

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 letters 'a' and '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

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 γνῶμη 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

Istanti eterni, eternità in un istante: forme brevi tra Schubert e Webern

Elisabetta Fava

aA

Nell'espressione 'forma breve' l'aggettivo ha valori variabili: l'epigramma è breve, ma alcuni epigrammi sono particolarmente brevi; così accade per il motto di spirito o la sentenza, che pur dentro i confini della brevità possono variare entro un minimo o un massimo approssimativo: basta pensare, d'altra parte, all'equivalenza di definizioni come 'romanzo breve' o 'novella lunga', che denotano proprio l'impossibilità di assegnare confini certi alla brevità. Questo relativismo acquista in ambito musicale un'evidenza sorprendente. Innanzitutto la musica è un'arte da sentire, ma anche da leggere: tendenzialmente, una forma breve all'ascolto sarà anche breve sulla pagina scritta; proprio in questo 'tendenzialmente' si nasconde però la possibilità di qualche sorpresa. Il Lied *Über allen Gipfeln ist Ruh*' D 768, composto da Schubert su testo di Goethe e pubblicato nel 1827, sta tutto in una pagina, conta appena 14 battute e non prevede alcun ritornello. Assenza di ripetizioni, concentrazione, autonomia, monotematismo, identificato in questo caso con la quiete (*Ruh*) del titolo, intesa in senso cosmico e spirituale: tutti questi elementi sono senza dubbio connotativi della forma breve. All'ascolto, tuttavia, le poche battute si dilatano e sembrano addirittura voler fermare il tempo: l'effetto all'ascolto, paradossalmente,

sarà di rallentamento, se non addirittura di lunghezza. Ben più concisa, al confronto, appare senza dubbio un'aria di sorprendente brevità come "Vorrei dire e cor non ho" di Don Alfonso in *Così fan tutte*; eppure un'aria non è di per sé una forma breve: chi potrebbe definir tale un'aria settecentesca col da capo, la cadenza e magari un'ampia introduzione strumentale? Ma in ambito musicale la forma breve deve fare i conti con la possibilità di una discrepanza fra la percezione uditiva e il materiale impiegato, e quest'inevitabile oscillazione tra i due poli può produrre simili imprevisti. Il Novecento musicale ha spesso giocato proprio sull'equivoco tra grande e piccola forma: per esempio la cantata *Le Roi des étoiles* di Igor Stravinskij (1911-12) schiera un'orchestra poderosa, da grande sinfonia tardoromantica¹, a cui si unisce un coro maschile a quattro parti², ma dura in tutto 5 minuti³; l'ascoltatore resterà senza dubbio spiazzato e giudicherà sconcertante la brevità del brano. Una sproporzione analoga tra le attese formali e la loro realizzazione effettiva si riscontra negli *opéras-minute* di Darius Milhaud: il primo, commissionato da Paul Hindemith per il Festival di Donaueschingen del 1927, fu *L'enlèvement d'Europe* e con i suoi nove minuti di durata entrò nel Guinness dei primati⁴; fra l'altro, come era successo al *Roi des étoiles*, queste dimensioni miniaturistiche furono immediatamente percepite come un ostacolo alla circolazione del lavoro, tanto che, per ovviare a questo inconveniente non secondario, Milhaud scrisse altri due *opéras-minute* con cui formare una trilogia: che in tutto non arriva a mezz'ora di musica effettiva.

I casi appena citati mettono in crisi un assunto che sembrerebbe abbastanza ovvio in ambito musicale, ossia che a garantire la brevità stia anche un organico ridotto: più facilmente sono brevi le forme che coinvolgono solo uno strumento, o tutt'al più una voce accompagnata. Nell'Ottocento questo principio è quasi sempre verificato: non sempre i brani per strumento solista sono brevi, ma quasi tutti i brani

1. Ottavino, 3 flauti (il terzo anche ottavino), 4 oboi (il quarto anche corno inglese), 4 clarinetti, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba clarinetto, timpani, grancassa, tamtam, 2 arpe, celesta e archi divisi a tre parti. Ricordiamo che il tamtam è il gong a suono indeterminato.

2. Il coro si scinde addirittura in sei parti per scandire il titolo russo, *Zvedoliki*.

3. Per un'analisi del lavoro e una sua valutazione storico-critica si veda R. Vlad, *Stravinsky*, Einaudi, Torino 1973, pp. 40-50.

4. J. Drake, *The Operas of Darius Milhaud*, Garland, New York & London 1989, p. 172.

brevi sono per strumento solista; la forma estesa coinvolge anche un organico di ampiezza significativa, su cui la forma può lavorare proprio per espandersi. Ma quando ancora Milhaud compone le sue sei *Sinfonie da camera* che durano appena una manciata di minuti l'una (1917-23), fa leva proprio sull'effetto sorpresa di questo dimagrimento formale a cui non corrisponde una riduzione dei mezzi. La brevità di un brano di sei minuti è relativa; ma se il brano si intitola 'sinfonia', la sproporzione fra l'attesa e la resa produrrà un'impressione di brevità addirittura provocatoria.

Ci sono poi altri parametri che fanno da rivelatore della forma breve, non solo in musica, ma in tutte le forme d'arte: l'assenza di sviluppo, per esempio, si pone a garanzia di essenzialità: un romanzo, un poema, un dramma hanno uno sviluppo articolato, mentre una favola o una facezia si concentrano di solito su un singolo episodio o particolare. A maggior ragione è esclusa dalla brevità la digressione, che toglie efficacia e rompe appunto la concentrazione: quando scrive i suoi *Improvisi*, Schubert non si può dire 'breve', non solo per la ricchezza e l'articolazione dei temi impiegati nei singoli brani, ma anche per la presenza quasi costante di un intermezzo centrale che devia provvisoriamente il discorso e forma un contrasto, una dualità. Neanche i *Momenti musicali* rinunciano a questo intermezzo centrale, tranne nel caso del terzo, non per nulla il più breve di tutti, interamente concluso dentro le linee di un tema all'ungherese; tuttavia in generale i temi dei *Momenti musicali* sono effettivamente riconducibili a poche linee base, specialmente a un'entità ritmica come nel caso del secondo e del quinto. Esemplari in questo senso della concentrazione su un unico sintagma di scrittura sono alcuni fra i *Preludi* op. 28 di Chopin (1835-39): dal disegno della sola prima battuta deriva l'intero primo preludio, la cui durata è di circa 30 secondi (variazioni nell'andamento da parte dell'esecutore possono ulteriormente accentuare o dissimulare il senso di brevità); il n. 14 economizza persino nel materiale da distribuirsi fra le due mani, in quanto le fa suonare in parallelo, su linee identiche; anche in questo caso, si tratta di poco più di mezzo minuto di musica, un volo di farfalla su una figurazione che non si interrompe mai, né per ritmo né per profilo melodico.

Si noti come in questo caso la forma breve si sposi al concetto di forma libera: spesso la forma breve è legata a un'as-

senza, di forma nell'Ottocento, di relazioni tonali strutturanti nel Novecento, in cui il ritorno alla brevità coincide spesso con il venir meno della tonalità. Ma anche questo caso riserva qualche sorpresa: si pensi allo Schumann di *Papillons* op. 2, *Carnaval* op. 9 e *Davidsbündlertänze* op. 6, aforismi montati però in cicli unitari. Nel caso di *Carnaval* (1834-35) quest'unità interna è forse più immediatamente comprensibile se pensiamo che Schumann scrisse ciascun brano utilizzando soltanto cinque note base, ripartite in due motivi rispettivamente di tre e di quattro note. L'idea gli era venuta l'anno precedente, quando era fidanzato con Ernestine von Fricken, originaria di un paesino che si chiamava Asch: ossia, nella lettura musicalizzata che ne aveva fatto Robert, As (ossia la bemolle nella notazione tedesca) – C (do) – H (si naturale). Al momento di scrivere effettivamente il *Carnaval* il fidanzamento era stato rotto e Schumann cominciava già a frequentare Clara Wieck, che stava sbocciando nel suo talento di pianista e nella sua femminile bellezza. Schumann ridisegnò abilmente la sua intuizione di cifratura musicale, ripescando le lettere musicabili del nome di Clara (la C e la A, do e la) e del suo proprio cognome (S-C-H-A, in cui la S, letta Es nella pronuncia tedesca, viene a corrispondere al mi bemolle). Sommando tutte le letterine (le *Lettres dansantes* che danno anche il titolo a un brano della raccolta) ottenne due micromotivi su cui costruire l'intero ciclo: la-mi bemolle-do-si (A-Es-C-H) e la bemolle-do-si (As-C-H). Il materiale di base è quindi davvero minimo, la consistenza aforistica dei singoli brani evidentissima, tanto da preoccupare lo stesso autore, consapevole del disorientamento che questa sequenza di miniature provocava nell'ascoltatore ingenuo: in una lettera a Clara le chiede, pur con molta circospezione, se fosse davvero il caso di suonare così spesso il *Carnaval* a chi ancora aveva poca familiarità con la sua musica, visto che «nel *Carnaval* ogni brano è la negazione del precedente, cosa che non tutti sono in grado di tollerare»⁵. D'altra parte però i singoli brani non hanno vita autonoma, ma vanno eseguiti nel contesto della serie completa, il che li esclude di fatto dalla forma breve. Le complicazioni non sono finite; alcuni di questi brani, infatti,

5. «[...] im Carnaval hebt immer eine Stück das Andre auf, was nicht Alle vertragen können»; lettera del 25 gennaio 1839, in C. e R. Schumann, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Band 2, Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main 1987, p. 367.

furono scartati da Schumann ed esclusi dal montaggio definitivo del *Carnaval*; anni dopo, però, Schumann li ripescò e li inserì nelle sue ultime raccolte, *Albumblätter* e *Bunte Blätter*, che non sono più raccolte organiche, ma vere antologie di ‘fogli sparsi’, come dice il titolo. In questo caso la consistenza aforistica e frammentaria, che nella ciclicità del *Carnaval* era messa in discussione dall’unità dell’insieme, diventa invece una peculiarità evidentissima e il brano pare uno schizzo, un appunto per qualcosa di appena intravisto e ancor da venire. Di questa natura erano state d’altra parte anche le *Bagatelle* di Beethoven: brani in sé conclusi e autonomi, abbozzi non incompiuti, ma volutamente consegnati a forme estemporanee, che sussistono solo grazie alla brevità.

Infine ci sono molti casi in cui la brevità è associata alla facilità: nei brani del *Quaderno di Anna Magdalena Bach* (1722-25) di Bach la brevità rientra nelle prerogative di una scrittura che si prefigge di essere accessibile a chi sta facendo i suoi primi passi negli studi musicali; così i primi pezzi dell’*Album für die Jugend* di Schumann (1848) sono significativamente più semplici e più brevi dei successivi: la brevità agevola infatti un maggior dominio del brano nel suo complesso e si addice quindi al principiante. Brevità e facilità vanno di pari passo nel *Mikrokosmos* di Bartók (1926-39), dove a mano a mano che si fanno più difficili i pezzi tendono anche ad allungarsi. Tuttavia neanche quest’associazione è definitiva; i brani brevi del Novecento non saranno affatto brani facili, come vedremo, ma anzi brani ermetici ed ellittici, grumi di idee, condensati di pensiero; lo stesso Bartók, quando nelle *14 Bagatelle* op. 6 (1908) mette da parte l’obiettivo didattico, trova una scrittura spoglia e lineare, i cui elementi costitutivi sono ridotti a poche cellule variamente combinate e riutilizzate: più che di facilità, bisognerebbe parlare di essenzialità del segno, qualcosa di analogo a quanto facevano in architettura Loos o in pittura Mondrian.

Primo caso: le forme ‘monocellulari’

Venendo a un esame più ravvicinato di alcuni esempi, vorrei fermarmi su due casi distinti, ugualmente rappresentativi del concetto di ‘forma breve’ in musica, ma con differenze significative.

Il primo caso è dato da brani che definirei ‘monocellulari’: una sola battuta o una sola figura costituiscono il mate-

riale su cui l'intero brano è costruito, senza mai defletterne (le citate *Bagatelle* di Bartók tendono anch'esse a fondarsi su pochi sintagmi ricorrenti, ma con minor rigore). Un primo esempio è costituito da *Der Leiermann* (*L'uomo dall'organetto*) che chiude il ciclo *Winterreise* (*Viaggio d'inverno*) di Schubert (1828). Il monotono suonare dell'organetto è riprodotto con un'essenzialità drammatica che lo riduce a poche linee base: la mano sinistra, quindi il basso, resta fermo ininterrottamente su un bicordo vuoto, la quinta la-mi (ripetendola ovviamente a intervalli regolari per prolungare il suono); la mano destra disegna una figura circolare, che si muove quasi senza eccezioni dentro i confini di questa quinta, ripetendo poi la stessa figura con un'espansione all'acuto che la rende ancora più dolorosa, ma senza modificarne i connotati in modo sostanziale. La ricorsività di questi elementi, che contagiano anche la scrittura della voce, congela l'intero brano, fissandolo intorno a poche note perno (il bicordo fisso del basso e un'altra quinta vuota, si-mi, alla mano destra e al canto); l'alternanza inderogabile fra due battute di pianoforte vuote di canto e due battute di canto pressoché vuote di pianoforte accentua la fissità. Se brevità è economia dei mezzi, questo è un esempio magistrale di scarnificazione della scrittura.

Il paradosso, tuttavia, è che l'impressione sia di un tempo sospeso, raggelato, in bilico fra la vita e la morte: al termine del "viaggio d'inverno" si spalanca un orizzonte vuoto e infinito, in cui ogni gesto sarà ripetuto per l'eternità. Qualcosa di molto simile si ritrova in un *Preludio* di Claude Debussy (libro I) che è anche molto vicino al Lied schubertiano per il clima evocato, vale a dire *Des pas sur la neige*, dove il dualismo dei passi detta una figura di due note, poi ripetute con disegno identico, appena più in alto, che attraversa e tiene insieme tutta la pagina. Chi poi di questa concentrazione dei mezzi aveva fatto una caratteristica permanente della sua scrittura era stato Hugo Wolf, che nella maggior parte dei suoi *Mörrike-Lieder* (un caso particolarmente radicale ed esemplare è rappresentato da *Auf eine Christblume II*) costruisce tutto il testo a partire da una battuta, che torna a ripetersi con minime varianti, creando un'impressione di monomania, di ossessione claustrofobica.

Se identifichiamo la brevità con la rapidità del motto, allora qui non la troviamo; ma se riconosciamo prerogative di brevità anche alla capacità di fissare un singolo istante e

ritrarlo con una singola figura musicale, non si potrà negare a queste pagine 'monocellulari' di appartenere alla categoria delle forme brevi: ciononostante al loro interno la brevità dell'istante si rovescia nella lunghezza di un ricordo indelebile, l'oggettiva essenzialità della scrittura si rovescia nella percezione soggettiva dell'infinito, sia esso la cessazione del vivere, il paesaggio innevato a perdita d'occhio o la psicosi mentale dell'idea fissa. Si noti, tuttavia, che l'idea fissa non è di per sé sinonimo di brevità: non è breve, infatti, una pas-sacaglia, costruita su un basso ostinato, ma sufficientemente esteso; non è breve il *Boléro* di Ravel, basato sulla ripetizione di uno stesso tema; non è breve nemmeno lo *Gibet* dello stesso Ravel, secondo brano di *Gaspard de la nuit*, in cui l'immu-tabile risuonare di due note fisse richiama il dondolio dell'im-piccato, dilatandosi a incubo smisurato, ancora una volta al di là del tempo.

Secondo caso: l'astrazione novecentesca

Sulla forma breve il Novecento è tornato con grande assidui-tà e profonda convinzione; in primo luogo come reazione a certe ipertrofie del tardo Ottocento, riscontrabili in alcuni aspetti del sinfonismo, nella pittura accademica, nel teatro; ma anche come rinnovata possibilità inventiva, capace di far piazza pulita dei condizionamenti formali senza ledere i contenuti, anzi, evidenziandoli in espressioni artistiche più concentrate⁶. Tentano questa strada persino i generi teatrali, apparentemente lontani e quasi incompatibili con l'idea di forma breve; basti pensare al teatro da camera di Strindberg; tentativi che a sua volta si rifletteranno su diversi esperimenti di teatro musicale, fra cui uno dei più celebri resta il mo-nodramma *Erwartung (Attesa)* di Arnold Schönberg (1909). D'altra parte il graduale concentrarsi del dramma su un nu-mero ristretto di scene e personaggi è una caratteristica co-stante e diffusa del dramma moderno rispetto alla tragedia.

Proprio Schönberg è tra i pionieri della contrazione delle forme: una tendenza evidentissima nei suoi brani atonali, soprattutto nell'op. 19, vero capolavoro di sintesi e di rarefa-zione delle linee. Se pensiamo quanto Schönberg conobbe

6. Interamente dedicato alla nozione di brevità nel Novecento musicale è lo studio monografico di S. Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Steiner, Stuttgart 2008.

da vicino Kandinskij, quanto intenso sia stato lo scambio reciproco⁷, non è fuor di luogo confrontare l'operazione compiuta dall'uno sulla pagina musicale e dall'altro sul quadro. La serie di *Kompositionen* in larga parte contenuta al Lenbachhaus di Monaco di Baviera documenta in Kandinskij un prosciugamento di linee paragonabile allo sforzo di sintesi dei pezzi atonali di Schönberg: spesso il percorso espositivo del Lenbachhaus colloca fianco a fianco due quadri, uno ancora figurativo, con la casa, la slitta, la strada, il campanile e così via, l'altro in cui questi oggetti sono stati definitivamente stilizzati in punti, linee, grumi di colore; il contenuto intrinseco è lo stesso, la sua esecuzione però ha subito un processo di astrazione. In questo medesimo senso va la forma breve di Schönberg: non più l'organismo monocellulare, ma un brano che, pur nella sua estrema coerenza interna, ha un inizio, un cuore e una conclusione. «Ciascuno di questi brani-miniatra presenta una forma perfettamente conclusa, ciascuno una combinazione di diverse nuove regole del comporre», per usare le parole di Stuckenschmidt⁸. Come esempio si può scegliere l'ultimo dei *Klavierstücke* op. 19⁹; nato nel 1911 sotto l'impressione della morte di Mahler, questo brano si sprigiona tutto da un intervallo di semitono discendente, vale a dire l'equivalente del sospiro in musica: già di per sé, e specialmente nel modo asciutto in cui lo impiega Schönberg, una sorta di cifratura minimale del lamento. Questa è infatti la relazione che si percepisce fra il si naturale che domina le prime quattro battute e il si bemolle che segue (batt. 4-5), o tra il do di batt. 8 e il si di batt. 9, o tra questo stesso si e il si bemolle al basso; e se nei casi finora citati il semitono si annida fra gli accordi, in altri punti compare anche nella sua forma melodica, come accade a batt. 3-4, a batt. 7, benché espressionisticamente dilatato fra acuto e grave, a batt. 8 nascosto nelle parti interne degli accordi. Oltre che dall'insistenza del

7. Si veda A. Schönberg - W. Kandinsky, *Musica e pittura*, Einaudi, Torino 1988.

8. «Jedes dieser Miniaturstücke zeigt eine völlig geschlossene Form, jedes eine Kombination mehrerer neuer Satzregeln»; Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben. Umwelt*. Werk, Piper, München 1989, p. 126.

9. Scritto in un secondo momento (17 giugno 1911) rispetto ai cinque che lo precedono (tutti del 19 febbraio 1911), nell'autografo questo brano non porta numero; forse per questo Stuckenschmidt parla di *Fünf kleine Klavierstücke*. Una riproduzione dell'autografo, che occupa meno di due pentagrammi, si può vedere in Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber, 1984, p. 27.

semitono, ribadito di continuo, le parti del brano sono anche cementate da armonie ricorsive per quarte, che compongono accordi in alternanza al registro acuto e al registro grave, con effetto di lento scampanio che contribuisce al carattere religioso e funebre del brano. Basta quest'analisi sommaria per capire il grado di concentrazione di questa scrittura, la cui dinamica fra altro non supera il *piano*, anzi, scende fino al *pppp*, si mantiene in linea di massima sul *pp* e termina *wie ein Hauch*, come un soffio. Tutto il brano consta di appena 9 battute e non solo sta in una pagina di spartito, ma è facilmente riproducibile per intero su una mezza pagina di libro, come avviene nel 'saggio rosso' Einaudi scritto da Luigi Rognoni¹⁰.

Qui siamo agli antipodi della facilità, benché l'op. 19 sia intitolata *Sechs kleine Klavierstücke*, usando quindi quell'aggettivo 'klein', piccolo, che tante volte aveva connotato il brano 'facile'. Qui invece 'piccola' è veramente solo la durata, ma non la portata intellettuale; anzi, ogni disegno si è contratto, ogni battuta è il precipitato di un discorso più ampio, di cui sono cadute tutte le linee superflue, esattamente come nei dipinti astratti di Kandinskij; tutto è impleso, ma i buchi neri rimasti sono carichi di senso, di un senso che sta a noi riportare allo scoperto. È molto celebre e sempre chiarificatrice una definizione che Schönberg stesso diede di questa estrema capacità di sintesi nello scrivere la prefazione alle *Bagatellen* op. 9 di Webern:

Si rifletta quale sforzo di continenza comporti l'essere così stringati. Ogni sguardo si potrebbe dilatare a una poesia, ogni sospiro a un romanzo. Ma esprimere un romanzo con un solo gesto, una gioia con un solo respiro: una simile concentrazione si trova soltanto quando manca qualsiasi forma di autocommiserazione¹¹.

Proprio Webern fu il continuatore di questa poetica dell'"aforisma strutturato", per così dire, dove ogni nota ha il suo peso specifico. Riallacciandosi alle punte di astrazione rag-

10. L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966, p. 49.

11. «Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt; Arnold Schönberg, prefazione alla partitura delle *Bagatellen* op. 9 di Anton Webern (Universal, Vienna 1924).

giunte da Schönberg con l'op. 11 o l'op. 19, Webern andò oltre: quelli di Schönberg, infatti, erano pezzi atonali, in cui la brevità si offriva anche come stratagemma per ovviare alla perdita di un riferimento basilare come la tonalità. Una volta elaborato il sistema dodecafonico, Schönberg sarebbe poi tornato ad allungare le forme; Webern, invece, si mantenne fedele alla brevità anche dopo aver adottato la tecnica dodecafonica: questo fa sì che la densità dei riferimenti interni sia potenziata in modo straordinario. La sua non è la brevità del pezzo facile, bensì la brevità di chi sintetizza in poche linee concetti complessi, il *multiple meaning*¹²; per Webern «la necessità di far(si) capire»¹³ è primaria, e così pure la necessità di non impiegare, a questo scopo, nemmeno una nota più del necessario. In questo senso, già le *Bagatellen* op. 9, pur non ancora propriamente seriali, adottano già un principio che sarà poi fondamentale per la dodecaфонia, non ancora enunciata all'epoca (siamo nel 1913): nessuna nota viene ripetuta prima che siano apparse tutte le altre della scala cromatica: «Avevo la sensazione che, una volta finita l'esposizione dei dodici suoni, anche il pezzo dovesse considerarsi finito. [...] Avevo scritto nel mio quaderno di appunti la scala cromatica per esteso e ne cancellavo via via le note usate per non correre il rischio di ripeterle»¹⁴.

In uno spazio ridotto ai minimi termini («forse i più corti pezzi di musica che siano mai stati scritti fino ad oggi»¹⁵) sono concentrate inoltre le risorse dei canoni e delle imitazioni: un brano va letto in molti sensi, incrociando le parti, cominciando dal fondo, rintracciando le metamorfosi di un singolo tassello, che secondo l'arte già dei polifonisti fiamminghi viene capovolto o usato a specchio. Lo sviluppo interno del brano, necessario a dargli una compiutezza e a distinguerlo dal frammento, non si realizza quindi più solo (o in prevalenza) diacronicamente, distendendosi nel tempo, ma anche verticalmente, nell'incrocio simultaneo delle diverse parti. Ecco anche spiegato per quale ragioni Webern si serva ancora, all'occasione, di un'orchestra piuttosto ampia: se nei *Fünf*

12. Così si intitola il saggio di A. Whittall, *Webern and Multiple Meaning*, «Music Analysis» 6, 3 (ottobre 1987), pp. 333-353.

13. A. Webern, *Il cammino verso la Nuova Musica*, SE, Milano 1989, p. 29.

14. *Ivi*, p. 87.

15. *Ibidem*.

Sätze op. 5 e nelle *Bagatellen* op. 9 il medium strumentale è quello del quartetto, i *Fünf Stücke* op. 10 richiedono un'intera orchestra, snellita sì rispetto alle proporzioni tardooctocentesche, ma comunque sovradimensionata, almeno all'apparenza, rispetto a una durata minimale come quella limite del quarto brano (appena sei battute di partitura e pochi secondi di esecuzione)¹⁶; nei *Sechs Stücke* op. 6 l'orchestra è intera e anche di grandi dimensioni, ma il terzo consta di appena 11 battute e dura una manciata di secondi, mentre il sesto lo sopravanza di poco. Differenziando i colori delle singole note, la brevità si carica di un senso aggiunto; un brano non potrebbe dire così tanto in così poco spazio se non si avvallesse anche dell'ausilio di una strumentazione ipersensibile, che contribuisce a dare un risalto e un'identità specifica a ciascun suono. La perdita stessa del senso tonale, restituendo a ogni suono la sua autonomia, favorisce questa contrazione della forma. Per Webern, quindi, brevità è trovare il modo di saturare al massimo i contenuti in poco spazio, in una forma contratta all'estremo; tant'è vero che (fra i brani effettivamente dati alle stampe) non scriverà un quartetto per archi, né tantomeno una sinfonia, ma *Sätze*, movimenti per quartetto d'archi o per orchestra: singoli movimenti, ciascuno atomizzato e reso autonomo, nello sforzo di cogliere il tutto dentro l'intuizione di un istante.

16. L'organico dei *Fünf Orchesterstücke op. 10* comprende: flauto (anche ottavino), oboe, clarinetto in si bemolle (anche clarinetto basso), clarinetto in mi bemolle, corno, tromba, trombone, armonium, celesta, mandolino, chitarra, arpa, percussioni (Glockenspiel, xilofono, campanacci, campane gravi, triangolo, piatti, tamburo piccolo, grancassa), 1 violino, 1 viola, 1 violoncello, 1 contrabbasso.