

Forma
breve

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

aAccademia
university
press

The logo for Accademia University Press features the lowercase 'a' and uppercase 'A' in a bold, black, 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 magenta 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

prima edizione settembre 2016
isbn digitale 978-88-99200-92-3
edizione digitale 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

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

aA

V

Varietà della forma breve

Letterature antiche

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

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

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

Anche a una prima sommaria considerazione del *corpus* beckettiano un aspetto risulta evidente: quanto più si procede nella carriera dello scrittore tanto più le sue opere si assottigliano. Tale dedizione alla ricerca di forme sempre più brevi ha guadagnato a Beckett un posto di diritto nella variegata schiera dei maestri di brevità del Novecento. Questo può forse risultare sorprendente, se si considera il fatto che di solito fra le più significative influenze nella formazione dello scrittore vengono citati Marcel Proust e James Joyce, che con le loro opere pachidermiche certamente non possono essere annoverati fra i fautori della brevità. Nonostante questi progenitori, tuttavia – o forse proprio per via di una certa “angoscia dell’influenza” che questi gli ispiravano – Beckett abbandona presto la via battuta dai suoi padri e si muove in direzioni del tutto diverse, anche per quanto riguarda l’aspetto tutt’altro che secondario dell’estensione delle sue opere. In una intervista raccolta da James Knowlson e diventata celebre si percepisce come l’autore stesso fosse consapevole di questa filiazione difficile.

[Referring to James Joyce] It was Maurice Nadeau who said it was an influence *ab contrario*. I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more,

in the control of one's material. He was always *adding* to it; you only have to look at his proofs to see that. I realized that my own way was impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, subtracting rather than adding. When I first met Joyce, I didn't intend to be a writer. That only came later when I found out that I was no good at all at teaching. When I found I simply couldn't teach. But I do remember speaking about Joyce's heroic achievement. I had a great admiration for him. That's what it was: epic, heroic, what he achieved. I realized that I couldn't go down that same road¹.

La carriera di Beckett è consacrata fin dal principio e in modo assolutamente sistematico, degno di un vero asceta, a questo esercizio di "sottrazione, asportazione". L'autore persegue una contrazione e concentrazione delle forme, una diminuzione delle proporzioni, verso una scala sempre più ridotta e inversamente proporzionale alla densità e complessità delle opere. Tale processo caratterizza tanto la produzione drammatica quanto quella narrativa: i *dramaticules*, così battezzati dallo stesso autore, sono pezzi teatrali brevissimi, spesso incentrati su un'intuizione più visiva che narrativa, che si risolvono nel giro di pochi minuti se non – come nel caso di *Breath* – di pochi secondi. Allo stesso modo, gli ultimi racconti o frammenti, *Fizzles*, *Stirrings Still*, e la cosiddetta 'seconda trilogia' *Nohow On*, presentano una compattezza estrema e tesa, in certi momenti, fino ai limiti dell'astrazione.

A partire dalla considerazione di alcuni testi beckettiani rappresentativi, intendo in questo intervento provare a discutere le possibili ragioni intrinseche di questi esperimenti formali alla luce della traiettoria artistica di Beckett. In questo senso spero, sebbene riferendomi a un singolo autore, di poter portare alla luce alcune dimensioni della forma breve e delle sue peculiarità che possano suscitare interesse anche su un piano più generale e astratto così da contribuire alla presente discussione. Il primo passo consisterà nel considerare come le forme brevi nel *corpus* beckettiano debbano essere pensate in una dimensione processuale: la forma breve non si presenta mai in Beckett come un già dato, come qualcosa

1. J. Knowlson, E. Knowlson (a cura di), *Beckett remembering/rememering Beckett*, New York 2006, p. 47.

che viene scelto e adattato alle esigenze, ma è invece sempre il risultato di un processo, il quale riguarda allo stesso tempo la singola opera e il percorso creativo più ampio di cui l'opera fa parte. Alla luce anche di quanto detto in riferimento ai suoi modelli, per esempio, la forma breve beckettiana non viene "adottata", né viene scelta fra altre possibilità come semplice reazione alla prolissità dei suoi modelli; essa viene "ottenuta" per mezzo di progressive riduzioni e scavi nel corpo stesso del testo. In questo senso, per esempio, le forme brevi beckettiane, risultano eccentriche rispetto alla tradizione delineata da Alain Montandon, in quanto non si definiscono in conflitto rispetto al sistema dei generi, ma in una riduzione delle forme dal loro interno².

A partire da questa dimensione processuale della forma breve nel *corpus* beckettiano intendo considerare come il processo che conduce l'autore a misurarsi con dimensioni sempre più costrette si declina costantemente in due direzioni distinte e complementari. Da un lato c'è la riduzione della forma intesa come semplificazione, processo di astrazione, ricerca del gesto esatto e dello spigolo tagliente. Dall'altro lato il processo opposto di complicazione, concentrazione e addensamento nel più angusto spazio della più alta densità, in un'implosione del senso che corrisponde a un'esplosione delle interpretazioni. Queste due tensioni non vanno però pensate come alternative, e anzi coesistono e collaborano al processo di riduzione, rispondendo comunque a esigenze poetiche e a urgenze creative fra di loro non del tutto sovrapponibili.

Cominciamo dunque dal primo elemento, quello astrattivo geometrizzante: esso definisce il processo di semplificazione che conduce alla costruzione di fragili ed equilibristiche soluzioni formali regolate da ferree geometrie. Si può descrivere questo processo in funzione di tre fattori principali che si combinano fra loro in modo sinergico: combinatorietà, simmetria, ellissi. *Come and Go* può prestarsi in questo senso quale valido esempio. Il brevissimo dramma, il primo per il quale Beckett adottò il termine, da lui stesso coniato, *dramaticule*, è costituito da poco più di cento

2. Cfr. A. Montandon, *Les formes brèves*, Paris 1994.

venti parole³. In quest'opera le caratteristiche del principio geometrizzante appaiono nella più diafana chiarezza. Tre signore, chiamate rispettivamente Ru, Vi e Flo, sono sedute su una panchina dove dicono di essere state solite passare il tempo in gioventù. La signora in centro, Vi, si alza, e Flo, a sinistra, ne approfitta per spostarsi al centro a sussurrare un segreto sul conto della prima alla terza. Tornata Vi, che prende il posto lasciato libero da Flo, quest'ultima se ne va e la dinamica si ripete uguale fino a che tutte le combinazioni possibili non sono state esaurite. Beckett, come al solito preciso fino all'ossessione nelle indicazioni di scena, accompagna al testo uno schema che mostra il succedersi delle disposizioni e che riproponiamo di seguito.

1.	FLO	VI	RU
2.	FLO		RU
	FLO	RU	
3.	VI	FLO	RU
4.	VI		RU
	VI	RU	
5.	VI	RU	FLO
6.	VI		FLO
	VI	FLO	
	RU	VI	FLO

aA

421

La brevità dell'opera, che può generalmente durare fra i cinque e i dieci minuti, è il frutto di un lento e chirurgico lavoro di cesellatura su una precedente versione che sarebbe dovuta essere significativamente più lunga, e nella quale venivano fornite molte più informazioni sulle tre donne, sul loro passato, e sui loro segreti. Questi elementi vengono tuttavia quasi completamente asportati nella versione finale, mostrando ancora una volta come la brevità sia per Beckett sempre un risultato, e mai una forma preesistente e semplicemente adottata. Il processo di sottrazione di materia verbale cui l'opera è sottoposta riesce a non portare al suo collasso – ma anzi a un suo potenziamento – grazie alla combinazione sinergica dei tre principi di cui dicevamo.

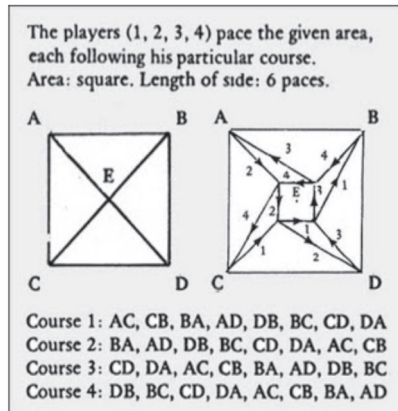
L'adozione della ricorsività combinatoria e della simmetria, dimostrata dallo schema riportato, consente all'autore di far emergere nel modo più netto la compiutezza formale

3. J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull*, London 1979, pp. 121 e segg.

della sua opera, la quale si propone al pubblico non già come un frammento, ma come unità completa, determinata da una stringente compressione formale. La dimensione ulteriore che lo spettatore voglia immaginare non si estende al di fuori dell'opera, di per sé esaustiva, ma si apre piuttosto nei *gaps*, nelle cavità, negli interstizi del testo, che si spalancano laddove la sistematica adozione di ellissi e reticenza perfora il testo. In questo caso, il segreto che le donne si sussurrano diventa ancora più pregnante proprio per il fatto che lo spettatore non può sentire quello che le donne si sussurrano, sebbene non risulti comunque difficile allo spettatore immaginare di cosa si tratti. Nella versione precedente cui si è fatto riferimento, del resto, veniva esplicitato che tale segreto fosse la malattia mortale che affliggeva, a sua insaputa, la terza assente; l'elisione di queste frasi non riduce la comprensibilità dell'opera, ma anzi ne rende ancor più trasparente la dimensione universale, il fatto che si tratti di un segreto matifesto che riguarda tutti quanti. Lo stesso si può dire per l'assenza di riferimento ai rispettivi mariti, anch'essa presente nella prima versione e che non solo rendeva meno breve il testo, ma apriva anche la narrazione a una dimensione esterna a quella del presente del palcoscenico cui Beckett ritiene di dovere fare a meno. Come spesso avviene nel teatro beckettiano, soprattutto nelle ultime opere, ciò che avviene fuori dal palco o ciò che è avvenuto in passato sembra non contare quasi per nulla: il mondo rappresentato, pur nella sua forma minimale, si esaurisce in sé, non ha bisogno di rimandare ad alcuna esteriorità. Escludendo i legami con ciò che non è immediatamente presente sulla scena, l'autore riconduce i personaggi alla solitudine nella quale sono immersi ma anche, al di là delle valenze esistenziali, li trasforma in modelli dell'umano, tanto più esemplari quanto più sono decontestualizzati e disincarnati.

Gli stessi processi si possono vedere in atto nel caso di *Quad*, il celebre balletto che vede in scena quattro personaggi che camminano lungo i lati e le diagonali di un quadrato secondo un preciso schema, anche questa volta meticolosamente elaborato per esaurire tutte le combinazioni possibili. Anche in questo caso passione combinatoria e simmetria sono i principi che determinano la forma dell'opera, nella chiara ricerca di una totale purezza formale.

Towards Lessness:
sulle forme
brevi
di Samuel
Beckett



aA

All'interno di questa struttura così rigida Beckett riesce a inserire un soffio di vita: i percorsi degli attori ovviamente si incrocerebbero al centro del quadrato, il punto E nell'immagine, ma essi non si scontrano grazie a uno scarto all'ultimo secondo. Beckett, nelle sue indicazioni agli attori, li invitava a pensare alla zona centrale come a una "danger zone", a un pericolo da evitare all'ultimo con uno scarto verso destra. In questo modo si riesce a far sì che tutto lo spettacolo si svolga senza che mai ci sia vera interazione fra gli attori, e aumentando conseguentemente la dimensione meccanica del tutto. Su questo aspetto si è riflettuto in vari modi, ma in questo caso ciò che è importante constatare è come il principio alla base di questo meccanismo sia di nuovo l'ellissi: non ci è dato sapere per quale motivo il punto E rappresenti un pericolo da evitare ma, come nel caso del segreto in *Come and Go*, è sufficiente che esso funzioni come motore immobile della narrazione, consentendo ad essa di funzionare pur nell'economia di mezzi che le è propria.

423

Passiamo ora al secondo elemento che, insieme a quello geometrizzante e astrattivo, caratterizza la riduzione delle forme adottate da Beckett, ossia dell'aspetto complementare di complicazione e concentrazione della più alta densità nello spazio più ristretto. I procedimenti tipici di questo secondo aspetto possono essere identificati come frammentazione, condensazione, e accumulo.

Esempio eccellente in questo caso è *Worstward Ho*, un racconto dei primi anni Ottanta, e una delle ultime opere compiute di Beckett. Definire il contenuto di quest'opera

non è impresa facile: una voce immagina di collocare in uno spazio desolato dei personaggi: un'anziana, un vecchio con un bambino, una testa. Una volta costruito questo mondo narrativo, del tutto spoglio, il narratore si applica, come in un perverso esercizio di scrittura al contrario, a eliminare pezzo per pezzo ogni elemento che identifica i suoi personaggi, riducendoli gradualmente a moncherini sospesi nell'aria, come col fine di scoprire in cosa consista la loro condizione minima di possibilità, il poco più di niente in cui quasi svaporano. Si coglie dunque il senso del titolo *Worstward ho*, "avanti verso il peggio" o *Peggior tutta*, come nella riuscita traduzione di Gabriele Frasca. Riportiamo di seguito i primi paragrafi di questo densissimo testo.

On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on.
Say for be said. Missaid. From now on say for be missaid.
Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in. Stay in.
On in. Still⁴.

424

La frammentazione delle frasi è la prima e più appariscente cifra stilistica di questo testo: tutte brevissime, formate da due tre parole e talvolta, come per la prima, addirittura da un unico avverbio. Dalla frammentazione deriva la necessità di procedere per accumulo, con l'infilarsi di una serie di parti minime accostate in base a principi di ripetizione, intensificazione, contraddizione, parallelismo, mediante il quale il testo procede in una linearità che non è tanto governata da una sintassi, quanto piuttosto da un ritmo, da una scansione discreta degli elementi che si combinano per pura giustapposizione.

aA

Grazie alla pratica dell'accumulo i frammenti si integrano in una unità che li lascia tuttavia rimanere tali: la consequenzialità che li attraversa non agisce infatti sul piano della loro testualità, quanto su quello della metatestualità, del metadiscorso che la voce nel narratore dice di voler intraprendere. Si veda per esempio il passaggio in cui il testo recita "Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in." in cui questo aspetto risulta particolarmente trasparente.

4. S. Beckett, *The Grove Centenary Edition*, vol. IV, New York 2008, p. 471.

Frammentazione e accumulo consentono la riduzione all'osso di una forma non più per mezzo di schematizzazione astrattiva, come nel caso precedentemente preso in considerazione, quanto per riduzione organica, contrazione. È in questo senso che rientra all'interno della riduzione anche l'opposta tentazione di aggiungere, come nel passaggio riportato, la quale sussiste proprio in quanto tentazione da sfuggire, rischio che ci si pone solo affinché venga schivato.

Add others. Add? Never. Till if needs must. Nothing to those so far. Dimly so far. Them only lessen. But with them as they lessen others. As they worsen. If needs must. Others to lessen. To worsen. Till dim go. At long last go. For worst and all⁵.

La forma organica della riduzione derivata da frammentazione e accumulo ci porta infine al terzo elemento di questo aspetto, la condensazione. Con questo termine, a grandi linee opposto dell'ellissi, voglio significare il modo in cui Beckett forza l'accostamento di materiale, eliminando ogni elemento sintattico, creando stratificazioni di senso, affidandosi alla metabolia, la ripetizione dello stesso sotto forme diverse. Il principio di condensazione emerge chiaramente in quello che è probabilmente l'esempio più breve del *corpus* beckettiano. Nel 1981, Beckett venne invitato a partecipare a una raccolta di poesie che potrebbe suscitare molto interesse nel contesto del tema della forma breve: una raccolta di poesie monoverso ("monostichi") ad opera di alcuni dei massimi scrittori dell'epoca. A questo invito Beckett rispose con una poesia composta di sole quattro parole

away dream all away

L'ambiguità sintattica della frase, si riflette sul piano semantico. Friedhelm Rathjen ha proposto come insieme alla lettura più immediata – che vedrebbe in "dream" un verbo e nel significato della frase un invito a "sognare via" tutto quanto – se ne possano affiancare altre, dove "dream" sia sostantivo e "away" possa essere scisso in "a way": "away-dream – all a way"; "a way – dream all – a way"; "a way – dream – all a way"; "a way-dream – all a way"⁶. Al di là di queste possibili ambigui-

5. S. Beckett, *The Grove Centenary Edition*, vol. IV, New York 2008, p. 477.

6. F. Rathjen, *Neitherways: Long Ways to Beckett's Shorts*, in D. Van Hulle, M. Dixon (a cura

tà mi pare che il componimento mostri appieno, anche a una lettura immediata e nonostante il suo microscopico formato, l'intenzione poetica dell'autore: "via, sogna tutto quanto via". Con solo quattro parole a disposizione l'autore non si preclude una apparentemente antieconomica ripetizione di "away". Questa iterazione, unita alla composizione giustappositiva, priva di segni di interpunzione e maiuscole, condensa in queste parole molto più del semplice vagheggiamento di una smaterializzazione della realtà, quanto piuttosto la formula della sua irrealizzabilità. La difficoltà del *dream away*, del dissolversi del reale, è accentuata dalla ripetizione dell'*away* iniziale, mentre lo *all* pone questo come un tentativo che si vorrebbe totalizzante. L'identità fra la prima e l'ultima parola, inoltre, apre la poesia a una evidente possibilità di iterazione modulare: *away dream all away dream all away dream all away*, altro elemento tipico di varie opere beckettiane e che amplifica inesorabilmente il senso di uno sforzo tanto inevitabile quanto inutile.

Muovendo dunque alla conclusione: le forme brevi beckettiane che risultano da una prominenza del processo di astrazione geometrica si caratterizzano per la loro singolare icasticità: esse sembrano derivare da un'intuizione più visiva che verbale e in questo senso scoprono una decisiva affinità con certi frutti dell'arte concettuale che era contemporanea all'autore. Come nel caso di Sol LeWitt il fascino per la geometria e la modularità conduce a opere dallo schematismo essenziale ma che spesso giunge a evocare forme di sublime matematico. Il risultato del processo opposto di condensazione, invece, si ritrova piuttosto nella dimensione musicale delle opere. La ritmicità, la cura dell'aspetto fonico, la ricorsività, le lievi modulazioni sembrano giocare sugli effetti di eco, di variazione minima, simili in qualche modo a quelli della musica minimalista, come è evidente nel caso di *Lessness*, testo costruito in base a principi che si richiamano alla poetica di Philip Glass.

Questi aspetti – la semplificazione geometrizzata e la complicazione condensata, l'icasticità schematica e la musicalità minimalista – si compongono nelle opere beckettiane in un equilibrio che è la cifra della sua poetica e si declinano in una

Towards Lessness:
sulle forme
brevi
di Samuel
Beckett

sperimentazione con forme la cui brevità si motiva sia in una contrazione interna della materia sia in una compressione esterna della forma, contemporaneamente miniaturizzazione e distillazione, frammento e cammeo.