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

Il disegno come poetica del non-finito, principio del minimo

Piera Giovanna Tordella

Quando processo di astrazione, il disegno materializza talora il dialogo, talora il confronto oppositivo tra immaginazione riproduttiva e invenzione, amplificando la propria condizione storicizzata di forma ed essenza del visibile[1].

Di un visibile che a sua volta non può eludere lo scavo e il lavoro di sottrazione e di sintesi connaturata al concetto stesso di linea. Dato strutturale di un esercizio essenzialmente cerebrale, la linea alimenta prospettive critiche all'interno delle quali è alternativamente discriminata come elemento sostanziale o complementare dell'atto 'grafico' in declinazioni teoretiche o, all'opposto, pragmatiche.

Si amplifica così in una misura esponenzialmente imprevedibile la capacità della linea grafica di essere essenzialmente, come nel lessico greco, linea di 'scrittura', linea di pensiero, filo di Arianna che nella labirintica complessità di sentieri mentali limpidamente o nebulosamente tracciati crea immagini, tessere di mosaici figurativi e no unicamente suggerite o invece connotate da una compiutezza comunque vincolata alla soggettività interpretativa di chi ne è fruitore.

1. P.G. Tordella, *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche ragioni critiche*, Olschki, Firenze 2012.

Nella progressione di un percorso che geneticamente si offre a una estremizzazione della sintesi formale, a una apparente sommarietà che riflette la tensione a scarti immaginifici, alla 'complicità immaginativa' nel conio di Jean Starobinski[2], la linea, in quanto predicato estetico, può essere letta nella sua essenzialità elementale e analizzata in rapporto ai più diversi contesti.

In un gioco intenso di sottrazione e addizione, in un terreno solcato da percorsi talora incontaminati, un tracciamento razionalmente formulato o invece intuitivo concreta non solo la linea evocata da Plinio, la linea 'matematica' di eco albertiana/pierfrancescana/leonardiana[3], la linea retta indefinitamente eguale a se stessa (la linea funzionale), ma giunge analogamente a sublimare nella pari autonomia di portato estetico, concoidi, cissoidi, linee intrinsecamente cinetiche.

Soggetto sovranamente variegato, il disegno, non solo nella forma abbreviata di schizzo altrimenti *esquisse*, *ébauche*, *première pensée, premier jet, premier dessein, croquis* [4], coinvolge in quella variegata dimensione di finito meditatamente non-finito, determinazioni semantiche, articolazioni lessicali che a partire dal XVII secolo coinvolgono intellettuali, filosofi, letterati, poeti.

Una scena che lungo il Settecento vede nascere la denominazione di estetica per la scienza filosofica dell'arte e del bello, riconosciuta quale disciplina a sé stante. Quanto occorre con Alexander Gottlieb Baumgarten, e, nello specifico, con l'edizione in lingua latina dei due volumi dell'*Aesthetica*, dati alle stampe nel 1750 e nel 1758 dall'allievo e successore del grande illuminista Christian Wolff. Al contempo, quella stessa scena si anima di altri interpreti innovatori che nell'intersecare molteplici versanti concettuali (il non-finito, l'estetica del frammento[5] et alia[6]) aprono a contesti critici densa-

2. J. Starobinski, *L'invention de la libertè 1700-1789*, Skira, Genève 1964, p. 118 (ed. it. *L'invenzione della libertà 1700-1789*, traduzione di M. Busino-Maschietto, Abscondita, Milano 2008, p. 108).

3. P.G. Tordella, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Pearson Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 15, 123.

4. Tordella, cit., 2012, p. 110 sgg.

5. E. Wanning Harries, *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, University Press of Virginia, Charlottesville-London 1994.

6. «'Tis no objection against a sketch if it be left unfinished, and with bold rough touches, though it be little, and to be seen near, and whatsoever its character be; for thus it answers

mente popolati da plausi e dissensi. Ed è, quest'ultimo, un orizzonte speculativo profondamente eterogeneo, orientato dall'intrinseca innovatività del pensiero diderotiano verso la moderna, disincantata critica delle arti e arricchito sullo scorcio del secolo dal 'principio del minimo' che sottende l'*outline style* reinventato da John Flaxman. Reinventato poiché risolto su latitudini mentali e linguistiche preesplorate da Thomas Patch con esiti tuttavia incomparabilmente minori. Europea per riverberazione e pervasività, la condizione stilistica dell'*outline style* – *Umriß* in tedesco – rigenerato da John Flaxman, reca in sé l'annullamento della terza dimensione indotto nei disegni dalla totale rinuncia alla resa dei registri chiaroscurali. Nondimeno intensa, l'evocazione percettiva dei valori volumetrici si affida alle qualità espressive e alle tensioni dinamiche della linea. Attraverso i cicli omerici e la Commedia dantesca, l'artista inglese focalizza il legame tra apparato iconico/contenuto testuale in una contrazione radicale – e di per se stessa rivoluzionante – dei mezzi espressivi. Della quale, nel 1799, allorché Flaxman era ancora (se pure ancora per poco) ignoto in Germania, August Wilhelm von Schlegel scrive su «Athenaeum».

> Il vantaggio maggiore del disegno al tratto deriva, però, dal fatto che più l'arte figurativa si limita ai primi, leggeri accenni, tanto più essa sortisce un effetto analogo a quello della poesia. I segni di essa diventano quasi geroglifici, pari a quelli del poeta; la fantasia viene incitata a completare e a perfezionare autonomamente secondo lo stimolo ricevuto, invece di essere catturata dall'immagine finita con compiacente soddisfacimento. L'affermazione non è nuova, già Hemsterhuis ha spiegato in questo modo il grande fascino di schizzi tratteggiati alla svelta. Come le parole del poeta sono in realtà formule propiziatorie a favore della vita e della bellezza, la cui forza misteriosa non è riconoscibile nelle parti, così davanti a uno schizzo ben riuscito sembra vera magia che in poche linee sottili possa essere rinchiusa tanta anima[7].

its end, and the painter would after that be imprudent to spend more time upon it. But generally small pictures should be well wrought» (Handling, *ad vocem*, in J. Barrow, *Dictionarium Polygraphicum: or, The Whole Body of Arts Regularly Digested*, 2 voll., C. Hitch and C. Davis and S. Austen, London 1735). Si veda anche Tordella, cit., 2012, p. 181.

7. Si veda *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse* (*Sui disegni ispirati a poesie e sugli schizzi di John Flaxman*), «Athenaeum», fascicolo IV, agosto 1799, p. 205; *Athenaeum (1798-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel. Contributi di Novalis, Johann Ludwig Tieck e August Ludwig Hülsen*, a cura di G. Cusatelli, traduzioni,

Altro, superiore elemento di raccordo critico al ceppo tematico, la linea della bellezza hogarthiana (*line of beauty*, *wave line*) era già stata ricontestualizzata da Schiller in una delle lettere (23 febbraio 1793) all'amico Gottfried Körner, parte del dialogo *Kallias oder über die Schönheit* (*Kallias ovvero sulla bellezza*) mai tradotto oltre lo stato di progetto. E quella linea che subisce il e agisce da inveramento ottico del flusso di coscienza, fondamento grammaticale di una lingua non esclusivamente figurativa, nutre, talora anche sotterraneamente, le riflessioni e gli esiti delle teorizzazioni estetiche schilleriane.

> [...] un oggetto si presenta libero nel fenomeno quando la sua forma non costringe l'intelletto riflettente a ricercarne una causa. Bella si dirà dunque quella forma che si spieghi da sé, e spiegarsi da sé significa qui, spiegarsi senza l'ausilio di un concetto. Una serpentina si spiega da sé senza il mezzo d'un concetto. Possiamo allora dire che bella è la forma che non richiede spiegazione, ovvero che si spiega senza concetto[8].

Bellezza che in Schiller si concreta dunque nella impercettibilità della variazione dinamica, scardinando e trasfigurando l'unità della percezione come condizione estetica invece affermata da Henry Home, lord Kames (*Elements of Criticism*, 1762).

E la forma che non richiede spiegazione, che si spiega senza concetto, è quanto – idea di un tutto – consegnano i disegni diagrammatici di Villard de Honnecourt come i "minimi schizzi" (vedi Giulio Mancini) dell'ultimo Annibale Carracci attraverso la cui suprema capacità stilizzante la critica di matrice accademica di età protobarocca sembra indirettamente presentire la pregnanza estetica acutamente riconosciuta a fine Settecento da una parte del fronte classicistica agli «scarabocchj […] talora più utili de' trattati eloquenti per condurre al perfetto» (Francesco Milizia)[9]. Così, dopo

note, apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, postfazione di E. Lio, Bompiani, Milano 2009, pp. 465-466.

8. F. Schiller, *Kallias, oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*, herausgegeben von K.L. Berghahn, Reclam, Stuttgart 1971; Id., *Kallias, o della bellezza e altri scritti di estetica*, a cura di C. de Marchi, Mursia, Milano 1993, p. 60 (lettera del 18 febbraio 1793); Tordella, cit., 2012, p. 10.

9. F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del Disegno estratto in gran parte dall'Enciclopedia metodica*, 2 voll., s.e., Bassano,1797, vol. II, *ad vocem* ; Tordella, cit., 2012, p. 33.

la secolare latitanza critica sulla nobilitazione leonardesca della macchia a testo figurativo, il riconoscimento dell'intraducibile e inimitabile essenza linguistica di «velocissime e sottilissime» architetture segniche a pietra o a penna, a punta metallica soprattutto acroma, confuta l'interpretazione degli schizzi come idee vaghe, epifanie di «scorrezione» e «fantastico» cui si oppone il carattere mentale del *dessin arrêté*. Quel *dessin arrêté* cerebralmente opposto al pathos romantico che innerva il concetto di frammento. «Un frammento, simile a una piccola opera d'arte, deve essere completamente separato dal mondo circostante e perfetto in se medesimo come un riccio», scrive Friedrich von Schlegel nei *Frammenti dell'«Athenaeum»*[10].

Attraverso Goethe e il saggio su Winckelmann del 1805, presieduto da una visione ormai intransigentemente classicistica, oppositiva al pathos romantico e dunque al frammento come genere romantico per eccellenza, come forma pura della soggettività[11], ci si inoltra in un Ottocento nel quale il disegno, in ogni sua forma, consuma il passaggio dalla speculazione teorico-critica alle varietà delle poetiche[12].

Un Ottocento nel quale Friedrich Hölderlin, lo spirito più radicale accanto a Friedrich von Schlegel del romanticismo in chiave Jena, nelle note alle tragedie di Sofocle, e, nello specifico, all'*Antigone*, sostiene come la regola, la legge calcolabile dell'*Antigone* si rapporti a quella dell'*Edipo* come la forma A) _/_ si rapporta a B) __, «di modo che l'equilibrio inclina più dall'inizio verso la fine che dalla fine verso l'inizio»[13]. Forma abbreviata di segni che si fanno struttura diagrammatica, quei simboli hölderliniani, espressione del particolare nell'universale, appaiono così potenziati nell'esplorazione di regioni lessicali sospese tra dubbi reali e certezze illusorie.

In Baudelaire forme segniche abbreviate e disincantate

10. F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967; F. Schlegel, *Frammenti di estetica*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1989.

11. L. Dällenbach - C. L. Nibbrig, *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984; F. Schmitt, *"Method in the Fragments". Fragmentarische Strategien in der englischen und deutschen Romantik*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2005.

12. P.G. Tordella, *Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno tra Otto e Novecento*, Olschki, Firenze 2016.

13. Le *Note a Sofocle* sono ripartite tra *Note all'Edipo* e *Note all'Antigone*. F. Hölderlin, *Note all'Antigone*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, trad. it. di A. Mecacci, Donzelli, Roma 2001; Id., *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, SE, Milano 2004.

appaiono trasferite nella figuratività descrittiva dell'immagine elaborata per decifrare la sua teoria della poesia breve, attraverso quell'idea «plus profonde de l'infini» offerta non dall'immensità di un cielo aperto bensì da anfratti architettonici e paesaggistici di luce e atmosfera. Come accade in Charles Meryon[14], incisore destinato alla follia, amato da Baudelaire e da Victor Hugo[15]. E non meno da Walter Benjamin che avrebbe definito «voragini al di sopra delle quali […] volteggiano le nuvole» le strade parigine trasfigurate nell'allucinata affabulazione calcografica dell'artista parigino, presieduta da una costante, inesausta stratificazione simbolica.

Benjamin che guarda a Meryon richiamando la teorizzazione della poesia breve/forma breve baudelairiana. «Avez-vous observé qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? » scriveva infatti Baudelaire ad Armand Fraisse il 19 febbraio 1860[16].

Là dove il simbolo diviene strumento traduttivo delle facoltà sintetiche del disegno, si schiude una prospettiva priva di linee e di punti di fuga predeterminati. All'interno della quale a fine secondo decennio del Novecento Hugo von Hofmannsthal avrebbe liricizzato il disegno stesso come entità e tramite superiormente spirituale[17]. «Unter allen Werken der bildenden Kunst ist die Zeichnung von der geistigsten Natur und das geistigste Verhältnis zu ihr möglich» (Tra tutte

14. Si veda *Voir et savoir ou de l'ambiguité de la critique* e *Meryon en Icare ? Hypothèses pour une lecture de La Tourelle, rue de l'École-de-Médicine*, in P. Junod, *Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*, préface de E. Castelnuovo, Infolio, Gollion 2007, pp. 17- 52 e pp. 53-82.

15. Tordella, cit., 2016, p. 25.

16. Solo apparentemente indiretto, il legame tematico con una citazione di Hugo von Hofmannsthal da Baudelaire, in data 29 giugno 1917. «Il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité, et il n'est pas de pointe plus acérée que l'Infini» (H. von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass* 1917, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, herausgegeben von B. Schoeller in Beratung mit R. Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979-1980, *Reden und Aufsätze III – Buch der Freunde – Aufzeichnungen*, 1979, p. 538). Su Hofmannsthal e Baudelaire si veda D. Jehl, *Hofmannsthal und Baudelaire*, «Hofmannsthal-Forschungen», IX, *Hofmannsthal und Frankreich*, 1987, pp. 117-133.

17. P.G. Tordella, *«…von der geistigsten Natur…». Hugo von Hofmannsthal e la natura spirituale del disegno*, in *Critica e letteratura negli scritti sull'arte. Contributi per una tipologia*, atti del convegno di studi, a cura di D. Pegazzano - M. Rossi, Università degli studi di Firenze, 3-4 ottobre 2013, in «Annali di critica d'arte», XI, 2015, Quaderni dei seminari, II, pp. 233-247; Ead., cit., 2016, p. 75 sgg.

le opere delle arti figurative il disegno è di natura più spirituale ed è possibile con esso il rapporto più spirituale)[18]. Veicolo spirituale all'interno del tempio dell'arte, il disegno è soggetto/oggetto di quella patria dei nostri sogni all'interno della quale alle opere compiute, al 'finito' comunemente inteso, gli artisti prediligono i frammenti, gli schizzi, gli abbozzi, strumenti fondamentalmente autoconoscitivi. Altro è, secondo Hofmannsthal, il mondo delle parole. Un universo illusorio, chiuso, imprigionato in se stesso, cui egli associa quello dei colori («Die Welt der Worte eine Scheinwelt, in sich geschlossen, wie die der Farben, und der Welt der Phänomene koordiniert»)[19]. Ciò che altresì emerge in *Ad me ipsum*, intima, frammentaria autobiografia giunta a stampa dopo la morte del suo autore[20]. Testo che concreta l'esito di un percorso segnato – ben prima di *Ein Brief*, la lettera di lord Chandos (1902) – dalla precoce e drammatica consapevolezza, dal convincimento mai rinnegato o ombrato dal dubbio di quanto in *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) la critica al linguaggio aveva lapidariamente denunciato attraverso un unico soggetto e un unico predicato: «Worte lügen» (le parole mentono)[21].

Disegno dunque come forma breve, la cui brevità enfatizza la valenza teorico-poetica di contenuti che talora sfidano qualunque possibile affondo critico, necessariamente governati, come essi sono, da aspetti problematici, da un superiore (arduo nelle parole stesse di Hofmannsthal) tentativo di 'essere' e ad un tempo di 'leggere' il disegno stesso. Disegno, nella sua "forma breve", imprescindibile attore di un motivo, quello del sogno, che già aveva pervaso la polemica di Delacroix contro gli epigoni di Ingres. Rei, questi ultimi, «d'introduire une réalité froide vue à l'atelier, dans un songe»[22],

18. H. von Hofmannsthal, *Vorwort*, in L. Planiscig - H. Voss, *Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Dr. Benno Geiger*, Vorwort von H. von Hofmannsthal, Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1920; Tordella, cit., 2015; Ead., 2016, *passim*.

19. *Ivi*, p. 8.

20. H. Hiebler, *„…mit Worten (Farben) ausdrücken, was sich im Leben in tausend anderen Medien komplex äußert…": Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*, «Hofmannsthal-Jahrbuch», X, 2002, pp. 89-182; S. Schneider, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, W. de Gruyter, Berlin-New York 2006, pp. 215-216; A. Jacobs, *Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal*, Igel Verlag, Hamburg 2013, p. 262.

21. Testo apparso per la prima volta nel periodico berlinese «Die Moderne», I, 2/3, 1891; Tordella, cit., 2016, p. 7 sgg.

22. M. Denis, *Nouvelles Théories. Sur l'art moderne sur l'art sacré 1914-1921*, L. Rouart - J. Wa-

ovvero nella dimensione spirituale dell'esperienza estetica nella sua accezione più inclusiva, all'interno della quale il disegno, come momento analitico e motore creativo, coltiva autonomamente il proprio sostrato etico, l'*honnêteté* nella formulazione di Ingres[23].

Nell'opera d'arte *Geist und Gestaltung*, spirito e forma si corroborano a vicenda, coinvolgendo nella decifrazione del loro legame il nesso tra spirito, realtà e forma. Al termine *Wort* (parola) che, scriveva nel 1907, «può solo svolazzare come una farfalla accecata», Hofmannsthal sostituisce nel settembre 1919 *Sprache* (linguaggio). Ed è il momento in cui egli sembra superare la lacerante assunzione di coscienza dell'insufficienza semantica del linguaggio attribuendogli potenzialità espressive pari a quelle del disegno che schiude a contenuti simbolici («Die Zeichnung: gibt Symbole»)[24]. La concentrazione sulla sfera del simbolo quale alimento centrale di lettura del disegno stesso ne afferma implicitamente l'intrinseca profondità analitica e la superiore qualità comunicativa. «Il [le dessin] symbolise la pensée de l'artiste» aveva scritto Maurice Denis[25] ammirato da Hofmannsthal al pari di Manet e van Gogh.

Nella messa in luce di aspetti linguistici arcani e di più intriganti latitudini concettuali, il disegno nella sua veste totalizzante è dunque lingua di segni in grado di dischiudere la sfera del simbolo nei suoi meandri e anfratti più reconditi, di assimilarsi al puro geroglifico – come in Urs Graf o nei paesaggi disegnati da Guercino paradigmi di ciò che Hofmannsthal definisce «Übergang in die Hieroglyphe der neuen Form», transizione nel geroglifico della forma nuova. E altresì di essere espressione dell'indicibile, dell'impossibile («das Unmöglich»). In una riflessione calata nella profonda, avvertita coscienza della dimensione musicale, in un dualismo non oppositivo tra essere e sembrare, il disegno, come la musica, è altresì l'apparire per incanto di cose, il risveglio di ricordi[26].

Ma quando il disegno si sostanzia come espressione di

telin, Paris 1922, p. 42 ; Tordella, cit., 2016, p. 9.

23. *Ivi*, p. 24, 41.

24. *Ivi*, pp. 40, 45.

25. Denis, cit., 1922, p. 98 (*Les Arts Français*, 1917, n. 9).

26. Tordella, cit., 2016, pp. 40, 60-61, 86.

un concetto fisico-matematico si aprono orizzonti epifenomenici ed epistemologici di incorruttibile profondità. La forma breve si radica infatti nel contesto dell'epistemologia secentesca che attraverso Pierre-Louis Moreau de Maupertuis sperimentava come il centro di gravità di una fune pesante e inestensibile, sospesa alle estremità, si disponesse nel punto più basso possibile. Quanto avrebbe fortificato in Eulero il convincimento che la quantità di azione per un cambiamento in natura fosse la minore possibile, dovendo i corpi resistere ai cambiamenti di stato obbedendo il meno possibile alle forze agenti. E alla dimensione epistemologica della forma breve si sarebbe poi richiamato a metà Ottocento Luigi Federico Menabrea nel formulare, all'interno della scienza costruttiva, il principio del minimo lavoro elastico. Principio fondamentale, applicato per la prima volta proprio a Torino in quello che allora era il quartiere di Sant'Antonio, in una cavallerizza inopinatamente distrutta negli anni Cinquanta del Novecento[27] per fare luogo all'edificio oggi a noi tutti noto come il Palazzo Nuovo.

27. A. Fara, *Luigi Federico Menabrea (1809-1896). Scienza, ingegneria e architettura militare dal Regno di Sardegna al Regno d'Italia*, Olschki, Firenze 2011, pp. 20-29, figg. 10-20, tavv. I-IV.