

# La 'stagione cinematografica' di Alessandro Parronchi. Da *Un'attesa a Città*

Giuseppe Marrone

## 1. Il punto sugli anni Cinquanta di Parronchi

Caro Vittorio,

devo ancora ringraziarti delle parole che trovasti per me, parlandomi del mio libro. Te ne sono grato perché mi hanno fatto sentire un po' la consistenza del mio lavoro, ed è un senso questo che, lo sai bene, non può essere di ogni momento, anzi è rarissimo, perché il più del tempo passa, almeno per me, con un senso di inutilità e di pena al quale, con gli anni, trovo sempre meno riparo.

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 me. Se qualcosa di questa mia tristezza veniva fuori dalla mia lettera non puoi credere il bene che mi fai quando mi dici di non volere né confortarmi né irridermi. Proprio di questo ho bisogno, di calma e di indifferenza. Per seguitare, se seguitare bisogna.

Ti abbraccio

Sandro  
(Parronchi e Sereni 2004, 253)

Le parole di questa lettera, spedita da Alessandro Parronchi all'amico Vittorio Sereni il 28 marzo 1950, sembrano riassumere perfettamente lo stato d'animo angoscioso, la rassegnazione con cui il poeta fiorentino entra nel nuovo

Giuseppe Marrone, giuseppe.marrone@uniroma1.it, Sapienza University of Rome, Italy, 0000-0002-9764-2186

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Giuseppe Marrone, *La 'stagione cinematografica' di Alessandro Parronchi. Da Un'attesa a Città*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/978-88-98338-01-6.15, in Niccolò Amelii, Silvia Cabriolu, Valentina Del Vecchio, Mara Marsella, Simone Pettine, Domenico Tenerelli (edited by), *Forme e modelli del contatto tra linguistica, letteratura e filologia*, pp. 143-154, 2026, published by Firenze University Press and UdA University Press, ISBN 978-88-98338-01-6, DOI 10.36253/978-88-98338-01-6

decennio: a nove anni dall'esordio impregnato di ermetismo dei *Giorni sensibili*, pubblicati da Vallecchi nel 1941, e presto seguiti nel 1943 dalla seconda raccolta, *I visi*, breve – appena trentadue pagine per undici testi poetici – e contigua alla prima per motivi e struttura<sup>1</sup>, la pubblicazione nel 1949 di un nuovo volume, *Un'attesa*, gli aveva rivelato l'incapacità di chiudere i conti con la sua prima stagione poetica, risultando – a giudizio dell'autore – una mera occasione per dare organicità ai testi composti dopo *I visi*.

Il mutato clima del Dopoguerra e il disgregarsi del microcosmo fiorentino in cui così bene Parronchi aveva vissuto il suo primo tempo muovendosi tra gli intellettuali riuniti al caffè Le Giubbe Rosse<sup>2</sup>, imponevano insomma un rinnovamento sul piano poetico. *Un'attesa*, tuttavia, verrà giudicato dall'autore come un sostanziale fallimento, testimonianza di una fatale crisi creativa. Un giudizio in netto contrasto con la favorevole accoglienza della critica, dalla vittoria alla seconda edizione del Premio Le Grazie, riportata con una selezione di testi tratti dal volume ancora inedito, alle molte recensioni che proprio in *Un'attesa* intravedevano – con le parole di Giacinto Spagnoletti – «il salto» compiuto da Parronchi nella direzione nuova di un alleggerimento del dettato e al contempo di uno «scavo» che avrebbe «rivoluzionato del tutto la sensibilità del poeta, portandolo a nuovi modi d'espressione», respingendo tanto «il lusso decorativo e musicale dei *Giorni sensibili*» quanto «il nitore classicheggiante dei *Visi*» (Spagnoletti 1950, 314).

Per sfuggire alla morsa di *Un'attesa* («il mio libro non mi interessa più, come è vero che l'attesa è finita e quello che viene dopo comincia a farmi paura», scriverà ancora a Sereni) e alla sensazione di essere «tremendamente arido, e vuoto»<sup>3</sup>, Parronchi cercherà la chiave del rinnovamento passando attraverso una stagione di tentativi e sperimentazioni i cui risultati convergeranno nel 1954 nel volume *Per strade di bosco e città*: tre testi, rispettivamente, *Giorno di nozze*, *Nel bosco* e *Città*, frutto dell'incontro tra la poesia parronchiana e altre due arti che sin dalla più giovane età lo avevano appassionato, la musica e il cinema.

Se infatti il testo che apre il volume, *Giorno di nozze*, è un epitalamio composto «per un matrimonio borghese dei nostri giorni» per dare sfogo a stimoli a lungo sopiti, e in particolare al «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» (Parronchi 1954, 75), per *Nel bosco* e per *Città* sarà – in modo diverso – il cinema a offrire lo slancio, lo stimolo necessario alla stesura. L'interesse di Parronchi per l'arte cinematografica è d'altronde una traccia continua della sua personalità. Ben due interventi sul ci-

<sup>1</sup> Sulle differenze comunque insistenti tra *I giorni sensibili* e *I visi* si veda Manigrasso 2016.

<sup>2</sup> Si vedano le parole dello stesso Parronchi: «era finito un ciclo. In quel momento se ne vanno tutti da Firenze, [...] Montale a Milano, Landolfi torna a Pico Farnese, Delfini rientra a Modena e da lì va a Roma. Finisce un momento magico e Firenze torna quello che era: una città provinciale» (Cassigoli 2001, 57). Sul rapporto con gli intellettuali riuniti alle Giubbe Rosse, si veda inoltre almeno il ricordo dell'autore in Parronchi 2003.

<sup>3</sup> Si tratta della lettera inviata a Sereni il 13 febbraio 1950 (Parronchi e Sereni 2004, 251).

nema aveva infatti pubblicato all'inizio del 1938 sulla rivista *Il Bargello, Cinema semplificato e Charlot e Chaplin*, ma il cinema era soprattutto per Parronchi una passione personale, vissuta con costante e pressoché ininterrotto interesse, come testimonieranno le scritture private del poeta e i carteggi con i molti amici<sup>4</sup>.

Sarà in ogni caso la visione del capolavoro di Akira Kurosawa *Rashōmon*, il 23 agosto 1951, in occasione della XII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia a fornire a Parronchi lo stimolo e la materia per la stesura del testo più interessante del volume del 1954, il 'racconto orientale' *Nel bosco*, che del film giapponese fu concepito come una fedele trasposizione in versi<sup>5</sup>.

## 2. *Rashōmon* e *Nel bosco*

*Rashōmon* fu per Parronchi un'esperienza folgorante, la scoperta di nuovi «sterminati orizzonti», al punto da marcare in maniera indelebile la memoria del poeta, che anche a distanza di decenni avrebbe continuato a ricordare quel momento come una tappa fondamentale, benché a posteriori anche l'incanto del cinema giapponese sia dovuto scendere a compromessi per allinearsi alle necessità imposte da un mercato dominato dall'«assurda violenza» della cinematografia occidentale e, segnatamente, americana. Si veda l'intervista rilasciata a Renzo Cassigoli:

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 (Cassigoli 2001, 25).

La stesura della prima versione del poemetto fu pressoché immediata e concentrata in appena due giorni, «il 25, al Lido, e il 27 agosto a Borgosesia» (Parronchi 1954, 75), come ricorderà Parronchi nella *Nota* al testo che chiude *Per strade di bosco e città. Nel bosco* sarebbe quindi apparso – in una versione ancora

<sup>4</sup> Si consideri a titolo esemplificativo almeno il carteggio con il pittore Mario Marcucci, nel quale i giudizi sugli ultimi film visti dai due corrispondenti si susseguono con una certa frequenza. Un esempio è nella lettera del 10 novembre 1947 inviata da Parronchi al viareggino: «Raccontami cosa vai pensando, e che film hai visto. Qui, in margine alla Mostra d'Ottica, hanno dato due film russi: uno di Gisentstein, *Alessandro Niewskij* – belle fotografie ma spirito detestabile, una ricostruzione storica fatta per stupire anche gli zùlù – e uno di Pudovkin, *l'Ammiraglio Nakimov* – bello questo davvero ma un po' fiacco rispetto al grande Pudovkin di prima» (Marcucci e Parronchi 2008, 151). Sugli interessi giovanili di Parronchi per il cinema, mi permetto di rinviare a Marrone 2024.

<sup>5</sup> Sebbene nel caso di *Nel bosco* sia più appropriato parlare di *adattamento* – e così sarà considerato nel prosieguo di questo lavoro –, si è deciso in questo caso di optare per "trasposizione" (sulla scorta delle tesi contenute in Cortellazzo e Tomasi 2008, e in generale del quadro teorico presente in Bussi e Salmon Kovarski 1996) per sottolineare il transito tra audiovisivo e letterario.

lontana da quella definitiva – sul numero del 2 marzo 1952 della *Fiera letteraria*, sfuggendo peraltro alle offerte di Giorgio Bassani, che avrebbe voluto il poemetto per le pagine di *Botteghe Oscure*<sup>6</sup>. A giocare a favore della scelta di pubblicare sulla *Fiera letteraria* fu certo la possibilità di ampliare lo spazio concesso al poemetto oltre quello dedicato al solo testo poetico, corredandolo – oltre che di fotogrammi tratti dalla pellicola, cosa questa del tutto estranea alla linea editoriale della rivista di Marguerite Caetani – di interessanti approfondimenti sulla cultura giapponese e, soprattutto, della traduzione di *Iabu no naka*, il racconto di Ryūnosuke Akutagawa che a Kurosawa e al suo sceneggiatore Hashimoto Shinobu aveva fornito l'ossatura per la trama del film, opera dello iamatologo Salvatore Mergè. A quest'ultimo Parronchi si era infatti rivolto con l'intenzione di poter leggere il racconto per confrontarlo con *Rashōmon* e fu certo almeno in parte a causa della scoperta del testo di Akutagawa se *Nel bosco* sarebbe approdato con considerevoli modifiche alla pubblicazione in volume, pur restando esclusivamente la pellicola la fonte pressoché unica del testo.

Ha scritto infatti Parronchi:

Ho rilavorato molto al racconto, soprattutto dopo aver conosciuto [...] la novella originale [...] dalla quale il film era stato tratto.

Se avessi conosciuto prima questa novella, forse non avrei scritto il racconto in versi. Ma una volta scritto 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 mutare (Parronchi 1954, 75-6).

Il risultato ottenuto da Parronchi sarà comunque, in entrambe le versioni a stampa, poeticamente considerevole e la resa in forma poetica del film dotata di singolare aderenza e fedeltà<sup>7</sup>, un risultato reso possibile soltanto grazie alle ripetute visioni della pellicola. Oltre alla generale precisione con cui il poeta segue lo svilupparsi della trama, ricalcandone non solo i nodi ma riuscendo a ricreare le suggestioni visive della scena, a inseguirne in chiave poetica l'accurato montaggio, ciò che maggiormente colpisce è il transito nel testo di forme lessicali o intere battute tratte dalla pellicola. Sono ad esempio già nel film il «tumulo an-

<sup>6</sup> Per un approfondimento sulla questione, si rimanda al carteggio tra i due, contenuto in Bassani, Bellintani, Parronchi 2025.

<sup>7</sup> Una suggestione possibile sarebbe di leggere il poemetto parronchiano come un'ecriasi del film di Kurosawa; permangono tuttavia alcune perplessità sull'efficacia di tale lettura. Considerando la definizione fornita da Irina Rajewsky, per la quale «the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means» (Rajewsky 2005, 52), il poemetto dovrebbe imitare o evocare elementi e strutture di *Rashōmon*: nel caso del poemetto, l'ambizione – per stessa ammissione di Parronchi – sembra diversa, non meramente imitare Kurosawa né *descriverlo* (centrale nella maggior parte delle definizioni da Spitzer 1955, 207 a Hartmann 2015, 115), ma a un tempo rifarlo e «doppiare il significato di trasfigurazione puramente lirica [...] con qualcosa di esterno come una trama di racconto» (Parronchi 1954, 76), senza neppure tralasciare il rapporto del film con il precedente racconto di Akutagawa.

tico» (v. 78, in Parronchi 2000, 149)<sup>8</sup> presso cui si dovrebbero trovare le spade promesse al samurai Takèiro dal malvagio brigante Tagiòmaru e ancora l'indispettito «Che vuoi?» (v. 73) pronunciato dal guerriero quando scorge il brigante che osserva lui e la moglie Màsago transitare sulla strada che attraversa il bosco. Non meno attenta è la descrizione dei gesti degli attori: così, quando Takèiro è caduto nell'inganno tesogli e Tagiòmaru può tornare ad aggredire la donna, Màsago è ritratta mentre «una mano / nuda ha immerso nell'acqua» (vv. 113-14) e, vedendo l'uomo, resta immobile, «ad un tratto diventata statua» (v. 124).

Pochi esempi, forse all'apparenza minori, che valgono tuttavia a illustrare la decisa volontà di Parronchi di attenersi strettamente al dettato cinematografico di Kurosawa. Così, si ricorderà per il suo valore esemplificativo la seconda strofa del poemetto, nella quale Parronchi rende magistralmente l'ingresso sulla scena di Takèiro girato da Kurosawa, introducendovi solo minime interpolazioni personali:

A volte nella selva uno si perde.  
 Avanza il samurai che la sua via  
 conosce e sa dove, lontano, ha termine,  
 e, più che la sua strada, altro non vede.  
 Nulla si muove intorno dai grandi alberi.  
 Nemmeno uno che dorme, alla radice  
 di un cedro immenso, uno pel quale invece  
 il fitto bosco è interamente chiaro  
 e ogni strada che lo percorre nota  
 e battuta: non passa alto un uccello,  
 non fruscia un serpe o altra belva s'aggira,  
 non l'attraversa, incauto, un forestiero,  
 che Tagiòmaru non ne segua il moto,  
 come il padrone un servo in casa propria (vv. 12-25).

Tralasciando il rimando di sapore tutto dantesco alla «selva» nella quale il viaggiatore rischia di perdersi – ed effettivamente si tratta di una 'selva oscura', se nella strofa precedente è specificato che vi si «è perso ogni chiarore» (v. 1) –, la riproposizione della scena già cinematografica è esatta: l'avanzare del samurai, l'impressione di totale immobilità del paesaggio circostante, e quindi – finalmente – l'apparizione del brigante Tagiòmaru, rimandata fino alle soglie del v. 24. Come in *Rashōmon*, Tagiòmaru è in tal modo fin da subito una figura ambigua e misteriosa, la cui natura malvagia si rivela solo in seguito, quando scorgendo Màsago ne resta invaghito e brama di possederla, ma fino a quel momento egli sembra addirittura in bilico tra presenza e assenza. In più, conferma

<sup>8</sup> Nel citare si farà riferimento all'edizione delle *Poesie*, in quanto, come riferito dall'autore nelle *Note* di chiusura si tratta della «sistemazione ultima» data al lavoro poetico di una vita (Parronchi 2000, 351). Per un quadro puntuale e un confronto tra le varie redazioni del testo, si rimanda a Spano 2011, 139-66.

quest'impresione di ambiguità il suo sonno – si indovina – solo apparente o comunque tutt'altro che profondo come la sua immobilità sembrerebbe suggerire, se davvero «come il padrone un servo in casa propria» nulla sfugge alla sua attenzione in questa “selva oscura” per lui «interamente chiara / e ogni strada che la percorre nota / e battuta».

Anche sul piano strutturale – si noterà – l'articolazione dei versi di Parronchi richiama un andamento per successione di scene, partizionate, in questo caso, mediante i vv. 12 e 16, nei quali le frasi coincidono con la misura del verso endecasillabo, isolando i due momenti descritti nell'arco di versi 13-15 e 17-25. All'interno della seconda delle due sequenze, si noterà inoltre il procedere ritmato.

Al contempo, non mancano comunque nel poemetto poche ma significative discrepanze rispetto alla fonte cinematografica. Se ne ricorderanno in questa sede almeno due, di particolare rilievo: innanzitutto, nella rielaborazione del poeta fiorentino vengono del tutto omesse due figure invece dotate di un peso specifico non trascurabile in *Rashōmon*, il prete e il ladro, che insieme a un boscaiolo – preservato invece da Parronchi, benché relegato a un ruolo secondario – nel film di Kurosawa hanno il ruolo di narratori effettivi del tragico fatto di sangue che ha per protagonisti Takèiro, Māsago e Tagiōmaru, mentre riparati sotto la decadente porta della città attendono la fine di un violento temporale; in secondo luogo, viene decisamente rivisitato il finale ideato dal regista giapponese.

Le ragioni, per l'una come per l'altra variazione operata da Parronchi, sembrano abbastanza intuibili. L'eliminazione del prete e del ladro, per quanto significativi nell'affresco umano tracciato da Akira Kurosawa, semplifica infatti notevolmente la strutturazione della narrazione, a tutto vantaggio della fluidità di *Nel bosco*, che può così procedere senza attardarsi a marcare continuamente il passaggio da una voce narrante all'altra. Il risultato sarà una narrazione agile, ma giudicata non a torto piuttosto piatta, se raffrontata agli scarti vertiginosi di *Rashōmon*. Come ha osservato Giorgio Bàrberi Squarotti, rispetto al film, nel poemetto parronchiano «in primo piano scattano i due soli elementi della descrizione e della riflessione a posteriori, della sentenza» (Bàrberi Squarotti 1982, 8397), il che risulterà il limite maggiore di *Nel bosco*. Sulla scelta di non condividere il finale di Kurosawa, invece, avrà probabilmente influito la diffusa cattiva accoglienza – in Italia non meno che all'estero – di tale segmento. Il fatto che una vicenda di sangue narrata da voci sempre inattendibili, che un film che per l'intera durata denuncia la meschinità umana si concludesse con un messaggio di speranza del tutto inatteso – il ritrovamento e il salvataggio di un neonato abbandonato da parte del boscaiolo – sembrò alla critica, e si può supporre anche a Parronchi, poco coerente<sup>9</sup>.

Nell'ultima versione, Parronchi sostituisce infatti al ritrovamento del neonato un lungo segmento riflessivo, corrispondente alla terza parte del poemetto, assente nella versione apparsa sulla *Fiera letteraria*:

<sup>9</sup> Si rimanda almeno alla recensione, particolarmente attenta ed efficace, firmata da Gadda Conti 1951, 87.

È buio. Già le cose che passarono  
 non son più vere. Fuor che in un antico  
 bosco di cedri il breve scalpicciare  
 d'uno che a un moribondo s'avvicina  
 e il pugnale gli estrae dalla ferita...  
 Poi il torrente, la fronda, il vento tace.  
 In questa incerta luce che valore  
 ha quel che l'uno ha raccontato o l'altro?  
 Ali intorno s'inseguono, nei dialoghi  
 che tra le stelle e i culmini riprendono  
 insiste alta una nota e dopo, cessa.  
 A tarda notte un usignolo versa  
 il suo mistero a quello delle piante  
 e nessuno lo ha mai sentito tanto  
 forte alzarsi e discendere, e neppure  
 le parole che volano dai tumuli  
 son vere. Che c'importa di sapere  
 cosa dissero gli uomini? E se i morti  
 hanno parlato? Mentono anche i morti.  
 Altri ancora s'affannano a cercare  
 la verità, torturano il ricordo,  
 parlano d'un pugnale che s'è perso,  
 si accusano. E s'accendono bisticci  
 tra il prima e il dopo e indagando il segreto  
 che ognuno ha dentro mai non si raggiunge  
 il vero, non si legge mai la fine  
 d'una storia anche troppo conosciuta (vv. 416-42).

Una chiusura venata di un pessimismo sicuramente più affine al racconto di Akutagawa che al «lieto fine» (Gadda Conti 1951, 87) kurasawiano, efficace nel ribadire l'impossibilità di pervenire a una comprensione assoluta del reale, al raggiungimento di una verità definitiva. Il valore testimoniale delle parole dei protagonisti è completamente svuotato, respinto, e la morte stessa pare in qualche modo svalutata, annegata nella menzogna: persino la testimonianza del samurai assassinato, ricondotto alla parola dal mondo dei morti attraverso una negromante, è destinata a rivelarsi non meno inattendibile delle altre. Unica, forse, nota di distensione – benché anch'essa attraversata e scossa dalla storia del delitto – è rappresentata dallo scenario offerto dalla natura notturna; eccettuato l'usignolo che «versa / il suo mistero», gli elementi naturali paiono chiusi in un imperturbabile silenzio, e così «il torrente, la fronda, il vento» si tacciono.

Permane però nel finale, e risulta anzi con maggiore evidenza, il limite maggiore del poemetto di Parronchi al confronto con la pellicola: il mancato distacco da una schematica narrazione in terza persona con focalizzazione zero, involontaria semplificazione della magistrale focalizzazione interna-multipla di Kurosawa (cfr. Genette 1976, 237; Surace 2019, 166). La lezione narrativa di

*Rashōmon*, insomma, a differenza dei contenuti, non è riuscita a permeare davvero a fondo il poemetto parronchiano (Manigrasso 2011, 148-49).

### 3. «Un incentivo a trovare nuove soluzioni di linguaggio». Dopo *Nel bosco*

Già al centro dell'attenzione degli ambienti letterari quando la stesura era ancora in corso<sup>10</sup>, all'uscita del volume *Per strade di bosco e città* l'attenzione della critica fu considerevole e – ragionevolmente – si concentrò proprio sulla lettura del poemetto *Nel bosco*, il testo più curioso ed estravagante dei tre pubblicati. Quello che Pasolini liquidò come un mero «tentativo incerto», preferendo nettamente la nuova svolta della poesia di Parronchi che giungerà con il successivo *Coraggio di vivere* (Pasolini 1960, 439), colpì invece positivamente la maggior parte dei lettori<sup>11</sup> e soprattutto Giorgio Caproni, che seppe meglio di chiunque altro interpretare il significato dell'esperimento tentato dal poeta fiorentino.

Con *Nel bosco*, «per la prima volta forse nella nostra poesia d'oggi», scrive Caproni, Parronchi ha posto «il quesito su come, e fino a che punto, il linguaggio cinematografico possa influire, e giovare, sul linguaggio della poesia scritta» (Caproni 1954, 159). Un'operazione nient'affatto scontata, perché – nota ancora Caproni – la visione di *Rashōmon* non si è limitata a fornire al poeta la materia per la scrittura di «altri bei versi», si è bensì imposta come momento per ripensare criticamente alle forme del linguaggio poetico, orientato a «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 [...] della pura immagine» (Caproni 1954, 159).

Eppure, l'esperimento di *Nel bosco* può – come si è detto – ritenersi riuscito soltanto in parte a causa della sua linearità, proprio a causa della mancata assimilazione di quei meccanismi della narrazione filmica in ragione dei quali se ne può al contempo sottolineare l'innovatività. Un'evidenza che non sfuggì ovviamente all'attento giudizio autocritico dello stesso Parronchi, che infatti precisa:

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 allora in me l'idea di un altro tentativo da fare. Vagheggiavo una particolare disposizione poetica che, come la camera cinematografica, permettesse di “filmare” una situazione, di darne, per così dire, il movimento elementare, realistico-estemporaneo, senza alterazioni eccessive (Parronchi 2000, 365).

<sup>10</sup> Si rimanda alla lettera inviata da Bassani a Parronchi il 14 gennaio 1952: «Perché non mi mandi anche *Rasho-Mon*, di cui Bigongiari e Bertolucci mi hanno parlato recentemente?». La lettera è conservata oggi nel Fondo Parronchi depositato presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università di Siena e si legge in Bassani, Bellintani, e Parronchi 2025, 64-5.

<sup>11</sup> Varrà la pena di ricordare almeno il giudizio entusiastico di Giuseppe Ungaretti nella lettera 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» (Ungaretti, Parronchi 1992, 127).

Parronchi aveva avvertito la necessità quindi di uno sviluppo successivo di quanto aveva appreso con il 'racconto orientale': applicare la tecnica cinematografica in poesia, slegata tuttavia dal mezzo cinematografico. Il maggior merito e il maggior demerito di *Nel bosco* consistevano infatti nel vano tentativo di ricreare con il proposito della fedeltà assoluta il film a cui si ispirava<sup>12</sup>. Da qui la sorprendente resa di molti passaggi, ma anche le difficoltà incontrate nel provare a sovrapporre due *media* tanto diversi, con fatale caduta in una linearità estranea a *Rashōmon*.

Per raggiungere l'auspicata 'disposizione poetica' cinematografica, Parronchi doveva liberarsi dall'ingombrante peso di un modello da inseguire e replicare, e in tale operazione sarebbe riuscito, tra il novembre 1952 e l'ottobre 1953, con la stesura dell'ultimo poemetto incluso poi nel volume dell'anno successivo: *Città*, «forse l'esito più alto di Parronchi» (Bàrberi Squarotti 1982, 8399) a conclusione di questa stagione di crisi e sperimentazione.

Nel poemetto *Città*, interiorizzata la lezione stilistica di *Nel bosco*, Parronchi recupera il motivo amoroso, ampiamente esplorato in chiave lirica sin dai *Giorni sensibili* e lo declina ora in forma narrativa. Nel movimento multiprospettico della narrazione di un incontro mancato sullo sfondo urbano sembrano profilarsi, in *Città*, almeno due diversi narratori, ben più definiti di quanto non accadesse nei passaggi dalla voce del samurai a quella del bandito a quella, infine, di Māsago nel precedente 'racconto orientale': uno di tipo più tradizionale, di nuovo assimilabile a una narrazione in terza persona, l'altro cui invece spetta il compito di registrare con asciuttezza quanto si muove sotto l'occhio della 'camera cinematografica', in alcuni frangenti quasi esplicitamente manifesta in quelle che hanno tutta l'apparenza di vere e proprie indicazioni di regia:

Spia lo spigolo forte della pietra  
che un profilo di ponte  
taglia. (*La scena a poco a poco arretra*  
– nel tempo, che lo spazio  
non può non esser quello  
quello di sempre! Tale  
che così non è bello il paradiso... –) (vv. 13-19)

Apparirà allo svolto della strada  
dove un arco di ponte si disegna  
contro l'angolo forte della pietra?  
(*Arretra, ancora arretra*  
*la scena...*). È giorno, intensamente giorno. (vv. 28-32; i corsivi sono miei).

<sup>12</sup> Sembra necessario ribadire in questa sede l'autonomia di un adattamento transmediale come *Nel bosco* rispetto al film ispiratore e l'inadeguatezza di qualsiasi valutazione che si limiti a constatarne il maggiore o minore grado di fedeltà a *Rashōmon*. Come ha scritto Linda Hutcheon, cui si rimanda: «Un adattamento è una ripetizione, ma è una ripetizione che non vuol dire replicazione» (Hutcheon 2011, 26).

Il poemetto si snoda ancora tra inserti dialogati e brani di più acceso lirismo, mentre sul versante metrico – lasciato il solido ma prevedibile endecasillabo di *Nel bosco* – il panorama si allarga ad accogliere un'affascinante polimetria che contribuisce a rendere più fluido l'andamento del testo, già di per sé ben ritmato dall'inserzione di alcune sporadiche sequenze di versi rimati. Così, a titolo esemplificativo, almeno nei vv. 134-44:

Dovrei toccarti sul braccio  
 ombra, cara parente,  
 sangue della mia gente,  
 che della vita mia non sai niente,  
 dovrei chiamarti e non lo faccio!

*Giovinezza, se nessuno  
 ritornò dai morti mai  
 perché il tempo grave a ognuno  
 far leggero a me non sai,  
 perché passi perché passi  
 finché il cuor non ne trabocchi?* (il corsivo è dell'autore).

Sarà insomma con *Città* – e consegnando entrambi i testi, affiancati, allo stesso volume – che l'esperienza di *Nel bosco* troverà la giusta collocazione nel quadro della lunga esperienza poetica di Alessandro Parronchi. Anche se la poesia del fiorentino prenderà con il *Coraggio di vivere* strade diverse, ed è per quella via che si può dire egli abbia effettivamente raggiunto la sospirata maturità, respingendo *Per strade di bosco e città* – come ha notato Emanuele Spano – «in un limbo, estraneo sia al repertorio simbolico [...] sia all'ariosità intimistica del “nuovo corso”» (Spano 2012, 41), è pur vero che proprio per questo libro passa il superamento della 'crisi', intesa – come volle specificare Sergio Antonielli – «in senso largo, non negativo: crisi di “passaggio”, momento fluido» (Antonielli 1954). Superamento che non poteva che farne agli occhi dello stesso poeta una centralissima periferia della sua opera, il singolo punto in cui si erano trovate a convergere per singolare coincidenza motivi, ambizioni, passioni e necessità del primo Parronchi, il giovane e giovanissimo formatosi nella Firenze dell'anteguerra, cresciuto tra i tavoli delle Giubbe Rosse, e il poeta ormai adulto ma sempre teso alla ricerca, alla definizione di una propria voce.

Così scriverà Parronchi nella *Prefazione* al volume *La Toscana e il cinema* nel 1994, a un cinquantennio dall'uscita vallecchiana di *Per strade di bosco e città*:

Il cinema fu la prima direzione verso cui m'indirizzai per rompere il guscio dell'insegnamento universitario. [...] Al cinema avevo cominciato ad andare molto presto. Mio padre mi portò a vedere un documentario sulla caccia grossa di Zammarano [...] e poi vidi *20.000 leghe sotto i mari* [...].

Certo che, dopo la lunga parentesi della guerra, il linguaggio usuale del cinema americano appariva ormai troppo convenzionale. Era un linguaggio tipico da film, che non tutti seguivano agevolmente – ricordo, per la generazione precedente la nostra, che Montale guardando i film “perdeva il filo” facilmente e questo dimostra

che non si era impadronito abbastanza della convenzionalità di quel linguaggio [...]. Orbene quando dopo la guerra proiettarono l'*Infanzia di Gorkj* di Donskoj, non so dire quale senso di sollievo si provasse a seguire una trasmissione filmica che procedeva col ritmo, ora più lento ora più rapido, della vita stessa. Finché, nel 1951, non apparvero i film giapponesi. Era, finalmente, la giustificazione piena del fatto che il cinema era la forma moderna di teatro a tutti gli effetti [...].

Fu così che la visione di *Rashomon* di Kurosawa mi colpì come se mi fossi trovato di fronte al fatto vero, e mi costrinse a narrare quel fatto. Nacque così il mio "racconto orientale" *Nel bosco*. Fin da ragazzo mi ero detto che avrei scritto una volta un poema sul tema del bosco. Ora che avevo trovato la trama, anzi avevo visto il fatto svolgersi nel film di Kurosawa, non mi restava che scriverlo. Fu dunque, in qualche modo, un fatto non premeditato ma preavvertito, predestinato. *Nel bosco* diventava, tramite il cinema, un momento centrale della mia poesia (Parronchi 1994, 17-8).

#### Riferimenti bibliografici

- Antonielli, Sergio. 1954. "Per strade di bosco e città." *Belfagor* 4: 726.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio. 1982. "Alessandro Parronchi." In *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. IX, 8393-403. Milano: Marzorati.
- Bassani, Giorgio, Umberto Bellintani, e Alessandro Parronchi. 2025. «*Avanti: non è l'ora*». *Carteggio 1949-1953*, a cura di Giulia Sanguin, e Giuseppe Marrone. Ravenna: Giorgio Pozzi.
- Bussi, Giuseppina Elisa, e Laura Salmon Kovarski, a cura di. 1996. *Letteratura e cinema. La trasposizione*. Atti del Convegno su Letteratura e cinema (Forlì, dicembre 1995 - Bologna, gennaio 1996). Bologna: CLUEB.
- Caproni, Giorgio. 1954. "Doppiato in versi l'enigma di Rashomon." *Cinema Nuovo* 42: 159.
- Cassigoli, Renzo. 2001. *Conversando con Alessandro Parronchi*. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Cortellazzo, Sara, e Dario Tomasi. 2008. *Letteratura e cinema*. Bari-Roma: Laterza.
- Gadda Conti, Piero. 1951. "«The River» e «Rascio Mon»." *Filmcritica* 8: 85-7.
- Genette, Gérard. 1976. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- Hartmann, Johanna. 2015. "Ekphrasis in the Age of Digital Reproduction." In *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*, edited by Gabriele Rippl, 113-27. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Hutcheon, Linda. 2011. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando Editore.
- Manigrasso, Leonardo. 2011. «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Manigrasso, Leonardo. 2016. "Un capitolo di transizione. Lasciti crepuscolari in *Un'attesa*." In *L'ermetismo e Firenze. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, vol. II, a cura di Anna Dolfi, 461-76. Firenze: Firenze University Press.
- Marcucci, Mario, e Alessandro Parronchi. 2008. «*Nell'arte la suprema necessità*». *Carteggio 1945-1990*, vol. II. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- Marrone, Giuseppe. 2024. "Un terreno di scoperta e di rivelazioni". Due scritti sul cinema di Alessandro Parronchi." *Studi (e Testi) italiani* 2: 147-65.

- Parronchi, Alessandro, e Vittorio Sereni. 2004. *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*. Milano: Feltrinelli.
- Parronchi, Alessandro. 1938a. "Cinema semplificato." *Il Bargello* 12: 3.
- Parronchi, Alessandro. 1938b. "Charlot e Chaplin." *Il Bargello* 16: 3.
- Parronchi, Alessandro. 1954. *Per strade di bosco e città*. Firenze: Vallecchi.
- Parronchi, Alessandro. 1994. "Il mio poemetto *Nel bosco rubato* al cinema." In *La Toscana e il cinema*, 17-8. Firenze: Banca Toscana.
- Parronchi, Alessandro. 2000. *Le poesie*, vol. I. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Parronchi, Alessandro. 2003. *Quaderno per Montale*. Novara: Interlinea.
- Pasolini, Pier Paolo. 1960. "Parronchi e la «via dell'umano»." In *Passione e ideologia (1948-1958)*, 458-60. Milano: Garzanti.
- Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermédialités* 6: 43-64.
- Spagnoletti, Giacinto. 1950. "Il momento della poesia." *Humanitas. Rivista mensile di cultura* 3: 314-15.
- Spano, Emanuele Andrea. 2011. "Alessandro Parronchi. Un decennio difficile e incerto (1943-1954)." Tesi di dottorato. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Spano, Emanuele Andrea. 2021. Introduzione a Parronchi, Alessandro, *Riappari in forma nuova. Un autocommento inedito*, 11-41. Firenze: Mauro Pagliai Editore.
- Spitzer, Leo. 1955. "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs. Metagrammar." *Comparative Literature* 3: 203-25.
- Surace, Bruno. 2019. "Lo strano caso di Ugo Volli e Akira Kurosawa. Metacinema e filogenesi del soggettivo in *Rashomon*." In *Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli*, a cura di Massimo Leone, 163-77. Canterano: Aracne.
- Toscani, Claudio. 2003. *Piovra celeste e specchio non difforme. La poesia di Alessandro Parronchi*. Pisan di Prato: Campanotto Editore.
- Ungaretti, Giuseppe, e Alessandro Parronchi. 1992. *Carteggio*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.