



Risalire le scale del sangue: riflessioni su *Anche se gli alberi* di Massimiliano Marrani

Roberto Batisti

1. Struttura e temi

Sulla copertina di *Anche se gli alberi*, raccolta d'esordio di Massimiliano Marrani,¹ l'autore si è autoritratto a carboncino in un primissimo piano bagnato da un bianco e nero tragico-surreale, che ricorda l'atmosfera dei disegni di Kubin. Dalla bocca spalancata dell'uomo esce, come un parto mostruoso o una parola, la testa del figlio. Lo sguardo del bambino è vigile, circospetto; il suo viso è investito dalla luce; gli occhi del padre invece annegano oltrepalpebra, e il suo stesso volto sembra sul limine di scivolare nell'impasto nero dello sfondo.

Se ha ragione Roberto R. Corsi, nella sua prefazione, a ipotizzare che l'autore bolognese (eccellente artista visivo)² ami tenere distinta la sua ricerca poetica da quella pittorica³ – ma vedremo che non è necessariamente così –, è indubbio che la sensibilità di Marrani abbia saputo scegliere fra le sue opere un'illustrazione perfettamente intonata al libro. Coglierebbe nel segno, infatti, chi si attendesse una scrittura scabra e incisiva dai forti chiaroscuri, drammatica nei toni quanto creativa e icastica nelle soluzioni, concentrata sui

¹ Massimiliano Marrani, *Anche se gli alberi*, Lietocolle, Faloppio, 2021.

² Vd. la produzione raccolta su <https://www.massimilianomarrani.com/>.

³ Roberto R. Corsi, *Prefazione*, in Marrani, *Anche se gli alberi*, cit., p. 10.

temi esistenziali e in particolare sull'essere e padre e figlio. Ma anche sulla parola poetica e la sua grande scommessa di farsi carico della vita.

La filosofia di fondo della raccolta è solidamente nichilistica. Nella breve nota anteposta al testo, l'autore ammette di partire dalla tesi leopardiana che "noi e le cose siamo nulla", una condizione da "attraversar[e] con il massimo grado di onestà".⁴ Come accadrà anche nelle sue poesie, ogni parola qui è essenziale. Il nichilismo di Marrani è stato veramente *attraversato*, non assunto a priori; e l'onestà è perciò la cifra del suo lavoro. Una onestà anzitutto umana: in queste poesie a connotazione così fortemente autobiografica (anche se mai ingenuamente confessionali), l'*io* autoriale si rappresenta senza alcuna posa o stilizzazione, lasciando emergere tutti i suoi dubbi, limiti, contraddizioni e persino sgradevolezze, ma senza caricatura. Onestà gnoseologica: nella sua centralità, questo *io* non è egocentrico e autoriferito, ma funge da dispositivo conoscitivo per sondare dall'interno l'esperienza umana. Per tale ragione i lampi gnomici che balenano numerosi in queste pagine non suonano preconfezionati, retorici, o supponenti; sono generalizzazioni conquistate una per una. Onestà, infine, artigianale: le poesie di *Anche se gli alberi*, passate per innumeri riscritture e revisioni,⁵ mostrano una profonda cura formale e strutturale di ogni dettaglio. Le invenzioni ritmico-sonore, le finezze stilistiche, i sintagmi memorabili sono tanto più abbondanti quanto meno ostentati. Questo perché, di nuovo, non sono marche di una poetica assunta a priori, ma soluzioni (ri)trovate caso per caso dall'estro dell'autore e, si direbbe, aggiustate con paziente dedizione finché non risultavano perfettamente adeguate all'espressione di ciascun oggetto e sentimento.

La chiave etico-poetica del *modus operandi* di Marrani è offerta a p. 30, vv. 9-18, in alcuni dei versi più piani e luminosi della raccolta:

Nelle giornate migliori
ho compiuto gesti piccoli
ma non mediocri.

La testa inclinata
davanti a un'invenzione,

⁴ M. Marrani, Nota dell'autore, in *Anche se gli alberi*, cit., p. 11.

⁵ Almeno 64 (!), numero progressivo della bozza ricevuta in lettura dal prefatore (Corsi, cit., p. 9). Chi scrive aveva precedentemente potuto leggere e discutere con l'autore la stesura n° 61.

il sole asciugava le fontane
dall'acqua di troppo

e più forte riprendevano a brillare,
più forte ho letto poesie
in stanze piene di bucato.

C'è qui la posa, còlta plasticamente, dell'artista assorto nell'opera creativa; la probabile analogia implicita tra l'azione del sole sull'acqua delle fontane e quella del poeta sui suoi versi, pure *asciugati* di tutto il *di troppo*; l'assimilazione fra il ποίην artistico e l'umile lavoro quotidiano del bucato, insieme con l'orgogliosa consapevolezza di aver compiuto "gesti piccoli | ma non mediocri". L'umiltà con cui è presentata tutta l'operazione ricorda, *si parva licet*, quella di un Milo De Angelis, poeta tanto grande (e ripido) quanto disarmante nella fraterna schiettezza con cui da sempre si porge al lettore. In entrambi i poeti, la schiettezza si direbbe figlia dell'urgenza che li caratterizza, e che non ammette ludiche dissimulazioni, snobismi, salamelecchi letterari. Verso De Angelis non ci sono, invece, specifici debiti stilistici (anche se, ad es., *scisma* [p. 45] è voce deangelisiana altrimenti "pressoché inesistente in poesia", come ha notato Andrea Acribo)⁶ – casomai una certa quale affinità elettiva nella capacità di combinare verticalità mozzafiato e occhio per il concreto dettaglio esperienziale.

È sempre per questa urgenza che Marrani cerca con disperata sfrontatezza il contatto con chi legge: l'afferra per il bavero e lo trascina nei testi. Sul piano grammaticale ciò si traduce nella movenza iniziale di certe poesie che si aprono con un imperativo a bruciapelo:

"**Traduci** questo campo di analogie." (p. 36), "**Segui** le frecce dell'uomo alla lavagna" (p. 42), "**Guarda** indietro e **ripeti** con me | *tutto è nuovo se esiste dall'inizio*" (p. 46). Affine a quest'ultimo è, anche in assenza di forme d'imperativo, un *incipit* metadiscorsivo come "La frase centrale è | *la porta si chiude dalla parte sbagliata*" (p. 45).

C'è come l'ansia dell'uomo, prima ancora che dell'artista, di sentire validata dai suoi simili quell'esperienza del mondo che i testi si sforzano di ricreare. Il medesimo atteggiamento è riservato agl'interlocutori e interlocutrici che

⁶ Andrea Acribo, *Deangelisiana*, in *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017, 107-126, p. 115.

compaiono nei testi. Davide Castiglione⁷ ha immediatamente colto il "dialogismo impossibile ma tentato" che caratterizza la poesia di Marrani. La seconda persona è molto frequente nelle poesie di *Anche se gli alberi*: nelle poesie con un dedicatario esplicito, e in altre dove non è espressamente identificato ma intuibile, si può supporre che questo sia l'interlocutore/-trice; in altre, pare che l'io parli a sé stesso. In ogni caso, in molti testi si sentono parlare voci che pronunciano intere battute. L'autore distingue graficamente le voci fra virgolette, che sono vere e proprie battute pronunciate nell'*hic et nunc* della poesia da uno dei personaggi presenti (o implicati), e quelle in corsivo, che arrivano dal passato e risuonano nella memoria.

Coerentemente con il tema dominante, alcune delle allocuzioni più toccanti sono quelle dell'io autoriale al figlio e viceversa, come nel testo di p. 24, scandito da tre battute di discorso diretto, in posizione (quasi) iniziale, centrale, e conclusiva. L'ultima è un semplice e straziante «Papà, ma mi vuoi bene?». Senza bisogno di virgolettati, poi, tutto il testo conclusivo della silloge è un disteso e accorato discorso sempre rivolto al figlio, su cui torneremo più avanti. L'io si ritrae nella duplice veste di padre e di figlio: in diversi testi ricorda anche il proprio padre, e in un caso il genitore di una donna amata. Circa altrettanto spesso del termine *padre* ricorre nel libro il complementare *figlio*:

- "questo padre perduto" (p. 18), "Un altro mattino a fare il padre" (p. 22), "Natura morta con due padri" (p. 32), "Era tuo padre l'uomo" (p. 35);
- "mio figlio ripete a memoria il sentiero" (p. 24), "la neve coprire nostro figlio mai nato" (p. 37), "le gazze il gatto un figlio" (p. 40), "il figlio dorme raccolto | in una piccola luce di frigorifero" (p. 57).

I due termini sono naturalmente compresenti laddove il trapasso fra le generazioni è tematizzato: a p. 27 ("Il mulinare del sole e delle lune, | se nel figlio muore il padre, | non ha mai avuto alcuna importanza") e più compiutamente ancora nell'intera poesia di p. 47 (basti qui l'*incipit*: "Mi sento con mio padre | portare su l'albero di natale. || Il suo dito punta al futuro | dove mio figlio mi guarda"). Suggestiva, vista a fianco dei lessemi *padre* e *figlio*, è la ricorrenza di *uomo* e *bambino*, pure frequenti. Mentre in questa

⁷ <https://www.facebook.com/davide.castiglione/posts/10224214621215060>.

vicenda tutta al maschile c'è poco spazio per gli equivalenti femminili, che ricorrono pressoché soltanto – e non a caso in serie completa, come a liquidarle una volta per tutte – nel già citato testo programmatico di p. 47: “Madri e vedove, figlie e sorelle fatte di neve”. La metafora è ambigua, ed è caricata di significato dal fatto che pochi versi più sopra si ricordi “Papà che s’inoltra nella neve”: le ripetizioni non possono non essere calcolate, in testi costruiti con tanta attenzione. Si vuole esprimere icasticamente come il destino di queste fondamentali figure sia, almeno nella storia degli specifici uomini di cui qui si parla, quello di dileguare come neve al sole? o alludere alla loro freddezza?

La paternità, comunque, è tema così pervasivo da coinvolgere anche gli oggetti inanimati (p. 32 “È figlio anche l’edificio blindato”). L’io sembra avvertire tutto il peso terrificante e inevitabile di questo doppio *munus* – del ritrovarsi anello di congiunzione nella catena delle generazioni, che trasmette quella malattia mortale che è la vita. “Risalgo le scale del sangue” (p. 27), proclama, e poco oltre “Accompagno i morti uno nell’altro” (p. 28). Indicativi presenti da leggere come ammissione di un’attività inevitabile, che coincide col vivere e che la poesia registra; oppure come rivendicazione di uno sforzo volontario, che passa anche attraverso la poesia?

Proseguiamo la rassegna di alcune ossessioni tematico-lessicali, che affiancano quella principale e che si può ipotizzare siano ad essa congiunte, per quanto a un primo sguardo possano sembrare semanticamente irrelate. Ricorre particolarmente spesso, ad esempio, il termine *cane* (insieme al suo derivato *canile*):

“sta cambiando lo sguardo anche al cane” (p. 15), “mi guardi [...] nel parcheggio trattare male il cane” (p. 26), “il muro altissimo di un canile” (p. 31), “È passato quel cane | che tiene al guinzaglio il padrone” (p. 37), “uno sfondo di cani bagnati che se ne vanno” (p. 39). “Il cane disorientato piscia e caga da sdraiato. | Pende come uno straccio in mezzo al vano scale” (p. 42), “Anche il sogno, il cane | e ogni uomo” (p. 43), “i giorni si umiliano peggio | che i cani nello sguardo” (p. 49), “ci legano i lutti dei nostri cani”, “Il sole filtra tra i paranchi, | sui nuovi arrivi nei canili” (p. 52)

Figura forse non così gratuita né distaccata dal filone tematico principale, se il cane è animale domestico per eccellenza, e rimanda quindi sempre alla dimensione degli affetti familiari, con le loro ambivalenze e i loro lutti. In questo senso il cane, secondo la (topica) reversibilità col padrone dichiarata a

p. 37, può fungere da proiezione dell'io autoriale, il quale rappresentandosi come cane (con tutte le connotazioni spregiative che ciò implica) non fa che rafforzare la visione nichilistica di sé stesso e della propria posizione nel mondo messa in atto in tutta la raccolta.

Quantitativamente più rara, ma comunque notevole (anche per il suo ricorrere in testi-chiave, che immettono nei temi nevralgici della raccolta) è l'immagine del cubo o del dado. Questa si lega volentieri, nei medesimi *loci* testuali, al tema della paternità e della dialettica vivi/morti: "Accompagno i morti l'uno nell'altro | come quei cubi di plastica colorata | con cui giocavamo" (p. 28); "Il bambino nel dado della stanza" (p. 28). Altrove, la visione onirica e inquietante del cubo (p. 31 "quando sogno cubi enormi" ... "un altro cubo") anticipa quella, sconvolgente, della donna amata posseduta da altri. Il cubo sembra avere connotazioni in comune col *lago* (per il quale vd. *infra*): qualcosa che contiene, racchiude e avvolge, e da cui sostanzialmente non è dato uscire; in questo sono entrambi metafora sia di una condizione esistenziale, anzi della vita *tout court*, sia del linguaggio – tutto ciò che è (anche etimologicamente) *dato*, che per definizione ci include e al di fuori del quale non è possibile pensarci. Il dado, dal canto suo, è ovviamente simbolo di azzardo e casualità; senza bisogno di scomodare Mallarmé, l'idea del dado-casa si trova in un memorabile passo di Vittorio Bodini ("le case di calce | da cui uscivamo al sole come numeri | dalla faccia d'un dado")⁸ che richiama da vicino il dado-stanza di Marrani. Dado-casa da cui si esce come numeri: allegoria, quindi, della casualità di cui ogni vita umana è il prodotto.

Ricorrente è il tema dell'odio/amore nei confronti del linguaggio. Da un lato, Marrani sa bene di essere "immerso in un linguaggio che mostra un mondo in continua oscillazione tra essere e nulla", oltre il quale è possibile intravedere solo fugacemente "l'indistruttibilità dell'esperienza".⁹ La stessa consapevolezza emerge infatti al termine del percorso poetico, nell'ultima sezione: "Il linguaggio umano ci cattura | nella stessa rete con cui peschiamo" (p. 61); "Non è colpa della natura o della gente | ma del linguaggio e del tempo | se cerchiamo un destino nella mano di un altro" (p. 62). C'è il tema, heideggeriano, dell'essere parlati dal linguaggio (p. 51: "Sono parlato | da

⁸ Vittorio Bodini, *Foglie di tabacco 1945-1947*, I, vv. 1-3; in *Tutte le poesie*, a c. di Oreste Macrì, Besa, Nardò, 2010, 93.

⁹ Marrani, Nota dell'autore, cit., p. 11.

molti anni.”), come si sentenzia a conclusione di una poesia programmatica, che illustra con i suoi *refrains* come tutto sia linguaggio: “I giorni sono un vocabolario. || Una parola la stanza [...] Una parola il giardino [...] Parole i pianeti [...] mandare a memoria i titoli | come fossero animali da accudire [...] Le parole sono mani | per aprire porte in fondo ai fogli” (cf. anche p. 61 “le parole sono un destino”). E quanto al terribile potere distruttore della parola, si ricorda che altrove “Le frasi sono squali e divorano” (p. 47) e “Le parole, lame sui polsi” (p. 30).

La poesia, in quanto massima esasperazione dei poteri del linguaggio, è allora un mostro bifronte: *lago* profondissimo, da cui non si può uscire; ma anche potenza che potrebbe cambiare il mondo e la vita. L’equazione *poesia* = *lago*, dichiarata *apertis verbis* in conclusione dell’opera (p. 62: “Danilo, | la poesia è un lago”), annoda due ossessioni lessicali-tematiche che attraversano, sfiorandosi, tutta la raccolta. Da un lato, sono molte le immagini acquatiche, ma in ispecie lacustri, a partire dal primissimo verso della raccolta (p. 15: “Esce l’esagramma, *il tuono dentro il lago*”), proseguendo con “Il lago una moneta d’acqua sul tuo viso” (p. 18), “un tavolo profondo quanto un lago” (p. 27), e terminando con tutta la sezione *Idro*, ambientata sull’omonimo lago in provincia di Brescia: “bastioni lacuali” (p. 57), “*il lago si esaurisce*” (p. 58), “Il lago è un’isola circondata dalla terra” (p. 62).

D’altro lato, i termini *poesia*, *poeta* (e altri dello stesso campo semantico, come *verso*, *quartina*) ricorrono ancor più fittamente, creando di fatto un lungo discorso metapoetico in filigrana alla silloge:

“Ho lasciato dentro di te le poesie che avrei scritto” (p. 16), “la luna per un qualunque poeta | è solo un’altra bocca da sfamare” (p. 20), “L’alba ci accerchia e la poesia | non sa dire che siamo felici” (p. 25), “la poesia | che sbaraglia via case | e affonda le reti nel siero” (p. 28), “Sarà in quartine | la luna fra le antenne” (p. 33), “Leggo poesie tradotte poi sogno | uno stagno putrido e nero” (p. 34), “le poesie, come le lettere, sono apocrife” (p. 37), “I luoghi liberati nei secoli | dal lavoro forzato dei poeti” (p. 52), “Il salvato dal salvabile | da queste poesie schiumate | da un fascio di impulsi sconnessi” (p. 59).

Si notino le caratterizzazioni ambivalenti dell’attività poetica come impotente (*non sa dire*), *apocrifa*, ma anche come capace di *liberare* e *salvare*, o addirittura – con iperbole di sapore ironico – *sbaraglia[re] via case*. L’amore/odio per il linguaggio, dunque, si estende a questa sua somma manifestazione;

ma in definitiva, anche alla luce della chiusa, l'atteggiamento sembra essere di ammirato rispetto per il potere della parola poetica, mentre la frustrazione per i suoi limiti non ne è che il naturale risvolto.

A metà del libro (p. 34) troviamo un'altra estesa discussione sulla natura della poesia, che anticipa quella finale. Vale la pena citarla per esteso:

Leggo poesie tradotte poi sogno
uno stagno putrido e nero.

L'odore mi chiude la gola,
come alcuni versi.

Dei bambini si rincorrono
ma in nessun punto è mai un gioco.

Nessun uovo sul fondo.
Le poesie, non hanno madri.

Sono loro, il sogno del mondo.

La lettura è mangiarne la terra.

Un ritornare sui banchi di scuola
col sole nell'aula che la gonfia,
come una vela.

Il maestro è morto chi sa quando.

La scarpiera a muro è piena di mani.
Un pozzo di scarpe nei pavimenti.

Le bambine sedute a gambe aperte
mi mostrano i tagli.

La prima parte del componimento istituisce un parallelismo strutturale fra due campi lessicali:

poesia	=====	stagno
versi	=====	odore
lettura	=====	mangiare terra

Pur nel procedere analogico e non strettamente raziocinante, è chiaro che l'associazione serve a caratterizzare la poesia come qualcosa di disgustoso (*putrido, chiude la gola*), insondabile, atavico e anzi increato (*non hanno madri*), dunque coeterno al mondo. La seconda parte ci chiarisce che la lettura dei versi, assimilabile a un rito ctonio, consente un allucinato ritorno a un'infanzia (personale e antropologica) illuminata dalla luce troppo forte dei sogni e immersa in un'atmosfera irreale (il maestro assente; le scarpe fuori posto) fino al disvelamento di un indicibile trauma primordiale, comunque lo si legga (i *tagli* fra le *gambe aperte* delle bambine sono i segni di uno stupro? O, anatomicamente, *l'origine du monde*?).

Il tono incantatorio di questo testo è rafforzato da pervasive insistenze fonetiche: l'iniziale consonanza **sogno** : **stagn**o, la centrale **fond**o : **sogn**o : **mond**o a sua volta amplificata dalla dominante /o/ dei due versi precedenti (*rincorrono*, *gioco*); il grumo di consonanze a distanza ravvicinata **scuola** : **sole** : **aula** : **vela**; l'impalcatura consonantica (con scambio quantitativo /tt...r/ : /t...rr/) che lega iconicamente **lettura** e **la terra**

2. Figure di suono

L'ultima notazione dà lo spunto per passare a discutere più estesamente i modi dell'arte sonora di Marrani. Per essere un poeta che non si risolve certo tutto nei valori musicali, e il cui rapporto con il ritmo è di tipo intuitivo,¹⁰ Marrani è attentissimo ai valori fonici del significante. Non impiegati per sé stessi, per il piacere tattile-musicale dei suoni (nulla vi è infatti di minimamente giocoso o edonistico nella sua serissima prassi) e nemmeno glassa formale colata a posteriori, i ritorni di fonemi¹¹ e di sillabe gli servono per aumentare la coesione testuale e l'intensità percettiva dei componimenti, o di singoli passaggi.

Come esempio di texture fonetiche sfruttate per dare organizzazione ai testi, si prendano la prima e l'ultima strofa della poesia di p. 19:

¹⁰ L'autore infatti impiega una versificazione libera e variabile, con ottimo orecchio, ma senza lavorare su matrici metrico-ritmiche regolari, stabilite a priori.

¹¹ I simboli usati nelle trascrizioni che seguono sono quelli dell'International Phonetic Association. Si notino i seguenti arcifonemi: C = consonante; V = vocale; N = nasale; P = labiale; T = dentale; K = velare; L = laterale.

“Non fai il **ma**ttone del **mu**retto di quartiere, | né il deserto che trema | ai **ma**rgini della **me**nte.”

Esordio dalla tonalità coesiva grazie all’allitterazione insistita di /m/, /t/ e /r/, queste ultime anche combinate nei due gruppi speculari /rt/ (ben tre volte; in *muretto* il nesso non contiguo è compensato dalla geminazione di /t/) e /tr/.

“Mia città fantasma, mio chiasma | mio **volto colmo** e **mu**to | chiassoso e **vu**oto.”

Dove si apprezzano: la rima interna (con l’ausilio del raro e difficiliore *chiasma*) che insieme all’anafora del possessivo sottolinea la bipartizione (asimmetrica, secondo un rapporto 2:1) del novenario; e l’allitterazione in /m/ e /k(ja)/ che lega l’intera strofetta e su cui si staglia il ben più saldo vincolo fonetico fra le tre parole lessicali del settenario, legate da assillabazioni incrociate di schema A B A C C’ B (v)ol-**to** (c)ol-mo mu-**to**, e ancora echeggiate dalla stretta assonanza con *vuoto* del quinario conclusivo.

Il legame quasi anagrammatico fra parole contigue esemplificato dall’ultimo caso ritorna a p. 30 (v. 20 “Fionde gonfie d’azzurro il tuo nome”) fra i membri del sintagma ***fionde gonfie***, che mantengono invariata l’impalcatura /C₁ónC₂e/ e scambiano il nesso /fj/ fra le posizioni C₁₋₂, mentre l’altro *slot* consonantico è riempito comunque da un’occlusiva sonora, dentale o velare.

Delle tramature sonore ordite da Marrani si può dare un più largo regesto, per quanto non esaustivo. Anzitutto, va registrato che alla semplice rima (qui figura fra le altre, non principio strutturatore) l’autore preferisce in genere **(a)** rime (e assonanze) interne, non di rado associate **(a’)** alla rima (o assonanza) finale, e **(a’')** intrecciate fra loro e combinate con altre figure di suono nell’ambito dello stesso breve giro di versi:

a) p. 19 “dal grano *maturo* il suo volere *oscuro*”, p. 21 “Il viale è un pensiero e fa *nero*”.

a’) p. 28 “Oggi contraggo l’*esatto* colore | del grembiule che portavamo. || Voglio farti un *ritratto*”, e cf. a p. 38 *distacco* : *contatto* : *altro* : *passo*, con la stessa assonanza in /-aCCo/, dove i termini assonanzati sono però tutti in fine di verso; con procedimento simile alla sequenza in /-eNTV/ ~ /-erNV/ di p. 52 *comprende(re)* : *pavimento* : *fermo* : *governo* : *appartamento* : *penso*.

a'') p. 36 "Giugno che **scorri** nel giardino, | supino nei *parchi*, e noi sui **percorsi** | a immaginare la vita degli *altri*" (con figura etimologica *scorri* : *percorsi*); p. 39 "Il luore arancione della basilica sul *colle* | è la lampada della *colonia estiva*, della *caserma* | con l'odore del *cuoio*, di *sperma* e *saliva*."; p. 60 "o storditi al **rientro** dalle curve | che continuano **dentro**. || Non avremo di che aggiungere al *bagno* | all'ombra dei vecchi *castagni* sulle rive, | più verdi dei nostri *anni*."

Accanto a queste figure di om(e)oteleuto, l'autore utilizza con destrezza varie serie di assonanze (**b**), allitterazioni e consonanze (**b'**) articolate attorno a un fonema vocalico o consonantico, oppure a una sequenza di fonemi, anche intrecciate e combinate fra loro (**b''**):

b) /i...o/ p. 53 "La mia ragione *figlia* di un pesce e di un *grido*, | compie il suo tortuoso giro attorno a un *viso* di marmo."; /iLe/ e /i...o/ p. 59 "Rumore di *stoviglie*. | Dal *cortile*, delle voci assolute. | La porta *cigolante* del *fienile*. | Tossisci forte nel sonno, amico mio agitato | dal dolce *sorriso stranito*."

b') /b/ p. 20 "Il **bambino** s'accorge | che non ha una spada ma un **bastone**. || Lo **batte** poi si **blocca** [...]"; /mP/ p. 22 "Resti nel nido d'**ombra** | **impagliato** dalla **lampada**" e cf. p. 40 "**limpidi impulsi**"; /t...r/ p. 25 "**treni carichi** | della **terra** che hanno **attraversato**"

b'') /P/ iniziale e /ut(t)a/ p. 32 "**Bidone** con vecchio che **butta** e **sputa**. | La vita, il **boato** di chiusura, la favola. | La **siepe** che ti **scruta**"; /v/, /l/, /n/, /t/ rafforzati da allitterazioni in /s/ iniziale e predominanza di vocalismo /o/ p. 39 "**volti** su **lenzuola** che **sventolano**"; /NT/ ~ /NK/, /l/, /t/ interni e /b/ iniziale, più rima baciata p. 61 "Il **ponte** del **battello** comunale | **flo**ttà nel **buio**, **bianco** come sale."

Segnaliamo ancora qualche esempio tratto dalla poesia di p. 37, ancor più densa di figure foniche e fonosimboliche rispetto alla media:

- "Un'altra notte dispiegata nel **rumore** di fondo | di un gatto che si **mescola** **cupo** al **muro**" (con il quasi-anagramma *rumore* : *muro* amplificato dal ritorno del vocalismo /'u...o/ in *cupo* e di /m/ nel geniale verbo *mescola*).

e soprattutto il *tour de force* di questi versi:

- "Tornare **grosso** il **respiro** in *prossimità* | delle *fragorose fontane*. || La salita comune, a *bordo* delle navette | **gremite** da **gambe graffiate** dalle *erbe alte* no – | le *poesie*, come le lettere, sono **apocrife**. || Dormirò a *breve* il sonno *fragile*

delle armi cariche”,

tutti orchestrati sui nessi iniziali di occlusiva + rotica, nelle due fattispecie di /Pr/ (con esibizione di tutta la serie delle labiali: /f/, /p/, /b/, unica assente giustificata /v/ per l'inesistenza del nesso iniziale /vr/ nel lessico italiano) e di /Kr/ (soprattutto con sonora /g/, ma con apparizione anche della sorda in *apocrife* – unico esempio dove il nesso non è iniziale). E la sonorità di questi nessi è amplificata dal ritorno dei loro elementi costitutivi, soprattutto la rotica /r/, anche nelle combinazioni /rd/, /rb/ immagine speculare dei nessi dominanti /Pr/ ~ /Kr/.

3. Figure di stile

In una poesia dove la coesione e la modulazione emotiva sono affidate soprattutto alla trama dei suoni, la sintassi può permettersi di essere sparsa e minimalista. Marrani usa infatti una sintassi relativamente poco verbale e poco ipotattica. I testi sono scanditi in strofe brevi, di misura irregolare¹² ma spesso monostiche o distiche, in buona parte costruite per giustapposizione di “versi-frase”¹³ autoconclusivi. Queste frasi sono in buona parte nominali (davvero troppe perché metta conto elencarle), o tendono alla frase nominale. Penso, cioè, ai sintagmi nominali da cui, anziché un predicato indipendente, dipende una proposizione relativa **(a)**, oppure la perifrasi con *a* + infinito **(b)**:

a) “Gli anni che diventano un devo dimagrire.” (p. 16), “Il golfo caldo che avrei dovuto essere.” (p. 23), “Il pastore che abbandona | il bastone di governo | per brucare l'erba | in una smorfia assurda.” (p. 29), “O la fermata, da dove cominciavo a entrarti dagli occhi.” (p. 31), “Uomo in terrazzo che fuma.” (p. 32), “Giugno che scorri nel giardino [...]” (p. 36), “Papà che s'inoltra nella neve. | Papà che parla della morte e | della merda, per cena.” (p. 47).

b) “Un altro mattino a fare il padre, | a guardare il cane” (p. 22), “Quanti cerchi di luce [...] a contemplare la neve” (p. 32), “e noi sui percorsi | a immaginare la vita degli altri” (p. 36), “Le auto e le chiese zitte, | ad ascoltarle.” (p. 40)

¹² Unici controesempi le poesie alle pp. 18, 33, 35 e 57, tutte in quartine di versi dalla misura peraltro solo approssimativamente simile, ma senza isosillabismo.

¹³ La formula è di D. Castiglione, nello *status* cit. alla n. 7.

Sono tutte strategie che in qualche modo nominalizzano o aggettivizzano il verbo. Si aggiunga che anche i verbi di modo finito, quando presenti, spesso indicano stati o cambiamenti di stato (*essere/esserci, diventare, restare...*). Addirittura un verbo telico per eccellenza come *arrivare* è impiegato in una forma durativa, e marcatamente tale, visto che l'aspetto durativo è ottenuto per negazione di una perifrasi egressiva (p. 22 "il passato che non smette di arrivare"). Altrove, la duratività è predicata, con modulo sintattico simile, di una persona (p. 61: "la giovane ragazza [...] carica di riverberi, sembra non finire"). Di contro, la durata di un lungo lasso di tempo è congelata in un punto del tempo e dello spazio (p. 23: "Personale tecnico fuma in fondo alla rotaia, | dove marzo diventa maggio."), come se due mesi potessero durare il tempo di una pausa-sigaretta. D'altronde, la struttura del tempo è fragile e può collassare sotto uno stimolo violento esterno (p. 49: "Un ululo azzerò per intero ottobre").

Ne consegue che, su questo sfondo di stasi e di processi congelati, quei verbi davvero dinamici e di senso pieno, che indicano azioni, acquistano in risalto e spessore, tagliando il loro gesto sulla pagina. Così la poesia di Marrani conquista una speciale vividezza, un'*enargeia* che la rende coinvolgente superando la difficoltà degli accostamenti spiazzanti. Si può inoltre speculare che la dialettica fra immobilismo e mobilità sia un correlativo stilistico della preoccupazione tematica per l'avvicinarsi delle generazioni e delle età umane. Comunque, in questa maniera di stendere il materiale linguistico sulla pagina come campiture di colore sulla tela, o come figure in una composizione pittorica, si vede – più che negli occasionali, pur pregevoli effetti di luce e colore (concepiti, anch'essi, come macchie folgoranti stagliate su uno sfondo scuro: p. 24 "Il ruscello, quello | è **rosso** vivo nel buio", o p. 61 "Il ponte del battello comunale | flotta nel buio, **bianco** come sale") – il segno del Marrani grafico e pittore.

Sono testi generosissimi di frasi memorabili, *lapidarie* in senso etimologico: poiché in Marrani ogni parola pesa come pietra. Detto altrimenti, il poeta fa esperienza di ogni parola, la soffre; senza suonare mai minimamente ingenuo, ha però una pronuncia sorgiva, primordiale. Il fondo lessicale impiegato è medio, con pochissimi lessemi inusitati (l'*esagramma* del primo verso è tra i più notevoli), e casomai qualche scostamento dalla forma faciliore (*chiasma* per *chiasmo*, *lacuale* per *lacustre*) che pare motivato più da ragioni di effetti fonetici contestuali che dallo scarto lessicale in sé e per sé (così come, sia

detto per inciso, simile motivazione hanno le occasionali forzature sintattiche, come le interpunzioni tra soggetto e verbo, che appaiono laddove considerazioni ritmiche sembrano richiedere una pausa).¹⁴ Quello che si può trovare in lui di lingua poetica è (re)impiegato col pragmatismo irriguardoso dell'artista pronto a riciclare ogni materiale per assemblare la sua opera, senza neanche porsi il problema della provenienza.

I nessi più suggestivi e incisivi tendono a giocare con le polarità di astratto e concreto, e in particolare con la tensione fra "l'immagine e la materialità delle cose" (Alessandro Di Prima).¹⁵ Il poeta vede l'astratto fisicamente presente dentro il concreto (p. 20 "Ma la carne per il carnivoro | è piena di numeri") e il concreto astrattizzato da uno sguardo geometrico o pittorico (p. 37 "La valle è il lento spegnersi di un solido" e il già citato "gatto che si mescola cupo al muro"); il tempo è pure materializzato (p. 44 "La sfinge liquefatta dei giorni", p. 45 "Bruchiamo gli istanti"). Affine allo scambio concreto/astratto è quello organico/inorganico, in entrambe le direzioni (p. 20 "Ossa cave gli autobus. | Un arto fantasma il fiume", p. 39 "Quel plancton intermittente di luci"; p. 42 "Il cane disorientato [...] Pende come uno straccio in mezzo al vano scale"). Altrove si trovano metafore che meccanizzano l'essere umano: come "Non voglio più scuotere la testa, | questa palla di vetro in cui nevichi" (p. 31), immagine forse troppo concettosa, ma notevole per come personalizza un verbo impersonale ('zerovalente') per eccellenza, connotando fortemente la potente assenza del *tu* tramite una soluzione sintatticamente marcata; o come "Dormirò a breve il sonno fragile delle armi cariche" (p. 37), che – si osservi *en passant* – ricorda e *contrario* una bella immagine di Manuel Micaletto, che si muove nello stesso campo metaforico: "benché il sonno sia una ghigliottina: quello che fa non è separarci dal nostro corpo, ma separare la nostra testa dal nostro corpo: disinnescarla come un ordigno".¹⁶

Non sfuggirà, però, che l'effetto più rilevante di queste immagini è, ancora, l'*enargeia*: servono a rendere più immediatamente visualizzabili gli oggetti. E lo stesso effetto producono immagini del tipo "palazzi che come navi | lasciano lo sguardo" (p. 18), dove l'attributo del movimento è trasferito dallo sguardo

¹⁴ Per Corsi (*Prefazione*, cit. p. 11) "le poche virgole [sono] dichiaratamente usate in modo 'musicale'".

¹⁵ A. Di Prima, lettera privata all'autore.

¹⁶ Manuel Micaletto, *Stesura*, Prufrock spa, Costa di Rovigo, 2015, p. 17.

dell'osservatore ai palazzi, ed esplicitato dalla similitudine. Mi sembra che vadano invece in direzione diversa e complementare riuscite sinestesie come "Il perpetuo fuori sincrono del profumo sul fiore" (p. 22) oppure "se tra i rami che si spezzano sente il ruscello | si spezza anche quello" (p. 24). Queste, infatti, tematizzano il problema della percezione e dei suoi limiti, che è fondamentale per una poetica che si sforza di conservare e di tradurre in parole l'esperienza sensibile del mondo. Il primo verso citato rimanda anche a un'altra questione esistenziale: l'irrimediabile sfasatura fra gli eventi e l'esperienza che ne facciamo, certo, ma anche (giusta le implicazioni simboliche del *fiore*) fra i nostri desideri e il loro compimento, fra ciò che le cose sono e ciò che dovrebbero essere. Si noterà come a rendere memorabile questo verso concorra anche la solita abile intessitura fonetica, questa volta fondata sulle labiali /p/ e /f/.

L'acuta consapevolezza del doppio limite (della percezione umana rispetto alle cose, e della mediazione artistica rispetto all'immediatezza percettiva) sfocia nell'ammissione d'inadeguatezza di un passo (p. 36 "Se dico *segno* penso a un graffio. || Se mostri un *rosso* | non so descriverlo") citato da Corsi per dimostrare la relativa indipendenza del Marrani poeta dall'artista visivo.¹⁷ Forse si potrebbe dire ancor meglio: consapevolezza, anche, dell'intraducibilità *diretta* fra due *media* differenti, espressa con la solita onestà. Che però non impedisce di rilevare un certo parallelismo di procedure stilistiche e di atmosfere fra i due fronti dell'attività creativa dell'autore.

4. Costruzione e 'regia' dei testi

La posizione preferenziale per le sentenze e i versi memorabili è universalmente quella conclusiva, e Marrani non fa eccezione: ma non dà mai l'impressione di costruire tutta la poesia in vista di una *pointe* finale. Ciò detto, alcuni dei testi più forti si chiudono con frasi che sono schiaffi, sembrano levare l'aria dai polmoni di chi legge. Una brutalità simile si è vista nella poesia italiana recente solo con il grande Simone Cattaneo: ma rispetto a Cattaneo manca la stilizzazione ripetitiva di quella brutalità, che alla lunga rischiava di

¹⁷ R.R. Corsi, *Prefazione*, cit., p. 11.

depotenziarla.¹⁸ Marrani invece non lascia che una cadenza diventi maniera prevedibile. Ecco due notevoli esempi di questi *explicit*:

“Mi dicono che hanno aperto mio padre, | che hanno guardato ma subito richiuso | come da una finestra, quando fa inverno” (p. 28)

“Il muro altissimo di un canile. | Un altro cubo. | Tu scopata a turno da molti uomini. || Finisce così.” (p. 31)

Il primo di questi finali polverizza con la sconsolata durezza della scena ogni sospetto di *agudeza* compiaciuta insito nella similitudine; il secondo allinea quelle che si possono leggere come vere e proprie inquadrature cinematografiche, creando una sequenza allucinatoria degna di David Lynch – e poi sottrae ogni spazio alla possibile speranza rimarcando la propria fine con una esplicita schermata nera “THE END”. Si noti come l’immagine del *muro altissimo* affianchi e quasi glossi quella del *cubo*, simbolo – secondo quanto già ipotizzato – del destino inevitabile. Nel primo caso, il pudore stesso del gesto di richiudere suona più atroce di ogni descrizione espressionistica; nel secondo, il rapido *flash* dell’oscenità (con calcolato abbassamento di registro) stordisce proprio perché istantaneo e senza recupero. Per la brutalità dell’immagine conclusiva, accanto a questi finali si può citare anche quello, già discusso, di p. 34 (“Le bambine sedute a gambe aperte | mi mostrano i magli”).

Altrove, invece, Marrani sceglie invece la strada di una disarmante confidenzialità. È il caso, ad esempio, della poesia di p. 35, dedicata al padre della donna amata (e perduta?). Piccolo capolavoro di economia di mezzi al servizio dell’intimismo, che rinuncia all’apparato visionario e violento di altri testi. L’*io* si rivolge, grammaticalmente, al *tu* femminile, ma di fatto il destinatario è il padre di lei; i due uomini vengono a identificarsi e quasi a coincidere nella cura amorosa che li ha legati a una persona ora lontana:

Era tuo padre l’uomo
che di notte apriva la porta,
leggeva le tue lettere
e ti contava le dita dei piedi.

¹⁸ È interessante, d’altronde, vedere che Cattaneo tende a concentrare la violenza spiazzante negli attacchi, mentre i finali sono “il luogo non solo dell’arguzia e dell’ironia [...] ma anche dell’introspezione, persino sentimentale” (Demetrio Marra, *Fuga dalla lirica e ricaduta. Sulla poesia di Simone Cattaneo*, “Treccani Magazine”, 31/03/2020, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_254.html).

L'uomo che come me
è partito per trattenerci.
Ti ho fatto crescere i capelli.
Ti ho lavata.

Ancora la nuvola di luglio
è inviolata, sulle strade
in cui ho cominciato a incontrarti
prima che tu nascessi.

Ora nevica una neve
minuscola sulle cime.
Io e tuo padre parliamo
tra le rovine.

Anche qui la trama fonica è orchestrata per sottolineare l'effetto cercato – di pacata, seppur sconsolata, intimità. Le strofe di misura insolitamente regolare creano un ritmo più dolce rispetto agli 'strappi' metrici di altri testi; nella prima quartina le allitterazioni in /p/, oltre a riecheggiare la parola chiave *padre*, producono una sonorità a fior di labbra; nelle ultime due (ma già dal v. 8), il ritorno dei timbri /n/, /v/, /l/, ripetuti in vario ordine (anche grazie alla figura etimologica *nevica una neve*), danno un effetto di dolcezza flautata, e l'assonanza dei vv. 14 e 16, in una poesia per il resto priva di rime, chiude con l'appropriata discrezione un testo tutto improntato ai toni sommessi.

La maniera compositiva di questo poeta, fatta per giustapposizione, non significa che i testi di *Anche se gli alberi* siano solo assemblaggi di *flashes*: come speriamo sia emerso a sufficienza dai testi citati per esteso, le poesie hanno un loro arco narrativo e psicologico, così come ce l'ha a livello macrotestuale il libro stesso. È la conclusione a dimostrarlo nel modo più chiaro. Nella già menzionata sezione *Idro*, che si può considerare un poemetto diviso in cinque sezioni, Marrani esce vincente anche dal confronto con la forma di respiro più lungo. Le sezioni sono unificate dall'ambientazione lacustre, chiaramente geodeterminata fin dai primi versi (p. 57, v. 2: "Le cameriere di Lemprato", frazione di Idro (BS) sulle sponde dell'omonimo lago), e alternano notazioni paesaggistiche a momenti introspettivi, come un discorso che si sforza di emergere per trovare infine compiuta articolazione nella sezione V. Ha probabilmente ragione Corsi nell'indicare il testo conclusivo di

Idro come vertice del libro, dove “il cerchio si chiude”.¹⁹ Qui l’uomo parla a suo figlio, mantenendo la postura dialogica per tutto il testo, e il discorso si fa improvvisamente disteso, lucido. Compaiono all’appello tutte le parole-chiave del libro (*lago, poesia, linguaggio*), non più però all’interno dei foschi quadri squarciati da affondi surrealistici a cui l’autore ci ha abituati, ma in un pacato e perspicuo accumulo di definizioni:

Il lago è un’isola circondata dalla terra e
io ti mostro la luna che si muove.

Dopo la casa, dobbiamo ruotare come viti nel legno
per ritrovarla rovesciata sul crinale nero
come la mano guantata di un uomo.

Siamo qui per prendere atto
di occupare uno spazio nella mente dell’altro.

Non è colpa della natura o della gente
ma del linguaggio e del tempo
se cerchiamo un destino nella mano di un altro,

se dopo millenni la luna posa
lo stesso fazzoletto di gelida terra
sul viso che la guarda.

E ora che a guardarla sei tu,
provo spavento.

Sei un bambino e sei vecchio.
Morbida pietra. Mio cuore esterno.

Danilo,
la poesia è un lago.

Essa dorme la sua morte all’estremo,
chiusa al pubblico, alla terra e al cielo.

Non c’è un ingresso o un’uscita,
come la vita
puoi solo trovarti nel mezzo.

¹⁹ R.R. Corsi, *Prefazione*, cit. p. 10.

Si può notare come il testo sia diviso in tre parti. La prima, costituita dalle prime cinque strofette a cui corrispondono quattro periodi, è composta di enunciati di tono gnomico, se non addirittura prescrittivo (*dobbiamo*). Ma ai vv. 14-18, nel cuore (geometrico e pulsante) del componimento irrompono, a contrasto, la fragilità e l'emotività del soggetto: il quale dichiara in modo disarmato e disarmante che è proprio la sua parte di responsabilità nella perpetuazione della catena generazionale a generare lo spavento a cui cerca di fare fronte il tentativo di razionalizzazione espresso da questo testo. L'ambivalenza della figura filiale è subito dopo efficacemente delineata con i tre ossimori dei vv. 16-18. L'ultima parte della poesia (vv. 19-24) riprende la modalità e i toni della prima. A legarle, e a esplicitare l'identità del destinatario, il vocativo del v. 18, messo in forte rilievo dall'isolamento. In conclusione, poi, è espressa quella definizione esplicita della poesia (e del simbolismo lacustre) che già abbiamo anticipato nelle pagine precedenti, e che giunge qui come chiave di lettura di tutto il denso e tortuoso percorso di *Anche se gli alberi*.

Non solo Marrani qui tira le varie fila tematiche ed emotive del libro, ma ne trascende al tempo stesso la maniera impressionistica e tormentata, lasciando intravedere uno stile meno asfittico. Certo, può sembrare più sentenzioso e didascalico che altrove. Ma, come già si è detto, il percorso che ci porta fin qui non lascia dubbi sul fatto che la sofferta saggezza distillata in queste parole sia stata pienamente guadagnata.