

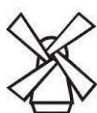
GIOVANNA IOLI, *La "virtù degli occhi sensibili" : colloquio con Alessandro Parronchi*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 6 (2006), pp. 13-41.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura della Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



il Mulino

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Giovanna Ioli

La «virtù degli occhi sensibili». Colloquio con Alessandro Parronchi

Di là dai secoli seguo una labile
traccia che mi conduce
in un mondo diverso
dove, amico prima di me già stato
vivo, dovrei comunque riconoscerti
invitarti, sedermi
con te a un tavolo, attento
a non turbar le tue parole e il tuo silenzio ...

...
La tua vicenda umana è ormai raccolta
nelle mani di Dio. Ma quelle tracce
che hai lasciato nelle opere
sono nostre,
nostro compito è decifrarle, leggere
in esse quel che la tua mente e il cuore
con forza intese, e le tue mani espressero.
Questo è quello che tanto mi commuove.
In esse si rifugia il segno labile
d'una sopravvivenza, la certezza
che per attimi brevi
dentro il groviglio cieco d'inquietudini,
e nel bisogno pure di conoscere
la nostra sorte, fa che dalle umane
miserie mi sollevi
al sogno della forma, alla forma del sogno¹.

¹ A. PARRONCHI, da *L'intervista*, in A. PARRONCHI, *Le poesie*, con un saggio di E. GHIDETTI, 2 voll., Firenze 2000, II, pp. 708-709.

1. *Via Settembrini*

Tolti piccoli intervalli ho sempre vissuto a Firenze. Gli andirivieni, le svolte, le vicissitudini della vita, si sono immedesimati con questo ambiente. Le esaltazioni anche, e le delusioni. Rimorsi non ne ho. In questa fusione, si sono immedesimate anche le passioni, gli oggetti di studio: Michelangelo, Donatello, Masaccio, vivendoci gomito a gomito, hanno finito col diventare la luce, il respiro di questo ambiente. Per questo Firenze non è mai sembrata una città che vive nel solo passato, ma una città che vive di vita inesauribile.

Dal 1925 questa è la mia casa e qui è venuto ad abitare mio padre notaio con me ancora ragazzo e con mia madre la cui famiglia veniva dall'Impruneta. Ma anche di qui dovemmo sloggiare negli anni di guerra. Gli scali ferroviari sono troppo vicini, e la stessa casa fu colpita dagli incursori dell'aria. Ci rifugiammo così al Bobolino, a porta Romana.

Dopo ottant'anni questa casa riflette i suoi interessi e i suoi studi: sculture, quadri, libri, opere che portano impressi la sua impronta. Questo è il mio pensiero mentre chiudo la porta della camera che Nara mi prepara con affetto quando vado a trovarlo. Oltre quella porta c'è il silenzio dei treni.

I treni che da Santa Maria Novella vanno verso Campo di Marte – mi spiega Alessandro Parronchi – non si fermano a Firenze. Deviano sul binario che passa sotto le finestre di via Settembrini, sdegnando lo scambio sui cui filano lenti gli Eurostar che arrivano e vanno verso Roma. Sono i «merci» a eludere le soste, indifferenti alle glorie fiorentine, ma a volte transita anche un misterioso «passeggeri» semivuoto, con tutti i finestrini accesi che dall'alto s'intravedono appena, sotto il tetto grigio del vagone. Quel loro rintocco nella casa di Parronchi è il suono della notte. Di giorno, il silenzio non può risuonare con una tale grazia, perché è già rotto dalla luce e dai motori delle poche auto della via Faentina, anche se arriva attutito dalle finestre socchiuse e si perde poi sulle pareti tappezzate di libri e di faldoni carichi di carte. Nel dormiveglia, invece, quando l'aria è già bruna ormai da ore, quel fruscio ritmato e intermittente, quel fischio rapido, quasi in punta di piedi, giunge improvviso, come un appello metafisico. È il mistero della notte. Quali vite stanno correndo con quel treno di fantasmi, che scivola al rullo di giunture di metallo su traversine, spettri d'alberi saldi sulla massicciata? Dove andranno i passeggeri dei treni della notte se

non si fermano a Firenze? Quali pensieri avranno mentre io, ovattata dal lino antico delle lenzuola con le cifre AP, osservo al chiarore della luna un cavallo, una conchiglia, un colle immerso nei grigi azzurrati di Marcucci? Sul mio capo si chinano Madonne e ali d'angeli, petali di rose, volti di donne e cavalieri seicenteschi, morandiani spigoli di case e le immagini di Alberto Magri. Da una cornice anche un Sandro di Rosai veglia il mio sonno. Sembra imbronciato o, forse, è assorto come nella vita in pensieri di colori che sfumano nel silenzio dei versi, nella nobiltà di accenti, nelle sillabe sonore della sua poesia.

Non è, dunque, il fischio del treno a tenere desta la guardia della mia attenzione. È, piuttosto, il suo irrompere in quel brusio pittorico, impastato dal silenzio dei quadri che mi guardano. È quel tacito bisbiglio di pensieri ad olio che mi spinge ad alzarmi continuamente dal letto, come per controllare il movimento di sguardi dipinti, i loro cambiamenti d'espressione. Per distrarmi da quelle vite che brulicano sulle pareti della stanza, spalanco la finestra e guardo il treno che passa, laggiù, in basso, affondato nel buio. Poco fa il sole radeva le cime degli ulivi, accendeva le prime stelle e poi scivolava un chiarore dietro i colli. Mi pareva già un miracolo, un portento. Passavano i treni anche allora, ma sembravano quasi festosi, in un rumore di routine. Il treno della notte, invece, era una visione, come il Cristo d'avorio, filiforme, appeso alla parete e il suo passaggio un monito del tempo, come se fosse scandito dal campanile, dal rintocco della Martinella.

Così trascorre la mia notte in via Settembrini, tra il passaggio a livello delle Cure, la ferrovia e il Mugnone. Accendo e spengo l'abat-jour sul comodino, anche se sento il sonno già pesarmi sulle palpebre da ore. Provo a chiudere gli occhi, li premo con le mani per vincere il bisogno di guardarmi intorno, con circospezione, con il presagio che i personaggi si levino dai muri, per continuare a vivere, così, in mezzo a noi. E forse lo fanno davvero, come se fossero consapevoli di stare nella casa giusta.

Sandro e Nara dormono ormai da ore nella camera accanto, sotto un'antica tela, enorme – *Il bacio di Giuda* – salvata dalle brame di un antiquario che voleva farla a pezzi per rivenderla con proficua leggerezza. Non so perché, ma in quel buio luminoso mi viene in mente il paradiso nero, immenso, che Tintoretto lasciò sul muro del Palazzo Ducale veneziano. Mi chiedo perché quel suo silenzio edenico, di luce, fosse in nero e quale colore potrei immaginare per questo mio silenzio notturno, rotto dal transito dei treni.

Forse è quello che filtra dalla luce dei fosfeni, un caleidoscopio di tinte, che mi pare di vedere con gli occhi chiusi, là, proprio nel centro della fronte, ma molto più interno, forse nel centro della mente, quando i sensi vitali sono spenti, sul limite. È quel silenzio colorato il mio rovello, la mia inquietudine, il mio oltremondo, finché il sonno mi vince.

Al mattino mentre facciamo insieme colazione racconto di quella mia notte nella casa di via Settembrini, con la confidenza di chi si sente a casa, come i personaggi dei quadri che per Alessandro Parronchi hanno una storia che si sposa con la sua. Volevo intervistarlo per la rivista trentina che ora mi ospita, ma era come cercare un ago in un pagliaio, tali e tanti erano gli argomenti possibili. Lui, non solo è avvolto da una bibliografia che conta duemila voci, stese con cura certosina da Nara, anno dopo anno: voci robuste che attraversano la storia dell'arte, la poesia, la critica letteraria, l'amore per il cinema, per i paesaggi². Non è, però, solo questo. Alessandro Parronchi è anche un meraviglioso monumento all'Uomo, come dovrebbe essere un uomo, tutto sostanza, senza un velo di supponenza per la miniera di cose che ha studiato, visto, toccato, interpretato, scritto o pronunciato. Molti anni fa, quell'umiltà senza vezzi è stata la prima cosa a colpirmi.

Alla parola «umiltà» mi risponde con un titolo, *Poesia, oggi, è umiltà*. Poi si fa aiutare a cercare dei fogli, autografi, dove ci sono degli appunti. Li leggo a voce alta:

Prima di stabilire quale dovrebbe essere la posizione del poeta nella società contemporanea, cerchiamo di capire lo stato di fatto, cioè dove esattamente è collocato oggi il poeta. La risposta può essere una sola: nella pattumiera. Se non si accetta questa realtà, non si potrà nemmeno ripartire per tentare non dico di sollevare il poeta dalla condizione attuale, ma per immaginare in che modo la poesia potrebbe immettersi utilmente nel mondo contemporaneo.

Già la parola «poesia», tra i vari significati che oggi accoglie, ha finito per adeguarsi a quello di «cosa inutile e improduttiva». Ascolto sempre più spesso l'espressione «fare una poesia» nel senso di trattare un affare

² La bibliografia redatta da Nara Somigli Parronchi è stata poi donata all'Università degli Studi di Siena e messa a disposizione degli studiosi nel volume di E. BASSI (ed), *«Il mappamondo volubile»*. *Bibliografia degli scritti di Alessandro Parronchi*, con un saggio di M. BOSKOVITS, premessa di L. LENZINI, Firenze 2004.

in modo non realistico e non conclusivo. Questo è, dunque, quello che oggi pensa l'uomo comune. Per uscire da questa reclusione e tentare di rientrare nell'esistenza, che cosa fa oggi il poeta? Fa quello che ha fatto anche in altri tempi, cerca di farsi uno strumento di dominio ideologico, e di comandare con quello. Quando, ed è il più spesso, questa operazione non gli riesce, non lo porta a raggiungere l'affrancamento sognato, si mette al servizio di un'industria, di un'azienda, di un partito, di una chiesa. Riduce così il campo d'azione, lo concentra in determinati settori. E si compromette. Si impone ideologicamente la necessità della compromissione. È un giro vizioso dal quale non esce più.

Come insegnante ho avuto contatti – scarsi ma per me significativi – con studenti contestatori. Apprezzabili o meno i loro sforzi, in molti di loro ho visto soltanto un assillo interno: la volontà d'imporsi sugli altri. Capisco quanto questo bisogno naturale di affermarsi a dispetto di tutto e di tutti sia connesso con la gioventù. Tutte le generazioni lo hanno conosciuto. Eppure tutti, una volta cresciuti, abbiamo dovuto riconoscere che quel che rimane e fruttifica nella coscienza degli uomini non è mai quello che viene imposto dall'alto, ma piuttosto quello di cui si rimane convinti. E cos'è che rimane, cos'è che fruttifica? Rimane e fruttifica ciò che non è stato imposto.

Sarà il colmo dell'ingenuità prospettare oggi una «funzione storica dell'umiltà»? e come potrà mai adattarsi l'*irritabile genus* a privarsi delle sue caratteristiche tradizionali, dell'abito che i secoli hanno confezionato? Non equivarrebbe a proporre, questo, a iniziare una carriera di Don Giovanni con l'evirazione? A rinchiudersi nudi nella gabbia del leone? Eppure se c'è una qualità che oggi il poeta dovrebbe mettere in luce, mi pare sia questa necessità di essere invece che di parere: una qualità umana sprovvista di qualsiasi apparato intimidatorio. Se la mutria dei professori universitari appare l'insegna stessa dell'alienazione moderna, se la spinta dei militari di carriera è la premessa dei campi di sterminio, il poeta dovrebbe al contrario concentrarsi in un'unica scienza: quella del cuore umano e cercare di acquisire un'unica potenza: quella della Parola. Ma perché dico ancora «il poeta»? I poeti! Perché, dove ce n'era uno, oggi ne occorrono centinaia. E dovrebbero farsi attenti a chi più attivamente e a fondo lavora contro ogni forma di sopraffazione, lontana e vicina. Non c'è speranza per loro. Né, d'altra parte, per il poeta. Per colui che sotto le apparenze riflessate al neon del benessere

contemporaneo, sotto i fiori di retorica del personaggio politico, sente, con terrore, le esalazioni della pattumiera. Quale direttiva seguire? Un realismo spietato, scientifico. Il senso di come siamo, di dove ci troviamo, potrà, questo, far nascere in noi un sentimento che allo stato di agitazione sia immensa vergogna, allo stato di calma disperata umiltà. Lo dico ai capipopolo e ai capi-fazione, ai filosofi, agli ideologi e ai bardi, a chi, in una parola, ha voglia, sete, ambizione di dominio. E lo dico a chi crede, ha creduto, o sta per credere nella poesia: un qualcosa, che non si comanda.

La sua arte nello schermirsi, dunque, non è un vezzo d'artista, è piuttosto la sua natura, meravigliosa, il suo schermo, la tana nella quale rifugiarsi, il «coraggio di vivere» senza cedere mai ai compromessi. È, in altri termini, la sua grandezza in ombra. Ripensando alla musica di quei treni notturni, sotto le sue finestre, mi dice:

In un quaderno di ginnasio – deve risalire al 1928 – ho ritrovato una prosa che incominciava così: «Io andavo una volta per una via di questo mondo. Guardavo le siepi e i frassini che correvano rasente e i monti lontani che rimanevano fermi; e anche un passero per l'aria rimaneva fermo, perché volava con la stessa velocità del treno». È proprio il mio inizio: una riflessione sul moto apparente e sulla distanza effettiva tra le cose. Più tardi, nel 1938, su «Campo di Marte», pubblicai una poesia intitolata *Distanza*: da noi alla donna amata, alla luna³.

Molto più tardi, siamo nel 1954, m'interessai all'ottica-prospettiva dei pittori quattrocenteschi: un filo, prima inconsapevole, che legava i miei interessi, si salda e mi imbrocca risolutamente per la mia strada.

2. Lo «specchio» della biografia

La sua competenza sui fenomeni della prospettiva, dello specchio, della rifrazione fu la prima cosa a colpirmi della sua opera. Il suo grande libro, *Studi su la dolce prospettiva*⁴, mi aveva lasciata a bocca aperta, spingendomi a leggere anche i suoi versi. La domanda mi viene spontanea ed è la più

³ Poi in A. PARRONCHI, *I giorni sensibili*, Firenze 1941.

⁴ A. PARRONCHI, *Studi su la dolce prospettiva*, Milano 1964, 675 pp.

ovvia: anche tu hai vissuto tutta la vita riflesso in uno specchio, sospeso tra la storia dell'arte e la letteratura, la poesia?

A questa domanda, che mi è stata rivolta più volte, mi è capitato di rispondere dicendo che la poesia è la concubina e la storia dell'arte è la sposa. In entrambe, però, c'è lo stesso sguardo, la stessa ricerca del vero. Passato l'esame di maturità, dopo un breve dilemma, se scegliere legge o lettere – mio padre faceva il notaio e, quindi, sperava nella prima –, io decisi per la seconda, attirato, però, dallo studio per l'arte figurativa. Il docente era Mario Salmi, imponente per la mole, ma paterno e affabile. Il primo consiglio che mi dette fu: imparare il tedesco e imparare a usare la macchina fotografica. In sostanza non corrisposi a nessuno dei due consigli, ma già al primo anno di università Mario Salmi m'informò all'Istituto Germanico, che allora era a Palazzo Guadagni a piazza Santo Spirito. La vocazione – se così posso dire – all'arte e alla letteratura, alla poesia, maturò proprio negli anni dell'università, e in parte sui lucidi tavoli dell'Istituto Germanico. A quel tempo dipingevo da dilettante, ma quando nel 1939 conobbi Mario Marcucci, capii che io non ero nato per fare il pittore, ma piuttosto per interessarmi all'arte, per cercare di capirla. L'amicizia con Marcucci fu per me fondamentale per la formazione del gusto, senso della bellezza, comprensione dell'arte. Il contatto diretto con gli artisti è sempre stato prezioso per i miei studi e mi ha aiutato anche nello studio dell'arte antica, che ho ripreso in modo sistematico nel 1956. Oltre a Marcucci ho avuto consuetudine anche con Rosai e con Morandi, che sono stati, con Scipione, i più grandi disegnatori contemporanei. Morandi è stato il primo ad accettare subito la mia attribuzione michelangiotesca del San Giovannino gradivo del Bargello. Rosai è stato una coscienza straordinaria: era un uomo uscito dal Medioevo e sbucato nel nostro secolo per caso. La prima volta lo incontrai al caffè. Percorrendo insieme la strada, non si sapeva che dire. Lui cominciò in questo modo: «Di tutta la bellezza che c'è bisogna prenderne un pochino».

Nella sua *opera omnia* diverse poesie ricordano Ottone Rosai. Mi vengono in mente dei titoli – *Sepolcro di Rosai*, *Retrospectiva di Rosai* –, ma Paronchi sfoglia una cartellina di inediti e mi porge una poesia dattiloscritta, che non conoscevo:

Rosai, la tua ultima stagione
quanto fu piena e viva!

Guardavi sempre a me come un fanciullo
 di cui non ci si accorge che invecchia.
 E mentre tu forse eri consapevole
 di avvicinarti alla morte
 io, già maturo, scoprivo l'amore
 e quanto amando sia gradito illudersi.
 Arrivato in ritardo
 affamato una sera a una tua cena
 divoravo carne senza sfamarmi.
 Tu mi guardavi come un padre.
 Ero proprio un bambino, ora lo vedo.
 Tu, invece, fin da piccolo, eri un saggio,
 un uomo che ha vissuto, un poeta.

Questi inediti, lasciati a maturare in un cassetto, stendono un velo di malinconia nel suo sguardo, come se vedesse scorrere le immagini di quegli appunti in versi.

La mia attrazione per la storia dell'arte ha portato con sé anche l'attrazione per i trattati, specialmente quelli medioevali di ottica, scritti in un latino che non presenta difficoltà – da Witelo a Berkeley –, ma anche per quelli di architettura e per gli epistolari.

Al riordino dei carteggi ho dedicato molto tempo, perché era anche un modo per mantenere viva un'amicizia: Pratolini, Marcucci, Sereni, Morandi, Ungaretti, Bellintani. Dalle loro lettere viene fuori un'auto-biografia involontaria. Si tratta di lettere fra amici, molto libere, con giudizi che riflettono la natura degli individui che li esprimono. E poi il carteggio è immutabile. Nelle poesia, invece, penso in particolare a *Replay*, la raccolta di versi del 1980, si prospetta la possibilità di ripetere quello che è stato, purgato dagli errori. Nel carteggio c'è la speranza di una sopravvivenza⁵.

La passione per le opere d'arte si è manifestata specialmente per la scultura, per l'apprezzamento della quale il tatto non meno della vista

⁵ Alcuni dei carteggi di Parronchi sono già editi in A. PARRONCHI (ed), *Lettere a Sandro (1939-1989): lettere di Vasco Pratolini ad Alessandro Parronchi*, Firenze 1992, pp. XIII, 452; *Lettere a Vasco*, con introduzione di M. BIONDI, Firenze 1996, pp. XXXIII, 428 (dal 1941 al 1987); *Giuseppe Ungaretti. Carteggio (1943-1959) con Alessandro Parronchi*, Napoli 1992, pp. 165; *72 missive di Giorgio Morandi ad Alessandro Parronchi*, Firenze 2000, pp. 109; B. COLLI - G. RABONI (edd), *Un tacito mistero: il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1939-1983)*, con prefazione di G. RABONI, Milano 2004, 300 pp.

è impegnato e rimane ancorato alla materia. La conoscenza e la comprensione di una scultura può sostenermi per vario tempo e permettermi anche ora che trascino le gambe di camminare non toccando terra.

3. *Le opere ritrovate*

Questi sono anche gli ingredienti che ti hanno permesso di fare scoperte importanti. Penso a tutte le tue pubblicazioni su opere ritrovate.

Nella mia vicenda c'è stata questa attenzione, casualmente fortunata, che mi ha fatto «scoprire», «ritrovare» opere memorabili. Probabilmente questi ritrovamenti qualcuno li potrà anche mettere in dubbio, ma io ci ho creduto e ci credo. Il ritrovamento di queste opere mi ha interessato per la loro consistenza, per la loro sistemazione e la loro tutela, sempre difficile e minacciata.

È il caso di un Crocifisso di Donatello dimenticato nel sotterraneo di un convento francescano sul Mugello. Mi portò a vederlo in un giorno d'autunno del 1995. Prendemmo la vecchia strada «bolognese» che da Firenze sale al passo della Futa. Il sole stava già calando dietro le selve dell'Appennino toscano: un'ora quanto mai propizia al poeta che mi sedeva a fianco, per il quale la parola «sera» sembra già una dichiarazione d'intenti.

La massima luce – disse –, quella del meriggio, dissolve ombre e luci, l'ora panica uccide i colori, li rende frazionati, confusi.

Quando giungemmo al Bosco ai Frati prendevano invece corpo i volumi del crepuscolo. Fu a questo punto che il critico d'arte ebbe il sopravvento sul poeta. Intorno al 1427, mi raccontò, Michelozzo Michelozzi di Bartolomeo, scultore e architetto fiorentino, rinnovò la chiesetta di San Francesco al Bosco, sul Mugello, su incarico del famoso mecenate Cosimo il Vecchio, amante di quel luogo così vicino a Ca' Faggiuoli. Michelozzo realizzò il rifacimento della chiesa, a pianta poligonale, con una bella abside al centro della quale, sopra l'altare, fu posto un crocifisso scolpito nel legno. Chi si incaricò di compiere quest'ultima opera fu proprio Donatello, che in quegli anni lavorava in stretta collaborazione con Michelozzo.

Un giorno dell'ottobre 1953, ospite di Piero Bigongiari a Barberino di Mugello, visitavo con lui e altri amici il convento di san Francesco. Sceso nel buio della cripta che corre lungo tutta la navata della chiesa e

inoltratomi fino all'altare, mi accorsi che vi era appoggiato, semiriverso, un crocifisso di legno. Alla luce provvisoria di qualche fiammifero ebbi modo, nonostante lo stato miserevole in cui si trovava, di riconoscere nell'opera un'altissima qualità. I nomi, legati a quel convento, di Cosimo il Vecchio e di Michelozzo, mi suggerirono subito, per associazione inevitabile, un altro nome; e ne andavo fantasticando con gli amici, durante il viaggio di ritorno per Firenze da quella gita. Segnalai l'opera alla Soprintendenza fiorentina, sollecitandone il pronto intervento al fine della ripulitura di cui essa abbisognava.

Con il capo chinato, i muscoli tesi nello sforzo di esalare l'ultimo respiro, Gesù sembrava abbandonarsi solo per un attimo. La scelta realistica di Donatello, che allontana definitivamente l'arte rinascimentale dalla tradizione gotica – precisò Parronchi – si anima qui di una tale forza interiore da lasciare stupefatto anche il legno, dipinto con effetti di sofferenza che s'incidono sulla perfezione adamantina della pelle di Cristo.

Nei ricordi del convento, i frati narrano che nel Cinquecento un terremoto lo fece cadere al suolo. Le gambe si spezzarono e fu mandato a riparare da un addetto di scarperia, che lo imbrattò. Un drappo di gesso fu avvolto intorno all'inguine per ricoprirne la nudità e altro gesso fu aggiunto intorno al capo. Così rivestito fu riportato in chiesa e successivamente appoggiato a un altare in un sotterraneo.

«Tropo rimase sconosciuto ed è / oggi la voce che non ci dà tregua», scrisse Parronchi in una poesia e fu in quell'oscurità animata dal bagliore di un fiammifero che gli comparve il volto scavato, la prospettiva sinuosa e compatta del corpo appoggiato alla croce, come se fosse lui a sostenerla e non il contrario:

E tutto torna a fondersi nel giro
breve della sua fronte, e dal suo cuore
prorompe come un unico respiro
di quello che in ognuno era l'amore.

Mi raccontò anche di quella storia del Vasari dove si riporta la frase che Brunelleschi rivolse a Donatello, proprio a proposito del suo crocifisso: «Tu hai messo un contadino in croce». Filippo Brunelleschi – mi spiegò – non alludeva al fatto che l'opera dell'amico fosse destinata a una chiesa di campagna e non a una cattedrale, ma piuttosto alla ricerca stilistica espressa in

quella scultura, che non corrispondeva al carattere ideale imposto dall'arte del loro tempo.

Parronchi mi fece notare come dalla misura del piede si trovano le proporzioni di tutta la statua e mi illuminò anche sulle tracce che questo crocifisso aveva lasciato su quello di Michelangelo nel 1493.

Anche quel crocifisso, custodito nella chiesa di San Rocco a Massa, fu una scoperta di Parronchi, successiva di una decina d'anni. Prima che il suo sguardo infallibile la scovasse, infatti, era attribuito a Felice Palmi ed era dipinto a finto bronzo. Fu proprio questo ritrovamento a segnare l'inizio degli studi di Parronchi su Michelangelo, famosi non tanto e non solo per numero di pagine, ma per la straordinaria novità dell'interpretazione⁶.

Ripercorrendo a ritroso la via che doveva ricondurci a Firenze mi sembrò, per un attimo, che una luce avesse diradato la mia consueta nebbia di nozioni e che l'arte mi fosse veramente arrivata, viva, nella mente. Lo dovevo al poeta o al critico d'arte? Fu per frenare la mia ammirazione o, più probabilmente, per la sua somma modestia che mi disse:

Ho studiato e riconosciuto il crocifisso di Donatello, di Michelangelo, di Jacopo Sansovino in Santa Maria Maggiore a Firenze perché era un genere di opere molto trascurato.

Qualche giorno dopo, però, mi arrivò una sua lettera e dentro trovai una poesia autografa e ancora oggi inedita, datata 10 dicembre 1995, dove la sua chiaroveggenza aveva accolto la mia ignoranza come un dono:

Tornando dal Bosco

Il declivio dei prati una cortina
chiude che non dispero oltrepassare.
Dissestata la via per dove inoltro
ma mente e cuore aperti come un mare
trova se il desiderio non m'inganna
l'amica mia veramente Giovanna.

Quando l'anno successivo fu riconosciuto un Michelangelo a New York, con grande scalpore e notiziari diffusi da tutte le televisioni, provai una stretta al cuore. Niente di tutto questo aveva scosso lo strano mondo in cui viviamo quando, trent'anni prima, Parronchi lo aveva identificato con

⁶ A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo*, 6 voll., Firenze 1968-2003.

«geometrica» precisione (secondo Dante – *Convivio* II XIII 26 – la geometria è «ancilla» della *scienza perspectiva*). La storia che mi racconta ripercorre con minuziosa precisione come avvenne questa scoperta.

Nel 1968, poco tempo prima di dare alle stampe il mio primo volume su Michelangelo giovane, mi imbattei nel catalogo di una vendita all'asta di Christie's del 1902, dove Stefano Bardini attribuiva al «divino» una piccola scultura, proveniente dalla collezione Borghese. La foto che la riproduceva, peraltro di altissima qualità, mi folgorò. Non ebbi dubbi: si trattava del giovane Michelangelo. Così, *in extremis*, inserii l'opera nel mio catalogo.

Ovviamente, telefonai subito a Christie's a Londra per capire che fine avesse fatto l'opera. Mi comunicarono che non essendo stata venduta era tornata a Roma, dove fu acquistata, passando per un reperto d'età classica, dall'architetto Standford White, che avrebbe poi progettato l'edificio di Manhattan acquistato nel 1950 dal governo francese.

È una piccola statua, alta 90 centimetri (non considerando la parte inferiore delle gambe di cui è decurtata), senza braccia (la destra doveva impugnare un arco, la sinistra cercare la freccia nella faretra, appena abbozzata sulla schiena in forma di zampa di leopardo), da tutti identificata per un Cupido.

Per riconoscere l'opera di Michelangelo finita in America nel 1905, prima nella casa di un ricco newyorkese, poi esposta nell'atrio dell'Istituto culturale dell'ambasciata francese, a pochi passi dal Metropolitan Museum, a lui era bastata la vista sul catalogo di un'asta.

Il mondo internazionale dell'arte è sempre restio ad accettare questo tipo di novità. Un'attribuzione a Michelangelo era ed è considerata una specie di delitto. Io ne ho fatte quindici, se ho contato bene, ma l'ambiente era chiaramente avverso. D'altra parte, nessuno ha potuto rimproverarmi di essermi interessato alle otto opere di Michelangelo, menzionate dal Vasari, che non esistono più. Che fine hanno fatto? Io penso di averle ritrovate e di averne documentato l'attribuzione. Quella che vidi nel 1968 era una fotografia «parlante» e si trattava chiaramente di un'opera di Buonarroti. Non ho mai avuto dubbi. Adesso, dopo quasi quarant'anni, tutti ammettono che avevo ragione, sostengono che si tratti di Cupido, ma si tratta dell'Apollo. La statua rappresenta

un adolescente, mentre Cupido è un putto. Del resto, l'esistenza di un Apollo è documentata nel 1550 da Ulisse Aldovrandi, a proposito del giardino di Jacopo Galli, il banchiere che fu garante di Michelangelo nel contratto per la Pietà di San Pietro, il quale parla di un «Apollo intiero ignudo con la faretra e saette al lato». Quel che è certo è che l'opera fu realizzata nel periodo romano del giovane Michelangelo, e cioè tra il *Bacco* che ora è al Bargello di Firenze, del 1497, e la *Pietà* vaticana, del 1498-99. La testa riccioluta fa pensare a quella del *Bacco*.

4. «*Perspectiva*» e poesia

Parronchi sorride sornione quando gli dico che «fotografia parlante» mi pare una citazione dantesca e precisamente quel luogo del *Purgatorio* dove Dante vede i bassorilievi che rappresentano esempi di umiltà (Pg. X 28-39), scolpiti «di marmo candido e addorno / d'intagli» e talmente perfetti da non sembrare «immagine che tace»: «Colui che mai non vide cosa nova / produsse esto visibile parlare, / novello a noi perché qui non si trova» (vv. 93-96). L'amore di Parronchi per la trattatistica medievale, per l'ottica e la *perspectiva* aveva messo a punto una speciale facoltà di vedere. D'altronde era stato proprio lui a scrivere nel 1960, auspice Gianfranco Contini, uno straordinario saggio su *La perspectiva dantesca* che fu ripubblicato con qualche modifica nel già citato volume di *Studi su la dolce prospettiva* del 1964, dove poesia pittura scultura sono perfettamente fusi:

La materia dottrinale del Convivio lascia distinguere abbastanza nettamente le parti per cui Dante ha fatto ricorso alla *perspectiva*.

Per quanto riguarda la facoltà del vedere, prima è parola di quella «luce discretiva» che è vista intellettuale, ovvero discernimento (*Conv.* I XI 3-4). Poi sono attentamente considerate le leggi che reggono la «virtù» degli «occhi sensibili»⁷.

Gli esempi d'umiltà e la virtù degli occhi sensibili sono le doti che fanno di Alessandro Parronchi un esempio unico, confermando ancora una volta che la grandezza di un autore non si allontana mai da questi confini. La sua umiltà regale si manifesta anche quando tento di riaffacciarmi sul versante

⁷ Il saggio su Dante è stato ripubblicato di recente nel volume A. PARRONCHI, *Due saggi danteschi*, Firenze 2003, pp. 11-100.

della poesia, perfettamente consapevole ormai che il continuo ragionamento sulla prospettiva e sugli effetti che questa incide nell'arte, ha nella sua opera poetica un esito che mette in primo piano l'interdipendenza fra le arti, l'idea che – come scrisse Montale – «tutte le arti hanno un fondo comune».

Sono in fondo la stessa cosa. La scultura e la pittura non esistono se non attingono a una forma poetica. E quando la raggiungono, l'esito è poesia. Diversi sono solo i mezzi e anche l'implicazione della materia da dominare.

Quella della poesia mi apparve come una strada aperta, misteriosa e invitante. Piena di fascino e di piena soddisfazione intellettuale. La lettura dei poeti fu una droga che imparai a sostenere senza corrompermi. Anche le prime grandi impressioni poetiche che mi hanno portato alla coscienza di esprimermi con parole mie risalgono agli anni dell'Università, dove i miei orizzonti si sono aperti sul versante dell'attualità, con Montale, Ungaretti e la rivelazione di Rimbaud. Un amico del tempo dell'università mi guastò l'incontro col *Bateau ivre* anticipandomene a voce il finale; ma fu un sfregio subito risarcito scoprendo poi da me, nel silenzio della mia stanza, gli urli strazianti e la musica di quel poeta. Poi mi sono fermato a lungo a studiare Leopardi e Baudelaire, che potrei definire i miei padri o fratelli maggiori. Dall'apertura che si produsse, mi sono buttato un po' in tutti i campi: andavo in biblioteca a leggermi le poesie di Tasso; poi Eliot, Gerard Hopkins, Friedrich Hölderlin e naturalmente i francesi, dai romantici Georges-Pierre-Maurice de Guerin a Gerard de Nerval. E in un tempo in cui nelle antologie scolastiche poteva accadere di trovare *Il sabato del villaggio* amputato delle ultime due strofe, ringrazio ancora quel prete – don Chirico – che in quarta elementare ci fece mandare a memoria la prima strofe del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, ma poi, fino alla terza liceo, non fu che un alternarsi della triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio. Eppure l'evento più vivido – quasi un segno premonitore – che mi è rimasto nella mente risale alla fanciullezza. Avevo sei anni e un mattino, sulla rotonda Palmieri davanti al mare di Livorno, riprodotta in un quadro di Fattori, incontrai la signora Angelica Marrucchi, una donna straordinaria che aveva fondato la «Casa Speranza» per riscattare le donne traviate, che mi recitò la canzone di Dante *Donna Pietosa*. Io ne ebbi un'impressione enorme.

A poco a poco ho dovuto rendermi conto che la poesia era la costante segreta di ogni mia attività. E in quanto segreta, in quanto nascosta, era confinata nei momenti di ozio, negli intervalli, nelle pause, ma perciò stesso presente ovunque. Dal sonno, dall'abitudine, io tento di riscattarmi in una visione nuova delle cose, in un impegno nuovo nelle parole.

E anche in questo campo eserciti «la virtù degli occhi sensibili»? In realtà gli sto chiedendo delle conferme per un'ipotesi interpretativa, fra le tante possibili.

In un recente studio, infatti, dopo un lungo rimuginio, ho cercato di stabilire un rapporto concreto tra la capacità di vedere e la poesia, nel fondato sospetto che siano la vista, l'occhio, i riflessi specchiati sulle cose a fare scattare in Parronchi l'esigenza di parlare dei suoi «paesaggi dipinti». Questa sua attenzione alla luce, ai colori, ai suoni che dalle cose si sprigionano, ha nella sua opera una matrice scientifica precisa, che lui ha studiato a lungo, appartandosi in una concentrazione claustrale, indifferente ai rumori del mondo. Il mondo luminoso e quello sonoro possono sembrare estranei l'uno all'altro, eppure esiste tra suoni e colori un'affinità che Goethe aveva già intuito nel suo studio sui colori pubblicato nel 1786, ben prima dai deliri di Rimbaud nella sua *Stagione all'inferno*, il quale, dopo avere ideato un colore delle vocali, riusciva a scrivere i silenzi, le notti, le vertigini: a esprimere, insomma, l'inesprimibile.

5. La musica

La varietà dei colori nella poesia di Parronchi conserva una traccia simile e basta pensare alla componente musicale dei versi, scandita da endecasillabi, che riflettono la strumentazione verbale della sua poesia.

La fonte di godimento più puro è stata la musica. Il riandare a quella goduta prima ha chiuso la voglia di seguire le evoluzioni moderne. Ho ascoltato molto Monteverdi, il grande Settecento, tra Vivaldi e Händel. Berlioz l'ho conosciuto tardi, ma è stata una rivelazione, soprattutto la *Dannazione di Faust* e i *Troiani*.

Tra le tante cose che Parronchi scrisse, una in particolare è ancora oggi poco nota: un testo musicato da Valentino Bucchi, *Il giuoco del Barone, in 9 e più colpi di dadi*. Il testo fu redatto nel 1935, ma il nome di Alessandro

Parronchi compare solo nell'edizione Suvini Zerboni di Milano nel 1955. Gli chiedo di raccontarmi la storia che si nasconde dietro questi vent'anni di censura del suo nome.

La colpa di questa censura è attribuibile a me soltanto.

Il ricordo di Valentino è per me legato agli anni precedenti e immediatamente successivi alla guerra. Mi pare che ci siamo conosciuti nel 1934, quando ero al primo anno di università. Parlava spesso e coltivava lo studio di Malipiero, che doveva essergli stato guida nella lettura degli antichi. Come altri della mia generazione, doveva aver scoperto in Debussy il senso della musica moderna. Penso che la grande esperienza di Dallapiccola, che conviveva con lui nel Conservatorio, dovesse essergli rimasta meno nota. Ricordo anche piccoli versi di Verlaine accennati da Valentino sulle note di Debussy.

La vocazione musicale di Valentino era un dato di fatto che c'inorgogliava in quanto appartenenti a un «gruppo»: quello, appunto, che ruotava intorno a Piero Santi, Giorgio Spini e Franco Fortini, noi che abitavamo «di là dal Mugnone». Si giurava sul genio di Valentino. Fu in quel clima che nacque il *Barone*, che per me fu un'avventura passeggera, per Valentino l'inizio vero e proprio, felice, dell'attività di musicista. Un musicista, per esprimersi in un'opera, ha bisogno di un libretto adeguato. Di questo discorremmo una notte sul Ponte Rosso con Franco Fortini, il quale mi disse: «Si potrebbe inventare una storia sul filo del giuoco del Barone». L'indomani mattina buttai giù a penna, sul rovescio del Gioco del Barone, comprato in una cartoleria alla fine della via Faentina, diverse strofette dov'era, in sintesi, la storia strampalata di quel personaggio. Erano passati due o tre giorni, quando incontrai Fortini, che mi informò come l'operina fosse già stesa e Valentino lavorasse alla strumentazione per metterla in scena al teatrino sperimentale di via Laura. Cosa successe in me a quella notizia non sto a dire. A quell'epoca non avevo ancora pubblicato nulla, e l'idea di affacciarmi in pubblico coi versi di un libretto che avevo buttato giù in due ore mi atterrì. Che Valentino Bucchi fosse il nuovo Jacopo Pieri, lo davo per scontato, non altrettanto mi appariva certo che quei versi potessero figurare opera del nuovo Ottavio Rinuccini. Fu così che informai Valentino per scritto che sconfessavo il *Barone*. Lui lo finisse e lo rappresentasse, ma tacendo il nome del librettista. La mia volontà di non comparire fu rispettata. Il

20 dicembre del 1939 fu rappresentato con successo al teatrino di via Laura e fu prova una recensione di Bruno Barilli; fu replicato nello stesso teatrino il 18 febbraio del 1945 e tra gli spettatori c'ero anche io. Quando Bucchi lo ripresentò al Premio Italia nel 1956, aveva ripristinato il mio nome. Versi scritti alla diavola a ventidue anni avevano determinato lo scatto di una fantasia musicale eccezionale, da essi avevo temuto eterna infamia, e ora, dopo venti anni, venivo a riceverne un premio. Devo anche aggiungere che questa è l'unica pubblicazione per cui mi siano arrivati dalla SIAE accrediti, mai riscossi, che potranno ammontare a 10.000 lire. Scrittore, speravo di essere, non per pochi, e tuttavia sono rimasto di pochi lettori.

Si trattò, ovviamente, di un «giuoco nato per caso in una brigata di ragazzi» per i quali era predisposto un futuro artistico. Per Parronchi restò sempre solo un «giuoco» dal quale prendere «le distanze, anzi le lontananze», ma il significato sotteso era tutt'altro che giocoso.

Il significato è ovvio. Il «Giuoco» in cui è introdotto il protagonista diventa la vita stessa: una vita dominata dal caso. I dadi li gettano gli spettatori, precipitando il Barone nella sua tormentosa vicenda. Innamorato deluso, soldato, pellegrino, pazzo, carcerato, morto, e poi pronto a riprendere la sua parte di perseguitato dalla cattiva sorte, a cui in ultimo la sorte illogicamente sorride. Certo che i due versi che costituiscono il motivo centrale del «Giuoco» – «il più bello della storia / son la morte e la pazzia» – sono tutt'altro che consonanti col clima «Imperiale» degli anni Trenta. Un altro distico, «Io alla guerra ci voglio andare / far la guerra a me mi piace», aveva naturalmente un significato di presa in giro, come attesta la forma di ridondanza parodica del doppio pronome. La guerra, il re, la prigionia, erano visti nello spirito di *A nous la liberté* di René Clair, un film che facemmo proiettare a nostre spese una domenica mattina nel cinema di via Faenza.

6. Il cinema

Oltre che di musica la poesia di Parronchi si è nutrita anche del carattere visivo, cinematografico, dove si nasconde un misterioso rapporto tra suoni, colori e luci: riflessi che diventano figure geometriche, prospettive appunto.

Importanza fondamentale al pari dei libri e delle statue hanno avuto i film, una produzione insieme con quella delle altre arti soffocata dall'industria e dal mercato. Ma *I sette samurai* e *L'Arpa birmana* hanno lasciato in me tracce profondissime, non meno dei quadri e delle sculture.

Il titolo di un recente quaderno, *Quel che resta del giorno*, uscito nel 2001 per i tipi fiorentini dell'editore Le Càriti, ci riporta ancora a letteratura e cinema:

«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»⁸.

È ancora la vista 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 1954 in cui Parronchi parlava di «una particolare disposizione poetica che, come la camera cinematografica, permettesse di *filmare* una situazione, di vederla»⁹.

La mia raccolta del 1954, *Per strade di bosco e di città*, contiene tre poemetti, *Giorno di nozze* (una specie di intermedio rinascimentale che mette in scena un moderno matrimonio borghese), poi *Nel bosco* scritto dopo aver visto il famoso film *Rasho Mon* di Kurosawa, che m'ispirò anche un articolo dal titolo *Luci di un Medioevo perenne* e, infine, *Città*, storia di un appuntamento mancato e di una ridda di fantasie notturne che sostituiscono un amore ormai defunto. Crisi sentimentale che si annunciava nel libro *L'incertezza amorosa* (1952).

La passione di Parronchi per il cinema ha radici che affondano nel primo dopoguerra. In *Coraggio di vivere* (1961) c'è una poesia datata 1945 che già dal titolo premette le suggestioni di quest'arte visiva spesso considerata minore: *Dopo il cinema*.

⁸ A. PARRONCHI, *Nota dell'autore*, in *Quel che resta del giorno*, Firenze 2001, p. 50.

⁹ L. BALDACCIO, *Parronchi poeta*, in I. BIGAZZI - G. FALASCHI (edd), *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio, Firenze 10 febbraio 1995, Roma 1998, pp. 17-31, p. 20.

Usciti per la via,
se è giorno ancora, come si colora
la gente nel respiro della sera!
E che dice la pietra
d'un antico palazzo contro il ferro consunto
dal calore di tante rosse mani?
Parla del mare d'anni che ha sospinto
fino a qui, o appena più lontano, dove
l'onda lambe la riva,
vacilla un passo, mancano
le forze, manca il coraggio a chi va.
Poi come quando ha fine la canzone
che amiamo un'altra entra nel suo solco
e termina anche lei né vive quella
di prima, così il bar la notte i lumi
dei cinema, il ritorno, non son più
l'eterno della vita, ma momenti.

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 incanniciato il giorno
morente e dove il resto 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 estinguersi¹⁰.

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

¹⁰ *Ibidem*, 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.

(*Par.* V 26). In una redazione manoscritta di questo testo, che conservo tra i doni preziosi di Parronchi, alcune varianti sembrano raggiare 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 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 così:

Traspare 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.

Guardare in sé, conoscersi, è una strada per scoprire i miei temi. E sapere ascoltare. Le cose, gli avvenimenti, a volte piangono, a volte minacciano, fanno paura. Bisogna imparare a leggere le cose. La realtà non è sempre decifrabile, e non ha un codice prestabilito di cui si arriva a possedere la chiave. La luce, però, solare o lunare passa sulle cose e le rinnova a ogni momento.

7. Poesia e pittura

Già, la luce. È questo che invade i suoi componimenti, a partire dalla limpida chiarezza che li contraddistingue. Eppure, sotto si avverte un tessuto così fitto di scienza, arte, prospettiva, potenza visiva, sensibilità pittorica e musicale da lasciare sconcertati. Più grande è una poesia e più è misteriosa la sua trama, più intricati sono i suoi rapporti, le sue coincidenze. Quella di Parronchi, travestita di candida e ironica chiarezza, è ammantata del mistero del creato, della chiaroveggenza, che significa anche un vedere così chiaro

da trasformarsi in visione. La precisione dei suoi paesaggi deriva – come scriveva Montale a proposito di Dante¹¹ – «dal tentativo di riprodurre esattamente la cosa che è stata veduta chiaramente», perché il suo mondo è ancora quello di un visionario. «Dante crea gli oggetti nominandoli e le sue sintesi sono fulminee», aggiungeva Montale. Ciò che Parronchi vede è il «correlativo oggettivo» dell'emozione stessa ed egli esprime non l'idea, ma il fondo emotivo delle idee, come voleva ancora Montale parlando di Eliot e Dante, «trattando l'ombre come cosa salda».

Con questa peculiarità Parronchi si allontana definitivamente dalle costruzioni ermetiche e dall'umanità di altre correnti, mettendo in piena luce l'aspetto sensibile di un'opera d'arte. Lo fa «su fondamenti invisibili» ai più, ma non al suo occhio infallibile.

I nomi indicanti movimenti letterari sono etichette: e con le etichette non si fa né storia né critica. Dopo tanti anni di scrittura in versi mi sono almeno convinto di quello che non voglio. Non voglio gli «ismi» moderni. Nessuno. Non l'espressionismo, non il surrealismo, non il dadaismo, l'avanguardismo e lo strutturalismo. Voglio la realtà, voglio il presente nella sua dimensione media. Nel presente ci si può esaltare, si può riderne, lamentare, si può tentare di sfuggirgli, constatarne l'orrore, profetizzare il peggio. Nessuno di questi sentimenti è interamente alieno da chi scrive. Per ciascuno di essi furono creati, tanto tempo fa, i generi letterari. Prevalga il pianto o il riso, la pietà, la tragedia, la commedia, o la farsa o l'elegia. Chi scrive non è per le soluzioni globali, per lui il tempo si spezza in minuti, e nella macina dei minuti troppo spesso accade di veder riapparire il dominatore nelle vesti del candidato in cerca di voti, il demiurgo in quelle del pitocco. Il presente, questa dimensione infinitesima del tempo, sarà sempre da vivere e da morire.

Certamente è sbagliato pensare che la mia poesia possa essere una «copia» della realtà. Della realtà che abbiamo ormai siamo stanchi. Basta che le sillabe avvertano un metro secondo cui muoversi, che la realtà trasposta nei versi non sia più la realtà nota. Da qui la necessità del «verso».

Il metro e il verso sono nella poesia di Parronchi di esemplare compostezza, come se volessero realizzare il tono medio, parlato, del discorso, ma conservano una misura che ci riporta indietro nel tempo.

¹¹ Discorso SM2, p. 2676.

Per D'Annunzio «il verso è tutto». Per me non è tutto, ma è pure qualcosa di ineliminabile e d'indeclinabile. Un tempo, questo «tono medio, parlato», m'illudevo potesse corrispondere al «recitar cantando» della Camerata fiorentina. Ma i tempi cambiano. Il «recitar cantando» non era più lo Stil Novo, una poesia come la mia, nata negli anni Trenta, non era più il «recitar cantando». Però Cavalcanti e Rinuccini erano pure dei miei autori fra i più cari.

Da una cartellina di appunti e testi in formazione saltano fuori versi più chiari d'ogni discorso:

L'incanto che su di me infonde il paesaggio
 si dissolve, la musica che m'empie
 come flutti che intorno si rifrangono
 diluisce dilegua.
 Ne serbino i miei versi almeno l'eco.

Tutte le poesie, suddivise in quaderni, sembrano ancora oggi un cantiere aperto, in movimento, come un corpo che nasce, cresce e si modifica. I «quaderni» riempiti da Parrochi, che corrispondono ad altrettante raccolte uscite in più di sessant'anni, sono state riunite a chiusura del secondo millennio in due volumi. Da allora c'è stata una continua fuga dal monumento di un'opera omnia: *Noi due in una vecchia foto ritrovata*, una poesia che chiudeva *Diadema*, ma sfuggita dai due tomi dell'opera in versi, uscirà con una nota di Franco Contorbia e un'incisione di Sandro Pazzi in un'edizione di 300 esemplari con altri due testi, *Frasca e Finestra*, nel 2001. Poi sarà la volta di *Quel che resta del giorno*, sempre nel 2001¹², *Esilio* nel 2003¹³, *Poesie dei 90* nel 2004¹⁴. Questa «fuga» dall'opera omnia sarà presto riunita in un volume unico, con l'aggiunta degli inediti che stiamo scorrendo insieme, formando così un nuovo «quaderno».

I miei libri di poesie – quali si trovano ora riassunti nei due volumi editi da Polistampa (2000) – sono, per così dire, sottesi da un filo biografico: come lo erano quelli di Ungaretti che non per nulla intitolò la raccolta completa delle sue poesie *Vita di un uomo*. Così, sulla traccia degli

¹² Firenze 2001, 54 pp.

¹³ Con una nota di Giovanna Ioli e un disegno di Mario Marcucci, Novara 2003, 68 pp.

¹⁴ Con una nota di Giovanna Ioli, in tiratura limitata di novanta esemplari numerati con gli auguri dell'editore, Roberto Cicala, di Interlinea.

esempi maggiori, si è svolta, negli anni 1937-1999, la mia opera poetica. In questo senso *Esilio* si stacca da tutti gli altri precedenti libri. Perché sono, queste, poesie «fuori del tempo». Corrisponde, in questo senso, una simile poesia, a una mia aspirazione? Devo dire fermamente di no. Mia aspirazione determinante è stata quella di confrontarmi col tempo che sono stato determinato a vivere. Fin da quando, vivere, seguiva il corso delle stagioni, cercando e qualche rara volta trovando un accordo con loro, a quando nel tempo mi trovai infine avvolto, e travolto, come creatura inconsapevole. Mai che tentassi una «fuga» dal tempo. Ma accade che a volte ne sia rimasto fuori. Incoscienza, inconsapevolezza, ignoranza, pigrizia, oblio: qualità tutte negative. Ma non per questo improduttive. Ho cercato, in questi intervalli, di rimanere sveglio, di ascoltare il linguaggio delle cose. Una vita ridotta allo stato vegetale. Indifesa. Contro l'incendio, la nuova e sempre risorgente barbarie. Contro quella «storia» dalla quale, in ultimo, l'inizio del XXI secolo rifiuta gli ammaestramenti. Eppure scrivo ancora. Anche Leopardi, nel momento in cui non spera più nulla e sente la sua vita naufragare, trova la forza di scrivere una poesia per esprimere poeticamente questo passaggio.

La parola come l'immagine esistono quando sorprendono come una rivelazione, quando riescono a essere strumento della comunicazione fra gli esseri umani, altrimenti sono solo un bla-bla che si aggiunge al brusio di fondo.

La prova di quest'ultima frase mi venne da un altro dei tanti itinerari che mi offrì la sua amicizia. Era il luglio del 1996. Nara mi richiamò a Firenze con affettuoso imperio. Avevano in programma una gita a Barga per l'inaugurazione della mostra di Alberto Magri alla quale Parronchi era stato invitato. «Vedrai, vedrai», mi disse. Il suo interesse per questo pittore aveva un fondamento che ho poi riscontrato più volte: un fondamento squisitamente umano oltre che artistico. Si trattava, infatti, sì di uno dei protagonisti dell'arte del Novecento, ma sempre attento alle domande sulla condizione umana, appartato e schivo quanto basta per fargli rischiare una posizione di secondo piano nel panorama artistico regionale e nazionale. Dalla visione delle tele esposte imparai che si può anche raccontare, in punta di pennello, ostentando una sorta di primitivismo che ricordava più i bassorilievi romanici o gli antichi libri di *exempla* di cui si servivano gli artisti del Medioevo, ma riproduceva la realtà quotidiana che vedeva scorrere dalle finestre del suo borgo, affacciato sulla valle del Serchio.

Come se leggesse nel mio pensiero, Sandro si avvicinò e cominciò a raccontarmi la storia di questo cantastorie raffinato e, pure lui, in ombra quanto basta per essere dimenticato.

Quello di Alberto Magri è un nome scomparso dalle cronache d'arte da vent'anni. Se ci distacciamo dal dovere bibliografico posso dire che è molto di più e, per essere precisi, dal 1916, anno della sua seconda e ultima mostra personale, che si tenne alla Famiglia Artistica di Milano, dove l'arcaismo di Magri ha fatto colpo su tutti: Giosuè Borsi, Ogetti, Viani, Boccioni ecc. Poi, nel volume di Giovanni Scheiwiller, *Art Italien Moderne*, edito a Parigi nel 1930, troviamo che di Magri si parla con grande considerazione, in linea con l'attività dei migliori pittori italiani, ma si accenna anche al fatto che egli preferisce starsene chiuso nella sua Barga a proseguire lì il suo lavoro.

Il suo commento si ferma qui, perché l'amarezza del tono faceva già intuire le ragioni della sparizione di Magri dalle citazioni dei cataloghi d'arte: la condanna della discrezione e della concentrazione, la stessa che ancora oggi relega Parronchi oltre la cortina dell'apparire. Poi aggiunge:

Magri ha guardato al suo paese, al suo metafisico Duomo, al gigantesco San Cristoforo ligneo, al pulpito del Duecento, alle sue architetture, fra cui l'uomo è semplice bastoncello interito, preso e riflesso come tra specchi. Ha guardato ai lunghi trapassi della luce tra le Apuane e le dorsali appenniniche, cercando l'ora assoluta, astratta, fuori del tempo, mentre per tutto penetra e si diffonde il cristallo dell'aria. Gli hanno aperto gli occhi i Pregiotteschi, Giotto, l'Angelico, e da allora una grande pulizia si è fatta dentro di lui. La sua pittura non ha alcun rigorismo intellettuale. È una storia chiara, che si legge nei piccoli pannelli nei quali solidifica scene della sua vita, come in un Diario.

Oggi nel suo studio campeggia un quadro di Magri del 1914, con le due gemelle poste a specchio, davanti a una finestra aperta. Una delegazione del comune di Barga e della famiglia del pittore l'ha consegnata personalmente al poeta per i suoi novant'anni. Mentre ci parliamo, lui ogni tanto lo sfiora con uno sguardo che non ha mai perso la lucentezza.

Nel suo Novecento in ombra altre immagini si affacciano alle pareti ricoperte di libri del suo studio, appoggiate sui montanti delle scaffalature o semplicemente appoggiare al dorso dei volumi. Tanti Marcucci di ogni dimensione, sovrastati da decine di sculture e tele di molti secoli prima. In

questa armonia senza tempo, il poeta sovrasta lo storico dell'arte, perché le opere da lui scelte e studiate appartengono ormai alla sua linfa affettiva. Fra questi lo scultore, pittore e illustratore Venturino Venturi che, per Parronchi, «è uno dei misconosciuti tesori dell'arte italiana contemporanea». Si riferisce a *Il Vangelo di Venturino*, in 45 tavole, e aggiunge:

Se non avessimo da Venturino questa prova, se egli non ci avesse fornito di tanto in tanto di questi esempi: di obbedienza a un tema, a un registro decorativo a cui piegare, assoggettare il proprio tumulto interiore, non avremmo nemmeno la misura della sua umiltà di grande artista, della sua fede «romantica», in uno stile che è scambio immediato tra moti del cuore e movimenti delle mani, delle dita che, in attesa di colpire col mazzuolo, tremano come sensitive.

All'opera di Venturino Parronchi dedicò una poesia, *Il Cristo di Venturino*, ora compresa nella raccolta de *Le poesie* e uno dei suoi «carmi», ispirato a *Il murale di Venturino in Piazza Pertini a Castelnuovo dei Sabbioni*, che farà parte, con altri otto poemetti scritti dal 1947 al 1999, del volume *Carmi novecenteschi*, in corso di stampa per l'editore Passigli di Firenze.

Una storia analoga, vissuta con umana partecipazione e un sentimento d'amicizia solido come solo lui sa intessere, è quella che lo ha legato a Mario Marcucci, pittore caro alle sue corde. In *Le poesie* del 2000 c'è un'intera sezione dedicata alla cecità dell'amico, un gruppo di sei testi cui si deve aggiungere un settimo, rimasto inedito e raccolto per il novantesimo compleanno di Parronchi nella citata *plaque* fuori commercio *Poesie dei 90*. Dalla cartellina di frammenti e testi mai pubblicati, Parronchi tira fuori un'altra scheggia che fa parte del gruppo «per la cecità dell'amico pittore»:

Il suo sguardo che intorno gira invano
cerca la luce, immagina la luce,
il suo sguardo che all'aria già vibrava
ora non guarda ora non vibra più.
Il suo sguardo ora liberino gli Angeli,
dalle pianure umane in alto librino
alla snodata melodia dei culmini
dove il vento trasmigra con gli odori
d'olie arpe di margini svettanti
d'alti recinti immuni
di luminose fonti
d'impervi, aridi monti.

Mario Maruccci, nato nel 1910, il padre e il fratello maggiore marinai, si era formato senza alcun tirocinio didattico, cominciando a dipingere così come gli dettava l'istinto fin dai primi anni Venti. Nel decennio successivo era già un pittore pienamente formato. Aveva sentito la passionalità di Viani, studiato il rovello stilistico di Carrà, avvertito il fascino della dissoluzione dei dipinti di Scipione, apprezzato l'exasperato carattere delle figure di Rosai, senza lasciarsi condizionare da nessuno. È sembrato che la sua pittura irridesse allo sperimentalismo dei moderni e, in quanto tale, è stata avversata da gruppi e gruppuscoli e taciuta dai critici. Negli ultimi anni (è morto il 2 maggio 1992, ma dal gennaio del 1984 era stato all'improvviso colpito da cecità) si era ripiegato nella meditazione dei grandi della nostra tradizione, rivivendone particolari significativi per luce, colore, sintesi: un modo per sentirsi accanto al suo Giotto, al suo Masaccio, al suo Velazquez. Lo ha ripagato la comprensione di un pubblico interamente nuovo.

La prima monografia sulla sua opera esce nel 1942 e porta già la firma di Alessandro Parronchi. Definito «pittore dei poeti» per l'amore che gli scrittori ebbero per lui, rimase, fatta eccezione per Parronchi, estraneo ai critici d'arte. Quando nel 1985 furono allestite due importanti mostre a Milano, in occasione di un suo rilancio, scesero in campo tutti i poeti e letterati che l'avevano sostenuto mentre si registrò una assenza sostanziale di critici e storici dell'arte. Il fatto armò la penna di Vittorio Sgarbi che, sull'«Europeo» dell'11 aprile 1985 scrisse una impietosa stroncatura. Così il pittore prediletto da Montale, Luzi, Betocchi, Bilenchi, Cassola, Sereni, Tobino, Caproni, sparì dalle pagine ufficiali dell'arte del Novecento. Nella recente mostra nel Palazzo ducale di Lucca (22 maggio - 24 luglio 2005) campeggiano scritti e ritratti dei suoi poeti, responsabili secondo Sgarbi di avere «inventato un genio». «L'emozione esiste, non la cosa», aveva scritto Parronchi già nel 1942, ma oggi è tempo di cose.

Un tempo, quando vedevo che quelle esperienze così nuove e preziose venivano buttate via, come cancellate, intervenivo per raddrizzare quelle che consideravo delle storture. Temo che tutto questo sia rimasto lettera morta. Oggi non so neppure se il tempo mi darà ragione. Ho smesso di credere nella capacità chiarificatrice del tempo.

Mi porge una lettera ancora inedita che lui scrisse a Maruccci nel 1945 dove si legge:

«l'uomo deve precipitare verso l'esterno, verso gli altri uomini, anche se questi non gli vanno incontro e gli voltano la schiena. È così che, infatti, gli uomini sentono i poeti: come qualcosa che li prende alle spalle, dalla parte dove non guardavano. Il poeta apre orizzonti davanti a cui l'uomo sbadiglia e china il capo addormentandosi. Ma più oscura è la notte più i mondi del poeta splendono come soli, e non si oscureranno».

Brutta storia – bisbiglio –, anche per Pratolini non valse la capacità chiarificatrice del tempo. So di toccare un tasto che lo fa soffrire, seppure sia passato ormai mezzo secolo, come lo fanno soffrire anche oggi – «tempo di cose» – i ripetuti attacchi a uno scrittore che lui amò come un fratello e di cui conosce ogni risvolto pubblico e privato.

Le rievocazioni che sono state fatte di Pratolini vertono tutte sulla dimenticanza. Io trovo che questa consuetudine sia naturale, quando uno è già stato dimenticato in vita. Dal 1966, dopo *Allegoria e derisione*, non se ne è parlato più. Era cambiata la moda. Si avvertì già quando uscì *Lo scialo*, un capolavoro che lui portò avanti pur sentendo che era materia inattuale. Pagine bellissime sono anche nelle lettere che mi scrisse dal 1966 al 1991, anno della sua morte.

Vasco fu un grande amico umano che scopersi non appena si allontanò da Firenze. La corrispondenza cominciò nel 1939. Allora Vasco si trasferì a Roma, dove avrebbe fatto la fame. Lo indusse a lasciare Firenze una infelice scoperta: l'iscrizione all'Ovra, indotto da tal Bruno Becchi. In verità non denunciò nessuno, come gli verrà riconosciuto. Mentre prima ci eravamo scambiati poche parole, non appena fu via ci scrivemmo, e cominciò quella consuetudine, quel consiglio di vita vissuta, che ha poi contraddistinto la nostra amicizia.

8. «Quel che resta del giorno»

Così Parronchi vorrebbe intitolare il suo ultimo volume di versi, riunendo insieme le brevi raccolte sfuggite all'opera omnia, con l'aggiunta degli inediti che stiamo scorrendo insieme in questi giorni d'autunno inoltrato. Tutto ritorna vivo, anche i titoli. Tutto rientra nell'universo in movimento che popola la sua mente. Tutto scorre seguendo un filo autobiografico, salvo una parentesi che si fissa in un tempo dove tutti i tempi sono presenti. Così era nato il gruppo di poesie che si raccoglie intorno al testo di *Esilio*.

Nell'estate del 2000, ad Acone, sull'alto Mugello, riordinando i taccuini e le agende rimaste nel fondo dei cassetti, saltò fuori una poesia con questo titolo che non riusciva a datare. Poi un giorno mi chiamò al telefono. Si era ricordato dell'occasione che l'aveva ispirata: il primo bombardamento su Firenze, il 25 settembre 1943, che l'aveva spinto a lasciare la città e a raggiungere sua madre a Terreno, una casa nel Chianti dove era solito trascorrere l'estate:

Vivo qui dopo avervi abbandonato
amici, è vero. Ma non so che farmi
delle vostre esperienze ora che l'impeto
dolce dei fiori torna ad alitarmi.

Così si apre la raccolta *Esilio* pubblicata da Interlinea nel 2003, con un disegno che Mario Marcucci gli aveva fatto nell'estate del 1939. Da quello spoglio nei cassetti nel «pivier d'Acone», infatti, saltarono fuori altre poesie rimaste inedite.

«Esilio» è anche una parola conforme al periodo che sto attraversando, di privazioni alle quali personalmente vado incontro, nel mentre nuvole nere addensa sul mondo il secolo nuovo che rigorosamente respinge tutto quanto abbiamo amato. Ne sono indotto a ricercare in quel sottobosco, a tratti risparmiato dalla furia dell'incendio, i pochi semi a cui affidare l'augurio di una possibile sopravvivenza.

Qualche mese dopo la pubblicazione di *Esilio* cominciai a farmi leggere gli inediti che raccoglieva sotto il titolo di «poesie dei Novanta», ma uno mi fu spedito per lettera:

Sandro 89enne a Giovanna

*Riflessione sul famoso verso
«Muor giovane colui che al cielo è caro»*

Che non son caro al cielo ormai lo so
se nella vita mi trascino a stento
non evitando il gemito e il lamento,
speranze più che tramontate morte.
Di tanta solitudine nel mare
unica voce tua che mi conforta
questa che mi trasmette il cellulare.

Il 26 dicembre 2004 Alessandro Parronchi ha compiuto 90 anni. La corona di inediti che scegliemmo insieme porta il titolo di *Poesie dei 90* e contiene

anche questo dono, per me struggente, che in un futuro aggiornamento del *Grande dizionario della lingua italiana* dovrà tenere conto anche della voce «cellulare», unica nella poesia del Novecento. In copertina e alla pagina 8 del volume ci sono due disegni di Alessandro Parronchi. È la casa di via Settembrini, vista dalle finestre che guardano oltre la ferrovia, là dove i colli fiorentini s'intrecciano a spigoli di palazzi e «gomitoli di strade».

Tommaso Landolfi una volta – nel 1939 o 1940 – mi disse: «Studia sì. Ma finché puoi, esci, vai fuori, gira per le strade». Ho sempre seguito questo consiglio. Ma ora che l'età me lo rende faticoso se non impossibile, preferisco star chiuso in casa, chiudere le persiane, rannicchiarmi nei miei pensieri, riprendere il filo di una ricerca da tempo interrotta. Qualche volta, a notte, un filo si ricollega, un nodo si scioglie, una soluzione si annuncia.

Questo nuovo filo diventerà l'ultima sezione di un libro aperto verso il futuro, che potrebbe aprirsi proprio con una notte in via Settembrini, accompagnata dal suono metafisico dei treni.

Non conosco altro sonno che la notte:
vie dove appena il vento abbrivisce,
crolla il rosso degli alberi, gorgoglio
di rivi gonfi delle prime piogge
il sentiero che porta ancora intatto
d'erbe dove specchiandosi nel cielo
al piede tutto un bosco alto s'intride.
Non conosco altra pace che la tenebra
che d'ogn'intorno s'apre quando passano
le nubi sulla luna e in quel veloce
abbuiarsi anche il cuore trova posa,
e ti spegni anche tu e muori per sempre
nel ricordo, notte vertiginosa!

In via Settembrini – così vuole Nara – le luci restano sempre accese, anche di notte.

