

«A pezzi. A pezzetti. A pezzettini»: l'aneddoto nella poesia contemporanea italiana

Giuliana Pala
(Università di Bologna)

Pubblicato: 14 settembre 2023

Abstract – The following contribution examines the possibility of a revival of the ‘anecdote’ in contemporary Italian poetry. After introducing the notion of *short forms* (Montandon, 2001) or *simple forms* (Jolles, 1930) we will focus on the anecdote’s features and its use within three collections of contemporary Italian poetry, respectively: *Le fuggitive* by Carmen Gallo, *Fuoco degli occhi* by Marilena Renda and *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* by Franco Buffoni.

Keywords – anecdote; short forms; simple forms; Italian contemporary poetry.

Abstract – Il seguente contributo prende in esame la possibilità di una ripresa dell’aneddoto’ nella poesia contemporanea italiana. Dopo avere introdotto la nozione di *forme brevi* (Montandon, 2001) o *forme semplici* (Jolles, 1930), ci si concentrerà sulle caratteristiche dell’aneddoto e sul suo utilizzo all’interno di tre raccolte di poesia contemporanea italiana, rispettivamente: *Le fuggitive* di Carmen Gallo, *Fuoco degli occhi* di Marilena Renda e *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* di Franco Buffoni.

Parole chiave – aneddoto; forme brevi; forme semplici; poesia contemporanea italiana.

Pala, Giuliana, «A pezzi. A pezzetti. A pezzettini»: l'aneddoto nella poesia contemporanea italiana, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 94-108.

giuliana.pala@studio.unibo.it
10.6092/issn.2785-2288/17979
finzioni.unibo.it

1. *Le forme brevi e la nuova 'brevitas' contemporanea*

La letteratura contemporanea si ritrova più di una volta in fasi storiche e culturali che impongono un aggiornamento repentino di tutte le forme che si danno ormai per note e preesistenti. Quest'ultime, infatti, così come i generi, una volta intercalate nell'epoca a cui di volta in volta appartengono, tendono a riformularsi, accogliendo variazioni notevoli e in grado di fare dell'oggetto letterario antico un prodotto del tutto inedito. Tra i generi che negli ultimi anni hanno subito delle evoluzioni e che iniziano forse a dimostrare un necessario aggiornamento della categoria ci sono le cosiddette *forme brevi*¹ o *forme semplici*². Quando si parla di 'forme brevi' si fa riferimento a una modalità di componimenti caratterizzati da una tendenza formale alla concisione ottenuta per mezzo di strategie di «condensazione, sommarietà ed economia»³ testuale. Tuttavia, per quanto la definizione sembri concisa, in realtà si tratta di una categoria ampia e complessa, e non solo «perché ci vuole una certa abilità a racchiudere tutto in poco spazio»⁴ ma anche perché, riguardando stili di scrittura codificati e no, tende a «ingloba[re] una realtà molto più vasta rispetto alla nozione di genere»⁵. Negli ultimi anni, l'interesse per le forme brevi ha avuto infatti una crescente ripresa che ha permesso a quella che a lungo era stata considerata una «littérature mineure»⁶ di entrare all'interno di un campo di osservazione più lato che ne ha esteso la percezione e il prestigio. Questa generale apertura critica, dovuta al considerevole aumento delle applicazioni e delle funzionalità delle forme, ha permesso a questa tipologia di scrittura di raggiungere contesti inediti e non sempre circoscrivibili. Tra gli ambiti letterari in cui le forme brevi hanno svelato un auspicabile campo d'indagine vi è la poesia contemporanea italiana. Infatti, tra il 2020 e il 2022 alcuni studi hanno iniziato a mettere in risalto l'evidente ripresa delle forme sapienziali (massime, aforismi, sentenze) e di altre forme brevi (come le *nugae* o gli epigrammi⁷) all'interno della produzione poetica di molti autori e autrici italiane. A questo proposito un primo lavoro scientifico è

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

² Cfr. A. Jolles, *Forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo* (1930), Milano, Mursia, 1980.

³ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 13.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. de Ribaupierre, *Déchirer la vie: les stratégies de l'anecdote*, in Id. (a cura di), *Anecdote*, Zurich, JRP Ringier, 2007, p. 14.

⁷ Per altri studi in merito alle forme brevi si vedano G. Ruozi, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Pisa, Libreria Goliardica, 1992; Id., *Moralità, favole e raccontini (in)utili da Umberto Saba a Tiziano Rossi*, «Italinistica», XLVI, 2, 2017, pp. 147-160; Id., *Un malpensante fra libri, giochi e ricordi*, «Studi e problemi di critica testuale», 36, 1988, pp. 181-216; Id., *Gesualdo Bufalino. Io è gli altri*, «Cahiers d'études italiennes», 30, 2020; Id., *Commentare il mondo con la forma breve*, in D. Borgogni, G.P. Caprettini, C. Vaglio Marengo (a cura di), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press, 2016, pp. 25-40; G. Ruozi, *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Torino, Einaudi, 2001.

Sapienziale: Forme e usi della sentenza nella poesia contemporanea di Davide Castiglione⁸ in cui l'autore si occupa proprio di analizzare l'utilizzo di alcune forme brevi in Cristina Annino, Milo de Angelis, Guido Mazzoni e Marco Giovenale, illustrandone i tratti stilistici e le funzioni. Tuttavia, la riattualizzazione delle forme brevi o l'innesto di queste all'interno dei componimenti poetici non rappresenta una tendenza facile da dimostrare poiché, com'è stato detto, non si tratta di una categoria del tutto limpida, ma di una modalità di composizione che genera diversi problemi di identificazione. Il primo grande problema che si pone riguarda il fatto che la brevità non è una qualità quantificabile. Breve, infatti, non significa né corto né inconsistente, ma qualcosa di più vicino a: saturo, condensato, compiuto. Ne consegue che l'unica valutazione possibile della *brevitas* è di natura qualitativa. Dunque, se il primo problema di queste forme sembra riguardare l'effettivo riconoscimento della brevità stessa, il secondo riguarda, invece, la loro tendenza alla sovrapposizione. La *brevitas*, infatti, come nota Elisabetta Menetti, «produce molteplicità»⁹ e aggregazione, e questo fa sì che le forme brevi, in quanto «unità minime narrative»¹⁰, tendano a slittare l'una sull'altra, e ad avere spesso in comune delle porzioni logiche di testo (la clausola, per esempio). Ne deriva che ogni definizione o classificazione rappresenta un rischio o qualcosa che somiglia a un patto equilibrato tra dato oggettivo e dato ipotetico. Questo è tanto più vero se pensiamo al fatto che a partire dal Romanticismo, che permise di riadattare le forme brevi classiche in una logica moderna¹¹, molte di queste forme hanno cambiato integralmente natura, facendo sì che, tanto la modernità letteraria quanto il contesto in cui venivano praticate, ne aumentassero l'ambiguità costitutiva. Pertanto, il problema reale delle forme brevi non risiede tanto nella categoria di per sé, «ma nel processo trasformativo attuato dalla letteratura moderna e post e [nel] valore che le stesse hanno assunto»¹², soprattutto nel mondo contemporaneo. Per ovviare a questo cambiamento percettivo e offrire un ulteriore metro di classificazione, in alcuni studi recenti, Stefano Pradel ha proposto una nuova distinzione delle forme brevi in due sottogruppi: forme brevi *chiuse* e forme brevi *aperte*, intendendo le prime come quelle corrispondenti, per esempio, alle forme poetiche brevi (es. *limerick*, *haiku*, *greguerías*), e a quelle *forme semplici* raccolte da Jolles (leggenda, saga, mito, enigma, massima, ecc.), mediamente più riconoscibili rispetto ad altre; e le seconde (di cui il frammento, secondo Pradel, sarebbe l'emblema) come corrispondenti a quelle modalità di composizione che mancano di codificazione e che, rispondendo a esigenze espressive ed estetiche del tutto inedite, richiedono nuovi studi e maggiore attenzione.

⁸ Cfr. D. Castiglione, *Sapienziale: Forme e usi della sentenza nella poesia contemporanea*, «Polisemie: rivista di poesia iper-contemporanea», 3, 2022, pp. 41-80.

⁹ E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Si veda l'aforisma pre-romantico, e gli studi di Friedrich Schlegel sul frammento in F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998.

¹² S. Pradel, *Postfazione. Un tentativo di chiusura, un tentativo di apertura*, in S. Pradel, C. Tirinanzi De Medici (a cura di), *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, «Labirinti», 176, 2015, pp. 357-372: 364.

2. L'aneddoto

Tra le forme brevi di cui è possibile iniziare a intravedere una modesta diffusione nella poesia contemporanea italiana, oltre alle forme sapienziali di cui Davide Castiglione ha fortunatamente offerto alcuni campionamenti e una prima solida ricognizione, vi è anche l'aneddoto. In generale, non sarà del tutto impertinente iniziare col dire che non è stata forse prestata l'attenzione dovuta a questa tipologia di componimenti poetici e che i motivi sono essenzialmente due: il primo è che somigliano a qualcosa di molto prossimo ad altre modalità di scrittura (notizie giornalistiche, tweet, *fait divers*) e dunque apparentemente non sembrano dotati di novità; il secondo è che quel qualcosa, come anticipato, fa fatica a farsi nominare perché tende a declinarsi e ad avere variazioni interne che non ne consentono una categorizzazione del tutto soddisfacente («le cose periodicamente si ribellano»¹³ suggeriva Viktor Šklovskij). Tuttavia, per poter comprendere che cosa renda un aneddoto tale, è necessario fornire alcune indicazioni (o precauzioni) sul funzionamento logico di questa forma, così da permettere un confronto maggiormente consapevole con i testi.

Il termine *aneddoto* proviene dal greco *ekdotos*, un aggettivo verbale che deriva da *ekdidomai* ossia «produrre all'esterno, pubblicare»¹⁴ a cui è stata aggiunta una *a-* privativa seguita da una *n* che fa da congiunzione. Di conseguenza, potremmo dire che in origine alla base dell'aneddoto vi è il fatto che sia poco noto, ossia, che si tratti di una storia segreta, ad accesso monitorato e consentito ai pochi. La formazione del termine si deve a Procopio di Cesarea, biografo e storico dell'imperatore Giustiniano, che intorno al VI sec. d.C. lo utilizzò per indicare un testo che raccontava storie segrete di relazioni, liti e complotti che implicavano la coppia imperiale. Successivamente, il genere ideato da Procopio di Cesarea venne adoperato anche da Antoine Varillas che nel 1685 con la pubblicazione degli *Anecdotes de Florence*¹⁵ rese possibile l'affermazione di questo genere nella letteratura del Settecento, mettendo in risalto non solo il potenziale storico della forma breve ma anche la resistenza all'identificazione che le appartiene. L'aneddoto, dunque, per poter esistere deve in prima istanza fondarsi su una storia («l'anecdote est avant tout une petite histoire»¹⁶, «a story with a point»¹⁷), o meglio, sulla selezione di un evento che, una volta estratto dall'esperienza, viene ri-contestualizzato e reso autonomamente significativo. Su questa modalità di estrazione dal continuo dell'esperienza si basano, infatti, anche le forme brevi moderne che, come nota Carlo Tirinanzi De Medici, poggiano su «una logica attimale»¹⁸ e su «una rappresentazione intensiva del mondo»¹⁹ che parte dal presupposto

¹³ V. Šklovskij, *Una teoria della prosa* (1924), Bari, De Donato, 1966, p. 187.

¹⁴ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, A-L*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, p. 74.

¹⁵ A. Varillas, *Les Anecdotes de Florence, ou l'histoire secrète de la maison de Médecis*, La Haye, Adrian Moerjens, 1689.

¹⁶ P. Antoine, *L'anecdote, le genre anecdotique et l'archéologie de la modernité*, in C. de Ribaupierre (a cura di), *Anecdote*, cit., pp. 59-87: 59.

¹⁷ J.E. Lawrence, *A Treasury of Jewish Anecdotes*, Northvale (NJ)- London, Jason Aronson, 1989, p. 19.

¹⁸ C. Tirinanzi De Medici, *Breve/lungo*, in S. Pradel, C. Tirinanzi De Medici (a cura di), *Brevitas*, cit., pp. 7-45: 20.

¹⁹ *Ibidem*.

che «esistano momenti, pensieri, o azioni capaci di racchiudere il senso di un'epoca o di un carattere in un singolo episodio o gesto»²⁰. Questa forma di *brevitas* che consente di dotare alcuni momenti di rappresentatività universale, secondo György Lukács, che ne tratta in *Teoria del romanzo*, sarebbe correlata a una nuova forma di soggettività, opposta a quella precedente e tipica del passato. Per spiegarlo, inizialmente, Lukács prende come esempio la «grande epica»²¹, notando come questa, in origine, avesse come obiettivo principale l'espressione della totalità e del cosmo; successivamente, a questa contrappone le cosiddette «forme epiche minori»²², il cui oggetto non corrispondeva alla «totalità della vita, bensì [a] un dettaglio, una frazione viva d'esistenza»²³. Ne consegue che, se la prima era perfettamente in grado di fare a meno del soggetto, le seconde, come la *brevitas* moderna, lo disponevano, invece, a spirito sovrano, creando forme non solo eminentemente soggettive ma, come vedremo, di natura «più o meno lirica»²⁴.

Eppure, per quanto utile, affermare che l'aneddoto abbia a che fare con una storia esemplare, significa offrire un parametro ampio e non del tutto in grado di facilitare l'identificazione del genere. Se, infatti, è vero, che l'aneddoto nasce da un'estensione della forma aforistica a quella narrativa (un «apoftegma in azione»²⁵), tuttavia tanto l'estensione quanto la narratività sono caratterizzate da un andamento interno del tutto autonomo che fa sì che, in relazione all'utilizzo, sia possibile ottenere effetti differenti. Pertanto, ciò che somiglia non sempre poi è uguale: questo è il monito. Si prenda a titolo esemplificativo la novella. Confrontando gli studi su questa modalità di narrazione condotti da André Jolles in *Le forme semplici* con le proprietà relative all'aneddoto, è possibile notare come effettivamente esistano dei parametri comuni tra le due forme: così come la novella, anche l'aneddoto «tende a raccontare una situazione o un evento dal significato incisivo [...] in modo tale che l'evento stesso ci sembri perfino più importante dei personaggi che lo vivono»²⁶; inoltre, dal momento che entrambe le forme intendono circoscrivere una parte di mondo, esse tendono a «strutturare ogni elemento in modo saldo, peculiare e irripetibile in questa circoscritta categoricità»²⁷. Eppure, a ben guardare, lo fanno con modalità diverse: laddove la novella adotta strategie di rallentamento narrativo (l'uso della contro-trama²⁸, per esempio), l'aneddoto, al contrario, rifiuta qualunque forma di estensione o sviluppo letterario possibile, limitandosi alla semplice relazione di un fatto inedito e curioso.

²⁰ Ivi, p. 21.

²¹ G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1916), Milano, SE, 1999, p. 41.

²² Ivi, p. 42.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 43.

²⁵ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 119.

²⁶ A. Jolles, *Le forme semplici*, cit., p. 210.

²⁷ Ivi, p. 216.

²⁸ Si veda V. Šklovskij, *Una teoria della prosa*, cit.

Tuttavia, con 'forma breve', com'è stato già detto, non si fa riferimento a una forma corta, dunque, ridotta a livello di estensione, quanto piuttosto a una narrazione economica ed estremamente sintetica. Infatti, ciò che rende possibile l'arguzia che caratterizza l'aneddoto, quell'«effetto che dà da pensare»²⁹ di cui parla Montandon, è proprio la concisione («poiché la concisione è l'anima dell'arguzia | e la prolissità le membra e gli ornamenti esteriori, | io sarò breve»³⁰). Tuttavia, per poter comprendere in cosa questa consista dobbiamo isolarne l'utilizzo riconducendolo alla forma. Nel *Saggio sul motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Sigmund Freud dimostra come la tecnica sottostante al motto di spirito si fondi su quello che definisce come «processo di condensazione»³¹ o «forma peculiare di risparmio»³². Infatti, sebbene esistano diverse tipologie di motto³³, «una generale tendenza alla concentrazione o al risparmio domina tutte queste»³⁴, facendo dell'abbreviazione la proprietà sovrastante. Per quanto concerne l'aneddoto, dunque, sebbene Freud ne parli sia come di *motto*, *aneddoto*, *storiella breve*, senza dare una denominazione unitaria, potremmo dire che fa anch'esso parte dei motti di spirito e che, in quanto tale, in base all'intento arguto che si prefigge, può essere costruito sia per mezzo della condensazione, che attraverso quelle che Freud definisce come «deviazioni dal modo di pensare normale»³⁵ (spostamento; ragionamento erroneo; controsenso; figurazione indiretta), nonché strategie di cui il motto si serve per la creazione di una forma spiritosa. L'applicazione di ciascuna di queste tecniche consente di dirigere l'interpretazione del finale (giacché come scrive Montandon, «l'aneddoto è folgorante: va direttamente al termine»³⁶) verso un risultato diverso.

L'esito sarebbe, dunque, una storia concentrata e tesa alla battuta conclusiva. Non è un caso, infatti, che dal punto di vista prettamente formale, uno degli elementi che sembrano marcare l'aneddoto sia proprio la formulazione spiritosa, l'indole al *Witz* con la quale tende a concludersi. Lo stesso Chamfort, noto autore di aneddoti, suggerì la possibilità che questo genere di raccolte fossero state composte come *training* o, se si preferisce, come *antidoto*³⁷ alla serietà di coloro che mancavano di spirito. D'altronde, in passato questo genere corrispondeva, in più di un caso, a una posizione quasi politica³⁸ (penso soprattutto alla Francia del Seicento e

²⁹ Ivi, p. 118.

³⁰ S. Freud, *Saggio sul motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) in Id., *Opere*, a cura di P. Boringhieri, Torino, Novalito, 1981, p. 112. In questo passo Freud cita W. Shakespeare.

³¹ Ivi, p. 18.

³² Ivi, p. 38.

³³ Ivi, p. 36.

³⁴ Ivi, p. 37.

³⁵ Ivi, pp. 52-53.

³⁶ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 128.

³⁷ Cfr. T. Conley, *From Antidote to Anecdote: Montaigne on Dissemblance*, «SubStance», XXXVIII, 1, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2009, pp. 5-15.

³⁸ Parte della produzione frammentata dei *moralistes* francesi rappresenta, infatti, una risposta politica al contesto storico e alla posizione dei letterati dell'epoca, nell'idea che «si può rimanere nella storia letteraria, [...] rifiutando la letteratura [stessa]». Se infatti, in origine, alcuni di loro appoggiavano la monarchia autoritaria, successivamente,

del Settecento e ai movimenti letterari paralleli alla Rivoluzione francese) e alla disinvoltura di chi faceva della letteratura una pratica disincantata, un «rimando di specchi e d'ironia»³⁹ dedito al reale e al misfatto. Tuttavia, per potere creare un tale effetto di *Witz* e riuscire nell'intento di dar di che pensare, l'aneddoto deve rispettare una logica interna facilmente rintracciabile quando si partecipa all'ascolto, e meno visibile nel momento in cui, disposto a testo, l'aneddoto richiede un'interpretazione da parte del lettore.

Rudolf Schäfer prova a ricostruire lo schema concettuale dell'aneddoto dividendo le fasi che conducono alla battuta finale in: «provocatio – occasio – dictum/factum»⁴⁰, dove con *factum* si intende la non interazione dell'*occasio* con il *factum*, o meglio la sostituzione che, una volta avvenuta, assume l'aspetto di un *Witz* enigmatico. In questo senso la costruzione del processo di ricezione non diverge più di tanto da quanto Barthes affermava in merito alla struttura del *fait divers*⁴¹: in entrambi i casi esistono delle annotazioni e tra queste va edificata la relazione (il *rapporti*). Per chiarificare le fasi del processo prenderò come esempio il famoso aneddoto americano citato da Freud nel suo *Saggio sul motto di spirito*, che mi sembra riesca a dimostrare come «decid[a] la vittoria la sola posizione sia per i guerrieri che per le fras»⁴²:

Due uomini d'affari poco scrupolosi erano riusciti ad ammassare una grossa fortuna per mezzo di iniziative spericolate. Ora si trattava di farsi accogliere nella buona società. Tra i vari mezzi, sembrò loro opportuno farsi ritrarre dal pittore più celebre della città, i cui dipinti erano considerati ogni volta un avvenimento. Le preziose tele furono mostrate per la prima volta al pubblico durante una grande soirée, e i due padroni di casa accompagnarono personalmente il conoscitore d'arte e critico più influente verso la parete del salone dove i due quadri stavano appesi uno accanto all'altro, ansiosi di strappargli un giudizio ammirativo. Il critico osservò a lungo i ritratti, poi scosse la testa come se il conto non tornasse e si limitò a domandare, indicando lo spazio vuoto tra le due tele: "And where is the Saviour?" (E il Redentore dov'è? Ossia: qui manca il ritratto del redentore).⁴³

Il seguente aneddoto segue i tre passaggi indicati: l'*occasio* consisterebbe con «la breve descrizione delle circostanze, dei fatti, delle date, delle condizioni ecc... necessari [alla] comprensione della storia»⁴⁴; la *provocatio* con il critico di fronte ai ritratti; mentre il *factum*

con i primi movimenti rivoluzionari, molti svilupparono un rifiuto avvicinandosi all'opposizione. Si veda a questo proposito il caso di N. Chamfort (Clermont-Ferrand 1740 - Parigi 1794): l'opera che lo rese famoso, *Maximes et Pensées, Caractères et Anecdotes* (pubblicata postuma nel 1795), consisteva in una serie di foglietti su cui l'autore registrava quotidianamente per mezzo della forma breve l'odio contro l'*ancien régime*, di cui fu attento testimone. Fu parallelamente alla Rivoluzione che Chamfort si accostò maggiormente al genere, inserendosi tra i letterati che, come nota Giovanni Macchia, «non ignoravano l'abisso scavatosi tra azione e pensiero». A questo proposito rimando a G. Macchia, *Chamfort o la storia di un lungo suicidio*, in N. Chamfort, *Massime e pensieri, caratteri e aneddoti*, Parma, Guanda, 1988, pp. V-XV (la citazione è a p. VIII).

³⁹ B. Nacci, *L'indulgente disprezzo di Chamfort*, in N. Chamfort, *Massime, pensieri, caratteri e aneddoti*, Firenze, Giunti, 1997, pp. X-XIX: XII.

⁴⁰ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 126. In questo passo Montandon cita R. Schäfer.

⁴¹ R. Barthes, *Structure du fait divers*, in Id., *Essais critiques* (1964), Paris, Seuil, 1964, pp. 188-197: 188.

⁴² S. Freud, *Saggio sul motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., p. 16. In questo passo Freud cita K. Fisher, *Über den Witz*, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1889, p. 72.

⁴³ Ivi, p. 65.

⁴⁴ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 131.

sarebbe la frase finale («And where is the Saviour?») che, non esplicitando il rapporto tra i due elementi precedenti, espone il lettore alla percezione di un elemento mancante. L'esempio freudiano appare efficace non solo perché sembra quasi una metafora del processo e della struttura interna dell'aneddoto (due uomini, due dipinti, lo spazio tra i dipinti, e la risoluzione che vi si colloca all'interno), ma anche perché ci permette di notare come in questo tipo di componimenti ci si trovi spesso di fronte alla «figurazione di qualcosa che non può essere espressa direttamente»⁴⁵, una sorta di «figurazione indiretta»⁴⁶. Sappiamo, infatti, che al testo manca un elemento e che è esattamente quello che serve per dedurre l'aneddoto, per rintracciarvi l'arguzia e consentire così la riuscita del rapporto tra le annotazioni. Il fatto è tanto curioso quanto complesso, poiché permette di dimostrare come ci si trovi di fronte a dei componimenti che non solo raccontano un fatto inedito, ma possiedono un elemento inedito interno (che per praticità chiamerò *linking element*) persino nella loro struttura interna. Quest'ultimo, infatti, per essere reintrodotta all'interno del processo, necessita la collaborazione del lettore che dovrà, per via induttiva, ricostruire quanto per condensazione e spostamento è stato sottratto. Si veda a questo proposito la risoluzione dell'aneddoto proposta da Freud:

Vi è solo una scena del genere: Cristo crocefisso tra i due ladroni. Ciò che manca è evocato dal motto; la somiglianza risulta dalle figure a destra e a sinistra del Salvatore, taciute nel motto; essa può consistere solo nel fatto che anche i due quadri appesi al salone sono i ritratti di ladroni. Ciò che il critico voleva e non poteva dire era quindi: "Siete un paio di furfanti" oppure, con maggiore chiarezza: "Che m'importa dei vostri quadri? Siete un paio di furfanti, lo so bene!" E, passando per un certo numero di associazioni e deduzioni, è giunto a dirlo nella maniera che noi definiamo "allusione".⁴⁷

L'idea è che ciò che rappresenta la soluzione all'enigma disposto sia nascosta tra gli elementi disseminati lungo l'intero testo e il sapere comune. Ne consegue che il lettore sarà indotto a ricontrollare quanto detiene e a ricostruire, per via intuitiva, quella non corrispondenza tra *occasio* e *factum*, ossia la relazione/*linkaggio*, ottenendo così l'effetto previsto dall'autore. In breve, se dovessimo ricostruire il processo di lettura, diremmo che l'aneddoto somiglia a una «specie di merenda comune, in cui l'autore mette le parole e il lettore mette il senso»⁴⁸.

Tuttavia, è necessario sottolineare che questi meccanismi si rivelano maggiormente palesi e rinvenibili negli aneddoti in cui la clausola finale dimostra un ascendente palese al *Witz* attraverso l'intenzionalità propria del motto intenzionale; mentre il riconoscimento si rende meno agile nei componimenti in cui la battuta d'arresto è sì arguta ma non comica, più vicina ad un'intuizione acuta. Infatti, sebbene la presenza e l'indole della clausola sembri un principio in grado di venirci incontro e di stabilire dei parametri netti di osservazione, anche in questo

⁴⁵ S. Freud, *Saggio sul motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., p. 70.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 66.

⁴⁸ Ivi, p. 77.

caso si dimostra ugualmente inefficace: sia perché l'ammiccare è proprio delle forme brevi (cosa dire dello scherzo, del giuoco, del motto di spirito, dell'epigramma?); sia perché non sempre si realizza e dunque la casistica non è compatta; infine, dal momento che il *Witz* è pur sempre graduato l'arguzia va per livelli differenti. Si tenga, infine, sempre conto del fatto che l'aneddoto, come premesso, subisce evoluzioni nel corso dei secoli tant'è che spesso con la stessa dicitura si finisce per alludere a componenti del tutto diversi.

3. Una breve panoramica dell'aneddoto nella poesia contemporanea italiana

Di seguito procederò con la costruzione di una breve panoramica di alcuni esempi di utilizzo della forma aneddoto nella poesia contemporanea italiana. Gli esempi sono stati estratti da tre raccolte di poesia apparse negli anni compresi tra il 2020 e il 2022, rispettivamente: *Le fuggitive* di Carmen Gallo, *Fuoco degli occhi* di Marilena Renda e *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* di Franco Buffoni. La scelta di queste tre voci rappresenta una selezione mirata su quello che potrebbe essere un campionamento più ampio, ed è stata realizzata con l'intento di individuare autori e autrici che, conservando peculiarità marcate e un eterogeneità di fondo, si prestassero a restituire un profilo generale delle diverse modalità di apparizione formale (prosa poetica o versi) dell'aneddoto, delle tecniche di costruzione e interpretazione della clausola finale e, infine, dei livelli di integrazione tra forma breve e lirica. Se, infatti, per quanto riguarda *Le fuggitive* di Carmen Gallo, la scelta rappresenta quasi un passaggio obbligato per lo studio dell'aneddoto nella poesia contemporanea italiana, data l'unicità di alcuni dei componenti sia all'interno della produzione dell'autrice stessa che nel recente panorama poetico italiano; per quanto concerne, invece, *Fuoco degli occhi* di Marilena Renda, la scelta è stata mossa dal fatto che si tratta di una raccolta che, a differenza delle opere precedenti dell'autrice, presenta un uso quantitativamente maggiore e qualitativamente più intricato della forma aneddoto nonché la pratica di tecniche innovative di integrazione tra forme brevi diverse (aneddoto e aforisma, aneddoto e massima) comuni alla recente poesia americana. Infine, data la forte compattezza e progettualità tematica, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* di Franco Buffoni rappresentava un esempio efficace, più di altre raccolte dello stesso autore, per discutere la difficoltà che l'argomento di cui tratta l'aneddoto comporta al processo di riconoscimento della forma.

Il primo esempio che riporto è dunque estratto dalla raccolta *Le fuggitive* di Carmen Gallo⁴⁹. La raccolta riprende, modificandola e ampliandola, la plaquette uscita nel 2019 per il *XIV Quaderno di poesia contemporanea* curato da Franco Buffoni per Marcos y Marcos. La raccolta è articolata in tre sezioni principali, rispettivamente: *La corsa*, *Le fuggitive* e *Uscirne vivi*. Tuttavia, la sezione su cui mi soffermerò con maggiore attenzione è la terza e ultima: *Uscirne vivi*. I testi di Carmen Gallo inseriti in quest'ultima sezione sono stati avvicinati a *microstorie, fait divers, aneddoti*,

⁴⁹ C. Gallo, *Le fuggitive*, Torino, Aragno, 2020.

appunti di cronaca, notizie scientifiche, finalizzate a creare una sorta di «apertura al mondo»⁵⁰ che farebbe di una certa ironia e di una sottile comicità, una forma di resistenza, una strategia di salvataggio. Gli aneddoti della Gallo corrispondono a prose poetiche brevi e compatte costruite con la precisione dell'anatomista. Dal punto di vista prettamente stilistico, infatti, abbiamo per lo più: presenza di paratassi, utilizzo del presente e dell'imperfetto e predominio della terza persona singolare impersonale (tratto tipico dell'aneddoto canonico). Tuttavia, la novità non risiede tanto nelle soluzioni stilistiche ma nella logica aneddótica sottostante ai componimenti stessi, resa evidente, in questo caso, dall'assidua presenza di stoccate finali. Gli aneddoti della Gallo, infatti, non solo presentano un affondo conclusivo evidente e circoscritto, ma dimostrano anche come l'autrice sia in grado di maneggiare con una certa abilità gradazioni di *Witz* differenti, ottenendo, in base all'obiettivo prefissato, esiti diversi. Si vedano a titolo esemplificativo i seguenti componimenti:

Sealand

La vigilia di Natale del 1966 il cittadino britannico Paddy Roy Bates ha occupato con tutta la sua famiglia una piattaforma artificiale, residuo della seconda guerra mondiale a dieci chilometri al largo della costa del Suffolk, e nel 1967 l'ha dichiarato «Principato sovrano e indipendente». Sealand non è mai stata riconosciuta come tale, ma sul sito è possibile, per trenta sterline, acquistare il titolo di barone di Sealand. Quelli di conte e di duca costano molto di più.⁵¹

Buchi neri

Nel Museo Serralves di Porto, Portogallo, un turista italiano in visita a una mostra di arte contemporanea è caduto in un cerchio nero profondo due metri e mezzo riportando diverse contusioni. Il cerchio era una installazione di Anish Kapoor chiamata *Descent into Limbo*. La profondità del buco era occultata dall'uso del *Vantablack*, un colore nero che non riflette il 99,965 per cento della luce e rende piatta alla vista ogni superficie. L'uomo è stato poi ricoverato all'ospedale locale di Santo Antonio.⁵²

In generale, all'interno della raccolta, possiamo ipotizzare quattro tipologie di stoccata: arguta, benevolente (in stile Sterne), pienamente comica e, infine, cinica. Quest'ultima modalità può essere osservata attraverso il componimento in cui si racconta della caduta di un uomo all'interno della nota installazione di Kapoor chiamata, per ironia della sorte, *Descent into Limbo*. Per ottenere questo effetto di cinismo, la Gallo aggiunge un elemento non necessario alla battuta finale realizzando, in questo modo, un raddoppiamento della punta finale. Se immaginiamo il componimento privato del verso finale («L'uomo è stato poi ricoverato all'ospedale locale di Santo Antonio») la percezione che abbiamo è che si tenga ugualmente perché, in fondo, il rapporto tra le annotazioni sta nell'uomo che cade in un buco nero corrispondente all'opera *Descent into Limbo*, non nelle implicazioni successive. È dunque la

⁵⁰ G. Del Sarto, G. D'Andrea, *Dall'inizio (Carmen Gallo)*, «L'Estroverso», 20 novembre 2021 <https://www.le-stroverso.it/dallinizio-carmen-gallo/> (ultima consultazione: 3 settembre 2022).

⁵¹ C. Gallo, *Le fuggitive*, cit., p. 39.

⁵² Ivi, p. 37.

tendenza al rincaro e questa comicità instabile, a metà tra tono serio («a grave manner»⁵³) e riso chisciottesco, a rappresentare la cifra viva degli aneddoti di Gallo e l'architettura seriale della raccolta. L'autrice, infatti, calibrando con attenzione il tasso di arguzia, crea una sezione in cui gli aneddoti più acuti stanno di fianco a testi in cui la clausola ha più l'aspetto di un sorriso benevolo («come il narratore con i suoi personaggi-puppets nel *Tristram Shandy* di Sterne», mi suggerisce gentilmente durante un dialogo), il tutto all'interno di un territorio acronico e perlopiù impersonale.

Tuttavia, sebbene questa sia la tipologia più simile a quella canonica, esistono dei casi in cui l'aneddoto non solo non appare in forma di prosa poetica, ma sembra abbandonare il monito all'impersonalità citato, creando un componimento *a due corpi*, metà aneddoto e metà lirica, con livelli di integrazione diversi. Un esempio si può trovare in *Fuoco degli occhi* di Marilena Renda, raccolta uscita nel 2022 per Aragno editore. L'utilizzo del verso, nel caso di Renda, non impedisce il funzionamento logico dell'aneddoto ma, al contrario, rappresenta, a posteriori, una strategia promettente per tutelarne l'assetto. Nei testi di Renda, infatti, la rinuncia canonica all'amplificazione narrativa propria dell'aneddoto viene del tutto oltrepassata a vantaggio di componimenti che presentano all'interno un ampio numero di piste possibili. In questo contesto, l'utilizzo del verso si rivela, dunque, una soluzione promettente che permette all'autrice, avvalendosi dei rallentamenti derivati dall'interruzione della frase e dalle scelte metrico-stilistiche, di dare ordine al resoconto dei fatti e accrescere la tensione che conduce alla battuta finale. Si noti, a questo proposito, come all'interno del seguente componimento, l'aneddoto, marcato da una sintassi telegrafica e progressiva, sia composto da una serie di elementi narrativi (Freud vede le statue, scrive a Jung, non condivide con Ferenczi, tiene per sé la visione, scrive alla moglie) orientati tutti all'arresto finale.

A Siracusa Freud vede piccole statue
di madri e fanciulle, alcune con neonati,
colte nell'atto di sorridere o camminare.
Qui ho visto il femminile, scrive a Jung,
ma non entra nei dettagli e non condivide
la scoperta nemmeno con Ferenczi,
che in viaggio si rivela esigente e molesto.
Tiene per sé la visione, scovata o no per caso,
vale un intero viaggio, ma non trova le parole,
forse l'ha desiderata troppo a lungo,
ed è inutile addobbare la verità di dettagli.
Scrivo alla moglie, impossibile l'anno prossimo,
troppo costoso venirci in tre, in cinque, in undici,
dovrei mettermi a fabbricare fibbie e fiammiferi,
tengo la Sicilia per me, nessuno me ne voglia.⁵⁴

⁵³ F. Gregori, «*A Kingdom of hearty laughing subjects*». *L'umana serietà del riso nel *Tristram Shandy* di Laurence Sterne (con una digressione sull'apostropesi)*, in E. Zinato (a cura di), *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Pisa, Pacini, 2019, pp. 61-69: 66.

⁵⁴ M. Renda, *Fuoco degli occhi*, Torino, Aragno, 2021, p. 10.

Gli aneddoti di Renda somigliano, dunque, a testi dotati di una primaria organizzazione interna («figura e limite sono imposti all'atto formatore del soggetto»⁵⁵) in cui, tuttavia, come anticipato, il soggetto lirico resiste, si aggira e si mescola. D'altronde, già Lukács notava come la natura delle *forme epiche minori* fosse proprio quella lirica⁵⁶ ed eminentemente soggettiva. Il prodotto finale è, dunque, un'impeccabile composizione *a due corpi*⁵⁷ che non consente di intuire la singola autorità delle componenti e, dunque, se si tratti di un aneddoto in una lirica, o di un aneddoto come lirica. Questa commistione perfetta assume, allora, tutte le sembianze di una negoziazione tra pari o di una procedura in grado di consentire il transito dall'una all'altra (da personale a impersonale e viceversa). Sicché è possibile ipotizzare che, seguendo la linea fortunata di Anne Carson, Suzanne Buffam, Elizabeth Willis e Lisa Robertson, Renda faccia dell'aneddoto ciò che queste autrici fanno dell'aforisma, o meglio, dell'*aphoristic lyric*⁵⁸: un trampolino di lancio dalla lirica verso l'esterno contemporaneo, o verso una lirica in grado di accogliere le ascendenze tipiche (esperienze personali, emozioni) mettendole, tuttavia, a contatto con la collettività. Ciò è tanto più vero se si osserva come spesso nella produzione poetica di Renda (con maggiore evidenza nelle raccolte *La Sottrazione*⁵⁹, *Fate Morgane*⁶⁰ e nelle pubblicazioni recenti) l'intromissione del soggetto lirico all'interno del componimento avvenga proprio per mezzo di aforismi⁶¹, sentenze, proverbi o massime, a metà tra l'impersonale e il personale («[...] il segreto è non pensare che il bene sia bene, | pane al pane, male al male [...] | il signore dei mondi è sempre seduto sulla merda | e se non vai all'inferno l'estate non germoglia»⁶²). A questo proposito si veda come anche all'interno dei testi in esame l'introduzione dell'io lirico venga realizzata attraverso delle chiose aforistiche apparentemente

⁵⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 43.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ S. Burt, *It's Suddenly Understandable: On Aphorism, Lyric, and Experiment*, «Los Angeles Reviews of Books», 27 luglio 2026, <https://lareviewofbooks.org/article/suddenly-understandable-aphorism-lyric-experiment/> (ultima consultazione: 9 giugno 2023).

⁵⁸ A proposito di *Aphoristic lyric*: H. Brooks-Mod, *The Smallest Space: Lyric Aphorism in Contemporary Poetry*, «The Kenyon Review», <https://kenyonreview.org/kr-online-issue/2013-spring/selections/hannah-brooks-motl-656342/> (ultima consultazione: 9 giugno 2023). All'interno di questo breve saggio l'autrice tratta della lirica aforistica nella produzione poetica di Anne Carson, Susanne Buffam, Laura Kasischke, Lisa Robertson, Elizabeth Willis, Mei-Mei Berssenbrugge e Chelsey Minnis, analizzandone le modalità di utilizzo e di integrazione rispetto al contesto.

⁵⁹ M. Renda, *La Sottrazione*, Massa, Transeuropa, 2015.

⁶⁰ Ead., *Fate Morgane*, Forlì, L'Arcoiaio, 2020.

⁶¹ A proposito dell'utilizzo dell'aforisma, si vedano gli studi di G. Ruozi, *Forme brevi*, cit.; Id., *Giano bifronte. Teoria e forme dell'aforisma italiano contemporaneo*, in Id. (a cura di), *Teoria e storia dell'aforisma*, Milano, Mondadori, 2004; Id., *Dieci domande a Valerio Magrelli. Dalle prime letture di aforismi all'incontro con Lichtenberg*, in G. Cantarutti, A. Ceccherelli, G. Ruozi (a cura di), *Aforismi e alfabeti*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 217-227; U. Eco, *Note sull'aforisma. Statuto atletico e poetico del detto breve*, in U. Eco, G. Ruozi, R. Tosi et al., *Teoria e storia dell'aforisma*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 152-166.

⁶² Il componimento è stato estratto da degli inediti apparsi il 23 giugno 2023 per la rivista online «Machina» consultabili in M. Renda, *Quattro poesie da 'Cinema Persefone'*, «Machina», 23 giugno 2023, <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/quattro-poesie-da-cinema-persefone> (ultima consultazione: 23 giugno 2023).

impersonali («Toccare significa credere di più perché vedere non è mai abbastanza»; «Le cittadine sperdute hanno più bisogno di speranze delle altre [...]»; «è inutile addobbare la verità di dettagli») a creare un commentario che rivendica chiarezza all'interno dell'aneddoto stesso e che fa della sintassi formulaica «[the] complacent security on which the lyrical ego hoists its banner»⁶³. Si veda a titolo esemplificativo il componimento seguente:

A Perth Amboy, New Jersey, la Madonna secondo i testimoni
 è apparsa sul vetro di una finestra. Sono accorsi i fedeli,
 i religiosi in cerca di prove, quelli che aspettano miracoli
 da sempre, hanno appiccicato le mani al vetro.
 Toccare significa credere di più, raddoppiare
 l'esperienza sensoriale, perché vedere non è mai abbastanza.
 Dall'altra parte del vetro c'era Rachel Harrison, artista.
 Non importa che non credesse, l'alito della divinità c'era lo stesso.
 Aveva una macchina sensibile, così sensibile da registrare
 lo spessore degli anelli delle mani, i gemelli ai polsi,
 e se qualcuno col dito ha tracciato dei segni sul vetro,
 per convincere la Madonna a rimanere ancora un po',
 non lasciarci così soli con i nostri occhi, il poco fiato.
 Le cittadine sperdute hanno più bisogno di speranza delle altre,
 quelle che hanno l'ambizione di stare ferme, al centro della storia.⁶⁴

L'esito è, dunque, un aneddoto riformulato e corrispondente alla lirica, non semplicemente poiché incorporato al suo interno, ma poiché ad essa concomitante nell'atto creativo.

L'ultima opera che sottopongo ad analisi è *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* di Franco Buffoni, raccolta uscita nel 2021 per la collana «Lo Specchio» di Mondadori. Nel caso di Buffoni il riconoscimento della forma aneddoto appare meno agile rispetto a Gallo e Renda, e ciò sarebbe dovuto all'argomento di cui i componimenti trattano. Infatti, se una parte della letteratura⁶⁵ è d'accordo sul fatto che il contenuto dell'aneddoto possa appartenere a qualsiasi argomento o disciplina (storia, scienza, letteratura, politica, aneddoti personali) tanto che Montandon parla di «argomenti infinitamente vari»⁶⁶; la storia della forma vuole che, almeno originariamente, l'aneddoto sia più vicino a un fatto storico, sebbene in senso lato. Tuttavia, come anticipato, è proprio la tendenza alla varietà e alla circolazione che fa sì che stabilire per via tematica che cosa sia aneddoto e che cosa non lo sia, rappresenti una soluzione a cui non è più possibile aspirare. I componimenti di Buffoni, così come quelli di Renda, sono degli aneddoti in versi

⁶³ H. Brooks-Mod, *The Smallest Space: Lyric Aphorism in Contemporary Poetry*, «The Kenyon Review», <https://kenyonreview.org/kr-online-issue/2013-spring/selections/hannah-brooks-motl-656342/> (ultima consultazione: 9 giugno 2023).

⁶⁴ M. Renda, *Fuoco degli occhi*, cit., pp. 68-69.

⁶⁵ Si vedano a questo proposito gli studi di P. Dear, *Narrative, anecdotes and experiments: turning experience into science in the 17th century*, in Id. (a cura di), *The Literary Structure of Scientific Argument: Historical Studies*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1991, pp. 135-163; F. Ait-Touati, A. Duprat (a cura di), *Histoires et Savoirs. L'anecdote scientifique du xviiè au xviiiè siècles*, Oxford-Berne-Berlin, Peter Lang, 2012.

⁶⁶ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 119.

che, tuttavia, compaiono nella raccolta con integrazioni micro-strutturali differenti: se una parte contiene a testo solo ed esclusivamente la notizia scientifica-aneddoto (come in Gallo); al contrario, l'altro gruppo di testi scompone il componimento in due parti esatte, quasi a realizzare un *turning taking* (presa di turno) che può o partire dall'informazione per poi ritornare all'autore; oppure passare dall'autore alla notizia, a dimostrare come l'aneddoto sia tanto forma quanto pensiero. Si veda a titolo esemplificativo il seguente componimento:

Al tempo della dolce vita
 A differenza di muschi e licheni
 La crioconite – quel sedimento scuro
 Visibile d'estate sulla superficie dei ghiacciai –
 Conserva a lungo la radioattività,
 Dai ghiacciai del Caucaso all'arcipelago artico
 Passando per ciò che resta dei ghiacciai delle Alpi
 La crioconite custodisce in abnormi quantità
 Il Cesio-137 risalente all'86 chernobyliano
 E persino gli isotopi di plutonio e americio
 E il bismuto-207 riconducibili ai test nucleari
 Effettuati in alta atmosfera al tempo della Dolce vita.
 Come i polmoni degli ex fumatori
 Ricordano anche ciò di cui il proprietario s'è scordato,
 La crioconite s'erge a bestia-coscienza del secolo breve.⁶⁷

Per poter comprendere ciò che intendo, prendo in prestito il titolo di una nota raccolta di Valerio Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale*, nel tentativo di dimostrare come si tratti di qualcosa di molto simile: Buffoni, a un determinato livello del testo, tende a collocare una didascalia esplicativa di quanto precede, creando un componimento perfettamente bipartito tra aneddoto e risoluzione dello stesso. Infatti, se osserviamo la località in cui si inserisce «come i polmoni degli ex fumatori»⁶⁸ all'interno del testo riportato, possiamo facilmente notare come si tratti di una didascalia risolutiva del rapporto tra le annotazioni. L'aneddoto, infatti, come premesso all'inizio, si basa sulla «figurazione di qualcosa che non può essere espressa direttamente»⁶⁹, una «figurazione indiretta»⁷⁰, che per essere esplicitata richiede che il lettore ricostruisca la corrispondenza tra *occasio* e *factum*, risolvendo per così dire l'enigma. Nel caso di Buffoni, invece, dal momento che la clausola è appoggiata e del tutto risolta dall'intervento dell'io lirico, l'aneddoto diviene oggetto di deduzione aperta e la soluzione giunge a chi legge in forma compiuta. In breve: il lettore rimane con il sorriso di chi sì, l'enigma lo ha compreso, ma non con le proprie forze. Pertanto, in Buffoni, l'aneddoto non è più una merenda comune, ma un esercizio in cui l'autore mette sia le parole che il senso, creando un componimento che incorpora quesito e risoluzione, e non richiede sostegno aggiuntivo. L'esito è la possibilità di

⁶⁷ F. Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori, 2021, p. 12.

⁶⁸ Ivi, p. 110.

⁶⁹ S. Freud, *Saggio sul motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., p. 70.

⁷⁰ *Ibidem*.

una modalità di lettura diversa, che ci permette di notare come l'aneddoto, in base ai livelli di integrazione interni, possa riformulare in modo inedito il processo interpretativo base, offrendo informazioni preziose rispetto alle sue funzioni e alle modalità di decodificazioni possibili.

4. *Una tendenza: tra personalità e impersonalità del soggetto lirico*

Pertanto, date le premesse, e verificate le stesse sulla base di alcuni testi, si evince che, nonostante le differenti modalità di utilizzo e apparizione, tra gli autori e le autrici analizzati, persista una frequentazione condivisa della forma-aneddoto. Tuttavia, l'impiego dell'aneddoto nella poesia contemporanea rappresenta una scelta tecnica che incide su più livelli all'interno del testo e che pertanto espone la critica a quesiti multipli e talvolta inediti. Tra questi, data la generale tendenza a considerare le forme brevi come impersonali e perlopiù assertive, sorge spontaneo domandarsi che correlazione esista tra l'utilizzo dell'aneddoto e il trattamento del soggetto lirico all'interno del componimento poetico. Se, infatti, come suggeriscono gli studi di Claudia Crocco in merito al posizionamento dell'io lirico nella poesia contemporanea italiana, le strategie che vanno per la maggiore sono tre: scissione, autoriflessione, uso di personaggi diversi dall'io⁷¹; allora, si rivela quantomeno possibile ipotizzare che le forme brevi e i parametri che rispettano, possano delineare una soluzione eventuale al monologismo della voce poetica. Se così fosse, attraverso la cura e la registrazione dell'accaduto, diventerebbe possibile iniziare il lettore ad una poesia sovversiva in grado di fare della collettività una voce tanto personale quanto condivisa. Pertanto, sebbene in questo contesto il numero esiguo di autori e autrici sottoposti ad analisi non renda possibile trarre delle conclusioni valide per l'intero panorama poetico, i casi esposti sembrano tuttavia suggerire una tendenza comune che intravede nell'aneddoto una tecnica vincente e in grado di aprire uno spiraglio verso scritture che fanno del soggetto poetico un punto di ascolto («the poet is like a radio»⁷², citando Jack Spicer), che collabora audacemente alla propria messa in discussione e al proprio decentramento.

⁷¹ C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia dal Novecento ad oggi*, Roma, Carocci, 2021, p. 174.

⁷² J. Spicer, *Vancouver Lecture: Dictation and 'A Textbook of Poetry'*, in P. Gizzi (a cura di), *The House That Jack Built. The Collected Lectures of Jack Spicer*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1998, p. 2.