

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253091>

Un rapporto dialettico. La forma breve nel sistema dei generi letterari

Elisa Caporiccio

Abstract • All'interno degli studi di comparatistica, un'attenta considerazione del rapporto dialettico tra le forme e i generi apre a interessanti prospettive, che guardano alla complessità del *farsi* dell'opera e mettono in luce aspetti fondamentali del sistema dei generi, secondo un taglio sia diacronico sia sincronico. Particolarmente significativi risultano, in quest'ottica, gli studi sulla forma breve, che negli ultimi decenni hanno conosciuto una crescente diffusione, come testimoniato dai convegni e volumi nati in ambito nazionale e internazionale. La peculiare ricorsività della forma breve, infatti, fa sì che essa entri in *interferenza* con più generi, attraversandoli trasversalmente. Ripercorrendo gli esiti delle ricerche su tale interazione, il contributo intende mostrare i molteplici apporti: dal rilievo del "valore conflittuale" (Montandon) che la forma breve assume rispetto ai generi letterari vigenti, alla riconsiderazione del romanzo o di forme lunghe in virtù dell'innestarsi, al loro interno, della *brevitas*; dalle narrazioni brevi nate in seguito alla rivoluzione digitale, all'ibridazione di codici espressivi e media diversi.

Parole chiave • Generi letterari; Forma breve; Sperimentalismo novecentesco; Alain Montandon

Abstract • The study of the dialectical relationship between 'forms and genres' opens up interesting perspectives that look at the complexity of the work's creation and highlight fundamental aspects of the genre system, from both a diachronic and synchronic perspective. Particularly significant in this regard are studies on the 'short form', which have become increasingly widespread in recent decades. The short form interferes with multiple genres, crossing them transversally. By reviewing and discussing the results of research on this interaction, this contribution aims to highlight its many contributions and different perspectives for analysis.

Keywords • Literary genres; Short form; 20th-century experimentalism; Alain Montandon

Ledizioni 

Un rapporto dialettico. La forma breve nel sistema dei generi letterari

Elisa Caporiccio

I. Forme e generi

Prima “di entrare nel sistema complesso della cultura”, dei generi letterari e del canone, “un testo *si forma*, ovvero si costituisce e si cristallizza secondo l’idea di letteratura che una tradizione, un contesto storico e un soggetto autoriale hanno negoziato nel tempo” (de Cristofaro, 2020, p. 34). Di qui, dunque, la necessità e l’importanza di un approccio critico-metodologico volto a considerare i rapporti tra “le forme e i generi” secondo una prospettiva dialettica, cercando di far costantemente interagire i due livelli, “nella persuasione che ciò effettivamente accada nei processi della produzione del testo e che le due ‘serie’ evocate differiscano sì nella costituzione e nel grado di coesione – ma non nella sostanza” (*ibidem*).

Se la nozione di genere letterario, osserva sempre de Cristofaro, “è invasiva nelle posizioni della critica, nei dintorni dei testi e nei cataloghi delle biblioteche”, al contrario “un discorso sulla ‘forma’ risulta più complesso e sfuggente, anche in ragione della natura ancipite del termine” (ivi, p. 35). “Forme”, infatti, “si dicono le figure, i procedimenti”, l’insieme degli strumenti “con cui ‘si fa’ un’opera”, secondo un primo e più ristretto livello di senso che potremmo definire “microstrutturale”; al contempo, secondo un’estensione a un piano “più macrostrutturale e profondo”, il vocabolo indica pure “le costellazioni dei modelli *al di là del genere*” in cui un testo “idealmente si colloca” (*ibidem*; i corsivi sono originali).

Inoltre, mentre il concetto di genere letterario è stato a lungo associato a “una funzione normativa e progettuale”, la “forma” è invece più spesso “apparsa come anti-normativa e anarchica” (Menetti, 2019, p. 16). Unire dialetticamente i due discorsi critici, allora, consente di tenere conto “della trasformazione delle forme” e non solo della “codificazione” o iscrizione di un testo entro i confini di uno specifico genere letterario. La maggior apertura e flessibilità della nozione di forma – laddove, per altro, il greco *eidos* indicava ciò che in seguito abbiamo inteso, separatamente, come genere o modello¹ – presuppone e comporta l’adozione di un’ottica trasversale e plurale, che faccia emergere gli sviluppi e le evoluzioni storiche di singole “forme semplici” (Jolles, 1930) *in relazione* con le modificazioni della funzione dei generi e delle poetiche. Un’attenta comprensione delle interrelazioni tra genere letterario e forma apre quindi a interessanti prospettive, che guardano alla complessità del *farsi* dell’opera ed evidenziano processi di lunga durata, sottoposti a continue ibridazioni e rifunzionalizzazioni a seconda dei mutamenti degli orizzonti d’attesa, dell’evolversi dei media e dei sistemi semiotici.²

¹ Cfr. Menetti, 2019, pp. 13-33.

² Hans Robert Jauss, in *Alterità e modernità della letteratura medievale* [1977], “aveva sottolineato l’importanza di inserire lo studio delle forme narrative brevi nella dinamica storica della comunicazione letteraria”: “le sue nove forme (proverbio, parabola, allegoria, favola, esempio, leggenda, fiaba, racconto comico, novella) non sono matrici acroniche dei generi ma sono studiate a partire dalle possibili attese dei lettori e, quindi, dalle diverse risposte che possono essere ricavate

In particolare, obiettivo di queste pagine sarà quello di mostrare la produttività, critica e teorica, della ‘forma breve’, osservata all’interno del sistema dei generi letterari e in dialettica, appunto, rispetto a esso.

2. Genere trasversale o “proto-genere”

Partendo dal fondamentale studio di Alain Montandon, *Les formes brèves* (Montandon, 1992, pubblicato in traduzione italiana nel 2001, a cura di Elisabetta Sibilio), emerge anzitutto il particolare tipo di “ricorsività” che contraddistingue la forma breve: una ricorsività, rileva e commenta Franca Sinopoli, “trans-generica”, ovvero che percorre trasversalmente il sistema dei generi letterari (Sinopoli, 2002, p. 94).

A essere messa in rilievo da Montandon è, precisamente, la “natura interferente, all’interno dei diversi generi letterari, delle forme brevi” (*ibidem*). Nel volume, il critico prende in esame i tratti costitutivi e lo sviluppo di molteplici forme brevi, quali: l’epigramma, il proverbio, la sentenza, la massima e l’aforisma; il frammento; l’aneddoto; i giochi di spirito (che a loro volto ricomprendono enigma, emblema, motto di spirito, *Witz* e giochi di parole, per menzionarne alcuni), nonché varie forme di *brevitas* nella poesia (dal *limerik* all’*haiku*, dall’*idillio* alle *greguerías*). Forme certamente molto differenti tra loro, e tuttavia accomunate “dalla non appartenenza a generi specifici, bensì dal fatto di attraversarli tutti” (*ibidem*). “La tassonomia di queste forme” – un “buon numero delle quali”, osserva Montandon, “ha potuto costituirsi storicamente come genere” – è pertanto compito non semplice: andando a toccare una varietà di testi “più o meno lunghi”, la brevità caratterizza “forme diverse, eterogenee e numerose” (Montandon, [1992] 2001, p. XV), le quali si intersecano e sovrappongono sovente tra loro. Di conseguenza, le forme brevi “partecipano” di più “tipi di enunciazione” e di molteplici “stili di scrittura” (*ibidem*):

La forma breve ha a che fare con un certo numero di testi, più o meno lunghi [...] e ingloba una realtà più vasta di quella legata alla nozione di genere, poiché riguarda numerosi stili di scrittura, codificati o no, cioè scritti letterari per i quali la brevità è uno dei motori essenziali della scrittura (*ibidem*).

La forma breve, dunque, attraversa il sistema dei generi, in senso sincronico e diacronico. Come sintetizzato da Elisabetta Sibilio nella *Premessa* all’edizione italiana del volume di Montandon, “le forme brevi non costituiscono, quindi, un genere a sé, anche se così vengono spesso trattate nelle storie letterarie” – si pensi, ad esempio, ai testi dei “cosiddetti ‘moralisti classici’ della Francia del Seicento” –, ma “richiederebbero una trattazione separata all’interno di ogni genere maggiore: nel romanzo, nella poesia lirica [...] e anche nel teatro” (ivi, p. XI).

Di “genere trasversale” e di “proto-genere” in relazione alla forma breve parla anche Federico Bravo, in un interessante saggio dal titolo *Stylistique des formes brèves*, uscito sulla rivista “Littératilité” nel 2007. Lo studio in questione parte dalla proposta di definire la forma breve come “forma marcata” di un sistema binario che oppone “il breve” non alla corrispondente “forma lunga”, quanto piuttosto “à tout ce qui n’est pas bref et qui peut, au demeurant, être ou ne pas être long” (Bravo, 2007, p. 2). La brevità, dunque, non si identifica in base al criterio meramente quantitativo – aspetto che la critica ha più volte

dai testi entro una dimensione storica e diacronica” (Menetti, 2019, p. 14; il riferimento è a sua volta a Jauss, [1977] 1989).

evidenziato, e su cui insiste anche lo stesso Montandon³ – ma è piuttosto una questione di “percezione” e di “relatività”: introducendo il concetto di ortotestualità, il critico indica il termine non marcato rispetto al quale la brevità, significativa proprio laddove non ci aspetteremmo di trovarla, rappresenta una forma di “deviazione”, di scarto rispetto a quei modelli convenzionali e consolidati che tendiamo a considerare come “non marcati”:

La forme brève est la forme marquée d'un système binaire qui oppose le bref non pas à ce qui est long, mais à tout ce qui n'est pas bref et qui peut, au demeurant, être ou ne pas être long. La brièveté n'est pas une affaire de dimension, mais une affaire de perception: est bref ce qui est perçu comme bref. La brièveté met en cause une forme d'orthotextualité ou de terme non marqué à l'égard du critère dimensionnel, une sorte d'orthogénérité, elle-même tout aussi malaisée à définir, par rapport à laquelle la brièveté, qui n'est jamais aussi signifiante que lorsqu'elle apparaît là où on ne s'y attend pas, serait une forme de déviance (Bravo, 2007, p. 2).

Così intesa, la brevità arriva a trascendere la distinzione tra un genere letterario e l'altro:

si chaque genre ressortit à une modalité d'énonciation spécifique et si à chaque genre correspond, résultativement, un ensemble de prescriptions formelles, les formes brèves dépassent lorsqu'elles ne l'annulent pas, la division en genres littéraires (ivi, p. 8).

“Modèle formalisant”, che “porte en elle sa propre théorie”, la brevità sarebbe allora, prosegue lo studioso, “un genre, mais un genre transversal ou un proto-genre: le lieu du dépassement ou, peut-être, de la neutralisation de tous les genres littéraires” (*ibidem*).

Dunque, rispetto all'appartenenza a un genere letterario determinato o a uno specifico modo enunciativo, il testo breve è, innanzi tutto, *breve*: l'attributo della brevità, contrapposto a ciò che non è marcato da tale aspetto, al *non breve*, caratterizza *in primis* lo statuto dell'opera in questione. La “forma breve”, scrive Montandon nel sopraccitato studio, ha infatti una propria retorica, “una stilistica e una poetica” specifiche (Montandon, 2001, p. XV): come si è visto, la definizione concerne delle caratteristiche peculiari della forma breve, che possono essere sintetizzate nell'economia, nella condensazione e densità semantica.⁴

Compiendo un passo ancora ulteriore, all'interno di un volume miscellaneo dedicato alla *brevitas* nelle letterature occidentali, Carlo Tirinanzi de Medici propone di riconsiderare l'opposizione tra forme lunghe e forme brevi come anteriore e precedente ad “altre opposizioni ben stabilite dalla critica” (Tirinanzi de Medici, 2018, p. 8), tra cui proprio le distinzioni tra generi letterari e regimi discorsivi. I concetti di “forma lunga” e “forma breve” sono, a ben vedere, categorie intrinseche “al nostro modo di percepire il mondo”, come mostra l'autore basandosi sulle conoscenze e sui dati provenienti dall'ambito delle neuroscienze: veri e propri “radicali cognitivi”, gli attributi breve/non breve informano e organizzano la nostra pre-comprensione della realtà esterna (*ibidem*). Entrando nel campo delle opere finzionali, i radicali cognitivi verranno conseguentemente rielaborati, o per meglio dire *declinati* in senso letterario:

³ Si veda sempre Montandon, 2001, pp. XIV e XV, laddove il critico osserva come “la definizione non dovrebbe essere [...] quantitativa”, bensì “riguardare le caratteristiche di una scrittura specifica che mira a una concisione formale determinata da specifici fattori di condensazione, sommarietà ed economia”.

⁴ Lo studioso parla, a tale riguardo, di “miniaturizzazione” operata dalle forme brevi, processo per cui in tali scritture si condensa “un massimo di significato in un minimo di parole” (ivi, p. XV).

I radicali cognitivi, una volta traslati nel campo letterario, diventano parte di *forme simboliche* specifiche di diverse altezze storiche che entrano a far parte di un determinato sistema letterario. Da questo punto di vista la letteratura prende e rielabora – adatta, o meglio forse *declina* – un radicale cognitivo esattamente come fa con le convenzioni letterarie del passato, o con le precomprensioni che ogni società ed epoca porta con sé. Si può operare allora – senza revocare la validità di altri approcci, ovviamente – un discriminio, indipendentemente dai radicali di presentazione che organizzano il materiale, sulla base della coppia breve/lungo, organizzando le forme concrete sulla base di questa opposizione (ivi, p. 13).

È quindi legittimo, secondo il critico, operare una distinzione sulla base della dicotomia forma breve/forma lunga, o meglio forma breve/non breve, tanto più che tali forme simboliche sono d'altro canto “presenti e individuabili in tutti i domini testuali” (ivi, p. 8). A quest’opposizione di fondo, inoltre, si lega anche il differente tempo di lettura dell’opera, che porta quasi naturalmente a “distinguere tra le opere che possono essere fruite in un’unica seduta, come la maggior parte delle liriche moderne o un racconto, da quelle che richiedono più sedute” (ivi, pp. 13-14), come già rilevato da Zumthor, “per il quale la *brevitas* è legata a un modello formale che prevede una corrispondenza con il tempo del testo” (ivi, p. 14; cfr. Zumthor, 1982, p. 4).

Di particolare interesse risultano proprio le implicazioni metodologiche ed ermeneutiche di un simile approccio critico-teorico – che non delegittima né tanto meno esclude, precisa il critico, la validità di altre scelte di campo: dividere i testi letterari sulla base del discriminio tra forme lunghe e brevi “prima” (ad esempio) “che in prose o poesie” (Tirinanzi de Medici, 2018, p. 8), permette “di associare oggetti testuali” anche molto distanti tra loro, “come la lirica moderna e la *short story*” (*ibidem*), con risultati di indubbio interesse e secondo una prospettiva originale – per quanto, come mostra l’autore, già percorsa da diversi scrittori e critici, da E.A. Poe nella *Filosofia della composizione*, a Moravia, fino a Carver, senza dimenticare le riflessioni di Calvino e di Cortàzar (cfr. ivi, pp. 14-17). Questa direzione, per altro, è additata anche da Federico Bravo nel sopraccitato studio, laddove osservava che:

Le poète et nouvelliste américain Raymond Carver disait trouver plus de similarité entre la rédaction d'une nouvelle et la composition d'un poème qu'entre la rédaction d'une nouvelle et la rédaction d'un roman. [...]

Le texte bref imprimé sur la page blanche donne à voir sa brièveté avant de la donner à lire: que peut bien signifier un texte qui dès l’ouverture proclame sa fermeture si ce n’est, transgressivement, son statut d’œuvre littéraire qui passe bien avant son appartenance à un genre. (Bravo, 2007, p. 8).

3. Modulazioni sulla forma breve

La natura trasversale e, per così dire, “ecumenica” delle forme brevi, come scrive Stefano Pradel, il suo potenziale “aggregativo” (2018, p. 357), trovano corrispondenza nel numero di convegni, seminari e relativi volumi che sono stati organizzati *su e intorno* a questo tema, soprattutto a partire dagli anni Zero, in ambito nazionale e internazionale, riunendo e ibridando molteplici approcci metodologici e prospettive di ricerca.

I principali contributi scientifici emersi negli ultimi decenni – per i quali si rimanda alla bibliografia in calce al presente saggio – riuniscono in molti casi, sotto la ‘varietà’ della forma breve, diversi ambiti disciplinari lungo una prospettiva diacronica che spazia tra più secoli, dando conto degli sviluppi e dei cambiamenti attraversati dalla *brevitas* (come, ad esempio, nel volume del 2016, *Forma breve*, a cura di D. Borgogni, G.P. Caprettini e C.V.

Marengo, che accosta l’italianistica alle letterature classiche, le arti agli studi intermediali; e così anche nel Convegno internazionale *Le forme brevi dall’antichità a oggi: protagonisti, mutazioni e prospettive*, svoltosi nel maggio 2025 presso l’Università di Varsavia, organizzato dai gruppi di ricerca *Microforma* e *Sinalefe*). “Categoria estetica trasversale al sistema dei generi letterari”, la brevità è al centro anche dello studio curato da Milly Curcio (*Le forme della brevità*, 2014, nato in seno al XVIII Seminario interdisciplinare di Pécs), in cui l’iniziale trattazione per generi specifici (passando in rassegna l’incipit, la lirica, la prosa memorialistica, gli aforismi, il madrigale cinquecentesco, e includendo anche l’esame dei linguaggi specifici del fumetto e del cortometraggio) lascia poi spazio a capitoli di tipo tematico sulla brevità e i valori a essa connessi. Diverso, invece, il criterio che ordina i saggi raccolti nel volume *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi de Medici (2018): in questo caso, facendo seguito alla proposta teorica sopra illustrata, le principali partizioni sono due, distinguendo tra “le forme brevi della poesia” e “le forme brevi della prosa”.

Il crescente numero di iniziative nate intorno alla forma breve “ne conferma non solo l’incessante frequentazione dal punto di vista creativo” (Pradel, 2018, p. 358), ma soprattutto è sintomatico, come si diceva in principio, della sua produttività dal punto di vista critico e teorico. D’altra parte, “proprio a ragione dell’onnipresenza della *brevitas* e del suo contributo continuo al mondo artistico e culturale”, osserva sempre Stefano Pradel,

siamo chiamati a rivalutare costantemente la posizione della stessa all’interno dello spazio letterario, a verificarne criticamente la sua forza creatrice dal punto di vista estetico, poetico e addirittura filosofico, per mostrarne le rifunzionalizzazioni anche attraverso i cambi di prospettiva che si danno nello sviluppo di nuovi codici e di nuove categorie critiche (*ibidem*).

Gli apporti delle ricerche che, se pur senza alcuna pretesa di esaustività, sono state fin qui ripercorse, sono molteplici e si aprono in più direzioni, mostrando l’utilità di una prospettiva capace di tenere dialetticamente insieme generi e forme brevi.

In primo luogo, una simile impostazione critica e metodologica fa emergere quel fondamentale “valore conflittuale” (cfr. Montandon, 2001) che l’alternativa della forma breve possiede ed assume sovente rispetto al sistema dei generi letterari vigenti e consolidati. In molti casi, nota lo studioso, “la ricorsività della forma breve da un genere all’altro si traduce” infatti “in un atto di contraddizione rispetto al sistema dominante veicolato da un genere specifico”:

la forma breve devia, contraddice, oppone e apre un’alternativa ai sistemi dominanti. Assume un ruolo conflittuale nella dialettica dell’apertura e della chiusura della temporalità lineare che si sforza di dominare e superare (Montandon, 2001, p. 182).

In maniera analoga Milly Curcio, nel volume sopra ricordato, osserva come la “forma breve, abbreviata, ridotta all’osso finisce per costituire l’alternativa sperimentale e mobile a strutture del discorso e generi letterari non riproponibili nel loro disegno tradizionale” (Curcio, 2014, p. 10), sentiti ormai come insufficienti e inadeguati rispetto alle trasformazioni della realtà storico-sociale.

Un caso particolarmente esemplificativo è rappresentato dalle possibilità che varie forme narrative brevi offrono, rispetto alla forma lunga e ‘chiusa’ del romanzo convenzionale e alla sua illusoria pretesa di rappresentare in modo organico la complessità del reale. Basti pensare ai numerosi tentativi condotti secondo questa direttrice nel corso della seconda metà del ventesimo secolo, laddove “il racconto e in generale la forma breve possono diventare, organizzati in forma di raccolta, preziosi alleati dello sperimentalismo

novecentesco, tendenzialmente eversivo rispetto alle forme piene e canoniche come il romanzo” (Scaffai, 2019, p. 5; sulla funzione della narrativa breve si veda anche Menetti, 2019). L’esempio eclatante di *Centuria* di Manganelli portato dallo studioso, cui si potrebbero accostare molti altri ‘anti-romanzi’ degli anni Sessanta e Settanta costruiti per combinatoria o *collage* di minime unità testuali o ‘*lasse*’ narrative,⁵ mostra come tali architetture rappresentino sovente “una risposta o un esito provvisori a una crisi insieme conoscitiva e ideologica (o politica) nei confronti del reale come totalità in cui si rispecchiava il grande romanzo ottocentesco” (*ibidem*). La scelta di ricorrere alla ‘misura breve’ e alla maggiore libertà e duttilità compositiva che essa offre si fa dunque portatrice di una forte valenza antagonista, ponendosi come scelta di campo in opposizione ai generi dominanti e all’*establishment* dell’industria e del mercato culturale. Se fino alla prima metà del Novecento, infatti, “romanzo e racconto sono in linea di massima forme entrambe pacificamente praticabili, ciascuna con le sue caratteristiche strutturali e la sua funzione nel sistema dei generi”, per contro “dopo la metà e nella seconda parte del secolo autori importanti tendono a percepire il racconto come alternativo al grande romanzo realistico ben costruito” (ivi, p. 6). Ciò, prosegue il critico, avviene principalmente per due diversi ordini di motivi: anzitutto perché, come si diceva, “la struttura del libro di racconti”, così come quella di opere articolate intorno a una cornice narrativa o secondo una logica combinatoria, possiede “un’ossatura meno rigida rispetto a quella del romanzo e perciò particolarmente adatta alle sperimentazioni”; la seconda ragione, inoltre,

è che la forma breve, soprattutto nei decenni centrali del secolo, appare più adeguata a rappresentare una realtà in rapida evoluzione dal punto di vista storico, perciò difficilmente descrivibile con la piena coscienza dell’insieme che è richiesta al romanzo canonico” (*ibidem*).

Su tale opzione convergono, dunque, numerosi scrittori a partire già dagli anni Cinquanta, per i quali “la forma-racconto offre una *chance* per uscire” da una comune “*impasse* letteraria e storica”; e anche nei decenni seguenti, essa continuerà a mantenere “una funzione per così dire integrativa o dialettica rispetto ad altre strutture e generi” (*ibidem*).

Simili considerazioni, come si diceva poc’anzi, non riguardano solo la più classica antitesi romanzo/racconto,⁶ ma si estendono a una molteplicità di anarchiche compagnie testuali sviluppatesi in aperta contrapposizione rispetto ai moduli tradizionali del genere romanzesco. Analizzando i diversi “contenitori di forme brevi nel secondo Novecento”, l’omonimo saggio di Giulio Iacoli (2019) rende conto della varietà di tipologie di *narratio brevis* e dei macrotesti o macrostrutture entro cui esse si articolano, individuando come minimo comun denominatore di opere tra loro eterogenee proprio la “reazione” a quella “corsa alla rappresentazione della totalità incarnata dal romanzo ottocentesco” (ivi, p. 220).

⁵ L’adozione di una logica associativa, che opera per accostamenti di brevi frammenti testuali, si afferma come specifica tendenza narrativa tra le scritture sperimentali e avanguardistiche del secondo Novecento, debitamente evidenziata dalla critica. Nel *corpus* degli anti-romanzi degli anni Sessanta e Settanta, Francesco Muzzioli individua tre “linee” principali: accanto alla “narrativa dello sguardo e della percezione” e a quella dell’“iperromanzo della parodia e del pastiche”, il critico isola proprio la tendenza al “romanzo per frammenti e della associazione narrativa” (Muzzioli, 2013, pp. 189-190). Le opere che afferiscono a tale congerie esibiscono un’articolazione interna per brevi unità prosastiche: “blocchetti di scrittura di ampiezza raramente superiore alla pagina”, o “*lasse*” – termine che ne evidenzia la ridotta estensione e la complementare densità semantica –, in cui gli elementi tipici della narrazione (personaggi, eventi e coordinate spazio-temporali) restano “allo stato embrionale e non sono vincolati dalla coerenza della mimesi” (*ibidem*).

⁶ Su tale opposizione, nella vasta bibliografia esistente, si vedano almeno i contributi teorici di Šklovskij ([1917]1976) e Segre (1974).

Dopo aver distinto tra “il romanzo di racconti” (esemplificato, tra gli altri, da opere quali *Altri libertini* o *Palomar*) e “il racconto di romanzi” (tra cui viene invece collocato il già citato *Centuria*, o *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), il critico sottolinea la specificità di quelle “più originali e dinamiche configurazioni” testuali che, nella seconda metà del secolo, sono votate a infrangere le strutture tradizionali, a condensare il “*multum in parvo*” e a rompere il più classico “schema della ‘raccolta di racconti’” (Iacoli 2019, 223):

Si tratta di riaprire il significato di “forma breve” per mezzo della relazione dinamica che la stessa instituisce, in maniera inedita o comunque sperimentale, altamente creativa, con il suo contenitore, lungo il secondo Novecento, recando i segni della ripresa di altri generi o dell’ibridazione con questi (*ibidem*).

All’interno di questo filone, Iacoli prende in esame “contenitori narrativi” diversi tra loro, da *Le piccole virtù* di Natalia Ginzburg a *Le città invisibili*, dai *Sillabari* di Parise al *Sistema periodico* di Levi fino a *Narratori delle pianure* di Celati, tracciando un discorso critico sulla forma breve “come luogo di incontro, di sintesi e mutua ibridazione tra i generi”, e “occasione per una loro ricostituzione” (ivi, p. 220).

Entro l’ambito delle scritture sperimentalistiche del secondo Novecento – ambito certamente ‘sfrangiato’ e differenziato al suo interno – la comune volontà di trovare soluzioni testuali inedite rispetto al modello del ‘romanzo ben fatto’ ci porta a rilevare, in molti casi, l’importanza di una poetica della *contrainte*, in cui il dato della brevità assume un valore centrale. Riferendosi alla composizione dei suoi “*cento piccoli romanzi-fiume*”, come recita il sottotitolo di *Centuria*, Manganelli parla di “sequenze narrative”, autonomi e autosufficienti blocchetti di scrittura che non dovevano superare, nelle intenzioni dell’autore, la misura prefissata di un foglio di carta. L’invenzione letteraria, per quanto aerea, deve dunque rispondere a un limite di estensione ben preciso, coincidente con poco più di quaranta righe, entro cui trovano spazio le singole centurie:

Avevo per caso molti fogli da macchina leggermente più grandi del normale, e mi è venuta la tentazione di scrivere sequenze narrative che in ogni caso non superassero la misura di un foglio: è un po’ il mito del sonetto, cioè di una struttura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi (Giovanardi, 1979, p. 48).

Il vincolo formale che Manganelli si impone nella stesura dell’opera fa sì che essa si configuri come una successione o variazione di brevi quadri narrativi, ciascuno in sé concluso e al contempo capace di travalicare la rigida, ridotta misura della singola pagina grazie alla valenza allusiva e allegorica della parola letteraria.⁷ Ogni centuria si presenta al lettore come un romanzo scarnificato o, per meglio dire, “asciugato”: un romanzo cui sia stata “tolta tutta l’aria” in eccesso, dirà sempre Manganelli (*ibidem*), legando così la

⁷ All’imposizione della misura breve si aggiungono, come rileva Gialloreto, ulteriori vincoli tematici e strutturali, costituiti dal ricorrere di determinate figure o delle medesime situazioni e ambientazioni tra una centuria e l’altra, “da una trama all’altra”: “nel vacare del senso (o almeno di ‘un’ senso definito)”, scrive il critico, “e delle norme di condotta abituali per i romanzieri, al fine di garantire la tenuta della compagine libresca occorrerà fare ricorso a una scrittura ‘vincolata’, sia per il taglio ridotto dei foglietti che per la strategia dei rimandi interni e delle omologie nella costruzione delle singole storie bonsai” (Gialloreto, 2022, p. 25); salvo poi cancellare simili ‘tracce romanzesche’ e lasciare il campo all’astrazione, alla trasposizione del “quotidiano” sul piano “dell’assurdo e del fantastico” (*ibidem*).

caratteristica della *brevitas* a quella dell’essenzialità e densità semantica.⁸ La limitata estensione dell’arco narrativo, che, di volta in volta, non può mai eccedere dalla misura prestabilita per ciascuna unità, procede di pari passo con un’estrema riduzione della complessità dell’intreccio e del sistema dei personaggi propri del romanzo convenzionale, qui più simili a delle sagome o figurine dai contorni appena abbozzati. Le prerogative della linearità, compiutezza e organicità associate ai grandi affreschi romanzeschi del XIX secolo sono portate ai minimi termini, concentrate in quelli che potremmo definire dei “densi embrioni narrativi” (Iacoli, 2019, p. 222) cui l’autore affida una campionatura di stati psicologici e parabole teologiche, in una “variazione seriale” di micro-racconti:

In questa adozione del *pattern* della variazione seriale di pezzi brevi in prosa, Manganelli si pone sulla scia di numerosi autori che nel decennio Settanta hanno tentato di contemporaneare l’aspirazione alla totalità, propria del genere romanzo, con le rizomatiche diramazioni della *shortness* (nelle più diverse configurazioni, dal lemma enciclopedico al tassello di un puzzle, dal repertorio al frammento, dalla collezione all’apologo, dal biografema all’*exemplum*) (Gialloreto, 2022, p. 26).

Varie, dunque, le “modulazioni nella misura delle ‘prose brevi’” (ivi, p. 25) sperimentate da molti scrittori del secondo Novecento, sulla base di una “tendenza a giocare con le lunghezze, a lavorare sui duttili [...] materiali brevi di partenza” (Iacoli, 2019, p. 221) per inserirli all’interno di architetture testuali che, “rispetto alla consequenzialità dell’intreccio romanzesco, alla vicenda filata in una narrazione organica, orientata da un esordio verso un preciso scioglimento”, prediligono piuttosto “la messa in parallelo di unità singole” (*ibidem*), secondo una logica di tipo associativo o accumulativo.

Alla secondarietà (o totale insussistenza) dell’intreccio e alla conseguente rottura del *continuum* narrativo risponde, piuttosto, l’importanza strutturale di una griglia o matrice formale entro cui disporre questo affastellarsi di schegge testuali, brani staccati gli uni dagli altri, talvolta votati alla “parcellizzazione” (*ibidem*), o al contrario tendenti a essere ricomposti “in un ‘tutto’ deputato a garantire continuità [...] ai segmenti stessi” (*ibidem*). Già nel fondamentale saggio sul *Trattamento del materiale verbale nella nuova avanguardia*, Sanguineti ([1964] 2001) rilevava la diffusione di una tecnica compositiva che procede per accostamento e montaggio di materiali preesistenti, frammenti del linguaggio sottratti al proprio contesto d’origine e ri-organizzati entro una nuova cornice. Cifra di un narrare continuamente interrotto, questa tecnica – che si esplica nella pratica del *collage* e del prelievo citazionale, con il complementare principio del montaggio – produce un ritmo desultorio, “sobbalzante” (Sanguineti, 1997, p. 130)⁹, entro un corpo testuale percorso da discrasie interne, fratture e sconnessioni da una serie all’altra. Il dettato è discontinuo, i margini tra le diverse parti in cui analiticamente si scomponete l’opera non collimano e non si saldano: “non c’è che contestualità assemblate”, afferma Sanguineti ([1965] 2001, p. 203);

⁸ Cfr. Giovanardi, 1979, p. 48: “Ho l’impressione che i raccontini di *Centuria* siano un po’ come romanzi cui sia stata tolta tutta l’aria. Ecco: vuole una mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metri cubi di aria. Io ho lasciato solo le quaranta righe: oltretutto occupano meno spazio, e lei sa bene che con i libri lo spazio è sempre un problema enorme”.

⁹ Tale ritmo continuamente spezzato e franto ricalca “l’onirismo di Petronio, che poi non era nemmeno suo, ma era dovuto al fatto il *Satyricon* ci è giunto incompleto e anzi, esclusa la famosa cena di Trimalcione, [...] tutto quello che precede e segue sono dei lacerti. [...] Chi fu geniale, fu chi fece sparire molte pagine di Petronio, perdute o non ricopiate o che altro, perché, attraverso tutti i frammenti, veniva fuori una narrazione molto sobbalzante, i passaggi carenti potevano essere integrati dal lettore” (Sanguineti, 1997, pp. 129-130).

ogni struttura linguistica è una dinamica tra “elementi nucleari” (*ibidem*)¹⁰, operazione di intratestualità e intertestualità a partire da preesistenti “materiali da costruzione” (Curi, 2006, p. 265). Il principio del montaggio, in cui lo scrittore riconosce il portato fondamentale del secolo ventesimo, si configura allora come “alternativa rivoluzionaria alla sintassi, alla disposizione strategica delle idee, cioè allo strumento di controllo della classe dominante” (Sanguineti, 2009, p. 28). Come testo-campione di una narrazione episodica e necessariamente frammentata, nel saggio menzionato poc’anzi Sanguineti cita peraltro un passaggio del suo *Capriccio italiano*, quale esempio di “romanzo in quanto itinerario [...], non finalizzato allo scioglimento di alcun *plot* ma a un susseguirsi di quadri allegorici, ossia di tessere” (Ottonieri, 2012, pp. 175-176). Si tratta, in altri termini, di una ripresa del modello medievale del “racconto per ‘stazioni successive’” (Sanguineti [1964] 2001, p. 92), che si snoda attraverso una serie di unità, più o meno brevi.¹¹

Nell’ordine di una “serialità spezzettata”, è specialmente il secondo romanzo sanguinetiano, edito nel 1967 nella collana dei Supercoralli, a esibire un “andamento per schegge elementari” (Ottonieri, 2012, p. 176), articolandosi nella successione di una serie numerata di centoundici tessere, disposte entro la matrice strutturale del “tabellone-catalogo” (De Matteis, 2008, p. 254) dell’omonimo *Gioco dell’oca*. La volontà di sovvertire i moduli del genere romanzenesco si traduce in una sistematica violazione dei suoi codici costitutivi, come ha ben sottolineato Gilda Policastro: “pressoché inafferrabile la trama, inconsistenti come individui identificati da azioni e convenzioni tradizionali i personaggi” (Policastro, 2009, p. 27), il *Gioco sanguinetiano* si sviluppa attraverso singoli blocchetti descrittivi, crittografie in stato di enigma che – nuovamente – non superano la lunghezza di una pagina e mezzo. Testi brevi o brevissimi, dunque, privi di titolazione e che, sul modello dei Test di Appercezione Tematica, sottopongono al lettore delle tavole ecfrastiche, “una serie di immagini stereotipiche che costituiscono l’essenza della società borghese negli anni del neocapitalismo”, in cui l’io si immerge, spersonalizza e ri-personalizza (cfr. Fastelli, 2013, p. 197). L’andamento processuale e parcellizzato dell’opera riproduce, pertanto, il caleidoscopico carosello di icone, oggetti, immagini della società consumistica: la successione delle celle del tabellone, numerate progressivamente da I a CXI, mima quel “collage di cose eterogenee e accumulate” cui si riduce, al fondo, la realtà contemporanea. Emblematica, al riguardo, la casella numero XLIV, che tematizza, con un procedimento di *mise en abîme*, quasi “la cornice stessa del romanzo” (ivi, p. 192):

Mi faccio il mio monumentino, lì dentro la mia bara [...]. È un monumentino a due piani. [...] Ci incollo tutto quello che posso, lì nel monumentino, al piano sopra e al piano sotto, delle cose mie. Ci incollo le vecchie lettere che ho, i biglietti del tram, le tessere scadute, i programmi dei concerti del Conservatorio, un certificato di cittadinanza italiana del 1954, un pettine con i denti rotti, il ritratto di Jakob Meyer di Hans Holbein il Giovane, un pezzo di carta a quadretti dove c’è scritto: È UN FATTO, una pianta di Bruxelles, con una croce segnata in Rue Belliard, dietro a St. Joseph, nella direzione del Parc Leopold [...]

¹⁰ Scrive Sanguineti: “Ogni struttura linguistica apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideo-logicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi” (Sanguineti [1965] 2001, p. 203).

¹¹ Si veda anche la seguente intervista concessa da Sanguineti a Valerio Riva: “Spitzer diceva che è la tipica narrativa medioevale per stazioni... questa specie di discontinuità e di mancanza di rapporti tonali fra i vari momenti del racconto e quella specie di vuoto aperto tra un capitolo e l’altro, o tra un canto e l’altro, e nello stesso tempo un grande calcolo di proporzioni retoriche, di rapporti retorici, ecc. era proprio quello che a me interessava” (Filippini, Sanguineti, 2008, p. 214).

L'adozione di una matrice formale e di un sistema di norme rigorosamente stabile, quali sono quelle del gioco prescelto – riprodotte, in corsivo, nella quarta di copertina, tra “avanzate e ritorni”, soste e penalità –, risponde dunque alla volontà di contenere quel bazar di miti e simboli d'oggi che lo scrittore riversa nella compagine testuale, “in una ricerca di regole che spazializzino il caos” riscontrabile alla base della “catalogazione ecfrastica sanguinetiana” (Fastelli, 2013, p. 195). Da un lato, dunque, la “traccia paratestuale” costituita dalle indicazioni su come condurre il gioco guida il lettore nel tentativo di “decifrare la serie di caselle-immagini-mito che compongono il tabellone” (ivi, p. 196); per converso, nonostante la scelta della “congeniale cornice”, l'opera in sé non riesce di fatto “a strutturarsi in altro modo che per semplice giustapposizione di singole istantanee” (ivi, p. 191). “Ce n'est pas que superpositions d'images de catalogue”, recita la dedica a Luciana; l'intera operazione va letta, allora, come opposizione al codice romanzesco e, soprattutto, rappresentazione allegorica della società dei consumi:

La multiformità che ne risulta annichilisce la forma del romanzo moderno realista e borghese, la priva dell'azione, di chi la compie, la priva dei tempi e degli spazi che normalmente la sovrintendono, in una apertissima allegoria della società di massa (*ibidem*).

L'elemento strutturale e strutturante di una griglia o cornice, entro cui poter disporre brevi segmenti testuali, caratterizza molte altre opere di questi anni, pur nella diversità delle singole realizzazioni e nella distanza di intenti che separa un autore dall'altro. Si consideri, ad esempio, un testo già precedentemente menzionato quale *Le città invisibili* di Calvino. In questo caso, anche il modello stesso della cornice narrativa si trova a essere frammentato all'interno dell'opera: graficamente segnalati dall'uso del corsivo, i dialoghi tra Marco Polo e Kublai Khan, posti ad apertura e chiusura di ciascuno dei nove capitulo, intervallano e sorreggono il susseguirsi dei cinquantacinque medaglioni cui lo scrittore affida le aeree descrizioni delle sue città immaginarie. Le parti in tondo sono, appunto, quadri dal brevissimo respiro: a metà strada tra la parabola e l'apologo, queste ‘istantanee’ urbane si snodano disgiunte le une dalle altre, “pezzi isolati” leggibili anche singolarmente. La discontinuità dell'organismo letterario, composto da un numero elevato – ma non infinito – di autonome unità, riflette la visione di un mondo discreto e discontinuo.¹² Tuttavia, la libera fruizione del lettore è orientata e guidata dall'attento meccanismo combinatorio che presiede alla struttura del libro: oltre alla presenza della cornice narrativa, Calvino dispone le varie tessere all'interno di una geometrica, calcolata matrice, distribuendo le cinquantacinque città entro undici categorie o ‘rubriche’ (*Le città e il desiderio*, *Le città e lo sguardo*, e così via), che si avvicendano nel testo secondo un procedimento di alternanza scalare. La pluralità di vincoli e regole cui risponde l'articolazione dell'opera è resa evidente già dall'indice, che, non casualmente, Calvino sceglie di collocare *prima* del testo – decisione

¹² Si rivedano, al riguardo, le ben note riflessioni che Calvino affida, nel 1967, alle pagine di *Cibernetica e fantasmi*: “Nel modo in cui la cultura d'oggi vede il mondo, c'è una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come discreto e non come continuo. [...] Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre o un filo che si sdipana [...], oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo”. La concezione di una letteratura combinatoria, che discende dalla visione di un mondo discontinuo e composto da parti separate, presiede alla disposizione del materiale narrativo in opere quali *Il Castello* e *La Taverna dei destini incrociati*. Diversi, naturalmente, il trattamento e la funzione dell'immagine e del dato visivo rispetto al romanzo sanguinetiano appena esaminato; su questo aspetto, si veda almeno Fastelli 2013, pp. 193-195.

condivisa solamente nel caso di un'altra opera, *Palomar*: ponendosi come ‘guida preliminare’ per il lettore, esso evidenzia l’importanza di un tentativo di razionalizzare la realtà secondo una logica ordinante. Merita sottolineare, da ultimo, la dialettica tra l’adozione di simili *constraints* e la libertà della sperimentazione artistica:¹³ la scelta di un calibrato e rigoroso sistema di vincoli è il principio strutturante di opere in prosa che assemblano e ri-contestualizzano, entro nuove configurazioni, brevi e dense unità testuali di partenza. L’attributo della brevità, associato a quello della concentrazione semantica, costituisce dunque un elemento basilare di una serie di forme narrative volte a scardinare le prerogative tradizionali del genere dominante del “romanzo ben fatto”.

Le notazioni critiche condotte a partire da tali casi di studio (e dai molti altri che vi si potrebbero aggiungere) mostrano l’utilità di una prospettiva d’analisi volta a riconsiderare le forme lunghe (o generi associati convenzionalmente non solo a un tempo prolungato di lettura e fruizione ma anche a caratteristiche quali linearità e organicità) alla luce dell’innestarsi, al loro interno, della forma breve (cfr. Curcio, 2014). Ciò vale per quelle architetture narrative che, come si è visto, si costruiscono sulla base di materiali di partenza contraddistinti da una misura breve o brevissima – e fanno, della *brevitas*, un elemento di opposizione, “marcato”, per riprendere la definizione di Bravo; e vale, altresì, anche per quegli iper-romanzi che accolgono, entro la crescita esponenziale della propria struttura, porzioni di scritture o generi associati alla brevità. Si consideri, sempre all’interno della produzione calviniana, la particolare articolazione di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Siamo davanti, in questo caso, a “una forma particolare di romanzo che – contraddicendo il principio costruttivo della linearità – moltiplica, attraverso l’applicazione di una o più regole compositive, le possibilità narrative”, mettendo dunque in atto “un accrescimento eccedente dell’identità romanzesca” (Sinopoli, 2002, p. 98).¹⁴ D’altronde, lo stesso Calvino, nella lezione sul valore della molteplicità, osservava come “lo scrivere breve” potesse presentarsi all’interno di romanzi lunghi, dalla struttura “accumulativa, modulare, combinatoria”, come avviene, appunto, nel suo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (Calvino, 1988, p. 117). Nello specifico, nell’iper-romanzo del 1979 è la forma breve dell’*incipit* a entrare trasversalmente nelle maglie del genere, decuplicata e continuamente rilanciata dall’orizzonte di attesa, sempre diverso, del personaggio della lettrice. La struttura testuale si regge, ancora una volta, su una delle possibili evoluzioni del dispositivo della cornice narrativa, che in questo caso determina ed è a sua volta determinata dai dieci inizi di romanzo che si susseguono nell’opera (cfr. *ibidem*). “Autentica ‘forma nella forma’ e modulo compositivo”, “cardine architettonico per il complesso delle storie narrate” (de Cristofaro, 2020, p. 48), la cornice rappresenta di fatto, riprendendo la storica definizione formulata da Wellek e Warren, “un ponte gettato fra l’aneddoto e il romanzo”, un *device* che permetterebbe il secolare passaggio dalla forma breve a quella lunga ovvero al romanzo” (ivi, p. 51; la citazione è a sua volta da Wellek-Warren, 1973, p. 307). Il meticoloso sistema di *constraints* messo a punto dallo scrittore, entro una struttura “chiusa e calcolata” ha, come effetto risultante, quello di moltiplicare le potenzialità narrative del genere di riferimento:

¹³ Sulla dialettica tra *contrainte* e *liberté*, si vedano le fondamentali affermazioni di G. Perec nel saggio *La chose* [1967].

¹⁴ Sinopoli sottolinea la “natura programmatica ‘modificativa’” del genere dell’iper-romanzo: “l’aspetto paradossale che l’iper-romanzo condivide con le altre forme della narrativa postmoderna”, inoltre, “consiste nel fatto che questa funzione modificativa anti-normativa agisce grazie alla messa in luce della regola o *contrainte* che guida lo sviluppo della narrazione e che fa sì che si dia la possibilità di raccontare storie” (Sinopoli, 2002, p. 96).

Nel caso di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, l'imitazione/variazione principale del modello 'generico' enciclopedico è l'invenzione di dieci inizi narrativi a cui non corrispondono altrettanti finali. Qui l'incompiutezza non è la "naturale" conseguenza nella sfiducia nella linearità del romanzo, ma il risultato di una ipertrofia dell'inizio romanzesco, che è volutamente decuplicato per tradurre, con la sua moltiplicazione, la complessità dell'encyclopédie-rizoma. La violazione di una regola inderogabile del genere romanzo, l'unicità dell'inizio, e allo stesso tempo di una costante del romanzo encyclopedico, qual è appunto l'apertura come risultato del mancato funzionamento della forma, sono in questo caso il frutto di una denaturalizzazione della funzione modellizzante del genere stesso, che in tal modo – attraverso l'elaborazione di un'opera "chiusa e calcolata" – esalta viceversa le sue possibilità creative (Sinopoli, 2002, p. 103).

Come si legge sempre nella lezione sulla molteplicità, è proprio la complessa struttura accumulativa dell'opera che permette all'autore di "unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione" – concisione e densità semantica, dunque – "con il senso delle potenzialità infinite" (Calvino, 1988, p. 117).

4. Conclusioni, e ulteriori aperture

Al termine di queste parziali osservazioni, emerge la carica innovativa e oppositiva di molteplici opere che fanno della brevità un elemento costitutivo della propria struttura e, di più, del proprio statuto. Possiamo allora concordare con quanto, lucidamente, osserva Montandon: "La brevità porta in sé molto spesso la critica dei sistemi e la forma breve è messa in questione della forma stessa, per inventarne di nuove o aprire un nuovo campo all'invenzione" (Montandon, 2001, p. 182). Lo studio delle forme brevi, come si è cercato di mostrare, entra in relazione con il discorso sui generi letterari e porta a interrogarsi sulle continue risemantizzazioni cui va incontro tale categoria. Non si può certamente non considerare, nelle sistemazioni critiche più recenti, la moltitudine di narrazioni brevi sviluppatesi in seguito alla rivoluzione digitale, riflettendo sul loro impatto sul sistema dei generi. Nel volume *Testi brevi di accompagnamento. Linguistica, semiotica, traduzione*, Donella Antelmi si interroga su "quali e quante delle caratteristiche retoriche e stilistiche della *brevitas*" per così dire "'tradizionale' descritta da Montandon" si siano effettivamente conservate e quali abbiano invece conosciuto profondi cambiamenti, specialmente "in considerazione del fatto che la brevità" è oggi "spesso imposta dal *medium*": "le possibilità e le restrizioni offerte dalla tecnologia (codifica e velocità di trasmissione) interagiscono, evidentemente, con gli aspetti semiotici e stilistici tradizionali" (Antelmi, Logaldo 2019, p. 5). Conseguentemente, alla prospettiva d'analisi incentrata sulla *brevitas* come principio formale di un'opera letteraria si affianca allora "quella che prende in considerazione l'interazione tra modi semiotici differenti": un'ottica "multimodale", appunto, che consente di accostare ambiti anche distanti tra loro – dal fotogiornalismo, al cortometraggio, dalla pubblicità all'espografica museale, dalla traduzione/interpretazione al sottotitolaggio –, tutti attraversati da *caption*, "testi brevi che 'accompagnano' altre modalità espressive" (ivi, pp. 5-6). Particolarmenete interessante, allora, è anche esaminare la commistione tra più codici espressivi e *media* diversi, che si realizza proprio attraverso la forma breve e quella sua natura *trasversale* che abbiamo fin qui ripercorso: una trasversalità che attraversa il sistema dei generi, e lo apre a continue ibridazioni e rifunzionalizzazioni.

Bibliografia

- Antelmi D., Logaldo M. (2019), *Testi brevi di accompagnamento. Linguistica, semiotica, traduzione*, Mantova, Universitas Studiorum.
- Baron P., Mantero A. (édd.) (2000), *Bagatelles pour l'éternité, l'art du bref en littérature*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comt.
- Borgogni D., Caprettini G.P., Marengo C.V. (a cura di) (2016), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press.
- Bravo F. (2007), *Stylistique des formes brèves*, “Littéralité 5. Figures du discontinu”, Grial-Ameriber, Presses universitaires de Bordeaux, pp. 21-34.
- Calvino I. (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.
- Caporiccio E. (2022), *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, Firenze, Fup.
- Curcio M. (a cura di) (2014), *Le forme della brevità*, Milano, Franco Angeli.
- Curi F. (2006), *Una poetica della contrainte. Sanguineti, l'avanguardia, l'OuLiPo*, in Id., *Il critico stratega. Saggi di teoria e analisi letteraria*, Modena, Mucchi, pp. 369-436.
- De Cristofaro F. (2020), *Le forme e i generi*, in Id. (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, pp. 33-79.
- De Matteis C. (2008), *Neoavanguardia e altri sperimentalismi*, in Id., *Profilo del romanzo italiano del Novecento. Da Svevo a Siti*, L'Aquila, Arkhé, pp. 251-271.
- Fastelli F. (2013), *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze, Firenze University Press.
- Foyard J. (éd.) (2002), *La Forme brève*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon.
- Gialloreto A. (2022), *Narrare dopo Centuria: i racconti sbagliati e “impossibili” di Tutti gli errori, “Finzioni”*, 4, 2, pp. 24-34.
- Iacoli G. (2019), *Contenitori di forme brevi nel secondo Novecento*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, cit., pp. 219-246.
- Jauss H. R. ([1977]1989), *Alterità e modernità della letteratura medievale*, con una presentazione di Segre C., traduzione di Saibene Andreotti M.G. e Venuti R., Torino, Bollati Boringhieri.
- Jolles A. ([1930] 2003), *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Contarini S., Milano, Bruno Mondadori, pp. 253-451.
- Giovanardi S. (1979), *Cento brevi romanzi fiume. Intervista a Giorgio Manganelli, “Avanti”*, ora in Manganelli G., (2001), *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di Deidier R., Roma, Editori Riuniti.
- Menetti E. (2019), *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in Ead. (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, pp. 13-33.
- Merola N., Rosa G. (a cura di) (2004), *Tipologia della narrazione breve. Atti del Convegno di Studio “Il Vittoriale degli Italiani” – MOD (Gardone Riviera 5-7 giugno 2003)*, Roma, Vecchiarelli.
- Montandon A., ([1992] 2001), *Le forme brevi*, tradotto e a cura di Sibilio E., Roma, Armando.
- Muzzioli F. (2013), *Forma e deformazione nelle tendenze narrative della nuova avanguardia*, in Id., *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, pp. 189-190.
- Ottонieri T. (2012), *Nel giuoco della prosa*, in Berisso M., Risso E. (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova (12-14 maggio 2011)*, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 171-179.
- Perec G. ([1967] 2018), *La Cosa*, trad. di Sacchi S., Bologna, EDB.

- Policastro G. (2009), *Sanguineti*, Palermo, Palumbo.
- Pradel S. (2018), *Un tentativo di chiusura, un tentativo di apertura*, in Pradel S., Tirinanzi de Medici C. (a cura di), *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, Trento, Università degli Studi di Trento, pp. 357-372.
- Pratt M. L. (1981), *The short story: the long and the Short of It*, "Poetics", X, pp. 175-94.
- Ruozzi G. (1992), *Forme brevi. Pensieri massime e aforismi nel Novecento italiano*, Bologna, Libreria Goliardica.
- Sanguineti E. [1964], *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id. ([1965] 2001), *Ideologia e linguaggio*, a cura di Risso E., Milano, Feltrinelli, pp. 77-107.
- Id. (1997), *Il principio del montaggio*, in Dolfi A., Papini M.C. (a cura di), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni, pp. 127-158.
- Id. (2009), *Ritratto del Novecento*, a cura di Lorenzini N., Lecce, Manni Editori.
- Scaffai N. (2019), *A cosa servono i racconti?*, "Between", IX, 17, pp. 1-9.
- Segre C. (1974), *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi.
- Šklovskij V. ([1917] 1976), *Teoria della prosa*, traduzione di G. de Michelis C., Oliva R., Torino, Einaudi.
- Id. (1968), *La struttura della novella e del romanzo*, in Todorov T. (a cura di) (1968), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, pp. 205-29.
- Sinopoli F. (2002), *I generi letterari*, in Gnisci A. (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 87-110.
- Streiff Moretti M., Pavese R., Simčić O. (a cura di) (2000), *La forma breve nella cultura del '900. Scritture ironiche*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane.
- Tirinanzi de Medici C. (2018), *Breve/lungo. Declinazioni letterarie di due radicali cognitivi*, in Pradel S., Tirinanzi de Medici C. (a cura di), *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, cit., pp. 7-45.
- Wellek R., Warren A. ([1949] 1973), *Teoria della letteratura*, traduzione di P.L. Contessi, Bologna, il Mulino.
- Zumthor P. (1982), *La brièveté comme forme*, in M. Picone et al. (eds.), *La nouvelle*, Montreal, Plato Academic Press, pp. 3-8.