Forma breve

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

aA
Accademia
university
press

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 germinativa; 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

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 brevitas? 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 Ruozzi 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 *short story* Ilaria Rizzato 109

Varietà della forma breve

Letterature antiche

***Scriptio breuior* 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

***Brevitas* e *narratio* tra Cicerone e Quintiliano** Amedeo Alessandro Raschieri 141

Il discorso politico in Platone. La forma breve e la virtù Dina Micalella 152

Teofrasto e la γνώμη tra *Retorica a Alessandro* e *Retorica* aristotelica Annalisa Quattrocchio 164

Momenti brevi nei lunghi testi dei Padri latini: spunti di indagine partendo da Ambrogio Stefano Costa 173

***Apuleius per excerpta*: la 'forma breve' motore della trasmissione dei *Florida*?** 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, Monica Cini, Laura Nay 286

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, Gianni Pellegrini 337

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 *Petits poèmes en prose* di Baudelaire, ovvero l'*idéal* della forma breve Davide Vago 373

L'architettura della memoria. Figure e costruzione nelle miniature della *Berliner Kindheit* di Walter Benjamin Antonio Castore 381

Dai poemi in prosa di Ivan Turgenev alle *flash stories* degli autori russi contemporanei: polifonia e dissoluzione del genere letterario Nadia Caprioglio 391

«Le dicton est une seconde punition»: note sui *152 Proverbes mis au goût du jour* di Paul Éluard e Benjamin Péret Lorenzo Bocca 399

I drammi brevi di Samuel Beckett e l'evoluzione della scena contemporanea Laura Peja 408

***Towards Lessness*: sulle forme brevi di Samuel Beckett** Federico Bellini 418

***Laghukathā*: a short genre in contemporary Hindī literature** Alessandra Consolaro 428

Letteratura ispanoamericana e forma breve Alex Borio 438

La forma breve ne *I detective selvaggi* di Roberto Bolaño Erica Cecchinato 445

Microconto o sperimentazione poetica: la forma breve nelle *tisanas* 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'*Iliade* nell'opera poetica di Michael Longley Andrea Veglia 503

Arti e media

La ballata, *forma brevis* nel *Capitulum de vocibus applicatis verbis*: «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

***Prosumer in Fabula:* le attrattive delle forme brevi di narrazione per immagini nei nuovi media** 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

Frammenti allo specchio. Metapoetica della brevità nel quaderno letterario: Charles Simic e Jordi Doce

Stefano Pradel

Introduzione

Alain Montandon, nel suo *Le formi brevi*, definisce il quaderno letterario come «forma breve per eccellenza»[1]. Tuttavia, a ben vedere, esso si presenta piuttosto come contenitore eterogeneo di forme brevi o per lo più brevissime. Quest'idea di uno spazio di rottura, discontinuità e decostruzione, pur tracciando l'evidente profilo di un genere riconoscibile, nega la possibilità di cogliere lo stesso da un punto di vista globale o, per così dire, teorico-universalizzante. Il quaderno, massima espressione virtuale di "opera aperta", produce, nella fattispecie, una critica per lo più "chiusa", vale a dire "locale", legata alla contingenza e, nel caso di paratesti introduttivi, alla fisicità stessa dell'opera che va investigando. A questo proposito, Dante Isella, nell'introduzione alle *Note azzurre* di Carlo Dossi, lascia intendere la singolarità di ogni quaderno, che nasce per soddisfare esigenze espressive private e personali, distinte per ogni autore, che lo collocano spesso in una posizione marginale rispetto all'opera considerata ufficiale e maggiore[2].

1. A. Montandon, *Le forme brevi*, Armando, Roma 2001, p. 15.

2. C. Dossi, *Note azzurre*, introduzione e cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1964, pp. XIII-VI.

Coltivato con costanza sin dai *Frühromantik* (basti pensare al *Brouillon* di Novalis o agli scritti postumi di Schlegel), il quaderno letterario mette in evidenza due elementi importanti: da un lato il crescente peso acquisito dalla forma breve nel determinare il processo di modernizzazione letteraria; dall'altro il rapporto di rinnovamento che la forma breve mantiene costantemente con i generi maggiori, ovvero che occupano il centro dello spazio letterario in una determinata epoca[3].

Nonostante le molteplici e interessanti implicazioni proposte dall'esistenza stessa del quaderno, ai fini dell'analisi qui presentata, l'aspetto su cui vogliamo focalizzarci è costituito dall'ambigua relazione tra scrittura pubblica e privata e, allo stesso tempo, dal fascino che il quaderno intrattiene nei confronti della metatestualità.

In questo senso, dobbiamo vedere il quaderno come spazio "al margine" in cui trovano posto frammenti, annotazioni di varia natura, aforismi, micro-saggi, epifanie liriche, note di lettura, aneddoti, commenti ai giornali ecc. Non di rado questo tipo di scrittura assume l'aspetto di uno spazio di riflessione metatestuale, intra o extratestuale, in cui l'autore riflette tanto sulla propria scrittura come sulla scrittura in generale. E proprio questa vicinanza tra esperienza e scrittura permette l'apertura verso il dato biografico, in una mescolanza tematica a volte difficilmente discernibile. Di fatto, al netto di ovvie eccezioni, l'esperienza personale si converte in autorità, in conflitto e in dialogo con altre personalità letterarie, che all'esprimersi in uno spazio originariamente privato esaurisce la propria funzione all'enunciarsi.

La componente intimistica che possiamo ritrovare nella scrittura caotica ed eterogenea contenuta nei quaderni mostra una resistenza intrinseca a darsi nella sua interezza. Infatti, l'autore spesso estrae dal quaderno delle selezioni tematiche di testi che vanno a comporre un'opera autonoma destinata alla diffusione, rispondendo a un progetto e a una struttura coerenti. V'è quindi una tensione tra scrittura pro-

3. Quest'idea della brevità come determinante della modernità letteraria si può trovare in Edgar Allan Poe (*The poetic principle*). Lo stesso Hugo Friedrich, nel suo ormai canonico *Die Struktur der modernen Lyrik*, riconosceva questa tendenza nella poesia postromantica. La centralità della forma breve e del frammento nella letteratura moderna e contemporanea pare ormai assimilata, come possiamo vedere anche in studi recenti (ricordiamo solamente Guido Mazzoni e il suo *Sulla poesia moderna*).

priamente privata e scrittura pensata, anche inconsciamente, da destinarsi al pubblico. Un esempio illustre della tradizione italiana lo si può trovare nella storia testuale dei *Pensieri* di Leopardi, diretti discendenti del postumo *Zibaldone*. Di fatto, l'idea stessa della scrittura annotata, includendo in questa anche il diario, non prevede un progetto definito. Piuttosto, essa si abbandona all'idea mallarmeiana del *livre*, vale a dire dell'opera il cui termine si colloca inesorabilmente in un futuro che non prevede la presenza dell'autore e vive sotto l'insegna spensierata di quel *noli me legere* blanchotiano che è inesorabilmente votato alla posterità[4].

La scrittura autobiografica del quaderno, sempre e quando non presenti un evidente carattere diaristico, assume spesso un regime finzionale piegato alle esigenze di una metatestualità più o meno esplicita, il che fa del taccuino un paradiario, votato prima di ogni altra cosa all'investigazione dell'esperienza dello scrivere. Non a caso le pagine più interessanti di poetica si trovano proprio tra gli scritti appartenenti ai quaderni letterari. E proprio nel quaderno, in ragione della natura di contenitore di forme brevi, si trovano spesso interessanti riflessioni sulla natura della brevità che rimane, soprattutto nell'ambito della poesia contemporanea, fonte inesauribile di suggestioni tanto estetiche quanto concettuali. Come in un gioco di specchi, la forma breve illustra se stessa per mezzo della brevità.

Charles Simic e The Monster Loves His Labyrinth

Charles Simic nasce a Belgrado nel 1938 ed è considerato una delle voci più originali della poesia americana contemporanea, tanto da ricevere nel 2007 sia il premio Wallace Stevens, sia la "laurea" da parte della Library of Congress (oltre al *Pulitzer* nel 1990). Poeta dell'insonnia, dell'immagine oscura e dell'ironia contundente, Simic scrive dall'alto di una condensazione sempre sorprendente e rivelatrice, che mostra sprazzi ed epifanie di una realtà spesso impercettibile.

Pubblicato nel 2008, *The Monster Loves His Labyrinth* raccoglie una serie di scritti che il paratesto dell'opera definisce chiaramente come "notebooks", ovvero "taccuini" nella traduzione di Adriana Bottini per Adelphi. *The Monster* è il

4. Cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, pp. 9-10.

chiaro esempio di come il caos generato dalla scrittura annotata possa generare un'opera con una struttura coerente. Gli scritti raccolti sono separati in cinque sezioni abbastanza omogenee sia dal punto di vista tematico che formale: si passa quindi da brevi narrazioni in prosa di carattere autobiografico a brevissimi componimenti in prosa poetica, commenti, citazioni, aforismi, vere e proprie battute di spirito, fino a frammenti di metapoetica e appunti di lettura.

Tutta la prima sezione si compone di prose brevi di carattere narrativo, in cui il poeta esplora il mondo dell'infanzia evocando da essa personaggi, scene e aneddoti. La metatestualità a cui facevamo riferimento, si incontra espressa in altri luoghi testuali, separando nettamente il dato biografico da quello metaletterario. Si tratta di note puntuali che vanno dall'aforisma alla considerazione articolata, seppur contenuta, e sebbene la brevità paia non essere propriamente al centro delle riflessioni estetiche di Simic, essa viene comunque toccata in modo trasversale. La traiettoria artistica di questo poeta, lunga e assodata, e la poetica dichiarata dell'autore sono forse più che sufficienti a spiegare l'uso della forma breve nella sua opera. Simic è da sempre lo scrutatore oscuro della quotidianità, degli oggetti più piccoli e innocui: «Con gli ingredienti più semplici si possono preparare piatti incredibilmente saporiti. Questa è la mia poetica. Sono il poeta della padella e del mignolino della mia amata»[5].

Proprio questa vicinanza dello sguardo a ciò che è considerato esiguo si riflette sull'estensione contenuta delle sue poesie, che nella miniaturizzazione moltiplicano le proprie stratificazioni semantiche fino a sfiorare l'ineffabile: «Più l'oggetto è semplice, più vasto è il sogno»[6]. Di fatto, proprio l'ineffabile diventa spesso argomento di riflessione, in quanto rappresenta non solo la frontiera dell'espressione ma anche dell'esprimibile, ovvero il limite cognitivo su cui la poesia si muove e che non può superare: «Sul confine invisibile tra dicibile e indicibile: la poesia lirica» e «Come comunicare la consapevolezza... quel momento di presenza vissuto intensamente, che la lingua, prigioniera dell'ordine temporale della frase non sa riprodurre?»[7].

5. C. Simic, *Il mostro ama il suo labirinto*, Adelphi, Milano 2012, p. 91.
6. *Ivi*, p. 144.
7. *Ivi*, pp. 93 e 68.

Più che sulla brevità come forma espressiva, Simic pare focalizzare la propria attenzione sulla relazione tra pensiero e parola poetica, vale a dire, sulla possibilità e impossibilità di conoscere il mondo attraverso il linguaggio. In numerose note il poeta entra in sintonia o polemica con i filosofi, manifestando un interesse vivo e nei confronti della *querelle* platonica che separa poesia e pensiero: «Il poeta vede quello che il filosofo pensa» e «La poesia è una modalità di conoscenza, ma la maggior parte delle poesie ci dice quello che già sappiamo» e ancora «La coscienza: un fiammifero morente che vede ciò su cui getta la sua breve luce e ne conosce il nome»[8].

Tuttavia l'esperienza poetica trascende il mezzo linguistico e il poeta deve operare nella ricerca di un equilibrio tra presenza e assenza della parola, all'insegna della riduzione. Il silenzio diventa segno positivo che marca semanticamente il testo poetico e lo costringe all'espressione breve ma intensa: «La forma è "calcolo dei tempi": l'esatta quantità di silenzio necessario tra le parole e le immagini per renderle ricche di senso»[9].

Il poeta, per Simic, si converte in mero traduttore all'accettare la lezione blanchotiana per cui l'essere può solo essere ascoltato nel silenzio: «Il mio mestiere è tradurre ciò che non ammette traduzione: l'essere e il suo silenzio»[10]. La ricerca dell'essere è quindi l'obbiettivo primario della poesia, in particolare della poesia breve, dato l'alto grado di silenzio e di suggestione che la contraddistingue: «I poeti contemporanei hanno per lo più dimenticato il simbolismo, specialmente la sua prima e grande intuizione: l'Essere non può essere detto ma solo accennato»[11].

Tuttavia, l'essere si nega all'espressione precisa ed esaustiva e il poeta è obbligato ancora una volta ad assediarlo con una proliferazione dei segni linguistici, i quali diventano frammenti di un'unità o di un'origine che si sottrae alla portata della lingua: «Come chiamare "la Cosa?" Serve una parola. Anzi, servono parecchie parole, per indicare l'inef-

8. C. Simic, *Il mostro ama il suo labirinto*, Adelphi, Milano 2012, pp. 48, 64 e 107.
9. *Ivi*, p. 74.
10. *Ivi*, p. 108. Cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, pp. 23-33.
11. C. Simic, *Il mostro ama il suo labirinto*, Adelphi, Milano 2012, p. 72.

fabile» e «Una teoria dell'universo: il tutto è muto; la parte urla di dolore e ride sguaiatamente»[12].

E proprio nel sentimento di quel "serious joke", che è riso e dolore assieme, potremmo riassumere il suo pensiero sulla brevità con questo aforisma carico dell'ironia tipica di Simic: «Poesia breve: falla corta e dicci tutto quanto»[13].

Jordi Doce e Hormigas blancas

Jordi Doce, classe 1967, nasce a Gijón nel Principato delle Asturie. Poeta e critico letterario prolifico, Doce è anche traduttore al castigliano di numerosi autori di lingua inglese tra cui lo stesso Charles Simic. Tra le numerose attività in cui è coinvolto, ricordiamo solamente la sua recente promozione a direttore della collana di poesia di Galaxia Gutenberg, una delle maggiori case editrici della penisola iberica.[14]

Hormigas blancas, pubblicato nel 2005, seleziona e raccoglie testi scritti in un arco di tempo di dodici anni, manifestando così sin dal principio quel legame tra quaderno e scrittura priva di progettualità. Si tratta di aforismi, sentenze, brevi narrazioni liriche e riflessioni di lettura. Nella *Nota del autor* che chiude il libro, si accenna all'origine dell'opera, che ha le proprie radici in un diario personale. A differenza dell'opera di Simic, la scelta effettuata in *Hormigas blancas* porta alla pressoché totale epurazione del dato biografico, in favore dell'aforisma e della riflessione più propriamente legata alla pratica dello scrivere.

La metatestualità della forma breve in *Hormigas blancas* può essere riassunta, non senza riduzioni, a tre parole-chiave: conoscenza, intuizione, silenzio. Questi tre termini richiamano quasi d'immediato l'idea joyciana di *epiphany* e, a ritroso, quel *Witzeinfall* che i Romantici associavano proprio al frammento. Siamo quindi nell'ambito di una scrittura che trova nella brevità il mezzo adeguato per raggiungere o esprimere l'intuizione, l'apparizione folgorante e inaspettata di un'idea o di un'immagine che rivela e porta a conoscere una nuova porzione di realtà: «Intuizioni. Un tipo speciale di scorcia-

12. *Ivi*, pp. 74 e 103.

13. *Ivi*, p. 45.

14. Tra i testi di Simic tradotti allo spagnolo da Doce troviamo anche *The monster loves his labyrinth* (*El monstruo ama su laberinto*, Vaso roto ediciones, Madrid 2015) e *The world doesn't end* (*El mundo no se acaba*, Vaso roto ediciones, Madrid 2013).

toia: percorrono il doppio della distanza in metà tempo» e «Pensieri-raggio: appaiono come la scintilla nello scontro tra due pietre. E se la morte fosse uno di loro?»[15].

Spesso questo tipo di conoscenza, o "sapere poetico"[16], non può che risolversi nel silenzio, in quanto eccede il mezzo linguistico. In questo contesto, aforisma, sentenza e frammento, nel loro intersecarsi e sovrapporsi, mostrano come la brevità sfugga essenzialmente al controllo dell'autore, non sia forma pensata a priori ma piuttosto coincidente all'atto creativo, in quanto non può far altro che constatare e fissare il momento di una rivelazione.

Lo stesso Doce dedica un frammento alla genesi del proprio quaderno, ovvero un'autolettura del materiale accumulato, che proprio nel suo accumularsi mostra un disegno di più ampio respiro. Si tratta di un ri-conoscimento a posteriori della direzione, del senso, che la propria scrittura ha acquisito e maturato nel tempo. La scrittura conosce se stessa attraverso la scrittura: «Ecco dove si trova la necessità di questo quaderno. È un pianto secco, senza lacrime, un balbettio tagliato alla radice»[17].

Tuttavia, sebbene sia chiaro il valore conoscitivo associato alla poesia, l'oggetto stesso di questa conoscenza rimane indefinito e spesso irraggiungibile. Il centro inesprimibile dell'esperienza poetica, che si manifesta soltanto attraverso di essa e allo stesso tempo ne trascende i mezzi limitati, dà luogo a una proliferazione incontrollata, a una moltiplicazione del segno linguistico che, mancando il proprio bersaglio, lo circoscrive e lo indica senza mai esplicitarlo: «Spesso penso che la forma di queste note sarebbe molto diversa se potessi appuntare tutto ciò che mi accade negli intervalli. O è circondandolo con queste note che riuscirò a dirlo?»[18].

Inserendosi nella tradizione fondata da Baudelaire e dal suo *rien*, Doce torna a quel centro enigmatico della poesia il

15. J. Doce, *Hormigas Blancas*, Bartleby, Madrid 2005, pp. 35 e 22. I passi citati sono di nostra traduzione.

16. Il concetto di sapere poetico, un tipo di conoscenza intuitiva legato all'esperienza poetica, risulta fondamentale nella poesia spagnola contemporanea a partire da Luis Cernuda fino a José Ángel Valente. Il concetto così espresso è parte del linguaggio della filosofa María Zambrano, che tentò la riconciliazione tra speculazione filosofica e linguaggio poetico. Cfr. M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, Cortina, Milano 1996, pp. 11-22.

17. J. Doce, *Hormigas Blancas*, Bartleby, Madrid 2005, p. 100.

18. *Ivi*, p. 32.

cui volto muta, pur rimanendo essenzialmente lo stesso, in buona parte della poesia moderna. Il nulla, nella vastità delle connotazioni che esso ha assunto nel XIX e nel XX secolo, si mostra qui attraverso la sua accezione più marcatamente materica e prende il nome di silenzio: «Quando il silenzio diventa tanto teso da esplodere appaiono queste frasi»[19].

Il silenzio diventa l'equivalente di un punto zero della poesia da cui la materia verbale si manifesta e a cui essa tende in maniera ossessiva. Silenzio, quindi, come linguaggio di quell'ignoto inesprimibile che la poesia tenta di investigare. Esso non viene percepito come negatività, ma come pienezza in potenza, recuperando il pensiero Romantico del *keim* (germe) e della "rovina", a cui si toglie però la possibilità di poter appartenere a un tutto: «Ha dedicato tutta la vita a costruire un edificio in rovina. Partì dal nulla e il risultato è questo pugno di macerie e pareti diroccate. L'invidia di quelli che non sanno distruggere se non c'è nulla di costruito prima»[20]. Il frammento diventa quindi forma decostruita, isolata, in equilibrio tra l'eccesso e l'annullamento, tra il conosciuto e l'ignoto: «Quante parole servono a creare il silenzio? Ecco, un silenzio senza parole è il grido che più temo»[21].

Il silenzio, più che frontiera con l'ineffabile o con l'incomunicabilità, diventa solitudine, solitudine essenziale di fronte al reale e a se stessi: «Ciò che più ci spaventa della morte è la presenza quasi materiale del silenzio. Nessuno immagina una morte chiassosa; chi potrebbe mai sopportare il suono della propria voce senza nulla che lo attutisca?»[22].

Al di là delle riflessioni metafisiche e strettamente liriche, Doce si interroga sulla pratica dello scrivere in termini anche più tecnici, soprattutto rispetto alla *reductio*: «Gli aggettivi si chiamano l'uno con l'altro. Ne scrivi uno e subito ne compaiono altri tre per compensare»[23]. D'altronde, lo scrittore che si confronta con il silenzio, sa già che il suo desiderio di replicare l'unità tra oggetto ed espressione dell'esperienza poetica è destinato a fallire: «Quelli che parlano o scrivono perché temono il silenzio. Per coprirlo usano parole: sono

19. *Ivi*, p. 60.
20. *Ivi*, p. 43.
21. *Ivi*, p. 37.
22. *Ivi*, p. 30.
23. *Ivi*, p. 22.

sempre troppe»[24]. Non per questo si deve comunque rinunciare. La brevità diventa una scelta radicale, un marchio, un'ossessione che coinvolge ogni aspetto del pensare poetico: «Per ogni libro che scrive decide di ridurre il numero di parole a disposizione […] le scrive come non ce ne fossero altre, come fossero le ultime che deve scrivere»[25].

La forma breve porta dentro di sé il germe della memorabilità e dell'anonimia, di un tempo futuro che spesso non prevede la presenza dell'autore. Il silenzio è antagonista della proprietà e ciò che da esso scaturisce viene raccolto come un dono, senza l'ambizione di legare a esso il proprio nome, dato che il poeta riconosce di non avere controllo sul linguaggio: «*L'aforista*. Nel cielo della sua mente i pensieri sono uccelli, vanno e vengono con il cambio delle stagioni, non rimangono mai a lungo, non sono di sua proprietà»[26].

Conclusione

Per concludere potremmo dire che il taccuino letterario, nonostante la sua versatilità, eterogeneità e destrutturazione essenziale è, e rimane, espressione compiuta della pratica di riflessione che accompagna in maniera indissolubile il fare letterario della contemporaneità letteraria. Gli esempi di Simic e Doce, rappresentanti di generazioni, culture e sensibilità diverse, mostrano come il taccuino letterario, nella sua poliformità e nel suo saper raccogliere e incanalare stimoli espressivi diversi, soddisfi la necessità della poesia di parlare di se stessa, di investigarsi al margine dei discorsi ufficiali. Nel taccuino, la poesia ritrova il proprio punto zero, il proprio centro, e lo fa anzitutto avvalendosi della ricerca della normatività specifica della forma breve, che diventa massima espressione di libertà e veicolo privilegiato della ricerca estetica e della conoscenza poetica.

24. *Ivi*, p. 9.
25. *Ivi*, p. 21.
26. *Ivi*, p. 15.