

GIUSEPPE MARRONE, *Un intreccio tra cinema e letteratura: Nel bosco*
di Alessandro Parronchi

Una stagione complessa

L'approdo agli anni Cinquanta di Alessandro Parronchi giunge nel segno della massima incertezza. A circa un decennio di distanza dagli esordi dei *Giorni sensibili*, pubblicati da Vallecchi nel 1941, e dopo la prova ravvicinata dei *Visi* del 1943, editi per i tipi della rivista «Rivoluzione» in un'edizione di sole trecento copie numerate e di fatto inscindibili dalle poesie raccolte nei *Giorni* per forme e per temi, con la pubblicazione di *Un'attesa*, per Guanda nel 1949, si può considerare infatti sostanzialmente chiusa la sua prima stagione poetica – intrisa certo di ermetismo, sebbene di un ermetismo vissuto sempre con istanze personalissime e ampia autonomia¹.

Proprio *Un'attesa* disattende tuttavia le speranze del poeta: presentita come la raccolta che avrebbe dovuto segnare un definitivo passaggio a una sperata maturità artistica, si rivelerà soltanto un'esperienza di passaggio, mera occasione per conferire un vago senso di unitarietà ai testi composti dopo *I visi*².

¹ Delle distanze dalle ragioni di un movimento peraltro disorganico come quello ermetico Parronchi fu sempre cosciente in prima persona. Parlando di sé in terza persona in occasione della stesura dell'*Autodizionario degli scrittori italiani* curato da Felice Piemontese, della propria esperienza scriveva infatti: «Nel '37 cominciai a pubblicare poesie e critiche d'arte e si trovò favorevolmente implicato nel gruppo degli ermetici fiorentini, per quanto fin da principio si sia sforzato di scrivere in modo esattamente comprensibile» in Parronchi (1989), p. 261. Interessanti inoltre le parole di Arnaldo Pini: «I suoi primi volumi di poesie [...] sono nati entro la cerchia fiorentina dei cosiddetti "ermetici", ma con chiare e personalissime connotazioni, che Macrì definì "neoromantiche", riferendosi anche "al piano più vasto dell'Ottocento" precedente la "stagione parnassiana e simbolista" ed individuando quel motivo di fondo, umanissimo e cristiano, presente fin dagli esordi e, in seguito, sempre più alto e fermo, che caratterizza tutta la poesia di Parronchi», in Pini (2000), pp. 108-109.

² Tralasciando interpretazioni e giudizi sulla riuscita dell'operazione, sembra comunque possibile – e ragionevole – affermare che con *Un'attesa* si conclude il primo tempo della poesia parronchiana. Come ha ricordato Spano, non casualmente, fu Parronchi «stesso a dar ragione a questa ipotesi, quando nel 1962, nel riproporre i suoi testi "giovanili" in un volume unico, collocò in chiusura di questo percorso proprio le liriche di cui stiamo parlando. E allora, inaugurando una prassi che poi gli diventerà usuale, recuperò il titolo *Un'attesa* seppur in una nuova accezione», in Spano (2010), p. 72.

A poco valgono la vittoria della seconda edizione del «Premio Le Grazie»³ e le parole di elogio dei molti amici, di Carlo Emilio Gadda, innanzitutto, membro della giuria del premio e di fatto prima voce critica a esprimersi sulla selezione di liriche presentate in concorso e di lì a poco pubblicate, appunto, in *Un'attesa*, nelle quali ritiene di

poter discernere i segni di un approfondimento, di un'«interiorizzazione» della lirica di Parronchi, non meno che i risultati della pertinace sua ricerca: manifesti nell'armonia lineare del verso, nella contentezza della forma e a certi momenti si direbbe dura del ritmo. Il dolore sembra suggerire tonalità nuove e cupe alla poetica dizione, conferendo nuovi contorni alle cose, nuovo sfondo al paesaggio dell'anima: dove i cari aspetti e le consolatrici parvenze si sono allineati da tempo, dai freschi anni dello stupore e del sogno: ma una linea nuova li irradia, come una rinnovata scienza dell'essere⁴.

O di Ungaretti, all'opera sulla traduzione della *Fedra* di Racine, che lo giudica «il più bel dono di questo Natale [1949]», un «libro dal suono perfetto per il cuore. Nella malinconia dei suoi paesaggi, è un incredibile riposo»⁵. Da ricordare, infine, il parere pure decisamente favorevole di Giacinto Spagnoletti, per il quale nell'opera di Parronchi

il salto avviene ora, con Un'attesa, dove il lavoro di alleggerimento e di scavo ha rivoluzionato del tutto la sensibilità del poeta, portandolo a nuovi modi di espressione. In queste quarantatré liriche [...] il lusso decorativo e musicale dei Giorni sensibili e il nitore classicheggiante dei Visi non si ritrovano più neppure allo stato di ricordo o di allusione⁶.

All'altro caro amico Vittorio Sereni, Parronchi rivela infatti il senso di inadeguatezza e insoddisfazione con cui vive l'imminente aprirsi del nuovo decennio:

È questa per me nonostante le apparenze – libro, segnalazione o altro... – une année damnée vraiment plus que sainte: mi ha fatto riammalare di mali dai quali credevo ormai di essere immune. Ora, credi, non vedo che buio davanti a me⁷.

Difficoltà che si ritrova d'altronde nella stessa vicenda editoriale di *Un'attesa*, che prima di approdare a Guanda viene tenuto in stallo per un anno circa – in una forma ancora priva delle ultime aggiunte – da Vallecchi, passa in consegna ad Astrolabio dopo una trattativa interrotta con la Meridiana e solo dopo un

³ Il libro riporterà anche una segnalazione e un premio in denaro di £ 200.000 al «Premio Roma per la poesia»; il primo posto tocca a Ungaretti, tra i segnalati Adriano Grande, Giorgio Bassani e Rocco Scotellaro. Cfr. Anonimo (1950), p. 1.

⁴ Gadda (1982), p. 203.

⁵ Ungaretti e Parronchi (1992), p. 116.

⁶ Spagnoletti (1950), p. 314.

⁷ Parronchi e Sereni (2004), p. 253.

ennesimo cambio di programma viene accolta dalla casa editrice fondata da Ugo Guandalini⁸.

Consumato il primo fuoco poetico, la ricerca di Parronchi si rivolge a nuove suggestioni e non si tratterà di una ricerca priva di inciampi e vissuta nel timore di un inaridimento della sua vocazione, tant'è vero che a Sereni confesserà che «solo un anno – il '49 – ho passato senza scrivere versi»⁹. L'affiorare di questo senso di inadeguatezza alla vigilia del nuovo decennio affondava d'altronde le radici nella mutata temperie culturale e politica del dopoguerra; come lo stesso Parronchi ricorderà, «era finito un ciclo. In quel momento se ne vanno tutti da Firenze, [...] Gadda e Montale a Milano, Landolfi torna a Vico Farnese, Delfini rientra a Modena e da lì va a Roma. Finisce un momento magico e Firenze torna quello che era: una città provinciale»¹⁰.

Le prime avvisaglie dell'esigenza di modulare una propria voce poetica nuova risalgono in realtà al 1947, già prima dell'uscita di *Un'attesa* e precisamente a un anno prima della composizione delle poesie poi confluite in *Occhi sul presente*, l'ultima delle cinque sezioni del volume pubblicato da Guanda, nella quale è ormai – fin dal titolo – ravvisabile l'inedito ingresso-interferenza della storia nella poesia di Parronchi¹¹, alla prova esuberante e personalissima di *Giorno di nozze*, un epitalamio per «un matrimonio borghese dei nostri giorni» che scioglieva un voto risalente ai tempi dei *Giorni sensibili* e che con sapiente anacronismo, scavalcando possibili modelli più recenti – come Stravinskij – si riallacciava direttamente e saldamente alla migliore tradizione librettistica:

*mi s'era impresso nell'orecchio, e vi durava profondamente, il primo atto dell'«Orfeo» di Monteverdi, nell'incisione datane dal Magazzino Musicale Milanese, in cui la voce di Ginevra Vivante era arrivata a identificarsi per me con la Musica. E mi proponevo l'esempio dei versi della Dafne del Rinuccini, più scarni e più scenici di quelli del Tasso e tuttavia pieni del favoloso mitologico e teatrale che in anni ormai lontani [...] mi scaldava la fantasia*¹².

Prodotto – come ha scritto Claudio Toscani – «da un lato, di una rara coniugazione di sentimenti [...]; dall'altro, di un intelligente calco della cinquecentesca maniera del recitar cantando»¹³, i versi di *Giorno di nozze* vengono comunque a lungo accantonati e saranno recuperati dal poeta soltanto – e non sarà un caso – all'inizio degli anni Cinquanta, per essere oggetto di una decisa rielaborazione¹⁴.

⁸ Cfr. Ungaretti e Parronchi (1992), p. 113.

⁹ Parronchi e Sereni (2004), p. 280.

¹⁰ Cassigoli (2001), p. 57.

¹¹ Sul passaggio dalle posizioni ermetiche al confrontarsi di Parronchi coi «contrastisti storici e poetici di quegli anni», cfr. Bàrberi Squarotti (1969), vol. III, p. 261.

¹² Parronchi (1954), p. 75.

¹³ Toscani (2003), p. 37.

¹⁴ Spano (2011), p. 6.

La svolta sulla strada del rinnovamento, necessaria seppur ancora non definitiva, giungerà però nel 1951, attraverso l'inatteso – e finanche insospettabile – incontro col cinema giapponese.

«Il nostro orizzonte si aprì a cose stupende». La scoperta di *Rashōmon* di Akira Kurosawa

Il 23 agosto 1951, durante la dodicesima edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica, all'arena del Lido di Venezia, Parronchi è tra il pubblico che assiste alla proiezione dell'ultima pellicola del giapponese Akira Kurosawa: *Rashōmon*. L'impressione prodotta dal film sul poeta fiorentino è grandissima e subito scatena in lui il desiderio di tradurre le suggestioni nate dalla visione in un testo poetico che ne ricalchi l'orditura narrativa.

La stesura di *Nel bosco* comincia pressoché immediatamente e viene portata a compimento in appena due giorni, «il 25, al Lido, e il 27 agosto a Borgosesia»¹⁵, anche se si tratterà solo – come spesso accade per le poesie di Parronchi – di una prima stesura poi profondamente rielaborata.

Anche a distanza di anni, intervistato da Renzo Cassigoli, Parronchi ricorderà quel momento come una tappa fondamentale per la propria formazione e, in ottica ben più ampia, per un'intera generazione, pur riconoscendo a posteriori come anche questa scoperta improvvisa sia da ultima naufragata, giungendo ai medesimi noti esiti del cinema occidentale in risposta alle stringenti esigenze del mercato:

*Nel Novecento ci sono state, a un certo punto, delle aperture, per esempio quando imparammo a conoscere il cinema giapponese attraverso Kurosawa, lo Shakespeare del nostro tempo. Subitaneamente si aprirono sterminati orizzonti rispetto a quello che era diventato il linguaggio del pur grande cinema americano. Il nostro orizzonte si aprì a cose stupende: il tempo, la misura del tempo, la lentezza, l'accelerazione improvvisa, lo sconvolgimento e la pausa. Poi anche il cinema giapponese è precipitato nella più assurda violenza. Di nuovo grazie al mercato*¹⁶.

Curiosamente, anche per Kurosawa *Rashōmon* costituisce un decisivo giro di boa in una carriera registica – come quella poetica di Parronchi – già consolidata da alcune buone prove giovanili ma ancora in attesa di uno sviluppo più personale e deciso. Prima di girare il film che a Venezia riporterà la vittoria dell'ambito Leone d'oro, la carriera di Kurosawa ha infatti seguito la falsariga di quelle di molti altri colleghi, con una lunga gavetta in veste di aiutante del più maturo Yamamoto Kajirō, l'esordio dai forti toni patriottici e propagandistici di

¹⁵ Parronchi (1954), p. 75.

¹⁶ Cassigoli (2001), p. 25.

Sanshirō Sugata – del quale dirigerà peraltro anche un seguito – in pieno periodo bellico e, in ragione dell'efficienza dimostrata, un invidiabile numero di regie a lui affidate:

*Rashōmon sarebbe stato il mio banco di prova, l'occasione in cui avrei potuto mettere in pratica le idee e le intenzioni che scaturivano dalle mie ricerche sul muto. [...] Gli strani impulsi del cuore umano avrebbero trovato espressione in un elaborato gioco di luce e ombra*¹⁷.

Dopo la vittoria insperatamente riportata a Venezia – alla cui rassegna Kurosawa ignorò addirittura fino all'ultimo che il film partecipasse¹⁸ – e soprattutto dopo la vittoria dell'Oscar per il miglior film straniero, la carriera del regista giapponese, ora accompagnata da successi travolgenti e internazionali ora da imprevisti fallimenti, si consegna in ogni caso alla storia della cinematografia d'autore¹⁹.

La grandiosa impressione prodotta sullo spettatore Parronchi – se ancora la vittoria del Leone lasciasse qualche dubbio – fu un sentimento condiviso dal pubblico italiano, che si trovò in generale ad apprezzare particolarmente, ancorché sprovvisto di un'adeguata preparazione critica nel rapportarsi coi prodotti cinematografici del Sol Levante, di cui in epoca fascista aveva avuto soltanto minimi assaggi perlopiù sfuggiti alla memoria collettiva, il capolavoro di Kurosawa²⁰.

La trama di *Rashōmon*, opera dell'esordiente sceneggiatore Hashimoto Shinobu, è il frutto della rielaborazione-interpolazione di due racconti di Ryūnosuke Akutagawa, *Yabu no Naka (Nel bosco)*²¹, dal quale vengono ripresi il motivo del delitto che vede coinvolti un samurai, sua moglie e un brigante e la narrazione della vicenda attraverso sette punti di vista, e – appunto – *Rashōmon (La porta nelle mura difensive)*, nel quale vanno invece rintracciate le origini di molte delle scelte ambientali, dal tono marcatamente decadente²². La vicenda invece tracciata da Alessandro Parronchi *Nel bosco*, ignorando da principio le fonti del film di Kurosawa, ha questo come principale punto di riferimento.

¹⁷ Kurosawa (2018), p. 305.

¹⁸ Ivi, p. 312.

¹⁹ Dalla Gassa (2012), pp. 45-46.

²⁰ Si veda almeno la recensione firmata all'indomani del successo di *Rashōmon* da Piero Gadda Conti, che pure ne criticò il finale: «Quanto a *Rascio Mon*, cioè *Nel bosco*, film giapponese di Kurosawa, si tratta di un'opera singolarissima e di eccezionale interesse. Essa è pienamente accessibile al nostro gusto di occidentali e costituisce, senza dubbio, la maggior sorpresa della mostra veneziana di quest'anno», in Gadda Conti (1951), pp. 85-87.

²¹ Nella stesura del racconto, Akutagawa si era a sua volta ispirato alla ventitreesima novella del XXIX libro del *Konjaku monogatari shū*, raccolta di racconti risalenti al periodo Heian (794-1185). Cfr. Ciapparoni La Rocca (1998)

²² Cfr. Dalla Gassa (2012), pp. 69-87.

Nella prima strofa del poemetto, Parronchi cerca di restituire lo stesso tono chiaroscurale ricercato da Kurosawa per l'ambientazione del delitto: un'umbratile selva tagliata da un sentiero immerso nel silenzio, sul quale fanno la loro cinematografica apparizione il samurai e sua moglie, evanescenti e quasi incorporei come in *Rashōmon* si presentano allo sguardo del brigante Tajōmaru al loro primo incontro:

*Nel folto dove è perso ogni chiarore.
O dove una radura ora interrompe
l'ombra e il sentiero inoltra ad una riva
che d'acque fonde un silenzio ravviva.
[...] Così, l'uomo e la donna,
come nel giorno della creazione.
[...] Per la selva non si sente
che il verso d'un uccello, un lieve stridere,
e dappertutto l'ombra, ombra di foglie²³.*

Solo a questo punto, Parronchi fa entrare in scena il brigante, senza rivelarne l'identità ma lasciandone intuire la minacciosità. La visione angelica della moglie del samurai scatena il desiderio del brigante, che avrebbe altrimenti lasciato andare il solo samurai («Ma ecco, il vento! / [...] Nel dormiveglia del bandito, un angelo è quello che è per un attimo apparso / al sollevarsi del velo alla brezza»²⁴). Raggiunta la coppia che se lo è ormai lasciato alle spalle, Tajōmaru avanza al samurai un'allettante proposta: in una tomba ha trovato molte armi antiche e soprattutto spade come la sua, che ha nascosto nel bosco; se il samurai vorrà seguirlo, potrà rivenderglielo a buon prezzo.

Così, il samurai cade nel tranello e, allontanatosi dalla consorte, viene aggredito e immobilizzato. A quel punto Tajōmaru torna dalla moglie del samurai perché lo segua nel bosco. Giunta nel luogo in cui il marito è stato legato, viene aggredita e violentata dal brigante sotto lo sguardo impotente del samurai, prima che questi finisca ucciso.

È a questo punto che il racconto si fa davvero multiprospettico e il confine tra realtà e menzogna si assottiglia tragicamente, determinando di fatto l'impossibilità di giungere a stabilire chi sia stato a porre fine alla vita del samurai:

*Certo morrà. – E così, proprio, è avvenuto,
se un boscaiolo raccontò d'avere
trovato il suo cadavere in un viottolo.
E così avvenne. Ma come fu ucciso
gli uomini non lo seppero, ed ancora
dopo novecento anni che fu ucciso*

²³ Parronchi (1952), p. 3.

²⁴ *Ibidem*.

*non lo sanno*²⁵.

Seguono infatti le versioni del brigante Tajōmaru, della moglie dell'ucciso Māsago, del boscaiolo che ha ritrovato il cadavere e perfino dello stesso samurai, il cui spirito evocato da una strega parla per l'ultima volta nel mondo dei vivi, ma ogni racconto piuttosto che chiarire la vicenda contribuisce solo a gettarvi nuove ombre, sino a una sostanziale condanna – per spettatori e lettori – all'inconoscibilità del reale.

Un intreccio tra cinema e letteratura. Conclusioni

Nel bosco vede per la prima volta la luce sul numero del 2 marzo 1952 della «Fiera Letteraria»²⁶. Sullo stesso numero, quasi interamente dedicato alla cultura giapponese e non a caso affollato da fotogrammi tratti dal capolavoro di Kurosawa, trova spazio anche la pubblicazione della prima traduzione italiana del racconto *Yabu no Naka* di Akutagawa²⁷, opera di Salvatore Mergè, fortemente sollecitata dallo stesso Parronchi, desideroso all'indomani della visione del film giapponese di scoprirne le fonti.

La lettura del racconto originale nella versione di Mergè, sposato con la nippo-americana Florence Strunsky – della quale, sempre sullo stesso numero della «Fiera», viene pubblicato un articolo sulla pittura nipponica²⁸ – e a lungo addetto all'ambasciata italiana a Tokyo²⁹, convinse immediatamente Parronchi delle considerevoli differenze tra questo e la trasposizione cinematografica di Kurosawa, tuttavia fatte salve piccole limature – nonostante il desiderio di avvicinarsi all'«essenzialità» di Akutagawa – maturò la decisione di non apportare modifiche significative e strutturali al poemetto³⁰.

Scriverà infatti nella nota che accompagna la versione di *Per strade di bosco e città*, con parole che rendono tra l'altro piuttosto chiaramente la significanza dell'esperimento nella storia del suo autore, che:

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Verrà poi ripubblicato con diverse varianti due anni più tardi in Parronchi (1954).

²⁷ Akutagawa (1952), p. 4.

²⁸ Strunsky (1952), p. 5.

²⁹ Sulla figura di Salvatore Mergè si veda almeno il ricordo riportato da Stefano Serpieri in Serpieri (2001), pp. 28-29.

³⁰ Come sottolineato da Leonardo Manigrasso, la principale differenza tra la prima e la seconda versione di *Nel bosco* si avvicina maggiormente al pessimismo del racconto di Akutagawa, mentre nella prima versione – similmente a quanto avviene nel *Rashōmon* di Kurosawa – una pur minima speranza di dirimere l'intreccio di testimonianze contraddittorie era fornita dal resoconto, ancorché anch'esso non del tutto attendibile, del boscaiolo, assente nell'originale di Akutagawa. Manigrasso (2011), p. 145.

Da allora ho rilavorato molto al racconto, soprattutto dopo aver conosciuto, nella traduzione del prof. Salvatore Mergè, la novella originale, di Ryunosuke Akutagawa, dalla quale il film era stato tratto.

Se avessi conosciuto prima questa novella, forse non avrei scritto il racconto in versi. Ma una volta scrittolo non potevo più rinunciarvi, e ho cercato allora di migliorarlo al possibile. [...] Ma il racconto era nato sulla traccia del film né poteva gran che mutare³¹.

In ogni caso, la felice riuscita di *Nel bosco*³² segna con tutta probabilità il tanto atteso punto di svolta nella ricerca stilistica parronchiana susseguente *Un'attesa*. Il racconto in versi difatti, come ha scritto Claudio Toscani, «diventa l'occasione per una sorta di avanguardia interiore, per una formula descrittiva assolutamente nuova, [...] che fa coincidere l'esigenza formale del proprio contatto con la tecnica cinematografica con i mezzi a disposizione della propria poesia»³³.

La traduzione di Mergè, più tardi riproposta in volume per i tipi di Vanni Scheiwiller³⁴, diede peraltro inizio alla considerevole fortuna di Akutagawa in Italia. In un paese che aveva fino a quel momento sostanzialmente ignorato la letteratura giapponese, salvo precoci interessi accademici e poche significative eccezioni, tra le quali va necessariamente ricordata la pubblicazione negli anni Quaranta di traduzioni di narratori contemporanei nipponici come Futabatei Shimei – per Einaudi nel 1941 – e Ashihei Hino – per Garzanti nel 1942 –, entrambi accolti favorevolmente dal pubblico³⁵, alla pubblicazione della traduzione di *Iabu no Naka* seguirono presto quelle dei racconti *I pidocchi* (1956) e *Il verme del vino* (1956), curate da Mario Teti e pubblicate sulle pagine del bimestrale del Centro di Studi di Cultura giapponese «Cipangu», poi – sulle pagine della rivista «Giappone», ideale continuatrice di «Cipangu», che interruppe le pubblicazioni nel 1957 – del *Filo di ragno*, curata da Giovanni Cirillo, e infine della raccolta *Kappa ed altri racconti*, pubblicata da Bompiani nella traduzione di Teti nel 1961, «un libro che dà un'idea dell'eccezionale sensibilità dell'uomo, volta in letteratura in una satira limpida e spesso grottesca del costume»³⁶.

L'esperienza “cinematografica” di *Nel bosco* e il successivo esperimento di *Città*, nel quale la tecnica già sperimentata nel primo dei due poemetti viene

³¹ Il tondo è mio. Parronchi (1954), pp. 75-76.

³² Indicative le parole di Ungaretti nella lettera a Parronchi del 15 febbraio 1952: «Ho veduto Rashomon che è davvero uno spettacolo indimenticabile. E letto il tuo racconto poetico, bellissimo, con momenti di verità lacerante, e tale da reggere il confronto con il film, superiore certo alla narrazione dello scrittore giapponese», in Ungaretti e Parronchi (1992), p. 127.

³³ Toscani (2003), p. 38.

³⁴ Akutagawa (1958).

³⁵ Beviglia (1966), p. 25.

³⁶ Beviglia (1967), p. 158.

ulteriormente affinata e adoperata con più matura consapevolezza³⁷, chiudono una cruciale fase di transizione nell'opera di Parronchi, pronto così ad affacciarsi finalmente a una nuova stagione della sua poetica, destinata a trovare compiuta forma nelle poesie confluite nel *Coraggio di vivere*, l'opera di Parronchi che, detto con le parole di Giorgio Caproni, rappresenta

il libro o, direi se non temessi d'essere frainteso, il diario sentimentale, rispecchiante la disavventura intima da troppi di noi vissuta, generazione d'uomini incenerita da due 'grandi guerre' e interludio di una dittatura, peggio che feroce, subdola. Dittatura preparata dai nostri ottimi padri e venerati maestri, e da noi quasi totalmente soli, – ma a costo di quali rinunzie, e di qual coraggio di vivere nonostante tutto, – patita e infine [...] scrollata di dosso³⁸.

L'opera dove, peraltro, volendo rimarcare lo stacco tra i due momenti poetici, come nello stesso intervento notava Caproni non confluiranno né le più remote e ormai introvabili prove degli esordi né appunto quanto nel 1954 aveva trovato spazio in *Per strade di bosco e città*. Un momento di transizione e «crisi, naturalmente in senso largo, non negativo: crisi di “passaggio”, momento fluido, apertura in più direzioni»³⁹, superato e concluso, ma comunque «un momento centrale»⁴⁰ della storia poetica parronchiana, che

per la prima volta forse nella nostra poesia d'oggi [...] pone il quesito su come, e fino a che punto, il linguaggio cinematografico possa influire, e giovare, sul linguaggio della poesia scritta. E non più, o non soltanto, intendendo il cinema come semplice fonte d'emozione, ma proprio come fatto d'arte, come fatto tecnico concernente l'intera poesia, giacché per il Parronchi il film in parola non è stato un'occasione di più per scrivere degli altri bei versi, ma un incentivo a trovare nuove soluzioni di linguaggio, e addirittura a tentare un'apertura del discorso lirico verso una rappresentazione di fatti, dove la parola è così abilmente dimensionata da scomparir dalla pagina per lasciar del tutto libera la nascita, nella mente e nel cuore di chi legge, della pura immagine⁴¹.

Nel «diario sentimentale» del *Coraggio di vivere*, pur venendo meno le punte più sperimentali di *Nel bosco* e *Città*⁴², la lezione dei due poemetti – nonostante il pur acutissimo giudizio pasoliniano, che entrambi aveva declassato a mero

³⁷ «Mentre scrivevo *Nel bosco*, non potevo non accorgermi che, nel verso endecasillabo, quel ritmo che nel film di Kurosawa è ad ora ad ora statico, lento, poi all'improvviso rapito in movimenti irresistibili, si andava inevitabilmente uniformando. Nasceva in me l'idea di un altro tentativo da fare. [...] Così è nata – tra il novembre del '52 e l'ottobre del '53 – *Città*», in Parronchi (2000), p. 365.

³⁸ Caproni (2012), p. 1460.

³⁹ Antonielli (1954), p. 726.

⁴⁰ Parronchi (1994), p. 18.

⁴¹ Caproni (1954), p. 159.

⁴² «Ora in *Coraggio di vivere* [...] viene [...] a ricadere su forme più agevoli e provate: ritorniamo alle strutture della lirica, dell'elegia, senza complicazioni culturali, problemi di poetica, polemica, impegno critico». Barberi Squarotti (1958), p. 15.

«tentativo incerto»⁴³ – ancorché superata, non smetterà però mai in sottotraccia di riverberarsi in una poesia nata dal «compenetrarsi dei più diversi accordi»⁴⁴, come potranno in fondo testimoniare i versi di *Lido*⁴⁵:

*Cara, cerchi laggiù due che s'aggirano
e nel vento che sbianca il lungomare
si soffermano, poi lenti riprendono
l'uno all'altro sorretti in un respiro.*

*Credi di riconoscere la traccia
d'un cammino che va, oscilla nell'ombra,
dici che noi per sempre siamo là
in un tempo che non balza né affonda.*

*Ma io ti dico che quelli non esistono.
Non furon vivi mai nemmeno in sogno.
Quel che fu non è vero. Non è vero
che ciò che volevamo e non avemmo*⁴⁶.

Giuseppe Marrone
"La Sapienza" Università di Roma
giuseppe.marrone@uniroma1.it

⁴³ Pasolini (1973), p. 459.

⁴⁴ De Robertis (1957), p. 3.

⁴⁵ Da segnalarsi, inoltre, nel *Coraggio di vivere* la poesia *Dopo il cinema*, ulteriore testimonianza della passione di Parronchi per la settima arte. Cfr. Ioli (2006), pp. 29-32.

⁴⁶ Parronchi (1961), p. 79.

Riferimenti bibliografici

Akutagawa (1952)

Ryūnosuke Akutagawa, *Iabu no Naka*, traduzione di S. Mergè, in «La Fiera Letteraria», a. VII, n. 9, 2 marzo 1952.

Akutagawa (1958)

Ryūnosuke Akutagawa, *Iabu no Naka*, traduzione di S. Mergè, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1958.

Anonimo (1950)

Anonimo, *Ungaretti, Betti, Rossellini vincitori dei premi Roma 1949*, in «La Fiera Letteraria», a. V, n. 12, 19 marzo 1950.

Antonielli (1954)

Sergio Antonielli, recensione a *Per strade di bosco e città*, in «Belfagor», a. 9, n. 6, novembre 1954.

Bàrberi Squarotti (1958)

Giorgio Bàrberi Squarotti, *La via di Parronchi*, in «Stagione. Lettere e arti», a. IV, n. 16, luglio-settembre 1958.

Bàrberi Squarotti (1969)

Giorgio Bàrberi Squarotti, *I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1969.

Beviglia (1966)

Rosaria Beviglia, *La letteratura giapponese in Italia. Parte I: 1871-1950*, in «Il Giappone», n. 6, 1966.

Beviglia (1967)

Rosaria Beviglia, *La letteratura giapponese in Italia. Parte II: 1950-1967*, in «Il Giappone», n. 7, 1967.

Caproni (1954)

Giorgio Caproni, *Doppiato in versi l'enigma di Rashomon*, in «Cinema Nuovo», a. III, n. 42, 1 settembre 1954.

Caproni (2012)

Giorgio Caproni, recensione a *Coraggio di vivere*, in *Prose critiche. 1959-1962*, a cura di R. Scarpa, Torino, Nino Aragno Editore, 2012.

Cassigoli (2001)
Renzo Cassigoli, *Conversando con Alessandro Parronchi*, Firenze, Polistampa, 2001.

Ciapparoni La Rocca (1998)
Teresa Ciapparoni La Rocca, *Sulle orme di antichi racconti. Omaggio a Kurosawa*, in «Rivista degli studi orientali», a. 72, n. 1, 1998.

Dalla Gassa (2012)
Marco Dalla Gassa, *Kurosawa Akira. Rashōmon*, Torino, Lindau, 2012.

De Robertis (1957)
Giuseppe De Robertis, recensione a *Coraggio di vivere*, in «La Nazione Italiana», 16 maggio 1957.

Gadda (1982)
Carlo Emilio Gadda, *Conforti della poesia*, in *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1982.

Gadda Conti (1951)
Piero Gadda Conti, «*The River*» e «*Rascio Mon*», in «Filmcritica», a. II, n. 8, settembre 1951.

Ioli (2006)
Giovanna Ioli, *La «virtù degli occhi sensibili»: colloquio con Alessandro Parronchi*, in «Comunicare. Letterature lingue», n. 6, 2006.

Kurosawa (2018)
Akira Kurosawa, *Un'autobiografia o quasi*, traduzione di M. Luteriani, Milano, Luni Editrice, 2018.

Manigrasso (2011)
Leonardo Manigrasso, «*Una lingua viva oltre la morte*». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.

Parronchi (1952)
Alessandro Parronchi, *Nel bosco. Racconto in versi*, in «La Fiera Letteraria», a. VII, n. 9, 2 marzo 1952.

Parronchi (1954)
Alessandro Parronchi, *Per strade di bosco e città*, Firenze, Vallecchi, 1954.

Parronchi (1961)

Alessandro Parronchi, *Coraggio di vivere (1950-1960)*, Milano, Garzanti, 1961.

Parronchi (1989)

Alessandro Parronchi, *Alessandro Parronchi*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo, 1989.

Parronchi (1994)

Alessandro Parronchi, *Il mio poemetto "Nel Bosco" rubato al cinema*, in *La Toscana e il cinema*, a cura di L. Giannelli, Firenze, Banca Toscana, 1994.

Parronchi (2000)

Alessandro Parronchi, *Le poesie*, Firenze, Polistampa, 2000.

Parronchi e Sereni (2004)

Alessandro Parronchi e Vittorio Sereni, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni – Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004.

Pasolini (1973)

Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1973.

Pini (2000)

Arnaldo Pini, *Incontri alle Giubbe Rosse*, Firenze, Polistampa, 2000.

Serpieri (2001)

Stefano Serpieri, *Come iniziai l'Aikido*, in «Aikido», a. XXXII, n. 1, gennaio 2001.

Spagnoletti (1950)

Giacinto Spagnoletti, *Il momento della poesia*, in «Humanitas. Rivista mensile di cultura», a. V, n. 3, marzo 1950.

Spano (2010)

Emanuele Andrea Spano, *Parronchi alle soglie del 1950: una svolta?*, in «Forum Italicum. A Journal of Italian Studies», a. 44 n. 1, marzo 2010.

Spano (2011)

Emanuele Andrea Spano, *Alessandro Parronchi. Un decennio difficile e incerto (1943-1954)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2011.

Strunsky (1952)

Florence Strunsky, *Brevi appunti per una storia della pittura*, in «La Fiera Letteraria», a. VII, n. 9, 2 marzo 1952.

Toscani (2003)

Claudio Toscani, *Piovra celeste e specchio non difforme. La poesia di Alessandro Parronchi*, Udine, Campanotto, 2003.

Ungaretti e Parronchi (1992)

Giuseppe Ungaretti e Alessandro Parronchi, *Carteggio*, a cura di A. Parronchi, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992.

Alessandro Parronchi's first poetic season ends with the publication of the collection Un'attesa in 1949. However, the book will not prove to be the turning point expected by its author, who is thus forced to seek a new way of doing through other stimuli poetry. In this climate of uncertainty, at the 1951 Venice Film Festival, Parronchi attended the screening of Kurosawa's Rashōmon and immediately decided to reproduce the story and – above all – the cinematographic technique in an experimental prose story: Nel bosco.

It will also be thanks to this effervescent poetic test that Parronchi will overcome the creative crisis following Un'attesa and will direct his own way of making poetry towards the finally mature results of Coraggio di vivere.

Parole chiave: *Alessandro Parronchi; cinema; letteratura italiana; letteratura giapponese; Nel bosco*