

studi novecenteschi

*rivista semestrale di storia della letteratura
italiana contemporanea*

diretta da Cesare De Michelis.

*Condirettori Armando Balduino, Saveria Chemotti,
Silvio Lanaro, Anco Marzio Mutterle, Giorgio Tinazzi.*

ESTRATTO

Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali®

Pisa · Roma

XXIX, numero 63 · 64, giugno · dicembre 2002

DAVIDE PUCCINI

RENZO GHERARDINI

La poesia di Renzo Gherardini si è sviluppata nel corso degli anni, e si tratta ormai di mezzo secolo, in modo appartato, rimanendo ignota ai più, nonostante qualche recensore di qualità (Luigi Baldacci, Giorgio Luti) che di quando in quando si è occupato di lui, ignota non solo al grande pubblico (cosa che per la poesia sarebbe del tutto normale), ma anche a molti di coloro che appartengono alla cerchia non tanto ristretta degli addetti ai lavori: ignota, o almeno non abbastanza nota rispetto al suo valore. Anche al suo libro più importante uscito nelle immacolate edizioni della fiorentina Galleria Pananti, *La quinta stagione*, che non esitiamo a definire per molti aspetti un capolavoro, con alcuni testi che dovrebbero entrare a far parte di diritto non soltanto della maggiore poesia del Novecento ma dei testi esemplari della letteratura italiana di ogni secolo, sembra riservata una sorte simile, sebbene una segnalazione di Enzo Siciliano sull'«Espresso» possa indurre a sperare il contrario. Ora, è fuor di dubbio che alla poesia giova tenersi lontana dai clamori della ribalta, ma non è meno vero che nei confronti di Gherardini ci sentiamo tenuti a pagare un debito di conoscenza, se non di riconoscenza.

Il primo dato ineludibile della biografia intellettuale di Gherardini è lo scarto che lo porta a passare dagli studi tecnici a quelli classici, e poi, soprattutto, la tesi di laurea in Storia della lingua italiana con Bruno Migliorini sul lessico rurale in una zona della campagna fiorentina, dal titolo *Saggio sulla terminologia rustica nel territorio di Pontassieve* (è il 1952 e il poeta, nato nel 1923, ha 29 anni). Consapevolmente o istintivamente, Gherardini ha già fatto una fondamentale scelta di campo: la terra e le sue creature. In seguito si sarebbe verificata una felice osmosi fra quell'esperienza di ricerca scientifica e la poesia, che avrebbe fatto tesoro di quei termini spesso arcaici, ormai desueti se non completamente scomparsi dall'uso e talvolta nemmeno documentati sui vocabolari per il loro carattere eminentemente orale.

La raccolta di esordio Gherardini l'ha data alle stampe nel 1952, l'anno stesso della laurea, con il titolo *Poesie*. Nel clima culturale fiorentino che possiamo genericamente definire postermetico, nel quale nonostante la rottura sconvolgente della guerra non è del tutto scomparsa la tendenza alla poesia pura, Gherardini si inserisce con una sua tendenza innata alla purezza, che comporta l'abbandono di ogni riferimento troppo diretto alla realtà e l'esclusione delle più immediate e concrete occasioni autobiografiche o una loro radicale trasfigurazione; ma è

molto forte in lui anche una componente umanistico-classicistica tradizionale, sia nelle forme metriche o in certe inversioni sintattiche (ad esempio p. 14: «le prugne [...] / il selvatico specchiano nel fonte / silenzioso riso»; p. 21: «Ma primavera dei suoi brevi ingombra / colori questa pace»), sia nel lieve travestimento mitologico della materia. La prima sezione, *Vecchi versi*, comprende sei sonetti e altri componimenti, tra cui uno in quartine, nei quali torna più volte una Euridice (e ci sono anche l'Eliso, Fetonte), segno di una precoce propensione a legare i singoli testi. Ma la terra e le sue creature sono subito protagoniste e si accampano nella memoria del lettore: il martin pescatore, gli ulivi con le loro infiorescenze, il rovetto che «finisce d'ammorare», la lodoletta spaventata. È appena il caso di dire che la natura di Gherardini non è descritta oggettivamente, dall'esterno, ma interagisce profondamente con l'interiorità del poeta. Quasi tutta, se non tutta, la poesia di Gherardini risiede proprio in questa lirica corrispondenza fra la natura nell'eterno ritorno del suo divenire e la vicenda umana che di essa si compenetra, talvolta fin quasi ad annullarsi.

Nella seconda sezione, *Proserpina*, dove una mitica presenza femminile tende a fondersi con il mondo naturale, con piante fiori animali, prevale lo schema delle quartine spesso rimate, e queste forme chiuse, che fanno pensare alla poesia del primo Betocchi, tornano anche nelle sezioni seguenti, *Solstizio* (sicuramente un solstizio d'inverno, di fredda luce e ombra imminente) e *Varie*. Con l'ultima, *Elegia*, Gherardini raggiunge per la prima volta il poemetto in endecasillabi sciolti (o almeno, prevalentemente sciolti, perché qualche nucleo di rime permane), la sua misura congeniale, e anche quel tono, per l'appunto elegiaco, che più gli si addice. Interlocutore diretto, a cui il poeta si rivolge con il vocativo, è qui l'autunno, e ricompare fuggevolmente Proserpina.

Nel complesso, non mancano testi di notevole compiutezza espressiva. Ne citiamo uno a puro titolo d'esempio (p. 22):

Fuori il vento radeva erba ed ulivi:

anemoni guidava il torrentello,
dispersa grazia d'infantile gioco.
Ma ne serbava una radura al cielo
colmi cespi.

Rissavano i fanciulli
ora tornando dalla scuola: ciechi
di violenza, il dono dell'età.

Ma forse le due anime di questo Gherardini, quella letteraria e quella della terra, non si fondono perfettamente e restano un po' giustapposte anche dal punto di vista linguistico, come vedremo subito; nonostante che, per chi sappia seguirlo sulla strada da lui tracciata, in un discorso tenue fatto di piccole presenze, lunghe attese, scorrere dei giorni, questa poesia delicata abbia già una sua pienezza di accenti.

Sul piano linguistico, dunque, due sono le componenti essenziali: termini letterari che tornano più volte, semanticamente indeterminati se non evanescenti, e termini concreti legati soprattutto alla botanica e al mondo dei campi o della natura in generale. La prima componente tenderà ad alleggerirsi progressivamente nella poesia di Gherardini, senza peraltro scomparire del tutto; la seconda sarà quasi sempre presente, in particolare per quanto riguarda la botanica, e talvolta assumerà piena evidenza. Per il primo caso va ricordato l'agg. *falbo*, che in una raccolta così breve compare una decina di volte e in due casi è stato eliminato dal poeta con un pentimento dell'ultimo minuto, sostituendo un ritaglio di stampa incollato sul testo (a p. 37 *celesti*, a p. 41 *l'aride su le falbe*), ma anche *suggere* (10, 12, 29); per il secondo *ammorare* (9) e *imbrolare* (10), denominali non testimoniati neppure dal *Grande dizionario della lingua italiana* (il cosiddetto Battaglia), *sfagno*, *viorno* (12), *pettiere* (14), *tonfano* (31), *spolto* (40) ecc. (l'elenco potrebbe essere molto più lungo). Caso a sé *incrunarsi* (23, 24), per il bel rilievo metaforico e perché si rivelerà parola particolarmente cara all'autore, presente in quasi tutte le sue raccolte (i dizionari danno soltanto *incrunare*, nel senso proprio o figurato di "introdurre il filo nella cruna dell'ago").

Ma sul piano delle ricorrenze lessicali va segnalata un'altra importante presenza, caratteristica di tutta o pressoché tutta la poesia di Gherardini: l'antitesi *luce/ombra*, espressa proprio in questi termini quasi ad apertura di pagina, che si allargherebbe ulteriormente se prendessimo in considerazione termini contigui come *lume*, *sole*, *chiaro* ecc.; *buio*, *tenebre*, *scuro* ecc. È evidente che questi due elementi primari, fecondi di significati tanto etici ed estetici quanto percettivi e psicologici, fanno parte dell'animo più profondo di Gherardini, del suo modo stesso di prendere contatto con la realtà.

Senza soluzione di continuità, come sottolineano i limiti cronologici 1952-1959, nel 1960 segue *Terra*, che questa volta evidenzia subito, fin dal titolo, la sostanza della poesia. A legare questa seconda raccolta alla precedente c'è anche, soprattutto all'inizio, una certa fissità lessicale: in ognuna delle prime tre liriche è presente l'agg. *molle*; nella seconda, terza e quarta troviamo «triste fiamma», l'ossimoro «gelida fiamma» (in *Poesie* c'era già «oscura fiamma», p. 65), «chiare fiamme», e il sostantivo torna spesso nel libro, anche in altre espressioni pregnanti, come «fiamme d'ombra» (58) e «fiamme di verde» (65). Ma lo stacco espressivo tra le due raccolte è avvertibile in modo netto: qui la lingua è omogenea e quasi del tutto priva di quei termini fortemente rilevati come letterari o appartenenti al mondo della terra. Al massimo si può notare *rosi*, «*rosai*» (12), il plurale toscano *querchi* (36) e poco altro (*mignola*, *galestro*, *gorgoglione*). Il risultato è senza dubbio più convincente, ma Gherardini l'ha ottenuto a prezzo di una rinuncia a quella tensione linguistica, a quelle parole così cariche di umori vitali, che forse non si sen-

tiva ancora in grado di dominare perfettamente fino a fonderle in un insieme ben amalgamato. Oltre tutto l'omogeneità del libretto è ascendente: la terza sezione eponima, infatti, «va letta come una composizione continua» (Nota dell'Autore, p. 77), dove i singoli testi formano dunque un insieme poematico (tanto che l'emistichio con cui uno si chiude è completato dall'emistichio con cui si apre il successivo), e con i suoi fervori primaverili fa quasi da contraltare all'*Elegia* autunnale che chiudeva le *Poesie*; mentre nella prima sezione i testi, pur accomunati dal tema della terra, sono a sé stanti, e nella seconda a unirli c'è il ciclo delle stagioni «col chiudersi del cerchio da inverno a inverno» (Nota cit.). L'identificazione tra uomo e paesaggio è molto più forte che nel libro precedente e investe totalmente la dimensione esistenziale.

La poesia di Gherardini, a questa altezza, fa venire in mente l'arte sovrappinta di un pittore o di un incisore che continui a variare lo stesso soggetto: un tronco d'albero, una pianta di rose irta di spine, le foglie rampicanti dell'edera, la presenza fuggevole di una capinera o di uno sgricciolo. E si potrebbe ricordare altrettanto bene il principio della variazione musicale continua. Luigi Baldacci vi avverte anche, e il riferimento non è certo immotivato, «la suggestione del folto ragionare di Luzi».

Le forme chiuse sono ormai quasi completamente scomparse (anche quando i versi sono organizzati in quartine, manca la rima e dei pochi sonetti soltanto uno si presenta con rime più o meno regolari), e prevale l'endecasillabo sciolto o legato da rime molto libere e per di più nascoste nel corpo del verso o allontanate a distanza di parecchi versi. Lo stile si fa talvolta nominale, e questo può essere la spia della secondaria importanza che riveste l'azione rispetto alle cose (qui le cose della natura e della terra), che si accampano nella loro valenza oggettiva o simbolica, oppure del prevalere di una dimensione tutta interiore e lirica. Diamo un solo esempio fra i tanti possibili (p. 71):

I mattini di pioggia,
lo scroscio malinconico nel verde,
i petali percossi, le grondanti
foglie inclinate al pianto della terra.
Quando l'attesa del futuro è uguale
alla memoria, e nell'oblio si chiude
una palpebra e l'altra nella luce
lacrimosa si svela e lascia un bianco
occhio aperto sul vuoto, sulla notte
illuminata dal profumo intenso
del nulla, in una fredda cecità.

Nel primo periodo il verbo manca completamente, nel secondo manca un verbo reggente, a meno che non si voglia dare valore paraipotattico (certo inusitato nella lingua contemporanea) alla *e* di «e nell'oblio».

Ma l'antitesi *luce/ombra* che, si ricorderà, era già presente nelle *Poesie*, ora s'insignorisce della pagina: non c'è quasi componimento che non la contempli, non c'è luce che non abbia in sé o poco lontano la sua ombra, e viceversa. Nodo ossimorico della realtà, dove gli opposti si presentano l'uno accanto all'altro e talvolta l'uno nell'altro, l'antitesi evoca e anima la continua dialettica della natura: come quando il sole filtra tra fitti rami, non sapresti dire se a prevalere sia l'ombra o la luce.

Fra *Terra* e il libro seguente, *Nel taglio della cava* (1981), intercorrono più di vent'anni: un intervallo di tempo inconsueto per Gherardini, che di solito giunge a maturare una nuova raccolta prima della scadenza di un decennio. La spiegazione è semplice: nel mezzo c'è la lunga fatica della traduzione delle *Georgiche* virgiliane, uscita in prima edizione nel 1974 (una nuova edizione del 1989 contiene in aggiunta *La coltivazione degli orti* di Columella). L'illustre prefatore Sebastiano Timpanaro ha buon gioco nel sostenere la profonda consonanza fra le *Georgiche* e la poesia stessa di Gherardini, così legata alla vita dei campi: non c'era opera che gli potesse essere più congeniale. Proprio questa profonda consonanza fa dire al prefatore che il risultato può essere «la traduzione "bella e fedele", considerata spesso impossibile in linea di principio». In effetti, la traduzione di Gherardini mostra tutta la validità di un metodo che unisce la piena, puntuale comprensione del testo e la sua resa senza comode approssimazioni contenutistiche alla ri-creazione in versi italiani della grazia sonora e delle raffinatezze del significante latino. E sebbene oggi prevalgano per i classici greci e latini traduzioni isometriche, la scelta dell'endecasillabo, che è il metro della poesia didascalica italiana, risulta inappuntabile.

Una riprova della profonda consonanza fra la poesia virgiliana e quella di Gherardini si può avere leggendo la *Notizia introduttiva alle «Georgiche»* premessa dal traduttore. In non pochi casi ciò che Gherardini dice del Virgilio georgico potrebbe adattarsi benissimo a lui stesso (p. 13 della seconda ed.):

Intorno al poeta ruotano i fenomeni naturali come se a lui, demiurgo sofferente e tenace, incombesse il compito di leggerne le riposte intenzioni, di piegarne amorosamente i moti, di compararne la misura esistenziale sul ritmo della propria umanità, appassionata ed esperta. Si tratta di stendere il giro dello sguardo e l'attenzione della mente, con la certezza che nella natura non esistono intermissioni ma ciascuna sua forma s'intreccia in un flusso di risposte e di echi.

Ed ancora (p. 14):

è il senso, in una realtà così presente ed integra, così tramata di richiami e densa di cenni, piena di vita oltre ogni limite, il senso, dunque, di esaltato stupore e, insieme, di serena rassegnazione che sa cogliere il sapore della propria

transitorietà dinanzi al permanere, o meglio al perenne rinnovarsi del volto della terra: alla sua inalterata costanza vitale malgrado l'effimero corteo dei fenomeni, in primo luogo quello delle generazioni umane.

Non si potrebbe dare definizione migliore, più aderente e calzante, della poesia di Gherardini.

Un'ulteriore conferma si può avere dai due repertori che chiudono il volume, *Nomi botanici delle «Georgiche»* e *Nomi botanici del «De cultu hor-torum»*, dove la ricerca scientifica e poetica vanno di pari passo, come nella tesi di laurea poi diventata viva fonte di lingua poetica, come nella sua poesia così fitta di piante amorosamente indicate con il loro nome. E non si tratta, si badi bene, di una compilazione ricavata da repertori precedenti, che pure sono stati attentamente consultati: «qualche volta abbiamo proposto una identificazione diversa, in base alla tradizione o a una scelta personale fatta, tuttavia, su legittimi riscontri» (p. 217), riscontri che senza dubbio sono derivati anche dalla diretta esperienza.

Non resta che offrire al lettore un esempio, sia pure minimo, della traduzione, in modo che possa apprezzarne il tono peculiare di squisita eleganza letteraria (si noti, in particolare, l'uso sapiente dell'*enjambe-ment*) e al tempo stesso di misurata semplicità, teso a riprodurre l'inimitabile fascino del testo latino senza mai tradirne il senso letterale (pp. 145-47; *Georg.*, IV, 116-48: è l'episodio, in sé concluso, del vecchio di Corico):

E ancora – se le vele
raccogliere non dovessi, ormai alla fine
delle fatiche mie, né verso terra
affrettarmi a rivolgere la prora –
ancora forse canterei qual cura
nel coltivare i fertili giardini
adorni ed i roseti rifioriti
di Pesto ed in qual modo lungo i rivi
bevendo si rallietin le cicorie
e i verdi argini d'appio e come cresca
gonfiandosi il cocomero nell'erba
tortuoso. Né il tardo ad infogliarsi
narciso scorderei, né il curvo stelo
dell'acanto, né l'edere incolori
e i mirti amici ai lidi. Ed io ricordo,
sotto le torri della rocca d'Ebalò,
là dove campi biondeggianti il nero
Galeso bagna, di aver visto un vecchio
di Corico, che poca possedeva
eredità di campi ed inarata
dai giovenchi, né fertile di pascoli
per il gregge, né adatta a Bacco. Eppure,
qui, pochi ortaggi tra i dumeti e intorno
bianchi gigli e verbene coltivando

e l'avidò papavero, in cuor suo
dei re uguagliava le ricchezze e a tarda
notte tornando a casa la sua mensa
colmava di non compri cibi. Il primo
a primavera rose ed in autunno
frutti coglieva, e quando il triste inverno
spezza i sassi coi geli e il corso imbriglia
dei fiumi con i ghiacci, lui gli steli
recideva dei teneri giacinti,
garrendo la lontana estate e i tardi
zefiri. Ed anche il primo era di nuove
api a crescere il gregge e gli schiumosi
mieli a levar dagli spremuti favi.
Tigli aveva e robusta una lentaggine
e quanti frutti un albero fecondo
rivestiva coi fiori a primavera,
tanti in autunno coglieva maturi.
Gli olmi longevi allineò in filari
e un forte pero e susini già carichi
di prugne ed un platano che spande
già la sua ombra ai bevitori. Avaro
spazio m'induce a trascorrere: ad altri
il ricordare questi fatti affido.

Il titolo *Nel taglio della cava*, che deriva dal componimento di p. 47, *Dal-
l'erba dei campi riprendono*, ha un significativo precedente nelle *Poesie* di
trent'anni prima: all'inizio di *Elegia* c'era già «la bianca / parete della
cava», ed è segno di fedeltà a un paesaggio che è poi luogo dell'anima.
Ma il titolo trova giustificazione anche nell'immagine ricorrente della
pietra, che comporta una sottolineatura di durezza, quasi di pietrifica-
zione: si veda ad esempio «palpebre di pietra» (15), «vene di pietra» (30),
«lago di pietra» (64). La prima sezione della raccolta, a cui più diretta-
mente si riferisce il titolo, presenta testi in versi liberi (ma con una
netta prevalenza di endecasillabi e settenari), liberamente rimati, quasi
una piccola evasione (o, se si preferisce, un esperimento in direzione
diversa) dopo le migliaia di endecasillabi sciolti delle *Georgiche*. Fra gli
esiti più alti, però, va menzionato subito proprio un componimento in
endecasillabi, *I nudi sassi che il tuo passo scheggia*, in cui un trepido ri-
cordo della prima giovinezza (una battuta di caccia a fianco di un amico
già adulto, quasi una figura paterna) riemerge dal passato e prende
corpo in un idillio incantato che si conclude tuttavia con l'esperienza
dolorosa della morte (pp. 28-29):

I nudi sassi che il tuo passo scheggia,
i tronchi degli ulivi dentro il buio,
i campi sotto il muro della viottola,
dove il grano già luccica: il respiro

del compagno, lo sbattere dell'ala
sotto la balla nella chiusa gabbia:
il carro luminoso in fondo al cielo
sospeso come sopra una voragine
e l'altre stelle trepide nel gelo..

[...]

L'apparire dell'alba: e gli alti rami
illuminarsi nel cupo sereno
lungo gli ulivi immobili.

L'attesa,

l'arrivo di un uccello, il volo rapido
tra ramo e ramo: lo zirlo, lo spincione,
il cardellino, il chioccolio, – la secca
detonazione e il silenzio ch'è dopo:

qualche piuma nell'aria e presto in terra,
tra sasso e sasso, le zolle, sull'erba.

Ma non meno importante è, poche pagine dopo, il poemetto *Dal vento che percuote foglie e foglie*, dove tornano in gioco le *Georgiche*, di cui sono citati due versi in epigrafe (iv, 473-74: li diamo nella traduzione dello stesso Gherardini): «quanto fitti a migliaia nel fogliame / gli uccelli si nascondono se il vespro / o la pioggia invernale li sospinge / dai monti». Il tema è l'attesa di una manifestazione salvifica, forse la primavera, forse una presenza indefinita, ma a parlare in prima persona sono proprio gli uccelli «fitti a migliaia nel fogliame» o, che è lo stesso, uno di loro a nome di tutti: l'identificazione con le creature della terra è tale che il poeta è passato dall'altra parte.

La seconda sezione presenta tre poemetti: i primi due, *Deifobo* (ancora Virgilio, da *Aen.*, vi, 494 sgg.: è il figlio di Priamo orribilmente piagato nel volto) e *Bellinda* (tratto invece dalla novellistica popolare, precisamente dalla fiaba *Bellinda e il Mostro* che si può leggere nelle *Fiabe italiane* trascritte da Calvino: i due poli dell'ispirazione di Gherardini), sono accomunati fin dall'*incipit* da figure ferite e deformi, morenti, che sembrano accentrare su di sé il dolore dell'universo: «Ecco, un uomo: piagato orribilmente / l'intero volto, le orecchie recise, / il naso mozzo, tutto una ferita» (p. 55); «Rantolante, disteso tra le spine» (p. 63). Sembra quasi di assistere alla sacra rappresentazione di una laica passione, a cui si direbbe che alludano espressioni come «Ecco, un uomo» (*Ecce homo*) o «le spine». Il terzo poemetto, *Autoritratto con ritratto*, è più complesso e fornisce ancora una prova di altissima suggestione: all'immagine del poeta che si scopre ormai vecchio in uno specchio, si affianca «l'improvvisa / realtà di un altro volto. Un'ombra giovane» (p. 66), una delicata e tormentata figura femminile a cui il poeta si rivolge direttamente nell'ultima parte. In questa seconda sezione la sequenza musicale degli endecasillabi, perfettamente intonata da assonanze e consonanze, ha preso di nuovo il sopravvento.

I termini di particolare rilievo non sono molti: possiamo ricordare *calvana* (10), *vinciglia*, *asciuttore*, *spincione* (28) e soprattutto *incrunare* (34), che era già presente, si ricorderà, nelle *Poesie* e che si avvia a diventare una vera e propria parola d'autore.

Ancora in piena evidenza quasi ad apertura di pagina, sebbene non così frequente come in *Terra*, l'antitesi *luce/ombra*. Si leggano, a puro titolo d'esempio, questi versi: «i nuvoli / d'insetti sull'accumulo dell'*ombra* / e nella *luce* del sole, tra volti / riversi contro l'*ombra* della terra, / contro l'azzurro immobile del cielo, / specchiata *luce*, immobile traguardo / d'ogni cosa terrestre» (p. 60). L'alternanza di *ombra* e di *luce* è, lo abbiamo detto, il modo stesso di Gherardini di inquadrare la realtà, talmente connesso alla sua più intima natura che non corre davvero l'obbligo di trovargli un'origine né tanto meno una fonte. Ma almeno un precedente va segnalato, visto che si tratta delle amate *Georgiche*, e precisamente IV, 472: «*umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum*» (nella traduzione di Gherardini: «andavano le vane / *ombre* e di *luce* prive le parvenze»), dove il significato di "anime" potrebbe anche suggerire una interpretazione. Si noti che i due versi seguenti sono quelli citati in epigrafe a *Dal vento che percuote foglie e foglie*.

Nel 1987 esce un volumetto che raccoglie, sotto il titolo *Alle ferme radici della terra*, tre poemetti in endecasillabi sciolti già usciti in singole *plaquettes*: *Un'antica casa* (1983), *Nel borro* (1985) e *Nei campi* (1986). A sua volta il volumetto sarà poi riassorbito nel 1995 da una più ampia raccolta, *Poemetti a Sezzate*, insieme ad altri otto componimenti, ma è opportuno parlarne a sé, non perché costituisca un nucleo autonomo (i legami con gli altri otto poemetti sono anzi fortissimi), ma perché ne rappresenta il risultato più alto, a nostro giudizio il primo capolavoro assoluto nell'opera di Gherardini.

Un'antica casa prende le mosse dal soggiorno in una casa colonica del Chianti, nella valle del torrente Sezzate, dove sono ancora visibili i segni delle tante esistenze che per generazioni e generazioni l'hanno abitata. Sotto lo sguardo amoroso del poeta queste esistenze riprendono vita, la casa si anima di mille presenze che raccontano la loro storia (p. 19 dei *Poemetti a Sezzate*):

Da ogni muro, da ogni angolo o mattone
d'impiantito si leva un verde prato
di gioie e sofferenze: e quello ch'era
l'estenuato pascolo di un Ade
domestico ritorna ancora a mettere,
a illuminarsi, a scuotere i suoi grani.
Tornan parole in capo della scala,
svola un rapido cenno al focolare
di mano tesa all'orlo del tegame,
passi di piedi scalzi sul selciato

dell'aia, il molle ceder del solaio:
ritorna nella madia il mite lievito
di ogni vostro operare quotidiano,
l'ansia serena, la monda farina
dei vostri giorni, il vostro umile viatico.

E la poesia assolve in pieno la funzione che le è propria: rendere eterno ciò che è effimero o ciò che non è più, qui recuperando un mondo contadino ormai scomparso, nella vita quotidiana con i suoi usi e costumi, i suoi oggetti, il suo rapporto con la terra e con gli animali, non attraverso una ricerca storica o sociologica, ma per la vittoria almeno di una battaglia nella guerra contro il tempo.

Dopo la casa, i campi, un mulino in abbandono, un antico ponte, una vecchia stalla: sono i temi trattati nel secondo poemetto, *Nel borro*, strettamente legato al primo. Dopo aver magistralmente tradotto quelle virgiliane, Gherardini ha scritto le sue *Georgiche*. Il tono dominante è elegiaco, ma da esso emerge in tutta la sua forza il lavoro instancabile che dalla terra per secoli ha tratto sostentamento (p. 36 dei *Poemetti*):

torna il vomere a splendere sull'aia,
all'ombra della lòggia, a luccicare
di lievi pule il ventre ampio dei vagli,
a saldarsi coi grani il duro legno
delle doghe, il fondo dello staio.

Lievita da ogni oggetto, da ogni arnese,
dei gesti umani la memoria, da ogni
angolo, non fantasma o specchio labile
di ormai remote immagini, ma viva
anima. Illesa nei suoi calmi regni
preme semi a tallire, oscuri semi
germinanti a dischiudere la cròsta
della tenebra: e in chiare luci erompe
dai chiusi rami, o in acqua che ripullula
dal profondo, dal cuore della terra.

Il terzo poemetto, *Nei campi*, dà invece vita a un animatissimo bestiario: protagoniste assolute sono le creature che popolano quella terra, che con le loro rapide vicende di vita e di morte obbediscono alle leggi naturali. Ed ecco che in veloce successione si presentano al lettore la civetta, la dònnoia, l'allodola, il saltimpalo, il merlo, il pettirosso, il martin pescatore (che trentacinque anni prima aveva aperto, si ricorderà, le *Poesie*), lo scricciolo, l'ape, la faina, il falco, l'istrice, il cinghiale, lo storno, la tortora, la cutréttola, il cardellino, la ghiandaia, la volpe, che Gheradini nomina nelle didascalie in margine con il nome scientifico e nella nota successiva con quello volgare. Ciascuno dei tre poemetti è appunto seguito da una *Nota* esplicativa più o meno lunga, che si racco-

manda come esempio di prosa limpidissima (sembra di sentire la lezione vivente di Bruno Migliorini), dove il rigoroso controllo formale diventa eleganza di stile.

La purezza cristallina dell'endecasillabo, che si avvale spesso di un raffinato impasto sonoro di assonanze, consonanze, allitterazioni, è screziata da termini rari che nella maggior parte dei casi appartengono al mondo contadino, a cui il giovane Gherardini aveva dedicato le ricerche per la sua tesi di laurea, oltre che a quello della natura. L'elenco potrebbe essere molto lungo: se sono di origine colta o letteraria *iconostasi* (p. 12 dei *Poemetti*) e *lammie* (13), se per saperne di più sul fiore dell'*amèllo* (14) lo stesso Gherardini rimanda a Virgilio, *Georg.*, IV, 4271-80 se ancipite può risultare *tallire* (15, 36, 60), pascoliano ma anche popolare, derivano dalla vita dei campi *amenti* (15), *correggiato* (16), *frazio* (19, 49), *sbrocchi* (27), *ritrecine* (30), *vétrici* (31, 46), *incudine* (35: non quella del fabbro, che tutti conoscono, ma quella del contadino, su cui si batteva la falce prima di affilarla), *pigola* (45: «la punta di un campo di forma triangolare», spiega lo stesso poeta), *lùcula* (45), *tonfano* (46), *macie* (48, 52), *ventàggine* (51), *alidore* (52), *rovaio* (53). Ma ciò che più conta è che ora questi termini provenienti da aree diverse sono perfettamente fusi e purificati da ogni scoria, come se Gherardini avesse inteso ritornare, ormai pienamente consapevole dei propri mezzi, all'antica sfida delle *Poesie*, in modo da unire in un insieme totalmente omogeneo, di grande compiutezza espressiva, purezza e concretezza, anima e corpo della lingua.

L'antitesi *luce/ombra* attraversa i tre poemetti, segnando in modo diretto e assoluto l'alternarsi del giorno e della notte, oppure in modo indiretto e relativo mettendo in evidenza ciò che di oscuro c'è nella luminosità e ciò che di luminoso c'è nell'oscurità. A puro scopo esemplificativo citiamo questa perifrasi che si riferisce alla cutrèttola: «vivida / tenerezza di *luce* e *ombra* nel cielo» (56), e questi versi dove il consueto stile nominale è scandito da antitesi continue: «dai prati luminosi al buio cuore / della terra, dal cielo a oscura vena / d'ombra, nel giorno, nella notte» (59-60).

La più ampia raccolta dei *Poemetti a Sezzate*, che ricomprende anche i tre di *Alle ferme radici della terra*, ne continua i temi e il tono in altri otto, di cui i primi sei precedentemente pubblicati in *plaquettes* a sé stanti e gli ultimi due inediti. *Turdus musicus* ricorda con intensa partecipazione affettiva la presenza del tordo nella campagna toscana, in inverno e a primavera; *Da oscuri semi* è il rinascere della vita nel ciclo delle stagioni; *Nel Sezzate* contempla gli stessi luoghi nel loro brulicare di vita; in *Dal grembo* la natura rinasce dopo incendi e gelate; *Nel bugno* è la delicatissima evocazione di una presenza che rimane indefinita, di un affetto ritrovato regredendo al mondo dell'infanzia; in *Dal silenzio, dall'ombra* nel solito paesaggio agreste fa la sua comparsa uno stuolo di gruccioni,

che per un po' sosta in cielo e poi scompare, mosso dall'istinto verso la sua lontana meta. *Della luce, dell'ombra* porta finalmente in primo piano quell'antitesi che caratterizza tutta la poesia di Gherardini. Data l'importanza del tema è bene citare per intero la *Nota* conclusiva (p. 129):

Variazioni sul tema della luce e dell'ombra, forse il più emblematico degli ossimori reali, la cui evidenza è a grado a grado più chiaramente avvertibile col progredire nel corso della vita: altri, ugualmente percepibili e intorno ai quali ho altrove indugiato, possono essere estate ed inverno, col loro unico grumo di oscuri fermenti in cui si presente il luminoso rigoglio dei frutti; oppure grido e silenzio, così avvinti nell'accorato momento dell'eco, ed anche veglia e sonno, misteriosamente connessi nelle visioni del sogno, e, infine, felicità e sofferenza, strette nell'angoscioso viluppo di una presaga precarietà. Ma, penso, anche vita e non più vita, se disperatamente congiunte nell'ardua scommessa del ricordo, nello stesso fluire del tempo divenuto un perenne presente nella realtà della memoria.

Non c'è bisogno di sottolineare come il tema della luce e dell'ombra spinga subito Gherardini a elencare, in un crescendo d'intensità, gli altri opposti della vita, fino all'estremo, isolato nel periodo finale: segno che per lui sono tutti compresi nel primo. Infine, *Dal tempo* conclude degnamente con il suo stile nominale altamente evocativo ma senza una vera e propria vicenda, e presenta perfino una fugace comparsa della figura di Proserpina (p. 135), che lo riallaccia alle lontane *Poesie*.

Lo stile nominale, che caratterizza spesso la sintassi di Gherardini, nei *Poemeti* raggiunge il suo culmine, arrivando talvolta al vero e proprio elenco. Non siamo i primi a citare questo esempio (già evidenziato da Sauro Albisani), che se è un caso limite non è tuttavia isolato (p. 78):

Lunghi sibili, zirli, squittii, soffi,
blandi bisbigli, frèmiti, rumori
làbili, fiocchi canti, note limpide,
gorgogli, èsili pianti, echi, clamori,
gridi, turbini, rèfoli, sospiri,
gèmiti, fiati, repentini trilli,
schiocchi, strida, brusii, sillabe, frusci.

Proprio questo esempio, inoltre, aiuta a comprendere come lo stile nominale possa essere anche un fatto ritmico e musicale. La poesia di Gherardini si presenta, lo abbiamo detto, come una raffinata variazione sullo stesso tema; di «quattro tempi, quasi secondo una struttura musicale» (p. 101) parla lo stesso poeta per *Dal grembo*; ma più in generale lo stile nominale spinto fino alle estreme conseguenze scandisce l'endecasillabo nelle successive variazioni delle sue pause e dei suoi accenti, non a caso segnati su molte parole sdruciole, anche comuni. Allo stesso risultato concorre una cura attentissima del significante. Diamo qualche esempio di allitterazione, ma l'indagine potrebbe es-

sere molto più estesa, allargandosi a tutti i fenomeni di suono (un saggio limitato ma significativo ne ha fornito Giampietro Marconi recensendo *Dal silenzio, dall'ombra*): «dal bordo di una brocca, / dallo sbreccato coccio, dalla nera / fuliggine di un becco di lucerna» (17); «in un gremio / grembo, in un mare di segreti gèmiti, / di sepolti splendori» (96-97); «a un ampio fiume il fitto affida / ordito di ogni accento» (115). In questa omogeneità di timbro i riferimenti colti, che pure non mancano, vengono riassorbiti senza sforzo: l'*avvento notturno* (99) sarà un omaggio a Luzi, tanto più che nella pagina precedente c'è *dal magma*; la *luce nebulosa* (136) si trova nella *Ginestra* leopardiana, ma le fonti sono appena sfiorate.

Di parole in forte rilievo ce ne sono parecchie e appartengono quasi tutte al mondo botanico o contadino: ricordiamo *fràngoli*, *bràssiche* (78), *ènule*, *cisti*, *dianti*, *citisi* (79), *dimoia* (82), *fàrfari* (89), *equisèti*, *stiance*, *cal-lune*, *agazzini* (90), a cui sul versante colto possiamo opporre soltanto il dantesco *immillarsi* (90) o *pàrodo* (136). Particolare attenzione meritano *incrunarsi* (69, 90), che diventa quasi una firma d'autore destinata ad autenticare il quadro, e *rovaio*, che compare ben quattro volte (53, 70, 81, 109), espressivo termine del toscano antico e popolare per "tramontana" (incrocio del lat. *borearium* con *rovo*, per il freddo pungente) che oggi non usa più nessuno nemmeno in Toscana e appartiene invece a un'illustre tradizione: basta ricordare che proprio da *rovaio* prende le mosse la discussione che si sviluppa nelle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo.

Dell'antitesi *luce/ombra* abbiamo già detto, ma possiamo aggiungere che qui i due opposti entrano spesso in contatto, trasformando l'antitesi in ossimoro: si ha così ad esempio la «luminosa tenebra» (108), la «buia onda di luce» e «s'illumina l'ombra» (126) ecc. Fra *luce* e *ombra* si è ormai innescato un corto circuito o almeno una rapidissima intermitenza.

La quinta stagione (1999) raccoglie poesie «che vanno dal giugno del '96 al maggio del '99» (nota di p. 124), già apparse in precedenza in singole raffinate *plaquettes* fuori commercio (edite in tirature limitatissime «sibi et paucis»), e quindi si ricollega direttamente, dal punto di vista cronologico, ai *Poemeti a Sezzate*, mentre per la struttura si avvicina piuttosto a tutti gli altri libri, con una prima sezione, *Da ramo a ramo*, che comprende componimenti singoli, per quanto omogenei, e le successive che raggiungono invece la misura del poemetto (*Palinodia* e *Frammento*) o si presentano come un ciclo (*Una storia vera*, *Una vita*) organizzato peraltro intorno a un poemetto. Ma già nella prima sezione ci sono testi di altissimo valore, intonati con voce eccezionalmente limpida: la popolano piante e fiori, come al solito amorosamente nominati perché il nome li contraddistingue nella loro irripetibile unicità, fonti e rivi, uno scoiattolo; sono però soprattutto gli uccelli le creature che

fanno più frequentemente capolino, e con la loro frillante leggerezza, con la loro timorosa fiducia sembrano quasi il simbolo concreto di questa poesia. Il tono prevalente è ancora una volta elegiaco: queste creature sono presenze sfuggenti, intraviste un attimo e non più godute, quando addirittura non siano colte dalla morte, come il ricordato scoiattolo (p. 29):

Ho atteso tutto il giorno che sugli alberi
spogli, sui loro rami contro il cielo,
ricomparisse: un altro, la sua immagine,
la sua gioia, la sua leggera gioia
di esistere, salire in alto, scendere
con lieve salto, correre su foglie,
a terra, ancora in alto riapparire
a incidere leggero la sua anima
tra cielo e rami – oltre ogni stagione,
oltre l'inverno: che ora ne circonda
l'assenza con la gelida sua luce.

Il poeta continua a interrogarsi, a cercare inutilmente spiegazioni («Un'assurda ferita: in lei il mistero / rimanga della vittima, rimanga / dell'innocenza uccisa l'insondabile, / crudele ed insondabile, ragione», p. 31), finché la creatura torna a rivivere nella rievocazione dei suoi versi (p. 32):

Cadde improvviso il buio o fu sorpresa
lucida, l'ombra che a un tratto t'avvolse
e ti gettò nel buio? Fu dolore
ardente o lesta folgore? Spavento
o spegnersi, nel giorno, d'ogni luce?

Perdonami, se mi conforta il chiedertelo:
è desiderio di sentirti accanto,
acuta voglia di sentirti esistere,
di riaverti, in quell'attimo, per sempre
sui tuoi campi di foglie, sui tuoi rami.

Un epicedio di non minore delicatezza è dedicato all'effimera esistenza di un anemone (p. 35):

Ho parlato a un anemone: nel sole
si apriva luminoso, come ieri.
Appena appena con i lembi ancora
dei petali più espansi, ma più vivo,
forse, nei suoi colori, la corona
degli stami fiorita in nero polline.

Breve giornata, ahimè, gli fu concessa:
risalito, stasera nel crepuscolo,
dalla proda di campo era sparito.

Il tema della morte, che non abbandonerà più il libro, è trattato direttamente in *Palinodia*, a partire dalla dedica: «ai miei, morti». In un partecipe e acuto libretto che Sauro Albisani ha fatto seguire ai versi di Gherardini come autonoma postfazione, *Dal libro delle creature*, della virgola che separa *miei* e *morti* si dice: «minuscolo gnomone metafisico che marca due dimensioni del tempo l'una all'altra irriducibili» (p. 17); e si potrebbe aggiungere che è una virgola totalizzante (ai miei, tutti morti) e al tempo stesso esclusiva (ai miei cari, umani, non alle altre creature anch'esse morte, a cui saranno dedicate le sezioni seguenti). La palinodia o ritrattazione del titolo è quella di aver considerato dapprima «dolente inganno» la memoria, che poi invece diventa protagonista palese od occulta di tutta la raccolta.

Sullo stesso tema della morte si rimane con *Frammento*, di rarefatta bellezza e purezza, con echi leopardiani («In questo interminato spazio...», p. 50) e foscoliani («quando di speranza il cuore non si nutra», p. 52), ma forse si rimpiange un po' la naturale concretezza delle poesie precedenti. Alla quale, del resto, subito si torna con *Una storia vera*, che ha per protagonista un gatto, entrato per poco nella vita del poeta e ben presto scomparso, ma trasfigurato in senso creaturale, figura di tutte le piccole vite che ci sono amorevolmente accanto, magari per breve tempo (p. 57):

In questa età ormai tarda della nostra
vita, una creatura bella, fragile,
tenerissima, è giunta a traversarla
come una freccia ardente: l'ha trafitta
di dolcezza e, improvvisa come giunta,
scomparendo, bruciata di dolore [...].

Al poemetto che dà il titolo alla sezione seguono due componimenti, *Epitaffio* e *Parvule mi carissime*, che vibrano, soprattutto il secondo, di una commozione appena trattenuta dal controllo formale. *Parvule mi carissime* (il titolo è dello stesso Gherardini: inutile cercare la presunta fonte latina), dedicato a un gattino vissuto pochi giorni, istituisce «una sorta di profondo legame tra le due dolorose esperienze» (nota di p. 123), e anzi in qualche modo anticipa anche quella della sezione seguente (simile per l'universalità che lega il destino di tutte le creature, per quanto diverse siano), in particolare nella lapidaria conclusione (pp. 71-72):

[...] Resta in me sigillata quell'attesa,
smarrita e insieme fiduciosa, delle
piccole nere gemme dei tuoi occhi;
più, nel profondo, il tuo dolore, il gèmito
della tua sofferenza, della tua
disperazione, su, da tutto l'essere
l'urlo supremo: e il repentino estinguersi

della tua sorte in grembo a questa mano.

Si confronti appunto con la conclusione del *Dialogo nel silenzio*, componimento centrale di *Una vita* (p. 95):

solo rimpianto, non speranza, non
più dolcezza racchiusa in un raccolto
grembo di mano; ma ricordo amaro
del supremo mio stringerti, fissando
il tuo respiro sempre più frequente,
infine teso anelito, dischiuso,
sempre più fitto: finché chiuso, immoto,
la tua vita fermò nella mia mano.

L'ultima sezione, *Una vita*, è introdotta da un testo brevissimo che va citato per intero, *Per Ciò Ciò* (p. 75):

Piccola anima,
creatura minima,
pupilla timida,
amore limpido,
carne piumosa,
peso carissimo
leggero, trèpido,
tra palmo e palmo
con tutto l'essere
in abbandono.

È deliziosa questa poesiola di dieci quinari prevalentemente sdruccioli, vistosa eccezione fra tanti endecasillabi, un piccolo gioiello che con delicatezza e quasi con pudore, in stile nominale, rende l'essenza di un passerotto: sembra di leggere poesia d'altri tempi, e viene in mente il nome di Catullo. Certo la lezione della classicità è stata profondamente assimilata da Gherardini, non tanto per qualche reminiscenza più o meno esplicita (ad esempio la congiunzione Saffo-Catullo-Orazio, già ripresa dal Poliziano, «te che dolce- / mente mi parli e insieme mi sorridi», p. 115), non perché si permette abbastanza spesso di spezzare il verso per tmesi, quasi sempre evidenziando l'avverbio nelle sue componenti etimologiche (fenomeno che è piuttosto la spia di una tensione emotiva che si traduce in continuità di discorso, in sinafia), ma proprio per aver saputo recuperare, a contatto con le creature, la capacità della poesia di dire, di aderire alle cose con sentimento. Il seguente poemetto *Dialogo nel silenzio* è un accorato messaggio d'amore rivolto all'uccellino ormai morto, dove non sai se ammirare di più la pienezza degli affetti o il nitore della forma (le rime non sono numerose, ma abbondano le assonanze e le consonanze), dove per ampi tratti la vita, attraverso il commosso rammemorare, trionfa della morte (pp. 77-83):

Socrate aveva torto: non è vero

che il corpo senza vita è pura salma,
materia inerte: anch'esso ha una sua anima,
un segno non più vivo, ma concreto
per chi lo accoglie e vi riversa il fiume
dell'affetto, profondo, inesauribile.

A lui dinanzi si rivive il lungo
procedere dei giorni in cui era vita [...].

Ti ripenso e rivivi: e in me riaccolgo
l'intera tua giornata, interminabile,
tanto fu lungo il passare degli anni,
fin dal primo momento che tu apristi
su di me gli occhi e mi credesti padre
o madre, appena nata, eppure tanto
carica di esperienza della vita.

La caduta precipite dal tetto,
il brusco arresto forse su una pianta
del giardino, o tra l'erba, e poi la gola
oscura di colei, che non volendolo,
forse ti fu davvero amica, offrendoti,
col tuo grido lanciato in mezzo all'andito,
al mio subito accorrere, alla mia
rapida mano che ti accolse e intatta
ti consegnò nuovamente alla vita [...].
Come fioriva libero il tuo volo
nella prigione della casa, da una
cimasa di vetrina, da cornice
di quadro [...].

No, non ti nascondevi: appena accorta
del mio scorgerti, a volo discendevi
sopra di me, curiosa della mano
che seguiva lo scorrer sulla carta
di una lettera o di altro; e una tua piuma
non di rado restava, lieve traccia
del tuo indugio, del tuo fresco distogliermi
da un interno pensiero, ricreandolo
col tuo felice sogguardarmi, intenta
a sottrarre col becco il foglio o le altre
carte profuse sul piano a compitare
con attenta indulgenza.

Un altro gioco
immensamente ti piaceva: l'andito
era per te un giardino, dove gli alberi
non crescevan da terra, ma pendevano
alla parete, dall'attaccapanni:
le tue grotte eran maniche di giacche,
o taschini, in cui immergerti, sortire
a un tratto, compiacendoti del tuo
sortilegio infantile [...].

E non c'è da stupirsi se, a un certo punto, è la stessa Ciò Ciò a parlare

(*La tua voce, da oltre frontiera*). Già un'altra volta nella poesia di Gherardini, si ricorderà, le creature avevano avuto voce (in *Dal vento che percuote foglie e foglie*, appartenente alla raccolta *Nel taglio della cava*), ma il colloquio ora è diretto, personale, intimo, e mette in contatto la creatura scomparsa con il poeta che le presta voce. Il dialogo nel silenzio continua nell'ultima lirica, dove, prima che il silenzio abbia la meglio, la voce si fa eterna (p. 119):

Il tuo corpo ora è qui, nella mia stanza:
invisibile, eppure così vero.
Il non vederti non è pena: qui
so che tu sei. Qui sento che il tuo sonno
infinito si mescola alla vita
ch'è intorno ad esso, anzi a te, che in lui dormi
un intimo silenzio ove ancor vive
tutta te stessa. Quella che non sembri
più essere, ma sei, tu che sei stata
per me un intero arco della vita,
– tu non ricordo, tu realtà più vera
del tuo non esser viva, in questo sonno.

Ecco dunque che il passato torna ad essere presente, e il «dolente inganno» della memoria, dopo la palinodia, è ormai diventato la dimensione prevalente di questi versi, la quinta stagione del titolo, che viola le ferree leggi del tempo, dando vita a ciò che non vive più il normale succedersi delle stagioni, eppure è ancora vivo nonostante il trionfo della morte; e la morte stessa è la quinta stagione, perché recuperata alla vita attraverso la memoria in una stagione fuori del tempo, o meglio oltre il tempo.

Come per miracolo, un miracolo scaturito dall'amore per una creatura, Gherardini ha superato sé stesso. Lo conferma un'analisi lessicale. Di termini rari in forte rilievo qui ce ne sono pochissimi: il montaliano *sorradere* (36, 58; e ovviamente montaliana è l'espressione «Al fondo stride / la carrucola, come se dal pozzo...», 13), *inglurie* (49), soprattutto il suggello di *incrunarsi* (16), firma d'autore; come se il fuoco di quell'amore avesse dissolto ogni residuo intellettuale o corporalmente terreno.

L'antitesi *luce/ombra* è ancora presente ma in forma attenuata, e in particolare è assente dai due poemetti che costituiscono il culmine del libro, *Una storia vera* e *Dialogo nel silenzio*. Qui domina una luce diffusa che non è quella del sole, ma si direbbe ultraterrena, quasi paradisiaca: se non fosse, semplicemente, la luce della poesia.

Quando la vicenda poetica di Gherardini sembrava conclusa, prima di tutto, forse, agli occhi stessi dell'autore, un nuovo gruppo di testi si è venuto aggregando nella *plaque*, esigua ma intensa e – ci sembra – passibile di ulteriori sviluppi, *Breve diario notturno* (2002). A dire il vero, una minima prova di voce si era già avuta l'anno precedente, con la

pubblicazione in tiratura ancor più limitata del solito, in un'edizione tanto privata che lo stesso nome dell'autore vi compare con le sole iniziali, di un delicato e sofferto epicedio per il fratello dal titolo catulliano *Ave atque vale*: il testo risale tuttavia al giugno dell'82 e si sofferma in particolare, come poi avverrà anche per le creature della *Quinta stagione*, sul doloroso momento del trapasso.

Ma torniamo al *Breve diario notturno*. Significativa l'epigrafe «A oscura lettera / non fare piana glossa», rovesciamento di una nota massima di Mario Equicola: non che i versi di Gherardini siano volutamente oscuri, ch  anzi la perspicuit  pare loro cifra distintiva, ma la programmatica esclusione di ogni chiarimento circa le occasioni pi  immediate della poesia, che avevamo notato in lui fin dagli esordi, pu  causare qualche difficolt  di comprensione, soprattutto in un libro come questo, dove il ragionamento si fa spesso serrato e sottile, chiuso in s  stesso. Per Gherardini, evidentemente, un alone di indeterminatezza se non di oscurit  giova alla poesia. Il discorso si   spostato dunque, quasi inavvertitamente, su una questione di poetica, e in effetti la *plaquette* ha anche un carattere di riflessione sulla poesia e di ricapitolazione, quasi di piccolo testamento o di conclusioni provvisorie. Oltre alla consueta opposizione *luce/ombra*, c'  quella dominante *dire/non dire* ovvero *parola/silenzio* (un altro degli «ossimori reali» evidenziato, come si ricorder , dallo stesso poeta) che l'attraversa da cima a fondo, dal testo di apertura («Dire o non dire: meglio, se il non detto / valga ancor pi  che il dire. Che il non dire /   un'eco del silenzio che ci parla», p. 7) a quello di chiusura che gli corrisponde («Resta bianca la pagina: la stanza / non ha echi, soltanto chiuse musiche», p. 41) e segna il trionfo, almeno momentaneo, del silenzio. E subito un altro dilemma si affaccia, quello del rapporto fra *parola* e *cose*, ovvero fra poesia e realt : dilemma angoscioso, perch  revoca in dubbio la stessa ragion d'essere della poesia, sia pure facendolo paradossalmente in poesia. Il libretto ha qui carattere poematico: i singoli testi sono legati gli uni agli altri, e il ritmo delle domande, spesso senza risposta immediata, si fa incalzante. Ma la poesia ha ben presto il sopravvento, non senza la mediazione prima delle *immagini*, che sono un inscindibile legame fra parole e cose, e poi del *sogno*, che riporta alla centralit  dell'io da cui la poesia scaturisce. Si arriva cos  ad uno dei risultati pi  compiuti del *Breve diario notturno*, la poesia dedicata al padre (pp. 20-21):

Quel che di te ricordo   la mitezza
nella tua malattia, padre, su tutto.
L'ingegno della mente e delle mani
un'altra tua virt : ne disponevi
ampiamente nel corso della vita.
L'arco della giornata era un sereno
aprirsi all'alba e un chiudersi alla sera

appagato dalle ore del cammino:
se, giovinetto, ricordo il tuo cielo,
sgombro da nubi illumina il sentiero.
Credo fin dall'infanzia: me lo dicono,
fedeli testimoni, le tue carte
della scuola e il paziente apprendistato
nella chiara bottega di artigiano.
Guidarono il tuo sguardo e la tua mano
alti modelli di cui tu donavi
l'incanto delle immagini allo specchio
d'umile disciplina: t'insegnarono
tenerezza e rigore, poi trasfusi
nella pazienza d'ogni tuo operare.
Luci della campagna e architetture
sublimi si dispiegano sul foglio:
vi leggo i segni della tua giornata.

E non possono mancare le care creature, anche se il testo nasce, come
precisa la didascalia conclusiva, «su di una fotografia» (p. 32):

L'uomo e il cane si guardano: si parlano?
L'uno nell'altro fissano lo sguardo:
e se il volto dell'uomo è aperto al dialogo
par che un sorriso illumini del cane
gli occhi intenti a guardarlo. C'è un ascolto
nell'aria intorno, se tra l'uno e l'altro:
perché nulla mai avviene di un'intesa
tra creatura e creatura che non crei
tra le cose armonia che le circondano.
La parola si fonde nello sguardo:
l'aria del giorno scende sui limoni.

Ma per rendere conto, sia pure in modo approssimativo, della ricchezza concettuale della *plaquette*, bisogna aggiungere che vengono messi in discussione anche lo spazio e il tempo, con il primo che nell'oscurità della notte tende ad annullarsi nel secondo («Il tempo intorno / diviene la misura d'ogni spazio», p. 27) e, dopo una breve resistenza («Se la luce invade / lo spazio intorno essa lo ruba al tempo», p. 28), finisce per dichiarare direttamente, in prima persona, la resa incondizionata: «Lo spazio al tempo: "Innanzi a te mi stendo / perché dinanzi a te tutto si piega [...]", p. 37».

I legami con il libro precedente sono piuttosto evidenti: anche il *Breve diario notturno* ha un carattere di dialogo nel silenzio, cioè di dialogo con sé stesso; anche le ultime poesie di *Una vita* erano scritte di notte e recavano, accanto alla data, l'indicazione dell'ora; già alla fine del *Dialogo nel silenzio* c'era un'alternanza di eco e voce («eco ma non voce / eppur voce dall'eco ripetuta», p. 95) che qui si ritrova nelle poesie di apertura e di chiusura che abbiamo citato; anche nella *Quinta sta-*

gione era presente una disposizione al ragionare dialettico, per quanto meno serrato, come dimostra la *Palinodia*. Ma non mancano neppure legami con raccolte più antiche, come la ricomparsa della figura fiabesca di Bellinda, alla quale in *Nel taglio della cava* era dedicato un poemetto: occasione appena accennata «un cespuglio di rose», che richiama alla memoria il rosaio fra le cui spine nella novella il Mostro rantola morente prima che Bellinda arrivi a salvarlo, e mentre il poemetto si sviluppava proprio intorno al punto dolente della sofferenza del Mostro che sta perdendo anche l'ultimo barlume di speranza, ora la poesia sembra distillare la quintessenza della fiaba, alludendo contemporaneamente, forse, a una vicenda reale (p. 24):

«Se un cespuglio di rose mi distoglie
dal cammino»: inizio di una storia?
Il padre, una fanciulla che non chiede
nulla: solo un miracolo? Sorride
o piange: solitudine e splendore
intorno, nelle stanze. Un solo incanto
offre o nega la sorte: si ripete
tre volte. E per tre volte arma il destino
la risposta. S'illumina il giardino
a un tratto, come rosa in pieno inverno.
Si colora la notte: il privilegio
rompe l'incanto, il dono si fa eterno.

E meno male che Gherardini, contravvenendo all'avvertenza in esergo, ci mette sulla strada giusta con la «piana glossa» di una didascalia almeno fino a un certo punto esplicativa: «qui si conta la storia di Bellinda; a G., in memoria».

Accanto alla componente popolare, del resto profondamente trasfigurata, troviamo come al solito quella colta, del resto con riferimenti impliciti o dissimulati, come le «labili postille» di p. 17 che sono certo un ricordo delle «postille / debili» di Dante (*Par.*, III, 13-14), o come i due testi che prendono spunto da versi di Archiloco e Alcmane (p. 31 e 34): al primo si allude genericamente con «dice un verso antico», al secondo con «disse il vecchio poeta» (il nome è poi indicato esplicitamente, ma nella forma Alkman rara in italiano e posto davanti alla data, come se si trattasse di un luogo).

Anche questi elementi in apparenza secondari concorrono al risultato: con il *Breve diario notturno* la poesia di Gherardini si è ulteriormente depurata e raffinata, quasi volesse confondersi con il silenzio o spinnersi al limite estremo che lo sfiora. Non a caso, come abbiamo detto, il libretto si chiude sulla constatazione che la pagina resta bianca: constatazione serena, perfino luminosa in un verso dominato dalla *a* (ripetiamo: «Resta bianca la pagina: la stanza / non ha echi, soltanto chiuse musiche»), mentre quelle «chiuse musiche», nonostante la nota cupa

della *u*, con la loro eufonia (la prima parola è tutta racchiusa nella seconda) promettono un nuovo sbocco di canto.

BIBLIOGRAFIA

Le opere di Renzo Gherardini sono state pubblicate in questa successione: *Poesie*, Firenze, Tip. Rinaldi, 1952; *Terra*, Firenze, Vallecchi, 1960; Virgilio, *Georgiche*, versione di R. Gherardini, prefazione di S. Timpanaro, ivi, 1974 (seconda ediz. ivi, 1989, con l'aggiunta in appendice di Columella, *La coltivazione degli orti*); *Nel taglio della cava*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1981; *Alle ferme radici della terra*, Firenze, Vallecchi, 1987 (comprende *Un'antica casa*, già Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1983; *Nel borro*, Firenze, Pananti, 1985; *Nei campi*, ivi, 1986); *Poemeti a Sezzate*, Firenze, Il Bisonte, 1995 (comprende *Un'antica casa*; *Nel borro*; *Nei campi*; *Turdus musicus*, già Firenze, Vallecchi, 1988; *Da oscuri semi*, già in *Musagetes*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1991; *Nel Sezzate* [vedi sotto]; *Dal grembo*, Firenze, Pananti, 1990; *Nel bugno*, ivi, 1991; *Dal silenzio, dall'ombra*, già, sotto questo titolo, con la ristampa di *Da oscuri semi* e *Nel Sezzate*, ivi, 1992; *Della luce, dell'ombra*, inedito; *Dal tempo*, inedito); *La quinta stagione*, Firenze, Pananti, 1999 (comprende *Da ramo a ramo*, già parzialmente, sotto il titolo *Diario minimo*, Firenze, La Rosa e lo Scorpione, 1996 e poi per intero e con il titolo definitivo ivi, 1997; *Palinodia*, già ivi, 1997; *Frammento*, già ivi, 1997; *Una storia vera e Epitaffio*, già ivi, 1998; *Parvule mi carissime*, già ivi, 1999; *Una vita*, anticipata via via in *Per Ciò Ciò*, ivi, 1998; *Una vita. Dialogo nel silenzio*, ivi 1998; *Dialogo nel silenzio II*, ivi, 1998; *La tua voce*, ivi, 1999; *Il tuo sonno* [*Il tuo corpo ora è qui, nella mia stanza*], ivi, 1999); *Una vita* (ristampa dell'ultima sezione della *Quinta stagione*), Firenze, La Rosa e lo Scorpione, 2001; *Ave atque vale*, ivi, 2001; *Breve diario notturno*, ivi, 2002.

Tutt'altro che corposa la bibliografia critica sull'opera di Gherardini. Quella che segue è quindi tendenzialmente completa e comprende in ogni caso tutti gli interventi di maggiore rilievo: L. BALDACCÌ, *Poesie di Gherardini* [rec. a *Terra*], in «Giornale del Mattino», 27 dicembre 1960; G. LUTÌ, rec. a *Terra*, in «Il Ponte», 1961, n. 8-9, pp. 1285-88; G. MARCONI, *Un «altro» presente-passato* [rec. a *Alle ferme radici della terra*], ivi, 1987, n. 4-5, pp. 198-99; G. MARCONI, *Verso il suono, verso il movimento* [rec. a *Dal silenzio, dall'ombra*], ivi, 1993, n. 3, pp. 410-11; L. BALDACCÌ, *Della poesia. Il caso di Renzo Gherardini*, in «Il Portolano», 1995, n. 4, pp. 1-2; G. MARCONI, *L'effimero e il naturale* [rec. a *Poemeti a Sezzate*], in «Il Ponte», 1996, n. 3, pp. 152-53; S. ALBISANI, *Dal libro delle creature. Le stagioni di Renzo Gherardini*, Firenze, Pananti, 2000; D. PUCCINI, rec. a *La quinta stagione*, in «Nuovo contrappunto», 2000, n. 4, pp. 29-31; E. SICILIANO, *Stregato dal dolore* [rec. a *La quinta stagione*], in «L'Espresso», 19 ottobre 2000, p. 167; A. FO, *Voci della natura* [rec. a *Una vita*], in «La Rivista dei libri», 2002, n. 9, pp. 19-20.