

GIUSEPPE MARRONE

UN POEMETTO «RUBATO AL CINEMA»: *NEL BOSCO* DI
ALESSANDRO PARRONCHI

Parronchi a Venezia: la scoperta di Rashōmon

Arena del Lido di Venezia, 23 agosto 1951, tra il pubblico che assiste alla proiezione di *Rashōmon* di Akira Kurosawa, presentato in concorso alla dodicesima Mostra internazionale d'arte cinematografica e destinato a riportare la vittoria del Leone d'oro, c'è il poeta fiorentino Alessandro Parronchi. Il film lo impressiona fortemente: in un momento di sostanziale crisi creativa e di esplorazioni stilistiche, susseguente la pubblicazione dell'ultimo volume, *Un'attesa*, uscito per i tipi di Guanda nel 1949, nasce subito in Parronchi il desiderio di tradurre le suggestioni nate dalla visione del film in un testo poetico.

La prima versione di *Nel bosco* – questo il titolo scelto per il «racconto in versi» tratto da *Rashōmon* – prenderà forma in appena due giorni, «il 25, al Lido, e il 27 agosto a Borgosesia»¹¹⁸.

L'incontro col cinema giapponese, e soprattutto col capolavoro di Kurosawa, resterà nella memoria di Parronchi un momento fondamentale per la sua formazione, come ricorderà anni dopo, intervistato da Renzo Cassigoli: un incontro significativo per un'intera generazione, abituata al cinema americano e quasi del tutto ignara di linguaggi cinematografici alternativi, una scoperta che tuttavia, per adeguarsi alle esigenze del mercato, si sarebbe da ultima comunque piegata – secondo Parronchi – agli esiti già noti del cinema occidentale:

Nel Novecento ci sono state, a un certo punto, delle aperture, per esempio quando imparammo a conoscere il cinema giapponese attraverso Kurosawa, lo Shakespeare del nostro tempo. Subitaneamente si aprirono sterminati orizzonti rispetto a quello che era diventato il linguaggio del pur grande cinema americano. Il nostro orizzonte si aprì a cose stupende: il tempo, la misura del tempo, la lentezza, l'accelerazione improvvisa, lo sconvolgimento e la pausa. Poi anche il cinema giapponese è precipitato nella più assurda violenza. Di nuovo grazie al mercato¹¹⁹.

L'ammirazione suscitata in Parronchi da *Rashōmon* fu effettivamente un sentimento condiviso dal pubblico italiano, capace di apprezzare il capolavoro di Kurosawa per quanto impreparato ai prodotti cinematografici orientali e giapponesi, tralasciando poche e pressoché dimenticate proiezioni di

¹¹⁸ A. PARRONCHI, *Per strade di bosco e città*, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 75.

¹¹⁹ R. CASSIGOLI, *Conversando con Alessandro Parronchi*, Firenze, Polistampa, 2001, p. 25.

pellicole giapponesi in epoca fascista¹²⁰. D'altronde, proprio sulla dualità di questo incontro, tra mistero e consonanza, si soffermò Rudi Berger, tra i primi recensori del film, su «Filmcritica»:

Vuole il caso che il primo film che ha suscitato vivo interesse e stupore alla XII mostra veneziana è stato un film realizzato nell'Impero del Sol Levante. Le nostre cognizioni del cinema giapponese sono praticamente nulle; il pubblico non sa neppure che in Giappone si realizzano 400 pellicole all'anno (in passato la cifra era ancora assai più elevata). Cosicché, alla visione di *Rasciomon* tratto da una novella di R. Acutagawa, *Nel bosco*, la prima sorpresa era fornita dalla maturità tecnica di quest'opera del regista Achira Curosawa. L'altra e ben più importante rivelazione che dobbiamo a questo film consiste nel suo significato umano che va molto più in là del fattaccio che ci racconta [...], il suo contenuto spirituale e l'indagine psicologica dei personaggi non sono affatto tanto lontani dalla nostra mentalità europea. Ognuno potrà rendersi conto, infatti, delle analogie esistenti circa la relatività delle cose e senza pensare al solo nostro Pirandello, così come ognuno potrà ritrovare motivi e spunti stranamente simili a certi ritratti, magari teatralmente esasperati, appartenenti alla nostra letteratura anche modernissima in questa pellicola che molti si aspettavano soltanto primitiva e violenta¹²¹.

Pur trattandosi solo di un'esperienza di passaggio nella ricerca della sperata maturità, che giungerà appieno soltanto con i testi poi confluiti nel *Coraggio di vivere*, attraverso *Rashōmon* e il derivato sfogo del pometto, Parronchi segna nel tracciato della propria esperienza poetica un significativo punto di svolta, congedando definitivamente l'esperienza ermetica delle raccolte giovanili, *I giorni sensibili* (1941) e *I visi* (1943), e l'insoddisfacente *Un'attesa*, e superando il timore di un inaridimento delle proprie capacità creative¹²². *Nel bosco*, in cui Pasolini in maniera forse troppo inclemente non vedrà che un «tentativo incerto»¹²³, resta nell'opera di Parronchi la testimonianza più viva – con *Giorno di nozze* e *Città*, insieme ai quali convergerà nel 1954 in *Per strade di bosco e città* – della tensione sperimentatrice viva in quel momento in Parronchi¹²⁴.

¹²⁰ Per un'idea sulla ricezione critica italiana di *Rashōmon* si veda almeno la recensione firmata all'indomani della rassegna di Venezia da Piero Gadda Conti, peraltro tra i giurati che al capolavoro di Kurosawa avrebbero riconosciuto il Leone d'oro: «Quanto a *Rascio Mon*, cioè *Nel bosco*, film giapponese di Curosawa, si tratta di un'opera singolarissima e di eccezionale interesse. Essa è pienamente accessibile al nostro gusto di occidentali e costituisce, senza dubbio, la maggior sorpresa della mostra veneziana di quest'anno». P. GADDA CONTI, «*The River*» e «*Rascio Mon*», «Filmcritica», II, 8, 1951, pp. 85-87.

¹²¹ R. BERGER, *Panorama*, 1951, «Filmcritica», II, 8, 1951, pp. 101-102.

¹²² Si veda almeno la confessione rivolta all'amico Vittorio Sereni all'indomani della pubblicazione di *Un'attesa*: «È questa per me nonostante le apparenze – libro, segnalazione o altro... – *une année damnée vraiment plus que sainte*: mi ha fatto riammalare di mali dai quali credevo ormai di essere immune. Ora, credi, non vedo che buio davanti a me». A. PARRONCHI e V. SERENI, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 253.

¹²³ P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1973, p. 459.

¹²⁴ Cfr. E.A. SPANO, *Parronchi alle soglie del 1950: una svolta?*, «Forum Italicum. A Journal of Italian Studies», 44, 1, marzo 2010, pp. 69-80.

Curiosamente, e in chiave persino più esplicita, un valore simile ha rivestito *Rashōmon* nella filmografia kurosawiana: dopo gli esordi in pieno periodo bellico e diverse buone prove giovanili, *Rashōmon* fu infatti il «banco di prova, l'occasione in cui poter mettere in pratica le idee e le intenzioni che scaturivano dalle [...] ricerche sul muto»¹²⁵ e il cui trionfo – prima a Venezia, poi agli Oscar l'anno successivo – aprì le porte a una carriera ricca di successi e seguita dall'attenzione di un pubblico internazionale.

Le due versioni del poemetto a confronto col film di Kurosawa

La prima versione di *Nel bosco*, eludendo le pressioni di Giorgio Bassani, che avrebbe voluto il poemetto sulle pagine di «Botteghe Oscure», vede la luce sul numero del 2 marzo 1952 della «Fiera letteraria», pressoché interamente dedicato alla cultura giapponese – con saggi sul teatro, sulla poesia e sulla pittura nipponici – e illustrato peraltro da diversi fotogrammi tratti dal film di Kurosawa. Sullo stesso numero, al testo di Parronchi segue la traduzione in italiano, opera di Salvatore Mergè, del racconto *Yabu no Naka* di Ryūnosuke Akutagawa, fonte d'ispirazione primaria per la trama del film¹²⁶, fortemente voluta dal poeta, desideroso di scoprire l'antecedente letterario del prodotto filmico.

Il nodo del racconto di Akutagawa risulterà fondamentale per Parronchi come stimolo per la rielaborazione del poemetto, sfociata nella seconda versione consegnata al volume *Per strade di bosco e città* edito da Vallecchi¹²⁷, stimolo che non lo spingerà comunque nella direzione di uno stravolgimento quanto piuttosto di una generale limatura. Ignorando infatti da principio le fonti letterarie di *Rashōmon*, il poemetto parronchiano manterrà anche nella nuova – e pressoché definitiva – versione il film di Kurosawa come riferimento quasi esclusivo. Di ciò Parronchi scriverà nella nota che chiude il volume del 1954, riconsiderando a posteriori anche la necessità o meno dell'esperimento:

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

¹²⁵ A. KUROSAWA, *Un'autobiografia o quasi*, traduzione di M. Luteriani, Milano, Luni Editrice, 2018, p. 305.

¹²⁶ Ricco e complesso il discorso sulle fonti di *Rashōmon* di Kurosawa. La trama è in realtà frutto della rielaborazione e interpolazione di due racconti di Akutagawa: *Yabu no Naka*, in primo luogo, dal quale è ripresa la vicenda, ovvero il fatto di sangue con protagonisti un samurai, sua moglie e un brigante, raccontato attraverso i punti di vista discordanti di sette personaggi, e *Rashōmon*, appunto, al quale vanno ricondotte molte scelte ambientali e il tono decadente. Cfr. M. DALLA GASSA, *Kurosawa Akira. Rashōmon*, Torino, Lindau, 2012, pp. 69-87 e D. BOYD, *Rashomon: from Akutagawa to Kurosawa*, «Literature Film Quarterly», XV, 3, 1987, pp. 155-158.

¹²⁷ Di seguito, le citazioni della prima versione del poemetto (abbreviata FL) sono tratte da A. PARRONCHI, *Nel bosco*, «La Fiera letteraria», VII, 9, 2 marzo 1952, p. 3, le citazioni della seconda versione (abbreviata BC) sono tratte da Id., *Per strade di bosco e città*, cit., pp. 17-38. L'ultima e definitiva versione di *Nel bosco*, con alcune varianti minori che non saranno qui discusse, è quella confluita nella raccolta di tutti i versi dell'autore: Id., *Le poesie*, Firenze, Polistampa, vol. I, pp. 146-159.

Se avessi conosciuto prima questa novella, forse non avrei scritto il racconto in versi. Ma una volta scritto non potevo più rinunciarvi, e ho cercato allora di migliorarlo al possibile [...]. Ma il racconto era nato sulla traccia del film né poteva gran che mutare¹²⁸.

Tralasciando minimi interventi sulla punteggiatura, cambiamenti nella grafia dei nomi dei due protagonisti maschili («Takèiro» per «Takèhiro» e «Tagiòmaru» per «Tagiômaru») e piccole – ma non tralasciabili – variazioni lessicali (tra le più significative, v. 9 «bosco» per «selva», v. 40 «adagia» per «getta», v. 83 «insana» per «improvvisa», v. 87 «straniero» per «uomo sporco», v. 160 «gesti» per «risa» e «bandito» per «mostro», v. 172 «estraneo» per «uomo»), gli interventi maggiori nel passaggio alla nuova versione – soppressione, dislocazione, riscrittura di singoli versi o intere sequenze – si concentrano in apertura e in chiusura del poemetto.

Muta innanzitutto decisamente, nella prima strofa, lo stato d'animo dei due sposi, divenuti più semplicemente «lieti», mentre nella prima versione un velo angoscioso riveste l'animo del samurai¹²⁹, ma viene soprattutto soppresso il riferimento alla figura dell'angelo, immagine che così resterà legata al solo personaggio di Màsago, con riferimento alla natura apparentemente angelica della sposa di Takèiro.

Nella prima versione del poemetto, l'angelo figura a tratti come vero e proprio personaggio aggiunto da Parronchi alla vicenda, invisibile spettatore della tragedia:

Viaggia forse un angelo su loro
– che non sai se nel volo li protegga
o da un suo paradiso li allontani –
e però è triste il volto di Takèhiro.
È il passato che preme ora il silenzio
di questo suo viaggio, perché è triste
portarsi dietro un carico di giorni
felici.
vv. 9-16

E così ancora, nella strofa successiva:

A volte nella selva uno si perde
tanto s'apre indistinta nel suo verde.

BC vv. 12-13

¹²⁸ PARRONCHI, *Per strade di bosco e città*, cit., pp. 75-76.

¹²⁹ Similmente, anche lo stato d'animo del bandito, dopo aver assistito al passaggio di Takèiro e Màsago, si presenta nella prima versione del poemetto velato di tristezza. Di seguito i versi 54-56, poi soppressi: «Anche la vita del bandito è triste/ perché non ha tutto quel che s'immagina./ Non tutto, anche un bandito, si può prendere».

A volte nella selva uno si perde
– tanto è profonda: l'angelo si perde!

FL vv. 19-20

La scelta di mettere da parte l'angelo, per un verso rispecchia il desiderio di Parronchi di aderire con maggior fedeltà al film, per l'altro razionalizza la struttura narrativa del poemetto, eliminando un elemento che restava altrimenti di fatto estraneo alla vicenda. Alla stessa esigenza di snellimento risponde la quasi integrale soppressione della quinta strofa, nella quale proseguiva una lunga riflessione sulla felicità e sul desiderio avviata nella strofa precedente, attenuando così anche il tono sentenzioso del poemetto:

Felice chi non pensa, chi nei liberi
moti del suo capriccio può gettarsi.
Non sa mai dove il suo mondo riposa
né a dove possa tendere, non osa
di smarrirsi al di là di qualche istante.
Se ha il senso che qualcosa ora lo supera
non sa come chiamarlo. Forse il caso,
o forse dio.

vv. 62-69

Interessante l'anticipazione – con poche varianti interne – del nucleo di versi in cui l'autore-narratore si interroga sulle possibilità della giustizia umana di discernere «il vero, tanto è chiuso nel profondo», nella versione apparsa sulla «Fiera letteraria» posta dopo l'ultima “deposizione”, quella cioè del fantasma del samurai Takèiro «per bocca di una maga», anteposta invece al racconto del brigante Tagiòmaru nella seconda.

Molti, inoltre, i versi interessati da una più o meno radicale riscrittura:

E il suo volto, che trasogna, non cura
il soffermarsi dei due più del pungere
d'insetti.

BC vv. 36-38

E il suo volto, che trasogna, non cura
il «Che vuoi?» di Takèhiro più del pungere
d'insetti.

FL vv. 46-48

Quale idea
gli passi per la mente il samurai
non comprende: il suo ghigno è impenetrabile.
Gli domanda: «Che vuoi?». E fermo lo guarda.

BC vv. 71-74

Quale idea
gli passi per la mente, il samurai
non si chiede, il suo ghigno è impenetrabile.
Non lo teme: lo guarda fissamente

dall'alto della sua statura.

FL vv. 97-101

Non lo piange

Màsago, presa in un gorgo infrenabile.

Per quanto può accadere ora, Takèiro
non ha altro scampo che la morte, buio
profondo per nasconderci il suo volto.

BC vv. 214-218

Non lo piange

Màsago, in questo nuovo impeto presa.

Per quanto possa fare ora, Takhèiro
non ha altro scampo che la morte: buio
per celarci il suo volto non più d'uomo.

FL vv. 246-250

Takèiro è stato ucciso. Poco importa
chi l'abbia ucciso. Importa solo agli uomini,
che invano ricercando le ragioni
dei fatti, voglion solo che si trovi
un colpevole, un vinto, uno che paghi.

BC vv. 278-282

Takhèiro è stato ucciso. Poco importa
chi l'abbia ucciso. Importa solo agli uomini.
Un uomo non si cerca le ragioni
delle cose, vuol solo che si trovi
un colpevole, un vinto, uno che paghi.

FL vv. 310-314

Le varianti di maggior peso riguardano tuttavia la parte conclusiva di *Nel bosco*. La terza sezione, assente nella prima versione del poemetto, sostituisce del tutto il primo finale, più fedele al *Rashōmon* di Kurosawa: sulla «Fiera letteraria» Parronchi dà infatti ampio spazio all'ultima versione del «misfatto», quella riportata – come nel film – dalla voce del boscaiolo a due uomini, un prete e un ladro, incontrati presso il decadente portale di Rashō, con l'emersione della vera natura ferina di Màsago e l'estremo, fatale confronto tra Takèiro e Tagiōmaru, chiusosi con la sconfitta del samurai. Soprattutto, però, nella breve strofa che chiude il poemetto pubblicato sulla «Fiera» si fa esplicito riferimento all'insincerità – almeno parziale – perfino di quest'ultimo racconto. Di tutt'altro argomento e tono la terza parte nella versione di *Per strade di bosco e città*, chiudendo il poemetto ancora con una riflessione sulla vanità di qualunque pretesa di rintracciare nel viluppo del reale una verità unica e incontestabile, e lasciando solo di scorcio accennato il ritrovamento del corpo di Takèiro da parte del boscaiolo¹³⁰:

¹³⁰ La scelta di Parronchi di ridurre nella rielaborazione del poemetto il peso del racconto finale del boscaiolo è tutt'altro che priva di peso da un punto di vista narratologico. D'altronde, come ha suggerito Donald Keene, quest'ultima versione di quanto accaduto nel bosco ideata da Kurosawa chiarisce il senso ultimo dell'intera pellicola: «The woodcutter is necessary to make the film's point; he proves that not even an objective witness is capable of telling the truth. He saw everything and was not an accomplice. Yet [...] he too has a secret which keeps him from revealing the whole truth – the dagger he stole». D. KEENE, *Kurosawa*, «Grand Street», I, 4, estate 1982, p. 143.

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

BC vv. 415-441

La verità la disse il boscaiolo
dopo molto: svelando che era stato
anche più brutto, tanto il cuore umano
nel segreto di se stesso può scendere.
La raccontò a due uomini, facendosi
giurare che a nessuno lo direbbero,
un ladro, e un prete. Ancora lo turbava
quel ricordo. Ed ammise incominciando

di non aver trovato, come disse,
il samurai cadavere. In realtà,
nascosto, aveva visto tutto: i boschi
hanno occhi e volti umani, non soltanto
piante, fiori, animali. Perché l'uomo
– questo però non disse il boscaiolo –
l'uomo ha tutto corrotto. Si era dunque
consumato il misfatto, era tornato
in sé il grande bandito, e già il rimorso,
quasi il dispetto lo prendeva. E spintosi
presso al volto di lei senza guardarlo
sente la lingua sciogliersi in parole
inconsuete, a lei su cui non osa
più alzare gli occhi dice di pentirsi
e con accento che mai prima d'ora
conobbe invoca il suo perdono, le offre
di unirsi a lei per la vita, le dice
che ormai non ha altra scelta che seguirlo.
Stesa la donna, inanimata, e piange.
Poi d'un balzo sgusciata in piedi è corsa
a slegare Takhèiro: ed aspettava
che, lupi, si sbranassero. Ma alzatosi
come vinto da un sonno, il samurai
li guardava, stentava quasi a muoversi,
poi, mosso, andava via. Gli si gettò
selvaggia ai piedi Màsago, ma sdegno
egli allora mostrandole, copertala
con un'ingiuria, disse: «Per cotesta
donna non vale battersi». Guardava
attonito il brigante, e a provocarlo
non deciso, lui pure andava via.
Fu allora proprio. Màsago, un immondo
serpe, e bianca di rabbia offese, punse,
pianse, gridò che preda era dell'uomo
una femmina e l'uomo era, il più forte,
che avrebbe avuto lei. Lo disse, quale

una belva non latra, ulula, geme,
ma demonio, ma lemure d'inferno.
Tanto che i due, guardandosi, alle spade
messo mano, avanzano. Ma, cosa
incredibile, i ferri ora tremavano
cozzandosi, e paura era, viltà
e nell'uno e nell'altro. Ma più ancora
nel guerriero. Non uomini ma vermi
eran quelli che pallidi strisciavano
affannando, e d'un tratto, a un colpo, via
sfuggono. Finché inespica in un ramo
il samurai, sente che è perso, ed ora
vedrà la morte dopo aver veduto
la sua vergogna. Ed ecco si trascina,
striscia tra i rovi – e Tagiômaru avanza,
avanza ancora, ma non è sicuro
che l'altro non attacchi – finché al limite
giunto, mentre volgendosi non sa
più muoversi, la sua spada non gli entra
quasi da sé nel petto. Ed ecco infine
la verità che ha detto il boscaiolo.

Sembra poi che, anni dopo, si scoprisse
nella sua casa un pugnale con lama
di molto pregio: quello appartenuto
a Mâsago. E che allora, anche la sua
fosse una falsa storia. O almeno, in essa
qualcosa era taciuto – che mai dunque
nell'uomo è vero? –: il furto del pugnale.
FL vv. 349-420

In generale, entrambe le versioni del poemetto sono aderenti al film di Kurosawa, riprendendone talvolta pedissequamente scene e immagini. Così, quando Tagiòmaru raggiunge la coppia e propone a Takèiro di seguirlo (vv. 66-83), sono già nel film il gesto del bandito che prima di proferire parola «al collo [...] si schiaccia | una mosca, e sorride», il «Che vuoi?» pronunciato dal samurai e il «tumulo antico» dove Tagiòmaru annuncia di aver trovato altre «splendide» spade simili alla sua. Nella strofa seguente, più coerente con il film è la prima stesura, nella quale l'apertura della strada tra le canne avviene sotto i colpi del fodero del bandito, piuttosto che a forza dei più generici «rapidi fendenti» della seconda versione.

Pedissequamente ricalcati dal film sono anche la gestualità e l'atteggiamento di Màsago all'arrivo di Tagiòmaru, ritratta da Parronchi mentre, candida e sensuale, «una mano | nuda ha immerso nell'acqua», e quando all'annuncio del morso di vipera che avrebbe immobilizzato il marito resta muta «ad un tratto diventata statua», come d'altronde nella sua deposizione filmica Tagiòmaru dichiarerà di averla vista «statua fatta di ghiaccio». Altro dettaglio ripreso nella seconda stesura del poemetto dal film, nel racconto di Tagiòmaru, il numero di colpi sferrati da Takèiro nel loro confronto, inizialmente «ventitré», poi – di nuovo con testuale ripresa dal film – divenuti solo «più di venti».

Questi e altri – forse all'apparenza minori – calchi puntuali dalla fonte cinematografica di Kurosawa evidenziano la volontà di Parronchi di mantenere un legame di irresolubile dipendenza della traduzione poetica dal film. Pure, non mancano circostanziate discrepanze: messi ad esempio completamente da parte da Parronchi i personaggi del prete e del ladro, ai quali Kurosawa assegna un ruolo tutt'altro che limitato a meri ascoltatori del boscaiolo¹³¹, e messo da parte anche il finale scelto dal regista giapponese, con il ritrovamento di un bambino abbandonato e la decisione del boscaiolo di prenderlo con sé salvandolo da morte certa, tanto osteggiato da parte della critica italiana¹³², elementi questi ultimi introdotti da Kurosawa e dallo sceneggiatore¹³³ e la cui soppressione avvicina almeno in questo senso il poemetto parronchiano ai racconti di Akutagawa.

¹³¹ Nel film è ad esempio il prete a introdurre la deposizione di Màsago, spiegando come la donna abbia trovato rifugio presso il suo tempio dopo il delitto. Dettaglio, questo, assente nella rielaborazione di Parronchi.

¹³² Si veda almeno il già citato intervento di Piero Gadda Conti: «Anche in Giappone, a quanto pare, si vuole il “lieto fine”. Ne deriva un ultimo episodio, appiccicato come chiusa [...]. Finale che ha ben poco a che fare collo scabro e solenne pessimismo di tutto il resto», GADDA CONTI, «*The River*» e «*Rascio Mon*», cit., p. 87. Simili giudizi ha espresso anche la critica internazionale. G.M. SMITH, *Critical Reception of Rashomon in the West*, «Asian Cinema», XIII, 2, settembre 2002, p. 124.

¹³³ Cfr. DALLA GASSA, *Kurosawa Akira. Rashōmon*, cit., pp. 83-84.

Conclusioni

Al di là della volontà o meno di ricalcare le scene di Kurosawa, la maggior differenza tra il poemetto di Parronchi e il film resta tuttavia nell'orditura stessa del racconto, come già notava Bàrberi Squarotti, evidenziando i limiti strutturali di *Nel bosco*:

L'ambizione di *Nel bosco* è molto complessa: la costruzione esemplare di un racconto in versi, con un autentico impegno narrativo attinto, tuttavia, non già dalla direzione del puro interesse per la vicenda, per il concatenarsi degli eventi, per la continuità dei fatti, per il movimento, insomma, quale elemento strutturale di fondo, ma nel centro di tecniche narrative estremamente problematiche e inquiete, a incastri, riprese, ribaltamenti di prospettive, alternanze di punti di vista, incrocio di fatto e di analiticità interiore. Il limite è allora costituito dall'inevitabilità con cui, invece, in primo piano scattano i due soli elementi della descrizione e della riflessione a posteriori, della sentenza¹³⁴.

Nel bosco rimane infatti perlopiù ancorato alla struttura classica di una narrazione in terza persona, assorbendo solo in parte la lezione di un'opera come *Rashōmon*¹³⁵, minuziosamente costruita attraverso il sovrapporsi e l'intrecciarsi dei piani narrativi, forte di un montaggio che alla mera narrazione dell'evento predilige l'evidenziazione dello sprofondamento delle coscienze dei protagonisti nel baratro del dubbio e della menzogna¹³⁶. Nel poemetto di Parronchi il tentativo di apertura multiprospettica viene rimandato – e tutto sommato confinato – alla seconda parte, ai resoconti di Tagiōmaru, Māsago e del fantasma di Takèiro.

Subito avvertito come un punto di svolta per la scrittura di Parronchi, all'uscita in volume *Nel bosco* diviene oggetto di una particolare attenzione critica; tra i giudizi più o meno favorevoli, e talvolta perfino entusiastici¹³⁷, sarà quello di un fedele lettore del poeta fiorentino come Giorgio Caproni a cogliere con maggior lucidità il reale valore e significato del «racconto in versi» di Parronchi.

Premessa alle considerazioni su *Nel bosco*, l'«ignoranza» del poeta livornese per la settima arte. Un'ignoranza coltivata di proposito, per preservarne il fascino, e «poter assistere a un film, ancor oggi, con quella medesima freschezza di quand'era coi pantaloni corti», bambino, e uscendo dalla

¹³⁴ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Alessandro Parronchi, Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 1982, vol. IX, p. 8397.

¹³⁵ Cfr. L. MANIGRASSO, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, pp. 148-149.

¹³⁶ Cfr. D. RICHIE, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 76.

¹³⁷ Si veda la lettera di Ungaretti del 15 febbraio 1952: «Ho veduto *Rashomon* che è davvero uno spettacolo indimenticabile. E letto il tuo racconto poetico, bellissimo, con momenti di verità lacerante, e tale da reggere il confronto con il film, superiore certo alla narrazione dello scrittore giapponese», G. UNGARETTI e A. PARRONCHI, *Carteggio*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992, p. 127.

sala, poteva ancora fantasticare «d'esser diventato, almeno per una serata, il personaggio ammirato sullo schermo»¹³⁸.

Il cinema – scrive Caproni – «è di tutte le arti [...] la più immediata per il suo particolare linguaggio» ed è naturale che susciti l'interesse – tra gli altri – anche dei poeti; la visione di un film è soprattutto un momento che appartiene alla vita, e in sala i poeti «vanno come vanno con la ragazza, come vanno a vedere una mostra», e non dovrà quindi suscitare sorpresa «se poi in tal commercio [...] gli ci scappa fuori un bel verso, una bella immagine, perfino [...] un bel poemetto»¹³⁹. *Nel bosco* assume allora un ruolo cruciale nella storia del rapporto tra poesia e cinema, perché con il poemetto firmato da Parronchi

per la prima volta forse nella nostra poesia d'oggi, si pone il quesito su come, e fino a che punto, il linguaggio cinematografico possa influire, e giovare, sul linguaggio della poesia scritta. E non più, o non soltanto, intendendo il cinema come semplice fonte d'emozione, ma proprio come fatto d'arte, come fatto tecnico concernente l'intera poesia, giacché per il Parronchi il film in parola non è stato un'occasione di più per scrivere degli altri bei versi, ma un incentivo a trovare nuove soluzioni di linguaggio, e addirittura a tentare un'apertura del discorso lirico verso una rappresentazione di fatti, dove la parola è così abilmente dimensionata da scomparir dalla pagina per lasciar del tutto libera la nascita, nella mente e nel cuore di chi legge, della pura immagine¹⁴⁰.

Con la sperimentazione stilistica di *Nel bosco*, Parronchi svolta – usando le parole di Claudio Toscani – verso «una formula descrittiva assolutamente nuova [...] che fa coincidere l'esigenza formale del proprio contatto con la tecnica cinematografica con i mezzi a disposizione della propria poesia»¹⁴¹; sarà però, come intuito ancora da Caproni nell'intervento su «Cinema Nuovo», nel poco successivo *Città*, che bisognerà riconoscere nell'opera di Parronchi «il vero frutto maturato da un'intensa esperienza cinematografica»¹⁴², sfiorando a tratti la vera e propria resa dell'immagine filmica in poesia, con versi che possono suonare come vere e proprie indicazioni di *regia*, posti peraltro tra parentesi, quasi a parte

Spia lo spigolo forte della pietra
che un profilo di ponte

¹³⁸ G. CAPRONI, *Doppiato in versi l'enigma di Rashomon*, «Cinema Nuovo», III, 42, 1 settembre 1954, p. 159.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ C. TOSCANI, *Piovra celeste e specchio non difforme. La poesia di Alessandro Parronchi*, Udine, Campanotto, 2003, p. 38.

¹⁴² G. CAPRONI, *Doppiato in versi l'enigma di Rashomon*, cit., p. 159.

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

Apparirà allo svolto della strada
dove un arco di ponte si disegna
contro l'angolo forte della pietra?
(*Arretra, ancora arretra*
la scena...) È giorno, intensamente giorno.
vv. 28-32¹⁴³

Sarà questa l'occasione perché, alleggeritosi dall'ingombro di una trama ricca e complessa come quella del *Rashōmon* di Kurosawa, ma forte dell'esperienza maturata con la stesura di *Nel bosco*, Parronchi riuscirà finalmente a raggiungere quella tanto «vagheggiata [...] disposizione poetica che, come la camera cinematografica, permettesse di “filmare” una situazione, di darne, per così dire, il movimento elementare, realistico-estemporaneo, senza alterazioni eccessive»¹⁴⁴.

¹⁴³ Il corsivo è mio. La citazione è da PARRONCHI, *Per strade di bosco e città*, cit., pp. 42-43.

¹⁴⁴ Ivi, p. 76. Si veda anche L. BALDACCI, *Parronchi poeta*, in *Per Alessandro Parronchi. Atti della giornata di studio. Firenze, 10 febbraio 1995*, a cura di I. Bigazzi e G. Falaschi, Roma, Cadmo, p. 20.