratti ora violentemente dissacratori e blasfemi, ora cogitabondi e quasi teorici, come nel seguente, la cui sintassi appare coesa e lineare:

CENTRE-NŒUDS  
pourquoi l'envers qui est l'unique endroit est-il jaloué par  
le revers alors qu'il est l'inaliénable surface dont le plein est  
le seul état<sup>20</sup>.

Frutto di quella che Rey ha chiamato «une alchimie si l'on peut dire salivaire»<sup>21</sup>, la poesia di Artaud produce un breve spasmodicamente legato al moto della respirazione e della dizione, un *pathos* escretorio e minzionale che riconduce il testo alla sua matrice fisiologica e corporea. In effetti, il suo

19. A. Artaud, *Je crache sur le Christ inné (Textes écrits en 1947)*, Id., *Œuvres*, a cura di E. Grosman, « Quarto » Gallimard, Paris 2004, p. 1559.

20. A. Artaud, *Suppôts et supplications*, Id., *Œuvres* cit., p. 1246.

21. J.-M. Rey, *La naissance de la poésie d'Antonin Artaud*, Métailié, Paris 1991, p. 52.



intento sovversivo nell'uso verbale è ribadito da un passo emblematico di *Cogne et foutre*.

Les mots que nous employons on me les a passés et je les emploie, mais pas/ pour me faire comprendre, pas pour achever de m'en vider, /alors pourquoi?/ C'est que justement *je ne les emploie pas*, /en réalité je ne fais pas autre chose que de me taire/ et de cogner./ [...] *je n'emploie pas de mots et je n'emploie même pas de lettres* [...] Le style me fait horreur [...] Les idées me font horreur, je n'y crois plus<sup>22</sup>.

L'iconoclastia di Artaud è per l'appunto gesto sottratto al dire in quanto tale, è mero gesto fisico che scrive per cancellare, parla per non dire, attenta alla lingua nel luogo stesso della sua germinazione per sostituire al pensiero una sorta d'inabissamento nelle cavità ctonie dell'inconscio e del suo patire.

Si deve a Maurice Blanchot (1907-2003), nel solco di Nietzsche, lo sviluppo di una forma di scrittura dai tratti singolari che si vuole frammentaria e, nel contempo, meta-frammentaria, ovvero tesa a interrogarsi sulla natura stessa della frammentarietà nella scrittura. Ne *L'espace littéraire* (1955), il libro è definito come frammentario e costruito attorno a un centro sfuggente in dinamico movimento e la scrittura come ciò che acquisisce senso grazie alla lettura. Da ciò scaturisce, ne *La part du feu* (1949), la celebre affermazione secondo la quale è l'opera a creare il proprio autore e non il contrario: «Supposons l'œuvre écrite: avec elle est né l'écrivain. Avant, il n'y avait personne pour l'écrire; à partir du livre existe un auteur qui se confond avec son livre»<sup>23</sup>. Vi è insomma all'origine del linguaggio un vuoto, un nulla, che è anche un'assenza di soggetto, e che chiede di parlare; parlando, il linguaggio crea colui che parla e quanto dice, anche istituendo uno spazio letterario che è il luogo di un costante conflitto fra la vita e la morte, se la scrittura è *la vita che porta la morte e si mantiene viva in essa*, per cui lo scritto è per l'appunto un *entretien infini* con la morte, che approssimandosene infinitamente l'allontana (dove anche il titolo emblematico di un romanzo di Blanchot, *Arrêt de mort*, 1948). Luogo della separazione, il frammento è anche il luogo di una deriva

22. Artaud, *Suppôts et supplications* cit., pp. 1348-1349. I corsivi sono dell'Autore.

23. M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, p. 309.

del senso che lo espone alla parzialità e alla minaccia della dissoluzione, all'ossimoro: «Fragment: au-delà de toute fracture, de tout éclat, la patience de pure impatience, le peu à peu du soudainement»<sup>24</sup>. Perciò la scrittura frammentaria si dimostra una scrittura del rischio, priva di teoria, luogo del neutro e dell'impersonale cui molti hanno conferito la definizione di «écriture blanche» (e in questo l'etimologia stessa del cognome di Blanchot, che il bianco contiene, parrebbe quasi verbalmente incarnarla).

Esiste in Paul Valéry (1871-1945) una tensione tra la discontinuità del pensiero e un bisogno di ricongiungere i frammenti che stenta a giungere a pieno compimento:

Je l'écris comme si ce fût là le commencement d'un ouvrage. Mais je sais que l'ouvrage n'existera pas, je sens que j'ignore où il irait, et que l'ennui me prendrait si je m'appliquais à le conduire à quelque fin bien déterminée. Au bout de peu de lignes ou d'une page, j'abandonne, n'ayant saisi par l'écriture que ce qui m'avait surpris, amusé, intrigué, et je ne m'inquiète pas de demander à cette production spontanée de se prolonger, organiser et achever sous les exigences d'un art<sup>25</sup>.

L'autore dei *Fragments du Narcisse* (*Charmes*, 1922), di *Monsieur Teste* (1926), opera dalla struttura fortemente frammentaria, e soprattutto dei *Cahiers* (1894-1915, postumi) e di *Tel Quel* (1941-1943) utilizza risolutamente la forma breve, con intento ora definitorio: «Un "Fait" est ce qui se passe de signification»<sup>26</sup>, ora come modalità di un pensiero alla costante ricerca del proprio funzionamento intellettuale: «Mon être est de n'être rien de ce qui est – Le JE refuse tout»<sup>27</sup>. Nella propria investigazione del sé, Valéry scopre il disordine dell'intelletto e il suo bisogno di mettervi ordine, che però si scontra con l'enigma dell'individuo costantemente scisso fra esigenze individuali e istanze collettive. In effetti, la mente scopre l'in-finità dell'esperibile e l'anarchia dei frammenti

24. Id., *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, p. 58.

25. P. Valéry, *Avvertenza d'Histories brisées*, 1950, p. 407. M. Jarrety ben analizza questa contraddizione fra continuità e discontinuità nell'opera di Valéry in *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Puf, Paris 1991, pp. 284-286.

26. P. Valéry, *Choses tuées, Œuvres*, a cura di J. Hytier, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), I, Paris 1957, II, Paris 1960, p. 481.

27. P. Valéry, *Sans titre*, XVIII (1935), *Œuvres*, I cit., p. 278.

che lo compongono, la quale trova solo un momentaneo argine nell'ordine formale delle sue poesie più note (come *Le cimetière marin*, 1920), cui si contrappone l'azzeramento sintattico del linguaggio e l'isotopia mentale di serie enumerative ed elementi eteroclitici che costituiscono la fitta matassa dei *Cahiers*:

Gladiator–  
le dessin  
le parler - écrire  
le chanter – rythmes  
le calcul – raisonnements  
le dressage – cheval – Il y a un cheval en toi<sup>28</sup>.

Di fatto, Valéry scopre la natura frammentaria e aforistica di molte delle conoscenze e impressioni che l'uomo matura nelle varie occasioni della sua esistenza<sup>29</sup>.

Roland Barthes (1915-1980) è senza alcun dubbio tra gli autori che più risolutamente hanno espresso una vera predilezione per la forma breve, autentica fascinazione di carattere estetico che tradisce anche un'avversione profonda per il genere dissertativo caro alla tradizione retorico-argomentativa francese di matrice cartesiana:

J'aime écrire des fragments, c'est-à-dire des morceaux de discours très discontinus. Ceci d'abord par une réaction tactique contre le genre dissertatif [...] j'éprouve une très grande admiration personnelle pour des formes d'expression extrêmement et volontairement brèves, pour une esthétique de la brièveté telle qu'on peut la connaître dans ces minuscules mais admirables poèmes japonais qu'on appelle des haïku, des haïkai<sup>30</sup>.

Vi è in questa posizione assunta da un lato il rifiuto dell'idea di totalità e di una cultura centripeta; l'uomo si scopre strutturalmente scisso, franto, irriducibile a un principio assoluto (basti pensare alla frammentarietà di opere barthesiane fondamentali come *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>31</sup> o i *Fragments d'un discours amoureux*<sup>32</sup>), si volge alla cultura orien-

28. Id., *Gladiator, Cahiers*, I, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1973, p. 352.

29. Id., *Avvertenza d'Histories brisées* cit., p. 473.

30. R. Barthes, *Entretien avec J. Henric*, «Art-Press», 1977.

31. Id., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975.

32. Id., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977.

tale, con la sua sapida saggezza essenziale, coltiva *le plaisir du texte*, e preferisce la disseminazione del discontinuo alla condensazione dell'Uno. La scrittura si conforma a tale orientamento, anche nella geografia che finisce col darsi: «Ce qui vient de l'écriture, ce sont de petits blocs erratiques ou des ruines par rapport à un ensemble compliqué et touffu [...] je me débrouille mieux en n'ayant pas l'air de construire une totalité et en laissant à découvert des résidus pluriels. C'est ainsi que je justifie mes fragments.»<sup>33</sup>. A sua volta portato, nel solco di Blanchot, verso una *écriture blanche*, nelle sue «anti-autobiographie [s]»<sup>34</sup>, Roland Barthes mette in atto una sorta di ritratto per frammenti, che ricorre all'aforisma senza nascondersene i limiti, approdando a una sorta di meditazione orientale di tipo zen, tra *patchwork* e buddismo, tra saggezza e smarrimento, in un flusso che osa guardare in faccia l'ir-rappresentabile delle forme e dell'umano che le persegue.

*L'orizzonte critico nelle pratiche novecentesche del frammento*

Il fitto dibattito critico contemporaneo sulle forme brevi vede a grandi linee confrontarsi, da un lato, posizioni come quelle di Pierre Garrigues, che privilegiando un approccio mimetico prossimo alla nozione meta-frammentaria di Blanchot dipanano liricamente, anche in ambito critico, la riflessione sul frammento preconizzandone l'indefinibilità. Negando la Totalità, il frammento rifiuta il totalitarismo di un pensiero che lo orienti in senso definito e preciso; per questo Garrigues guarda al frammento come a uno spazio di dialogo con la morte e di nostalgia per qualcosa di perduto: «L'homme est un être déchu. Les mythes en font un fragment de l'unité originelle à jamais perdue»<sup>35</sup>. Se aperto è il dibattito sull'irriducibilità o meno del frammento alla forma breve<sup>36</sup>, una posizione polemica di peso è certamente quella di Pascal Quignard che ritiene solo apparente il frammentarismo della maggior parte delle opere oggi ritenute frammentarie, di qui il suo fastidio nei confronti di queste:

Je vois peu d'exemples d'une écriture systématiquement

33. Id., *Œuvres complètes*, a cura di E. Marty, t. III (1974-1980), Seuil, Paris 1995, p. 1073.

34. C. Martin, *Roland Barthes et l'éthique de la fiction*, Peter Lang, New York 2003, p. 106.

35. P. Garrigues, *Poétiques du fragment*, Klincksieck "Ésthétique", Paris 1995, p. 23.

36. B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, a cura di D. Bergez, Nathan-Lettres Sup, Paris 2001.

fragmentaire; avec beaucoup plus de conséquence et beaucoup plus de rupture dans La Bruyère que dans Joubert, Valéry, Alain, Cioran, Leiris, Blanchot, moins d'unité, des procédés plus variés et plus riches, moins de réitération, moins de posture, moins de facilité, de piétisme, de truquage et de *badauderie*. Rien de plus continu, de plus mécanique, de plus obsessionnel, de plus rabâchant que la plupart des livres qui paraissent de nos jours et qui affectent une apparence fragmentée<sup>37</sup>.

Va detto altresì che proprio Quignard, il quale critica la sostanziale non-frammentarietà di molta scrittura frammentaria, in realtà ricorre nella propria scrittura proprio a una struttura frammentaria, in presumibile consonanza con l'idea d'aforisma come continuo cara a Nietzsche.

A sua volta Susini-Anastopoulos, che tende a mostrare la matrice tedesca di queste poetiche, vede nel frammento più un atteggiamento che non un'opzione tecnica e ludica e tende a sottrarre all'autore frammentista ogni intento progettuale di ampio respiro:

L'exercice fragmentaire est donc à comprendre davantage comme une "attitude" de tout l'être, comme un apprentissage et une ascèse, que comme une préoccupation technique ou un souci méthodologique. Se trouve ainsi conforté le sentiment initial qui devait nous conduire à valoriser d'emblée dans le fragment l'ambition plus que le résultat<sup>38</sup>.

Altre posizioni identificano soprattutto nello spazio bianco, in poesia e in prosa, il vero luogo che caratterizza la scrittura frammentaria<sup>39</sup>, oppure vedono nel frammento l'avvento di una nuova fase della poesia in crisi, la quale, benché rarefatta, si mostra stolidamente ancorata alla ricerca di senso, come in Maulpoix: «Le fragment pondère la parole, contrarie le chant, reconnaît ses faiblesses, soupèse ses pouvoirs. Il entretient en poésie l'effort de la pensée»<sup>40</sup>.

37. P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, Fonfroide-le-Haut 1986, pp. 59-60.

38. F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Puf, Paris 1997, p. 261.

39. Isabelle Asselin, *Le roman fragmenté. L'exemple d'Eugène Savitzkaya.*, in I. Langlet (a cura di), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2003, pp. 154-155.

40. J.-M. Maulpoix, *La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne*, in D. Rabaté (a cura di), *Figures du sujet lyrique*, Puf, Paris 1996<sup>1</sup>, 2001<sup>2</sup>.

Tuttavia, ci pare persuasivo, nell'ottica del nostro discorso, quanto Philippe Hamon definisce «une construction-déconstruction volontaire de l'un des partenaires de la communication littéraire, le résultat d'un travail [...] d'un acte conscient de fragmentation»<sup>41</sup>.

Il catalogo delle produzioni frammentarie in poesia nella contemporaneità francese condensa in sé buona parte delle opere maggiori, dalla scrittura *en archipel* di René Char all'eroticismo della *dépense* di Georges Bataille, che anche ricorre al verso nei suoi saggi filosofici; dalla poetica dell'oggetto e del *parti pris des choses* di Francis Ponge alle intermittenze corporee di Henri Michaux, dal *Livre* bianco di Edmond Jabès, così denso di domande senza risposte ed enigmi sapienziali, ai *papiers collés* di Georges Perros, dalla spazialità fisica e metafisica di Eugène Guillevic e André du Bouchet alle scritture lacunari di Claude Royet-Journoud e Anne-Marie Albiach, per non citarne che alcuni.

Ridotta a frattale, la parola poetica, benché franta, comunque irriducibilmente non smette, pur nella precarietà del dire e nella crisi della *signifiance*, di volersi quel continuo intermittente vocale che anima di suoni e senso il mondo.

41. P. Hamon, *D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXe siècle en particulier*, in Omacini, Este Bellini (a cura di), *Théorie et pratique du fragment* cit., p. 75.