

I. LA TRAMA RITUALE DEI «GIORNI SENSIBILI»

Quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement.

GÉRARD DE NERVAL¹

Da queste spoglie d'oblio di cui sono circondato, nulla mi sembra nascere di più vero.

ALESSANDRO PARRONCHI²

L'emozione esiste, non la cosa, e l'artista non è che il mezzo attraverso cui si libera la materia figurata.

ALESSANDRO PARRONCHI³

I. LA «RICOSTRUZIONE DELLE ORIGINI»

I Giorni sensibili, come noto, fu pubblicato a Firenze da Vallecchi nel 1941 per raccogliere una selezione di testi scritti da Parronchi tra

¹ GÉRARD DE NERVAL, *Aurélia*, texte publié par Jean Richer, Paris, Minard, 1965, p. 48.

² ALESSANDRO PARRONCHI, *Al di qua d'una sera*, in *I giorni sensibili*, Firenze, Vallecchi, 1941, p. 8. Da qui in avanti le citazioni delle poesie di Parronchi saranno accompagnate da una sigla che indica la raccolta da cui i testi sono tratti: (GS) → *I giorni sensibili*, cit.; (VI) → *I visi*, Firenze, Edizioni di Rivoluzione, 1943; (AT) → *Un'attesa*, Parma, Guanda, 1949; (BC) → *Per strade di bosco e città*, Firenze, Vallecchi, 1954; (CV) → *Coraggio di vivere*, Milano, Garzanti, 1961; (PA) → *Pietà dell'atmosfera: 1960-1970*, Milano, Garzanti, 1970; (RE) → *Replay: 1970-1977; L'estate a pezzi: 1979*, Milano, Garzanti, 1980; (CL) → *Climax*, Milano, Garzanti, 1990.

³ Id., *Mario Marcucci*, in *Nomi della pittura italiana contemporanea*, Firenze, Arnaud, 1944, p. 87.

il settembre del 1937 e il maggio del 1940, secondo gli estremi cronologici riportati sul controfrontespizio. Il più immediato dato strutturale del libro è la composizione bipartita⁴ tra la prima metà dell'opera, occupata dall'ampia prosa iniziale, e la seconda parte dedicata ai componimenti in versi, a propria volta distinta in due sezioni⁵ – rispettivamente di sette e otto poesie – che traggono il nome dalle liriche che le inaugurano, *Eclisse* e *Concerto*.

Stando a quanto Parronchi scrive in una lettera a Giuseppe Ungaretti del 1949, il rapporto tra prosa e poesia – per un poeta – si basa su una relazione di tipo fondamentalmente “conseguenziale”. Questo non tanto nei termini del «semenzaio» montaliano, quanto nel quadro della determinazione della prosa come sede della «ricostruzione delle origini»⁶ dell'attività poetica, come fase per certi ver-

⁴ Al momento di raccogliere il materiale per il nuovo libro, Parronchi può contare su diversi esempi negli anni Venti e Trenta di opere articolate su una composizione variamente distribuita tra il genere della prosa e quello della poesia. Silvio Ramat – cfr. il suo *Parronchi e “I giorni sensibili”*, in *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio (Firenze, 10 febbraio 1995), a cura di Isabella Bigazzi e Giovanni Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998, p. 36 – ha individuato come immediato precedente (stando quantomeno su un piano strettamente “proporzionale”) il nome di Sergio Solmi e del suo *Fine di stagione*, in cui la parte in prosa, che copre quasi metà dell'intero volume, ha nell'economia del libro un'estensione di analoga portata rispetto ai *Giorni sensibili*. Oreste Macrì invece, in *Neoromanticismo di Parronchi*, in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, 1956, p. 187, per risalire all'origine di questa “convivenza” dei generi, ha preferito piuttosto operare un “salto” generazionale ai maestri del primo Novecento: «La coesistenza di prosa e poesia in *I giorni sensibili*, schema ripetuto in *I visi* (1943) riportava la mia generazione – nell'ambito degli esempi di Betocchi, Luzi, Bigongiari... – alla libertà di immagini del cominciamento romantico della nostra lirica del 900 (Campagna, Rebora), al di qua, cioè, della coscienza critica e della saturazione metrica del successivo periodo impressionista-simbolista (Ungaretti-Montale). Per Parronchi, in particolare, sembrava più deciso questo rifarsi alle voci e ai modelli romantici, sul piano più vasto dell'800, anteriori alla stagione parnassiana e simbolista».

⁵ Si tratta comunque di una partizione interna destinata a cadere nelle successive riedizioni del libro, fino alla ripubblicazione definitiva delle *Poesie*, da Polistampa, nel 2000. Un'ultima configurazione che, rispetto alla prima edizione, si segnala: a) per non prevedere la prosa preliminare; b) per alcune piccole revisioni nell'ordine dei testi (pur non variandone il numero) attraverso la postposizione di *Veglia in Arce-tri* dalla quarta all'undicesima posizione; c) per l'inserzione di *Canto dei boscaioli* e di *Notte fuggitiva* (originariamente compresa in *I visi*, ma composta all'interno della sessione cronologica propria dei *Giorni sensibili*), che compensano l'espunzione di *Alla casa mentre dormiva* – viceversa inserita nei *Visi* – e l'accorpamento delle strofe di *Reliquie del giorno* in *Acanto*.

⁶ Cfr. la lettera del 16 ottobre 1949 trascritta in GIUSEPPE UNGARETTI - ALESSANDRO

si “esplicativa” delle ragioni “ideologiche” (prima che linguistiche o tematiche) che presiedono alla scrittura in versi. Vi è dunque nei *Giorni sensibili* una priorità⁷ della prosa rispetto ai componimenti poetici che non è solo di ordine compositivo, ma che si fonda anche su una legittimità di tipo “ideale”. Se infatti l’opera poetica del primo Parronchi tende a disporsi secondo le forme della ritualità e della ricorrenza dei segni di una mitologia personale (Ramat⁸), le premesse, e quasi i requisiti teorici necessari alla formazione di questa sorta di “semantica dell’iteratività” sono da rintracciarsi nella prosa. Non è casuale infatti che l’abbondanza dei segni dell’io e del tu, tipica di quel canzoniere antiromanzesco costituito dai *Giorni sensibili*, implichi un preliminare indugio sulle sole forme dell’io e sull’evocazione solo mediata del complemento femminile attraverso la terza persona. Prima di poter inscrivere il “tu” femminile nel proprio discorso poetico, Parronchi deve soffermarsi sulle premesse ideologiche dell’identificazione – tipica della stagione ermetica – tra la funzione *emotiva* e la funzione *referenziale* del linguaggio, sperimentare cioè le diverse possibili soluzioni funzionali agli scopi di “durata” memoriale così attuali nel contesto culturale *entre-deux-guerres*.

Con “durata” memoriale in relazione al Parronchi dei *Giorni sensibili* si intende l’ipotesi di ricostruzione di un universo poetico che

PARRONCHI, *Carteggio*, a cura di Alessandro Parronchi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 114: «Ho ricevuto e letto *Il povero in città*, e lo rileggo e ci ritrovo quello che può e deve essere la prosa per un poeta: il momento più segreto, il luogo segreto della fantasia, quasi il punto di partenza, la ricostruzione delle origini».

⁷ Cfr. SILVIO RAMAT, *Parronchi e “I giorni sensibili”*, cit., p. 37. Ma di Ramat si veda sullo stesso tema anche *“I giorni sensibili” di Alessandro Parronchi in La poesia italiana (1903-1943): quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, p. 436. Ma il tema della priorità della prosa per certi versi è ribadita dal titolo stesso di *Al di qua d’una sera*, che sembra alludere a una sorta di anteriorità “cronologica” ai testi seguenti, a quelle poesie continuamente scandite dalla ricorrenza sul piano figurativo di una dimensione crepuscolare o notturna, come dire “al di là” del discrimine serale.

⁸ Cfr. ID., *“I giorni sensibili” di Alessandro Parronchi*, cit., p. 441: «[nei *Giorni sensibili*] non c’è trama d’affetti che non si espliciti in un rituale, in una mitologia». Dello stesso Ramat, cfr. anche *Parronchi nell’apparenza*, in *L’intelligenza dei contemporanei*, Padova, Rebellato, 1968, p. 122: «Di contro, per esempio, agli avvii di Luzi e di Bigongiari (impegnati rispettivamente nel recupero di vitali mitologie e nella reinvenzione, oltre Mallarmé, di un cromatismo formalmente metafisico), l’arte di Parronchi sembra stretta (o forse costretta) su pochi temi essenziali, o magari essenziali, se si orientano al colloquio puro con una coscienza che esige amorosa limpidezza di cognizione».

attesti una sorta di massima coincidenza possibile tra il Soggetto e l'Oggetto del proprio discorso (o addirittura l'inserzione dell'Oggetto all'interno del Soggetto⁹), e dunque la restituzione di un orizzonte di significazione la cui pienezza di senso sia del tutto indipendente dalle variabili spaziali e temporali del Mondo¹⁰. Nella poesia di Parronchi infatti si verifica una determinante dissociazione tra Oggetto e Mondo, per cui il dato empirico tende a contare solo nella misura in cui si consegna al Soggetto come requisito e antifatto di un personale (e trascendentale) universo noematico, allo stesso modo in cui nel profilo generale della poesia ermetica i luoghi dell'esperienza «si attivano come appigli minimi nella mutevolezza della realtà, conten[endo] in se stessi la polivalenza di senso, la inarrestabile enigmaticità con cui l'essenza ci dà notizia di sé» (Quiriconi¹¹).

⁹ Cfr. anche CARLO BO, *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski, testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, p. 11: «Seppure questa letteratura in una perfetta obbedienza al primo significato del termine, è una letteratura d'entusiasmo: e cioè non vive al di fuori dell'animo».

¹⁰ La pienezza del senso come obiettivo e aspirazione della compagine ermetica è espressamente rivendicata da Piero Bigongiari, che, nel suo *Mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 243-244, in relazione all'influenza dell'opera di Montale, designa gli ermetici come «generazione di aspiranti alla totalità di ciò che siamo e di ciò che vogliamo».

¹¹ GIANCARLO QUIRICONI, *Il senso e il suo rovescio: la poesia materica di Piero Bigongiari* in PIERO BIGONGIARI, *Poesie*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 181-182. Ma cfr. anche GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Alessandro Parronchi*, in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, diretta da Gianni Grana, voll. VI, Milano, Marzorati, 1982, pp. 746-747: «La ricerca di Parronchi è intesa a costruire un linguaggio dove le indicazioni di luoghi, ore, effetti di luce e di vento, stagioni, incontri non siano più, in alcun modo, rilevabili come allusioni a un effettivo spazio oggettivo, a un'esperienza di cose, e invece costituiscono la trama di una condizione emozionale che non ha un contenuto, che è contemplata in sé, come disposizione sentimentale continuata, al di qua di ogni precisazione, puro movimento e increspamento dell'anima. In questa condizione l'unica consapevolezza è data dal sentimento che si accorge di se stesso, si autocontempla, come in uno specchio, dentro quelle figure di paesaggio che vengono nominate proprio per dargli modo di manifestarsi, per offrirgli la parola con cui mostrarsi all'esterno, rivelare i suoi lievissimi, dolcissimi moti e le sue lunghe trepidazioni, ma al di là di questa funzione di supporto per l'emozione non hanno alcuna consistenza. È un'operazione estremamente sottile e rarefatta, ardua: appena la sfiora, ed è un elemento che già appare significativo in tanta assenza di spazio e di tempo, di vicenda quindi, l'ombra di crisi che è data dall'inserzione, a tratti, di un tempo passato in un verbo, di un sospetto conseguente di ricerche memoriali, appena accennate, ma capaci subito di inserire un'inquietudine, un movimento drammatico, nella contemplazione del sentimento. L'emozione trova allora per un istante un

Coincidenza tra Soggetto e Oggetto che da un punto di vista figurativo si identifica nell'introflessione e circolarità (ma nel caso particolare di Parronchi sarebbe il caso di parlare piuttosto di "circolazione") del nesso "cuore-vene-mani", ripreso in diverse sedi tra prosa e poesia, che – associato al tema della "distanza" – allude al "darsi" della poesia di Parronchi solamente in uno "spazio" interamente coordinato e scandito dal Soggetto, dove, per così dire, testo e contesto coincidono fra loro:

«che una distanza ci torni dalle mani al cuore, e dal cuore alle mani: solo allora potremo evocare sul cumulo dei ritorni pentiti il lampo e il profumo d'una distanza celeste»¹²; «A te mi lega, avida immagine, | il tremito dell'ora esteso all'umile | cadenza delle vene, se alla sponda | non divaga per querule voragini, | fiume angoscioso ormai con la sua onda»¹³.

Le forme dell'isolamento del proprio orizzonte noematico sono saggiate da Parronchi nella prosa attraverso la rassegna delle opzioni ipoteticamente funzionali a un'esclusione del fattore temporale (inteso nel suo significato corrente) dalle strategie "memoriali" della propria poesia. L'approdo ai denominatori stilistici dell'ermetismo dunque è legittimato dall'esigenza di aggiornare il rapporto tra Soggetto e Tempo a quelle complesse interazioni additate sul piano teorico da Bergson, e su quello poetico dall'Ungaretti del *Sentimento del tempo*¹⁴. Com'è noto infatti quelli di Bergson e Ungaretti sono nomi

ostacolo contro cui urta, si definisce, stabilisce una questione di significato: e il sentimento rischia, sia pure per un istante, di prendere un nome, di limitarsi in una definizione tradizionale, mentre, correlativamente, anche quelle indicazioni di luoghi, luci effetti di vento e di colline, acquistano spessore di sperimentata oggettività: la memoria, appunto, e il rimpianto». Essendo il contributo di Bàrberi Squarotti diviso in due voll. distinti con numerazione di pagina discontinua, nei successivi rimandi si specificherà di volta in volta da quale volume è rispettivamente tolta la citazione.

¹² *Al di qua d'una sera* (GS), p. 24.

¹³ *Eclisse* (GS), vv. 21-25.

¹⁴ Cfr. in questo senso CARLO OSSOLA, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975, pp. 118-119, per cui la "negazione" ungarettiana significa «allargare, reduplicare, estendere a tutto l'eventuale la presenza rimossa, significa farla uscire dall'*hic et nunc* dell'affermazione per il "mistero" di una sostituzione sempre rinviata, inespressa, e che più carica di attese il nome pronunciato [...] significa insomma prospettare, sopra la realtà che si giudica insufficiente o insoddisfacente, una "réalité inconnue" invocata a sostituire il presente, [che] s'infilte su se stessa e sogna l'assenza [...]».

determinanti alla formazione dell'estetica ermetica, responsabili di un ripensamento della nozione di "assenza" (componente essenziale della grammatica ermetica, come stabilito da Ramat¹⁵) intesa come "dimensione del possibile" ontologicamente distinta dallo stato "attuale", e dunque come luogo dell'accumulo di probabilità, dell'accadibile in cui affondare la fase genetica della propria poesia.

Il rapporto "tradizionale" tra Soggetto e Tempo è invece ridestato nella prosa di Parronchi (e insieme annullato) attraverso una sorta di tattica citazionistica "in negativo", volta a rimettere in funzione alcuni lasciti tematici dell'opera di D'Annunzio, erede esemplare di questa tradizione e controcanto ideale (ancora secondo le indicazioni di Ramat¹⁶) rispetto alle nuove declinazioni della temporalità ermetica. Parronchi infatti mette a fuoco in *Al di qua d'una sera* un *hortus conclusus* che evoca tangibilmente (si veda ad esempio l'incrocio tra questo «giardino sepolto» e il «giardino abbandonato» di *Consolazione*) i luoghi e le atmosfere del *Poema paradisiaco*¹⁷:

¹⁵ Cfr. dunque SILVIO RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 40, per cui l'assenza è «proiezione inventiva della memoria nell'avvenire, [...] appare una presenza che transiterà [...] nel tempo, coesistendo in lei l'appartenenza all'ora che ci visita e una lirica metatemporalità».

¹⁶ Ivi, pp. 2-4.

¹⁷ L'importanza del D'Annunzio del *Poema paradisiaco* nella formazione della poesia degli ermetici, tra cui Parronchi, è stata autorevolmente accreditata in RUGGERO JACOBBI, *L'avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, p. 212: «Già questo schema [l'interpretazione dei titoli delle tre sezioni del libro di D'Annunzio] designa comunque l'appartenenza del *Poema* ad una stagione europea della lirica, molto ben precisata: quella del simbolismo. I cui miti sono appunto la solitudine, l'amore come impossibile riscatto dalla solitudine, la "parola" come ultima vittoria e sulla solitudine e sullo stesso amore in una prospettiva metafisica. E senza dubbio questo libro è il primo della letteratura italiana moderna, quello che più direttamente conduce all'ermetismo, cioè al nostro simbolismo più vero. (Non a caso Luzi, Bigongiari e Parronchi ne riprenderanno, sia pure a lor modo, certe ragioni nelle proprie esperienze giovanili, tipico essendo dell'ermetismo fondare la novità su un processo di resistenza linguistica, cioè saggiando le possibili tradizioni). Nello stesso libro, cfr. p. 217: «Così, nei testi più significanti, il destinatario non è l'amata o qualche depositario di affetti familiari, bensì l'anima a cui il poeta dà con sfarzo liberty la iniziale maiuscola ma che è proprio l'anima di Poe – *Psiche, my soul* – cioè una scoperta tutta moderna. Si comprende perfettamente come, nella loro primissima giovinezza, Luzi e Bigongiari e Parronchi si siano spesso rifatti a motivi del *Paradisiaco* ed ai pezzi più profetici della *Chimera*, l'ermetismo dovendo inizialmente fare i conti con tutti gli aspetti della tradizione simbolista, sia pure mettendola fra parentesi, riducendola a citazione». Per una tematica affine condotta direttamente sulla figura di Parronchi, cfr. GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Rapporto su*

Il giardino sepolto nel carico armonioso di pietra, che allestirono per dare un'eco alle lunghe voci che dalle vie si propagano, offre a chi lo cerca ansioso non più d'un mesto spiraglio. Di lì le luci smorte della mattina, caricando appena il verde dei rami, fanno scaturire le delicate mazze fiorite; le bianche somigliano da vicino a un umido teschio, e le rosse a mani conturbate e felici, ma da lontano, immobili sopra l'inquieto, il pensoso contegno dei numi, addormentano anche di più nell'aria il ronzo delle mosche primaverili. Viaggia in quella un peso dolce assai che esita a cadenzare la pulsazione bianca delle ali. Il pianto della mattina inferma s'asciuga sulle spalliere di cemento. L'acqua ristagna nelle vasche decomponendosi sul marmo in fibre duttili e nere. Nella sponda intatta scorre improvvisamente un rigagnolo, un breve tumulto: quanto sfugge a quel grande silenzio in cui tutto s'annega¹⁸.

Attraverso questa fitta rete intertestuale, i prelievi dannunziani inscrivono nel discorso di Parronchi l'ipotesi della persistenza della memoria (l'«eco alle lunghe voci»¹⁹) mediante il ricorso a una sorta di «memoria archeologica» che si faccia garante della continuità di una trama di oggetti, sensazioni, atmosfere, come pegni metonimici affinché «tutto s[ia] come al tempo lontano». L'ipotesi dannunziana dunque consiste nella cristallizzazione di un corredo di elementi destinati a rinviare a un tempo «altro» (perché irrevocabilmente passato) che risarcisca il Soggetto del loro destino di dissolvimento. Ma è la stessa tessitura linguistica del testo a rivelare l'impraticabilità per i poeti post-ungarettiani di un'assimilazione dei dispositivi mnemonici tradizionali. I principali assi lessicali che strutturano la rappresentazione di questo giardino-avello infatti («giardino sepolto nel carico armonioso di pietra...»), facendo capo da una parte alla circoscrizione semantica della «morte» («sepolto», «smorte», «teschio» «pianto», «decomponendosi», «annega») e dall'altra a quella dell'iner-

Parronchi, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 509, dove per quanto riguarda i *Giorni sensibili* e *I visi* il critico ravvisava appunto «un'eco, ma attenuata tanto, del *Poema paradisiaco*, per dir più precisamente; come, nella prosa, un'attenzione all'infinito del fuoco campaniano, quasi voce spenta».

¹⁸ *Al di qua d'una sera* (GS), pp. 14-15.

¹⁹ Non a caso il sintagma «lunghe voci» ricorre anche nella prima poesia del libro, *Eclisse*, «incatena[te] alle chiuse delle valli», ossia ricondotte a una dimensione di persistenza. Significativo è anche il nesso generativo «eco» → «chiuse delle valli» che stabilisce una precisa corrispondenza intertestuale tra prosa e poesia.

zia («immobili», «pensoso contegno», «addormentano», «ristagna», «silenzio»), dichiarano esplicitamente lo scarto tra l'opzione dannunziana e l'istanza iterativa-attualizzante della nuova ideologia memoriale ermetica.

Un'istanza, questa, che d'altronde non può essere remunerata solo capovolgendo l'assunto precedente e consegnando l'universo memoriale del Soggetto all'espressione elegiaca del divenire, alla saldatura tra memoria e tempo: il rischio per il poeta è la fine di «quanto avev[a] creduto di amare». E come la tentazione dannunziana si era concentrata nella metafora della *clausura* del giardino, così questa opzione “rovesciata” trova in *Al di qua d'una sera* il proprio correlativo metaforico nell'*apertura* dei “veli” che si erano fatti garanti della diversità tra le strategie della memoria e il flusso storico, tra la memoria e i codici istituiti dell'esperienza:

E già ho sentito i veli dell'alba aprirsi al passo vivaci, e in alto incrociare leggere le nubi, i venti diversi spingerle come se ognuna di loro andasse, come invero, ma non interamente, a morire.

Anche per me quei veli si sono aperti su quanto finiva e avevo creduto di amare²⁰.

[...] oggetti affezionati lungamente [...] è questo il tempo che io tolga il velo che per ancora [sic] vi copre, e ch'io vi lasci corrompere?²¹

È evidente come la concomitanza del piano temporale con quello memoriale sbocchi, per via inversa, nella stesso esito di disgregamento dell'orizzonte di significati custoditi dal Soggetto: accanto ai verbi di movimento o implicanti un passaggio di stato («aprirsi», «incrociare», «spingerle», «andasse», «finiva») – esemplarmente alternativi all'“inerzia” dell'opzione dannunziana – permane inalterato l'ordine linguistico della dissoluzione («morire», «finiva», «corrompere»).

L'approdo alla tipica memoria ermetica – e con esso il termine della «ricostruzione delle origini» delegata alla prosa – si attesta nel momento in cui il tempo si consegna, anziché come unità metrica di tipo *quantitativo*, come elemento di discriminazione *qualitativo* che,

²⁰ *Al di qua d'una sera* (GS), p. 18.

²¹ *Ivi*, p. 22.

«disperdendo le cause malcerte e volubili», si ponga alla base della poesia di Parronchi come principio selettivo dei fenomeni elevandoli, quando è il caso, a livello di noemi dell'universo soggettivo del poeta. Il tempo dunque non conta come misura ontologicamente oggettiva, ma come proprietà intrinseca dei fenomeni che ne stabilisce il destino di permanenza interiore «dove i fiori | persistono con gli anni»²², o di dissolvimento. Nei *Giorni sensibili* insomma «il domani *ci* compie irreparabile», non implica o provoca, ma è la realizzazione degli eventi, ne scandisce la durata interna (e infatti il poeta «stranamente resist[e] al senso di prolungar[s]i al di là d'un minuto»²³):

Ora delle cose diverse di cui pure ero stato partecipe, di quelle che avevo amato, come mai alcune avrebbero resistito, dopo essere state deluse e traviate dal tempo? Cose, che con una memoria nemmeno esercitata ed attiva avevo tenute qui da presso e intrecciate le une alle altre, la loro esistenza sorpresa da una strana occasione di cadere nel transitorio ed effimero! L'ombra di quel che portavo non ha lasciato traccia, è stata assorbita nel segreto di quel che dopo di me resterà da svelare: di quei poveri oggetti affezionati lungamente, quanto bastava per poterli chiamare a un sorriso²⁴.

2. LE FORME DELLA TEMPORALITÀ INTERNA

L'espressione della durata interna dell'universo noematico del Soggetto dipende dalla possibilità di affermare una totale legislazione dell'io sui rilievi tematici, formali, semantici della propria poesia, attraverso la limitazione cioè delle funzioni ordinarie di mimesi delle cose da parte del linguaggio. In questo senso la *koiné* ermetica offre a Parronchi – all'insegna della netta divaricazione tra la “dimensione dell'autenticità” e l'ordine sensibile del mondo – tutti gli strumenti necessari²⁵ alla radicale accentuazione dello scarto rispetto agli

²² *Concerto* (GS), vv. 13-14.

²³ *Al di qua d'una sera* (GS), p. 19.

²⁴ Ivi, pp. 21-22.

²⁵ Lungo la storia dell'analisi critica della poesia di Parronchi, la conformità dei *Giorni sensibili* alla misura ermetica è stata talvolta identificata nella ripetizione un po' meccanica di sigle proprie della terza generazione, senza che nel libro vi fossero apportate vere innovazioni; cfr. in questo senso STEFANO PAVARINI, *Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo. Poetica e poesia dell'ermetismo*, in *Storia*