

## *Il «vivo lume» della prospettiva nella poesia di Alessandro Parronchi*

Giovanna IOLI

### RIASSUNTO

Giovanna Ioli propone un discorso critico dell'opera poetica di Alessandro Parronchi, mettendo in risalto il tema della «prospettiva», che rappresenta la matrice della storia in versi dell'autore fiorentino. Studioso dei fenomeni della visione, dello specchio, Parronchi ha grande competenza della storia e della fenomenologia di questo tema, documentata da una serie di saggi teorici d'arte e di letteratura. Tali interventi, a partire dagli *Study sulla 'dolce' prospettiva* del 1964, che comprendono anche un capitolo importante sulla *Commedia* di Dante, rappresentano un discorso di metodo e si riflettono a tutto campo sull'opera di Parronchi, fino a diventare uno strumento fondamentale di lettura per le sue *Poesie*.

**Parole chiave:** Prospettiva, *Poesie* di Parronchi.

### ABSTRACT

Giovanna Ioli suggests a critical analysis of the poetical work of Alessandro Parronchi. She underlines the theme of the «perspective», which represents the poetical background of the Florentine author.

Parronchi, who has investigated the phenomena of the vision, the mirror, is an expert of the history and phenomenology of this subject and his authority is proved by a series of the theoretical essays on art and literature.

These speeches, starting from the *Study sulla 'dolce' prospettiva* of 1964, include also an important chapter on the *Commedia* by Dante. They represent a treatise of method and have an all round reflection on Parronchi's work so to become an essential instrument to understand his *Poesie*.

**Key words:** Perspective, Parronchi's *Poesie*

Che la poesia di Alessandro Parronchi occupasse un posto di primo piano nel panorama della letteratura italiana del Novecento, si sapeva anche prima dell'edizione che raccoglie tutte *Le poesie*, uscita nel giugno 2000 con la prefazione di Enrico Ghidetti, *Appunti per un ritratto*, dove la sua collocazione viene descritta e motivata criticamente. Dopo la lettura dei due volumi, che ripercorrono l'intero arco della vita in versi di Alessandro Parronchi, non si scopre solo la mole e l'importanza della sua opera nella storia della poesia contemporanea, ma l'essenziale coerenza del discorso: un itinerario all'interno di se stesso,<sup>1</sup> ma compiuto attraverso una sorta di allegoria della visione esatta. Parlare di visione esatta non allude solo alla «metafisica della luce», alla vena descrittiva dei suoi testi, al riverbero di colori dei suoi «affreschi», dei suoi «paesaggi dipinti» (titoli di due «quaderni» o sezioni),<sup>2</sup> ma significa chiamare in causa quella dantesca «ancilla della geometria»,<sup>3</sup> che è la *scientia perspectiva*, riferendoci in modo specifico, tecnico, al significato antico della parola «prospettiva»: non è –come insegna Parronchi– un semplice sfuggire di piani nella distanza ma scienza completa della visione. A questo significato si riferisce quando scrive i versi di *La mezzanotte di Paolo Uccello (Pietà dell'atmosfera)*, dove riaffiorano le sue ricerche sulle fonti del pittore, poi pubblicate negli *Studi su la 'dolce' prospettiva*. È una poesia in cui si parla degli errori della visione, dei giochi di specchi convessi, di deformazioni atmosferiche, di arcobaleni, quali appaiono nel *Diluvio*, nelle *Battaglie*, nel *San Giorgio*, ma che si conclude, citando gli studi teorici, con una vera e propria indicazione di metodo: «Prospettiva, da ogni angolo sempre nuova e diversa,/ tu per me nella mia vita ad ogni istante / hai avuto una dolcezza».<sup>4</sup>

Studio dei fenomeni della visione, dello specchio, della prospettiva, Parronchi ha una competenza dottissima della storia e della fenomenologia di questo tema. Competenza che egli continua a esercitare tacitamente da più di mezzo secolo per leggere quadri e sculture, opere di filosofia e di letteratura, per guardare il mondo che lo circonda. Questo bagaglio culturale costituisce anche l'identità dei suoi versi ed è proprio su questo punto che ci soffermeremo, per la convinzione o, almeno, il fondato sospetto, che la prospettiva non sia un elemento eccezionale, legato semplicemente alla storia dell'arte, delle arti, seppure riversate nella sua poesia, ma che sia uno strumento di lettura di non secondaria importanza per vedere quanta stratificazione verticale si celi dietro la

<sup>1</sup> C. Betocchi (1938: 234), alla pubblicazione delle sue prime poesie, già parlava di uno «spettacolo grande in una sua situazione grande d'animo».

<sup>2</sup> Cfr. A. Parronchi (2000: 351): «La mia produzione poetica si numera in "Quaderni". Quando un certo numero di quaderni raggiunge consistente unità nasce un libro».

<sup>3</sup> *Conv.* II XIII 26. Lo studio di Alessandro Parronchi su *La prospettiva dantesca* è il saggio più importante su questo tema e il più trascurato dai commentatori. Vd. A. Parronchi (1964: 3-90).

<sup>4</sup> Il testo fa parte di *Pietà dell'atmosfera*, che raccoglie testi scritti tra il 1960-70. Nell'edizione delle *Poesie* è alle pp. 292-3.

cifra stilistica dominante, quell'apparente chiarezza descrittiva, che insegue le immagini come in una successione di fotogrammi.

Considerando la vastità dell'opera di Parronchi, lo faremo per nuclei esemplificativi, ma senza mai perdere di vista i vari aspetti della scienza dell'ottica, della catottrica, della diottrica, che sono riassunte nel termine di prospettiva, ricordando che la catottrica è la dottrina della riflessione della luce, la legge dello specchio, mentre la diottrica si occupa della rifrazione.

La chiarezza lessicale e sintattica dei testi a cui abbiamo accennato, che all'inizio del suo lavoro contribuiva forse a prendere le distanze, a dichiarare la propria biologica diversità dall'ermetismo coevo, si rivelerà negli anni come una vocazione e uno stile impermeabili alle correnti letterarie e agli «ismi»: una trasparenza che sceglie le immagini del paesaggio e dei «visi» per creare un nuovo impianto poetico. La chiarezza, infatti –e lo mise bene in evidenza Luca Lenzini<sup>5</sup>– va intesa soprattutto come sinonimo di luminosità, uno degli elementi primari dei rispecchiamenti, anche se può apparire in contrasto con alcune caratteristiche tematiche dell'opera, che sembrano dimostrare il contrario: nubi, brume, crepuscoli, aloni e ombre. Sarà lo stesso Parronchi a spiegare che questa apparente anomalia rientra pienamente nella casistica della scienza della visione. Nell'introduzione al «teorema della bellezza» di Vitellione, un monaco polacco autore di una *Perspectiva* del XIII secolo, parlando degli inganni delle immagini prospettiche, ci spiega che la bellezza è «un momento di rapimento determinato da una figura [...] che può essere prodotto di una quantità visiva come la luce, ma anche dal suo opposto: l'ombra; di una qualità corporea o tattile come la liscenza, diafanità, sottilità, ma anche dai loro opposti: lo scabro, l'opaco, lo spesso. [...] l'occhio, mai sazio di guardare, fa la sua scelta nel caleidoscopio eternamente rinnovantesi della “piramide radiosa”. Cioè nel mare innumerevole delle forme, e scopre, a prezzo di smarrimenti [...] la bellezza del tempo turbato e delle ore crepuscolari».<sup>6</sup>

La lunga citazione mette in risalto i rivoli a cui attinge anche l'arte poetica di Parronchi, che si nutre dell'intensità visiva dei fenomeni di riflessione e quindi dello sguardo, della vista, dell'occhio. In *La mezzanotte di Paolo Uccello* leggiamo: «...una faccia luminosa... Saliranno / nemi e nemi, e come tutto si dissolve / nell'asprezza, / bruceranno le pupille non trovando / scampo al raggio saettato dalla lente / spaventosa dell'iride, / correrà il mondo a disfarsi come immagine / che in riflessi degli stagni empie la bruma...».

Nei *Giorni sensibili*, nei *Visi* (un titolo che molto probabilmente è da intendere nel senso dantesco di «occhi»), in *Alone* (un titolo che allude a un

<sup>5</sup> L. Lenzini (1993).

<sup>6</sup> Cfr. A. Parronchi (1967: 30-1). Tra i saggi di Alessandro Parronchi dedicati all'arte, quello su *La «camera ombrosa» del Caravaggio* (1976, 2000) arricchisce e spiega questo concetto. Cfr. anche Id., *Prospettiva «di Spiracolo»* (1990).

altro effetto della rifrazione), è frequente trovare sfondi nebbiosi, di caligine, serali, notturni, da cui emergono, a tratti, rapide pennellate di colore, soprattutto il «verde» dei paesaggi, dei giardini come in *Acanto*.<sup>7</sup> Il verde è un colore che dilaga in tutta l'opera in versi di Parronchi, quasi a rasentare la limpidezza di certe percezioni del paesaggio toscano, sul quale collocare ricordi e memorie. Sfolgiando i *Giorni sensibili*, troveremo il «viola» o il «bianco fioco» del *Canto dei boscaioli*, ancora il «verde selvatico», «la luna verdina», la «bianca polvere», «le fiaccole già rosse d'aurora» di *Concerto*, il «giardino / tutto verde di lampi» di *A un'adolescente*, le «verdi iridi» di *Veglia in Arcetri*, il «roseo corno / della luna» di *Ragazza pensile*, il «limpido topazio» e i «gialli orti» di *All'amica*. Nella poesia che chiude i *Giorni sensibili*, *Balcone fiorentino*, i colori non sono più camuffati tra le rime, ma sono piuttosto esaltati come in una tavolozza, dove tocchi di «rosa», di «neve», di «verde» richiamano a distanza quella metafisica della luce che li governa. Dal «balcone fiorentino», Parronchi vede, nella «sera alta e tremante», fuochi che si accendono, alberi mossi dal vento, «un più luminoso albero»: lo dice in versi, ma usando parole dipinte.

Per sgombrare subito il campo dagli equivoci, questo non vuole assolutamente significare che egli tenda a rendere paesaggi dipinti in poesia. Ciò che a lui preme è la scoperta del «teorema della bellezza» nelle arti, senza la pretesa di metterle nel frullatore per mescolarle insieme. Le arti hanno un fondo comune –dichiarava Montale in un'intervista del '62–,<sup>8</sup> e per Parronchi deriva dall'intensità visiva dei fenomeni di riflessione, che il suo sguardo, il suo occhio, la sua vista, sanno cogliere nella pittura, nella scultura, nella musica e nella poesia. È il concetto stesso di bellezza che prende forma, così come lo intendevano gli antichi, studiati con tanta appassionata costanza. È una bellezza in cui, accanto ai «primi visibili», la luce e il colore, si armonizzano altri nuclei, che sono già per Marsilio Ficino, «una Voce, un fulgore d'Oro, il candore de lo Ariento, la Scienza, l'Anima, la Mente et Dio»: tutti nuclei che hanno bisogno di una vista interiore.<sup>9</sup>

Fu Charles Singleton a insegnarmi che la prima parola di un'opera ha una sua precisa valenza, e questo canzoniere comincia con un richiamo imperioso all'organo della vista, un perentorio «Vedi imbrunire», a cui fa seguito la descrizione di dettagli paesaggistici che non esiterei a chiamare «pittorici». Una delle cose, infatti, che colpisce nella lettura dei due volumi di *Le poesie*, con la loro ampia circolarità temporale, è la capacità di dilatazione visiva che Parronchi impone alle parole scritte, che vengono usate come un pennello fin dalle origini. In *Eclisse*, pubblicata per la prima volta nell'aprile 1938, quel «Vedi imbrunire» è seguito da una serie di dettagli che, oltre alle immagini che

<sup>7</sup> Cfr. anche *Sulle facciate*, in *Poesie* (2000: 121).

<sup>8</sup> *Queste le ragioni del mio lungo silenzio. Dialogo con Eugenio Montale* (1962, 1996: 1628). Vedi anche, per esempio, i testi di *Le poesie* alle pp. 188, 193, 210.

<sup>9</sup> M. Ficino, *Sopra lo Amore*, V, III.

parlano ovviamente di storie e di emozioni, hanno il preciso compito di lasciare una traccia visuale d'ambiente: luci, ombre, biancori, lampi, brillî nel buio, e così via. Le tracce sono troppe per non far sorgere il sospetto che *Eclisse* sia l'inizio e il punto d'arrivo di una poetica; che sia, insomma, una vera e propria dichiarazione di poetica.

*Eclisse* fu pubblicata per la prima volta sul *Frontespizio* nell'aprile del '38, preceduta da una nota di Carlo Betocchi. A quei tempi Parronchi era già attratto dai problemi della prospettiva. In una lettera, Ungaretti ricorda un episodio del '42, nella chiesa di San Clemente, a Roma, dove davanti alla crocifissione del Masaccio, gli spiegò i segreti prospettici di quell'affresco. La poesia *Defunti su montagne*, che Ungaretti invia all'amico nel '45, ricorda proprio quella lezione estemporanea.

Le scabre varianti d'autore convergono nel rafforzare questo ruolo di *Eclisse*, perché aggiungono due colori che si ripeteranno negli anni a venire e che hanno un significato molto particolare: il «bianca» del primo verso (Dante diceva che la geometria, di cui la prospettiva è l'ancella, è «bianchissima, in quanto è senza macula d'errore»)<sup>10</sup> e il «roseo» del v. 19. Di questo colore, che nasce dalla descrizione di effetti di luce, Parronchi discute a lungo nel suo carteggio con Ungaretti, perché gli erano rimasti dei dubbi interpretativi dopo la sua traduzione dell'*Après midi* di Mallarmé, proprio nel punto in cui compare il verso «*Pour triomphe la faure idéale de roses*».<sup>11</sup> C'è un passo di questa corrispondenza che ci fa comprendere meglio di qualunque discorso che cosa possa significare la variante di un colore in un testo e la catena di rifrazioni che da esso si riverberano.

L'*Après-midi*, è a dirla in breve, un paesaggio: un bosco dove la «nuit» è «ancienne» per il folto, e dove la luce penetra con difficoltà e con molti giuochi: giuochi infiniti di luci e ombre; ed esse dai rosa-rose dall'incarnato evocatore di sensualità e di tenerezza portano la pittura che rappresenta naturalisticamente il paesaggio a farsi via via ricca del contenuto umano del poeta, sino a diventare il suo emblema, l'emblema d'un suo momento. Tutta la poesia parte dalla profondità dei rosa.<sup>12</sup>

L'alternanza «rosa-rose» nella poesia di Parronchi non è dunque mai in odor di metafora, ma di studio e di speculazione, un giuoco infinito di luci e di ombre: «Su, prima che di rose non si rompa / l'orizzonte –saliva a passi rapidi...– / prima che il sole beva tutta l'ombra!».<sup>13</sup> Una terza variante,

<sup>10</sup> *Conv.* II XIII 27.

<sup>11</sup> S. Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*, preceduto dalla *Genesi di L'après-midi d'un faune* di C. Guyot, trad. con testo a fronte di A. Parronchi (1945: 6)

<sup>12</sup> Lettera di Ungaretti a Parronchi, n. 15, 30 dicembre 1945; in G. Ungaretti - A. Parronchi, *Carteggio*, (1992: 16, 34).

<sup>13</sup> *Figura, come rapida salivi!*, in *In ascolto* [1946-47]; in *Le poesie* (2000: 112).

apportata al v. 16 che recitava: «Sensibilmente dileguavi indocile», diventerà un richiamo all'imperioso «Vedi» d'apertura: «Dalla mia vista dileguavi indocile».

Non è certo nostra intenzione addentrarci in minuziosi riscontri filologici, ma appare evidente che questo accenno alle varianti di *Eclisse* rientra nell'economia del discorso intrapreso, poiché testimonia un Parronchi orientato a dare maggior risalto ai fenomeni legati alla riflessione, alla speculazione e, quindi, all'azione concreta del vedere. Per usare le stesse parole che Parronchi usò nell'introdurre il catalogo di Marcucci, *Frammenti di realtà pittorica*, «è il brillio dell'iride che si ferma su una pianta, sul colore di una veste, su un atomo della realtà più vera, quella che tanti pittori non si sono sognati mai di conoscere» e che il lettore moderno, aggiungiamo noi, senza il supporto teorico che lo sostiene, stenta a riconoscere.<sup>14</sup>

Il tema dello sguardo e della prospettiva informa così tutta l'opera di Parronchi, comprese le poesie d'amore. «Vive solo l'amore che raggia per gli occhi», scrive in *Cerca, muoviti, vaga di Pietà dell'atmosfera*, citando quella legge della poesia d'amore che si afferma e sviluppa a partire dai provenzali, dai siciliani e dagli stilnovisti per giungere fino a noi. Dante vede raggiare questo amore negli occhi di Beatrice quando in vetta al monte Purgatorio scopre la sua funzione di specchio del divino (*Purg.*, XXXI 122; *Par.*, XVIII 17). Questa è l'ultima cosa che Dante riesce a vedere compiutamente, per ordine stesso della «gentilissima», perché possa scriverne al suo ritorno tra i vivi (*Pur.*, XXXIII 53). Da questo momento in poi la luminosità accecante del Paradiso gli impedirà di vedere nel «verace specchio» (*Par.*, XXVI 106) della divinità, per la descrizione della quale non è previsto alcun linguaggio umano. Ancora Dante, insomma, che lascia i suoi riverberi nelle parole altrui.

Fu proprio questo il mio primo collegamento con la poesia di Parronchi, quel Dante, maestro della visione esatta, che ricompare come citazione sotterranea a parlarci di prospettiva.

Tra le prime cose di Parronchi che ebbi occasione di leggere sistematicamente non ci furono le poesie, ma proprio quegli *Sudi su la 'dolce' prospettiva* che lui pubblicò nel 1964. Lo feci quando, studiando gli ultimi canti del *Purgatorio* dantesco, cercai un conforto autorevole ai miei sospetti interpretativi, che puntavano a un legame tra visione dantesca e nuovo linguaggio, quello annunciato da Beatrice nel Paradiso terrestre. Il conforto mi venne da quello studio ampio e documentato, dove si dimostra che il problema della prospettiva è presente in tutta la cantica e presuppone una precisa cultura dantesca: la conoscenza non solo delle tecniche pittoriche, ma della scienza che aveva a che fare con l'ottica e la catottrica. Il rilievo dato da Parronchi a questi aspetti del poema dovrebbe rientrare a pieno titolo nella nuova ermeneutica dantesca, quella in grado di impostare una corretta lettura della *Commedia*: aspetti che, al tempo di Dante, erano familiari per i dotti, i Padri della Chiesa e i poeti, e che il lettore

<sup>14</sup> A. Parronchi (s.d.: 1).

contemporaneo, proprio per la distanza temporale dell'opera dantesca, aveva semplicemente trascurato, dimenticato, ignorato. Proprio basandosi sulle conoscenze del tempo, infatti, Parronchi riesce a spiegare con puntigliosa chiarezza la necessità di alcune terzine, apparentemente descrittive, nell'economia dell'opera, aprendo così una nuova, seppure antica, angolazione di lettura.

Non è questa la sede per aprire una trattazione sugli effetti di questo studio parronchiano, troppo spesso ignorato, nella storia dei commenti danteschi e sui possibili futuri sviluppi, ma l'effetto più immediato è che il linguaggio della *Commedia* ha talvolta il bisogno di essere visto, oltre che di essere letto. Dante sta scrivendo ciò che vede, e chiede dunque al lettore di porsi nella stessa condizione prospettica perché le sue parole potranno essere meglio intese. Il linguaggio di Dante, insomma, in alcuni luoghi del poema chiede anche di «guardare» le sue terzine, tenendo conto della prospettiva.

La scienza della visione è un tema che Parronchi affronta in modo talmente completo e sistematico da spingermi a intuire, già ai tempi di quelle mie prime letture, che il suo interesse per questo tema non fosse esclusivamente scientifico e rispondesse, piuttosto, a un'esigenza più profonda, connessa non solo con il magistero di critico dell'arte, ma anche con il suo fare poetico. Non a caso traduce *Il teorema della bellezza* dal latino di Vitellione e lo fa in versi. È un altro indizio che ci spinge a leggere *Le poesie* tenendo conto di questo punto fondamentale: quello della vista, dello sguardo, degli occhi e, quindi, dello specchio, della visione, dell'immagine simmetrica, che si riassumono nella parola «prospettiva».

In questa luce, trova una ragionevole spiegazione anche la straordinaria coerenza della sua opera poetica in tutte le fasi della vita, come se entrasse d'imperio a far parte di una atemporalità, di una sospensione spazio-temporale. Fu Apuleio nell'*Apologia* a dire che l'immagine nello specchio è sempre coetanea di chi la contempla, essa segue il suo originale in tutti i periodi dell'esistenza. In un riflesso, infatti, non possono esistere né la Storia né il tempo. Il lampo, l'ombra, la luce rifratta, sfuggono all'anagrafe, alla cronologia, come in quel viso perennemente giovane di *La mezzanotte di Paolo Uccello*: «volto che non invecchi, / la serena solitudine che s'apre dentro l'estasi / farà eterno il tempo se riflessa in uno specchio».

L'intera opera in versi di Parronchi si apre e si chiude con questa impronta, che rispecchia, nel senso proprio del termine, la scelta stilistica della bellezza: «un ricorrere continuo alla *Perspectiva* come a fonte inesauribile di suggerimenti formali».<sup>15</sup>

Da questa consapevolezza operativa e critica si muove organicamente la differenza costitutiva della sua poesia, che riflette un'idea della lingua, della sua funzione e possibilità, in una particolare idea di realtà atemporale, come le immagini specchiate sulle tele. I riscontri confermano, anche da un punto di

<sup>15</sup> A. Parronchi (1967, 2000: 31).

vista quantitativo, l'evidenza di un linguaggio poetico di forte carica impressiva, che si distacca dai modelli tradizionali e dalle istituzioni storiche e ideologiche del suo tempo. I colori, la luce, i riflessi, gli aloni, le ombre e i crepuscoli non tendono semplicemente a ricondurre il potere suggestivo delle immagini verso un'immagine visiva dei suoi testi, ma disegnano una storia, e non solo individuale, che approda a un senso ben più ampio.

La destinazione semantica della scelta stilistica ed espressiva di Parronchi è riconoscibile nel progresso dell'opera scritta, che ripete, sviluppa e trasforma le sue premesse, ripiegandosi sulle immagini del reale per farle emergere giudicate, come in un vortice che affida alla memoria una funzione attiva e liberatrice, trasformando il ricordo in visione e conoscenza.

Un esame comparativo fra i testi che attraversano il percorso stilistico di Parronchi offre non poche occasioni significative per esemplificare la coerenza del suo discorso, che affida all'arte della prospettiva il suo affresco del mondo.

Il titolo della poesia che apre la raccolta *I visi*, sembra evocare la cornice che delimita la visione figurata del paesaggio, in cui il «verde», il turchino, l'oro e oro, hanno una posizione privilegiata a fine o a inizio di verso. Una cornice evoca istintivamente l'idea della limitazione, del circoscritto, del finito, ma un titolo come *Finestra sull'occidente* sembra anche invitare alla provocazione degli ossimori. In questa finestra-cornice sta racchiuso un paesaggio senza confini, l'occidente, creato da semplici riverberi aggettivali, sapientemente posti in posizione privilegiata nell'economia del verso: «angosciosi veli», «stele tremende», «un fosco davanzone». Sono le tracce e la spia di una tempesta che scuoterà l'occidente. Sono, in altri termini, la bufera montaliana. Siamo, ricordo, nel '41:

Vecchi rami si tingono di verde,  
e a tratti solitario nell'odore  
dei vicini frutteti un nauseante  
fior di mandorlo inebria di speranza  
lo sguardo inaridito dei viandanti.  
La notte strofinandole turchine  
ha rese le ghirlande, e oltre le case  
come avvolti i cipressi e d'angosciosi  
veli opache le sue stele tremende  
hanno i giardini, e il vento come spenge  
oro e oro su un fosco davanzone!  
Così una volta contro i vetri chiusi  
dove urtavano bacche, questo sole  
rifrangeva improvviso i primi suoni  
delle campane, un brusio d'alveari.  
E l'aie d'irrequieti giovanetti  
giubilando s'empivano. È tornata  
l'ora del vespro, il pigro urto del vento

sperde le fredde luci in un fulgore  
di roseo vino effervescente.

*Finestra sull'occidente* ha, però, un'altra traccia madraperlacea che gioca a favore della nostra indagine. I brandelli di versi che abbiamo appena citato facevano parte di un'altra poesia, pubblicata sul *Frontespizio* del luglio del 1938 e non compresa nei *Giorni sensibili*. Si tratta di *Sera, notte* e i versi di cui parlo recitano: «Come avvolti i cipressi e d'angosciosi / veli opache le sue stele tremende / hanno i giardini!». In una nota Parronchi scrive: «La esclusi per il suo descrittivismo ossessivo, con evocazioni da De Chirico e Paolo Uccello, in quella che era già una maniera». <sup>16</sup> Siamo, insomma, allo stadio della dichiarazione di poetica precisa, anche se rovesciata come per un effetto speculare.

Una rapida notazione riguarda le prose che precedevano i versi dei *Giorni sensibili* e dei *Visi* (*Al di qua di una sera* e *Maggio precoce*) e che, nell'edizione di tutte *Le poesie* non ci sono più. Sono state accolte in una scelta di prose edita dalla Polistampa nel luglio del 1997. Il titolo di questo volume –*Ut pictura*– cita quel canone estetico oraziano, adottato poi dal barocco europeo, che recita *Ut pictura poiesis*, la poesia è come la pittura. E forse cita anche quell'attacco montaliano del *Ventaglio*: «*Ut pictura...* Le labbra che confondono / gli sguardi, i segni, i giorni ormai caduti / provo a figgerli là come in un tondo / di cannocchiale arrovesciato, muti / e immoti, ma più vivi». Sono le parole di queste prose a ricondurre perentoriamente il discorso allo sguardo del poeta e al «quadro» della sua poesia: «E arrivati insieme a una finestra aperta sulla città sappiamo guardare con lo stesso intento la profonda distesa del paesaggio, assorbire il pieno sole dell'inverno sereno, scostare con le unghie un frammento di pietra sul davanzale per sentirci vivi». <sup>17</sup>

Con la natura, scrive Marino Biondi nella *Nota al testo* di *Museo di notte*, Parronchi fa ciò che «dice debba farsi per i quadri nel deserto notturno di una galleria: pensarli continuamente, nelle sepolte oscurità museali, affinché non si dileguino nelle cornici». <sup>18</sup>

Il continuo ragionamento di Parronchi sulla prospettiva e sugli effetti che questa può avere nell'arte, ha nella sua opera poetica un esito che mette, dunque, in primo piano quell'interdipendenza fra le arti a cui abbiamo già accennato, l'idea, appunto, «che tutte le arti hanno un fondo comune». Già nel '45, d'altronde, in una nota critica sull'uso della luce nella pittura di Giotto, Cézanne, Morandi, non tralasciava di citare anche Leopardi, Ungaretti e Montale. <sup>19</sup>

Visionario delle immagini e dei colori (quando la percezione del reale si fa talmente minuziosa da sembrare inventata, la parola «visivo» non basta più a

<sup>16</sup> A. Parronchi (2000: 361).

<sup>17</sup> A. Parronchi (1997: 30).

<sup>18</sup> M. Biondi, *Nota al testo*, in A. Parronchi (1996: 29).

<sup>19</sup> A. Parronchi, *La luce dipinta* (1945: 11).

definire un'artista), Parronchi mostra interesse per autori che hanno compreso questa lezione, e il pensiero va subito a Dino Campana, sull'opera del quale egli scrisse un mirabile saggio.<sup>20</sup> Negli *Autografi sparsi*, pubblicati di recente, il poeta di Marradi annota che per rendere il paesaggio «non basta la pittura, ci vuole l'acqua, l'elemento stesso, la melodia docile dell'acqua che si stende fra le forre all'ampia rovina del suo letto, che dolce come l'antica voce dei venti incalza verso le valli in curve regali: poiché essa è qui veramente la regina del paesaggio».<sup>21</sup> Nel lontano 1946, Parronchi scriveva: «un'acqua che nel verde s'allontana. / Come se da un silenzio / d'antri un'onda sonora / salisse, ...».<sup>22</sup>

Un rapido spoglio delle numerose sinestesie presenti nei suoi testi ci indirizza imperiosamente su questa consapevole o inconsapevole tensione stilistica. I suoni e le immagini, infatti, si fondono in un'unica espressione naturale, totale, che permette alla scienza, della visione e della parola, di diventare poesia. Accade in molti luoghi dell'opera, come per esempio, nei versi già citati di *Finestra sull'Occidente*: «Così una volta contro i vetri chiusi / dove urtavano bacche, questo sole / rifrangeva improvviso i primi suoni / delle campane, un brusio d'alveari». Anche in *Agli Amici* («[...] Ora la terra / profuma, come voci nuove all'aria / nascono lumi dentro i mormoranti / alberi [...]») o in *Firenze* («[...] Deserto delizioso / visitato dai venti, gioia e lacrime / di chi ascolta per sé tutta la luce / spuntare in cima agli alberi di neve / e il cuore teso a tante albe segrete / disfarsi a quella musica veloce») si avverte questa scelta stilistica, sintomatica di un linguaggio che affida la sua forza semantica alle immagini.

Dopo questi rapidi accenni, potremmo azzardare l'ipotesi che la poesia di Parronchi sia tesa alla ricerca di uno stile totale, che non esclude un tono che sappia coniugare tradizione scritta e dipinta, legate fra loro dai suoni delle parole, dalle musiche che scaturiscono dalle cose. In *Poesia all'antica*, scritta su un taccuino inedito in corso di stampa per le edizioni di «Interlinea» (*Esilio*, Novara, Interlinea, 2003), l'interrogazione della prima quartina annuncia il tema della memoria, altra luce che dilaga sul tempo inesorabile:

Come ha fatto il pittore, in quel tratto di muro  
che chiude tra due case un orizzonte,  
a sprigionare un sogno di stagioni defunte  
nel bagliore di malva del tramonto?

È il suo segreto. Io non saprò mai andare  
a ritroso per vincere l'età,  
prigioniero del tempo, che del tempo  
e la misura e il termine non sa.

<sup>20</sup> A. Parronchi (1958: 239-276).

<sup>21</sup> *Dino Campana sperso per il mondo. Autografi sparsi 1906-1918* (2000).

<sup>22</sup> *All'arida montagna*, da *In ascolto*, in A. Parronchi (2000: 102).

Col passare degli anni, la sua educazione di storico dell'arte all'immagine, allo studio della visione, contagia le architetture verbali, i paesaggi, che si imprimeranno sulla carta, miracolosamente, con i colori della memoria. Se nei primi libri non si trattava di rendere un *Paesaggio dipinto*, ma di passare dal particolare all'universale, guardando paesaggi «presenti più che agli occhi all'anima» (*Paesaggio dipinto*, v. 12), oggi tali paesaggi sono presenti in una memoria talmente viva da vincere anche la morte.

Nelle ultime prove del Parronchi maturo, la persistenza della memoria visiva si accampa in una continua contemporaneità al passato, che gli consente di rivedere (in tutti i sensi) oltre che di scrivere. Questo dato apparentemente marginale fa di Parronchi il testimone di un mondo che non esiste più, ma che è concreto al punto da poterlo osservare, con tutti i suoi riverberi e cupe dissolvenze. Su questo sfondo si muovono personaggi che vengono con forza riportati nei luoghi che li videro vivi, al punto da lasciare un'impronta, ora divenuta visibile nella scrittura: «e i morti ancora parlano coi vivi» (*Climax*), come, grazie alla visione, accade nel poema dantesco.

Alla luce della prospettiva e del punto di vista è da intendere anche il ripetersi dei titoli negli anni. E basta pensare a *Per strade di bosco e di città*, che rispecchia il suo andamento fonico, il dinamismo dei testi nel corso dei decenni. Con questo titolo escono da Vallecchi tre poemetti e, quaranta anni dopo, nel 1994, si ripete nell'edizione della Polistampa, una vera e propria raccolta, che fa da sfondo, rispecchia e cita la prima stagione poetica di Parronchi. Oggi, nella «sistemazione ultima»<sup>23</sup> delle sue poesie, *Per strade di bosco e di città* raccoglie testi che vanno dal '37 al '54, il primo «libro» di Parronchi. Lo stesso discorso vale per *L'incertezza amorosa*, che nei due volumi delle *Poesie* figura come «quaderno» del '50-'51 e che nel '92 dà, invece, il titolo a una scelta autoantologica che va dal '37 al '91. L'idea di una prospettiva anche per la memoria è ribadita anche oltre la raccolta di tutte *Le poesie*, dove si registrano temporanei abbandoni e successivi recuperi. Accade per *Il murale di Venturino in piazza Pertini a Castelnuovo dei Sabbioni*, apparso, illustrato in ogni pagina dalle figurazioni del muro, nelle edizioni della Galleria Pananti nel 1992, ma anche per i testi *Noi due in una vecchia foto ritrovata* e *Mi accade spesso di tornare in sogno*, presenti in *Diadema* del 1999 ma assenti ne *Le poesie* del 2000. Nell'ultimo quaderno a stampa, questi testi ritornano in *Quel che resta del giorno*, uscito nel 2001 per i tipi fiorentini dell'editore Le Càriti, dove il titolo è anche chiave di lettura per la prospettiva memoriale di un uomo e di un poeta: «A volte la fortuna di un titolo è quella di andare al di là del libro pel quale fu scritto. Così il titolo del bel romanzo di Kazuo Ishiguro e del bellissimo film che ne fu tratto da James Ivory, non so quanto farebbe al caso di molti altri scrittori messi a confronto con una vita dall'ultimo baluardo dal quale è dato loro riviverla e rivederla»<sup>24</sup>. È ancora la vista

<sup>23</sup> Cfr. *Nota dell'Autore*, in *Le poesie* (2000: LIX).

<sup>24</sup> A. Parronchi, *Nota dell'autore* (2001: 50).

a dominare il campo poetico. Già Luigi Baldacci aveva individuato chiaramente il collegamento tra la *suite* di *Città* e la possibilità «di fare del cinema con la poesia», citando la notizia in calce all'Edizione Vallecchi del '54 in cui Parronchi parlava di «una particolare disposizione poetica che, come la camera cinematografica, permettesse di *filmare* una situazione, di vederla».<sup>25</sup>

Credo bastino questi accenni, scelti come spia di un ben più ampio quadro di intersezioni e di rapporti, per testimoniare che l'appartata grandezza di Parronchi sta proprio nella capacità di essere un maestro con un numero esponenziale di campi in cui la sua arte sa esercitarsi. Quello da me scelto è solo un punto prospettico, un punto di vista, grazie al quale si aprono orizzonti in un proliferare continuo di significati.

L'ultima testimonianza di questo stile, che si esercita con perfetta circolarità, sta nella poesia *Frasca*, scritta nel settembre 2000 ad Acone, il piccolo paese del Mugello dove da qualche anno Parronchi trascorre le vacanze estive:

Il sole obliquo filtra nel frastaglio  
delle piante sospese d'un giardino  
incantevole dove è dato perdersi  
e io quando fa sera son sul punto  
di perdermi per non più ritrovarmi.  
Traspare da un incanniccato il giorno  
morente e dove tutto cede all'ombra  
una frasca s'accende del più vivo  
splendore e come sia giunto fin lì  
e da dove partito sia quel raggio  
immaginar non so, ma abbandonandomi  
in preda a quel fugace lume sento  
che tutto mi attraversa e che non offro  
ostacolo al trascorrer della luce  
per intricata via fino ad estinguersi.<sup>26</sup>

Una traccia iridescente di Dante, forse, si affaccia anche in questa poesia, con le sue ombre parlanti che non offrono ostacoli al trascorrer della luce (*Pur.*, V 26). In una redazione manoscritta di questo testo, che conservo tra i doni preziosi di Parronchi, alcune varianti sembrano raggiungere dantismi chiari. Mi riferisco al «vivo / lume» dei vv. 8-9 che nella stesura definitiva diventa «vivo / splendore», quasi per sostituire un troppo esplicito «vivo lume ch'io mirava» di *Par.*, XXXIII 110 con un sinonimo già usato da Dante in *Par.*, XXI

<sup>25</sup> L. Baldacci (1998: 20), *Parronchi poeta*, in AA.VV., *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio (Firenze, 10 febbraio 1995), a cura di I. Bigazzi e G. Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 17-31, a p. 20.

<sup>26</sup> Ivi, p. 39. *Frasca* dava il nome al quaderno de «La Luna», illustrato da una *Finestra* di Sandro Pazzi e con una «nota» di F. Contorbia (2001).

32: «tanti splendor, ch'io pensai ch'ogne lume». Anche il v. 10 dell'autografo è stato riplasmato in una dizione più colloquiale, mimetizzando il verso «quel raggio del più puro oro non vedo», che poteva serbare un'eco del «color d'oro in che raggio traluce» di *Par.*, XVIII 28, con un generico «quel raggio».

La prima stesura, dunque, a partire dal v. 6, recitava:

Traspire da un incanniciato il giorno  
morente e dove il resto cede all'ombra  
una frasca s'accende del più vivo  
lume, e come sia giunto fin lì  
quel raggio del più puro oro non vedo.  
E nemmeno lo so. Ma abbandonandomi  
in preda al fuggitivo lume sento  
che un raggio mi attraversa e che non offro  
ostacolo al trascorrer della luce  
per intricate vie fino ad estinguersi.

L'acuto osservatore Parronchi testimonia così, ancora una volta, che le voci dei poeti si colorano di splendori, spirituali più che figurativi, nell'equilibrio perfetto di luci, colori, armonie e significati.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### *Libri:*

- Dino Campana *sperso per il mondo. Autografi sparsi 1906-1918* (2000), a cura di GABRIEL CACHO MILLET, Firenze, Olschki.
- S. MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*, preceduto dalla *Genesi di L'après-midi d'un faune* di C. GUYOT, trad. con testo a fronte di A. PARRONCHI (1945), Firenze, Il Fiore.
- MONTALE, E. (1962, 1996): «Queste le ragioni del mio lungo silenzio. Dialogo con Eugenio Montale» (1962, 1996: 1628), a cura di Bruno Rossi, *Settimo Giorno*, Milano, 5 giugno 1962; ora in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a c. di G. ZAMPA, to. III, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1622-30.
- PARRONCHI, A. (1958): *Genova e «il senso dei colori nella poesia di Campana»*, in *Artisti toscani del primo Novecento*, Firenze, Sansoni, pp. 239-276.
- (1964): *La «dolce» prospettiva*, Milano, Martello.
- (1967, 2000): *Teorema della bellezza (dal latino di Vitellione) & De figura, 6 disegni di Lucio Saffaro*, Milano, Scheiwiller, 1967, pp. 30-1; poi Arezzo, Helicon, 2000, pp. 38-9.
- (s. d.): *Marcucci. Frammenti di realtà pittorica*, Firenze, Pananti.
- (1996): *Museo di notte e altre prose*, con una *Nota al testo* di M. Biondi, Pistoia, Via del Vento Edizioni, p. 29.
- (1997): *Ut pictura*, Firenze, Polistampa.
- (2000): *Note*, in ID., *Le poesie*, con introd. di E. GHIDETTI, *Alessandro Parronchi. Appunti per un ritratto*, 2 voll., Firenze, Polistampa.

- (2001): «*Quel che resta del giorno*», Firenze, Le Càriti.
- (2001): *Frasca* dava il nome al quaderno de «La Luna», illustrato da una *Finestra* di Sandro Pazzi e con una «nota» di F. CONTORBIA, Fermo, Grafiche Fioroni.
- UNGARETTI, G., PARRONCHI, A. (1992): *Carteggio* a cura di A. PARRONCHI, Napoli, ESI.

## Articoli:

- BALDACCI, L. (1998): *Parronchi poeta*, in AA.VV, *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio (Firenze, 10 febbraio 1995), a cura di I. BIGAZZI e G. FALASCHI, Roma, Bulzoni, pp. 17-31.
- BETOCCHI, C. (1936): *Il frontespizio*, n. 4, a. XVI, apr. 1936, p. 234.
- LENZINI, L. (1993): «Appunti sparsi per un ritratto di Parronchi» in *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Siena*, XIV, pp. 207-23.
- PARRONCHI, A. (1945): «La luce dipinta» in *Il Mondo*, a. I, n. 2, 21 aprile 1945; poi in *Pregiudizi e libertà dell'arte moderna* (1964).
- PARRONCHI, A. (1976): «La “camera ombrosa” del Caravaggio» in *Michelangelo*, n. 18, a. V, 1976, riprodotto nel catalogo della mostra *Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán: la luce del vero*, Bergamo, Galleria d'arte Moderna, settembre - dicembre 2000.
- PARRONCHI, A. (1990): «Prospettiva “di Spiracolo”» in *Eidos*, n. 7, a. IV, dicembre 1990.