

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CALABRIA

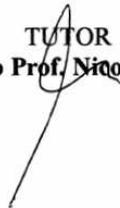
Facoltà di Lettere e Filosofia

DOTTORATO IN SCIENZE LETTERARIE RETORICA E TECNICHE
DELL'INTERPRETAZIONE – XX CICLO

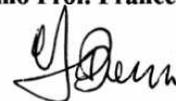
SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE
L-FIL –LET/11(Letteratura Italiana Contemporanea)

LA *PEREGRINATIO* POIETICA DI DAVID MARIA TUROLDO

TUTOR
Ch.mo Prof. Nicola Merola



COORDINATORE
Ch.mo Prof. Francesco Bausi



DOTTORANDO

Antonio D'Elia



Triennio 2004-2007

«Vergine, o armonia libera,
semplicità agognata e impossibile»
(D. M. Turoldo, *Preghiera alla Vergine*)

«Ho combattuto il buon combattimento,
ho terminato la corsa, ho mantenuto la fede»
(S. Paolo, *Lettera a Timoteo*, 4,22)

Desideriamo esprimere la nostra più fervida gratitudine al Prof. Nicola Merola per l'alta lezione e gli insegnamenti umani che ha voluto quotidianamente rivolgerci.

Introduzione

L'intento di questo studio, rivolto all'analisi dei processi poetici dell'opera in versi di David Maria Tuoro, risiede primariamente nel ripercorrere la storia della genesi e dell'evoluzione dell'*inventio* lirica lungo tutto l'arco temporale che ha investito la parabola artistica, inscindibilmente legata a quella esistenziale, del poeta friulano, in stretta considerazione con l'incidenza e la considerazione da parte di pubblico e critica sui suoi scritti versificatori, e non solo, nel teatro poetico del Novecento.

Contiguamente, l'esame tenterà di incentrarsi sull'indagine, intrinsecamente funzionale e fondante l'istruzione di questo percorso, dei moduli elaborativi del pensiero speculativo di Tuoro. La riflessione filosofica, articolatamente formulata, offre, infatti, un "supplemento di traccia" indispensabile, e, tuttavia, non sempre rintracciabile e riferibile ad uno o più testi specificatamente depositari di un discorso organicamente regolato ai fini di una dichiarata strutturazione teorica. Il processo meditativo è accompagnato, o meglio, è esso stesso anche scrittura lirica legata all'esegesi del verso e sul verso, funzionale a chi voglia soggiornare "più convenientemente", e non certo con minore inquietudine, nei più profondi così come nei più apparentemente accessibili recessi melici e nella riflessione sulla Deità.

Dall'incontro di verso e prosa il poeta istruisce molte sue opere all'insegna di una elaborata catechesi letteraria, appositamente trapunta da immagini/guide, le quali allusivamente o dichiaratamente rendono la poesia stessa fonte unica e, diremmo, insostituibile per la decifrazione della propria storia. La rifrazione specificatamente teologica, anch'essa elaborata in funzione, soprattutto, del canto

poetico e dell'azione pastorale, ci introduce di fatto nella considerazione del poeta sulla urgente *ratio* filologica, che ha mosso le proprie liriche a nascere e diventare fatto linguistico, grammatica ontologica, parola eminentemente salmica e aritmicamente esuberante nella tonalità del suo giro strofico, disvelando i "caratteri" della dichiarazione (volutamente occultata, come riferivamo precedentemente, e in parte deliberatamente non pianificata) della sua poetica e del discorso sulla sua poetica.

A partire da una lettura gradualmente diacronica, *riflettendo* quindi sui testi più antichi, ossia quelli nati in un periodo storico e in tempi di elaborazioni di idee e concetti, *scanditi* dalle stagioni antecedenti, contemporanee e, in modo specifico, a partire da quelle dell'immediato dopoguerra, testi nei quali la vocazione spirituale, l'attività culturale, quella politica e lo studio delle scritture perfezionano le inclinazioni meditative *verso* il trascendente e l'attenzione nei riguardi di un io compagno di diverse esigenze "allocutorie", fino agli ultimi scritti e alle pubblicazioni postume, lo studio si soffermerà sui procedimenti compostivi delle formule poetiche, tentando di argomentare sulla possibilità di inquadrare o meno la poetica tuoldiana all'interno di un genere/modo afferente o "liminariamente partecipante" al "discorso letterario" e alla catalogazione/non catalogazione di esso nel canone che sovrintenderebbe la letteratura religiosa. Si soffermerà, altresì, sulle valenze che tali inquadramenti, se realmente operati e operabili, possano fornire all'opera messa sotto esame.

Dal dramma scaturito dalla consapevolezza evanescente dell'"inequivocabilità dell'esserci" unitamente all'afflizione per la finitudine e al concetto di peccato inteso

anche, paradossalmente, come esperienza redentiva entro un continuo interrogarsi sulla creazione, i suoi scopi, la sua origine, i suoi predicati; e, contemporaneamente, dall'esame sul senso del credere e sul silenzio di una ragione "abbandonata" alla costante osservazione di se stessa si manifesta, nell'indagine del paradosso salvifico fede/nulla, violabilità del *logos*, inviolabilità *pneumatica* e *profanazione* del sacro, il processo poetico di David Maria Turoldo.

Al centro del suo verso la risposta alla domanda per antonomasia (di colui che si pone come interrogante ed interrogato) del chi sono/siamo e del chi è, imposta non solo da e a colui che cerca, ma primariamente da colui che è cercato, anzi da colui che si sente cercato, chiedendo di essere trovato, avvertito dalla necessità egologica, ridotta ai minimi termini di uno scontro (la parola liricizzante è tesa sempre al dramma colloquiale verso il senso e non verso il consenso) sanguinante con il mondo, in una continua conversazione abramitica con l'essere, di comparire e muoversi, appunto, nella fertilità dinamica del ri-conosciuto e, dunque, di attestare o rigettare la dichiarazione (*sentenza*) dell'esserci in quanto sostanza pensante. Ponendosi, così, costantemente al margine del limite del mistero della verità assoluta nel *qui* della storia e delle sue verità e nell'*altrove* del naufragio profetico.

La parola si ordina perennemente in un linguaggio geometrico nel quale l'identità del soggetto querelante ed orante costituisce l'asse della propria pericope valutativa (etica ed estetica) installandosi con ripetitività programmaticamente ipertrofica in tutto il *corpus* poematologico a generare lo scontro con la somigliante alterità, alla quale lascia in delega il prolungamento di una tensione antitetica (vita/morte-fede/inganno), volta a costruire, più che un dialogo assenziente con l'abituale, un apologo in cui il senso irrefrenabile

dello scacco dell'esistere è sempre interrelato nel vissuto e nell'esaltazione dello scandalo cristiano.

La figura e l'opera di David Maria Turollo si impongono con un singolare prestigio nel panorama poetico del secondo Novecento, attivando non pochi processi analitici ed esegetici di ricostruzione non solo delle sue opere ma anche sulla sua figura di frate.

Il percorso che tenteremo di intraprendere è una *peregrinatio* minore rispetta a quella maggiore compiuta, ovviamente, con altri intenti e mossa da altre necessità, dal poeta, ed ha l'ambizione di visitare il complesso gesto versificatorio del fare-costruire e della sua tecnica.

All'origine del suo canto (un tempo ed uno spazio recuperanti i movimenti già avvenuti "prima" del principio, che non ha di fatto nome, in cui l'uomo ha tentato di dare ragione del suo inizio) la Parola (letta e interpretata alla luce ermeneutica esemplata sulla scorta del «carmen universitatis» agostiniano), che il poeta tenta di accordare nel "simbolo mistico" della consumazione della salvezza operata dal Verbo nel mistero dell'incontro tra carne e carne, divino e *historia*, estraendola, con atteggiamento impetuoso, di escandescenza salmica e paolina, dal nullificante silenzio. E l'allegoria che promana dai testi sacri e l'analogia anagogica della letteratura prosastica e poetica *significano*, in questo singolare giro strofico, la messa in opera di un vero e proprio canzoniere.

Capitolo I

I sensi del poeta

1.1 Il Dio squallido nelle mani del cantore

Da, quaeso, inquam, iam si potes, illum ordinem. Duc, age, qua vis, pre quae vis, quomodo vis. Impera quaevis dura, quaelibet ardua, quae tamen in mea potestate sint, per quae me, quo desidero, perventurum esse non dubitem¹ :

Agostino si interroga e chiede di conoscere e conoscersi, giungere alla nullificazione dell'Io per ascenderlo nella pienezza intellettuale e ragionare sulla configurazione del vero e del sapere in un confronto con l'Essere interrogato e rispondente.

Dal soliloquio della ragione nutrita dal linguaggio scritturale e dal canto che in esso trova la più felice traduzione, Turoldo elegge il verso a depositario del dialogo che intesse, nella complicata trama della liricità salmica, tra *opponens* e *respondens*, ambedue parti di un'unica intrinseca relazione: il poeta e Dio. Dalla conseguenza di questa ricerca si attua la costante riflessione del poeta sul mondo e sulla sua manifestazione, sull'analisi del complesso rapporto tra le sensibilità "metafisiche" e i procedimenti fisici dell'uomo di fronte al grado di conoscenza che il poeta tenta di trarre dalla percezione e dal suo tradursi in "visibile" e concreto scontro tra le cose date e quelle ancora nascoste.

La poesia di David Maria Turoldo nasce, secondo una prima e lapidaria dichiarazione dello stesso poeta, dal

rendiconto di una esperienza religiosa vissuta come pienezza di umanità, come volenterosa accettazione di una vocazione più grande delle parole e di ciò che

¹ Agostino, *Soliloquia*, a cura di O. Grassi, Milano, Bompiani, 2002, p. 52.

esse sanno esprimere e infine come gioia di vivere al margine delle cose, mediante la rinuncia, senza sentirle perdute né veramente perdibili ².

Dal “materiamiento” della memorialità, composto dai sensi in una reviviscenza di “illusioni” (intercapedini/intervalli del pensiero nell’atto enunciativo che la mente proferisce verso il passato e, assieme, ipermnesia di una fedeltà folle al Dio della vita e della morte) prodotte dal ricordo nell’incontro con gli “oggetti” (le cose, il mondo e il loro *rappresentarsi*), viene evocata, entro un “raziocinante” laceramento del *logos*, indotto a negare la resistenza della volontà protesa a conoscere (la ricerca *vive* in un “ricordo del futuro”, per usare il linguaggio di Derrida), la vanità dell’*existere* (inclinazione a ciò che è il di più: al di sopra/al di dentro). Essa induce gnoseologicamente lo spirito a ricoverarsi nella fede, custodita nella Domanda germinata dalla stessa forma (*idea*) che ne istruisce l’essenza, la quale è sgravata dal dramma di essere riconosciuti, anche o soprattutto da se stessi, come *io* (nella dimensione sospensiva dell’intimo), che si rende ascoltato/ascoltatore, loquace anacoreta e, assieme (in una contraddittorietà lampante), *incomunicativo* e, di conseguenza, traditore della propria declinabilità a rendersi tanto nel dato poetico quanto nell’esistenza (e se ad esistenza vi poniamo vicino il lemma “soprattutto” diamo migliore specificazione dell’oggetto), in una “esistenzialità” volta all’annuncio evangelico.

Dalla dittologia ragione/spirituale-ragione/cerebrale (in continua torsione tra le cose verso la definizione della propria radice), dittologia ora sinonimica a se stessa ora “iperbato ascendente” in se stessa verso la deità, si passa traumaticamente, ma non forzatamente,

² D. M. Turoldo, *Presentazione a Io non ho mani*, Milano, Bompiani, 1948, p. 7. Tutte le liriche di *Io non ho mani* che verranno riportate in questo capitolo sono tratte dalla suddetta edizione.

alla costruzione della parola, che partorisce l'*esitazione* sulla possibilità minacciosa (l'approssimarsi della *dei monitu* nel ritardo del procedere dell'ente mette in atto i sintomi della sua fenomenologia e produce tensione) dell'imminente disvelamento della propria grammatica, che è eminentemente ontologica. E se i sensi riducono la capacità "induttiva" di enuclearsi nel fenomeno prescelto (la vita) quale strada da intraprendere per raggiungere il segmento dell'interrogazione, dal momento che per loro statuto sarebbero defettibili e, quindi, incapaci, per "natura" (appunto) di rendere (*esprimere*) il possibile del tutto, essi, in sintomatica virtù del loro proporsi (darsi per) sotto il principio del limite, sono, dunque, il necessitante viatico per il travasamento del soggetto al plurale. Si *rendono*, così, nella catalogazione (non archiviazione) sempre in atto della scansione lucida dei momenti proiettati nel proprio nominale (la riproduzione è fatica), contaminando in questo modo la proposizione del gesto conclusivo di approvazione o negazione che determina il *segno* posto innanzi (la nullificazione e il suo contrario) *considerato* dalla poesia.

Dalla conclusione della sentenza promanata e promulgata dai sensi (che diventano il testamento dell'incontro tra già avvenuto e veniente), nella fusione di *Gedächtnis* e *Erinnerung* (*Memoria e Ricordo interiorizzante*)³, occorre partire per analizzare il "proprio" del *segno* poetico tuoldiano, che è compiuto prima della messa in opera dello stesso canto, archiviato ora (nel verso) nella ripetitività

³ I termini *Gedächtnis* e *Erinnerung* (unitamente alla formula "ricordo del futuro", usata in precedenza, nel significato di un pensiero che si proietta in avanti, ma che, assieme, trae forza vitale del *già fatto*) vengono ripresi dalla retorica della "decostruzione memoriale" di Paul de Man ed impiegati da noi, sulla scorta dell'interpretazione di Derrida, quali referenti per la costruzione analitica del processo memoria/ricordo nella poesia tuoldiana: cfr. J. Derrida, *Memorie per Paul de Mann*, a cura di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1995.

monodica dell'esercizio sulla calcolabilità della strategia del tragico nel *nunc* iterante e nell'*hic* incoativo.

Un gesto letto alla luce pasquale, di un esodo cioè che ricava il proprio disporsi nel tempo all'interno di un sempre attivo processo metononimico nel subito che fa dell'esperienza tanto una necessaria categoria per mezzo della quale valutare il ricordo, quanto il rendiconto responsabile della propria genesi, che parte dal verbo all'infinito e, attraverso scarti e spostamenti, pone vicini *Wesen* e *Gewesenheit*.

Ecco emergere in questa "retorica della temporalità" una umanità che ricerca nello sconosciuto (nella natura e nelle cose) l'incontro con l'*in-conosciuto* (e pur presente) e l'*altro* (che nel *significato* poetico è anche il *personaggio* Tuoldo, e non solo il poeta), e dall'incontro misterioso si dipana la rifrazione cerebrale che chiede soccorso all'anima: l'aiuto di fornire risposte che giacciono nel *continuum* dell'esistenza, la quale assurge a predicato reale nel dativo possessivo: valore della rappresentazione della entità (storia personale/storia comune) all'interno di un principio che attribuisce senso rinnovante al nome proprio, e che tenta di cancellare l'esperienza per costruire una conoscenza che si fondi sugli interscambi preposizionali (nessi che rimandano all'infinito del divino) dell'avventura salvifica.

La poesia diventa, dunque, per il frate friulano un quantificatore esistenziale nella misura in cui regola (riattiva e drammaticamente purifica) il modo stesso di formulare le proprietà dell'essere, i cui valori sono applicazioni degli effetti della Verità nell'interpretazione della *persona*, nel suo darsi come *nominativo* "collettivo" e nel suo proporsi come "sigolarità".

Con il volume *Io non ho mani*⁴ Turoldo pone la sua poesia al vaglio della critica, la dà al lettore, senza, tuttavia, temere smentite o attivare processi volti all'esaltazione o al diniego derivanti dall'esterno: è la liturgia (intesa come perenne *oratio*) il canto che "interessa" intonare al poeta: farlo sentire alla sua anima e promanarlo in senso omiletico. Un'omelia che assurge a "genitivo di riconciliazione" con il "terreno", e nel vocativo di disperazione, scaturito dal ripiegamento della specificazione del soggetto su se stesso, la poesia condivide la rinuncia al non abbandono del mondo, al quale la Parola si è offerta: fuori da questa prospettiva si interpreterebbe, a nostro avviso, erroneamente il canto tuoldiano.

Dall'offertorio memoriale della poesia alla propria *conditio* epagogica si ricavano i tratti specifici di una lirica che tenta di legare gli opposti (scacralità dell'uomo/sacralità di Dio) non per il gusto di condensare le differenze nel titanico motivo paternalistico di elargizione del tutto controllabile in un indeterminato onirico, ma dall'indistinto sensoriale *valutare* pazientemente la Creazione e i suoi *sistemi*.

La scrittura poetica nasce, muore e si riattiva, ed è questo l'assunto basilico del verso e della poetica tuoldiani, nella vocazione: il tendere ad una fede felice di comunicarsi nella consumazione sempre e comunque di se stessa, ma non in una "allotropia" che produce disuguaglianze tematiche (il tema/motivo è unico: Dio e l'uomo); e nella singolarità di una allegrezza che trema di fronte alla redenzione, e che non si turba quando concede alla riflessione l'opportunità della *selezione* tra cosa pensata e cosa interiorizzata, la

⁴ *Io non ho mani*, la prima opera in versi di Turoldo, viene pubblicata nel 1948 da Bompiani e raccoglie i testi lirici la cui composizione risale alla seconda metà degli anni Trenta.

ragione non *costituisce* difetto al “credo”, anzi è *introibo* enunciativo che salda l’opposizione *animus/anima*⁵.

Il canto del frate non si turba dello scandalo materico ma di quello evangelico, e la poesia reagisce al peso insopportabile del riprodurre non un pensiero o il pensiero (quello cristiano) ma la Persona che quel pensiero informa nel divenire della sua *ripetizione*.

Io non ho mani segue il ritmo della “spezzatura” (il ricorso alla suddetta memoria nel labirintico processo della ricostruzione delle intimità matura nella *collocazione* spirituale, e, nella struttura metrico-sintattica, attiva il codice “franto”), l’adesione ad un modello di poesia (moderna) che riflette una letterarietà (in larga parte) ancorata all’autobiografismo, e che non rinuncia alla realizzazione della cripticità del nome messo in relazione alla sua “apposizione negativa” (il nulla divino) e della defezione del semema nel suo “in-controllato” contrario. L’opera reca i segni della passione letteraria, scitturistica e del fascino subito dal giovane David dall’ermetismo, da Ungaretti, in particolar modo, e la sinestesia e l’ossimoro operati formano i rilievi semantici più frequenti nel testo.

Il componimento *in limine* (senza titolo) preannuncia e racchiude sintomaticamente l’intera raccolta in una apparente “afasia” del gesto che canta; segno esemplato sul tutto del già rivelato e sulla tragedia del non potere e, assieme, volere partecipare al rito che lo istituisce (eppure il poeta non riesce a svincolarsi *da esso*: il tutto

⁵ È un sintagma che epitoma un lungo percorso filosofico-poetico e che trova nel Novecento, in sede di teoresi letteraria, un suo utilizzo specifico in una altrettanta singolare accezione forgiata da Henri Bremond in funzione alla sua analisi sulla poesia: «L’opposizione tra *animus* e *anima* [...] con Bremond [...] penetra in campi quali il religioso, il poetico, il critico. Nella sua concezione, *animus* e *anima* sono due termini che servono a distinguere la ragione e la poesia, l’intelletto e l’anima, l’io superficiale e l’io profondo, la disposizione logica e la disposizione intuitivo-contemplativa. L’uno agisce sul piano razionale e si serve di immagini e di astrazioni, l’altra esercita un’attività sovrarazionale e opera sul piano poetico e religioso» (W. Rupolo [a cura di], *Introduzione a H. Bremond, Preghiere e poesie*, Milano, Rusconi, 1983, p. 13).

dato lo soffoca), ed in questa “volontà di potenza regressa” si apre una prima enunciazione lirica della dichiarazione poetica del servita:

Miei versi dettati
dalle pietre, dal volto
arso delle case
non mi date riposo.
Un Dio troppo squallido
tengo in cuore
e queste piante
non attenuano
il sole che continua ad ardere
senza pietà.

Il canto è anzitutto un riproporre la testimonianza della finitudine nel giro della vacuità dell’esperienza mondana e sacerdotale: Dio è qui sconosciuto, un semplice nome che perde la “sostanzialità” delle sue valenze formali ed estetiche. Una carnalità peccaminosa, quella evidenziata da «arso», nutre il distacco cogente con il proprio io, e la *persona* riversa nel poetico la “giacenza” della propria storia: in una “nudità scabra” la parola contatta l’irresponsabilità (quella della stessa creazione) di un dramma (quello divino) che pone in bilico non tanto la fede del cantore, quanto la capacità di produrre *affidabilità* nella reimmissione di sé in un “romitaggio” non felice poiché incapace di attivare diagrammi che possano spazializzare il pensiero dell’ente, che è in rivolta.

Il richiamo al «Dio troppo squallido» riprende il motivo post-edenico di non poter dialogare con l’Eterno (il difetto è nel non accettare il “ritorno”, istruito dallo stesso ente, dell’*evocazione* del tempo in cui si era nulla), e la solitudine (quella del pellegrino verso la luce) si infrange nel concetto di redenzione, per cui è necessario

che il sole continui «ad ardere/senza pietà». Una pietà invocata ma non accettata, rincorsa e non volontariamente afferrata. In questa *contradictio* possiamo cogliere l'assenza di pudore del *viator*, la vergogna generosa del servita, la gioia dell'individuo Turollo, per mezzo delle quali il "salmista" ancora nascosto si presenta dannato per il mistico e dialettico rapporto tra materia e spirito, tra il tentativo di raggiungere Dio senza l'ausilio delle vibrazioni carnali, che contaminano il suo ragionare, e la tensione estatica mediante la quale estrae il dramma del suo "essere della terra" e lo pone come dono e remunerazione ai suoi istinti intellettuali *dichiarati* dal «non attenuano». E le mani inadatte a raccogliere il verbo che lo «arde» toccano il "corpo della storia" e aprono non la manifestazione del tutto al *particolare*, ma il "segmento minimo" si confronta con il peccato continuo di elevazione del finito all'infinito, e Adamo è il contenente perpetuante di questo scontro.

La prima delle tre sezioni di *Io non ho mani* ha per titolo *Vita di Adamo*: la geografia edenica si infrange nella topologia della terra natia del poeta, e la *peregrinatio* trova il suo avvio: «È la memoria una distesa/ di campi assopiti/ e i ricordi in essa/ chiamati di nebbia e di sole.// [...] / unico albero verde/ la mia serenità» (*Memoria*). Di luce e di sole in relazione al pianto e al silenzio, all'assenza e all'impotenza di capirsi segnano l'inestricabile movenza tra scrittura ed idea.

Il Friuli richiamato come luogo del non ritorno (il poeta deve morire alla terra per ri-conquistarla) e del "proprio" dà testimonianza dell'insufficienza alla fondazione di una metafisica dell'immaginazione rivolta alla causalità (il cui processo epifanico si realizza a partire dal canto verso il dopo, e il passato è l'aggettivazione del presente/futuro) e suggerisce la messa in atto di

una preparazione attenta della coscienza poetica che dell'immagine possiede, nell'edificarla, la traccia di un dinamismo, il quale, se rinnega la felicità offerta dalla sua "richiamata" (un chiamare continuo ma defettibile) all'essere, blocca e costruisce, contemporaneamente, nel linguaggio la reale *figura*, che nell'attualità temporale (l'infinito presente) la poesia, e solo essa, può inverare.

Da questa tautologia, l'assimilazione del vissuto (*ricordo*) con le immagini poetiche (*memoria pensante*), si dà vita alla seduzione dei sensi da parte di se stessi, che ripropongono nel soggetto e sulla parola da lui proferita coscientemente la *costituzione* della storia del poeta: proprio dalla variazione delle immagini, che producono mutamento *in itinere*, il verso sostituisce la fenomenologia dell'immaginazione con l'attualità della meditazione esistentiva nell'*omnia in figura*, e in questa forma (che diventa norma) nella "poeticizzazione", Turolfo si avvia a raccontare con esattezza la realtà specifica della disperazione: «Fuori invece le viti/ a terra disciolte/sono un groviglio di chiome/adorne di perle» (*Quartina*).

In *O uomo* il commiato dalla nascita (lo staccarsi dal ventre creatore, in un combattimento tra impulso dei sensi e volontà dello spirito, in una opposizione che sembra minacciare l'aborto dell'unità con il principio) trova profonda eco: ciò, però, è il prodotto dell'inganno della *voluntas* dei sensi che consumano la loro diatriba nel post-parto dell'immagine e la reiterano fino alla *conclusione* materica.

Crediamo opportuno sottolineare che il dramma dello staccarsi dall'origine ed essere gettato nella morte della vita non è un ripetitivo prolungamento di un topos letterario riedificato nella considerazione di un pensiero volto all'abbandono nella caducità

mistificante del sogno (in altrettante rarefatte degenerazioni della speranza), è, invece, il grido di colui che vuole “il dover sperare”, e sperare per Turollo è più difficile che credere. Non è un’ impostazione questa che motivi una gerarchizzazione dei valori: qui si superano le valorialità delle epoche storiche e si pone, invece, in essere la legge che non ha regole, quella del senso che i sensi, in prima istanza, traducono per fornire all’anima le basi del poetico:

Mio convoglio funebre
di ogni notte: emigrazione
di sensi, accorgimenti
delle ore tradite, intanto
che lo spirito è rapito
sotto l’acutissimo arco
dell’esistenza: l’accompagna
una musica di indicibile
silenzio.
Invece dovere
ogni mattina risorgere
sognare sempre
impossibili itinerari.

(*O giorni miei...*).

Dal racconto della genesi alla comunicazione che l’origine intesse con lo stupore di *esserci* nella forma linguistica, la meditazione (intesa come esercizio) rompe apparentemente il circolo allegorico e si propone quale angolo, preposizione spaziale, “particella avverbiale” («di») da cui esaminare la sorpresa del pianto e l’abbandono di toccare senza mani il mistero di quella colpa felice che genera *caritas*:

mia natura è di essere
presente: amare
la realtà che sento: toccare,
divenire queste morenti cose
salvarle nel mio gesto
di pietà. Mia tristissima
gioia di questi possedimenti
sempre dispersi: di queste
inesistenze: amore di cose
che debbo lasciare; di questa
mia perita città

(*Mia natura*).

Il poeta ci fa scoprire l'andamento della sua fedeltà alla propria natura e alla terra quale creatrice inesausta di doni, e la risposta alle «inesistenze» si *spiega* nella sorpresa terrificata del cammino (*Oggi m'avvidi*) riservato e scelto dall'asceti lirica: «Oh quante volte/ percorsi questi rioni/ a fianco agli amici/ tentando d'abbandonarmi/ alla strada! Invece/ sempre più è scoperta/ questa mia enormità».

Il nome di Dio è tradotto attraverso l'indicazione del Tu o la sostituzione di questo con una serie di sintagmi o apposizioni che si riferiscono al divino, che in *Io non ho mani* è *ab omni nomine*: egli è «Luce», «bagliore infinito», «Silenzio», «Dio squallido», «nostra ragione», formule che danno prova di come il poeta non abbia ancora la capacità necessaria di confrontarsi *nel* proprio io.

Dall'abitazione dell'uomo viene contattato l'universo senza tempo e senza spazio, e dalla «terrazza/ senza sponde» il poeta sarà spinto nell'adesso pastorale (il *subito* della conversione agostiniana) sulle «strade» (*Desolata terrazza*). Questo canto è l'*interpretazione* dell'eterno dalla visuale umana, e il misticismo presente è una piega sulle riflessioni apportate dall'uccisione di Abele ad opera del

fratello: qui Caino è dilaniato dalla seducente bellezza di elevarsi nel peccato, rompere per la seconda volta la comunicazione con l'Io ed isolarsi nell'infelicità perfezionata dalla colpa in una circolarità contenutistica e formale. L'emigrato friulano, l'abbandonte la patria, il chiamato a costruire senza poter edificare, il peregrinante che dalla notte vocazionale grida a Dio di renderlo libero e si compiace delle torture che si infligge, è giunto a capire di essere frattura del mondo: vuole essere legato anche, o soprattutto, dalle «insensate cose» (*Mentre il treno*), e la poesia trova una sua prima *specificazione*.

La terra con il mito (la narrazione) per le sue radici e i suoi frutti si identifica nella figura materna, nell'esempio infrangibile, e il poeta da lontano comprende l'affetto al quale ora si assoggetta nel riverbero della preghiera sulla vita:

Di esistenzialismo qui si può parlare; ma la riduzione di ogni termine e modello è fatta in vista di una esperienza positivamente cristiana: l'autore riconduce alla prassi e alla liturgia del cattolicesimo quell'acuta, istante e dogliosa responsabilità di vita che l'esistenzialismo ha audacemente e spesso disperatamente scoperto in ogni uomo d'oggi. Non direi dunque nemmeno esistenzialismo cristiano alla Marcel: si tratta di una esperienza vissuta, di una atmosfera respirata, di un costume non scelto, ma accettato, come si vive fra le case a dieci piani e sull'asfalto di una città riarsa anziché di una campagna gentile⁶.

Un Io che si spande nelle verzure e si divide tra afflato pànico e obbedienza all'endiadi Fede/ Chiesa:

la sottigliezza di Turoldo nel darci la natura come componente del suo canto (e la sua non è mai natura disabitata, *Waste Land*) sta tutta nello 'à rebours',

⁶ M. Apollonio, *Nota critica* a David Maria Turoldo, in AA. VV., *Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea*, a cura di V. Volpini, Firenze, Vallecchi, 1952, p. 392.

nell'indietro [scrive Amedeo Giacomini], nel mitico [...], per lui nel biblico. Ciò lo accomuna stranamente a Pasolini [...], anche se parte da motivazioni diverse, di pulizia carica di sanguignità, di polpa, di vino, d'uva e grano [...] del bisogno della Madre (non delle madri, si badi). Questa figura, come madre naturale [è] *remedium solitudinis*⁷.

La solitudine è raccolta nella interferenza della Luce che pianifica nella proiezione dei sensi memoriali l'ombra del già acquistato e dell'ancora non capito, e la dimensione del tatto, del suo impiego linguistico-semantico, apre il confine sensoriale alla Parola che si identifica nel «sasso» del componimento *in limine* e si protrae in tutta la raccolta:

Il 'non avere mani' perviene in Turollo all'astinenza, che avvalora le cose e le persevera, ma altresì alla sazietà che invece, sfruttandole, esautora i sensi rendendoli impotenti. [...]. Nella Scrittura, mentre con il lemma «braccio» è in genere indicato l'intervento potente (e spesso punitivo) di Dio, con «mano» è individuata la vasta gamma delle iniziative divine di carattere positivo⁸.

L'incapacità di non poter raccogliere, porgere, prendere, togliere, afferrare e ricevere con le mani indica in realtà il suo esatto contrario. Se in un primo momento il gesto della "presa" risulta in un'accezione negativa (non), la stessa negatività ci propone l'effettiva capacità di agire per mezzo delle mani, anzi quelle non-mani sono il viatico essenziale per tradurre ciò che con mani differenti da quelle che *ha* il poeta il *dire* non potrebbe essere realizzato:

⁷ A. Giacomini, *L'opera poetica di David Maria Turollo: appunti per una lettura globale*, in D.M. Turollo, *Lo scandalo della speranza. Poesie dal 1935 al 1978 con inediti*, Napoli, Gianfranco Angelico Benvenuto, 1978, pp. 19-20.

⁸ G. Commare, *O sensi miei...*, in ID., *Turollo e gli «organi divini». Lettura concordanziale di O sensi miei*, Firenze, Olschki, 2003, p. 153.

Io non ho mani
che mi accarezzino il volto,
(duro è l'ufficio
di queste parole
che non conoscono amori)
non so le dolcezze
dei vostri abbandoni:
ho dovuto essere
custode
della vostra solitudine:
sono salvatore
di ore perdute.

(Io non ho mani).

La solitudine traduce in forma volutamente esornativa (un ornamento che è posto non come decoro ma come qualifica) la *parola* «custode» (ancella dei sensi, fornitrice unica di diverse occasioni per raggiungere la dannazione o la grazia, ma soprattutto l'atto di colui che veglia e sorveglia dal suo trauma il trauma del mondo), ed essa è chiamata a marcare il legame tra materiale e immateriale; e lo scacco di un volto non accarezzato conduce al gesto esemplare di rinnovarsi non nel suicidio dei sensi ma nella pazienza dell'attesa «di ore perdute». Ecco la *novitas* della scoperta in ogni attestazione sillabica (dal voi all'io, dal dovere al dover essere) di una "iconostasi" che inferisce nel canto nella misura di un movimento istintivo dello spirito in cui l'arbitrario dell'impulso cerebrale si connette nella somiglianza formale, che diventa "parentela" profonda degli stessi sensi indirizzati al didattismo («ore perdute»), alla spiegazione dei propri movimenti. Essi operano

nelle regole della realtà naturale un impulso di carattere intuitivo e nella discorsività del tempo versificatorio trovano sbocco.

Il verbo «dovere» legato agli imperativi e alle forme ripetute di esclamazione tracciano un passaggio ulteriore della gnosi: i sensi non solo *emettono* la capacità conscia della “lamentazione” sul dramma del poeta, ma evidenziano assieme gli errori e le *mancanze* dell’intelletto impedendo che la “questione” sull’essere, collegato al divenire tra gli oggetti sensibili, possa essere posta.

La costrizione a fermarsi *comunque* nasce nella struttura dell’evidenza e il “non ancora saputo” diviene il “da sapere” ora: il cercare la risposta al proprio sacerdozio è l’elemento di unione di tutta la seconda sezione del libro, e la misteriosa solitudine richiamata in più parti diventa «viva solitudine» nella quale il «tuo sacerdozio», quello del Cristo (e del poeta), «è un’oasi» (*Senti che è di troppo*).

Il Tu, molto spesso è ripetuto con ossessività in quasi tutto il testo e si riconnette alla formularità tipica della letteratura religiosa: è il soggetto e, assieme, l’oggetto di un circuito ermeneutico mediante il quale il principio corrisponde al fine, ed il fine configurandosi con e come lo scopo del ritorno a se stesso attiva le categorie “dell’ideologia poetica” del canto sacrificale, di una tematica religiosa formulante una retorica propria del divino: il Tu, in questo sistema chiuso, apre il colloquio in «una meditazione interiore, [...] [in una] dialettica creaturale»⁹.

Si avvertono nelle strofe appena citate i richiami al Reborà solitario e “ascetico”, che soffre per l’inconsistenza della sua fede e, nell’oltrepassare l’inganno del demone meridiano, ripete

⁹ G. Bàrberi Squarotti, *La poesia religiosa del Novecento*, in ID., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978, p. 132. Turolfo nella *Presentazione* del volume in riferimento al «Tu» presente nelle liriche afferma che non è un tu generico ma è riferito al Dio della vita e della morte.

incessantemente l'*ufficio* sacro quale *intensa preghiera* che gli consenta di rimanere in equilibrio tra l'azione contemplativa sulla vita e quella sulla morte: «la mia stanchezza è giunta ad assaporare la mortalità: vicino al non-essere stesso, dopo essere stati. [...]. Così è difficile il sovrastare l'abisso della coscienza di noi stessi per attingere la verità di Cristo, e il superare il varco dell'umiltà per affacciarsi alla divinità»¹⁰. Così Turoldo in *Eppure mi tenta ancora*:

Potere un giorno
dire coi sensi che le cose
gridano a un essere più alto
[...].
Dovere di sacrificare
quelle stesse cose
che sono divine,
di consumarle in noi stessi
al fine di una creazione che non è nostra.
Oh io l'avrei fatto
se Egli non mi avesse parlato.
E se resto, non mi lamento
come il fratello maggiore.
[...].
Difficile era credere senza provare,
sono i sensi il tempio
di una incontrollabile fede.
E dentro la sua casa
non sempre l'uomo intende.
E anch'Egli ha lasciato
il seno del Padre,
e si è commosso di noi
e ci ha amati

¹⁰ C. Reborà, *Scritti spirituali*, a cura di C. Giovannini, Stresa, Edizioni Rosminiane, 2000, p. 170.

perdutamente.

I sensi sono i beneficiari (in quanto depositari) di atti costitutivi della mente orientati verso l'elaborazione della durata continua su un oggetto che li attira e li respinge, ed essi, attiranti il fantasma dell'essenza delle cose, procurano la continua differenza delle immagini in un altrettanto ininterrotto fenomenico proporre: la poesia coglie la radice della *rêverie*, e nell'atto di evocazione, il *retentissement* (secondo la teoria di Bachelard, che utilizziamo in funzione ermeneutica di quella che definiamo la teoria tuoldiana dei sensi), quale vettore amplificante dell'incisione dell'immagine (che provoca in sé una ontologia diretta con la ragione nell'unità dell'essere, e rende possibile, anche se in parte, ai sensi, in un loro primo movimento, quello di *intendere* come fossero i primi "lettori" del reale e di ciò che non è ancora apparso) traduce il poetico: «[la poesia] ci offre le immagini come avremmo dovute immaginarle nello 'slancio iniziale'. [...]. Esse ci rendono soggiorni dell'essere, case dell'essere, nelle quali si concreta una certezza di essere»¹¹. I sensi come garanti di un possesso primordiale della trascendenza e, assieme, primi fautori dell'azione del pensiero sullo stesso embrione poetico.

La lunga tradizione presente nella storia del cristianesimo intende i sensi come prima traccia del percorso che porta a Dio¹², quella sensazione del divino che agisce prima ancora che nell'anima nella percezione tattile, uditiva, visiva, olfattiva e del gusto. Dalla Scrittura ad Agostino, da Bonaventura ai mistici i sensi costituiscono

¹¹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1999, p. 60.

¹² Agostino, Tommaso ma più ancora Bonaventura, Bernardo e molti asceti parlano dei sensi quali strade per intendere l'eterno, e il percorso mistico ne dà testimonianza: su questi temi cfr. F. Asti, *Dire Dio. Linguaggio sponsale e materno nella mistica medioevale*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2006.

l'inizio del primo tratto della *peregrinatio*¹³. Dio viene raggiunto attraverso una prima esperienza (sensoria) e, assieme, dall'elaborazione concettuale del *logos* per mezzo del *pathos* lirico, che *intende* nel suo movimento anche l'azione fisico-materiale nella memorialità del farsi verso, e «da un'alba morta» (quella del rinnegamento degli stessi sensi che iniziano a generare salvifica *curiositas* per l'origine) l'immagine si infrange in altre seducenti proiezioni catottriche finalizzate al rinnegamento del viaggio fino a quel momento percorso dal cantore: la «lingua» sarebbe così condannata a tacere. Qui i sensi, attivati in modo contrario (memoria e ricordo non si legherebbero più) accolgono l'insidia del non essere e ospitano le modalità di tracciare linee nette di confine tra passato e presente istituendo la lacerazione delle carni in rappresentazioni mortifere in «un cammino per notte opaca» (*Sosta del sangue*). Il soggetto di questo componimento è misteriosamente inquietante: il poeta colloquia con una *femminilità*, che lo «copre con ali immani», la quale risponde che il suo operare è funzionale affinché il cantore non vada verso il nulla: «'faccio perché non precipiti'/ mi dici con denti aguzzi di jena,/ e non sai che il tuo occhio è un abisso». La lirica tratta il tema della morte e della gelosia di essa nei riguardi di chi ancora non le è accanto, ed il sorriso che «mi fermerà il sangue» istiga maggiormente i *signa* poetici a comprimersi in riduzioni vertiginosamente macabre d'immagini («Burroni di ossa e di carne/ marcite stanno sulla via», «Tu porti i crani a collana/ e sorridi serena») dalle quali nasce una parola macerata dallo scontro con un Dio ancora muto. Vi è un drastico ridimensionamento dell'idea di innocenza: è il poeta ad aver evocato nel suo dramma la morte, in lui

¹³ Sui sensi nel pensiero cristiano rimandiamo ad un particolareggiato studio di Gentili: A. Gentili, *I nostri sensi illumina. Saggio sui cinque sensi spirituali*, Milano, Ancora, 2002.

sempre presente, e il passaggio da una dialessi superficiale ad una profonda alimenta la costruzione dell'assenza nell'intero libro; assenza di una confessione libera dell'io, che è alla ricerca della potenza pre-lapsaria in continuo rimando *in Deum*. Turolto vuole rompere l'aporia costitutiva del discorso mistico nella fuga estatica, per giungere nuovamente ad essa attraverso lo spogliamento "serale" dell'anima, in una anamnesi che dimostri le proprie origini divine.

L'idea filosofica turoltoiana viene forgiata nell'esperienza di una teopatia che si eleva dalla finitudine e dalla consapevolezza del *valore* del peccato. Questa valorialità che il poeta espone è la presa di coscienza della fallibilità della libertà concessa all'uomo, che proietta l'esercizio della difesa di queste negatività valoriali in una rottura di quegli equilibri formali e sostanziali che sovrintendono la disperazione e, assieme, libera dal male stesso la colpa dell'agognata ribellione, che vuole penetrare i bui meandri di una falsa pace «Finalmente ho disturbato/ la quiete di questo convento/ altrove devo fuggire/ a rompere altre paci» (*Vicenda*).

1.2 La poesia religiosa e il rito laico della “téchne”

Lo spettro della memoria si costituisce “parte civile” (della città degli uomini) rispetto ad una sacralità ambigua (che gli individui forgiavano indotti dal rilassamento dei sensi), la quale si impone con forza costruendo un’interiorità, che, se non ha bisogno di rendere giustificazione del fine dei suoi percorsi al poeta che la indaga, proclama, altresì, il proprio imbarazzo nel momento in cui l’ente esamina non la risposta ai contrasti inferiti dai sensi ma lo scopo della domanda che i sensi, nel loro statuto pragmatico, insinuano nell’oscillazione tra la *cupido rerum* e l’«ansia pleromatica (intesa nel senso paolino) derivante dalla rinuncia al possesso»¹⁴ di quelle proprietà insite nell’anima razionale che il poeta ricerca come coscienza pre-natale.

Dal Principio, si è detto, Turollo vuole partire per poi ad esso riconnettersi, ma dalle tracce del ricordo del suo passato “laico” non può, non deve e non vuole prescindere. La poesia si spazializza in quell’ “altrove” (poetico) e in quel *sito* (storico) friulano¹⁵, già richiamati, e, assieme, pone in *considerazione* quelle esperienze umane e culturali che molto lo hanno plasmano.

Alla domanda rivoltagli da Giorgio Luzzi sul suo percorso e sulle sue radici formative, sull’intreccio tra vocazione poetica e vocazione

¹⁴ G. Commare, *O sensi miei...* cit., pp. 14-15.

¹⁵ David Maria Turollo (il nome di battesimo è Giuseppe) nasce, da famiglia umile, nel 1916 a Coderno, in provincia di Udine ed è ultimo di nove figli. A diciotto anni entra come novizio nel convento dei Servi di Maria a Monte Berico e nel 1935 emette la prima professione religiosa assumendo il nome di David Maria. Nel 1940, a Vicenza, è ordinato sacerdote e nel 1941 viene mandato a Milano nel convento di S. Carlo e qui partecipa alla resistenza, fondando con altri amici un giornale clandestino «L’Uomo», nel quale pubblica anche le prime poesie, poi edite nella raccolta *Io non ho mani*. Sulla biografia del poeta cfr. la voce David Maria Turollo in *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, vol. I, *Movimenti letterari-Scrittori*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 775-776 e G. Ravasi, *David Maria Turollo. Invito alla lettura*, Milano, Edizioni San Paolo, 2000.

di fede, Turollo dichiara la difficoltà di poter offrire risposte esaurienti

È come mettersi dentro il mistero. Poesia e vita credo siano due valori non facilmente separabili, specialmente nel mio caso. Infatti ho sempre detto che ‘ragiono col sangue cieco’, sin dalla mia infanzia. La mia origine può spiegare molte cose sulla mia poesia: l’anima della mia poesia è la terra, i sassi, è la mia povertà contadina [...]. Non si nasce a caso e non ci si sradica facilmente: il mio Friuli credo che sia il sottofondo alla mia poesia [...] al fondo della mia anima ci sono due tormenti: il tormento della comunicabilità è il primo; io non posso sopportare il fatto di non farmi capire [...]. È un fatto ontologico, metafisico [...]. Quindi il capire prima, il farsi capire poi, fa parte anche della mia vocazione, perché può darsi che questa sia stata preponderante, abbia calcato per così dire sul verso e sullo strumento poetico. Poiché non mi sono mai proposto a priori ‘adesso faccio una cosa bella’, ma ho sempre cercato di propormi ‘adesso faccio una cosa vera’¹⁶.

Turollo tenta di cogliere con l’occhio dello spirito i gradi dei *vestigia* mondani per offrirli come specchio in cui si possa osservare dettagliatamente il confronto uomo/Dio. Nella cecità derivante «dalla troppa luce/ e dal troppo fissare il sole,/ il cielo alto» (*Solacetra*) si attiva un “nuovo” metodo compositivo, che abbandona in una distinzione graduale data dall’anima (io pensante), che diventa progressivamente *intuitus* dello spirito, l’azione sensoriale della “teoria dei sensi” per introdurre una sistemazione diversa tra i termini sintattici, che da questo momento in poi vengono regolati da un progetto compositivo e costitutivo che si regge sui principi di *adequatio*: le parole, pur costruite entro la cripticità che contraddistingue le liriche di *Io non ho mani*, sono portate ora a

¹⁶ G. Luzzi, *Poesia mia stessa vita. Incontro con David Maria Turollo*, in ID., *L’altissima allegria. Saggi e prose per Turollo*, Fontanella Sotto il Monte, Servitium, 2000, pp. 16-17 e 21-22.

spiegare il termine (*quid nominis*) in una lingua che conforma più saldamente il periodo al concetto: «E sono senza pietà per questo/ mio cuore denudato;/ come un giorno di vento/ un albero batteva alla finestra/ con braccia dementi/ il mare era tutto un pianto/ [...] / ed io guardavo ridendo/ ai vetri della cella». Ciò si collega ad una tensione altra che il poeta avverte in questo “secondo” momento lirico: tensione che proviene da un iniziare a comprendere più serenamente la deità ed il rapporto con se stesso. La durata di questa prima comprensione è limitata al soliloquio con la cetra, che, tuttavia, non è ancora un alleluare ma un piegarsi sul «cuore» illudendo i sensi.

Quasi a smentire il nuovo percorso intrapreso, la parola viene nuovamente ad *essere* rinominata dalle stesse *peculiarità* “tattili” con le quali si era presentata: agiscono qui, un'altra volta, i sensi nel circuito strofico che la conformità del pensiero all'oggetto agente, che i sensi, ora riabilitati a percepire un'altra volta l'immagine mediante il ricordo nella memoria, hanno chiamato a venire dal buio varcando il limite della ragione: qui il vocativo ottativo apre, in questo secondo passaggio, un ampio varco nella ragione. Il linguaggio poetico si fa carico di legare le difficoltà che sussistono allorquando i sensi non riescono a percepire il nesso tra *animus* e *anima* e tradurre la conoscenza che essi hanno *subìto*. L'effetto di verità prodotto dall'incontro con il sembiante divino viene partorito nel giro mistico tra due “tu” determinati, il primo dei quali è il poeta (colui che fa) e il secondo è colui che ascolta (il poetare, che agisce nella forma: ossia nella sostanza). Il mondo poetico, quello che accorda *animus* e *anima*, è, secondo Bremond, il laboratorio in cui l'io profondo si ferma e sfugge all'esegesi tecnicistica:

Esistono due io: prima di tutto l'io di superficie [...] un io evanescente e contraddittorio. [...]. E c'è l'io che permane, immagine e tempio di Dio [...].

Più resistente dell'altro io, e tuttavia quasi altrettanto vuoto. Ma un vuoto permeato di vita: una necessità, un'inquietudine, una preghiera [...] il dono poetico corrisponde, nell'ordine naturale, a quello che è il dono profetico nell'ordine soprannaturale¹⁷.

Questa concezione della poesia, che si ricollega al procedimento mistico/teologico, è sentita profondamente dal poeta, il quale si connette alla tradizione dei padri della chiesa e primariamente alle Scritture. L'incontro tra teologia e filosofia risulta ancor più decisivo per la maturazione di quelle che saranno le movenze versificatorie della sua poesia successiva.

In più occasioni Turolto afferma di non poter esprimere il senso *esatto* del suo poetare, e se ciò è vero, per il principio che vuole la poesia ispirazione divina (e quindi i suoi percorsi, pur se a stento rovesciabili nella tecnica poetica, risultano misteriosi e di difficile accesso), tuttavia è fondamentale per la sua *traduzione*, come riportato sopra, che essa segua dei modelli letterari ben specifici e scelga delle formule architettoniche pre-stabilite, dalle quali attingere i movimenti lirici e introdurli in ampie sintesi d'immagini.

Assieme alla Scritture, la poesia religiosa come genere letterario (ed "esercizio spirituale") è un modello con il quale Turolto, comunque, *deve venire* in contatto pur rimodulato in relazione agli usi (*bisogni*) della propria poetica. E per tentare di chiarire questo percorso formativo del servita occorre soffermarci e riflettere sul concetto di *religio* e di letteratura religiosa, soprattutto nel Novecento italiano, tenendo, al contempo, ben presenti le modularità che questo genere ha sviluppato sin dalla sua origine, al fine di tentare un "inquadramento" o, al contrario, una "espulsione" del verso tuoldiano dai modi propri delle categorie che

¹⁷ H. Bremond, *Preghiere e poesie* cit., pp. 133 e 162.

sovrintenderebbero il genere detto religioso. E, nel riattivare i processi della storia di questa “forma letteraria”, unitamente alla visione della poesia in altri suoi *aspetti*, venutisi foggando a partire da esperienze peculiari che hanno riguardato in un mutuo scambio di interessi, non solo e non tanto la poesia italiana, ma significativamente quella europea, è necessario prendere in considerazione i “relitti” che essi hanno collocato lungo il tracciato della storia letteraria, di quella storia che a noi interessa qui ripercorrere.

Se di *religio* si può e si deve parlare in ambito letterario, e soprattutto nella letteratura novecentesca, essa non sempre può essere assunta entro una formula dottrinarica e confessionale, e, al contrario, non può, in molti altri casi (quasi in tutti), prescindere dal rapporto tra coscienza individuale e problematiche spirituali connesse al tipo di società e ai valori che quella società ha nutrito.

Bisogna, al contempo, tenere in considerazione l’ideologia religiosa (del sacro) con le proprie manifestazioni letterarie regolate in altrettanti processi culturali nel recinto teologico e nell’impostazione problematizzante di uno scrittore. Sulla scorta di un’ampia e variegata produzione critica inerente il motivo religioso e la forma letteraria che lo contiene, la nozione di *religio* ha subito modifiche e rivisitazioni soprattutto con l’affacciarsi nell’ambito filosofico di un tipo di riflessione (o meglio di una ricerca che ha contemplato altre ragioni della speculazione filosofica)¹⁸ relativamente recente (almeno nella coniazione del termine), che sul fenomeno/concetto di religione ha allestito un vero e proprio processo interpretativo e teorico. La filosofia della religione, infatti,

¹⁸ Per una visione ampiamente dettagliata sulla filosofia della religione rimandiamo ai seguenti studi: A. Alessi, *Filosofia della religione*, Roma, LAS, 1991 e A. Jacopozzi, *Filosofia della religione*, Casale Monferrato, Piemme, 1992.

come tutte le filosofie “seconde”, ha per scopo quello di chiarire ermeneuticamente i propri procedimenti all’interno di un sistema dialogico con l’oggetto che indaga e, assieme, porre nel proprio metodo intenzionalmente la volontà di non costruire «un legame che sopravviene per stabilire un punto di contatto o un terreno comune tra realtà *estranee*, quanto piuttosto [...] lo sviluppo naturale (anche se a volte contrastato) di un’affinità più profonda e originaria [...] di indagare il rapporto dell’uomo con quell’Altro che è insieme il suo fondamento [...]»¹⁹. La presenza nel Novecento di questa condizione dell’anima dà testimonianza dell’esistenza di una relazione che vive all’interno di un contrasto che pone in essere la riflessione raziocinante sulla tecnica in nome di un rituale laico connesso ad un pensiero scientifico che ha ridotto l’approccio ad una problematica esistenziale e sul sacro. Questo contrasto, tuttavia, non ha impedito che essa continuasse a produrre una relazione serrata tra il *divenire* nelle epoche storiche, e nel presente, e la tensione verso Dio; e non tanto il Dio della rivelazione, quanto quello, appunto, della filosofia.

Turoldo matura un profondo senso speculativo, accostandosi con vivo interesse alla filosofia, non solo quella antica e medioevale ma anche quella moderna e contemporanea, e presso l’università Cattolica del Sacro Cuore, sotto la guida di Gustavo Bontadini, nel 1946 discute una tesi incentrata sull’analisi del rapporto tra Dio e la persona: *La fatica della ragione. Per una ontologia dell’uomo*. Negli anni successivi continua ad interessarsi di filosofia e diventa assistente di Bontadini a Urbino, mentre Carlo Bo, nello stesso periodo, gli offre un assistentato in letteratura presso la Cattolica di Milano. Sono gli anni in cui Mario Apollonio scopre ed incoraggia il talento poetico e la passione oratoria del giovane sacerdote, che è

¹⁹ M. Ravera, *Introduzione alla filosofia della religione*, Torino, UTET, 1995, pp. 6-7.

attivo anche nell'ambito politico e sociale assieme all'amico Camillo de Piaz.

Il poeta confessa di avere un vero e proprio debito nei confronti della filosofia, che gli ha garantito di poter non solo scoprire l'arte del pensare, ma di mettere in atto una *comparatio* tra l'*idea* che ha delle cose con quella dei maestri del pensiero:

sant'Agostino, Pascal e Kierkegaard. Essi sono anche teologi, ciascuno a suo modo naturalmente: per la visione di Dio che li illumina e insieme li tormenta. Visione di Dio e dell'uomo, e del mondo. Non si dà teologia senza filosofia, e non c'è filosofia senza almeno una teodicea [...]. Sono i miei filosofi perché nessuno di essi è sicuro di se stesso, perché nessuno di loro sa niente, pur dopo aver tanto pensato, dopo tutto quello che hanno scritto. Non c'è nulla di definitivo nel loro pensiero e nelle loro opere, pur splendenti come sono per dottrina e grazia. Basti pensare, ad esempio, a tutto l'imperversare delle domande che straripano le *Confessioni* [...]. E di Pascal [...] che scrive di quest'uomo quale 'canna pensante' [...]. E così per l'angosciosa condizione dell'esistenza secondo Kierkegaard, che mai riuscirà a combaciare con l'Essere: esistenza come angoscia, o meglio angoscia come esistenza; e il 'peccato' come affermazione dell'Io [...] sono essi le fonti [dalle quali] sono partito: dall'origine e struttura dell'Io alla ricerca della consistenza delle cose; sempre in viaggio verso l'Essere, cercando di costruirmi un ponte valido tra fenomenologia e metafisica, sempre in corsa dietro una spiegazione che non c'è. Per cui ho sempre pensato con tenerezza alla fatica della ragione²⁰.

Da questa riflessione il poeta "pone mani" alla sua poesia partendo da un Io "fragile"(della filosofia) e, assieme, *severo* (teologicamente) sulle sue rifrazioni.

²⁰ D. M. Turollo, *La mia vita per gli amici. Vocazione e resistenza*, a cura di M. Nicolai Paynter con saggi di M. Nicolai Paynter e di M. Garzonio, introduzione di E. Ronchi, Milano, Mondadori, 2002, pp. 47, 48, 49.

Turollo usa apporre nei suoi scritti filosofici e nei commenti alle liriche, così come nelle poesie, l' io/ Io, sia nella forma maiuscola che in quella minuscola ponendo in essere la relazione o il distacco, spesso assai oscuri, tra l'io di superficie e l'io profondo.

La poesia del Novecento rispecchia la frattura, la rifrazione dell'ente, da un lato, e richiama, in una sintesi arcana, lo spirito imprendibile di un soggetto, appunto, *frazionato*. Essa rientra con tutta la sua "endemica specificità" nel panorama europeo, in un tempo in cui l'arte versificatoria (divenuta del *contemporaneo*, o meglio approssimandosi nella contemporaneità) è ormai "consapevole" di esprimere, in uno stesso luogo (il quale diventa diverso ogni qual volta si nomini lo spazio in cui, per "possibilità" intrinseca al suo essere, non vuole abitare e *nel quale* non può neppure stazionare) e nei tempi perimetrali in cui le rivelazioni poetiche emergono, molte voci; essa ha un'eco polifonica, in funzione della quale si può parlare di tante «modernità»²¹ poetiche, dalle quali se si riesce a tracciare una mappa dei suoi cammini, essi, contigualmente, disintegrano l'origine della propria partenza, nel momento stesso della loro scoperta, in drammatiche "mistificazioni d'immagini"²².

²¹ Cfr. A. Berardinelli, *Quando nascono i poeti moderni in Italia*, in ID., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 88-100.

²² La poesia del secondo Novecento (i cui esponenti, pur nella diversità, vengono, seguendo un rito "laico", celebrati in un elogio "trinario /quaternario": Ungaretti, Montale, Quasimodo e il "classico" Saba, ma non sono i soli protagonisti) si presenterebbe coniata all'interno di calchi letterari di ripresa mimetica (di un indistinto reale e di un onirizzante passato), che richiamano l'avvicinarsi mescolante di generi, canoni, mode, strutture, invenzioni e ricostruzioni versificatorie fra loro diversissimi ma, assieme, vicini (pur se quasi mai comunicanti), i quali solo apparentemente rinnegherebbero il "già espresso", e se palesemente ripreso esso verrebbe rievocato in forma programmaticamente allusiva, di una allusività serrata e serrante, che si nasconde al senso (nella riproduzione della figura), il quale, a sua volta, ripiega sibillinamente in linguaggi criptici. E le "eccezioni" di una "sorta" di ripresa *tout court* del passato, nel diurno ricovero dell'arte e nel notturno disvelamento delle sue scorciatoie metatemporali, di un passato liricamente motivato da una fonte *identificante* (Petrarca), non mancano, appunto, a testimoniare-rimarcare gli ideologemi e, comunque, i "nuovi" *idiotmi* dei poeti, che dal dramma dell'esistere, dall'incapacità di resistere e dalla *volontà* di dover poetare hanno intessuto i propri versi, esponendo così la poesia del "secolo breve" all'*escoriazione* perenne delle sue forme in una altrettanto continua modificabilità dell'asse ideale-ideologico, il quale se non costituisce l'unico elemento di specificità-peculiarità dei suoi *motivi*, senz'altro formula un fondativo e comunque indicativo atteggiamento interpretativo delle e sulle sue causalità.

Il richiamo all' Ungaretti religioso dell'immediato dopoguerra, alla «parola 'sacra' e 'prima', di per sé, dell'ermetismo (quella che poté permettersi di dire 'M'illumino/d'immenso') si coniuga nell'esperienza tuoldiana con la parola che ha la sacertà dell'espressione religiosa, ma che proprio per questo diventa più impegnata su una linea psicologico-esistenziale e nell'impatto con la realtà»²³. E la poesia (a partire dall'Ungaretti del *Porto Sepolto*, dell'*Allegria* e dal Montale degli *Ossi di seppia*, pur se su piani differenti), “conchiusa” la stagione del simbolismo e dell'avanguardia, si dirigerebbe verso quell' “intellettualismo astratto” (formula che se non riesce a denotare il “tutto sostanziale” del sintagma non ne indica neanche una parte: quasi sicuramente ha il pregio, però, di determinare l'idea, e la sua rifrazione, di “membra sparse” in relazione all'intensa analogia di cui si fa carico il verso), del quale parla Flora ²⁴. Un' “astrazione” assunta in differenti operabilità da parte di chi ne esercita gli usi (ad esempio i poeti detti della “triade”: Ungaretti, Saba e Montale, pur con impostazioni del tutto dissimili), e che, tuttavia, si impone ed assurge, quasi, a sistema “regolatore” di un periodo²⁵, che, per riprendere la teoresi di

²³ A. Zanzotto, *Nota introduttiva* a D. M. Turoldo, *O sensi mie...*, note introduttive di A. Zanzotto e L. Erba, nota filologica, Milano, Rizzoli, 2002, p. VII.

²⁴ Cfr. F. Flora, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1942. In riferimento ai procedimenti analitici di Flora sull'ermetismo cfr. D. Valli, *Storia degli ermetici*, Brescia, La Scuola, 1978, pp.5-14 e F. Di Carlo, *Letteratura e ideologia dell'ermetismo*, Foggia, Bastoni, 1981, pp. 7-9. Sul dibattito intorno alla formula “ermetica” (quale analogismo esasperato) coniata dal critico e sui rilievi a lui mossi da Macrì in relazione all'identificazione sotto il termine ermetico di varie correnti cfr. O. Macrì, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941, pp. 11-39.

²⁵ «È molto più importante di quanto non si immagini conoscere e giudicare la cultura poetica di un poeta. La quale non è la sua cultura *tout court*, così come non è riducibile alla sua idea della poesia, ossia alla sua poetica, e alla sua visione del mondo, ossia alla sua ideologia, anche se con la sua poetica e con la sua ideologia è strettamente congiunta. [...]. [E se] è vero [...] che la poesia è linguaggio [...]. È però linguaggio culturalmente saturo, che si configura in un modo piuttosto che in un altro a seconda che certi elementi siano stati assimilati e altri invece respinti o ignorati» (F. Curi, *Dodici paragrafi a modo di «ouverture»*, in ID., *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 25).

Friedrich sulla difficile «accessibilità» della poesia del Ventesimo secolo, soprattutto in riferimento alla “volontà lirica” nel rendere i modi spirituali del *qui* «non inferiore alla capacità espressiva della filosofia, del romanzo, del teatro, della pittura, della musica», sa comunicarsi anche «se la comprensione resta disorientata»²⁶.

In un quadro poetico così “accuratamente frammentario”, di una frammentarietà tendente, da un lato, alla ricostruzione dei propri tasselli compositivi in nome di una comunicazione che per dimostrare l’attendibilità della sua ricerca assoggetta la parola «al servizio della realtà da svelare»²⁷, e saldamente compatto, appare, dall’altro lato, il ricovero di essa nel “già codificato” (che genera una altrettanta complessa rappresentazione musiva resa dalla costruzione dei *frantumi* alla elargizione promanata entro un verso “autobiografico” succeduto alla deflagrazione futurista), si riconosce il bisogno di recuperare altre formule calligrafiche.

Da una continua scissione dei sensi reattivi alle immagini e dalle forme diverse del linguaggio si dà vita all’esperienza ermetica, quella matura, che dal già richiamato espressionismo frammentistico si dirige verso il disconoscimento di una visione totalizzante e “totalitaria” della dispersione dell’ io che dice io, e la poesia, in questa nuova (ma non ultima) epifania «diventa depositaria dell’utopia e della critica dell’esistente»²⁸. È in ogni modo necessario tenere scissi, pur in un clima di “novità” apparentemente comune a molti poeti di questo periodo, gli ambiti e le connotazioni profonde che distinguono un verso da un altro: diverse poetiche

²⁶ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, trad. it. di P. Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 1989, p. 13.

²⁷ A. Berardinelli, *Quando nascono i poeti moderni in Italia* cit., p. 105.

²⁸ ID., *Le molte voci della poesia moderna*, in H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 345.

espresse in altrettanti differenti *suoni*²⁹ che riprendono e coagulano la tradizione nella modernità. Nel “frammentario” si *insinua* il dubbio della ricreazione dell’*altrove*, e dalla ripresa di questo, nell’ambiguità del segno partoriente, il soggetto subisce la smentita dall’oggetto, e l’io si ripiega *anche* in una poesia *indotta* da una “ontologia misterica”, che sembrerebbe elargire il suo approssimarsi inquietante al dialogismo (in una tensione solitaria):

uso ambiguo di parole, nel loro senso concreto e astratto [...] uso, e forse abuso di forme ellittiche [...] nell’ordine della fantasia, spezzati al demone dell’analogia i ceppi, s’è cercato di scegliere quella analogia che fosse il più possibile illuminazione favolosa; nell’ordine della psicologia, s’è dato soffio a quella sfumatura propensa a parere fantasma o mito; nell’ordine visivo, s’è cercato di scoprire la combinazione di oggetti che meglio evocasse una divinazione metafisica³⁰.

Per alcuni poeti il verso erige il luogo nel quale dichiaratamente l’*homo faber* (sulla scorta della rigida formalizzazione di Valéry) tenta di soggettivarsi e rivelarsi in un divenire consapevole, dentro e aldilà dell’ “individualistico”, richiamando lo sconosciuto dell’essere nel trauma di una spiritualità “intimistica” volta all’agnizione dell’identità dell’io. In questa tensione regolata da un equilibrio interno della forma, il verso trasfigura l’interpretazione ontologica e la figurazione assoluta della “tortuosa” proposizione lirica (molto spesso lontana da relazioni con il tangibile e il “diveniente” storico),

²⁹ Per una visione d’insieme che tenga conto degli itinerari della poesia moderna cfr. G. Ferroni, *Le vie della modernità: dai crepuscolari agli ermetici*, in AA. VV., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. IV, *Dall’Unità d’Italia alla fine del Novecento*, a cura di F. Brioschi-C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 407-450.

³⁰ G. Ungaretti, *La poesia contemporanea è viva o morta?*, in ID., *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono-L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 191-192.

ponendo in essere il rapporto/differenza tra totalità e parzialità, tra connessione e differenza³¹.

Il gruppo dell'ermetismo fiorentino, quello di Luzi, Betocchi, Bo, Macrì e Bigongiari verso il quale Turoldo nutre un singolare interesse, come egli stesso in un suo manoscritto registra

Da troppi si accusa questa poetica con estrema leggerezza, da troppi che non sentono invece il dovere di avvicinarsi [...] con coscienza a questi aedi che gemono le note più toccanti di questo nostro tempo di pena³²,

non riesce, tuttavia, ad imbrigliarlo nella sua teoria.

Se l'idea di Valéry sulla poesia vive in un alternarsi di forze ignote, non rilevate, nel sogno di purezza giacente nella coscienza, e poeti quali Gatto, Sinisglalli, Solmi, nelle differenti trame rese dai rispettivi segni e di-segni, si ricollegano sotto un profilo retorico ad un fulcro orfico-platonico della lirica europea risalente, dai decadenti attraverso le poetiche romantiche, e prima ancora barocche, al poeta di Laura³³, il servita, pur attento a queste nuove formule compositive, si rivolge ad altro per il suo *fare* in versi.

³¹ Cfr., G. Gabetta, *La costruzione dell' 'Immemoriale' in Paul Valéry*, in «Nuova corrente» XXXII (1985), pp. 485-510 e K. Löwith, *Paul Valéry*, trad. it. di G. Carchia, Milano, Celuc, 1986.

³² La citazione è tratta da un manoscritto conservato presso l'archivio Turoldo ed è parte di una lezione di Turoldo agli universitari di Urbino, ora ripresa (in parte) nel saggio di M. Nicolai Paynter, *Dal Genesi a Giobbe: l'itinerario poetico*, in D.M. Turoldo, *La mia vita per gli amici*, cit., p. 179.

³³ Cfr. A. Battistini-R. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, to. I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 5-339. Alla "teoria simbolista" del Novecento (non solo in Europa ma anche in America) «Vi si collegano idee di letteratura come l'orfismo (Rilke, Onofri, d'Annunzio), che ha tuttavia ascendenze remote: cioè la concezione della poesia (che è l'oggetto principale della teorizzazione simbolista) come funzione creatrice degli stessi oggetti di cui discorre, il quale fa esistere il proprio mondo naturale, mitico, di sentimenti, di sogni, per la forza della parola che pronuncia, ogni volta come se fosse la prima, i nomi, e in questo modo dà senso e significato a tutto ciò che, prima, era informe, sconosciuto, incapace di rivelare la propria ragione d'essere» (G. Bárberi Squarotti, *La teoria della letteratura*, in AA. VV., *L'italianistica. Introduzione allo studio della letteratura e della lingua italiana*, a cura di G. Bárberi Squarotti, F. Bruni,

La lezione di Vaélry aveva posto al centro del discorso poetico la *fabrication* della parola, nel senso della produzione, del costruire, e la sua

È un'Estetica del 'testo in atto', poi parzialmente sistematizzata in due corpi simmetrici: una Poetica che ha per oggetto l'atto di scrittura, e una programmatica Estetica che [...] dovrà avere il suo oggetto nel rapporto di eccitazione e reazione configurato dall'atto di lettura. 'Poetica', o 'Poietica', [...] [è] un 'fare' che si conclude in un'opera, provvisoriamente limitato all'ambito letterario, di cui si potrebbero teoricamente dilatare i limiti fino a comprendere tutti i prodotti dell'ingegno³⁴.

La ripresa di questo modello della *costruzione* del poetico attiva un codice che si regge su un canone di ascesi lirica, dell'essenza dell'essere, in cui il "fare" (beninteso non quello storico e della storia oppure dell'operabilità dell'uomo in essa ma, appunto, *del* poetico), universalizza l'io nell'intuizione pura, che inaugura in Italia una fase della poesia ermetica:

La famosa poesia 'pura' era stata oggetto di dibattiti e discussioni molto celebri, da parte dei critici e dei poeti francesi [...] a provocarne la nascita erano state ed erano soprattutto le poesie e la poetica di Paul Valéry [...] [per l'abate Bremond] poesia 'pura' [è] quella che non si presta ad essere risolta, esposta, in un discorso logico, parafrasata in altre parole, quella insomma della quale non si può dare un equivalente discorsivo³⁵.

M. Guglielminetti, A. L. e G. Lepschy, B. Mortara Garavelli, S. Orlando, C. Ossola, L. Serianni, F. Spera, A. Varvaro, G. Zaccaria, Torino, UTET, 1992, p. 60). Per un quadro complessivo sulla letteratura religiosa in Italia cfr. G. Fallani, *La letteratura religiosa in Italia*, Prefazione di R. Giglio, *Postilla novecentesca e note* a cura di C. Riccio, "Le ricerche di «Critica letteraria»", Napoli, Loffredo, 2000.

³⁴ M. T. Giaveri, *La poetica dell'angelo*, in «Aesthetica Preprint», 23, (1989), p. 26.

³⁵ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 14-15.

Molti poeti si muovono nei dintorni di questa nuova “esperienza”: essa dà voce anche al quel “movimento” letterario definito poesia ontologica (espressione coniata da Maritain)³⁶, che, nell’ambito italiano, Carlo Bo³⁷ riprende nel cosiddetto manifesto della “terza generazione” (*Letteratura come vita*): poesia ontologica come forma (idea e struttura) che indica la *qualità* gnoseologica dell’essere che, dal processo poetico dei vociani, secondo il critico, giunge fino agli ermetici, in una estrema avventura spirituale nella quale si fa strada l’istanza di una scrittura che tende di raccordare l’ordine trascendentale della realtà e la traducibilità del mistero dell’essere in un linguaggio che non può, tuttavia, contenerlo. In questa “eletta confessione” di impotenza che cerca di elevare l’essenza assoluta delle cose in una poesia che dice l’inquieta e tumultuosa vicenda dell’anima (e che la poetica ermetica, quella dell’inopia, dell’attesa, della memoria e dell’assenza/presenza iconoscibili, riprende e rimodula nella lirica detta pura), il tema religioso viene toccato in diversi momenti e formulato in vari modi:

Erede delle esperienze più laceranti, spinte fino al limite della follia, di certo romanticismo mistico e visionario (Hölderlin, Novalis, Nerval, lo stesso Goethe), la grande poesia simbolista che da Baudelaire si dirama, oltre le soglie del Novecento, fino ai nostri ermetici, lancia a se stessa, sul piano conoscitivo, una sfida temeraria, come mai prima d’ora aveva osato fare: addentrarsi nel mistero più fitto dell’universo, davanti al quale la ragione e la scienza - l’orgoglio dell’età moderna-s’erano dovute piegare disarmate, e svelare, col solo mezzo della parola, in forza delle sue virtù evocative, il fondamento delle cose, l’origine e il destino, il senso ultimo del nostro esistere inquieto tra le angustie della carne e gli aneliti dello spirito. Alla parola [...] si chiede di compiere un “miracolo” di sapienza, di illuminare le tenebre della mente ottusa con la

³⁶ Cfr. J. e R. Maritain, *Oeuvres complètes*, VI, Fribourg-Paris. Ed. Saint- Paul, 1984.

³⁷ Sulla figura e l’opera di Carlo Bo cfr. F. Castelli, *Carlo Bo. Una vita per la letteratura*, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 1996.

perentorietà di una folgorazione, di metterci in rapporto con la volontà che ci sovrasta, con l'essere che abita in noi e cui apparteniamo.[...], la nuova poesia si affaccia su orizzonti metafisici. [...]. Lo statuto 'ontologico' della poesia esige che si spezzi l'insulsa rete delle cieche passioni, dei gesti meccanici, delle frasi fatte, dei giudizi scontati, chiede che si rompa il muro d'omertà che circonda il mistero della vita³⁸.

Per Turoldo, pur legato a questo sentire il tutto in una formalizzazione enigmatica, affascinato dalla poesia pura, che penetra in lui attraverso lo scambio dialettico con Bo e Luzi, è, tuttavia, l' "Ungaretti religioso" a dare una delle prime spinte al suo verso, lasciandosi sedurre da quel *tipo* di lirica: alla base, però, sempre e comunque i testi sacri. Egli aveva avvertito un profondo *sentire* nella poesia ermetica, eppure non aderisce di fatto a nessuna "scuola" o movimento poetico ad essa afferente.

Un verso sì religioso quello del servita, e che ha in comune con la poesia pura il "sintattico" oltrepassare i limiti; ma il travalicamento, le procedure di tale azione sono nel friulano diverse. Alla base c'è, dunque, in forma assoluta, il dettato scritturale (presente in molti altri poeti tra i quali ad esempio Luzi), ma soprattutto la vocazione sacerdotale, che inevitabilmente lo proietta in una dimensione diversa, per paradossale che possa sembrare, dalla poesia "dell'essere". Questa diversità si attua non per un rifiuto della grammatica della poesia detta pura quanto per l'idea che detiene il fine della lirica turoldiana: l'azione sacramentale. La sua poesia (religiosa) è poesia in quanto parte da basi di profezia e non solo da un'eversione mistica, che in lui potrebbe assurgere a motivo retorico, proprio per il suo sacerdozio e per la volontà di non aderire, da

³⁸ G. Langella, *Poesia come ontologia. Dai vociani agli ermetici*, Roma, Edizioni Studium, 1997, pp. 9-10-11.

religioso, al materiamento di istanze ortodosse, che hanno fatto del frate un rivoluzionario all'interno dell'istituto ecclesiastico.

Partendo dalla Scrittura, Turollo approda ad un simile percorso compiuto dallo stesso Codice. A differenza (e la differenza è qui principio basilare del poetico) degli altri scrittori che si confrontano con tematiche religiose (fatte le dovute eccezioni: ad esempio Rebora), la Parola diventa in lui e per lui parola/canto in quanto ministro di essa. Questo asserto che potrebbe sembrare riduttivo o forse addirittura in-significante (non portatore di alcun significato e conduttore di un'idea al quanto peregrina, ingenua rispetto alla forza di una poesia che contenga altri valori), riduttivo non lo è affatto. Ed è proprio il sacerdozio la *conditio sine qua non* della poesia turolloiana: quella per la quale non si *darebbe* se non nei termini "ministeriali" in cui si propone. L'inquietudine maggiore proveniente dalla parola che emana la sua poesia, forse, deriverebbe, secondo alcuni, da quell'"atteggiamento dissacrante" verso i principi della *religio* stessa, della quale Turollo è, appunto, ministro. Ma un discorso siffatto non solo mortifica il senso profondo del gesto poetico, ma lo degrada in un nullificante maceramento più che del contrario "non senso", dell'iniquo senso che si vorrebbe ricavare dalla storia personale del poeta, perché se assunta in una prospettiva unilaterale, come spesso è avvenuto, andrebbe a denotare il tratto "umanizzante" (il rivoluzionario, il traduttore/non traduttore dei *Salmi*, il sacerdote scomodo), in un senso negativo, del servita. Tratto assunto, molto spesso, dall'altra parte, ad elevare Turollo sugli altari di un eroismo sociale e missionario, che non è il requisito adatto per esaminare un'opera letteraria. E una confusione destabilizzante condotta al limite di una non considerazione delle sue opere non ha permesso sempre una lettura che ponesse al centro la

“chiamata”, e il suo, diremmo, relativo, consequenziale, dramma. La poesia e l’opera pastorale di Turoldo costituiscono invece

Una voce ecclesiastica, l’espressione dura di una certa condizione, la sua di uomo voltato all’altare; ancorché sia una voce qualche volta mediata da quel certo linguaggio che è sorto in mezzo ai dibattiti, ai problemi, alla trasformazione di aspetti contingenti delle cose in presunti messaggi, in nuove filosofie³⁹.

Potremmo definire la poesia di Turoldo (all’interno del genere religioso) poesia sacramentale, ossia canto nel quale il poeta da sacerdote tenta il suo divenire nell’essere del Verbo e come pastore si “adagia” nell’irrisolta realtà con senso concreto, da combattente, e la preghiera si comunica nel verso:

Assisti ad un’invadenza umana che plasma preghiera e parola come conseguenti atti di vita. La preghiera necessaria, essenziale di quell’esistenza; e la parola necessaria, essenziale di quella preghiera⁴⁰.

Questa riflessione non vuole costruire una violenta (nel senso di ristretta) *reductio ad unum* del verso tuoldiano ma si basa sulla datità attiva del fare poetico, che emerge dalla poesia e dalla storia, e che si distacca dal principio che regge l’idea di molta critica sul genere religioso.

Sulla poesia religiosa, sui suoi percorsi, si è discusso quasi sempre partendo da una netta distinzione tra l’atto polemico (decostruzione in senso proprio) del poeta che ad un’idea di religione-religiosità si richiama: egli, così, sventra il tessuto letterario e sociale entro cui si

³⁹ C. Betocchi, *Poesie di Padre Turoldo*, in D. M. Turoldo, *Nel lucido buio. Ultimi versi e prose liriche*, a cura di G. Luzzi, Milano, BUR, 2002, p. 46.

⁴⁰ M. Apollonio, *Nota critica* a David Maria Turoldo cit., p. 391.

muove, corrode (in senso parassitario) l'istituzione letteraria ingenerando un

vagheggiamento del passato (in contrasto con l'opposizione prospettivistica e profetica del marxismo), di un ordine antico del mondo, di un'esplicazione delle cose, dei fenomeni, dei destini pubblici e privati. Costituisce sempre la preliminare decisione che non ci sono soluzioni nel futuro [...] al disordine, il discorso religioso oppone le strutture teologiche e teocratiche del passato, come una misura di condanna eterna, inappellabile. [...] al limite più basso di esclusiva condizione letteraria, entro la poesia novecentesca la disposizione religiosa può costituire una semplice metafora culturale, l'indicazione immediata di una tradizione del linguaggio, di principi retorici⁴¹.

Nel riattivare il processo di conservazione-restaurazione dei simboli del "trascorso", soggetto ad una messa in atto di un formulario retorico-decorativo, il "poeta religioso" richiama, nel circolo della sua avventura, tracce della cultura subalterna: il motivo della dispersiva solitudine della città rispetto ad un "ideale" umanesimo proprio dei luoghi suburbani, della campagna, e l'attesa palingenetica e drammaticamente enigmatica espressi «con il tipico 'Tu' religioso non diversamente costruito da una proiezione di sé»⁴². Da qui deriverebbe un "sacro" coniato entro l'impronta di un vocabolario che non contempla lemmi che testimonino l'idea di una letteratura staccata dalla vita e dai valori della contemporaneità. Dall'altra parte, il poeta religioso tenta, secondo diversa lettura, di reggere al trauma imposto dal mondo e di invischiare il proprio verso procedendo nel quotidiano raffronto tra *esistenzialità* e *vita*: un

⁴¹ G. Bárberi Squarotti, *La poesia religiosa nel Novecento*, in ID., *Poesia e narrativa nel secondo Novecento*,

Milano, Mursia, 1978, pp. 131-132.

⁴² *Ibidem*, p. 132.

consenso versificatorio, questo, volto a “discutere” delle cose del tempo e della storia.

In Turoldo, aldilà delle forti scelte operate durante il periodo fascista e subito dopo la caduta di Mussolini, il richiamo alle valorialità profonde del messaggio cristiano, il suo carisma predicatorio, l’attenzione verso la traduzione di parti della Scrittura hanno delineato i tratti indelebili della figura del frate, che, anche per queste vicende umane e culturali, lo distanziano da quasi tutta la poesia ermetica e da molte istanze derivanti da quella ontologica, soprattutto nell’aspetto formale:

Un ‘Io’, il mio, che non sarà mai un puro *Io grammaticale*, come invece è l’Io più diffuso nella poesia contemporanea, almeno italiana; un Io che sarà sempre *storico*, cioè coinvolto: carico del suo bene e del suo male; carico di grazia e di peccato; un Io che dispera e spera insieme, che benedice e maledice (per quanto sempre intenzionato a non bestemmiare) [...].Non ‘il peccato’ [...] come semplice evento moralistico, ma come angoscia, come strappo metafisico, come disperazione. Perciò fonte autentica del gemere e del cantare (*omnis natura ingemiscit et parturit usque adhuc*, san Paolo)⁴³.

La sua è una poesia che nasce dalla profezia, quella propria del ministro della parola, che per suo statuto non può e non deve cadere nel compromesso mondano o ideologico, anzi abbisogna che reagisca ad essi, e la laicità, nel senso dell’essere svincolati da regole terrene per il raggiungimento dell’essenziale nelle cose materiali, è un denotativo costante del profeta/poeta (in senso biblico), e nell’opera di Turoldo ciò avviene:

Il profeta non è un preveggenente né tanto meno un elaboratore di oroscopi per la storia, è invece uomo di fiera contemporaneità. Ed è proprio in questa

⁴³ D. M.Turoldo, *La mia vita per gli amici. Vocazione e resistenza* cit., pp. 18-20.

attenzione fremente ai segni del tempo che [...] [Turollo] ha anticipato il futuro, i suoi segni, le sue epifanie⁴⁴.

Ecco che comprendiamo con più chiarezza anche la tecnica, una prima parte della sua applicazione, del fare poetico, che è il fare del salmista, in cui asserzione ed espressione (simbolo e sintomo) sono caratterizzati più che da un realismo mimetico, o da una grammatica tesa ad occultare/raccontare il divino (poesia pura), da una narrazione in cui l'espressione iussiva è plasticamente aderente al contesto sociale, e la funzione emotiva, in questo primo passaggio poetico, si concentra sull'uso dell'esclamazione al negativo, più vicino al dire filosofico del Kierkegaard che legge la forma estetica nel tempo di una comunicazione in cui la soggettività è legata ancora al suo non divenire oggetto⁴⁵.

La responsabilità di dover parlare a tutti erompe le barriere tra *religio* e laicità, per entrare in un laicismo nel quale proprio la Parola originante ha mosso la creazione nel canto: «istinto e Bibbia, le mie due prime componenti, cui poi si aggiunge la comune conoscenza»⁴⁶. Si comprende, dunque, come Turollo non neghi un'adesione forte del religioso anche all'uomo che non ha chiara percezione del dramma della sacralità; il poeta non rinnega la laicità come momento e movimento denotanti la stessa idea di religione. Ciò non può certo indicare una supremazia dell'uno su sull'altro, quanto una precedenza in senso diacronico.

Aldilà della *religio* è il sacro (che non può essere codificabile nella convenzionalità umana volta alle classificazioni) che forma il dialogo arcano con l'Essere, e dalla visuale del poeta, che è profeta e

⁴⁴ G. Ravasi, *Postfazione* a D. M. Turollo, *Mie notti con Qohelet*, Milano, 1992, p. 90.

⁴⁵ Cfr. S. Davini, *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, Palermo, Aesthetica e Preprint, 2003.

⁴⁶ D. M. Turollo, in AA. VV., *Il poeta e la poesia*, a cura di N. Merola, Napoli, Liguori, 1986, p. 180.

sacerdos, si invero nell'annuncio e nel ministero, i quali "non hanno mani" per elargire il messaggio, ma solo il senso del linguaggio sacramentale (delle cose del sacro nell'applicazione liturgica) da trasmettere. Ed è nel linguaggio degli uomini che la poesia/profezia (il "non avere mani") si concretizza attualizzandosi nel sempre in movimento dell'ente: un movimento che nel verso tuoldiano è perlocutivo, cioè attua una funzione, o meglio *la* funzione principale del suo essere poesia, quella di elevazione minacciosa e minacciante del soggetto nel suo contesto vitale. L'aspetto sacramentale espresso dal Codice è il primo motore della tecnica poetica; è esso stesso poetico poiché nel *fare* la parola corregge ed esorta ad intendere il continuo cambiamento della percezione dei sensi che alla rivelazione rinnovante tendono in moto continuo: «centrale in Tuoldo era la Parola maiuscola, esterna a lui, donata, di cui la sua possente voce era solo 'conchiglia ripiena'. 'servo e ministro sono della Parola', si è un giorno autodefinito [...]. Per lui era vero senza riserve il folgorante verso reboriano: 'la Parola zittì chiacchiere mie'. Scopo e ragion d'essere della sua poesia è stato quello di far cantare la Parola divina»⁴⁷.

Come allora accordare fasi antitetiche in uno stesso dire poetico: transustanziazione e messaggio laicistico, mondo poetico e realtà ministeriale? È lo stesso poeta a rispondere, coniando tutto il suo verso sulla Rivelazione, che non significa il possedere la verità o pacificarsi con essa, ma significa «dovere/ ogni mattina risorgere/ sognare sempre/ impossibili itinerari» (*O giorni miei...*).

Non possiamo accettare partendo da queste premesse (che troveranno nell'analisi delle successive opere maggiore conferma) la "riflessione" (non certo la prima, ma nel caso di Tuoldo la più

⁴⁷ G. Ravasi, *Postfazione* a D. M. Tuoldo, *Mie notti con Qohelet* cit., p.91.

vicina a noi nel tempo) di chi, non basandosi sulla lettura dei testi (criterio fondativo per qualsiasi esame, e dunque soprattutto per quello letterario)⁴⁸, ha affermato che la poesia religiosa non esiste :

⁴⁸ In relazione all'analisi del e sul testo letterario in genere, molti studiosi (e non solo del nostro tempo) hanno affermato la necessità della diretta conoscenza delle opere, esperienza che, ad esempio, Steiner definisce primaria: cfr. G. Steiner, *Vere presenze*, traduzione di C. Bèguin, Milano, Garzanti, 1999. Occorre certo tenere presente che molta critica non ha considerato più del dovuto la letteratura religiosa, e se ciò è stato fatto ci si è limitati unicamente a registrare i temi religiosi, più che i suoi percorsi. E se è vero che non esiste «un vero e proprio filone religioso di poesia italiana, a meno che non si giudichino specificatamente 'religiose' le esperienze, che io definirei piuttosto 'cristiane' in senso storico, di autori che arricchiscono- basti fare qui il nome di Mario Luzi- la fisionomia di quest'ultimo scorcio di secolo» è altrettanto vero che esiste all'interno dell'istituto letterario, alternando periodi di vivacità a periodi di stasi, «poesia religiosa [...] [soprattutto recente] per capire la condizione e la prospettiva nelle quali il secondo e terzo tempo della poesia di padre David acquistano legittimità e rilevanza» (S. Ramat, *Premessa a AA. VV., Testimonianza e poesia. David Maria Turollo*, a cura di A. Fiscon e E. Grandesso, Convegno di studio, Camposampietro, maggio 1993, Camposampietro, Edizioni Del Noce, 1993, pp. 7 -8). Se è vero che il filone del quale parla Ramat, entro una sottile, raffinata "contraddizione enunciativa", costituisce un vero e proprio "genere eletto", non da tutti gli scrittori praticato, è altrettanto vero che molta poesia religiosa non viene compresa, se non rari accenni, nei prestigiosi manuali di letteratura e nelle antologie. Ciò è legato ovviamente agli interessi degli studiosi e, assieme, alla "considerazione" editoriale. Ovviamente, è una questione di tempo e di tempi, crediamo. Autori recenti, come lo stesso Turollo, pur riscuotendo un largo favore di pubblico e di critica (la poesia di Turollo, infatti, pur nella complessa parola riscuote enorme successo: consapevoli, tuttavia, che sul successo non si basa l'esame di un'opera) non sempre rientrano in classifiche dettate dal canone, e se, parimenti, riflettiamo sul canone, sui suoi criteri di elezione e i suoi tempi (ammesso che un autore vi rientri), certamente molto dovremmo aspettare. Qui entra in gioco la scelta ideologica e le strategie editoriali, verso le quali, appunto perché "scelte" secondo dei criteri *prefissi*, è necessario che vengano rispettate a patto che, assieme, siano, però, considerate le riflessioni spesso mosse da molti critici militanti che paventerebbero l'opzione di uno scrittore piuttosto che un altro da parte delle case editrici su basi unicamente di selezione ideologica sfociante, invece (secondo altro giudizio di altrettanti intellettuali), in fondamentalismo, al quale noi *forse* non crediamo. Che di poesia religiosa si possa e si debba parlare anche nel Novecento (scontato sarebbe qui riproporre i classici italiani di questo genere, solo per rimanere in ambito nazionale, e se ci fosse chiesto di esibire o meglio se fossimo costretti ad esibire alcune prove, educatamente rinvierebbero ai suddetti manuali e ad altri specifici studi, quale quello del citato Fallani) ne siamo profondamente convinti in riferimento ad una semplice ragione che si basa su principi (non tanto estetici: quella esibita dai detrattori è "un'estetica da marciapiede") di evidenza connessa al *senso* (la poesia per proprio statuto giustifica l'*oggetto* del quale è fatta e la cosa di cui parla). Il concetto di religione assunto nella sua ampia significazione ha, infatti, pervaso la letteratura di forme e di segni propri in ogni epoca, e non solo muovendosi in poetiche che richiedevano un contatto con la *religio* in senso stretto. Bisogna pensare ad una cultura della *religio* che a diversi titoli e scopi ha sempre pervaso mediante tratti distintivi i "momenti" letterari: ad esempio Baudelaire o il cristianesimo ateo di Bloch. Il "cristianesimo" di Baudelaire diventa *religio* poetica proprio su basi sacre, che ovviamente distrugge e trasforma: «non si può concepire Baudelaire senza il Cristianesimo. Ma egli non è più un cristiano. [...]. Egli ha avuto la volontà di

La cosiddetta ‘poesia religiosa’ non esiste. O meglio, l’ etichetta di poesia religiosa ha la medesima dignità e valenza di, chissà, ‘poesia sportiva’ o ‘poesia termodinamica’. In letteratura esistono solo le buone o cattive poesie, senza ulteriori sigle giustificatorie, o che si parli di Dio o della poltrona su cui ci si adagia ogni giorno è la stessa cosa: ciò che conta, per l’ appunto, è il risultato⁴⁹.

Una così perentoria affermazione denota la mancanza di conoscenza non solo della poesia religiosa, ma soprattutto di quella “senza etichette”.

Il mistero, immutabile (*depositum fidei*), è la base *del* verso, e l’esperienza del rinnovamento *nel* verso è la forma dell’io nel divenire persona umana oltre le specificazioni, pur rilevanti, di alcune *zone* delle “caratterialità” dell’ente, che molto interessano il poeta:

Per confessare, ancora una volta, l’ideale di tutta la mia vita che fu quello di scrivere e testimoniare tanto da fratello di chi crede quanto da fratello di chi cerca. Consapevole che il Signore fu buttato fuori dalla Sinagoga perché laico, ma portato a morte dalla sua stessa fede⁵⁰.

preghiera [...] [che poi] non è più preghiera» (H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna* cit., pp. 45-46). Sulla poesia religiosa cfr. C. Di Biase, *La letteratura religiosa nel Novecento. Sondaggi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, G. Petrocchi, *Il sentimento religioso alle origini della letteratura italiana*, a cura di E. Fumagalli, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni . S. Paolo, 1996, AA. VV., *Il sacro nella poesia contemporanea*, a cura di G. Landolfi-M. Merlin, *Introduzione* di M. Luzi, Novara, Interlinea, 2000

⁴⁹ D. Brullo, *David Maria Turolto*, in ID., *Maledetti italiani*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 66.

⁵⁰ D. M. Turolto *Più che una dedica*, in ID., *Mie notti con Qohelet* cit., p. 9.

1.3 Il verbo al negativo: l'assenza e l'incontro

La formula dell'*assenza* minacciosa, proveniente dalla sottrazione dell'immagine della Deità, detrazione che i sensi ora riescono a percepire ora sono incapaci di conoscerne il contenuto rivelativo, pervade l'intera raccolta *Io non ho mani*; e se in principio il paesaggio, sulla scorta di Ungaretti, forgia una descrittività stilizzata: pietre, case, arsura, costituendo il nesso tra natura e cultura, in un successivo, o quasi coevo passaggio, luce, silenzio, pianto mettono in evidenza il tema dell'inconoscibile attraverso l'enucleazione semantica di un sentimento storico (personale e collettivo) della perdita di quello spirito primitivo di allegrezza ed entusiasmo abitanti nell'uomo prima della cacciata:

pochi e fondamentali modelli di 'assenza': Ungaretti per primo. In fondo la teoria di Carlo Bo sulla poesia come 'assenza' costitutiva, prima ancora che l'autoanalisi storica e generazionale dell'involucro solidale tra critico e poeta, una teoria del testo poetico come tale e del suo presentarsi illuminato d'incanto in tempi bui [...] e [assieme] le penetranti parole di Zanzotto sulla 'assenza' [...] : una 'assenza' proiettiva che è l'altro modo di manifestarsi della 'resistenza'⁵¹.

È una vera e propria *peregrinatio* quella tuoldiana volta a capire il destino dell'uomo, un itinerario, che, partendo dai sensi (*Io non ho mani*) giunge a scoprire con sensi rinnovati nelle successive opere la luce promanante del Codice. E intanto le carni non si acquietano e la tentazione del nulla si presenta in ogni *luogo* della mente, in ogni tratto del cammino sulla «spalletta/ delle vie desolate» (*Sera di Ferragosto*): il corpo geme nella vendetta di consumarsi nella carne, e il verbo biblico «arsura» rende plasticamente l'azione sacrificante

⁵¹ G. Luzzi, *Dall'ermetismo all'utopia: il percorso poetico di David M. Tuoldo*, in D.M. Tuoldo, *Lo Scandalo della speranza*, Milano, Gei, 1984, p. 14.

al Dio silenzioso che richiede «olocausto» dei sensi. Essi devono partorire l'entusiasmo e bloccare la percezione intellettiva: in questo spazio di «compatimento» il «forse» non retoricamente formulato ma effuso nel giro strofico con valore assertivo dichiara che dalla luce della «Tentazione» (la ragione cede il passo al sogno inteso come *locus* in cui inizia a vivere l'intimità del mondo in epifanizzanti movenze) si può cogliere la personalità dell' «ora/ in cui non esistiamo». Il verbo al negativo indica il suo esatto contrario, un "opposto" che si dichiara nel «finalmente» del verso successivo, rendendo conto così dell'operazione sensoriale, uscita a fatica («sensi affaticati») da questo processo di riabilitazione delle sue forme, che si riconciliano, anche se per poco con il mondo e la sua fenomenologia («Restiamo/soli, nel dolce sapore/ dei sensi affaticati»). E la solitudine, effetto del peccato, giunge a costruire il segmento spaziale nel raccoglimento di una memoria purificata in quella «localizzazione spaziale della nostra intimità»⁵² (di cui parla Bachelard), che apre nel verso tuoldiano la gioiosa attesa dell'«inattesa fraternità».

L'attesa è consumata nelle mani di chi compie l'oblazione, di chi purifica nei gesti del perdono il proprio orgoglio per macchiarsi del sangue della salvezza: così il canto registra la povertà dell'esistenza nella miseria della quotidianità: «sul sagrato del Corpus/ Domini c'è un comizio/ di poveri tenuto/ da Padre Atanasio. E nel sottoscala/ un altro muore dimenticato. // Intanto Cristo continua solo/ la Sua strada» (*Sagrato*); e ancora: «C'è una povera in via Ciovasso, / che non può camminare/ e dorme entro giornali [...] // [...] un po' di scatole per guanciaie/ e stare/ nel cuore di Milano» (*Povera che dorme entro giornali*). L'attenzione verso l'alterità reietta, presente

⁵² G. Bachelard, *La poetica dello spazio* cit., p.19.

molto spesso nel verso, è fra i motori principali dell'azione poetico-pastorale: «i poveri sono stati la causa della mia vocazione, i poveri sono il contenuto della mia fede, fonte di ispirazione della mia poesia e della mia predicazione. Sempre inquieto e insoddisfatto; portando continuamente con me il senso della morte»⁵³. Il regno di Dite e l'*alterità* (l'altro: uomo e Dio) introducono la lotta dell'io poetico con il sacro: un sacro, quello percepito, in combattimento, a sua volta, con se stesso; e i sensi, a loro volta, per reagire all'aprassia e all'agnosia nelle quali sconvolgono l'anima offrono la vista di un uomo in bilico verso l'ignoto. In questa ulteriore afasia della cerebralità, il rimedio poetico giace nella coralità umana, di un soggetto collettivo che mette il verbo al singolare ma che pone la costruzione sintattica in un "periodo" che ancora è attiguo alla memoria plurale: adesso i sensi sono più ancora in contatto non solo con l'idea del volere/non volere, potere/non potere percepire Dio, ma con l'immagine del Dio fattosi *carne*, della parola che esprime visivamente e materialmente se stessa: «assumendo la nostra carne, il Verbo è divenuto consustanziale con le creature [ed egli attraverso i sensi] ha incessantemente cercato di entrare in contatto con esse»⁵⁴.

Nella terza e ultima parte di *Io non ho mani* la figura del Dio/Figlio e le interrogazioni del poeta "al senso" del suo dire si appesantiscono di una riflessione che tenta di non lasciare prevalere la fede sulla ragione, ma che vuole condurre la ragione ad essere felice in ciò che crede con i sensi. Così canta in *Nostra ragione*:

Un male è questa vita
di cui non ci è dato di guarire.

⁵³ D. M. Turollo, *La mia vita per gli amici. Vocazione e resistenza* cit., p. 35.

⁵⁴ A. Gentili, *I nostri sensi illumina. Saggio sui cinque sensi spirituali* cit., p. 57.

E Dio che non ci dà tregua;
la nostra è una tragedia
di sole. Improvvisa
ti sei destata dal tuo
letto di fanciulla
ed ora non sai se quella
età era un sogno
o questa che viene
impetuosa.
Davanti non hai
che il volto di una
inesplorata giovinezza.
Questa è nostra ragione.
Anch'Egli, anch'Egli
dev'essere in pena.

La ragione costituisce ora una seconda tappa del poetico, poiché mette in essere la determinazione delle condizioni di possibilità e di creazione del fare, partorito qui da una lucida esamina all'ascolto della Parola e istituisce una semiosi *in progress* che dal Genesi giunge al Venerdì Santo. Ecco perché il poeta parla nella lirica successiva (*Vigilia del protomartire*) di mito (nell'accezione greca di racconto): una parabola, quella divina, che dall'origine l'uomo vuole afferrare con «avide mani» e che dalla manifestazione sacrale si immette nel sangue: i sensi sono ri-sedotti dall'«anelito vivo di altre colpe» dell'uomo (*Epifania*). La sensualità della mente, spinta dall'avvicinarsi dei sensi a comprendere "l'errore" di una libertà derivante da una scelta, quella divina, è regolata da una ragione che può iniziare a capirla solo se si pone in consonanza con la purificazione (i cui procedimenti sono il canto e l'invocazione) della passione del creatore, per cui il poeta eleva al cielo il verso in atto di

“ribellione sensuale”, e da ciò può iniziare a *dire* un ulteriore passo della *peregrinatio*:

Tu dovevi essere felice
e noi perduti.
Così sei venuto a cercare
i cibi delle Tue creature maledette,
a farti
carne di peccato, mentre ti donavi.
(*Potere tu perdonarci*).

Nella litania finale del libro la struttura al negativo si esplica nell'anafora, per ben quattro volte, in un interrogativo che è retoricamente poetico: il *perché*, motivo fonico assillante, corrisponde all'insistito «mi perdonerai», che chiude ogni strofa, a volere programmaticamente denunciare il suo stato di disagio, che, nella memoria del tempo, i procedimenti linguistici tentano di accordare alla speculazione: il risultato è quello della «solitudine» dell'ultimo verso del componimento finale, che non ha titolo.

L'io è tentato di aderire ai sensi e smentire la fede: le occasioni dell'«irrazionale esistenza», le memorie, pur brucianti, costituiscono il motivo del verbo al negativo, dal quale il cantore, come il salmista, parte per giungere all'ora della *laus vitae*. Il suo non è, tuttavia, il sintomo del male di vivere montaliano «In verità la fuga pessimistica che Montale fa dal 'male di vivere' ha partenza e arrivo che in Turolto si fanno in una diversa profondità religiosa [...]. È il silenzio della preghiera che Turolto non distingue dalla poesia nella sua forma dell' invocazione e del canto»⁵⁵.

⁵⁵ R. Cicala, *Turolto: poesia dell'attesa tra angoscia e speranza*, in D. M. Turolto, *Poesie sul sagrato*, con tre note di L. Erba-G. Piana-R. Cicala e tre incisioni di M. Maulini, Novara, Interlinea Edizioni, 1993, pp. 42-43.

In *Io non ho mani* la dinamica tra corpo e linguaggio rappresenta il punto di partenza del verso posto al presente, e l'assunzione di verbi all'infinito accostati all'ingestione e all'espulsione della memoria prosciuga la lingua dei sensi fino alla negazione della facoltà locutoria, che permette l'introduzione nel verso di una asciutta prosodia funzionale a descrivere i passaggi della mente che tende a Dio in «tortura di desiderio»⁵⁶ sorretta da una *circuizione* ben salda, che le *figurae sententiae* e le ripetizioni di uno stesso vocabolo non contribuiscono a spezzare. Il dire l'asprezza di un nulla pieno e ancora invalicabile introduce il verso in un minimalismo paratattico e in un'esuberanza strofica dalle quali il poeta, nel ritmo della invocazione di un prima e un dopo temporali reiterati, apre la struttura in brevi proposizioni, che coniugano le assenze e le rivolgono come remunerazione (in una metrica che segue spesso l'andamento prosodico) alla solitudine che il poeta ora può *toccare*.

⁵⁶ G. Ungaretti, *Premessa* a D. M. Turolto, *Udii una voce*, Milano, Mondadori, 1952, p. XI.

Capitolo II

La lirica imperfetta e il corno del re poeta

2.1 Dai sensi ai sensi rinnovati.

Il secondo libro in versi del servita, *Udii una voce*, viene pubblicato nel 1952 da Mondadori (accolto nella prestigiosa collana “I poeti dello ‘Specchio’ ”), e lo separano da *Io non ho mani* due opere, stampate contemporaneamente nel 1951, *La terra non sarà distrutta* (un dramma teatrale) e *Da una casa di fango* (un’opera saggistica)¹.

Udii una voce riprende la riflessione/teoria già enunciata sui sensi nel libro d’esordio, elaborandola qui in forma più articolatamente complessa: conferisce ad essa una maggiore “dignità” teoretica caratterizzata da una profonda impostazione teologico/pastorale. Un sistema questo non solo riguardante la relazione tra gli aspetti materici e la deità (presente come fondamento, essenza in *Io non ho mani*), ma, assieme, tendente, soprattutto, all’esame di una formula inerente le corrispondenze/non corrispondenze tra azione-umana e azione-divina, mediante le quali il cantore può esemplare in modo deliberatamente programmatico ed espressamente mimetico il verso su quello della tradizione biblica, proponendosi come novello

¹ Numerosa è la produzione teatrale del poeta, che va dagli inizi degli anni Cinquanta ad alcuni anni prima della morte: su questo argomento rinviamo a G. Bianchi, *La sublime allegoria, la parola e il teatro*, «Servitium», 139 (2002), 139 ser. III, pp. 75-79. Sulla saggistica cfr. G. Luzzi, *Tuoldo prosatore e polemista politico*, in *Testimonianza e poesia cit.*, pp. 203-214.

salmista, ma prima ancora come voce che grida al Libro, dal Libro e per il Libro².

Da questo grido si dipana la riflessione sul dramma dell'esistere, che è la chiave di volta per accedere al secondo momento della struttura profetica: forza vitale del verso e della speculazione tuoldiane.

Il Codice, come si è detto, è il Testo per antonomasia mediante il quale comprendere la sua poesia e la sua poetica; paradossalmente, la Scrittura, nella *peregrinatio* lirica del servita, diventa (e lo si comprende con maggiore chiarezza a partire proprio da *Udii una voce*) il referto (inteso anche come *giudizio*) sul canto e, contemporaneamente, garante di esso, quasi un certificato (nell'accezione di *esecuzione*, la quale impone *comunque* un farmaco, che guarisca il cantore dalla ossessività di comprendersi o lo uccida per il troppo *abuso* che egli ne fa: di un'assunzione cioè che non garantisce adeguatamente il dosaggio delle parti: esporsi nel pensiero alla troppa luce, quasi novello Ulisse), che avvalori la contemporaneità poetica dei testi sacri che le liriche "contribuirebbero" a promanare. Un condizionale d'obbligo, quello preposto, poiché la ripresa biblica non può e non deve essere intesa, come potrebbe, appunto, apparire ad una prima (superficiale) lettura, quale cassa di risonanza del verso tuoldiano, ma vero e proprio modello (*testamento*: lascito della tradizione) sul quale il poeta esercita la "propria scrittura" e verso il quale l'esegesi lirica del servita (la melodia del poeta è anche volutamente *parafrasi* del Grande Libro) non è frutto di una contemplazione dalla quale ricavare suggestioni, bensì è primariamente la fonte da cui partire e il

² Sul rapporto tra Sacra Scrittura e poesia rinviamo allo studio di G. Ravasi, *Insonne presenza della Sacra Scrittura nella poesia*, in AA.VV., *La poesia e il sacro alla fine del secondo millennio*, a cura di F. Degasperis-M. Merlin, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 1996, pp. 59-67.

porto a cui approdare per *dire* la sostanza del pensiero che anima i suoi *motivi*.

L'esercizio emulativo è in Turoldo ricerca che prende avvio dalla storia esistenziale (*dell'esistenza*, intesa come vita del quotidiano, dell'uomo nei testi sacri) e approda nella formula del tutto dell'esistentivo (la temporalità/spazialità del singolo di fronte l'evento della Parola: la Parola posta all'ente), ed esso è, a sua volta, *parte* (zona liminare tra l'accadimento della manifestazione dell'*Io sono* e l'aspetto antropologico-politico-culturale del popolo eletto e dell'umano in generale) di un tutto (quasi incomprensibile) che la ingloba nella "semiosi elegiaca":

Tu sei la sorpresa
orrenda, l'insidia
sempre tesa, onde
non è concesso investigare
cosa maturi
ogni notte il sangue.
Sei il nostro affamatore,
non lasci cogliere i frutti
di questo giardino terrestre,
[...].
La pena è di aver creduto, udito un messaggio
necessario,
che promette e non muta
nulla di questa
arrischiata avventura

(*Primo Libro, II, Salmi penitenziali per la settimana Santa del 1946, 1*).

Un perenne interrogativo che si muove tra la comprensione della pluralità (i modi di essere delle creature) e il confine che la creazione (atto divino) imporrebbe a se stessa per manifestarsi. Questo primo

rilievo non è un dogma da accettare incontrovertibilmente ma un *quesito* che viene posto dalla stessa Scrittura, alla quale il poeta vuole rispondere per *spiegarsi*.

Un primo tentativo di “soluzione” giace nella formazione della parola/verso che è evocata dalla voce/Voce, il cui suono si disperde negli anfratti del dolore e della compassione che Turoldo *sente* nei confronti del suo limite parimenti “all’erotica intuizione” (uno spasmo tra il gareggiamento della sagacia umana con ciò che essa respira e gusta della riflessione cerebrale, e che si traduce in «vuoto ove franiamo», *Primo libro, Lamentazioni sulla città, I, Da Isaia profeta, 2*) del *di più* che i sensi nel momento in cui lo individuano ne obnubilano l’azione: «E, dopo tutto, non resta/ che la corolla di queste parole/ maledette, rosse/ di sangue, fiorite dal rimorso di averle/ raccolte; e forse/ il gesto libero/ della sua pietà» (*Primo Libro, II, Salmi penitenziali per la settimana Santa del 1946, 1*). È il cantore ad essere il depositario della presunta domanda da fornire al Testo, dal momento che il Testo pone già una *disposizione*, che il limite dell’io umano non può nell’immediato recepire. Il *parto* di questo “scioglimento” si attua nel conflitto germinato dalla variazione tra ciò che il poeta ascolta (la voce) e la percezione macrostorica nella microstoria dell’individuo (per la voce: il *per* è dichiaratamente strumentale). Il Sacro diventa ora il soggetto assoluto del verso e il poeta dimostra la sua vocazione di salmista e cantore. Il modello applicativo in tale processo esige che la parola venga “mutata in mutua” alternativa di suoni e di idee all’interno di una tensione, così come la definisce Ravasi, «attualizzante», che da Borges a Montale a Pasolini si dispiega tra l’uso degenerativo e quello trasfigurativo:

il *Cristo in croce* [di Borges in cui la figura] salvifica del Crocifisso incombe e interpella l'uomo d'oggi: 'è un volto duro, ebreo. / Non lo vedo e insisterò a cercarlo/ fino al giorno/ dei miei ultimi passi sulla terra' [...] [e] la ripresa del celebre Salmo 137, il *Super flumina Babylonis* (pensiamo cosa esso fu per la musica), da parte di Salvatore Quasimodo nella nuova situazione del nazifascismo [...]. Un altro modello applicativo [di stampo degenerativo] con ciò volendo marcare non un giudizio estetico o ideologico negativo, ma soltanto il trapasso verso prospettive antitetiche a quelle sottese al testo o all'immagine biblica [come nel caso dei versi che Montale] dedica a Zaccheo [i quali] vanno in direzione opposta [al] passo lucano. [...].

[E con] *L'usignolo della Chiesa cattolica* [...], teologia, redenzione, giudizio, peccato, perdono [...] sono rielaborati in un'esperienza di ribellione, che è nondimeno intesa e persino luminosa [...].

C'è, [...], un terzo modello [...] quello 'trasfigurativo' [...] Nelly Sachs [...]. David Maria Turollo. [...].

Ormai la Parola con il suo mistero di luce e di tenebra irradia, pervade e lievita nella poesia, e la poesia diventa tramite di 'diafania' (per usare un termine di Pierre Teilhard de Charden), cioè trasparenza incontaminata della Parola³.

Udii una voce è diviso in due libri ed è introdotto da una prefazione in versi; essa traccia le coordinate versificatorie dell'intera raccolta. Non, tuttavia, di un tradimento o rinnegamento delle "questioni" *esposte* nel primo volume si può parlare in relazione alla nuova impostazione "liturgico-salmica" di *Udii una voce*, quanto di una riproposizione delle stesse sotto il segno di una enunciazione biblica, che il linguaggio dei sensi, promossi ad elargire un nuovo tratto dell'indecidibile percepiscono nel contatto con la *sofferenza* (vissuta e maggiormente identificata, *assimilata* nell'esperienza poetica declinata sul Libro), che si incammina lungo l'itinerario del bisogno dell'essere di *conoscersi* nella voce ascoltata e ascoltante:

³ *Ibidem*, pp. 63-67.

Non per me il pulito verso.
Uno scabro sasso la parola
nelle mie mani.
Intanto che gli affetti dissepoliti
marciscono come foglie staccate
dalla pianta.
Questi i miei giorni vuoti di pudore
i miei canti senza note
la verità senza amore.

(*Prefazione*).

Questa “seconda” dichiarazione di poetica ci introduce di fatto in quello che è uno degli assi distintivi del canto: la formulazione di un’aporetica (i cui termini sono il grido dell’uomo per il suo prostituirsi agli *idola* e, assieme, la spasmodica ricerca della verità, in un continuo incresparsi delle cose) mediante la quale la memoria viene provocata a rendere possibile l’attuazione (nella tensione promossa dall’incertezza della ragione) di un pensiero sull’uomo che resta ancora *impensabile* (la coniugazione tra «gli affetti dissepoliti» e l’afflizione per il proprio stato sembrerebbe non poter trovare risoluzioni). In questa “irrazionale” trazione, che non riesce a placare l’ansia proveniente dallo scoprire il codice segreto dal quale, *probabilmente* (una probabilità che rilancia continuamente il linguaggio come persuasione dei modi della verità: in ciò la singolare gestazione dell’aporetica tuoldiana), possa scaturire l’incontro con la “somialianza diversa”, in cui l’io si riconosce «come foglie staccate dalla pianta».

La poesia ungarettiana agisce nella *Prefazione* come riproposizione/rilancio dei vocaboli e dello stile icastico del verso (la parola/pietra che formula la propria identità, nell’attaccamento

all'idea di una metafisica della presenza⁴), il quale, tuttavia, inizia ad assumere i connotati di un profetismo irrinunciabile, non cessando di arricchirsi (anzi di complicarsi) dei termini filosofici:

La religiosità di Ungaretti accoglie l'impronta del modo come Turollo affabula poeticamente la sua condizione di frate. È questo che permette a padre Davide di perpetuare e rinnovare i modi di un'esperienza poetica ormai datata come quella ungarettiana; è la verità del suo messaggio, l'autenticità della sua voce poetica a prevalere sul modello. [...]. Il prevalere dell'io, nell'opera prima di Turollo, è indotto dal modello poetico, è lo scotto pagato da padre David alla letterarietà [...] l'opera poetica di padre David, malgrado il timbro nuovo e deciso della sua voce, porta i segni inconfondibili di una letterarietà dalle forme ben delineate, quella di una stagione poetica che si è soliti definire postermetismo. E che continua a produrre frutti più o meno cospicui per tutti gli anni cinquanta e anche più in là. È singolare anzi che sia proprio il filone della poesia religiosa a rivitalizzare i modi di quella stagione poetica. Ma la diversità di padre David nel coro delle voci è sottolineata da un segnale forte che è quello costituito dalla sua versificazione. Tutta la poesia postermetica è suggestionata dalla cadenza endecasillabica montaliana. Turollo è invece del tutto indenne dal *ron ron* dell'endecasillabo che ipnotizza i poeti di quegli anni, come una sorta di ipnosi provocata dallo sguardo del serpente-Montale⁵.

Il legame tra un linguaggio "quotidiano", essenziale, che forma, appunto, un *termine* eidetico, e la messa in moto dell' *ars memoriae* (il vissuto personale, intimo del poeta) configurano una cultura della ritualizzazione dell'io nel recupero della genesi dell'interiorità: la

⁴ Essa è resa con la ripetizione del nome e del « verbo, e l'insistenza egocentrica sulla prima persona del presente indicativo» (A. Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991, p. 93). Luciano Erba analizzando la simbologia della pietra e il percorso petroso in Turollo distingue due aspetti inerenti la sua figura: da un lato, essa rappresenta la posizione energica e attiva della parola, e, dall'altro, il senso di stagnazione e di morte che essa contribuisce a creare: cfr. L. Erba, *La simbologia della pietra nella poesia di David Maria Turollo*, in *Testimonianza e poesia* cit., pp. 34-42.

⁵ F. Bandini, *La formazione poetica di David Maria Turollo*, in *Testimonianza e poesia* cit., pp. 29-30.

messa in atto di una prospettiva “veritativa” del proprio essere uomo e *sacerdos*. E «lo scabro sasso» è una ulteriore e fondamentale risposta al *debito* che l’intelletto *conserva* (custodisce) nella colpa, non quella derivante dal dubbio sulla presenza di Dio ma quella proveniente dell’esercizio di una perdita (*continua mancanza*) di riconciliazione con la Parola, provocando *acedia* e sprofondando la melanconia (generata dall’angoscia di ore sciupate a non meditare l’essere e sull’essere o a meditarvi troppo) nella possibilità di attuare il desiderio di rintracciare e distinguere nel concetto anfibologico di nascita il “cominciamento” dall’ “origine”.

Udii una voce conia in maniera dichiarata la retorica del sacro entro una perifrasi che annette alla Scrittura il modello dell’oralità: il Verbo/Parola si ordina seguendo lo schema tripartito dell’*inventio-dispositio-elocutio*, tramite il quale la proposizione viene esaltata ed umiliata, cesellata e, assieme, gettata, *scagliata* nella massa informe di un pensiero che non riesce a liberarsi dalla fenomenica sopraffazione del sensazionalismo del suo suono e del suo timbro:

la poesia non nasce come privilegio dello ‘scabro sasso’ ma semmai come attinente alla strutturazione delle [...] parti classiche della retorica [...]. Sulle figure della *elocutio* [particolarmente] si consuma la transizione tra filamenti protoungarettiani e accesso dentro un più sontuoso tono barocco e declamatorio sul quale può avere a sua volta influito la situazione del secondo, e poi del più tardo, Ungaretti⁶.

Gli «affetti dissepoliti» *dicono* il trauma della separazione con la materialità «marcita» nel dolore, nell’oppressione di questo. Esso acquista maggiore ricchezza e si muove, pur non fuori dal trauma che le carni sopportano, nel “mercato del mondo” in continua,

⁶ G. Luzzi, *Udii una voce*, in D. M. Turoldo, *Lo scandalo della speranza*, vol. I, Milano, Gei, 1984, p. 21.

repentina, diremmo, osmosi tra l'appartenenza alla terra e il regale ministero, soprattutto quando il pensiero ritorna sui «giorni vuoti di pudore»; e la speranza per il poeta vive nell'esperienza immanente, ossia convive in una trascendenza che *cammina* (una vera e propria *peregrinatio*) nelle epoche storiche (dell'umanità) e si lacera, ad un tempo, per l'impotenza di soffermarsi (tempo personale) sui segmenti “interstiziali” (fra un prima e un poi c'è il vuoto/nulla-il pieno/tutto imprevedibili nel concetto) che gli farebbero osservare il mondo alla luce di una «verità senza amore». *Amore* che in Turoldo è sinonimico (sulla scorta del pensiero cristiano, della teologia e della filosofia patristica) di Dio: colui che non può essere “nomato” e che, assieme, di e su di lui il predicato della sostanza di cui è («non le parole Ti si addicono,/ non un nome./[...]// Incrudisce la Tua presenza/ sotto il nostro incedere,/ o tenebrosa fonte del canto», *Lamentazioni sulla città, I Da Isaia profeta, I*) lo dice nella complessità della totalità segnica (quella che la ragione può giungere, nella defettibile ricerca della copula divina, a tradurre). Il poeta stesso in una delle sue opere prosastiche/versificatorie (un “trattato” poetico/pastorale) tenta di spiegare il termine, offrendo, assieme, un *modo* di leggere il suo poetare:

...E comporre un poema calmo e sereno; ove tutte le parole grondino di luce. Parlare dolcemente d'amore. Amore, riposo dell'anima mia; pace e quiete dei sensi; ove la mente risplende come lago al sole. E Dio si inabissi nel fondo turchino delle acque: Dio che t'inonda, felice di sparire nella luce mentale, e tu perduto in Dio. [...]. Cos'è quel momento di estasi del mondo se non il momento dell'amplesso di Dio che abbraccia il suo creato; il momento degli amplessi degli uomini che si amano; l'ora, forse la più intensa, in cui è impossibile non essere in pace con la vita⁷.

⁷ D. M. Turoldo, *Amare*, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 2001, pp. 13-14.

La voce che il poeta ha udito è la voce vocazionale, della chiamata (che si espande in tutto il testo), quella indotta *ad essere* oltre lo spogliamento delle immagini, che non sono, tuttavia, considerate esiziali, ma subordinate comunque alle *sostanze*. La messa a punto (*Einstellung*) di tale evocazione/vocazione è una ulteriore tappa tecnica del poetico: la voce è formula che tende a *proclamare* la compattezza della *pietra* e, assieme, la chiusura dell'apparente densità/apertura, la certezza e l'impenetrabilità, e viceversa. Voce-pietra/terra-vento costruisce il chiasmo nella dilatazione dei termini riferiti al divino: un Dio di luce cantato dall'oscurità dei sensi limitati, per i quali la stessa anima è in essi invischiata: «E l'anima resta/ impigliata nei sensi/ come un uccello avvinto» (*Primo libro, II Salmi penitenziali per la settimana Santa del 1946, 1*); il Tu è udito ma non compreso, avvertito nel buio che rapprende il raggio dello sguardo/voce: «Tu la lontananza che incombe» (*Primo libro, I Da Isaia profeta, 2*), «Tu sei la sorpresa/orrenda, l'insidia/ sempre tesa/ [...]// Sei il nostro affamatore,/ non lasci cogliere i frutti/ di questo giardino terrestre» (*Primo libro, II Salmi penitenziali per la settimana Santa del 1946, 1*). E il poeta si strugge tra il pensiero del nulla come "assolutezza" e il nulla come declinabilità del divino, in continuo smarrimento tra la domanda rivolta all'uomo e l'interrogativo sull'esistenza, sul mistero del sacerdozio e sul difficile distacco («infinito distacco» *Primo libro, I Da Isaia, 1 profeta*) dell'ente dalla debolezza del suo resistere anche al divino ignoto. Quest'*ansia* (volontà trasgressiva e furiosa) si rende nella brama dell'uomo di violare la *persona*, stordito da un messaggio mal recepito o non correttamente trasmesso («La pena è d'aver creduto,/ udito un messaggio/necessario, che promette e non muta/ nulla di

questa/ arrischiata avventura» *Primo libro, II Salmi penitenziali per la settimana Santa del 1946, 1*):

Se di fronte a Dio deve restare vigile l'inquietudine per la povertà delle nostre parole - ed egli resta l'Indicibile - anche l'uomo, ogni uomo, è al di là di ogni nostra parola, anche poetica, così che le nostre parole - tutte - ancora e sempre sono solo le orme del nostro pellegrinaggio verso il disvelarsi ultimo della parola nella sua pienezza [...]. Le parole di Turolto sono impegnate in un compito apocalittico: registrare la lotta, l'incontro e lo scontro ininterrotto fra Dio e l'uomo [...]. Ci possono essere, nelle parole e perfino nelle tracce esistenziali di Turolto, ambiguità e apparenti contraddizioni, ma questa è certo un'altra tonalità forte della sua poesia e di ogni sua parola: la debolezza [...]. Così che il Dio altissimo è anche il Dio sempre nascosto (e svelantesi!) nella presenza dell'uomo di fronte a noi ⁸.

Il Dio che chiama, la cui voce il poeta *ode*, è *terminus a quo* tutto discende e dipende, mentre la memoria è sempre veniente nell'opera di ri-ordinare il dramma del profeta, ed è, nel simbolo allegorico, il *terminus ad quem* (il Dio di Abramo e della rivelazione) che tutto offre, segno della *documentazione* che il poeta collaziona scrutando («il nostro incedere» *Primo libro, I Da Isaia profeta, 1*) l'origine scritturistica, fino a giungere ai suoi tempi: «Tu la lontananza che incombe,/ il vuoto ove franiamo» (*ibidem, 2*), e gli uomini (*noi*: il “tutti” e il “ciascuno”) «forse noi stessi particole d'esseri/ non nati ancora» (*ibidem*).

È il salmo la “corda” sulla quale il poeta arpeggia le sue note; un fenomeno di mimesi compositiva, quella dell'esemplare il canto sulla poesia biblica, che non è solo di questo libro, ma che configurerà tutta la produzione versificatoria successiva. Il salmo

⁸ B. Antonini, *La parola*, in *La grande passione. A dieci anni dalla morte di D. M. Turolto*, «Servitium», III, 139 (2002), pp. 46-48.

come *acies mentis* pre-disponente le conoscenze in un ordine che procede per tappe, trasformando, dunque, progressivamente l'apprendimento intuitivo in crescente *consapevolezza* cerebrale, mentre i sensi acquistano funzione di “trascendentali”, che si basano sull'investigazione della propria *ratio* (le “percezioni dell'anima”), per giungere alla *Mathesis*.

Il primo libro, *Lamentazioni sulla città*, formula il tema della notte (quella vocazionale dell'uomo che *percepisce* il cominciamento e la finitudine), dell'arsura, del deserto e della città, tutti legati alla meditazione/interrogazione su e a Dio, al senso sconosciuto che attira la persona:

A Te, oceano oscuro
io onda esausta sulla rupe
in un risucchio agli argini.
Un gemito solo, ci avvolge nebbia
ove ogni speranza è fusa.
Io non so dire se queste
siano cose o segni.
Non le parole Ti si addicono,
non un nome.
Anch'esse grevi di terra
di spazio, di suono.
Incrudisce la Tua presenza
Sotto il nostro incedere,
o tenebrosa fonte del canto.

(*Primo Libro, Lamentazioni sulla città, I Da Isaia profeta, 1*)

La lamentazione, derivante dal modello biblico, come segno della “presentificazione” si muove nel campo oggettuale costituendo l'idea della sospensione tra l' “eikon” e il “tupos”, attuando così la trasmigrazione fra l'io che narra il ricordo (il principio) e quello che vive l'esperienza (esodo) nel verso. L'intera struttura testuale del

primo libro si costruisce su giochi di inclusione ed esclusione dinamici in circuiti obliqui, propri dell'autobiografia, che appronta l'azione del fare e del *rifare*, includendo nella lirica due formule ben distinte promanate dai sensi, che subiscono, più da vicino, in questo nuovo tempo della *peregrinatio*, la luce: ritorno dei sensi al senso recuperabile dal passato dell'io (azione retrospettiva), ed espansione dei sensi al recupero del senso del presente della comunità umana (azione prospettica):

L'io e il Mondo, cerchi che mai si distinguono, ma che neppure mai si incontrano se non in una sintesi superiore che è l'assoluto della vita [...] ma si tratta di una circolarità, di un *continuum* del tutto anomalo, almeno nell'ambito delle nostre lettere: confrontato ai suoi veri compagni di strada (non necessariamente, si badi, essi usano gli stessi procedimenti), Pasolini, Zanzotto, Risi, ha un solo dato in comune: una nevrosi di fondo che agita sempre la pagina (nel caso di Tuoldo fino al limite dell'euforia, e quindi con lo spettro della declamazione, della retorica); in lui tuttavia tale nevrosi non è mai ricercata, voluta, compiaciuta, la si direbbe quasi barbarica, romanica come quella del suo forse progenitore Tuoldus che fa piangere il buon Carlo Magno e gridare: 'Dio così penosa è la mia vita!' [...]. Fuori di metafora abbiamo ancora (al di là dei prestiti dotti, delle severe letture) l'emigrato friulano, che, in luogo della valigia di cartone legata con lo spago, ha vestito il saio del servita e si è messo a frugare dentro la propria anima alla ricerca (sta in questo l'epicità del nuovo Tuoldus) di sé e di noi, e ciò ancora nel cerchio del mondo [...]. Un Io, un Tuoldo pànico allora? Anche: a livello contenutistico, si sa, è lecito interpretare e quindi dire quel che si vuole, perciò cerchiamo di correggere il tiro: pànico dunque, ma non in senso neoclassico (carducciano), bensì in senso tutto umano (e cristiano)⁹.

La voce udita è il corrispettivo della *replica* divina nel soggetto, il polo di riferimento del canto tuoldiano: anticipazione del

⁹ A. Giacomini, *L'opera poetica di David Maria Tuoldo: appunti per una lettura globale* cit., pp. 17-18-19.

rinnovamento della debolezza dei sensi, che, appunto, la rigenerante e rigenerata invocazione di quella voce sostituisce continuamente alla “passeità” (un passato da rinnovare continuamente) in una dialettica della *futurità* (il dopo che si fa nel passato ma che è rivolto al “sempre” del tempo), transitando dall’essere per la morte all’essere della morte, in funzione salvifica. Da ciò l’elemento autobiografico modifica la propria ascesa diegetica per includere nell’azione poetica le interiezioni ripetute dell’umanità sgomenta, quell’*inter-esse* che giunge a riferire la storia “della storia” dell’individuo. Una salvezza, quella di cui parla il poeta, da conquistare nella carne (che è “frale”), nell’ascolto del verbo e nel dramma del godimento intravisto e non ancora del tutto percepito dai sensi nel loro incrociare i tempi del presente, i tre tempi di cui discorrono le *Confessioni* di Agostino: presente del passato (*memoria*), presente del futuro (*aspettativa*) e presente del presente (*intuizione*), e il poeta si confronta di continuo entro una ontologia che si nomina tra il soggetto espresso al singolare presente e le parole grevi (ora messi al genitivo, ora all’accusativo ora al dativo) che minacciano l’apertura al nulla; e il discorso è condizionato dal limite posto dalla “imperfetta declinazione”:

è condizionato il discorso

la certezza dubbiosa

il proposito malfermo

la rotta senza faro

(*Primo libro, Da Isaia profeta, 3*)¹⁰.

Gli imperativi assumono carattere di orazione: «Ritornate, amici, ritornate/ nel nostro cortile/ infossato tra le case/ venite in mio

¹⁰ Il corsivo è del poeta.

soccorso/ a riprendere i giorni sotterrati» (*Primo libro, Da Isaia profeta, 4*); e l'innologia/profezia inizia a farsi strada nel verso: «nuda profezia [quella di Turoldo] quale Ungaretti [...] stava componendo per la propria *Terra Promessa*»¹¹. Ed è proprio Ungaretti ad introdurre, come ricordavamo nel precedente capitolo, *Udii una voce*, proponendo per quest'opera una lettura che si sofferma sulla caratura drammatico-metafisica del verso. Il poeta dell'*Allegria* individua all'interno del *tono* religioso (che pervade la letteratura sin dalle origini) un singolare *timbro* reso dall'idea della catastrofe e dalla tensione verso il sacro, il quale non si avvilito e svilisce nella perenne oblazione della prece, ma si eleva nella convinzione di una scelta radicale di cristianesimo, che dalla Parola parte e alla Parola giunge:

Nel '28, dal Monastero di Subiaco dove avevo trascorso ospite una settimana, di ritorno da Marino dove allora risiedevo, d'improvviso – in quell'anno mi sarebbero nati gl'*Inni* – seppi che la parola dell'anno liturgico mi si era fatta vicina all'anima. Non che, nella sua attualità perenne, quella parola non mi trovasse a volerla amare, da lunghi anni intento. Nella parola mi ero affannato sino dai miei inizi nel mestiere di poeta a cercare un segreto che mi isolasse dagli eventi, quantunque maggiormente nel vivo legandomi ad essi, con meglio accettata sofferenza. [...]. [il profeta Isaia] l'ho riletto poco fa, e l'invito a rileggerlo è il primo che rivolge la poesia di Davide Turoldo a chi si disponga a dedicarle la dovuta attenzione. [...].

La poesia di Davide Turoldo è [come quella dell'Ebreo] poesia che scaturisce da maceramento per l'assenza-presenza dell'Eterno, presenza in tortura di desiderio, assenza poiché dall'Eterno ci separa l'effimero nostro stato terreno, al quale tiene tanto la nostra stoltezza¹².

¹¹ C. Ossola, *Il primo e l'ultimo Turoldo*, «Rivista di Storia e Letteratura religiosa», XLI (2005), 1, p. 107.

¹² G. Ungaretti, *Premessa a D. M. Turoldo, Udii una voce cit.*, pp. VII, XI.

Lo spirito tragico del “chiamato”, della sua trama lirica si libra verso l’alto, pervadendo gli angoli più bui delle singole liriche, e rinuncia da subito alla provocazione/mistificazione di nascondere l’ “autore” (colui che *fa*) sotto le false vesti di un indeterminato mittente, responsabilizzando così il poeta di fronte al suo io. L’uso della *repetitio* esprime la trasposizione necessitante che regge il *self* (l’io e il giudizio che dall’esterno che esso subisce), impegnato a cicatrizzare la forma genealogica dell’umanità e la costruzione di una discendenza divina, che il vincolo (inteso come *contraintes*) poetico (blocca in forma aprioristica, nella realizzazione del dispositivo narrativo dell’*introibo*, l’azione generativa del “camuffamento” in un tu (che non sia Egli/Lui) o in un io “metastrutturato”, traducendo, comunque, in un primo tempo, la distanza tra soggetto e soggetto. Il poeta scandisce sulle proprie vicende la regola dell’intendimento tra sé e l’altro: una comprensione lacerante nell’essere ascoltato, ma nel non poter rispondere alla voce che lo chiama; intendimento che avvicina le solitudini degli individui alle solitudini del pellegrino («Perduto in questo/ dovere di salvezza/ sono tutto una piaga/ nel guarire infermità» *Primo libro, Da Isaia profeta, 4*), nel dilaniarsi dei sensi («E l’anima resta/ impigliata nei sensi/ [...] mentre il pensiero/ ferisce la carne» *II Salmi penitenziali per la settimana Santa del 1946, 1*), che tentano di responsabilizzarsi nell’indagine che diventa preghiera: «Oh, allora non maledirmi/ se io riuscirò coi miei gridi/ a rompere la tua pace/ a comunicarti il nostro pianto», (*II Salmi penitenziali, 5*).

Il complesso legame tra fede e ragione è saldato nella formula scrittoria dal citato “gesto salmico”, che offre al poeta l’opportunità di dire il e nel modo che la *cosa/poesia* vuole e deve essere detta in

funzione del termine al quale si riferisce, in un commisto richiamo all'ermetismo e all'intonazione liturgica; e da una teologia negativa, di cui parla Contini, che tende alla *dichiarazione* della “non esistenza” di Dio, per il divino nascondimento che incita i sensi a cedere alla convinzione della sua, appunto, assenza/non esistenza, il poeta sembrerebbe *avviare* il suo ulteriore cominciamento:

È noto che la teologia imperniata sul modo di essere di Dio, per essere questo incomparabile con ogni altro modo di essere, conclude alla non-esistenza di Dio (teologia negativa). Con premesse affini, questa poetica negativa dovrebbe giungere a identici risultati: il silenzio portato sulla propria tenebra [...]. Il luogo ideale degli ‘ermetici’ è [dunque] quella che i mistici chiamano *via tenebrarum*¹³.

Dalle tenebre dell'increato essere, «assoluta Notte» (*Da Isaia profeta*, 5), Turoldo tenta di aprire il varco aporetico tra *Dio/essenza* e *Dio/consistenza*, e la scrittura profetica gli offre la possibilità di dialogare con la vocazione.

A Isaia Turoldo si rivolge affinché gli *presti* la voce e diventi di lui figura che annunci, che proclami; il poeta è interpellato, dunque, ad essere *nabì* (nella lingua ebraica è, appunto, *il chiamato*):

Il nostro termine *profeta* deriva dal greco *profétes* e significa colui che annuncia, che proclama. L'accento, quindi, è posto più sull'attività dell'uomo che è chiamato a parlare che sulla capacità di predire il futuro, pur senza escluderla. Nella lingua ebraica il termine corrispondente è *nabì*. [...]. La missione del profeta in Israele ha caratteristiche inconfondibili che riflettono tutta la storia del popolo a cui viene indirizzata la parola profetica. Non esiste profeta in Israele che non si richiami agli elementi fondamentali della storia del popolo che ‘Dio pasce’. La promessa, l'alleanza, l'elezione, la liberazione, il

¹³ G. Contini, *Risposta a un' inchiesta sull'ermetismo*, in ID., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1982, p. 385.

dono della terra, il dono della discendenza, la speranza nel Messia, sono realtà che Israele ha sperimentato e vive, ma sono anche condizionate da un elemento storico, la fedeltà. Quando il popolo non avverte più questo legame con il suo Dio viene minata la sua stessa esistenza: tutto ciò che costituiva il rapporto con Dio diviene incomunicabilità con Dio e aderenza a tutto ciò che, nel linguaggio biblico, è l'anti-Dio. È allora che sorge il profeta biblico con la parola di richiamo e di condanna. In questo il profeta non è sorretto da alcuna ideologia, nessun beneficio o privilegio che lo leghi a correnti o a persone, ma è caratterizzato dalla totale libertà. Soprattutto egli ha coscienza di essere chiamato a parlare unicamente in nome del Dio Unico¹⁴.

La poesia è in questo passaggio annuncio e rivelazione dell'annuncio, ammonimento e riflessione critica sulle cose del mondo, e solo in ultima istanza si *veste* della parola/giudizio, che è indirizzata, a sua volta, ad un'analisi del processo critico che essa stessa riversa sul proprio itinerario, sempre protesa ad elargire il riesame della sua idea. La modularità con la quale il verso procede non indica l'insicurezza del cantore in relazione al suo credo, e non bisogna, inoltre, confondere la perenne revisione sul venir meno della ragione, oppure l'uso di essa in forma circostanziata rispetto al trascendente, così come la costruzione di un sistema interpretativo che consideri la *ribellione* dell'uomo e del ministro verso la *religio* (o addirittura la stessa fede), in alternanze di formulazioni (senz'altro presenti e per molti aspetti destabilizzanti, ma mai esposte a contraddizioni contenutistiche inerenti i suoi fondamenti) apparentemente rivoluzionarie o, al contrario, reazionarie, bensì avvicinarsi ai testi e al pensiero del servita nella prospettiva di un

¹⁴ P. Gironi (a cura di), *Introduzioni e note a I libri profetici*, in *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, introduzioni e note di A. Ghirlanda, P. Gironi, F. Pasquero, G. Ravasi, P. Rossano, S. Virgulin, Roma, Edizioni Paoline, 1983, pp. 1119-1120. Tutte le citazioni della Sacra Scrittura che verranno da ora in poi riportate derivano dall'edizione appena citata. Sui profeti nell'Antico Testamento cfr. J. A. Heschel, *Il messaggio dei profeti*, trad. it. A. Dal Bianco, Roma, Borla, 1993.

continuo *inveramento* del relativo in una analoga visione che *deve essere* intesa escatologicamente. Le “torture” dei desideri cerebrali e dell’anima patite dal poeta sono esse stesse il basamento ermeneutico sul quale fede e religione strumentano l’asse valutativo della propria pericope:

La poesia di Davide Turoldo è poesia che scaturisce da amore per il prossimo. La catastrofe storica propagatasi dentro alle fonti dell’espressione, è attivissima [...], nell’esigere alternanza d’impeto e di sgomento. Dice il Profeta ‘ E questa desolazione è come una sovversione fatta da strani’:

non ci sono abissi tra noi e la pietra,
non distanze con gli astri. Qui
è l’infinito distacco,
tra cuore e cuore...

[...].

Dice il Profeta ‘perché prestate le facce ai poveri?’ e dice: ‘le vostre mani sono piene di sangue’. Non so in quante altre voci queste parole trovano una rispondenza uguale a quella che ascolto in *Udii una voce*¹⁵.

La poesia è partorita dal dramma della vita ed è lirismo sempre nascituro dall’essere di un’ aporetica i cui termini sono la fedeltà e l’infedeltà, la vicinanza e la lontananza sia dell’uomo sia del divino in un complesso sistema diafasico; e la dialettica *fra* gli opposti maturanti nell’agone concettuale del mantenimento/superamento del sacrificio (l’operazione di comprensione da parte del soggetto/uomo) e dell’espiazione operano l’attuazione di un perenne “condizionale/constativo”, i cui componenti strutturali ricalcano

¹⁵ G. Ungaretti, *Premessa* a D. M. Turoldo, *Udii una voce* cit., pp. XI-XII.

l'iterazione non lineare della parola. Il paragone/similitudine, così,
esegue la registrazione dei sensi, che ricercano *un* senso

I miei giorni camminano
davanti ai Tuoi
e danno loro un senso.

Essi Ti hanno strappato
alla tua dimora eterna
facendoTi
il prigioniero dei perduti.

Tu ora non sei
che un nostro fratello,
hai sofferto in Te ogni nostro dolore

(Primo libro, II Salmi penitenziali, 6);

e l'umanità tutta viene presentata nella sua fragile esistenza:

E altri che se ne sono andati
tenendosi per mano;
o soli, inghiottiti
dalla tiepida luce delle case.

[...].

Ed altri quasi ombre favolose
in cerca di inaspettate prede.
E poi il vigile nella veste nera;
e poi gli occhi soli della prostituta.
E poi tu, poverello, cariatide
incosciente, immensa
sotto il monumentale pronao del tempio.

(Città-Cimitero).

Il “teatro compositivo” tuoldiano, di forte impianto teologico/filosofico, si affaccia sulla modalità di relazione tra i codici dell’oralità e della scrittura, giungendo ad una comunicazione che lega, in sottile abilità combinatoria, i segni della follia del mistico («a noi è impossibile Cristo» *Primo libro, II Salmi penitenziali, 1*) a quelli della logica (una logica a/matematica e, assieme, emergente da un progresso cumulativo del sapere, che è comunque privo di illusioni consolatorie, soprattutto quando si osserva il dolore dell’altro, impauriti da ciò che l’io potrebbe subire: «ma non dobbiamo illuderci/ onde poter durare.// Ah, forse io non credo/ che per gli altri», *Primo libro, II Salmi penitenziali, 7*). Il pensiero di Kirkegaard coopera alla messa a punto della riflessione sul peccato inteso come valore, che si traduce nell’immagine di un mare sconfinato e della città nella quale il servita ha mosso i primi passi, unitamente al ricordo di una natura, che rispecchia il *disagio* di un’anima “malata”: «Pure m’è fraterna questa voce/ di mare; e le sue onde/ distese fra le pietre/ pallide del litorale;// [...]// io non posso dimenticare/ la città del mio Sacerdozio,/ l’amore che porto alle sue strade/ alle sue case abbattute...// Invece esasperante la presenza/ di questi ulivi senza bacche/ e la spezzata chioma delle palme» (*Primo libro, II Salmi penitenziali, 4*), mentre la carne «è sentita consumarsi/ [...]/ nell’attesa/ di inattuali paci» (*Primo libro, II Salmi penitenziali, 1*). Un confronto critico, questo, delle analisi prodotte dall’evidenza dell’oggetto (la passione dell’uomo) e da un intreccio sottile tra significato delle scelte di oltrepassare lo «spazio incerto» (*Non è ancora la morte*) e forme coniate sul Codice («templi degli idoli», «brodo profano», «Tu ci conti ad uno ad uno», *Primo libro, Da Isaia profeta, 7*) vetero e neotestamentario: «o Notte cieca, assoluta Notte,/ t’insanguina una ferita sola!/ Allora almeno

una figura/ pendeva dalle braccia inchiodate,/ ora anch'essa è inghiottita» (*Primo libro, Da Isaia profeta, 5*), e a causa delle nozze infrante il poeta rivela che «Ti hanno trovato/ quelli che non Ti cercavano» (*Primo libro, Da Isaia profeta, 7*).

La scelta operante la riflessione *del* dubbio e del pensare il dubbio è una condizione inevitabile, propria del suo canto, derivatagli dalla necessità di comprendere il passaggio arcano tra notte e giorno, tenebra e luce: nesso semantico di grande rilevanza della *peregrinatio*, come Turollo stesso testimonia nello scritto *Esperienze*:

Ricordo nel buio degli anni la folgore che mi rischiarò la 'mia non esistenza'. Ero sdraiato sul letto un pomeriggio a fantasticare, quando mi parve di aver «bucato» l'universo: non esisteva più! Ricordo che addirittura cercavo di aggrapparmi al letto, ma non perché fossi svenuto: semplicemente *non c'ero, non esisteva*. Ero nullificato, ero niente: un morto. Neppure un morto. Non so come dire, forse non si riesce a dire. Che sia questo il vero stato dell'io? La sua più propria condizione ontologica? Da qui penso che nasca la mistica del Nulla, la sensazione dell'Assoluta Vanità. (La parola verità è senza fondo). Per essa ogni discorso sull'esistenza è aperto a tutte le contraddizioni: tutto si può dire, e il contrario di tutto: appunto, è il «buco nero» da cui avrebbe avuto origine il mondo. E Dio? Anche la teologia nasce da qui: se non altro la teologia del «non-sappiamo-nulla»¹⁶.

Nella parte terza del *Primo libro* il divino ufficio scandisce il processo dell'assuefazione momentanea della mente nella preghiera: l'esercizio intellettuale sussiste nella misura del raggiungimento del silenzio primigenio, dal quale deriva l'acquisizione della conoscenza della profondità: il linguaggio assume le sfumature di un dialogo che vorrebbe costruire un rapporto *unitivo* tra gli oggetti, e si muove tra

¹⁶ D. M. Turollo, *Esperienze*, in ID., *Nel lucido buio* cit., p. 150.

“*kenosi*” e assorbimento dell’ “immagine” (spettrale) che si *ha* del di-sconosciuto. La poesia diventa risonanza di quel silenzio («atrio che si apre sul silenzio»¹⁷), e il poeta cammina come assente (ente non recuperante l’unità di misura del *proprio*, dell’accomodarsi in se stesso) nel pensiero dell’avvenire reso nella cripticità della parola: «Due sconfinamenti le nostre/ creazioni. È il sangue/ linfa di ogni/ radice./[...]/ forse/ non vivo non morto/ io, su questa/ linea di flutti» (*Sesto giorno*). Assenza che muove il vuoto, poiché lo accetta e lo intende come obbligazione da rimandare al tutto in forma gratuita e, parimenti, come legame che proceda dal non visto al visibile, mentre il poeta è *ancora* mosso dall’assenza/giacenza nell’indistinto sulla *persona*:

Mi muovo come un assente
inebriato d’aromi. Forse
sul capo ancora
un volteggiare di foglie
ma non di albero.

(*Primo libro, III, Il divino ufficio, A Vespero, 2*).

L’intero processo dal nulla/vuoto al nulla/pieno nel silenzio/assenza verso il silenzio/deità e il tutto si realizza nello svuotamento della sofferenza proveniente dalla succitata mancanza (privazione) che quantifica e purifica il dramma attraverso il canto, operando così non la risoluzione del nulla ma la coscientizzazione dei limiti in un accrescimento del timore verso la divinità. Tale apprensione non è sinonimo di paura né di servilismo al sacro, ma

¹⁷ D. M. Turolfo, *Meglio il silenzio*, «Servitium», III, LXXIII (1991), p. 85. Il silenzio rende accessibile la mente ai percorsi del di-sconosciuto, ed esso evoca, assieme, l’esistenzialità profonda che sovrintende lo spazio creatore del poetare; in specifico sul rapporto tra voce e silenzio, quale quello dell’Ungaretti dell’*Allegria* cfr. G. Savoca, «Parola», «silenzio», «grido» e «voce» nella poesia di Ungaretti, in ID., *Parole di Ungaretti e di Montale*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 9-30.

la presa d'esame dell'aspetto contemplativo che genera familiarità con il mistero stesso, divenendo *tendenza* a ridurre il rapporto con un presente che considera l'essere, e la parola si ricovera nell'intratemoralità ontologica che il poeta invoca:

Annullano lo spazio
voli d'uccelli ebbri
nell'imminenza
d'un inverno non immaginato.
E dal pulviscolo d'oro di millenni
mi sento emergere tastiera
librata di sensi.

(*Primo libro, III, Il divino ufficio, Mattutino, 1*).

Il nuovo Isaia proclama, da un lato, lo scacco dell'esistente, spogliandosi dell'antica voce:

Non più un profeta che annunzi
il Suo avvento a tutto il popolo;
non più la Sua bandiera
a raccogliere le madri
dei sopravvissuti. Tutti
rassegnati alla sorte.
Ancora nel sangue l'abitudine
di morte

(*Primo libro, V, Milano mia povera patria... 1947, 5*),

e, dall'altro, incita l'umanità ad uscire dal sonno del nulla degeneratore: un soggetto, questo, che sembrerebbe non *desiderare* il disvelamento neanche di se stesso:

Ma forse tutto è necessario. Siamo

il fiume della Sua morte.

[...].

Non chiedete più nulla.

Rompete contro i sassi

l'amara bestemmia

(*Primo libro, V, Milano mia povera patria... 1947, 6*).

Dalla notte inquieta del nulla la ragione modella i suoi percorsi per accomodarsi nelle trincee del veniente, e alla maniera di Tommaso, Turoldo osserva il molteplice del *soggetto*: «definire l'uomo, questa creatura indefinibile, la cui struttura passa noi stessi»¹⁸, ponendo il “materiale” congiunto al “trascendente”; una *congiunzione* che nel verso rende pienamente la dottrina dell'Aquinate, il quale tende all'attuazione di un'armonia dell'insieme delle diverse parti verso il “tutto organico”:

il molteplice, sia materiale sia spirituale, è opera di un Essere incausato e causante, trascendente e personale, la cui natura contiene in sé in modo eminente, infinito ed eterno, tutto il valore ontologico e percettivo che la ragione riscontra negli insieme degli enti e dell'esperienza.

[...]. Dio è l'essere come Soggetto e Persona, colui che liberamente crea e governa l'universo

[...]. Ma [...] come si spiega la creazione? Se Dio è purissimo atto, semplicità assoluta, come può derivare da Lui l'essere di enti materiali, limitati, diversi tra loro e, si direbbe, contrastanti con la natura del Creatore? La sapienza classica in genere, specialmente con Platone e Aristotele, aveva affermato l'eternità del mondo, ma rimaneva la difficoltà metafisica secondo la quale non si può ammettere l'eternità di enti per la loro natura contingenti, mutabili e corruttibili, poiché l'eternità è immutabilità, incorruttibilità, necessità e perfezione. Né d'altra parte il mondo può essersi dato da sé l'esistenza, giacché

¹⁸ D. M. Turoldo, *La fatica della ragione*, in P. Zovatto, *Il fenomeno Turoldo*, “Quaderni di Hesperides”, Trieste, Arti grafiche Friulane, 2004, p. 109.

il contingente non può essere causa di se stesso; rimane da vedere come ha fatto Dio a crearlo.

La creazione è per la filosofia cristiana attività libera, propria della natura divina, con la quale si hanno dal nulla le creature. Dio non genera il mondo, non produce gli esseri derivandoli (come immaginava Plotino) dalla sua essenza spirituale, ma li trae dal nulla con l'atto eterno del suo pensiero onnipotente; perciò si spiega come la natura materiale, pur essendo diversa da quella umana, sia anch'essa effetto della creazione, della perfezione e della provvidenza di Dio. Sicchè la creazione di cui parla la Rivelazione, esaminata alla luce della ragione, costituisce per Tommaso un valore positivo della ragione, una conquista irrinunciabile del pensiero. Ciò non significa che l'Aquinate voglia razionalizzare la fede, sottoponendola al vaglio della comprensibilità meramente razionale: si tratta di una elevazione delle facoltà umane con la quale la ragione acquista sempre più coscienza del suo valore in relazione intima con le verità eterne che Dio ha rivelato all'uomo¹⁹.

E il secondo libro dell'opera, *Come una barca di canne*, "brilla" di effluvi speculativi per i quali la creazione è cantata come «violenta» (*Litania del deportato*), di un filosofare ossia funzionale alla comprensione della realtà e dell'essere/uomo; e la notte della creazione attira il poeta, lo *chiama* facendolo precipitare nel *caso* (nel senso di *vicenda*) della storia e nel *caso* (riflessione sul nulla del nulla) fuori dalla storia: «Un eterno sempre nuovo [quello tuoldiano] [...]. L'esistere passa e scompare; l'essere rimane ed è il Tutto. La *lettera paolina ai Colossesi* chiamava a raccolta le essenze nella Essenza suprema, riunendo l'Apparente terrestre e celeste nell'armonia del Tutto eterno. Tuoldo ambiva tracciare una guida per tale cammino»²⁰; e la notte dell'essere espone le sue ragioni:

¹⁹ A. Livi, *Tommaso D'Aquino. Il futuro del pensiero cristiano*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 101-103.

²⁰ A. Asnaghi, *Il gusto e il sapore delle cose o dell'essere*, in *La grande passione. A dieci anni dalla morte di D. M. Tuoldo* cit., p. 83.

Questa interiore notte
ove luce nessuna rompe
un attimo la tenebra compatta;
questa notte coltre di morte,
immobile mare ove il grido
è rottame inutile.
Notte nemica, ove nessuno
è presente a segnare il punto
del tuo viaggio:
nessuno a dirti la distanza
della terra, del cielo,
mia notte spazio non di vita,
non di morte,
ove non è dato sapere
se una qualsiasi speranza d'approdo
sia ancora possibile:
questa inanimata notte
è mia dimora, Signore,
il mio elemento ove m'immergo:
e Tu, Tu, o Assente,
la mia lontanissima sponda

(Secondo libro, I, Viandante senza casa, Notte troppo vasta).

Ne consegue un maturamento delle istanze, che per Turolfo sono e permangono lungo tutto l'arco della sua esistenza, primarie, ossia quelle dell'essere, sull'essere e sull'ente/uomo (uomini quelli cantati dal poeta che «stringono/ una pietra in pugno» *Libro primo, IV, Esercizi spirituali, Finale*), della definizione di esse in apparati gnoseologici che si aprono alla formazione di schemi riflessivi *composti* su quelli della tradizione, del canone discorsivo proprio del *cogitare*, mediante i quali il poeta formula compiutamente il suo atto di avvicinamento all'arte filosofica, *scoprendo*, assieme, la natura

della sua poietica, e «notte», «nulla», «cosa», «tutto», «principio», «fine», «essere», «parola», «presenza», «assenza», «esistere», «perdita», «negazione», «salvezza», sempre correlati tra loro in tutta l'opera, si aprono ad un primo momento d'esame:

‘E appunto ciò che si è sempre cercato; e prima ed ora e sempre si cercherà e di cui sempre si è in dubbio, è che cosa è l'essere e cioè che cosa è la sostanza’ (Arist. *Met.* 1028b).

[...]. I miei propositi erano piuttosto radicali: volevo definire l'uomo, questa creatura indefinibile, la cui struttura passa noi stessi [...]. Guai ad astrarre dalla vita dell'uomo! A fermarsi mentre egli diviene, ed è tutto in questo irraggiungibile divenire. Non si sarebbe più nella vita o almeno nella totalità di tale divenire.

Ogni nostra parola che diciamo, dal momento che è detta, già è caduta fuori di noi, già è alle spalle, e noi siamo sempre una nuda punta, questa coscienza infinitamente spinta in avanti verso l'essere che l'attrae ed è causa del suo farsi continuo. Un io, questo dell'uomo, la cui ontologia è la natura più responsabile, più nobile, più libera e nello stesso tempo più fissata, più obbligata ad essere se stessa, cioè a divenire, a nascere, mentre non è mai definitivamente nata. Donde la statura mia come una statura immensa, non colmabile con nessuno degli oggetti del mondo, pure se presi tutti insieme.

Donde il venir meno della filosofia di fronte alla comprensione di tutta la realtà: *comprensione*, proprio nel senso di capienza, di risoluzione totale, donde il cedere, attraverso il setaccio della stessa ragione, dei nostri concetti più saldi.

Noi sappiamo analizzare, discorrere: è appunto la nostra natura, ed è proprio essa la filosofia, che alla fine ci conduce al punto di perderci, epperò se noi il coraggio di perderci completamente l'avremo, sarà ancora essa a scoprire il valore di questa perdizione e perciò a sollevarci o almeno ad indicarci la via della salvezza. Perché proprio per la filosofia che si è fatto cosciente in me il bisogno di pregare, di credere, anche se questi atti non sono più filosofici. [...].

Così pensavo, in partenza, che la filosofia mi dicesse qualcosa sul massimo mio problema: quello di essere e di non essere, il divenire senza mai essere, pur derivando dall'essere. E ciò intendo per ‘soluzione della vita’ salvezza degli stessi termini, nella comune legge dell'atto, cioè della sola realtà. [...].

[...] è stata lei, la filosofia, a dirmi che appunto ciò che mi mancava era di *essere*, cioè di sentirmi uguale a Dio. È per lei che io ho capito la mia vita, senza però riuscire a garantirla, a riempirla, ad assicurarla dalle sue essenziali minacce di non essere, di prendere questo assoluto cui tende e da cui dipende²¹.

La *considerazione* sulla struttura ontologica che l'immagine della «notte troppo vasta» (*Notte troppo vasta*) esemplifica e traduce nella *compattezza* delle sue strutture, risolve, per il momento, l'interrogativo sul percorso dell'essere, e il poeta nel fornire il significato di notte dà anche quello di assenza/presenza del nulla-agente/non-agente per mezzo dell'immagine della «tenebra compatta» (*ibidem*), relazionata all'«attimo» (*ibidem*), che mediante *sineddoche* traduce la notte stessa: l'essere è proiettato, dunque, come un “navigante” dal buio alla luce e viceversa:

questa interiore notte
ove luce nessuna rompe
un attimo la tenebra campatta,
questa notte, coltre di morte,
immobile mare ove il grido
è rottame inutile

(*ibidem*).

L'«attimo», “fisicamente trasposto” nel verso, diremmo reso “persona”, figura incoativa del poeta, comunica ora nell'aggettivo «inanimata» e nel sostantivo «dimora» il movimento dallo stadio ontologico, con le sue strutture di passaggio (dall'essere al non essere) a quello metafisico, mediante il quale la lirica giace nella notte quantificata e responsabilizzata dalla consapevolezza

²¹ D. M. Turoldo, *La fatica della ragione*, in P. Zovatto, *Il fenomeno Turoldo* cit., pp. 109-110.

dell'assenza e dell'essere assente, poiché l'*essere* è evidenziato dal sintagma «la mia lontana sponda», che afferma l'*oltre* dal fisico, e, pur lontana, essa indica nella «cosa» (*Semaforo rosso*), intesa come passaggio dal vuoto al pieno, la «grata dell'infinito» (*Trittico a S. Maria delle Grazie*). L'ontologico come modo dell'ente e dei suoi processi inerenti il *proprio* dell' essere e riguardante un “totalmente diverso”, il sacro, che trascende l'uomo dentro e al di fuori di quello che Turollo chiama «Altro», con riferimento specifico a Dio nel processo metafisico. La «metafisica dell'esistenza»²² intesa, invece, come considerare poeticamente l'essere dell'ente e l'Altro relazionati sì da un *oltre* ontologicamente imprevedibile, ma ponendo sopra i vari gradi dei moti non solo e non più il rapporto con ciò da cui e per cui l'essere è e *diviene*, ma l'intero ragionare sui problemi derivanti dalle «nostre case» che sono «una rovina» (*Da Isaia Profeta*, 6). La metafisica turolloiana possiamo intenderla come guadagno dell'essere nella vita verso il *pensabile* e *avvertibile* del soggetto. All'interno di *quell'esistenza*, che è dell'uomo, il poeta canta l'anima «quasi carne» (*Per te solo io canto*) e benedice la morte come liberazione del nulla verso il metafisico: «o miei parenti,

²² *Ibidem*, pp. 111-112. Di metafisica e di ontologia nel pensiero moderno e contemporaneo molti filosofi ne hanno ripreso le *tracce* considerando entrambi i termini processi di uno stesso *sistema*. Se con Aristotele metafisica indica sì la filosofia prima, e l'opera dello Stagirita viene designata dai suoi allievi come ricerca successiva a quella della fisica, le “espressioni” ontologico e metafisico nei rispettivi *impianti* speculativi dei pensatori, in relazione alla “speculazione *prima*” di Aristotele, designano allora la ricerca dell'essere in quanto essere e la ricerca su Dio (il Dio della filosofia) unitamente allo studio delle coppie concettuali che la costituiscono (qualità/quantità, necessità/contingenza, sostanza/accidente, mutabilità/immutabilità, causa/effetto, finitezza/in finitezza, identità/diversità). Kant concepì l'analitica trascendentale come nuova ontologia ed Hegel con la propria logica vi identificò la metafisica, mentre Husserl parlò di “ontologie regionali” e non di metafisica. Bergson ha parlato di metafisica come intuizione ed Heidegger ha opposto l'ontologia alla metafisica, definendo quest'ultima come oblio dell'essere. In relazione ai processi suddetti rinviamo, per un discorso che tenga conto in linea generale delle tematiche proposte, ai seguenti studi: G. Reale, *Introduzione a Aristotele, Metafisica*, Napoli, Loffredo Editore, 1978, G. Vattimo, *Etica dell'interpretazione*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, L. Pareyson, *Ontologia della libertà*, Torino, Einaudi, 1995, C Vigna, *Metafisica ed ermeneutica*, Brescia, Morcelliniana, 1997.

finalmente/ siete morti» (*Salmi in morte di mio padre e di mia madre*):

Questa, [...], la mia Welthanschauung. A proposito della quale dico subito che è “mia”; che anzi nell’intenzione, ha voluto essere un superamento dello stesso esistenzialismo in genere, in quanto ho mirato ad una metafisica dell’esistenza, ponendomi sopra i vari problemi specifici degli esistenzialisti [...].

[sul] termine ontologia [...] diremo che per ontologia noi intendiamo di definire sia che cosa è l’uomo in se stesso – e in questo il termine è improprio, rivelandosi l’uomo come un non-essere - sia cosa egli può sapere dell’essere, e questa è precisamente la autenticità classica di tale parola.

[...]. Donde il primo e inesorabile del divenire e dell’essere; e, dentro di esso, quelli dell’io e del non-io. Donde la conclusione dell’esistenza come posta fuori dall’essere. Poiché il fuori dell’essere non c’è, in quanto o si è o non si è, così è inconcepibile questa nostra presenza nel mondo: solo il nulla è fuori dall’essere, appunto perché è nulla, perché non c’è.- E cioè, questo uomo sarebbe spiegabile solo come un confine ideale dell’atto immobile pur in mezzo a tanto divenire. [...].

Così che l’uomo [...] è così grande da non bastare a sé, di avere bisogno di altro, del prossimo e specialmente di Dio. [...] [la mia] è la constatazione di una immediatezza, quella della mia stessa coscienza, come continuo divenire: un divenire che mi ha spinto verso l’essere, sempre attraverso un cammino più interiore allo stesso io²³.

Così il poeta nel riflettere l’essenza dalla quale è vissuto, registra *nel* quotidiano i percorsi dei sensi, e la poesia si immerge nei “fatti” e in ciò che accade all’uomo. Se è vicino alle istanze della poesia ontologica, Turolto, altresì, rimette nell’esperienza lo stesso giudizio sull’essere. La lirica “pura” viene dunque, *ricostruita in modo* singolare dal servita, che dalle “regole ontologiche”, per le quali la

²³ D. M. Turolto, *La fatica della ragione*, in P. Zovatto, *Il fenomeno Turolto* cit., pp.111-112.

poesia, dentro e fuori l'esperienza ermetica, apre «varchi significativi nell'unica direzione che conti, quella del 'paese innocente' di cui andava in cerca il 'girovago' Ungaretti, della 'vita iniziale' finalmente rammemorata dalla coscienza che si risveglia all'eterno, alle più alte verità»²⁴, intende raggiungere la «conquista effettiva [dell'Oggetto] e quindi nella vita dell'essere, fuori del quale non c'è che il divenire, lo sfaldarsi dell'io. Solo in Dio, nella cui ampiezza avviene tutto il divenire, c'è la spiegazione di ogni cosa»²⁵. Il Dio non solo, e non più del pensiero speculativo e teologico, ma il Dio della storia della salvezza. La poesia è testimonianza e continuo giudizio sulla promessa, racconto della *fattualità* della creazione nelle creature, sempre indirizzata nella modalità dell'imperativo (che non può «subire una verifica della verità»²⁶) a tradurre il verbo resistere.

È la città il luogo del giornaliero combattimento del frate: «ora devo ritornare./Riodo l'urlo della città/colpita» (*Finale*): in essa si addensano le solitudini e i tremori angosianti della persona, la fame di potere e la miseria dell'anima. L'agglomerato urbano viene contrapposto alla campagna, all'interno del concetto di operosità (domanda/richiesta primaria) della terra, e il poeta considera il luogo della vita civile e religiosa (*polis*) come *spazio* che dovrebbe essere dedito alla “civilizzazione” delle menti, luogo di conoscenze; ma esso è anche l'arena di follie e violenze, *sito* in cui prende dimora l'eccesso (che rompe l'ascolto della voce), e il recupero dell'ambiente (cultura e passione) rurale, della campagna segna la produzione di un dialogo più vicino con l'essere, o almeno dovrebbe

²⁴ G. Langella, *Poesia come ontologia* cit., pp. 11-12.

²⁵ D. M. Turoldo, *La fatica della ragione*, in P. Zovatto, *Il fenomeno Turoldo* cit., p. 111.

²⁶ R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 187.

«quando il mattino riprende carne/ nelle dolci fragole» (*Salmodia*). Anche in essa, tuttavia, la degenerazione dell'io («Sono uno stelo arso/un albero bruciato/ in mezzo a una brughiera:/ almeno sul ramo più scarno/ una cicala cantasse!», *ibidem*) provocata dal sudore di un lavoro “maledetto” e da solitudini devastanti lo spirito si modellano (e *indicano*), molto spesso, dall'altra parte, in una configurazione semantica di stampo, appunto, negativo, il dolore proveniente unicamente dal “sangue/fatica”: «È il sangue/ linfa di ogni/ radice./ [...] / Forse/ non vivo non morto/ io, su questa/ linea di flutti» *Primo libro, IV, Esercizi spirituali, Sesto giorno*).

In *Salmi in morte di mio padre e di mia madre* «il cortile e il campo, l'unico campo/ tenuto a giardino da mio padre» (*Secondo libro, III, Salmi, In morte di mio padre e di mia madre, I*) riassume l'orgoglio della povertà contadina e, in uno stesso giro strofico, indica la *de-portazione* corporale nello sforzo del lavoro disumano: possibilità (una *condizione* tesa nella trappola del nulla volto alla disintegrazione in se stesso, così è visto “il nulla per il nulla” dal poeta), tuttavia l'unica, di sopravvivenza; e «la pianura dell'infanzia» non garantisce più «un verso ampio e disteso/ come il primo volo di falco» (*Secondo libro, II, Litanie del deportato*). Il servita si identifica con l'uomo deportato, e la morte coincide con quella coscienza che «m'ha dato un nome» (*ibidem*): la *cosa/essere* nel suo venire e nel suo non-giungere si oggettivizza aporeticamente nel camuffamento sensorio delle illusioni e delle attese (che non sono sorprese per il poeta, poiché ormai «Spezzata è la cetra, rotta la speranza» *Secondo libro, II, Non è ancora la morte*). E i dolori, nella visuale di un limite necessitante, quello incarnato (nella corsa per la vita e per la morte) da Caino fuggente, ancora e sempre, si presentano come accusatori: «amare, odiando, invocare/ tu, vivo

cadavere, la morte» (*Secondo libro, II, Vita di Caino*), e, assieme, *chiedono perdono* per il loro inevitabile attuarsi. La città diventa “parole” («Parole, inerti macerie», *Primo libro, V, Milano mia povera patria...1947, I*) in cui il riconoscimento del traviamiento è ormai punto di terribile unione con il mondo “idillico” (che non esiste più) della campagna («le stagioni/ stillano l’amara pece dei pioppi», *Salmodia*): ogni cosa e il tutto è «inchiodato al legno/ della sua esistenza/ a scontare la colpa che non commise/ e quella che commise./ Qui si interrompono le dure/ parole, il processo di Dio» (*ibidem, 6*).

Udii una voce raccoglie le liriche composte durante e immediatamente dopo il secondo conflitto bellico, e il testo in esame ripropone pertanto, unitamente alle tematiche spirituali e filosofiche, quelle inerenti il contingente entro la dialettica possesso/rinuncia che si fonda sulla citata aporia dei sensi, risolvibili, per paradossale che possa sembrare, nell’azione di resistenza, non solo intellettuale ma “motoria”, fisica: l’esperienza de «L’Uomo» è una tappa fondamentale per il poeta. In essa passione civile ed etica culturale trovano una *rivoluzionaria* sintesi.

Nata nell’ambiente del convento dei Servi di Santa Maria in San Carlo a Milano e in quello dell’Università Cattolica, l’idea che sovrintende il pensiero resistenziale (e l’azione che organizza la rivista «L’Uomo»), si muove clandestinamente nel periodo dittatoriale. In questa stagione di tumulti civili, di speranze e di incertezze sul destino dell’io e della collettività, Tuoldo avverte sempre di più la chiamata. Una vocazione della vocazione (ri-ascoltata, dunque), che nel ministero sacerdotale proprio in quegli anni accresce la passione verso il *mondo*, come bisogno inquietante e, assieme, destabilizzante (la perdita dell’io è necessaria per

intraprendere il viaggio); la “chiamata” si lascia interpretare come «immediato raggiungimento», *Secondo libro, II, Semaforo rosso*. Frantumando l’enunciato di essa, affinché l’ideografia (con le sue regole strettamente rigide, matematiche) non prenda il sopravvento sulla sostanza del credo e il concetto corrisponda il più possibile al significato che l’*anima/animus* “sente”, mentre altre significazioni si affacciano nell’ignota vaghezza del cuore sotto l’aspetto di *phantasmata*, il poeta deve essere testimone nel «deserto di pietre» (*Secondo libro, I, Presenze inutili*) del «silenzio di portoni chiusi» (*ibidem*) nella «città/cimitero» (*Secondo libro, I, Città-cimitero*) udendo «il grido/ dei morenti» (*Secondo libro, III, Salmi, In morte di mio padre e di mia madre, 3*):

La scelta del titolo [de «L’Uomo»] era ciò che intendeva accumunare il programma, l’impegno, la prospettiva ideale. ‘Salvare l’uomo’, fare dell’uomo un punto di partenza e di arrivo, riscoprire i valori dell’uomo, fare appello alla sua ‘indeclinabile sostanza’ . [...].

Ci sono anzitutto articoli e interventi tesi a sollecitare un concetto di cultura non illuministico, ma nemmeno fideistico. Una intuizione e originalità caratterizzano il tentativo, in Turolto, di sintesi religiosa fra chiesa e mondo, fede e cultura [...]. L’accentuazione e la rimediazione di Turolto avvengono nel segno del suo esistenzialismo cristiano (con connotati abbastanza nuovi in Italia). Queste problematiche costituiranno del resto per Turolto argomento dei suoi corsi universitari [...]. La filosofia non si configura come un pensiero astratto; non significava originariamente elaborare concetti o sistemi: ma scegliere, vivere autenticamente, essere autenticamente se stessi. L’esistenzialismo sembrava cioè offrire una nuova atmosfera, religiosa, dove la passione per la vita e per la sua finita concretezza si unisce al riconoscimento di una verità più ampia che ci supera, appare come un’idea infinita alla quale cerchiamo continuamente di avvicinarci [...]. In particolare in Turolto il rapportarsi della riflessione filosofica con i temi della letteratura aveva un

riscontro nel suo orizzonte letterario segnato particolarmente dal tema biblico di Giobbe, dal ‘cuore’ di Dostoevski e Leopardi. [...].

I titoli degli articoli di Turollo per ‘L’ Uomo’ sono già quanto mai indicativi: *L’ esistere nell’ essere, Dall’ angoscia, Ancora del peccato, I valori e l’ Essere, Problematica esistenzialistica*. [...]. In Turollo l’ esistenzialismo si porrà come relazione nel rapportare il divenire, la dialettica, la psicologia, il sentire [...] alla ‘ coscienza infelice ’ di una perduta armonia fuori di ogni sistema²⁷.

Il periodo della resistenza lombarda accentua e matura in Turollo quella predisposizione non solo scrittoria ma anche oratoria per la quale il “ complesso enunciato ” evangelico si muove su entrambi i fronti. Una relazione (oralità-scrittura) rotta dall’ ovvietà della sua stessa improbabile, impossibilitante, e, quasi, improponibile, relazione; ciò nonostante, l’ atto predicatorio e il verso, ma anche gli scritti prosastici (filosofico/teologici, teatrali, giornalistici) intrattengono rispettivamente costanti scambi (dentro, naturalmente, l’ idea di fondo, che è quella rivelativa del Verbo) di “ strutture di identità ” *formulative*. Ecco emergere dalla parola e dalla scrittura sempre e comunque l’ intellettuale militante, il predicatore ieratico e affascinante, lo scrittore sagace, il retore raffinato, il poeta che deve smascherare la menzognera *dicitura* sulla realtà. Egli è « poeta attivo », diremmo un mistico che opera nella realtà dinamica:

È contemplativo nella misura in cui si abbandona all’ intuizione come forma di conoscenza seria, non certo sentimentalistica, ma valida e veritiera come quella sillogistica di cui è perfettamente edotto. Poeta attivo e quindi civile. Poesia civile – immersa nella spiritualità religiosa – la sua che sembra perdersi nei

²⁷ S. Crespi, *Turollo animatore de «L’ Uomo»: cultura, poesia, una stagione dell’ amicizia*, in *Testimonianza e poesia*. cit., pp. 186-189.

fenomeni più diversi e drammatici della convivenza in cui la creazione ci ha collocato o cacciato²⁸.

Al centro del suo costruire il verso, dunque, la necessità di intervenire sul mondo; e se in molti poeti del Novecento l'*edificazione* del linguaggio è volto alla valutazione del reale come presa d'atto della sconfitta storica, all'impossibilità di cambiare le cose, in Turoldo la poetica è programma "metalinguistico e metastrutturale" nella prospettiva/convinzione che il mondo può e deve essere modificato partendo, appunto, dalla sollecitazione mossa dal canto. Questa idea, che per lungo tempo è stata ritenuta non solo ingenua ma soprattutto riduttiva in relazione ai percorsi (non certo considerati semplicistici e sprovveduti, affatto arbitrari e certo non prive di *vis*) della sua stessa opera, si è mossa, dunque, aldilà dei consensi o dei rifiuti, entro una considerazione del pubblico, per la quale se non ha trovato sempre risposdenze immediate, si è posta/imposta costantemente sotto l'occhio vigile dell'esegesi, che ne ha riconosciuto non solo la "validità formale" ma il legame tra questa e il significato dell'*enunciato*, che è intrinsecamente subordinato al valore di verità che il soggetto necessariamente (all'interno della fabbrica nella quale ne costruisce le *sembianze*) *appone* alla formula lirica:

Identificando in maniera del tutto lineare l'orizzonte del popolo dei credenti, egli si è trovato ad appiattare il messaggio su una zona strettissima nella quale dignità letteraria, comprensibilità immediata, garanzia di valori, emozionalità diretta e ritualità costante potessero convivere. Il predicatore si è fatto spesso poeta alla ricerca di un ampliamento degli orizzonti espressivi; il poeta si è ricordato del predicatore ogni qual volta che gli si ponesse davanti la questione

²⁸ R. Orfei, *Prefazione* a D. M. Turoldo, *Gridi e preghiere*, Genova-Milano, Marietti, 2004, p. XVI.

cruciale del *per chi* si scrive. Turoldo [...] ha avuto contemporaneamente orrore, diffidenza e attrazione per l'‘estetico’, ha vissuto l'estetico come ornamentale e superfluo [...], in una parola come tradimento del mandato. Ma contemporaneamente, da quell'uomo geniale e ricettivo che è stato, ne ha subito la seduzione, ha vissuto le tribolazioni del ‘ricatto’ delle forme. [...].

La poetica del canto, che Turoldo ha dichiarato con insistenza al centro di una sua idea funzionale di poesia, ha organizzato [...] dei timbri ricorrenti, una diffusa *phoné*, un sistema di equivalenze [...]. Nell'adottare il *versus*, Turoldo si mette in condizione, attiva e moltiplica un principio di condizione poetica, accende una condizione per venire condizionato²⁹.

Il poeta edifica il *versus* partendo dalla “norma” oratoria: lo genera in una condizione «prealfabetica», quella di cui ci parla Maria Corti in riferimento al rapporto oralità/scrittura nel modo classico, indicando la prima “redazione” del *testo* nella sua originaria formazione predicatoria, orale, appunto, che si travasa, poi, attraverso norme, in quella scritta³⁰. Un processo questo non solo del mondo greco (con i suoi poemi omerici), ma riscontrabile in molte civiltà; e la Parola è al popolo ebraico rivolta da Dio mediante il comando della sua *voce* e scritta poi da Mosè sulle tavole. È la voce, il *suo suono*, che edifica il soggetto come *persona vivens*, e i sensi si accostano al bagliore della *risonanza*, educano il loro comportamento nel giudizio musicale, che l'adozione del ritmo dell'essere (presente ma sconosciuto) dell'ente descrive nel contatto vocale con la realtà circostante nella quale Dio si esibisce. Un'*intuizione* protologica (ossia dell'essere, che uscendo dal nulla *avverte* la propria esistenza e registra le prime percezioni sulle cose), quella dell'individuo, che collega il non visto al visto tramite il sibilo delle sonorità/a-sonorità fonico/sintattiche con valenze di ossimoro

²⁹ G. Luzzi, *Introduzione* a D. M. Turoldo, *Nel lucido buio* cit., pp. 15- 18.

³⁰ Cfr. M. Corti, *Oralità e scrittura*, in *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, vol. II, Milano, Bompiani, 1997, pp. 63-84.

(un ossimoro testimone della carnalità del mistero) riferite nella preghiera alla Vergine quale atto di penitenza per pensare una morte impensabile. E le formula «fiaba», «strofa», «sorpresa», «arsura», «mietitura», «scompiglio», «rompono», «abitata», «casta concupiscenza», «semplicità», «impossibile» dicono nuovamente l'azione resistenziale che si aggrappa alla figura della Teotokos, che nel riflesso dell'intimità della coscienza il poeta invoca «torbida gioia mia/ di sentirmi diverso, per la condizione/ non voluta d'esserti sfondo,/ muraglia d'ombra al tuo chiarore/ e al sole di tuo Figlio» (*Secondo libro, V, Per te solo io canto, Preghiera alla Vergine*).

Turoldo vuole *resistere* (verbo primario nella sua poetica) disperatamente alla distruzione del soggetto, tenta di saldare la squarcio tra l'io e il mondo, tra l'uomo e la realtà, ponendosi in un *ambito* anacronistico con le idee e le prospettive ideologiche di quegli anni (e non solo). La disperazione del non avvicinarsi a Dio, non cogliere la di lui *consapevolezza* (parola tremenda, *orrifica*) dell'essere («cercare fuggendo l'Ombra/ che ti incombe», *Secondo libro, II, Vita di Caino*), deve cedere il posto alla «stupenda disconoscenza/ la nostra che non s'avvede/ come la 'cosa' si obnubila/ sotto il velo delle nostre concupiscenze» (*Secondo libro, II, Semaforo rosso*): il passaggio della *cosa* dal non essere all'essere, dal nulla al tutto dell'essere segna un secondo tempo del poetare turoldiano; tale movimento costituisce uno dei caratteri distintivi del fare poetico, del produrre la parola. *Udii una voce* non traduce in segni “chiari” (come il poeta tenterà di fare successivamente) il rapporto *tra* “detto con la bocca” e scritto *per* “voce”, e il *nulla* e la *cosa* rimangono indistinti nella corsa per la salvezza. Giace in questa “vaghezza” la poesia fino ad ora messa sotto esame, e lo stesso

processo oralità-scrittura/voce-poesia sembra interrompersi: il
«Tutto», per il momento, giace nel «trasognato»:

Tutto, dunque, indistinto, trasognato.

Ci avvolge una sola luce

e il fischio dell'approdo. Scendiamo,

(la città ci viene incontro sul'onde)

ognuno col suo bagaglio.

Il giro è finito. Domani lo stesso viaggio

[...]

Si parla in un angolo piano

ma forse nessuno attende alle parole

(Crociera sul lago).

2.2 Le “parole traslucide” e la resistenza del pellegrino

Gli occhi miei lo vedranno, dato alle stampe nel 1955 sempre per i tipi Mondadori (anch'esso inserito nella collana “Lo Specchio”), collega l'azione sensoria dell'udito a quella visiva, costituendo un passaggio significativo della semiosi poetica.

L'immagine delle mani, ancora una volta, si presenta nel componimento d'apertura del nuovo volume ad indicare il contatto corporeo, l'importanza della materia, che unisce il visibile all'incorporeo: esse “afferrano” il grido rivolto alla voce, che rimanda l'eco del suo *ricordo* («io ho gridato l'augurio al popolo/ ma risposta nessuna è venuta/ a sostegno del mio ardimento assurdo», *Mi sorprendono invece queste mani*) nella preghiera dell'invocante: «l'eco dei passi e la voce/ infranta sotto gli archi muti.../ Ora, dunque, la parola alle mani/ che tracciano gesti indicibili» (*ibidem*); e così come nel libro d'esordio («Io non ho mani che mi accarezzino il volto», *Io non ho mani*), anche il primo verso della prima lirica di *Gli occhi miei lo vedranno* ricalca i suoni e le movenze fisiche, aprendo con il verbo al negativo la *formazione* del termine «mani» esemplato su quello di «parola»:

Io non ho parole traslucide.

La mia voce è ruvida

come mani di artiere.

[...]

La vite è portata, il canto degli uccelli

è semplice; santa anche la pietra

sotto le ginocchia dell'orante

(*Lettere dall'esilio, Creazione nuda*).

Le “parole traslucide” (ora fuori dall’essere/cosa, ora naviganti nel nulla/cosa) rappresentano l’ontologico come motore di un rivoluzionario atto di ribaltamento del reale, nel senso che, rintracciandolo nell’infinito dell’io e pur non afferrandolo, ne impongono all’attenzione i risvolti più *intimi*:

Mi è rimasta nel sangue
una memoria di erbe amare.
Ma ora mi sento essenziale.

(*ibidem*).

Nella città d’elezione (Milano), a partire dal 1945 e fino al 1952, oltre a intrecciare numerosi rapporti con gli intellettuali resistenti, Turoldo dà vita ad una serie di iniziative culturali, religiose e caritative (la partecipazione a Nomadelfia, la messa della carità, le vigorose prediche in Duomo)³¹: saranno esse a renderlo invisibile alla curia cittadina, che, alla fine del 1952, lo allontana dalla diocesi e, successivamente, gli intima di abbandonare l’Italia. Da qui il suo peregrinare di esule in diverse parti dell’Europa: Innsbruck, Ginevra, Parigi, Monaco di Baviera e Londra. Grazie agli interventi degli amici, fra i quali Giorgio La Pira, può rientrare in patria, a Firenze, dove riprendere le attività interrotte; ma nuovamente è allontanato, a causa delle incomprensioni con il friulano cardinale Florit, iniziando così un secondo esilio (che per il servita costituirà *anche* un nuovo ed alto momento formativo) per il mondo. Dal 1959 al 1962 sarà negli Stati Uniti, in Canada, in Messico, in Sud Africa.

³¹ Turoldo condivide l’esperienza pedagogica di don Zeno Saltini, per il quale il Vangelo non deve essere unicamente studiato ma principalmente vissuto e applicato. Turoldo entusiasta per l’apertura del Concilio Vaticano II, rientrato ormai definitivamente in Italia, va a vivere nel paese di Giovanni XXIII, Sotto il Monte, nel quale, per volere del vescovo di Bergamo Gaddi, restaura un’antica Abbazia, della quale sarà priore, fondandovi un centro studi; negli stessi locali nascerà la rivista «Servitium».

Resistenza per Turolfo significa primariamente un continuo combattere con il Dio nascosto, un gareggiare con il pensiero dell'anima, che gli fa accrescere l'obbligo per l'obbedienza verso l'io nell'incremento incessante della sollecitudine ad essere operoso, a *guardare e vedere* l'insostituibilità della responsabilità di descrivere/scrivere nella sua carne il *risveglio* degli altri. Un incremento, appunto, d'*obbligo* nel quale il soggetto non traduce (uno degli scopi del suo verso) solo la presa d'atto di una comunione realizzata o non attuata, ma il modo dell'avvenimento di una sostituzione necessitante: resistere è assieme *esporsi e ricorrere*, dire *eccomi* affinché il poeta possa chiamarsi uomo, in virtù di un oscuramento degli occhi («Ma gli occhi tuoi sono chiusi nel sangue», *Bacio la pietra*), che, morti alla luce del mondo, possono mettere a fuoco, nella notte dell'essere («il gioco necessario», *ibidem*), i percorsi della conoscenza («remotissimi tempi», *Lettere dall'esilio, Cuore delle meridiane*), entrando in contatto con il Tu impersonale. Tu che condensa il Medesimo, l'*uguale* Tu che il poeta intravede nello sguardo degli asceti:

Tu impersonale andrai
nel moto uniforme,
dirai la comune parola
su questo tempo immobile
nel rito d'inconscie abitudini

(*Lettere dall'esilio, Sul piano della luce*).

Da qui il *complesso* (Dio nella sua deità) ed il *composto* (l'uomo nella composizione di *animus* e *anima*) esplicitano nel rimando della suddetta eco, nel recupero della vista, l'induzione equazionale (io/tu-Dio-noi) che produce il *problema* inteso come interrogativo al quale

rispondere con constatazioni («Voliamo oltre la cinta/ della Legge,/[...]Ma subito/ paura ci prende», *Nostra rinuncia*) e, contemporaneamente, risposta che attende sempre nuovi *interrogativi* («onde conquistar la tua morte?», *Ancora obbligati a vivere*) al fine di enumerarsi nel trasferimento continuo tra i *differenti* (istinto e ragione); e l'udito e la vista assurgono ad elementi metodologici del poetico. Essi rendono possibile il sillogismo tra i termini sensori, per cui il fare/udire e il fare/vedere coltivano l'applicazione di un intreccio, che, se si basa sull'accoglienza dell'immagine per poi tradirla come residuale *gemito* di un di più («gemito rotto, indefinibile», *Lettere dall'esilio, Alto mare*), nello stesso tempo, l'apparenza dell'ente e ciò che l'ente recepisce con la vista (apparire nell'essere visti ed uditi: «Ma il tuo volto, il nome o almeno/ la tua voce sia distinta, udibile!», *ibidem*) diventa il non limite per l'individuazione dell' "ombra" del divino. Identificazione (*riconoscimento*) che è produzione di ciò che l'immagine ci rimanda nello sguardo e di ciò che il *visto* accoglie attraverso gli occhi. La vista, così, si eleva a significato del "veduto" nell'attribuire alla parte verbale il valore di "contemplazione acustica": i verbi sono quasi tutti istruiti al chiarore di una "luce buia" («restituirvi posso alla luce/ pur non rischiando me stesso», *Nello stesso deserto*), e la *domanda* che "impone" la voce non può "nominare" alcun attributo: tutto resta nell'indistinto divino, e lo sguardo si riempie di una geografia densa di deserti lunari, di foreste fitte, di alberi e di costellazioni lontane, che il poeta non evoca, ma che nel segno della loro assenza/negazione si fenomenalizzano quali tracce di una costrizione del mondo:

Io non vidi fra tante dimore
pareti sì candide

e in giusta misura di luce
le linee piegarsi docili
e l'atrio sorridere
agli augurali segni di Zodiaco.

[...].

Non giorni solari o notti di luna io chiedo,
non giardini di gerani sul colle,
non questa casa fra palme e mimose
che mi apra ad ogni fuga le porte.

Non tanto, non questo a me,
uguale a quel fico d'India
irsuto, giù dai giardini,
o al groviglio impenetrabile
d'agavi senza fiore.
Non amici, non musiche cerco.
La gioia io chiedo e grido,
assenza di ogni paura

[...]

Fanciulla chiara,
occhi dei meli e delle fonti,
figlia del mattino del mondo
uccisa dal nostro rifiuto.

(E intanto chiamo invano i fiori per nome
ed offro il volto sconfitto
al sole obliquo sul mare
dalla deserta panchina di pietra)

(Quare tristis es anima mea?, Fanciulla chiara).

Si raggiungono temperature molto alte, per le quali il corpo si lancia in tutta la sua vitalità mediante ritmi pre-partoriali, e l'avvicinamento a Dio è reso da una serie di “cadenze chiuse” («una presenza sola», «incombi a te stesso ignoto», «sempre ti offri all'abisso», *Cuore delle meridiane*) che si alternano in altrettanti accenti serranti fino alla personificazione della visione (parziale) dell'essere («tutto immobilmente si muove», *ibidem*):

Non si conosce e non si vede Dio se non nell'evento che coincide con la sua autorivelazione; e tuttavia, o proprio così, egli propriamente non si rivela e non si fa vedere se non facendo dell'atto dell'uomo e del suo specifico rilievo la forma concreta ed effettiva del suo rivelarsi. Si tratta di un atto che non è tale se non in quanto realizza la sintesi tra l'anticipazione e l'effettività o il compimento; esso ha la qualità della fede poiché riconosce la sintesi come già posta in quanto la produce.

La visibilità e/o l'invisibilità di Dio attiene perciò non solamente alla sua manifestazione, ma all'attuazione, di dio e dell'uomo insieme. Sotto questo profilo, non soltanto credere è vedere, quasi si trattasse del riconoscimento o della contestazione di un'evidenza prima, a monte della attuazione, ma vedere è credere, in quanto è l'atto della fede che fa vedere e riconoscere la verità/visibilità di Dio nella forma unica e singolare che consiste nel corrispondergli³².

Le «acute essenze» (*Lettere dall'esilio, Sul piano della luce*) che feriscono, quelle subite da una vista inadeguatamente rivolta ad un tutto/niente («nella bocca morta anche/ a salutare il giorno», *Quare tristis es anima mea?, Un giorno nemico*), vengono rese da una produzione paesaggistica e da coppie compositive/oppositive che si muovono nella sfera “tattile/non tattile” (sassi/polvere,

³² G. Trabucco, *Vedere Dio*, «Servitium», 169 (2007), p. 55.

pietre/cenere): il riprendere il nome di Dio in forma allegorico/allusiva sotto le “spoglie” del mare intende la natura, il ciclo biologico come madre, che in assonanze e ripetizioni di uno stesso termine si condensano nell’immagine della conchiglia: «la conchiglia è contemporaneamente la perfezione razionale [...] e simbolo della unità primigenia come sintesi del doppio»³³. E se il mare in cui tenta di naufragare in *sorridente sollievo* (“momentaneo”) il poeta, «Era il mare un abisso di pace» (*Lettere dall’esilio, Tu solo mollusco nero*), reso bianco, così come le pietre, «dall’onda» (*ibidem*), il cuore è devastato dalle sue aspettative (ora inganni della vista ora visioni ampie della ragione), annegate, però, nei marosi spumanti: il poeta non può essere deterso nel lavabo di acque pure, e rimane «Sulla riva [...] / mollusco nero» (*ibidem*). E come Ungaretti, egli si neutralizza spesso in pietra, e la madre, il mare e la Vergine nell’immagine della conchiglia rimandano, attraverso la rotondità imperfetta della sua figura, alla perfettibilità dell’io verso il sacro, al “ritorno uterino”, per il quale Dio è padre e madre, e *per* la madre «in perfetta verginità e pianto» (*Non più un uomo*) il poeta lo invoca in «vivi enigmi» (*Cuore delle meridiane*).

Il canto *chiama* a raccolta gli amici della resistenza, gli amici de «L’Uomo»: «i primi, cui fanno grappolo gli altri, i pochi che ancora resistono dalle città dove fui costretto a vagabondare»³⁴, ed il verbo *resistere* («Solo conserviamo la certezza/ di avere resistito», *Gioia di perduti*) si estende all’umanità dilaniata dall’immagine di un *esistere* senza volontà consapevole, o consapevolmente volta al non volere:

A te, fratello, ramo necessario

³³ G. Luzzi, *Gli occhi miei lo vedranno*, in D. M. Turoldo, *Lo scandalo della speranza* cit., p. 32.

³⁴ D. M. Turoldo, *Dedica a Poesie*, Vicenza, Neri Pozza, 1991.

al tronco dell'annosa amicizia:
un vento sinistro ci squarcia
e contro vi sta il grido
di un muto dolore.

A noi che solo peccammo in purezza
non di rimorsi è questa pena
senza nome. L'immeritata bufera
non accenna a finire.

Quanti anni nelle vie assiderate
come alberi senz'acqua
ciechi di speranza!
Quanti nodi interrotti di memorie
oltre il dono che ci ha divorati!
Abbiamo arato le pietre,
abbiamo radici in tutte le strade
amate più di noi stessi.

Ora il selciato è rotto della città.
Eravamo l'albero verde dei compagni
chino sulle macerie
al vento e al sole

(Lettere dall'esilio, Eravamo l'albero verde).

La voce *attira* dal regno delle *ombre* la madre "umana" (*biologica*), che lo "affoga" nella rimembranza della sua nascita, tra i pianti e il sudore di una «vicenda» (*Quare tristis es anima mea?*, *Non più un uomo*) che ha partorito un uomo, il quale è un «non più» (*ibidem*). Il paradosso insito nell'incolmabile lontananza con-divide (si fa carico delle sue diversità) la transitorietà dell'immagine, e il soggetto assume un nuovo oggetto (l'esilio: «Noi siamo obbligati a vivere/ e nessuno beve del nostro vino», *Quare tristis es anima*

mea?, *Ancora obbligati a vivere*), e la morte al e del mondo («Ci hanno esiliati», *ibidem*), come beneficiaria della nascita oltre l'aridità di un complesso quanto falso affetto per l'esistenza, sul quale riversare il rapporto tra dinamismo esterno e, appunto, origine (assimilati in un impegno di superamento della languida e incapace quiete, che è stasi), questa *Fine* riesce a proiettare il riflesso dell'io per avvalersi dell'*affermazione* sulla focalizzazione della sua *vicenda*. L'esistenza non vive in rimpianti fugaci e in *velamenti* malinconici, ma è "promanata" dalla volubilità dell'assenza quale atto di distanza fra la lusinga della rinuncia alla tranquillità e l'ucronica autoaffermazione sul mondano da parte del narrante sull'io narrato:

Ma ora che sei morta, o madre,
io so le volte che mi hai generato.
In silenzio non vista d' alcuno
quando nato appena
a farti male iniziai, a rompere
con sassi il gioco sulla piazza
tu mi rimettevi dentro il seno
a concepirmi ancora.
Bello mi volevi, uguale
al figlio di Maria.

[...]

per povertà inaudita,
nuovi chiodi noi tutti
e Iddio insieme conficcavamo
alle tue mani sì che esili ormai
da tanti anni pendevi ai nostri occhi.
Tu per questo non piangevi.

[...]

Così, o madre, non più un uomo hai partorito.

Ormai non solo i tuoi figli sono

ma tutto il popolo.

(*Quare tristis es anima mea?, Non più un uomo*).

L'aspetto autobiografico si ricompone nel riassunto di un io, però, tendente ad universalizzarsi, in cui esso procede dalla narrazione del passato a quella di un *prima (origo)*, che il poeta vede (ora si ha la comprensione della formula "dialettica della futurità") attraverso l'inquietudine della presenza del presente «sanguinante» (*Ancora obbligati a vivere*), che provoca la nascita di una immagine sbiadita annunciante la «certezza che tu mentisci» (*Nostra rinuncia*); e la diminuzione della distanza temporale viene intersecandosi nell'autosospensione della parola che si riduce in lemmi scarni («Dal giaciglio mio come da un'isola/ m'impaura il fiato antico/ di questo "animale"/ addormentato», *Lettere dall'esilio, Come da un'isola*, «Lì un gomitollo d'uomo/ posato sulle grucce,/ e là una donna offriva al suo nato/ il petto senza latte», *Lettere dall'esilio, Itinerari*), e l'*histoire* si collega al *discours*³⁵ come momento chiave della vita individuale, della storia personale, in un rapporto di omologia tra i contenuti della vicenda dell'ente e quella del contesto storico in cui l'ente si esibisce o viene esibito: «E vi devo, schiavo, liberare/ da sconfinata morte» (*Quare tristis es anima mea?, Nello stesso deserto*).

³⁵ Sono le *formule* adottate da Émile Benveniste in relazione all'alternanza testuale della narrazione autobiografica: *histoire* come racconto degli eventi passati, che non preclude l'intervento del parlante, e *discours* come momento, "luogo", della riflessione e del "pensiero argomentativo": cfr. È. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, trad. it. di M. V. Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 1971; sull'autobiografia moderna cfr. F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia e problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.

In Turollo l'ottica autobiografica non si *estranea* in una rielaborazione dei singoli fatti per nutrire il verso sulla scia di un'interpretazione che non tenga in dovuto (necessario) conto l'insieme storico/referenziale, ma nel porgere al lettore una verità più grande soggiacente lo "storico" accorda nel significato complessivo di assorbimento/relazione delle cose la cronaca rievocativa *del* "ciò che è stato" in una *Dichtung* nella quale il suo stesso processo (il poetico, appunto) risulta il *frutto* di una rielaborazione ermeneutica per cui il canto fa *saggiare* il vissuto avvicinando il documento letterario alla "storiografia del soggetto", e, al contempo, legando scrittura poetica e scrittura storica: Storia e Poesia così si amalgamano. L'opera di Turollo è dunque una confessione, nel senso e con gli intenti (pur nella diversità d'approcci tematico/formali) agostiniani, un «diario», come lo definisce Giacomini:

L'io di padre Davide [...] si propone subito come concreto, è persona, è Io reale. Per sentirsi tale, lui figlio di contadini, lui uno degli 'ultimi', lui resistente non ha bisogno, come gli ermetici, di 'cosificarsi', di farsi altro da sé, anzi avverte subito che la verità sta proprio nell'opposto, nel rifiuto cioè a lasciarsi cosificare [...], che essa verità, sta se mai, nel coraggio di assumere sulle proprie spalle, come una croce il peso di ogni cosificazione, nell'individuarsi (in quanto *sacerdos* e poeta) nell'uomo che soffre, e nell'individuare in questi l'archetipo di ogni umano dolore, cioè il Cristo³⁶.

La *derivatio* salmica come enunciazione del programma poetico definisce il terreno sul quale *prorsus* e *versus* vanno condensandosi. Stimolato da questa operazione di compenetrazione con il salmista, il *fautore linguistico* pone al centro ciò che gli ruota attorno e circonda

³⁶ A. Giacomini, *L'opera poetica di David Maria Turollo: appunti per una lettura globale* cit., p. 23.

le liriche della quantizzazione esistente tra la negazione dell'isolamento nell'*egoità* e l'inerzia utopica, le quali, contrariamente, transitano verso un'apertura (il loro passaggio è già movimento in direzione del chiarore) tra la tristezza per uno stato, il suo e quello dell'uomo, disagiato e la verità vissuta dalla sua erranza, tra soggettivismo attivo ed esperienza della ripetibilità infinita (attesa), esercitando lo spirito ad emergere nel canto come «aspro acconsentire», che schiude il «Prodigio»:

Prodigio aspro acconsentire, Signore.

[...].

Poi dire a noi stessi
che l'attesa è migliore,
quanto più ingiustificata dura. – M'esalta
una pena che non so, un incanto
tiene accesa la stessa carne.

[...].

Inesorabile Voce m'ha chiamato
all'adorazione dovuta
onde la creazione, non io,
sia risparmiata e benedetta

(Quare tristis es anima mea, Bacio la pietra).

2.3 Giobbe e il “nome puro”

Nell’istituire la figura biblica come referente per il travasamento dell’io nella storia, le narrazioni del Libro si offrono alla richiesta di *dire* il significato dell’esilio, della rinuncia, della sconfitta e della gioia in sequenze combinatorie che identificano nei tratti dell’anima («ma noi sentiamo/ il peso della divina rinuncia», *Nostra rinuncia*; «occhi d’animale/a forare le tenebre», *Nello stesso deserto*) i movimenti corporei («carne cintata come torre», *Tu siedì in riva al fiume*, «labbra finalmente gaudiose» *Introito*), che traducono la *coincidentia oppositorum*, la quale sanziona l’intera poesia tuoldiana offrendo una prima lettura dell’epilogo eseguito dall’inspiegabile esercizio del e sul «nome puro» (*Quare tristis es anima mea?*, *Potere tu perdonarci. Continuazione*). Il Nome «forse, ancora più solo» (*ibidem*), che finalmente il poeta chiama con un’inflexione timbrica meno “inquieta”, ma più tragica: «Tu/ [...] / voce, se chiami, senza eco/ perduta in sconfinato deserto» (*ibidem*).

Le fanciulle (la figlia di Iefte, Ruth) del dramma biblico, sacrificate o esiliate, diventano, nella ripresa poetica, la lettura (esame) del servita, in bilico fra la “bellezza morta” del suo esilio e l’esistenza concepita come una non corrispondenza tra aspettative, illusioni e giuramenti trasgrediti e se «Egli solo ha osato resistere» (*Nostra rinuncia*), il poeta aggiunge che è l’ente che sente «il peso della divina rinuncia» (*ibidem*).

Il poeta giace nella notte «violata da ingiusto rito» (*I due amori, Pianto della figlia di Iefte*), ed in essa, pur con distinti momenti di elevazione o abbassamento, vi rimarrà quasi fino alla conclusione della sua parabola: la notte si veste di bruniti chiarori e di voci provocanti (che lo chiamano al nulla), alle quali però il cantore non cede:

Notte mia senza un nome
senza un giaciglio!
Le case sono rapite in alto sonno.
Pure le meretrici ora
stanche riposano
[...]
Questa non è la pena di un giorno,
una vita fatta inutile:
è profumo di fanciulla non amata.
Vendetta di una creazione
Violata da ingiusto rito

(I due amori, Pianto della figlia di Iefte).

Il grido del poeta per la propria fede e per la ribellione ad una chiesa intrisa unicamente di forme e depauperata del significato vero del suo mandato viene alimentato dal pianto della figlia di Iefte a tradursi in “sangue sacrificale”:

Giunto è il tempo; ma verserò io
il mio sangue non fecondato
sulle pietre sulla mensa divina
sulle vesti sacre!

[...].

Rimorso non sento, o Notte,
del troppo amore per la terra

(ibidem).

La figlia di Iefte secondo il racconto biblico è offerta dal padre come olocausto per un voto pronunciato affinché possa vincere contro il nemico; ella “accetta”, ma, assieme, chiede di poter

peregrinare per due mesi, prima di “darsi”, sui monti con le compagne a piangere la propria verginità. Il canto tuoldiano *de-finisce* il rito macabro della prostituzione ad una “legge divina” invereconda, ma più ancora *tuona* contro la violazione del vincolo sacro *rotto* da colui che dice io in nome di “D-io” e che non vuole, dunque, condividere l’ardore verso l’Uno, ma disperdere «la cenere dell’uomo» (*ibidem*).

Il pianto è in Tuoldo distinto in due funzioni: donatario di disperazione e donato alla disperazione; tuttavia, sempre, convergente all’interno di un continuo soffio di ribellione. La creazione (intesa anche come trazione/azione materica degli istinti sulle cose) imporrebbe all’ente l’incapacità di essere liberi, di stabilire la futurità, vivere lo stesso rapporto con il divino bloccato o aperto dalla non decisione di colui che si incamminerebbe verso la presunta luce, paralizzato così da una sopraffazione dell’ego più forte (*im-ponibile*) su quello più debole. L’io del poeta è un io che si *battezza* svincolato dalla legge delle cose, nel momento in cui comprende nel dramma di Abramo e nella sua scelta di aderire alla chiamata la totale rivelazione del “Sono”: nel tempo cioè in cui la Parola ricercata (sempre e comunque) si mostra in Isacco.

Il poeta non è salito ancora sulla montagna per donarsi: è prigioniero della ventura della declinabilità del *poi* e non della presunta certezza dell’*adesso*: «Io lo vedrò, io stesso: questi/ occhi lo vedranno e non altri;/ ultimo si ergerà sulla polvere’» (*Salmo della nostra penitenza, 5, Con gli occhi di Pasqua*), «Io ti chiamo/ ma non so pregarti.// [...] .// Io ti chiamo/ ma tu non rispondi» (*Fidanzamento, A suonare i divini sensi*), e il verso, *intanto* (“iterativo concessivo” della volontà di resistere), dice in forma

lapidaria: «io cerco il Suo volto» (*Fidanzamento, Fiori un'altra volta appassiti*).

Dio è “l’Egli” che l’io vede nella creazione, sagomante la terra, il “Lui/IO” che le creature innocenti (tutte lo sono, fin quando non accettano il nulla per il nulla, fin quando non vivono nel nulla del «mistero della santa ragione», *Tu siedi in riva al fiume*) nelle passioni del conoscere senza odio, possono aiutare il divino «a chiedere perdono» (*Fidanzamento, Vigilia di Pasqua*), ossia a far intendere all’uomo il suo comando non un “capriccio” o un “vizio” della sua potenza, ma necessità di corrispondenza “incondizionatamente estrema”, che non chiude l’atto intellettuale, non preclude l’analisi intellettuale della ragione su se stessa, implica, unicamente, in forma categorica (la scelta/bisogno di parlare con il Roveto ardente prevede che il pellegrino sul monte santo si tolga i calzari: quella terra è sacra «mistero della santa origine/ cui obbedisce perfino la pietra/ e danzano le vigne e il mare», *Quare tristis es anima mea?, Tu siedi in riva al fiume*), la volontà di prendere coscienza della natura che ci *informa*. Da qui quella grazia che Dio rivolge all’io («il miracolo è venuto/ di là dal gemito delle pietre,/ della terra screpolata», *Quare tristis es anima mea?, Così la grazia*) inteso nell’adempimento alla promessa fatta ai padri e giacente *nell’in-coscienza* (l’intimità nascosta e la volontà di esporla) di ciascuno. Il vettore di uno spasmo che plaude alla libertà da Lui stesso creata e concessa: *capita* (così la traduce il poeta: un “trasumanare” ovviamente, per quanto attuabile, sempre vincolante) prima di renderla. *Perdono*, quello di Dio, chiesto all’uomo, non come scusa per un inganno da lui prodotto, ma *per-dono* funzionale all’intreccio delle due nature/essenze: il donatario si rende debitore, e il peccato dei creditori è assunto nell’*appetito* (nel senso tomistico:

consapevole tendenza a qualcosa da parte degli esseri intelligenti, *desiderio*) di colui che assomma ogni *appetibile*. Per il ribelle/resistente poeta, la libertà di dire il dramma di questo rapporto assume un carattere di esclusività, che non modifica l'esistenza, ma che fa dell'esistente la pietra necessaria da capovolgere dal volto/Uomo del Tu, che ha «avuto desiderio di noi» (*Quare tristis es anima mea, Potere tu perdonarci. Continuazione*). E il poeta prosegue il cammino, con i sensi più liberi, per acquisire la nozione insita nella dittologia “amore e morte”, che «or ci contendono in vicenda atroce» (*De Profundis*).

La figlia di Iefte/Turoldo dilania l'amore «come una baccante che smembra il corpo di Orfeo [...] compie lo *sparagmos* della figura ideale maschile. Quando il suo spirito esce dal corpo, lo accoglie un gracchiare di corvi che diventano macchie nel cielo. Non c'è *agape* nella storia; solo obbedienza cieca»³⁷: Dio diventa merce di scambio per ambizioni vili, è qui solo un *vestimento*, e le mani del «sommo pontefice» (*I due amori, Pianto della figlia di Iefte*) si macchiano del sacrificio/delitto:

Al sommo pontefice
macchierò il viso e le mani
[...].
Reco sapore di morte alle labbra:
nomi e volti di amici
che in segreto amai: di uno
mi piacevan le grandi mani,
di altri l'armoniosa bocca
o gli occhi ardenti e la fronte

³⁷ M. N. Paynter, *Dal Genesi a Giobbe: l'itinerario poetico*, in D. M. Turoldo, *La mia vita per gli amici* cit., p. 192.

Tutti li assumo ormai e compongo,
al primo tagliando le mani
al secondo le dolci labbra
al terzo gli occhi di fiamma cavo.
Con le stesse mie mani distruggo
la figura d'uomo impossibile.
Tutti morti, caduti dal cuore

(*ibidem*).

Non propriamente di un misticismo che si muove tra oblio del sacro e pienezza del divino si può parlare per questo periodo poetico turoldiano, nel quale il poeta non si sofferma sulla spiegazione del Nulla (come farà successivamente) quanto di una lotta, di una militanza in seno alla chiesa stessa, e Giobbe è il *symbolon* che Turoldo assume per *qualificarsi*:

io sono tornato a Giobbe perché non posso vivere senza di lui, perché sento che il mio tempo, come ogni tempo, è quello di Giobbe; e se ciò non si avverte è solo per incoscienza o per illusione. Io sono tornato a lui, perché da lui ho ricevuto l'unica soluzione possibile della mia vita³⁸.

Con il *Canto di Ruth*, il verso entra in quello spazio “dell’*opposizione* dell’attivismo” e del “non attivismo”, nel quale l’intreccio lirico si coagula nella scelta definitiva di aderire alla comprensione, che presuppone comunque la considerazione di due opposte visioni del mondo, della *peregrinatio* dell’essere: da un lato, il dominio dei sensi e la promessa da essi fatta per il potere sulle cose mondane, e, dall’altra, la rinuncia come dono da rendere a Dio in risposta al “suo scandaloso essere”, al suo chiedere perdono. Nel *Canto di Ruth*, a differenza della figlia di Iefte, l’*agape* si qualifica

³⁸ D. M. Turoldo, *La parabola di Giobbe*, Liscate-Milano, CENS, 1992, p. 170.

come unico e vero metodo per comporre i percorsi dello *scandaloso* divino («o creature innocenti, pure voi/ aiutatelo a chiedere perdono», *Vigilia di Pasqua*) attuato nella resurrezione; da qui la ribellione del figlio verso il suo generatore e del sacerdote verso la (sua) chiesa. Ruth soffre la sete, e pur tentata resiste: ella rappresenta l'esempio dell'obbedienza all'esilio, alla scelta di riscattarsi nell'amore sponsale per mezzo della pazienza e del lavoro. La resistenza diventa riscatto ed è dunque offerta come dono dall'uomo a se stesso: questa è la libertà concessa (connaturata) da Dio alla creatura:

addio, campagne riarse,
Dio grava ancora la mano
la fame ritorna.

[...].
Ruth si aggira fra gli astri
a cercare i covoni
ove tiene padiglione lo sposo

(I due amori, Canto di Ruth, 1, Paese deserto).

La danza interrotta dalla figlia di Iefte riprende con quella delle figlie di Giobbe; il resistere stipula il contatto tra i due amori (vita e morte), e Tuoldo si "allinea", e vi rientra pienamente, diremmo, nella tradizione degli scrittori ispirati ma, assieme, disperati per la crisi della comunità ecclesiale dilaniata dal meretricio politico in cui "istituzione" è il termine primo e ultimo, dal quale Roma pende e dipende. Solo rifiutando il potere come assoggettamento alienante dei popoli si gusterà l'essenza della chiesa (corpo mistico del Cristo), oltre la concezione verticistica, che genera la cattiva interpretazione dottrinale, e Pietro ne è l'unica *base*. Un cantare

pulito dalle stimmate di Francesco («le stimmate del Serafino», *Fidanzamento, Lungo raggi obliqui*), mentre «la cupola tutto splendore» (*ibidem*) si sfalda nell'orto degli ulivi:

mi pare sentirLo
tossire nell'orto e certo risuda
sangue, ma almeno le piante

e queste creature semplici sono
a Lui infallibili amiche

(*Fidanzamento, Veglia di Pasqua*).

Solo Giobbe comprende la pazienza e il grido, l'amore verso le cose del Dio nascosto e le cose del tempio di Dio: il poeta peregrino, esiliato nella sua chiesa, dalla sua patria, mediante la Bibbia, e solo tramite essa, proclama la libertà di invocare e lottare, di reagire alle piccolezze, ai formalismi e alle lusinghe dei palazzi.

Come Iacopone, promotore della povertà e della *simplicitas*³⁹, esuberante nelle sue “satire” e sofferente nelle preghiere ascetico/mistiche, critico verso la corruzione dell'ordine francescano (attraverso la forma della *lamentatio*), così anche il Nostro, “plagiato” dalla *verità* della povertà, l'unica che possa interloquire con il divino, la sola “esperienza” che *gli resiste*, secondo l'esempio di Giacobbe, divenuto per la *povertà* (povero di spirito nell'accezione di *discretio* – la capacità di discernere ciò che Dio è da ciò che Dio non è –, nella semplicità della tenacia dell'*invocatio*) e la fermezza del suo conoscere, il santo Israele.

Permane sempre e comunque, come più volte ribadito (e non sarebbe possibile in Turolto un rovesciamento/capovolgimento), la

³⁹ Sulla poesia di Iacopone e sulla poesia del periodo in cui questi opera cfr. *Iacopone e la poesia religiosa del Duecento*, a cura di P. Canettieri, Milano, BUR, 2001.

minaccia del non essere Essere, del predominio della povertà dell'anima (qui nel senso di misera cupidigia e solitaria nullificazione), della sconfitta della numinosità dei sensi da parte di quelli nati dalle passioni dell'“istinto cerebrale” o dalla prassi ad un'affezione sentimentale reiterata nella degenerazione “masturbatoria” («Noi invece errammo insensati», *Preghiera per l'amicizia con Gesù*) di un'idea il cui oggetto è il riflesso negletto di ciò che l'io fa evaporare dal labirintico percorso dei suoi ricordi. E la stessa fede non placa il tormento né per il “giungente” né per il “già accaduto” (tema centrale della raccolta *Preghiere tra una guerra e l'altra*, dato alle stampe nel 1955 per la Corsia dei Servi, che riprende molte delle liriche pubblicate nei precedenti libri): al centro il Cristo sulla croce, il Cristo denudato ed umiliato nel tempo sul tempo:

come chiamarlo [questo tempo]? Tempo di confessarsi? Eremitaggio? Tutto ci può aiutare, anche se poi ogni termine è inadeguato e approssimativo: le cose sono sempre più grandi. Ciò che è vero è e rimane il mistero. Invito a contemplare, a cantare, a pentirsi, a sperare. E però dirò tante volte la mia (forse anche la vostra) disperazione.[...].

Nessuno creda che si possa staccare la poesia dalla vita; la poesia non è un esercizio letterario, e tanto meno la vita è accademia. La nostra, poi, questa che ci è toccata in sorte, pare che porti i segni di una maledizione. Intendo, di questo nostro modo di vivere, di queste furiose ideologie e feroci politiche.

Ma è giusto cantare solo il negativo del mondo? È che non ci sia ancora speranza?

[...]. La gloria di Cristo è la sua stessa morte. [...].

Allora non resta che puntare sulla resurrezione attraverso la morte del mondo. ‘Voi non siete del mondo’ [...]. Ma è una posizione scomoda. Io posso dire di sperare più di voi; ma la mia speranza non è ‘umana’; anzi, nasce precisamente dalla cenere quotidiana di *queste* speranze che appunto ci illudono di vedere, con occhi di fede, il vero dramma dell'uomo. La nostra lotta ‘è contro

i reggitori di questa tenebra'. Ed è così che la poesia quando è vera poesia è un atto di fede, un atto di vera religione, e perciò è un fatto liberatore. [...].

Queste mie cose, [...], nascono in un contesto appunto di preghiera. Avevo tentato anni fa di confondere i miei pensieri con gli stessi salmi della Bibbia. Volevo addirittura pregare così, con la liturgia e con il popolo. E meditando precisamente sui salmi avevo composto 'preghiere tra una guerra e l'altra'. Ma non è possibile rompere secolari abitudini, non è facile liberarci dall'impersonale. E così la liturgia continua ad essere in dicotomia con la vita, e il culto rischia di andare per conto suo (finché dura), in divorzio con la fede. Siamo appunto divisi in noi stessi, vite senza sbocco e senza creatività. Eppure sono convinto che questa è la via per uscire dalla maledizione e dal deserto⁴⁰.

⁴⁰ ID., *Ciò che non è facile dire... e Il dramma è religioso in Preghiere tra una guerra e l'altra*, testo confluito poi, in ID., *Il sesto Angelo. Poesie scelte (prima e dopo il 1968)*, Introduzione di A. Romanò, Milano, Mondadori, 1976, pp. 3-4 e 9-10: da quest'ultima edizione verranno citati i brani lirici e le prose (vere e proprie analisi del poeta sui suoi stessi componimenti) tratte da *Preghiere tra una guerra e l'altra*.

2.4 La salmodia e il ‘corno’ della chiamata

Mediante le formule lessicali della catalogazione filologica e il processo poetico dei testi salmici, possiamo scoprire un passaggio ulteriore della *peregrinatio* tuoldiana.

L’aspetto stilistico del salmo (ma non solo, ad esempio di molti altri libri in prosa del Vecchio Testamento), così come si presentava non molto tempo fa, *veniva formato* da un gioco di regole e di motivi che hanno dovuto subire obbligatorie *contraintes*, collegate in primo luogo alla distinzione (di assai difficile operabilità) tra diversi generi commisti. Suddivisione, questa, che non sempre è potuta avvenire per l’applicazione di canoni inadeguati, basati su criteri che hanno individuato e classificato i componimenti in due categorie: “alti” e “bassi”; i primi sarebbero quelli che trattano di guerra e di preghiere maestose rivolte a Dio dai capi del popolo, e i secondi identificati in lamentazioni e composti anche per la “massa orante”. Un attento e capillare lavoro di riorganizzazione del materiale, soprattutto nel Novecento, ha portato alla messa a punto di un sistema filologico ed ermeneutico che, pur tenendo in dovuta considerazione gli studi operati nel corso dei secoli, ha evidenziato le suddette mancanze, procedendo ad una nuova ripartizione (mediante lo studio della lingua ebraica, la considerazione dei contesti storici, le traduzioni greche e latine) il cui principio risiede nella ricostruzione del ritmo unitamente al pensiero laico e religioso che lo regge. Nei *Salmi* si possono distinguere, infatti, vari modi letterari e diverse istanze singole, confluiti, per scelta degli autori o per “decisione/necessità” degli antichi copisti, in aree semantiche che dividevano, all’interno di uno stesso componimento, temi e motivi e che per l’incuria di chi non sapeva ben intendere la sistemazione dei versi, a

causa della scorretta conoscenza del referente linguistico/metrico, si è verificata una doppia e spesso tripla sovrapposizione di testi.

L'esegesi ha inteso, dunque, riorganizzare questo libro della Bibbia seguendo procedure interpretative ricollegabili alla dottrina dell'arte del linguaggio: la poetologia salmica⁴¹, che ha messo in luce l'umanità viva della scrittura: gioie, dolori, battaglie, preghiere si alternano di continuo, ora come moti di un singolo individuo ora come reazione di una specifica classe sociale. La poetologia ha offerto un significativo metodo interpretativo, che si è rivelato, anche per Turollo, riferimento insostituibile per porre fra le basi del suo edificio linguistico/ideologico la suddetta poetica dell'uomo: l'uomo che invoca il Dio unico, quello che prega, maledice e "resiste" col canto, mediante il corno, con l'arpa, col tamburo, con la cetra, con i cembali, con le corde, col flauto, la disfatta del mondo, al male che si auto-provoca, a quello subito dalla prevaricazione degli "ingiusti" e a quello "proveniente" da Dio stesso :

Proprio perché parola dell'uomo questi carmi sono intrisi di lacrime e sorrisi, di sofferenza e di speranza, di supplica e di ringraziamento e, nonostante la tradizionale attribuzione globale a Davide, il re della dinastia messianica, essi coprono un arco storico e letterario ampio quanto l'intera storia d' Israele. Si va, infatti, dal canto della tempesta 'dai sette tuoni', un testo forse del XII sec. a. C. opera di un Israele appena approdato nella terra di Canaan, alla marcia militare [...], passando attraverso la potente ode di Davide raccolta dal Salmo 18 e la straziante elegia pronunciata 'lungo i fiumi di Babilonia' durante l'esilio del VI sc. a. C.[...].

⁴¹ Sulla complessa e articolata struttura del salmo e sui testi biblici rimandiamo, per una visione che tenga conto dei rapporti fra essi e per un'analisi dettagliata della loro poetica, all'interno di una vastissima e antichissima esegesi, agli ampi e particolareggiati studi di R. Guardini, *Sapienza dei Salmi*, Brescia, Morcelliana, 1976. T. Merton, *La preghiera dei Salmi*, Brescia, Queriniana, 1989 e K. Seybold, *Poetica dei Salmi*, "Studi poetologici sull'Antico Testamento", I, ed. it. a cura di D. Astori, Brescia, Paideia Editrice, 2007.

È per questo che la stessa definizione dei ‘generi letterari’, cioè dei modelli fondamentali entro cui l’incandescenza dei sentimenti e della fede si ordina e si esprime, corrisponde ai grandi itinerari della vita. [...].

Proprio perché è ‘anatomia dell’anima’, come diceva il riformatore Calvino, il Salterio è la testimonianza della crisi di fede (Salmo 73) ma anche dei vertici luminosi della mistica (Salmo 16), è la registrazione autobiografica delle disperazioni più tenebrose (Salmo 88). [...].

Nella sua opera *Aurora* il filosofo Friedrich Nietzsche scriveva: ‘tra ciò che sentiamo alla lettura dei Salmi e ciò che proviamo alla lettura di Pindaro e Petrarca c’è la stessa differenza che intercorre tra la patria e la terra straniera’. Relegati troppo spesso solo su libri di pietà, imprigionati in commenti religiosi e vagamente spiritualistici, i Salmi chiedono di uscire dalle aree sacre, di ritornare nel rumore delle città⁴².

L’assetto formale e l’elaborazione del verso sull’idea complessa propria dei *Salmi* sono dal servita riorganizzati quasi a supporto della sua storia, che diventa cronistoria nel resoconto “minuzioso”, della congiuntura strutturale (è presente la volontà di costituire un *corrispettivo*) tra l’endecasillabo della tradizione poetica italiana e quello, che definiamo *corno* (la *musica* di Davide), proprio della ritmica del *Tehilîmm*. Il modello testuale salmico (asserzione, espressione e comunicazione: simbolo, sintomo e segnale) è costitutivamente dinamico per definizione, ed ha *eo ipso* «una funzione pragmatica, dunque dialogica, orientata all’azione, allocutiva o conativa. Tutti i testi salmici vogliono agire sui destinatari primari come sui secondari, lettori e recitatori. L’espressione imperativa [...] è la forma comune d’espressione»⁴³, e Turoldo riprendendo il ritmo giaculatorio rende i termini salmici impiegati nelle proprie liriche in forma incisiva, laconica, tendente

⁴² G. Ravasi, *Introduzione a “Lungo i fiumi...”- I Salmi*, traduzione poetica e commento a cura di D. M. Turoldo-G.Ravasi, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 2003, pp. 9-11.

⁴³ K. Seybold, *Poetica dei Salmi* cit., p. 19.

alla condensazione del proprio pensiero con quello degli scribi, e da ciò deriva l'“inglobazione” nella ripetizione delle formule in una stessa strofa. Lo studio delle *singole parti* degli inni innanzitutto e la conoscenza diretta della lingua ebraica (dell'aramaico, del greco e del latino) hanno consentito al poeta più comodamente di poter addentrarsi, da competente della lingua, nella complessa struttura versificatoria dei testi della Scrittura. L'esametro di cui parla Gerolamo, mediante il quale quest'ultimo, con l'ausilio di giudei colti, si accosta al Libro e lo traduce, rappresenta un importante precedente (non certo l'unico: nel corso dei secoli si sono succeduti, comunque, pur diversi fra loro, prestigiosi studi e traduzioni), che il poeta conosce, così come l'interpretazione operata dall'ermeneutica medioevale e da quella moderna, le quali offrono rielaborazioni significative dei contenuti e delle formule costituenti (*porta*, *chiusura* e *casa*, che definiscono rispettivamente la prima, la seconda e la terza parte del verso) il genere poetico (*Dichtungsart*)⁴⁴, che Turolfo analizza minuziosamente e che riprende per il suo canto. Utilizzando la successione numerica (molti componimenti di ampia lunghezza presenti in varie raccolte del servita, aventi un unico titolo e registrati sotto un unico motivo, per esempio *Crociera sul Lago* - l'ultimo testo della sesta e conclusiva sezione di *Udii una voce* - sono divisi e suddivisi dal sistema della numerazione progressiva: 1, 2, 3 etc., come avviene in molti libri della Bibbia), l'invocazione incipitaria, la lode succeduta al lamento, i medaglioni storici intrisi di riflessioni teologanti, tutti costrutti che rispecchiano un dialogismo mediato dalla letteratura europea, di un misticismo

⁴⁴ Sullo studio e l'interpretazione delle Scritture rinviamo, per una sintesi del vasto processo ermeneutico ad esso connesso, alle “norme” interpretative riportate da Bianco nel suo particolareggiato lavoro: F. Bianco, *L'interpretazione della Scrittura nel Giudaismo, nella Patristica e nella Scolastica*, in ID., *Introduzione all'ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 2002, pp. 21-43.

cioè che addensa di immagini “allucinate” e “diafane” la parola. La forza della tecnica del tradurre, di rendere cioè dal testo in lingua ebraica lemma e senso strettamente collegati, fa sì che il servita si eserciti di continuo a questa scuola, stravolgendo comunque il ritmo nel formare la propria parola. Sarebbe impossibile, infatti, ed occorre precisarlo, adattare la “metrica occidentale”, per differenti (e ovvi) computi sillabici e per la posizione di figure che nella lingua del Libro rappresentano uno *specifico* ritmo e un particolare tempo (e per giunta nella poesia) ad una costruzione sonora che non le appartiene. Il salmo è dunque un modo, anzi il modo rivisitato di cantare con l’endecasillabo italiano quelle immagini. Il poeta non solo prende i *Salmi* a modello per i propri componimenti, ma li versa anche in lingua italiana⁴⁵.

Nella trasposizione tuoldiana (pubblicata con il titolo *Lungo i fiumi...*) ad aprire e chiudere ogni sequenza è una breve perioca che interpreta poeticamente il senso dei testi, seguito da una dossologia e da un *oremus* (nei quali vengono esposte le riflessioni e le intenzioni dell’orante e della comunità), accompagnati, a loro volta, dal succinto commento filologico/ermeneutico e storico/teologico di Ravasi.

L’ “ingresso” del libro dei *Salmi* (paratesto lirico), quello nel quale sono presenti brevi componimenti di Tuoldo (mentre nell’altra edizione è offerta unicamente la traduzione) e che, dunque, ci interessano particolarmente, è costituito da una una lunga invocazione/introduzione poetica del Nostro, che nella reiterazione imperativa innalza l’allocuzione a supplica nelle modalità sequenziali dell’anafora incalzante («Vieni», *Vieni di notte*),

⁴⁵ Nel 1973 Tuoldo traduce i *Salmi* senza alcuna aggiunta di propri versi per i tipi Dehoniani, e, nel 1975, sempre a Bologna per la stessa Editrice dà alle stampe la traduzione del *Salterio corale*.

proposta per ben otto volte (in cui «Egli» è posto sempre all'inizio di ogni capoverso); essa viene, poi, interrotta da una strofa di tre versi (che si apre con un *noi*), per riattivare conclusivamente il grido d'aiuto: «Vieni sempre, Signore». Alla fine dell'opera, l'ultima pagina riporta un altro testo/preghiera nel quale il termine centrale è «Amore» (*Amore che mi formasti*), che lega inscindibilmente il vetero al neotestamentario *messaggio*.

Nel libro (realizzato anche questo con Gianfranco Ravasi) *Il canto della rana. Musica e teologia nella Bibbia*, Tuoldo si rifà, per spiegare l'arte del costrutto verbale nella Scrittura, alla nozione di musica e a quella di "tecnica poetica" che, per quanto limitate nel rivelare il divino, sono tra le poche, se non le uniche, alle quali è concesso di "respirare", di *dire*, cioè, il "fiato" di Dio e dell'uomo: *pneuma*, quindi, che unifica le due essenze in una similare funzione ritmica:

È la musica il culmine di ogni arte. Non a caso i Greci [...] chiamano musica l'arte che ispira a tutte le muse: universo di ogni espressione dello spirito, linguaggio supremo della divinità.

Nessuno mai potrà dire quello che Dio esprime. Anche a Dio nulla di meglio si addice che la musica, nella foresta dei segni e delle immagini. [...]. L'ultimo atto della musica è l'assoluta intraducibilità. Perciò musica quale confusione di tutte le arti.

Non a caso solo nella musica si può dare la ripetizione: l'inesauribilità della composizione, la possibilità di durare senza fine⁴⁶.

Il soffio (l'*azione*) di Dio e dell'uomo si espande nella musicalità attinta dai *Psalmi* in tutta l'opera poetica del servita, e la ritmica dell' endecasillabo, frazionata e non sempre espansa con ordine nei

⁴⁶ D. M. Tuoldo, *Cantate a Dio con arte*, in G. Ravasi- D.M. Tuoldo, *Il canto della rana. Musica e teologia nella Bibbia*, Casale Monferrato (AL), Edizioni PIEMME , 2003, pp.14-15.

libri del servita, *dice* la non quantificazione della responsabilità di “ricusare l'accusa” della *risonanza* del silenzio di fronte al nascondimento della responsabilità non considerata dall'ente, che si pone come privo, il più delle volte, di unità tra l'io pensante e la riflessione sul *medesimo* e, assieme, attento, comunque, a diagnosticare l'intuizione su Dio (a partire da *Udii una voce*), che sembra «non essergli necessario» (*Come una barca di Canne*), stordito dalle «innumeri dissolvenze» (*ibidem*) della materia:

dimenticheremo gli accenti
che ci appassionavano
[...].
Io già intuisco
quanto di verità è racchiuso nel Libro
[...].
E se Egli continua a creare
è senza ragione.
(ibidem).

Se il conoscere si identifica nell'intuizione di «ebbrezze inaudite» (*ibidem*) e nell'«udire il cedimento improvviso di queste che realtà non sono» (*ibidem*), esso stesso promuove come riassunte delle miserie umane («Sono il riassunto/delle miserie umane», *Mulieres, nolite flere*) la musica a condensare l'idea della fine tradotta come “presunta certezza” «che Egli/ potrebbe anche annientarmi/ senza lesioni alcune» (*Come una barca di Canne*). La lirica attua questo collegamento nell'iterazione dei termini (non sempre rimati, o meglio quasi mai) «voce», «silenzio» (ai quali più volte abbiamo fatto riferimento) in un'intelaiatura avverbiale in cui il predominio dei vettori temporali «ieri», «domani», e in quelli spaziali di «lì» e «qui», «là» e «qua» (che costituiranno anche le *indicazioni* musicali

e i ritmi della versificazione contenuta nei successivi testi poetici del frate) con valore di “avverbio di predicato”, assieme a «solo», «perfino», «soprattutto», «specialmente», identificano il *focus* («l’elemento della frase a cui l’avverbio focalizzante si riferisce»⁴⁷) sul quale porre l’accento principale della *parola*. Abbiamo dunque, a partire da *Io non ho mani* e fino a *Canti ultimi*, un verso che segue l’“andamento libero” della maggior parte della poesia italiana del Novecento. Esso, non vincolando lo scrittore alla rima e all’isosillabismo (che in alcuni –molto rari – componimenti è, comunque, presente), cede il posto all’anisosillabismo (riscontrabile nella tradizione poetica italiana in cui l’alternanza di settenari ed endecasillabi è operata, ad esempio, nella canzone libera leopardiana⁴⁸): si ha, dunque, nella poesia tuoldiana la successione di versi di differente misura. Il ricorso frequente al polisindeto, in apertura, contribuisce a costruire in molti componimenti di intonazione salmica l’anafora. Il verso risulta compositamente complesso, percorso da una strategia che preleva e abbandona “convulsivamente” prestiti dalla tradizione, e la metafora si fa garante così di una scrittura analogica.

Se nel “primo” Tuoldo l’io si differenzia in modo netto dal noi e dal Tu, nel “secondo” e “ultimo” Tuoldo il pronome di prima persona singolare e di prima plurale si impone su tutto e tutti, e il nome divino si erge in una reiterata serie di attribuzioni, che rendono di difficile comprensione l’unione tra i versi consecutivi (quasi asintattici), ora prodotti dal «Tu» ora da un lungo periodo, che

⁴⁷ C. Andorno, *La grammatica italiana*, Milano, Paravia -Bruno Mondadori Editore, 2003, p. 44.

⁴⁸ Per una peticolareggiata visione del verso italiano non solo del Novecento cfr. W. TH. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Felice Lemonnier, 1991 e F. Bausi- M. Martinelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993

confonde la linea “versale” con quella prosastica nella ripetuta allitterazione della “t”.

Vi è, dunque, un commisto di aspirazione/deviazione, un annettere e un rigettare continui, un richiedere alle fonti e alla tecnica filologica/interpretativa da lui applicata per la traduzione dall’ebraico la partecipazione diretta del “loro intervento” e, assieme, un’ inversione di marcia, che sembra escludere ogni ripresa allusiva. Il poeta vive nella sistemazione ritmica del suo canzoniere un perenne laceramento di scelta stilistica: se è convinto (e lo è) fino alla fine di conformarsi alla *mediazione* fonico/ritmica e soprattutto d’immagini derivante dai *Salmi*, dall’altra parte, la seduzione/ispirazione del verso libero sintattico (informale) del Novecento italiano si configura quale “donatario” dell’immagine/*vulnus* del mondo che, appunto, il “versoliberismo” forgiato su una sintassi, che è retta da verbi all’infinito, introduce nella domanda sempre aperta di un passato iterato nella costante presenzialità/autoreferenzialità, che sfocia nel “futuro ottativo” del Qohelet.

La *voce*, partorita dall’omiletica, o meglio “scritta” *anche* per la declamazione predicatoria, influisce in circolarità perenne nei testi, “memorizzando”, nel collegamento tra racconto (modo di esistenza) e immaginario (inteso come intenzionalità dell’intero processo di ricostruzione del “tessuto antropologico” e della rappresentazione del *contratto* tra la testimonianza del o dei soggetti sulla cosa che *n’est plus* e quella che *a été*) e del divino suggellante il *proteron*. È sempre la voce che spinge il verso a risuonare nella datità che l’oralità riflette sulle emozioni (poesia aspirante senza sosta a farsi

eco)⁴⁹. Una voce che è emanata “dal pulpito”, una poesia che diviene essa stessa *ambone* dal quale annunciare l’evento, come dai templi e dalle sinagoghe dai quali si invoca col salmo JHWE.

Il discorso orale inteso, allora, come momento anticipativo (già precedentemente accennato ma ora, dopo l’analisi salmica, trova un sua “naturale” risoluzione), della comunicazione scritta, soprattutto in una società, quella in cui vive il poeta, in cui il dominio dell’atto/parola e del visivo/uditivo sull’ “azione scritta” si impone in forma categorica; quasi un ritorno in dietro, si direbbe, che preclude, contemporaneamente, un rilancio, anomalo ma incisivo, della scrittura fissata sul foglio. È necessario che non si dimentichi il ruolo del frate e l’azione catecumenale da lui svolta in un periodo nel quale la diffusione dei mezzi di comunicazione incrementa l’oralità, se pur in modo diverso rispetto al passato, e la voce dunque, commenta Di Girolamo,

sarebbe [per Zumthor] ancora centrale anche nella civiltà della scrittura. [...] ‘capovolgendo il punto di vista, si può affermare che l’oralità mista [ossia un’oralità che si realizza nel momento in cui l’influenza dello scrittore rimane al di fuori] è dovuta all’esistenza di una cultura “scritta” (vale a dire in possesso di una “scrittura”) e che l’oralità secondaria è dovuta [una oralità cioè che parte da un ambiente dove voce ed immaginario sono soggette ad essa] all’insistenza di una cultura “letterata” [...]. L’invito di Zumthor è a superare la netta opposizione istituita tra oralità e scrittura, e a cogliere il continuum esistente tra le varie forme di espressione artistica⁵⁰.

In entrambi i casi si rispecchia la presenza, o meglio il progetto della rappresentazione di una o più istanze poste di fronte l’astante

⁴⁹ Sulla relazione fra oralità/voce e scrittura cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1984.

⁵⁰ C. Di Girolamo, *Oralità e scrittura*, in F. Brioschi-C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1996, p. 94.

(reale o ipotetico), del processo che, nella comunicazione in generale e nel caso particolare di Turollo, si compie nell'atto concreto della pubblica declamazione, aldilà delle schematizzazioni tra mittente e destinatario, che probabilmente, se fossero reiterate nella formula "canonica", si chiuderebbero al solo *segno* (quello prettamente linguistico-formalista), per il quale il contatto avverrebbe tra l'io e il tu, o nei riguardi di un Tu lontano dalla "lingua/discorso" che l'umano *vorrebbe* intessere con una trascendenza lontana.

In Turollo se esistono, come esistono all'interno della sua *poetica* (intesa come programma del messaggio da trasmettere, che implica necessariamente un *medium* per attuarsi), momenti scansionati (emotivo, fàtico, conativo, referenziale etc.), essi, *però*, si amalgamano nella "figura" (che è del poeta la *speculare* rappresentazione) in un interscambio comunicativo scelto, anzi prescelto; e il *medium* viene interpretato e reso dalla stessa triade soggettiva (poeta-Dio-umanità) in alternanze discontinue, sulla scia dei movimenti (anch'essi irregolari) dell'essere e dell'ente :

La comunicazione umana, verbale e no, differisce dal modello del *medium* soprattutto perché, per aver luogo, richiede un feed-back anticipato. Nel modello del *medium*, il messaggio procede dalla posizione dell'emittente a quella del destinatario. Nella comunicazione umana reale, invece, chi invia il messaggio non deve essere solo nella posizione dell'emittente, ma anche in quella del destinatario, prima di poter inviare qualcosa. Per parlare, è necessario indirizzarsi a un altro o ad altri⁵¹.

Se l'autoriflessività è, dunque, operata, lo è nella considerazione dell'altro, e in Turollo l'altro è il prossimo, colui che accoglie la voce, che la "tocca", o tenta di farlo, la voce del *medesimo* (dunque

⁵¹ W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986, trad. it a cura di A. Calanchi, revisione di R. Loretelli, p. 242.

anche di se stesso, in questo senso si può parlare di *ritorno*), al quale facevamo riferimento (l'io dell'io, del tu: l'altro, e, assieme, del "Lui": Dio), il co-soggetto della sua parola/scrittura. L'oralità quale presupposto del verso: recettore della parola pronunciata e inviata "per bocca" ai soggetti, scritta nella modalità di un vedere e di un ascoltare l'eco erompente e dirompente, paragonabile a quello del corno di Davide, al *Šôfar*, che produce un suono stridente, "tetro" attraverso cui il sacerdote scandisce «il tempo liturgico con le neomenie, gli inizi dei mesi lunari»⁵², in una eco quasi perpetua. La lirica è per il poeta rimando della chiamata-oscura («Il sommo Iddio incombe nel silenzio» *Lungo raggi obliqui*) e della terribile presenza misteriosa, un sentirsi come soggetto e oggetto principale dell'universo e, assieme, un "vedersi nel suono" del rimando per mezzo del corno soffiato «dall'interno attraverso lo sguardo emotivo e la voce emotiva dell'altro [...]. Auto-oggettivarmi liricamente significa permettere allo spirito della musica di invasarmi»⁵³. Da ciò l'educazione (il ritorno sui percorsi già battuti) dei sensi sulle loro stesse movenze, implicate nel ricambio continuo dell'enunciazione, che diventa trasfusionale al concetto intersoggettivo prima e interroggettivo poi tra il discorso e il mondo, per entrare, infine, nell'esclusiva indicazione del messaggio poetico, del quale il pubblico è il ricettore responsabile e responsabilizzato di questo processo, esso

non si limita a essere destinatario di un messaggio letterario ma è direttamente costituito come collaboratore ideologico; è spettatore di ruoli letterari separati e contemporaneamente attore di un processo allargato di utopia; [...]. Pubblico

⁵² G. Ravasi- D. M. Turollo, *Il canto della rana. Musica e teologia nella Bibbia* cit., p. 75.

⁵³ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, p. 153.

della poesia turoldiana è quindi, [...], quell'orizzonte civile e ideologico che [...] [accetta] la funzione carismatica del poeta in quanto tale⁵⁴.

Il motivo impressionante e lugubre prodotto dal corno e accompagnato dagli strumenti del re poeta vengono tradotti da Turolfo nella ripetizione costante: un *ri-torno* reso dal prefisso “ri”: «ricomporre», «rifare», «ricostruire», «risorgere» proprio del tono antifonale, che detiene un ritmo seducente, non solo mistico ma anche diabolico: e se Davide con la musica faceva ritornare in sé Saul, l' “orgoglio idolatrico” prodotto dallo stesso suono veniva inteso simultaneamente come rilassamento dei sensi, per cui «sublime e sensuale [...], divino e demoniaco si trovano divisi da frontiere labili, [...] sacro e profano si scontrano»⁵⁵, così il corno richiama l'essenza della resistenza continua. Il servito utilizza il *ritorno musicale* dei salmi come ripresa etica, derivandolo, assieme, da quella “ripetizione dell'esistenza” introdotta da Kierkegaard, che la relaziona alla scoperta della verità: una ripetizione di immagini e parole per mezzo della quale avviene l'esistenza, e Dio stesso mediante la ripetizione della parola (che è «stridori di migliaia di trombe», *Ascolta il nostro grido, o Giobbe*) ha generato dal suo *suono* il mondo⁵⁶. La lirica è così un produrre suoni e un chiudersi al suono, un emettere il giudizio sapienziale e un rigettarlo, e le particelle esclamative mentre sono intese come espressioni vocazionali esprimono, assieme, lo stupore e tendono a rimanere meri segni grafici di fronte all'inespresso: il verso, fino ad ora

⁵⁴ G. Luzzi, *Le raccolte degli anni Settanta*, in D.M. Turolfo, *Lo scandalo della speranza* cit., p.54.

⁵⁵ G. Ravasi- D. M. Turolfo, *Il canto della rana. Musica e teologia nella Bibbia* cit., p. 132. Un attento esame dei lemmi poetici turoldiani e specificamente indicanti il “ritorno” è stato eseguito da Savoca nel suo *Vocabolario della poesia*: G. Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995.

⁵⁶ Cfr. S. Kierkegaard, *La ripetizione*, trad. it. a cura di D. Borso, Milano, Rizzoli, 1996.

analizzato, si rivela come ricerca di verità, che gli sfuggono di continuo, in un ritmo imperfetto, come imperfetti sono ancora i sensi del pellegrino, che attende di essere *novus*: rinnovato, come Giobbe, dopo le innumerevoli prove, non in un approdo di morte:

importa invece sapere che ancora
generasti sette figli e tre figlie:
non di morte fu l'approdo di Giobbe

(Salmo della nostra penitenza, 2, Il pianto degli amici).

Capitolo III

Il dramma è Dio

3. 1 Amore e morte: la battaglia del risveglio

Dalla “*forma del vuoto*” e dal desiderio di riempirlo sostituendo ad esso la pienezza della luce, “l’ingombrante pienezza”, il poeta loda la persona nella sua complessità, e riprendendo S. Bonaventura, che parla dell’uomo come *sinolo ontologico*, mette in relazione i processi dell’autocoscienza con quelli provenienti dalla natura (assetto fisico/meccanico) riflettendo sull’operato e sulla libertà dell’individuo e delle scelte fatte dalla *carne* (in ebraico *basar*): l’unione della materia all’anima, che non garantisce la dispersione del dramma («rimarremo soli/ con tutte le alte paure», *Preghiere tra una guerra e l’altra, Con tutte le altre paure*), che è dell’uomo, in continua attesa di essere libero dalle tensioni terrene per non *essere* più «favola alla gente» (*Libertà solamente chiedo*), oltre l’esilio dei sensi. Quest’ultimi, ora, *maturano* in un nuovo passaggio, quello cioè dato dalla trasmissione consapevole delle loro movenze, trasferimento questo derivante tra ciò che proviene dall’esterno e ciò che cresce all’interno delle percezioni, e, assieme, dal rapporto tra *anima* e *animus*, così come viene inteso da Agostino, che riflette, nelle sue *Confessioni*, sul corpo corruttibile che *opprime* l’anima¹.

¹ Cfr. Agostino, *Le confessioni*, 7, 17, 23, testo latino dell’edizione Maurina, introduzione, trad. it. e apparati a cura di G. Vigni, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni S. Paolo, 2001. E ancora, sulle *Confessioni*, cfr. l’*Introduzione* di Carena a Agostino, *Le Confessioni*, trad. it. e note a cura di C. Carena, Torino, Einaudi, 1984, pp. VII- XXXI. Sul concetto di anima da parte di Agostino rimandiamo all’*Introduzione* di Giovanni Catapano a Agostino, *De immortalitate animae*, traduzione, note e apparati di G. Catapano, Milano, Bompiani, 2003.

Dalla dimora temporanea dell'*esilio*, quello prodotto dalla *presenza* del silenzio interiore e dalla notte dello spirito, il poeta ricerca «riviere ospitali,/ a fuggire la nostra presenza» (*Esilio*), la quale si impone come impersonale all'ente stesso, luogo misterioso del soggetto, forza sotterranea la cui azione di persuasione sulla mente blocca la *rêverie* in un delirio brutale, per il quale il ricercare l'origine dell'essere posti in un continuo ri-ciclo con il mondo distrugge la speranza in una "sazietà bulimica" prodotta da un'attesa, che è malata di se stessa; la presenza qui come condizione/immagine dell'uomo «in gerontocomio» (*Tu non sai*).

Si erge imponente e straziante la follia della sconfitta, l'ubriacatura delle passioni, l'aborto della fede: il poeta è a un bivio, non vuole proseguire il suo cammino, ma le mani tentano, simultaneamente, pur stanche, un altro movimento: fendono l'aria a designare la sconfitta del misterioso "torturatore del cuore" riportando, infine, il "palmo al petto" per pronunciare il sibilante testamento:

Fino a quando ti aggirerai
per questa selva di pensieri?

Tuo asilo sono i recessi
inesplorati del cuore
Tue strade le vene oscure,
tu e io siamo un paese
solo, ancora ignoto

(*Tu e io*),

e ancora così prosegue:

E tu continui a fissarmi

le colpe mie che fanno
di me tutta una piaga!
Più non reggo al tuo silenzio.
Io aspetto la morte,
Dio, vieni nella carne mia
con la tua morte

(*Mio de profundis*).

Attraverso l'uso frammentario del lessico, ora realizzato mediante una tendenza realistica ("riferimenti" ad avvenimenti a lui contemporanei) ora per mezzo di rimandi metaforici (l'evento di Dio nella storia è sempre presente), il poeta da esiliato continua il cammino negli esiliati, da ultimo con e fra gli ultimi per le strade del mondo, osservando le *insegne* di esso e riflettendo sull'avvenire: i lemmi come «sacco», «bisaccia», «sandalo», «pellegrino», «accattonaggio»² costituiscono l'ontica debolezza dell'escluso, la beatitudine della "richiesta di richiedere" al povero informazioni sulla via da seguire, perchè «la logica del povero è di accettare di aver bisogno di qualcuno, accettare di dover essere amati, per vivere»³. Il nutrimento ad una mensa povera non costituisce solo un esercizio esperienziale, ma *confida* all'uomo il *margin*e dei suoi limiti, costituendo ciò che i sensi, nell'aporia risolvibile di cui si è detto, circoscrivono, nel loro congiungimento con il reale, nel definire la struttura stessa dell'uomo. E la preghiera viene distinta dal poeta in due enunciati differenti tra loro: da un lato quella ritualistica, asettica, una povera preghiera, dall'altra il canto che nella preghiera del povero e per il povero si fa inno: dunque, una *preghiera povera*; così l'indigenza può assurgere a condizione necessaria per il disvelamento dell'identità dell'essere:

² Su queste formule cfr. il saggio di G. Commare, *Turollo e gli organi divini* cit.

³ D. M. Turollo, *Profezia della povertà*, Sotto il Monte, Servitium, 1998, p. 14.

Uomini siate pietosi,
lasciate che il sole sorga
su tutta la città.

Un nero canta ad Harlem:
'c'è un'ora per la terra
-ed è l'alba-
d'essere di sovrumana pace'

(Canta un uomo ad Harlem).

Nell' «Io vorrei» (*Per il mattino di Pasqua*) si dipana il lamento verso il non ascoltato *urlo* che il limite proferisce dal «tempio mai finito» (*Per un nuovo offertorio*) nel quale molto spesso la distinzione del bene dal male è unicamente frutto di una “non dottrinale” partecipazione all'evento evangelico: l'oscuramento cioè della fede in ideologemi lontani dall'essere “buona novella”, che è reinterpretata quasi col mutare delle stagioni epocali, assoggettandola ad interpretazioni contrarie al significato che il verbo “scandalizzare” pronunciato dal Cristo porta e comporta:

Certo è sempre lo stupore
di quando questi nostri occhi
si aprirono
all'evento della luce:

una è la creazione
uno il mistero
uno il tempo mai finito.

Male è aver pensato
che altro era la sfera del 'sacro',
l'aver diviso i tempi

e i momenti dei tempi

(*ibidem*).

Da ciò la riflessione/analisi di Turollo impiegata sulla scansione temporale e sul concetto di storia, che va maturando lungo il solco del pensiero della tradizione cristiana, ma che, al contempo, riesce ad abbeverarsi anche a quello più vicino alle considerazioni “laicistiche”, di una modernità che assume, però, il *concetto di religio*, ormai, quale complesso culturale, socio-antropologico e filosofico, da cui il servita prende, nella considerazione avvertita dei loro “tracciati”, distanza, in un avvicinarsi di altrettante personali esamine, che la poesia gli consente effettuare al di là e dentro una sistemazione sulla “pensabilità” che investe una lettura “eretica”, e *utopica* (la *collocabilità* di un *luogo* che è del qui ma si proietta nel sempre) della visione (evangelica) dell’essere cristiani, o almeno quella che sembrerebbe essere il risultato di essa.

Dalle istanze “apocalittiche” (proprie del libro di Giovanni) il poeta trae la logica delle sue dichiarazioni e riprende l’agostiniano enigma della formazione temporale in rapporto allo spazio in cui è collocato l’uomo; e se la geometria “a-modulare” della filosofia novecentesca, in particolare, gli offre spunti per trasgredire la considerazione dei Padri, essa stessa si fa garante della reimmissione (certo atipica) della “cerchia” interpretativa che va da Tommaso alla più vicina teologia, non solo cattolica. Così il poeta/teologo distingue in maniera più netta, nella dottrina anfibiologica (alla quale si è accennato), la “nascita” dal “cominciamento”, che si rendono nella *dicitura* “esemplificativa” della diade avvenire/futuro:

L'avvenire è lo sviluppo e il seguito dell'esistere, la mera esplorazione dei suoi fattori; il futuro è il grembo dell'evento misterioso che accoglierà e scioglierà tutte le contraddizioni. [...].

Gli indecifrabili labirinti della storia tendono a cancellare la prospettiva del futuro e a soffocare nelle loro spire la fede del regno che deve venire: 'Il regno deve sempre venire ma non viene. – O invece vien meno la fede? – Ci salveremo soltanto – se continuiamo a sperare'. Davide allude a quel salto improbabile con iperboli violente; per esempio dicendo che in certi casi il suicidio soltanto può rendere una testimonianza di fede, appunto perché esso esprime il rifiuto del presente e dell'avvenire e in qualche modo sceglie il futuro⁴.

E in *Poi il Sesto Angelo* il poeta grida chiedendo perdono all'uomo mite, al Giobbe temerario e innocente, a colui cui sono state devastate l'anima e le carni, chiede, alla luce del dramma che lo divora «nell'oceano di morte» (*Poi il sesto Angelo, Nel giubileo del duemila*), comprensione *nell'avvenire* della sua storia, di uomo e sacerdote, nel *futuro* probabile di riscatto che ha macchiato *ora* il mondo. Il servita pretende non assoluzione ma liberazione del pensiero nella vendetta dei sensi, che, lucidi, comparano l'alienazione dubitante di un uomo annegato nel nulla della morte al tutto del suo buio, quale Frei Tito, che per Turoldo è martire ed è salvo poiché nel devastare la propria esistenza, già distrutta dalla violenza, con il suicidio, ha dato prova di aver intuito l'essere della futurità, trattenendo al nulla perduto la sua esistentività. E il canto si conforma al pensiero di Moltmann, per il quale il futuro è di Dio, mentre la morte, quella che annienta tutto nel suo vortice, è dell'avvenire: «questo avvenire è inevitabilmente un andare verso la definitiva morte»⁵. Frei Tito si consacra al *per sempre* di Dio e non

⁴ A. Romanò, *Introduzione* a D. M. Turoldo, *Il sesto Angelo. Poesie scelte (prima e dopo il 1968)* cit., p. XI.

⁵ D. M. Turoldo, *Tempo della morte*, in *Ibidem*, p.43.

al per sempre del Nulla, “fuori” da Dio: la sua rinuncia alla vita è atto di reazione al male, salvezza *nella* distruzione, per assurdo che possa apparire, della stessa anima: «Frei Tito [scrive Turoldo nella nota esplicativa della lirica]: un domenicano della lotta di liberazione del Brasile [...]. È stato torturato fino ad essere ‘distrutto’ dal regime Brasile-USA. Poi liberato. Tanto liberato che ha scelto il suicidio...»⁶.

Al lettore cui è rivolta la sua poesia, Turoldo non concede nulla al “prestito dell’interpretazione” sui fatti fondativi del suo *dire*, dà in lascito unicamente la “concretezza” di un pensiero, *del pensiero* che tenta di ritornare alle origini, ossia nel momento in cui *chi* lo ha esposto, pagando fino in fondo la sua *identità*, lo rilancia in ogni tempo e per sempre. Questa visione “totalitaria” e totalizzante non accetta di essere repressa da costrutti politico/teologici o filosofico/dottrinali, tanto più se ripiegati dal e nell’ambito di una religione “serva” dell’accadimento delle cose e non dell’Accaduto: il cristianesimo non come visione religiosa, di una religione cioè frutto e scarto di illusioni e tensioni verso un trascendente recuperato nel compromesso tra le parti di un vivere insieme (che il poeta comunque considera non-società). Il cristianesimo, dunque, non è per il poeta religione del rito, ma, nella pur dolente trama della verità che nasconde *chi la informa* e nel dolore di chi crede e osserva non solo il male dei soggetti agenti ma il silenzio e la chiusura di Dio nel suo mistero, è inteso come Evento della *Persona* nella storia. Da ciò il suo lottare per identificare il mistero della divinità nella carne. Il canto implica così quella adesione piena alla maturazione di corrispondenza tra sé e il pubblico:

⁶ *Ibidem*, p. 45.

[il pubblico tuoldiano, il lettore] non si limita ad essere destinatario di un messaggio letterario ma è direttamente costituito come collaboratore ideologico; è spettatore di ruoli letterari separati e contemporaneamente attore di un processo allargato di utopia [...]. Pubblico della poesia tuoldiana è quindi, possiamo dire, quell'orizzonte civile e ideologico che, accettando la funzione carismatica del poeta in quanto tale, viene però chiamato a una critica comune degli apparati di potere cui la comunità intera, della quale il poeta è relatore, è costretta a sottostare e che sono visti e sofferti in quella particolare prospettiva⁷.

In questo senso il *non più* diventa costantemente il *non ancora*, nell'atto di rimandare al *prossimo* (tempo dell'altro, e, assieme, tempo che sta per giungere anche dall'*altro*) il messaggio che il poeta propone mediante l'ossessività della ripetizione di formule e di gruppi tematici, per i quali se il lettore (un lettore quindi selezionato dalle scelte che opera nell'ambito di certe valorialità, ben consapevole di altri itinerari: un pubblico che sa di "preferire" colui che *elegge* a interprete) si sente catapultato fuori dall'orizzonte di un reale, o meglio realistico contatto con i suoi sensi, dall'altra parte è avvicinato ad essi in quella formazione dell'autocoscienza, che è uno dei momenti *fabbricativi* della poesia del servita. Se la sua poetica si dipana, così come avviene, nel dialettico incontro tra un pieno e un vuoto dai quali è di difficile "comprensione/costruibilità" l'eventuale messa a punto di una teorizzazione della poesia come *asseverativa* di un modo di esistere, è altrettanto innegabile che la sproporzione di tale binomio, se non si risolve in una equazione il cui risultato è un atto, e solo questo, volitivo del pensiero del poeta, si rivela nel progetto di una "utopia", che nel canto liturgico trova posto in

⁷ G. Luzzi, *Le raccolte degli anni Settanta*, in D.M. Tuoldo, *Lo scandalo della speranza* cit., p.54.

quella concretezza di scelte operate tanto dalla prospettiva di chi scrive quanto da quella di chi legge.

Tuttavia, se di un pubblico elitario si può parlare, la dinamica tra *domi* e *foris* (un ambiente altro da quello che sceglie o presceglierebbe la poesia tuoldiana - e al quale il poeta si rivolge con intenti specifici: il gruppo de “l’Uomo”, ad esempio-, che ascolti *almeno* il grido di resistere) che alla fine è palesemente messa in atto, non potrebbe realizzarsi se non nell’azione di unire alla considerazione sui pochi quella riguardante la sua missione di “predicatore” per tutti. Un “tutti” non indistinto ma *pre-distinto* nell’identità di ciascuno che voglia (verbo *tendenzialmente* utopico) la “volontà dell’ascolto”. Il suo pensiero rivolto al tempo di una conclusione, appunto, per tutti nel disvelamento del poi dell’essere, si avvicina alle considerazioni del “modo futuro” di cui parla Bloch:

Il pensiero di Ernst Bloch, con la sua utopia del *non essere ancora* e del *non sapere ancora* concepisce il mondo nel disvelamento che è il futuro apocalittico, esso ‘proietta la genesi dell’uomo non all’inizio ma alla fine’. [...]. La storia non è un processo insensato poiché attraverso le possibilità reali oggettive e la latenza del mondo si elabora il nostro volto definitivo. [...]. Il nostro vero volto è a noi stessi nascosto ma noi non facciamo che tendere verso di esso. [...].

Questa tensione verso un soggetto liberato e un oggetto disalienato trova il suo luogo storico d’origine dentro alla tradizione biblica nel suo *filo rosso* non teocratico, ma apocalittico, e brilla anche nella storia delle grandi eresie e delle rivoluzioni. Proprio l’aver posto al centro della propria riflessione il concetto di filosofia utopica, cioè l’ontologia des *Noch-Nicht-Sein* (non-essere-ancora), permette a Ernst Bloch di leggere nella Bibbia ciò che le filosofie della non-utopia non hanno potuto leggersi. Il concetto blochiano di Utopia si ricollega alla marxista ‘critica della religione’, e non vi sarebbe stata in Marx critica dell’economia politica senza critica della religione [...].

In Ernst Bloch vi è la speranza, fondata in un *homo absconditus*, che si realizza non nella negazione del mondo ma in una sua concreta utopica

trasformazione che comincia con la distruzione della formazione sociale capitalistica e tende all'identità, ponendosi sempre di nuovo in maniera radicale dentro ogni momento storico per il superamento a tutti i livelli della dialettica servo-signore, libertà contro *ordo sempiternum rerum*⁸.

L' accusa che il poeta rivolge al mondo del non senso, al mondo del potere si fa inno, aldilà di ogni rito celebrativo e di ogni cerimoniale che garantisca il ricordo (per Turoldo abbisogna sempre la memoria); un rito né laico/laicistico né di religione, ma un atto di consapevolezza incalzante dell'avvento messianico che nell'accusa di Giobbe a Dio pone le basi di ciò che *sta per venire all'essere*:

[Giobbe] soffre indicibilmente e accusa Jahvè: ora egli non cerca più la causa della sua sfortuna solo nella propria debolezza o nella propria colpa. Sogna fuori e al di sopra di sé un'altra vita, un disporre e governare migliori di quelli che appaiono ai suoi occhi poiché non comprende più la miseria del mondo⁹.

In Turoldo la denuncia verso una società regolata dagli «esorcismi dei preti» (*Apocalisse 9, versetto 15 e seguenti*), formula indicante non solo l'apparato mistificatorio e mistificante della religione ma anche le “logiche” del potere industriale/dittatoriale, di un mercato privo di interessi verso l'uomo, riprende, dunque, la concezione utopica e l'eresia blochiana: con il “principio Speranza”, che non è un dato psicologico ma la struttura del reale che la religione ha, comunque, contribuito a rinsaldare, si forma, o dovrebbe costruirsi, quella conciliazione nell'uomo che è nel *da venire*. Il “totalmente altro” assurge a regola adottabile anche per l'ateismo, che dovrebbe vedere nell'elemento messianico, non in senso teistico, il

⁸ F. Coppelotti (a cura di), *Ernst Bloch: il terzo Evangelo e il suo Regno*, in E. Bloch, *Ateismo nel cristianesimo. Per la religione dell' Esodo e del Regno 'chi vede me vede il Padre'*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 8-9 e 18

⁹ E. Bloch, *Ateismo nel cristianesimo* cit., p. 146.

fondamento storico. L'avvenire e il futuro, ripresi da Moltmann, con la sua *Teologia della speranza*¹⁰, danno vita a quel pensiero del cambiamento di contro alla visuale di una idea di storia ciclica, per cui si impone un salto dal quale nasce l'evocazione del diverso nel "cangiante":

Annientare la religione significa realizzarla nel mondo. In tal senso solo un ateo può essere un buon cristiano. [...] il pensiero di Bloch si intreccia con quello dei maggiori teologi del XX secolo. Con il Karl Barth dell'*Epistola ai Romani* egli condivide infatti la lotta all'immagine banalizzante di un Cristo 'umano' come lo intendeva la 'teologia liberale', con Rudolf Bultman l'idea di una religione demitizzata, la volontà di rinnovamento e la percezione che l'evento escatologico, la rivelazione delle 'cose ultime', non si situa in un lontano avvenire, ma è già presente, qui e ora; con Jürgen Moltman, infine, l'immagine di Dio come 'promessa' e 'potenza del futuro'¹¹.

La proporzione speranza/fede-vita/morte si colloca nell'evento della tragedia, dalla quale il poeta può *produrre* il suo atto di adesione al tempo del rinnovamento. In esso notifica la paura ma anche l'amore per la vita, e la morte è compagna del dramma; pur non risolvendolo essa si qualifica, in casi estremi, come l'elargizione di un amore incomprensibile, che *neanche* il soggetto può spiegare, ma che i sensi considerano *ripetutamente*. Poiché invocata e attuata come estrema sintesi di liberazione, il poeta non valuta la peccaminosità del terribile affronto (suicidio) a Dio, ma garantisce il gesto compassionevole come donazione ultima al mondo e piena

¹⁰ Cfr. J. Moltman, *Teologia della speranza*, a cura di A. Comba, Brescia, Queriniana, 1970.

¹¹ R. Bodei, *La filosofia nel Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 1997, p. 78.

vicinanza all'eterno mistero: unica azione per oltrepassare il presente
ed entrare nel *presente del futuro*:

Mi sento un Lazzaro alle porte
del tempio, in attesa di miche
cadute dal desco
di fratelli epuloni:
ma di che cibi è il loro convito?
Non certo del pane di Cristo!
E vivo come non avessi casa
più che pellegrino,
affamato di libertà!
E libero e fedele sarò
per sempre,
pur emarginato dai fratelli
di fede:
per sempre!

Della fede nessuno è padrone,
non potete mettere
il bavaglio al vento!
Dio è la mia pace
e tu, uomo-cristo,
la mia sorte.

Piuttosto mangiare radici
e cortecce d'alberi e bere
alle fonti che trovi su piazze
e lungo le strade,
ma andare...

Piuttosto nel fumo delle bettole
o tra canti di negri
nella foresta, o bestemmie

di operai senza lavoro,
dove Cristo è più onorato
lì fermarmi
per trovare pietà.

Che Dio ci perdoni
ci perdoni di esistere
ci perdoni di dirci cristiani
ci perdoni questi anni
santi Frei Tito
ancora pendente all'albero
(della vita del nuovo giardino!)
davanti al convento di Lione.

Non fate funerali
non riuscirete a seppellirlo:
egli è venuto dal nordeste
Abele non finito di sgozzare
nei sotterranei di Dio,
nelle molte sacrestie del POTERE
comunque!
Allora per supremo atto di fede
con la cinghia di castità
ha deciso d'impiccarsi!

Purissimo fiore di Cristo
più di ogni altro hai diritto
a questo nome:
così hai voluto
salvar la tua vita avanti
che te la rapinino
per sempre!

(Ci perdoni Frei Tito).

Il tempo poetico è, dunque, scandito nella distinzione (che non è separazione) tra l'avvenire e il futuro, e col sangue macchiato dalla poca speranza, il poeta conta (nell'accezione numerologicamente diacronica, cioè della scansione temporale degli eventi che accadono mentre parla dal *pulpito*) i giri nello spazio degli sguardi (i propri), misurando (attraverso la geometria poetica per la quale tempo e spazio si fondono) i cerchi che stringono verso la morte *con* la meditazione (il pensiero e il suo *prodotto*) :

Un meditare di cerchi senza fine
cinga il cuore di silenzio
la morte pianga con me nelle stanze
[...]
mi raccolgo, e in sogno sorrida
il ricordo della prova dei giorni

(*In ritiro alla certosa*):

«la morte e il deserto sono metafore omologhe di qualcosa che viene anticipato: la scoperta della terra promessa, l'ingresso nel regno»¹². Il motivo e la pratica della meditazione sono antichi nella tradizione cristiana, e Turoldo dichiaratamente dice di rifarsi ai grandi mistici e ai nuovi profeti: Francesco, Caterina, Bonaventura, Teresa, Angelo Silesio, Giovanni della Croce, Teilhard de Chardin, il Pellegrino russo, al quale il servita dedica un componimento, nonché i poeti che sul mistero di Dio hanno incentrato il verso, tra i quali Dante, Tolstoj¹³, e ovviamente, la Bibbia con i suoi toni erotico-ascetici, in

¹² A. Romanò, *Introduzione* a D. M. Turoldo, *Il sesto Angelo. Poesie scelte (prima e dopo il 1968)* cit., p. XI.

¹³ Cfr. D. M. Turoldo, *La mia vita per gli amici* cit.; sul misticismo e le "formule" della scrittura mistica cfr. M.M. De'Pazzi, *Le parole dell'estasi*, Milano, Adelphi, 1984 e *Racconti di un pellegrino russo*, a cura di C. Caretto, Cittadella, Assisi, 1996.

particolare il *Cantico dei Cantici*¹⁴. Oltre alla tradizione già esposta, nel Seicento, soprattutto italiano, una parte consistente della poesia si rivolge a quella “vanità dell’esistenza”, alla quale si è accennato, che riprende il motivo biblico della sfiducia nel futuro e si pone a considerare il pensiero sulla morte, e ad essa si «accompagnano [...] le figure lugubri del sepolcro, della putrefazione, dello scheletro. [...] [e il sentimento religioso] si esprime nelle moltissime rime [...] sulla Passione di Cristo, sulla Vergine, sui santi»¹⁵. Non a caso Ungaretti nella *Premessa ad Udii una voce* collega il verso del servita al «sentimento della castastrofe» che a partire dal Tasso, e lungo tutto il Seicento, «è sentita immanente nello stesso linguaggio, la medesima che ispirerà le ricerche più alte del Romanticismo, la medesima che ispira le più valide del presente secolo»¹⁶.

La morte e il pensiero su di essa è dunque una *condanna* (intesa come pesante obbligo) del mistico e, assieme, una liberazione: quanto più la si indaga tanto più si perviene all’incognita divina. Turollo riflette sul pensiero della morte inflitta dal mondo e da quella data dal mondo a se stesso. Paradossalmente, il poeta non rinuncia, pertanto, a definire il suicidio tra le possibilità radicali di distruggere il potere del male nell’esistente, ma soprattutto il male come rovesciamento della degenza dell’io nell’ignoto, “squadernato” solo dalla poesia, che in Turollo è «sempre più riversa sul trauma del *noi* come ribellione del pensiero collettivo da esprimere in coralità dell’essere, [e] non può che vivere di denunce, muoversi nel grido, consumarsi nel lamento che si fa preghiera, sintonia cristiana

¹⁴ Sull’aspetto erotico-mistico del *Cantico* cfr. R. Osculati, *Cantico dei Cantici*, Milano, IPL, 1985.

¹⁵ E. Ardissino, *La poesia*, in ID., *Il Seicento*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 87. Sulla poesia del Seicento in generale cfr. F. Erspamer, *La lirica*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi* cit., vol. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, pp. 183-255.

¹⁶ G. Ungaretti, *Premessa* a D. M. Turollo, *Udii una voce* cit., p. IX.

con il silenzio del bugno vuoto»¹⁷: così per i vietnamiti, i feddayn, gli esclusi. La ripetizione del termine morte si amalgama con quello dell'ossessiva pietà, che è, spesso, sinonimo di amore. Esso non è però *caritas*, specchio di Dio nell'occhio dell'uomo, ma abbandono della carne al sacrificio di un mito (silenzio) che non riesce a sovrastare la terra, di un racconto onnivoro nel buio in cui cresce, nel tempo di una storia che si limita a rendere attiva la disperazione, che è il momento natale in cui «Feddayn/ [...]// [...] ti ha portato alla morte/ e tu sei tornato solo/ alla tua disperazione.// Disperazione è il seme/ da cui fosti concepito» (*Non uccidere più...*). La morte come collegamento tra i tempi dell'essere per la vita:

Ritorna pure,
mio antico amore
o morte, come
al tempo assoluto
ai giorni di fuoco
della giovinezza!

Attraverso i tuoi occhi
mi dilettao a guardare
e per lunghe sere conversammo
su ciò che più vale
nella mia cella di frate
da questa frontiera sul mondo:
tu dalla sedia vuota
io dall'altra parte del banco
a preparare i giorni della grande battaglia.
Neppure oggi dire saprei
chi fosse la maggiore nemica:

¹⁷ W. Mauro, *Dall'io al noi*, in D. M. Turoldo, *Nel lucido buio* cit., p. 58.

se tu imbattibile morte,
o la vita ancora più insidiosa
e sempre sfuggente o muta,
oppure sfacciata
come donna da conio.

vieni e siedì ancora
ma in amicizia, ché ora
non ho conti da esigere
né progetti superbi avanzo
[...]
bene è dunque
essere raggiunto
su questa linea
di povertà estrema.

[...]

Io ti amai, o presenza
Divina, a volte
Da me scambiata
Con la stessa vita,

invocata con salmi
celebrata con inni e pianti

(O morte vorrei).

Il cammino si macchia di sangue, la frase si fa spoglia di aggettivi e l'«invocata» diventa la compagna del poeta. Un'elezione sponsale che non trova alcuna separazione con la fede: la morte è sorella e amica, poiché l'unica che possa concretamente accettare l'inaccettabile, avvolgendolo tra le sue spirali. Essa non solo come

pellegrina con il pellegrino fin dall'infanzia, «mio antico amore», ma diventa progressivamente il vero decifratore del rapporto uomo/Dio:

Questa della morte è antica frequentazione, amicizia, ombra parallela che sin dal nascere ha fecondato il poeta. Del resto non c'è poeta che non abbia avuto i suoi evocatori del mistero, epoca che non abbia fantasticato o celebrato in versi l'inconoscibile luogo verso il quale, dovunque nato, irrecusabilmente viaggia. Dai lirici dell'antica Grecia ai loro nipoti latini, dagli innografi cristiani ai metafisici inglesi, dai romantici d'ogni terra agli estremi demiurghi novecenteschi: tutti, ciascuno a suo modo, almeno una volta hanno sentito e patito il taglio impietoso, tutti di quel taglio hanno colto un lampo o un genio.

Qui piuttosto si vuole rivendicare a Turollo, [...], l'originalità di una pienezza sublimativa e consolatoria che l'evento per lui salvifico del trapasso suscita e instaura dentro gli affanni dell'esistenza: l'accettazione portata come monito, il rigoglio del pensiero che le dà vita, i simboli che la connotano, il fulgore che la libera in grazia. La grande ospite s'insinua, emerge, sorride in ogni pagina. Gli uomini o non la vedono o fingono di non vederla. Nel loro fittizio gioco essi la occultano, l'esorcizzano, ne paaventano lo spoglio. Il poeta la saluta, l'accoglie, la cattura o se ne lascia catturare, la respira¹⁸.

Un *mito* quello della morte che, dunque, *riceve* il mistero, il quale, in definitiva, *dice* lo stesso racconto di cui è portatore: *myein* è tacere, e da qui deriva *enigma*, silenzio: «Turollo, analogamente alla teologia apofatica, assegna priorità al silenzio, ma perché proprio la poesia affiori primigenia e sorgente; non per annullare la parola, ma per vivificarla»¹⁹. Silenzio-voce-mistero-morte-amore sono i gesti poetici della *cura* della vita gettata in un tempo e in uno spazio che il poetico rende sostanziali, ne fa *rappresentanza* del testimone (il poeta) nel mondo. Da qui “il non più” e “il venturo” si addensano

¹⁸ P. Maffeo, *Turollo o la consolazione della morte*, in D. M. Turollo, *Nel lucido buio* cit., p. 59.

¹⁹ G. Commare, *Turollo e gli organi divini* cit., p.167.

nell'esperienza di un ritorno alla pensabilità delle proprie scelte, e il darsi alla morte diventa atto compassionevole in una illogica riflessione sul sacro, da parte di Dio stesso: un *com-patire* reciprocamente i propri drammi, un considerarli (da parte del cantore) remunerativi in vista di un bene ultimo, e comprendendo nel bene la morte donata per la salvezza, il poeta parla di essa come «riscatto» e «angelo liberatore»:

Vorrei prevenirti,
dispormi all'incontro
dirti un giorno
serenamente: eccomi,
vengo! Riscattare
la tua stessa fama, o morte,
ora troppo disonorata,
certo del sistema
il più squallido frutto:
non più naturale
morte, divino
angelo liberatore

(*ibidem*).

Riscattarsi, dunque, dalle menzogne della vita, non considerare il mercato come esaustiva risoluzione al vivere civile, da un lato, e, dall'altro, valutare l'azione violenta, come quella della "guerra" (ossia dell'indignazione verso il potere ed il male del nulla), assume un carattere rilevante: le formule che esprimono tale "programma" vengono riscontrate con un'intensità maggiore in quei componimenti che riportano fatti cronachistici: «squarciare», «insanguinare», «sfracellare», «sparare», «recidere», sono tutte intese nell'accezione doppia del significato che *portano*, ora in un senso negativo, riferite

a coloro che operano distruzione materiale e spirituale, ora in senso positivo, come *bellicismo* per la conquista del Regno.

L'anelito alla morte, il desiderio di conformarsi nel tutto pieno dell'infinito stabilisce il limite oltre il quale l'uomo non debba approssimarsi; ma è tuttavia quello («un oceano di gemiti», *Poi il sesto Angelo, Oceano di Gemiti*) l'orizzonte da seguire per riuscire a comprendere i percorsi verso la meta: «io voglio sapere/ se cantare è ancora possibile [...]. // [...]// Io voglio sapere/se resiste ancora Cristo,/ perché io mi ammazzo// [...]// Io voglio sapere/ se Cristo ha ancora un senso/ chi ha fede ancora in un futuro» (*Poi il sesto Angelo, Mio prefazio a Pasqua*).

Tutto il sistema filosofico/poetico di Turollo è distinto dall'agonia per il peccato, e, assieme dal risvolto di esso come valore. Il trovarsi «in situazione», secondo l'idea di Jaspers, l'essere bloccati *in un contesto*, diventa per il poeta un margine da cui tentare di instaurare quella gnosi necessaria per intravedere le traiettorie, non sempre comunicanti, della vita e della morte: così *das Umgreifende*, *l'onnabbracciante*, nell'impossibilità di non afferrare l'essere, *scorgendolo* unicamente mentre lo inseguiamo, indica la condizione non ingannevole, «la curva discende» (*Poi il sesto Angelo, Vano anche il futuro*) per coglierlo (è equivoca l'immagine della curva, che rappresenta e il ripiegare verso il nulla e l'accomodarsi per il nulla nel canto che dice della terra come «cisterna screpolata», *E canto...*) nell'esame profondo della intima individualità²⁰. La «possibilità» della salvezza è offerta da Cristo, che si dà nella «quotidiana morte/unica via/ all'eterno/ domani» (*Poi il sesto Angelo, Speranza mio viatico*), e in questo tentativo di riconoscimento della vita attraverso la sublimazione del dolore,

²⁰ Su Jaspers cfr. G. Penzo, *Karl Jaspers. Esistenza e trascendenza*, Roma, Studium, 1985.

l'ente, *obbligatoriamente*, ne identifica altri a lui simili, in una *comparatio*, attuata tra gli oggetti del mondo, che distingue e affina l'intelletto verso la scoperta dell'anima. Il tempo di questa ricerca s'alterna in violenti rovesciamenti d'immagini che tendono verso l'unicità dell'idea salvifica, che sembra comunque per il momento lontana:

Questo non è tempo dei vivi
questo è il tempo del tempo
eternità nel tempo

[...].

Tempo dei morti in cammino per tutte le strade

[...].

La polvere è cenere

(Poi il sesto Angelo, In una città sempre più sorda).

E l'erranza, per i sentieri "del morire e del vivere", quale dimensione del recupero di una dignità della povertà, di una possibilità di trascendere nella notte le domande del mondo e porvi soluzione, attraverso l'emigrazione verso il trascendente che tutto abbraccia, crea la lotta con la ragione, che non può bastare a sé

dunque, impossibile vivere
di sola ragione
e di ordine stabilito.

[...].

Emigrare al di là del visibile
e raggiungere lo stato di verità
e fare del mistero la tua casa
e sentirti beato
perché finalmente pazzia non ti manca!

E il fango trasfigurare in oro

(Emigrare al di là del visibile).

3.2 La salvezza “del naufragio” e la perenne cristologia eretica

Un naufragare continuo nel vuoto e nella notte santa, un approdare, senza fermarsi per il deserto dell’essere, connotano la parola tuoldiana, che si fa sempre più *aspra*, nel suo procedere verso l’ignoto (fornisce cioè i dati essenziali di un travalicare a fatica la logica), e, al contempo, duttile, ricercata, ma mai “vezzosa”, laconica e per nulla priva di un correre dietro la “specificazione” quale attributo ontologico del soggetto:

.... L’occidente vomita saggezza
Roma è una babilonia santa
ancora il papa ha ragione
impossibile perfino
un lembo di orto
per le piccole speranze
mi conforta solo
questo cantare senza amore
e il naufragare nell’immenso
tempo
vuoto

(*Sotto il segno della morte*).

La palese ripresa leopardiana del naufragare costruisce una parte (essenziale) dell’antefatto/soluzione non solo di questa lirica ma di quasi tutta quella nata dalla riflessione sulla morte, e più ancora sul tutto/nulla. Il poeta dell’*Infinito* è chiamato a *reggere* il verso del servita (non nel senso di avvalorare e sostenere una testimonianza all’interno di un “esame ermeneutico” a lui dedicato, dal quale il Recanatese uscirebbe, a sua volta, esegeta *a posteriori* della poesia

turoldiana, né tanto meno un rifacimento versificatorio del “nafragare” nel mare di un “essere divino”) quale “sponda” che intravede l’«immenso/ tempo/ vuoto»:

Perché a Leopardi queste confidenze? Oltre agli accenni interni al discorso, come il suo idillio sul colle da dove sentiva la contemplazione quale dolce naufragare (e quindi poesia come salvezza), io mi chiedevo: per noi che resta? E che infinito ci salva? O almeno, quale la nostra possibilità di canto e di ascolto? E oltre il ricordo della sera del dì di festa, quale sera per noi e quale festa? E cioè in cosa credere ancora?

Strano questo discorso di fede, proprio riferito o, almeno, occasionato da Leopardi. A questo punto le cose si complicano davvero. Proprio Leopardi diceva che c’è della gente che si accontenta del mondo come appare (e questi sono coloro che si danno ai commerci) e c’è della gente cui non bastano le ‘apparenze’, ma cercano il mistero del mondo. Precisamente lo spirito di festa che ci manca! Mi riferisco a un senso biblico preciso, da cui ho paura che siamo esclusi come per maledizione. [...] il poeta che più sento oggi (ma forse sempre) è proprio Leopardi: lui come voce umana, lui come condanna assoluta, voce senza scampo, così disperata e lucida: ‘chè triste è la mia vita’. Direi questa nostra vita, questa nostra storia. [...].

Ecco, per questo, Leopardi; e, se volete, i salmi ora dolci ora violenti del mio omonimo David...

E sappiate che ora sono disperato e ora no; almeno umanamente disperato. E posso dirvi perfino che è proprio la fede (la mia fede di cui sono geloso) a farmi sentire così drammatico questo vivere, questo non-vivere, questo falso vivere²¹.

L’amato Leopardi è per Turoldo non solo punto di riferimento come autore «spiritualistico e ‘magari passionale’»²², secondo la definizione di Luzzi, ma, diremmo, corrispettivo letterario “attivo”, nel senso di una continua identificazione (che non significa

²¹ D. M. Turoldo, *A Leopardi, anima mia*, in ID., *Il sesto Angelo* cit., p. 146.

²² G. Luzzi, *La curiosità profana e il dubbio letterario*, in ID., *L’altissima allegria* cit., p. 170.

conformarsi alle idee e alle istanze ultime – o prime – leopardiane, come già accennavamo) con uno “stato poetico”, che sull’*indagine* del nulla e del tutto particolarmente procede in perenne *estasi* “sensoria”. Non, *ovviamente*, un misticismo estatico letto dal servita per il fascino di una *con-formazione* metafisica (che senz’altro esiste in Leopardi ma che è differente *qualitativamente* – la qualità, ossia la *natura*, è insita nell’oggetto disposto all’indagine – non fosse altro che per il suo approccio conoscitivo di stampo “materialistico”, rispetto a quella di Turollo, la cui *qualità* “metafisica” è, invece, sempre e comunque riscontrabile nel divino, e per giunta nel divino fattosi carne) e non certo applicabile al suo verso; quanto, e soprattutto, il ribaltamento leopardiano di quel misticismo verso l’annullamento dell’io che di continuo si sposta tra ragione intellettuale e ragione dei sensi (illusori).

E, assieme, si rileva una *rimembranza*, che, se allontana l’idea di storia come procedura combinatoria del ricordo/memoria rispetto a quella del poeta recanatese, avvicina questa alla poesia turolloiana (o meglio è essa a “costruire” un “ponte”) in un “camuffamento” tra il *prima* e l’*adesso* nel perpetuo circolo “non attivo” del divenire, per cui nel passato del *ricordo* le tracce si sperdono in un non/ritorno. Più ancora si nota una “lettura” turolloiana (il poeta non ha svolto tesi inerenti le procedure poetiche di Leopardi, né programmaticamente ha posto le basi per una comparazione implicita tra il suo verso/pensiero e quello dell’autore dello *Zibaldone*) all’insegna di una “religiosità” (è da precisare che Turollo non usa mai questa “formula” in riferimento a Leopardi, o meglio la usa in modo molto *avvertito*), di un considerare il “disconosciuto” del cantore recanatese che, secondo il servita, si tradurrebbe «come voce umana», e che per molti aspetti, primo fra tutti il dramma

dell'esistere, accomunerebbe sotto il segno di un "umanesimo in rivolta" e in continua preda del dubbio, smontante le illusioni con i processi della ragione e argomentando questa nel "travasamento" dei sensi che la indicherebbero come tale, Giobbe e l'autore del Qohelet. Sembrerebbe quasi un *continuum* che scavalca le ragioni del sacro, per fare comunque di esso il *caso*, il tema del poetico. Eppure il Nostro non si riferisce né alla componente religiosa (propriamente detta) né si richiama (implicitamente ed esplicitamente) agli studi fatti da illustri ermeneuti (di quegli anni) in tal senso, che "potrebbero avvalorare" la suddetta *religio* leopardiana, come nel caso (peraltro assai rivelativo di molte acute intuizioni contenutistico/formali motivate da rigore scientifico e scrupolosa cura) di Giovanni Getto. Lo studioso pur individuando delle linee guida primarie nella sua analisi leopardiana e "collegandole" al "genere religioso", si sofferma su moduli formativi/ideologici, che riconnetterebbero così il pensiero del poeta dell'*Infinito* ad alcune istanze proprie della riflessione cristiana:

[lo studio] sul Leopardi impegna [...] il critico, prima ancora che in una ricognizione di valori poetici, in un'operazione assai delicata di qualificazione e insieme di recupero ideologico. Vero è che il Getto aveva dietro di sé, a sostegno, una cospicua tradizione critica di interpreti [...]: sin da quando il Gioberti [...], aveva affermato che il poeta, deplorando la nullità di ogni bene, 'non fa se non ripetere le divine parole dell'*Ecclesiaste* e dell'*Imitazione*' ed aveva per questo aspetto avvicinato il pessimismo leopardiano a quello di un Agostino o di un Pascal [...]. [...] Getto cerca di precisare un atteggiamento peculiare dello spirito leopardiano, che condiziona a sua volta la nascita della stessa poesia. Questo atteggiamento egli lo individua essenzialmente in un'ansia di infinito, in un'istanza di assoluto con cui il poeta si pone davanti alla realtà, o nelle sue illusioni [...]; un'istanza che il Getto riconosce presente [...], e che comunica alla sua pagina una caratteristica vibrazione religiosa. Ora è indubbio

che la posizione leopardiana include in sé, come aspetto fondamentale, un'ansia e un'istanza inappagate [...]. [...] con la sua impostazione speculativa il Leopardi tesse ad escludere qualsiasi possibilità di integrazione del suo pessimismo con spiegazioni in chiave di trascendenza religiosa. [...] dobbiamo riconoscere [aggiunge Blasucci] che quale criterio di valutazione della poesia dei *Canti* essa si rivela singolarmente comprensiva, permettendo all'autore di superare certe pregiudiziali di 'genere' ancora operanti all'interno della critica leopardiana, e di individuare anche al di fuori delle sedi ormai celebrate alcuni nuclei di altissima poesia. [...].

Certo il Getto non ignora, ed anzi egli stesso tiene opportunamente a precisarlo nello studio sugli *Inni cristiani*, che in Leopardi non si trova quel che è alla base della intuizione cristiana, e cioè il sentimento della irrimediabile servitù al peccato e la ricerca della mediazione redentrice di Cristo' [...]. Tuttavia il Getto ritiene di ravvisare ugualmente, [...], alcune particolari corrispondenze con l'esperienza di scrittori ascetico-mistici²³.

Per “*religio leopardiana*” Turoldo intende, al di là di ogni smentita che potrebbe poggiarsi sulla evidente e summenzionata idea del divino e del mondo entro un unico giro tonale, il rapportarsi, appunto, a queste due dimensioni nell'applicazione tragica, che caratterizza la traccia poetica, di considerevole rilievo (*valore*), dell'*Infinito*: il servita converte nel suo canto, alla luce del dramma che gli è proprio, *quel* sentire il dolore mediante il filtro dell'azione sensoria: esso è punto nevralgico del verso. L'infinito (il “concetto”, la *meditazione*, e nel caso specifico, ciò che dell'infinito Turoldo avvertirebbe della riflessione leopardiana) percepito e immesso nel canto quale esperienza del pensiero, e solo di questo: «Nessuna esperienza può dare l'idea dell'infinito. L'infinito appartiene soltanto al pensiero»²⁴.

²³ L. Blasucci, *Capitoli di critica leopardiana*, in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 265-267 e 269-270.

²⁴ G. Macchia, *Leopardi e il viaggiatore immobile*, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983, p. 258.

Se è, comunque, incontrovertibilmente vero che «Il suo [quello di Turoldo] Leopardi [...] non potrebbe oggi sostenere il confronto con quanto gli studi leopardiani di questi anni [...] sembrano avere depositato in maniera definitiva: ma una lettura spiritualistica e magari “passionale” di Leopardi è stata attivata a partire almeno da De Sanctis »²⁵, è altrettanto chiaro che Turoldo *intende* questa vicinanza nel senso (*dilatato*) di una ricerca che, a suo avviso, accomuna colui (il soggetto/poeta in genere) che si pone in ascolto, sempre e comunque, e, parimenti, il *tempo* (che è insito nel poetico da cui parte e a cui ritorna la *voce* volgendosi al mondo) dell’ascolto. Da ciò si auto-determina la volontà di «abbattere il triste steccato tra cultura laica e cultura clericale (non scrivo ‘religiosa’: per me, se volete, uno dei testi più religiosi della lirica italiana è *L’infinito* di Leopardi)»²⁶. In Leopardi Turoldo scopre, aldilà del fascino che subisce dal verso, anche l’emergere di quel sentimento di tumulto verso lo *spettro* della “virtù” (intesa nelle sue deformate “significanze” o ripresa, da chi la propone come modello, unilateralmente) derivante da un “patriottismo” che è smascheramento della tirannide e del falso profetismo: «Profeti senza Dio/ci consola appena la certezza/ di queste città prossime a morire./ New York è ormai/ una Geenna sola/ e Pechino e Mosca/ saranno i nuovi forni crematori/ di un unico immenso lager,/ ma non vediamo nessuna apocalisse./ Libertà è ormai uccisa» (*Anima mia che non muori*).

Il poeta è, dunque, traumaticamente conquistato e convinto dell’idea leopardiana sull’*inconsistenza* di questo valore, e, di fatto, riaprendo il tema sul suicidio, Turoldo intravede il “senso coerente”

²⁵ G. Luzzi, *La curiosità profana e il dubbio letterario*, in ID., *L’altissima allegria* cit., p. 170.

²⁶ D. M. Turoldo, in ID., *Mie notti con Qohelet* cit., p. 8.

della “Scelta”, quella stessa, che per amore di libertà, pur su piani distinti, il Leopardi riprende con la singolare forza evocativa del suo canto, anche se essa «non ne riceve legittimazione, ma campeggia in una luce sinistra come protesta disperata del guerriero ‘virtuoso’ che non si rassegna alla propria sconfitta dinanzi all’ ‘empio costume’ della storia»²⁷. Si volesse tracciare la figura di Turollo con lineamenti “ereticali” e si volesse definire la sua poesia come utopica, tali definizioni comunque dovrebbero per necessità condensare i lati antinomici di questo processo: da una parte la fede nel messaggio evangelico portato alle estreme conseguenze (la vita come bene sommo), dall’altro il disincanto verso l’esistenza, per il quale il servita considera l’uomo in tutta la sua esperienza rivelativa/oppositiva a se stesso e, assieme, *da* se stesso. Probabilmente da questa analisi si può chiarire la ripresa del pensiero leopardiano sulla “virtù”: «che il sapere-virtù non venga com’è ovvio apprezzato dal mondo è l’oggetto della denuncia leopardiana, che cita la ‘bestemmia’ attribuita al cesaricida, [...], e si rifugia nella *res nullius* della virtù premio a se stessa, per soprammercato esasperata nel luogo meno prevedibile, dove l’augurio più anticonformista [...] viene preceduto da un seccamente e minaccioso ‘O miseri o codardi/ figliuoli avrai. Miseri eleggi’»²⁸. In questo senso il suicidio, negato fino all’ultimo, diventa per Turollo il motore esistenziale, epifanico dell’essere nella storia. E se la differenza con Leopardi è evidente nella sostanza di un veniente che si “limita” al mondo e che fa del mondo il “limite” (senza tentare allora di processare/rielaborare idee e teorie volte ad inutili quanto

²⁷ G. Tellini, *Giacomo Leopardi*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana. Il primo Ottocento*, vol. VII, part. II, *Da Manzoni a De Sanctis*, Roma, Salerno Editrice, 1998, p. 776.

²⁸ N. Merola, *Leopardi e il sapere poetico*, in ID., *Poesia italiana moderna. Da Parini a D’Annunzio*, Roma, Carocci, 2004, p. 148.

nocive interpretazioni/avvicinamenti tra i due poeti) nell'illusione di un "oltrepassamento", in Turolto il dramma si consuma nel rimando continuo proprio di quelle illusioni *limitate* sì al materico e rilanciate dal pensiero a se stesso, ma in una prospettiva di salvezza finale, di cui il limite, posto dai sensi in continua torsione sulla loro circonferenza, ne è l'anticamera ²⁹: «La vista, senso del 'qui' ed 'ora' [...], cede all'olfatto, senso dell' 'altrove' e della memoria, e la contemplazione della 'spirale' [immagine ricorrente in Turolto], come quella della siepe del Leopardi, cede ad un 'oltre' non meno vivo e concreto di ciò che tangibilmente appare»³⁰.

Con il sintagma «anello di luna» (*Solo roditori e chiroterri*), che "apre" il volume *Se tu non riappari* (diviso in cinque sezioni: *Morte alla certosa, Antifone, Liturgia Maggiore, Cronache di storia Sacra, Ma ora sei nostra madre*) ³¹, il poeta si distende a contemplare in preghiera il tempo dell'attesa della grazia, mentre le sue membra si affaticano a comporsi in un corpo che dovrà essere pronto a non aver paura delle proprie mancanze («e noi, inevitabilmente colpevoli», *Anche Dio sarà triste*) per raggiungere la compiutezza dell' "ossimoro" fedeltà/non fedeltà sempre vacillante nel dubbio di peccare o di ricoverare il peccato già commesso in una «fedeltà mai esistita»:

Paura che altri ci veda dentro

²⁹ Sulla ripresa di temi e formule leopardiane, ma più ancora in riferimento al richiamo della figura e della poetica del cantore dell'*Infinito* da parte di molti scrittori segnaliamo, all'interno di una vastissima bibliografia, per un quadro d'insieme che tenga conto di prestiti e riprese in *varie* rielaborazioni, almeno R. Negri, *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze, Le Monier, 1970, G. Lonardi, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974. Sui *Canti* e sulle strutture che li sovrintendono cfr. L. Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, Torino, Einaudi, 1996.

³⁰ G. Commare, *O sensi miei...*, in ID., *Turolto e gli organi divini* cit., p. 182.

³¹ Il volume *Se tu non riappari*, pubblicato anch'esso da Mondadori nel 1963, raccoglie poesie scritte dal 1950 al 1961, ed è introdotto da Angelo Romanò, il quale si sofferma, da una parte, sul "combattimento" turoltoiano, e, dall'altra, sul rapporto uomo-realtà - storia.

la refurtiva,
forse il delitto pensato,
la fedeltà mai esistita

(*Paure*).

A soccorrere il poeta in questo straziante senso di commisurarsi con la colpa e con le colpe è ancora la riflessione teologico/filosofica, mediante cui il discorso sul male dell'uomo e sul male all'uomo si infrange nell'interrogativo di Tommaso, chiamato dal cantore a discutere sulla «pena d'essere Dio» e sul «nostro disumano rimorso» (*Si Deus sit, unde malum?*):

Sia pure remoto, sei tu che giungi
a muovere il braccio assassino.
[...].

E dunque rivelaci
almeno la tua parte
e cosa celi la notte
nel nostro sangue

(*ibidem*).

Nella nota alla lirica il poeta precisa il rapporto creatura/creatore, *esponendo* la creazione quale atto della volontà “spontanea” di Dio e, assieme, *riferisce* sulla libera decisione dell'uomo di sottomettersi non alla gerarchizzazione dei valori sul sacro, ma alla gerarchia proposta dall'esperienza della fede e non dall'esempio di chi l'ha vissuta trasgredendola in un reiterato peccato; tuttavia, risulta difficile l'accettazione e la predisposizione a tale azione di assoggettamento, alla quale comunque Turoldo tenta di uniformarsi secondo la “regola” di Tommaso, in una offerta totale di se stesso:

Unde devoti dicuntur qui seipsos quodammodo Deo devovent, ut ei se totaliter subdant. [...]. Unde devotio nihil aliud esse videtur quam voluntas quaedam prompte tradendi se ad ea quae famulatum³².

Le tracce del mistero diventano riscontrabili nel mondo e l'*actus essendi* si propone dai sensi alle cose, e da queste alla deriva delle onde della fede. Qui il centro della cristologia tuoldiana, non immobile, ma «zattera/ dentro il mare», «zattera contro il mare» (*Preghier a brani*), procede dall'interrogativo sul credere con tutta la pienezza della ragione al credere senza ragionare, rendendo conto su ciò in cui si riflette, e se «I santi sono inimitabili» e «ognuno è obbligato a rifare/ da solo la tua via crucis» (*ibidem*), nello scandalo, di cui si è detto, Cristo si rende, nell' «Ora so», «eterno miracolo/ di un gioco che non ha fine» (*O finalmente colomba beata*).

L'andamento linguistico, a partire proprio da questa raccolta, risente dell'influsso non solo dell'Aquinate ma anche, con moduli distinti tra loro, di quello dei Padri della Chiesa, non rinunciando a "gravarsi" di prestiti filosofici contemporanei e regredendo in un costruito criptico. Il nesso parola-pensiero raggiunge, dunque, formulazioni oscure, spiegabile all'interno dell'uso di un registro duplice, che agisce ora da decifratore dell'incontrovertibile (essenza originaria), ora come "élegkhos" (e, a sua volta, struttura dell'essenza linguistica) di termini e suoni che tentano di rendere tangibile il *Christos Voskres* in una profonda oscurità (un processo mistico tra l'asceta e la sua riflessione) del cuore («impetuosa Voce, la nera/ Voce nella notte nera», *Signore mio, amato e crudele*):

Tempo è di tornare alla casa antica

³² T. D'Aquino, *Summa theologiae*, 35 voll., edizione a cura dei Domenicani italiani, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1985, II-II LXXXII 1, resp.

[...].

Ogni notte, da tempo, m'esilio
nel sogno: a navigare sul fiume
delle sepolte vite

(*Christos Voskres*).

Con il procedimento tipico della *lectio divina*, quello cioè dell'uso interpretativo dei sensi nella descrizione del *motus animi* (risalente alla mistica medievale) il *discorso* è condensato nel simbolo: è la poietica (il suo processo) che considera la natura quale termine capace di richiamare la divinità «ma non di costringerla nell'angustia di una parola. [...]. Lo stesso simbolo è costruito in un processo di proporzionalità.

L'oggetto [quello "divino" specialmente] simbolizzato è sempre un *oltre* rispetto all'espressione che lo rimanda»³³. La poietica si grava di rendere i vocaboli in forma di visione reale del mondo, non rinunciando a farli *attraversare* dall'*unio passionalis* e dal *fervor spiritus*: «Di qui il linguaggio spinto sino al rovesciamento paradossale [...], per cui 'dire tu' è 'intendere Te'. Cristo stesso, che viene a rivelarsi in quella modalità 'sponsale e materna', dona splendore al mistero della salvezza [...]. Il *Verbum Dei* seminato nei *verba hominis* impregna di eternità i termini presi in questione»³⁴. Turoldo si impegna a immettere la tradizione scritturistica nel verso non rinunciando all'interesse verso l'ecologia della sua scrittura (l'ambiente naturale della sua storia), che proprio la *interrelazionalità* tra scienza ecologica e poesia teologante (che definiamo *biosistemi* del verso) inventa una lirica che si presenta da ora in poi anche nella modalità epigrafica.

³³ F. Asti, *Dire Dio* cit., 341.

³⁴ *Ibidem*, pp. 7-8.

La *peregrinatio* assume la *forma* di un testamento che non si “consuma” nella *deificatio* ma chiede conferma della legittimità del suo avanzare all’adempimento aporetico della profezia come momento altro nel *dopo*, e, assieme, sempre presente nell’*adesso*:

Il deserto è ancora un solo vagito di figli
un solo ululato di madri
supine alle dune e senza più fonti
all’arsura della loro millenaria morte.

E allora la creatura del riso ti segue,
fanciullo dietro il passo di favoloso bandito

(*Signore mio, amato e crudele*).

La figura del Cristo assurge a nuovo e decisivo “strumento” dell’intelletto, non rimane solo lo straordinario uomo fra gli uomini, come ad esempio in parte delle liriche dell’ultimo Betocchi, per il quale la storia del Nazareno si *ordina* in quel «mio fratello» di stirpe umanissima: da questa visione il poeta di *Poesie del Sabato* vive il senso caduco della fine e non la carnalità divina della seconda persona trinitaria enunciata da “cerchi” danteschi:

‘È vero che Dio mi ha lasciato. Mi ha lasciato alla mia leale serenità terrigna, e in compagnia di nessun filosofo, ma solo nell’indimenticabile esempio di Gesù, fratello mio amoroso, esempio supremo del dimenticare se stesso per tutti gli altri’ [...]. L’eclisse del privilegio umano [nell’ultimo Betocchi], già implicata nella creaturalità degli inizi, persiste qui ma rovesciando il proprio senso, che ora assume contorni molto vicini a quelli tratteggiati da Leopardi a partire dal *Canto notturno di un pastore errante nell’Asia*. In una realtà senza Dio e senza prospettive salvifiche si staglia nella sua grandezza l’immagine di

Cristo; ma è un'immagine del tutto umana («mio fratello»), espressione diretta e testimonianza per tutti della *pietas* e della carità³⁵.

Nel Nostro, il Cristo è il messia della Scrittura, che, occupando il “luogo della forma” sintattica in quella «*revelatio divinorum*» mediante la quale il silenzio, che «cresce a dismisura» va spargendo «le attese del colloquio impossibile» (*Itinerario*), attua il viaggio del mistico, e la luce e la notte si ri-presentano quali circuiti specchianti lo *speculum* della metafisica della *mens* nello *specchio*, che è lo stesso Verbo:

Revelatio divinorum non nisi in
occulto percipitur

Itin. V - S. Bonaventura

[...].

Sempre il silenzio sfilava adagio le sillabe
come scoiattolo in meridiana pace al bosco
sgrana beato le pigne. Vedevo
i pensieri miei salire e volteggiare
[...].

Oh, le attese al colloquio impossibile!
le tue labbra sigillate sono la lapide
sulla mia preghiera.

[...].

Mi si allarga tra le dita la particola muta
in oceano di candore; una cortina di seta
pare ti veli appena a lo sguardo mio.

[...].

³⁵ G. Quiriconi, *Il patema dell'ultimo Betocchi*, in AA. VV., *Anniversario per Carlo Betocchi*, Atti della giornata di studio, Firenze, 28 febbraio 2000, a cura di A. Dolfi, Università degli Studi di Firenze, Roma, Bulzoni, 2001, p. 130.

E se un'eco mi giunge dalla riva lontana
è quella ancora delle scogliere
che continuano a lacerare il vento

(*ibidem*).

Come per Bonaventura la memoria è *natura naturans mentis* «che incrementa la potenza visiva del pellegrino e gli indica la via che dall'intelletto e dalla volontà conduce direttamente ai due nomi di Dio simmetricamente rispecchiati da tali facoltà: *Ens* e *Bonum*»³⁶, così per Turolfo, che dalla contemplazione dell'oscurità traccia l'itinerario delle «paure e speranze» che «m'invadono [...] / [...] / frangendo il pane sgomento m'assale / di veder sangue colare sui lini» (*ibidem*), e l'itinerario è esso stesso colloquio, “indagine interrogativa”. Da un'azione negativa si dipana (retoricamente) il “principio” della risposta:

Dunque è impossibile ogni colloquio, Signore?

O tu parli con altri suoni?

O sei tu queste nostre parole?

(*ibidem*).

La Terza Persona della Trinità unisce il Padre al Figlio, e presenta questi nella transustanziazione; lo Spirito soffia in brevissimi segni e il ricordo rituale diventa enumerazione rigorosa, comparazione relazionale con l'umanità: la *concordia cordis* sistema il ritmo come

³⁶ A. Raffi, *Dalla metafisica della luce alla metafora dello specchio: un percorso esegetico tra San Bonaventura e Dante*, «Campi immaginabili» 26/27 (2002), p. 14. Sull'itinerario cfr. L. Mauro, *Introduzione a Bonaventura, Itinerario della mente in Dio. Riconduzione delle arti alla teologia*, trad. it. a cura di S. Martignoni-O. Todisco, Roma, Città Nuova, 1996 e M. F. Tedoldi, *La dottrina dei cinque sensi spirituali in San Bonaventura*, Roma, Antonianum, 1999.

in un canto liturgico e il poeta, avvertendo della carne il trasporto, si immerge nel mistero tangibile che tocca con le sue mani (la particola), e così si avvia a tradurre il senso del nascosto, che le suoi percezioni indicano nella manducazione:

Creature, se ora è vietato appartenerci
nessuna condanna accresca il peso
della divina fatica: ugualmente
il sorriso veli la gaudiosa pena.

Io riprenderò il cammino del viandante
senza casa e di comporre
tenterò una prece per ogni
finestra ove arda un lume
[...].

Così andiamo ognuno a nascondere
nella consolante notte
il nostro violato pudore
per aver pianto
di quanto ci fa simili a dei.
[...].

All' Amato soltanto
è dato di compiere il dono
d'essere cibo e corpo
(*Sacerdozio*).

Turoldo rivendica il ministero sacerdotale esemplando il suo su quello del Figlio, e l'azione dello Spirito si realizza silenziosamente ma con potenza nell'Eucarestia *mangiata*:

fine dell'azione dello Spirito è che si realizzi la comunione cosmica, il progetto di tutta la creazione. Tutto tende all'unità. L'uomo è uno, il corpo è

uno, il mondo è uno. [...]. Non a caso l'eucarestia si compie per manducazione. È nel mangiare e nell'essere mangiati che si raggiunge la piena identità tra le cose e l'essere cosciente dell'uomo. È con l'essere mangiate che esse diventano veramente me stesso, e io divento la loro coscienza. Così anche Dio diventa me stesso; come io in lui m'indio, e s'india per mezzo mio la creazione. [...]. Non a caso questo è quanto sta già nel cuore delle anafore, sia prima che dopo la transustanziazione. [...]. Fine di tutti i sacramenti è l'eucarestia [...] comunione con Dio, coi fratelli, con tutto il creato (S. Francesco, col suo *Cantico delle creature*, celebra un'autentica anafora eucaristica, di proporzione cosmica)³⁷.

Cristo è così gioia e tormento, corpo che si dà e corpo che rende pienezza di *spirito*; quel corpo che è parola, secondo il *Pange Lingua*, «verbo carnem efficit», Parola alla quale la «sola fides sufficit»³⁸: essa è la *cosa* (ed ora si ha consapevolezza del significato tuoldiano di *cosa*) per la quale il servita pronuncia l'impossibilità del mistero, che si rende tramite il sacrificio eucaristico. Quel nascondimento/presenza che già il Manzoni negli *Inni*, con l'immagine dei «pani mutati», richiamava quale nucleo centrale del cristianesimo, e che eleva la poesia ad atto ermeneutico (solo essa può farlo) “su” Dio: «Degli *Inni Sacri* ci sono, del resto, evidenti e

³⁷ D. M. Tuoldo, *Eucaristia, segreta aspirazione dell'umanità*, «Servitium», III, XXV (1983), pp. 22-41 ora in ID., *Lettere dalla casa di Emmaus*, Sotto il Monte, Servitium, 1996, pp. 204-224.

³⁸ Il canto del *Pange Lingua* «fu scritto, secondo un'attribuzione per la verità non contrastata, da san Tommaso d'Aquino, che nell'intervallo tra i due suoi insegnamenti all'Università di Parigi fu per qualche tempo *lector* alla corte papale. L'inno [...], uno fra i più insigni della liturgia cattolica [...] sotto il manto d'immagini [che propone] urge intellettualmente la sostanza teologica, [e] appartiene all'ora canonica del Vespro» (G. Contini, *San Tommaso D'Aquino (?). Inno per il Corpus Domini («Pange lingua»)*, in ID., *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1996, pp. 19-21. Sulla tradizione dell'Inno eucaristico e della preghiera/ poesie sul *Corpus domini* così come quella inerente la figura di Cristo, non solo l'antica tradizione dei Padri ma anche la letteratura a noi più vicina ha tributato componimenti al Figlio dell'uomo: su questa tradizione cfr. H. de Lubac, *Una dottrina sintetica. Il nuovo testamento*, in ID., *Opera omnia, Esegese medievale. I quattro sensi della scrittura*, parte seconda, vol. II, sez. V, *Scrittura ed Eucaristia*, vol. 20, a cura e con postfazione di E. Guerriero, Milano, Edizioni Paoline-Jaca Book, 2006, pp. 113- 159; sulla figura del Cristo in letteratura cfr. G. Fallani, *Postilla cristologia*, in ID., *La letteratura religiosa in Italia* cit., pp.189-200.

puntuali richiami. Della *Passione*, per esempio, sono evidentemente operanti [...] quel motivo eucaristico (‘Cessan gli inni e i misteri beati,/ Tra cui scende, per mistica via, / Sotto l’ombra dei pani mutati,/ L’ostia viva di pace e d’amor’) e quel tono di popolare cantabilità in cui è enunciata l’inaccessibile verità teologica»³⁹.

Nella poesia del servita l’azione operata dalla bocca è collegata *naturalmente* al senso “sacrale” del mangiare e del proferire: gusto, olfatto, tatto e vista si presentano *esemplificati* (la loro sostanza è data dall’*esempio* che essi riescono a produrre attraverso la parola di colui che le *dice*: ne espone il senso) nel gesto poetico (il fare la parola è frutto di ciò che essa viene a rappresentare “come esperienza” prima del formarsi in segno); e al tema antropologico della fame fa riscontro il sacramento per eccellenza. Da qui le formule «bocca», «cibare», «mangiare», «divorare», «sfamare», «affamatore», «fame», «vomitare» «nutrire», «mensa», «tavola», «Cena», «ciborio», «cibo», «pane», «grano» e «vino» riassumono da un lato, la sensualità del *Canto dei Cantici* (movimento erotico), e, dall’altro, la carestia/abbondanza proveniente dall’acceptare, ma più ancora dal “ragionare” su ciò che si vede ma non si tocca, su ciò che si prende ma non si guarda. Questo stazionare nell’antro dell’invisibile non ammette né solitarie farneticazioni del pensiero né ancoraggi a certezze non sorrette dalla capacità dei sensi (pur nel loro fallace *in-venire*) di rapportarsi al reale ed intuirlo/recepirlo fuori da schemi che interpreterebbero il fenomeno: in principio, diremmo, la realtà (pur “deformata” dal “naturale” – *spontaneo* – riflesso soggettivo) così come appare al poeta, e, solo successivamente, su di essa aprire il varco della ricerca verso la Verità.

³⁹ G. Getto, *Poesia eucaristica manzoniana*, in ID., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 411-412.

Con l'immagine del Cristo, emblema dell'uomo e rivelazione di Dio, viene a definirsi la tappa centrale dell'ultimo tratto dell'itinerario; ma il Cristo dentro e al di fuori della storia, proprio perché in esso maturano i pensieri più scandalosi del servita «Da sotterra urlano i morti/ e per le strade vanno/ come nell'ora dell'agonia di Cristo:// [...]// La notte è simile al giorno/ il bene al male s'eguaglia,/ spoglio quale una pianura d'inverno» (*Piazza della resistenza*), si pone in essere il ribaltamento della vita, della dimensione prospettica destituendo la *sostituzione* del contrario con l'*affermazione* del "certo": «non vogliamo il rischio di essere liberi» (*ibidem*). Da qui eretismo ed utopia si condensano «ogni giorno sulla patena» (*Io faccio amara anche la tua morte*).

Il nucleo utopico/eretico tuoldiano è tutto racchiuso nell'idea di una chiesa delle origini, fondamento dal quale intraprendere il cammino: così il poeta è sì conforme alla legge della tradizione, a patto che essa si inveri nella storia, si conformi cioè sempre allo *scandalo* del cristianesimo dal quale è generata e non dal congiungimento delle istanze del momento, per le quali diventa non-chiesa:

La funzione utopica opera come mediazione concreta degli *ideali* e li mette in guardia contro il pericolo di sfociare in una perfezione chiusa, già conclusa, o di lasciarsi trascinare dalla semplice attuazione pratica, di andare al ritmo dei fatti.[...].

L'utopia nega il negativo della realtà. Si tratta di una critica radicale, di un rifiuto incondizionato delle condizioni di vita che impone l'ordine vigente. A questa critica Moro dedica la prima parte della sua opera *Utopia*. L'Utopia si sottrae al mondo così com'è configurato attualmente, spezzando il cerchio ritenuto per preconetto naturale che circonda la realtà [...].

L'utopia difficilmente può confondersi con l'*ucronia*. [...]. L'utopia si muove nel terreno del *dover essere*. [...].

‘La storia dell’utopia [scrive Silone] è la storia di una speranza sempre frustrata, ma tenace. Nessuna critica radicale può sradicarla, ed è impossibile saperla riconoscere in tutte le sue diverse filiazioni’. [...].

La terminologia apocalittica dei due eoni ha la sua eco in Mt 12, 32, che fa distinzione tra l’eone presente (*aion outos*) e l’eone futuro (*aion mellon*) [...].

L’affermazione escatologica, afferma Rahner, è ‘un elemento intrinseco dell’ ‘intellezione’ dell’essere umano. Il principio ermeneutico per eccellenza dell’escatologia cristiana è Cristo, che si traduce, [...], nella storia e con la storia. L’ermeneutica del regno finale [scrive Schillebeeckx] ‘deve consistere principalmente in un [...] impegno effettivo dei credenti per un *rinnovamento* di questa nostra storia umana’⁴⁰.

L’utopia tuoldiana, pur riflettendo le istanze filosofico/teologiche mosse a partire dalla Riforma e dalla Controriforma, si identifica nella “lettura” della Parola e si modella nel dettato petrino, quello di una pietra (ricorrente nel suo canto) che sia dunque sostegno per l’edificazione della meditazione e non inganno della storia, non semplice traduzione di *forme*, «queste nostre forme/ che profanano anche la morte...» (*Testamento breve*). Cristo, dunque, non solo riassumente storico e apertura nella storia, ma partecipa di essa in quanto figlio dell’uomo, pur di natura divina, («figlio di Dio e uomo/ come noi: impossibile/ amarti impunemente», *Il duplice dono*), il quale ha *rotto* l’usuale pensiero con la dissacrazione dello stesso mistero.

⁴⁰ J.-J. Tamayo-Acosta, *L’escatologia cristiana*, trad. it. di B. Pistocchi, Roma, Edizioni Borla, 1996, pp. 42-44, 47, 49, 253, 564. Sull’utopia e il profetismo nel cristianesimo delle origini e sul rapporto tra il pensiero classico e la tradizione cristiana rinviamo a W. Jaeger, *Cristianesimo primitivo e Paideia greca*, trad. it. di S. Boscherini, con una bibliografia degli scritti di Jaeger a cura di H. Bloch, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1997; sulla figura del Cristo, all’interno di una sterminata bibliografia, cfr. J.-R. Busto Sáiz, *Cristologia per iniziare*, trad. it. di D. Libandori, Roma, Edizioni ADP, 2006. Sulla figura del Cristo-Dio nella letteratura cristiana antica rinviamo a C. Moreschini, *Letteratura cristiana delle origini greca e latina*, Roma, Città Nuova Editrice, 2007. Sulle teorie dei padri della Chiesa su Cristo e la Trinità cfr. G. Bosio- E. Dal Covolo- M. Maritano, *Introduzione ai Padri della Chiesa. Secoli I-IV*, Torino, SEI, 1990-1993.

3.3 *Per* la Madre: il fare e il suo peregrinare

Ad affidare queste prime considerazioni sul figlio di Dio viene riproposto il tema della morte legato alla figura materna: una maternità che raccoglie l'esigenze del parto, le nutre, le osserva e le educa. Il percorso si muove dall'assenza al nascimento e continua a "riciclarsi" (una rotazione da se stesso in avanti, e, spesso, il cerchio, che è immagine del movimento ciclico della storia non "circolare", prolungandosi, diventa retta, per poi ritornare al "diametro di circonferenza" piena: «Ho lasciato i nostri campi/ [...]./Ho lasciato i compagni// [...]// Ora torno dal deserto di mezza Europa/ [...]// D'allora mi pesi ogni giorno sulla patena/ insieme a Cristo, mia dolce rovina», *Io faccio amara anche la tua morte*) nella comprensione del mistero, e il Corpus Domini è *cosificato* (si fa cosa fra le cose) in una donazione misteriosa e pur reale nel mondo:

teatro sono le strade
alla processione del Corpus Domini
sparpagliato per tutta la città.
E certo Egli qui rinasce
ogni giorno non visto,
forse in qualche troglodita, dal tufo,
ai bordi dell'immenso carnevale

(Ubi venit plenitudo).

L'immagine del Cristo esige la disposizione di un *modus* nuovo di concepire e gestire la vita, e l'utopia e il profetismo trovano in lui il risvolto poetico adatto, se tradotto in piena compiutezza della macrostoria e della microstoria nella fede:

Lo so che anche la religione può essere un'evasione; ma non lo è mai la fede. Gli sbocchi a questa nostra tragica realtà possono essere: o l'azione, o la contemplazione, o la pazzia. Tutte le parole sono state dette [...].

[...] la pazzia: quella di S. Francesco, ad esempio [...]. Di S. Francesco dico, e non del francescanesimo⁴¹.

La figura del Dio-Figlio si presenta quale riassumente nella “replica completa” della storia evangelica, e il nato da donna oltrepassa il livello mitologico del racconto fine a se stesso: il verso non spoglia la sua immagine di quella pienezza che è tradotta dalla fede in certezza. Questo *modello da spiegare* (la poesia si dispone prima del canto a rendere verità del fatto in sé) non si riduce in una realtà “ricercata”, scaturita dal seguire tracce sbiadite dell'Epifania, ma pone sul raggio applicativo del proprio metodo compositivo il mondo nelle sue variegate manifestazioni come recipiente dell'evento e ricettore della trasmissione nella *determinazione di verità* promanata dalla Parola. Una simile gestazione del linguaggio profetico/utopico lo si riscontra in autori, che, se pur in forme dissimili e spinti da diverse esigenze lirico/ideologiche, ricercano (a partire dai vociani) nel *termine* il profetismo come “modo”, appunto, dell'utopico, e l'utopia come “linguaggio” (è il caso di Rebora e di Boine), pervenendo o a ripiegarsi in tracciati che li spingono a reggere la *coercizione/accettazione* di “questi sistemi” (codificati dalla tradizione e poi riorganizzati sotto nuove formule teoretiche e tecniche) o a trarne influssi nel momento stesso in cui li respingono:

Se [...] è vero che nell'agrafia occorre riconoscere uno dei tratti più significativi della modernità letteraria, giacchè, nella società borghese

⁴¹ D.M. Turoldo, *Messaggio dall'Oriente*, in ID., *Fine dell'uomo?*, Prefazione di G. Luzzi, Milano, Scheiwiller, 1976, p. 113.

capitalistica, essa è provocata dalla perdita della funzione sociale dello scrittore [...]; e se è vero che è la lotta che lo scrittore è costretto a combattere con l'agrafia a far nascere quel 'nuovo profetismo della scrittura' e quelle 'utopie del linguaggio' di cui ha discorso Barthes, le quali, mentre cercano di rovesciare il silenzio coatto da cui sorgono, lo manifestano ipertroficamente; [...] [nella nostra tradizione letteraria] i poeti vociani [...], non sono affatto estranei a questa modernità vulnerata e chiaroveggente.[...].

In Rebora e Boine, l'orizzonte del possibile, fattuale e linguistico, non arriva mai a chiudersi e quindi il tormento formale non giunge mai a pacificarsi; in Onofri, pago dell'incantevole apocalissi offerta ai suoi occhi, quell'orizzonte, che pur si apre, si chiude troppo presto e la ricerca verbale trova soluzioni spesso corrive ma sempre soddisfatte di sé. [...].

Il 'nuovo profetismo della scrittura' [...], mentre [in] Mallarmé è tutto concentrato sull'universo linguistico, [...] [in quello] reboriano investe sia il linguaggio sia la realtà extralinguistica. [...]. Della realtà [...] Rebora ha [...] una percezione dinamica e drammatica, che è probabilmente l'aspetto più significativo, quasi uno stigma, della sua personalità poetica, e che si riflette immediatamente sull'elaborazione stilistica. [...].

Nulla è com'è, tutto diviene, tutto esiste in quanto si trasforma e muta. [...]. L'essere dell'Esserci diviene nel divenire del contesto di cui è parte.[...]: l'unica forma di autobiografismo che gli è consentita è quell' 'autobiografismo trascendentale' di cui ha parlato Contini e che è storia di sé solo in quanto è storia del proprio tempo, significazione attraverso il soggetto della realtà non soggettiva⁴².

Partecipare all'evento del Cristo significa rivoluzione totale del mondo, capovolgimento degli schemi precostituiti, e, per assurdo che possa sembrare, pur operando proprio dall'interno della condizione di peccato si raggiunge, mediante un'analisi che ne valuti i gradi di compartecipazione dell'uomo, la pienezza cristiana: male come necessità, male come bisogno della sconfitta dell'io per la conformazione dell'io pieno (il tema centrale del libro *Fine*

⁴² F. Curi, *La poesia italiana del Novecento* cit., pp. 119-120, 132, 138-139.

dell'uomo?). Il profetismo è garante della “parola annuncio” e, assieme, della distruzione di esso nel momento in cui sta per realizzarsi.

La tentazione dell'immagine di un Cristo solo uomo o solo Dio si sfalda nel concetto stesso di morte e in quello di male: la realistica partecipazione alla esperienza mondana del Messia, se è l'evento per antonomasia dell'umano, lo diventa maggiormente quando la poesia, estraendosi, in larga parte, dal postulato ontologico, esalta, appunto, la contraddizione metafisica, fino a raggiungere, per mezzo degli odori mistici della ragione volta alla luce, l'incidenza dei sapori concreti della volontà: anche Cristo ha «toccato con mano/ il fango/ di che sono fatti i troni/ e come splendore di giallo» (*Anche tu tentato di ucciderti*).

La rottura con la teologia liberale protestante da parte di Karl Barth indica un cristianesimo che ha come epicentro la crisi esistenziale nell'esperienza religiosa: il rapporto tra l'individuo e il Cristo, la differenza fra l'umano, la società e il divino; ma non solo: il Cristo quale “modello di personaggio”, ora ripreso nelle valorialità di un messaggio unico ed insostituibile, ora come “fantasma” di un mondo legato alle idiosincrasie cogenti di una trascendenza iterata da una teocrazia plurimillennaria, che in lui ha riversato i debiti e le illusioni di molta parte dell'umanità. Da Dante a Manzoni a Dostoevski si recupera la traccia/esperienza che è adesione alla fede in quanto tale, e se ad un cristiano dei primi secoli sarebbe apparso più che strano il solo riflettere sulla figura di Gesù come personaggio letterario, ad un cristiano, già a partire dalla fine del Medioevo (forse qualche secolo prima) e a un non cristiano dello stesso periodo, la stranezza si sarebbe, come invero è accaduto, attenuata in quella condivisione di mistero e vita, per i quali, se uno non prevarica l'altro, entrambi

vanno a progettare l'esempio come riferimento dell'esistenza, anche al di là del significato rivelativo.

Il poeta si dice felice che Cristo non possa essere partorito nuovamente; se ciò fosse indicherebbe e la finitudine di Dio e la non accettazione (pur violentata dal dubbio e dall'ateismo) della storia:

Io sono felice
non c'è più
una ragazza vergine
che ti partorisca ancora, Cristo

(*Cronaca nera*).

La madre raccoglie la verità, che è potenza sul divenire, e il sintagma «nostra sorte» oltrepassa il dato biografico (dell'infanzia friulana) per spandersi nella storia del sacerdozio del poeta: il verbo avere, continuamente oscillante tra la prima e la seconda persona del presente, si staziona nell'*ora*: e i tempi e i modi sono identificati dal verbo *pesare*, che qualifica la vita e la morte nella realtà evangelica:

Mamma hai la bocca piena di terra.
radici ora ramificano dagli occhi
dal cuore che ci offriva il pane in silenzio.

[...].

È un'avventura troppo grande, Madre!

[...].

E mi pesi ancora sulle braccia
a nero vestita e serena.

[...].

Prima tu piangevi sulla nostra sorte,
ora io faccio amara anche la tua morte

(*Io faccio amara anche la tua morte*).

L'uomo è chiamato dal canto tuoldiano a realizzare la triplice dimensione insita nell'essere: cosmica, comunitaria e divina, lacerata dal peccato come dimostra Bonaventura nel suo *Itinerarium mentis in Deum*; e a partire dallo stato di innocenza primordiale dell'essere la poesia registra il dislivello tra impresa conoscitiva (crescita dell'essere) e accoglienza di Dio (maturazione/compimento nell'essere). Questa chiamata si *espone* in forma dichiarata nella teomachia, che se è presente in quasi tutte le raccolte poetiche di Tuoldo, proprio nelle ultime se ne avverte la *impetuosa* scelta "diegetica".

Il tema della lotta con l'angelo è uno dei motivi della poesia religiosa, dal già citato Giobbe «a John Donne, a Thompson, [...] Bernanos. Il ricorrimiento vertiginoso e implicato del Dio che ci sfugge [...], l'invocazione scorata alla sua irraggiungibilità [...] e finalmente l'alterco mistico con Lui in forma di amplesso-blasfemia, sono forse le note più a lungo tenute anche dalla rapsodia cristiana di David M. Tuoldo»⁴³. Dall'inquietudine profetica e dalla lotta con l'angelo si ricavano "varianti" di una realtà sempre più incombente

⁴³ L. Santucci, *Prefazione* a D. M. Tuoldo, *Poesie*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1971, p. XVI. Questo testo assieme a *Il sesto angelo* e *Lo scandalo della speranza* (nelle due edizioni del 1978 e del 1984) costituiscono le raccolte antologiche delle liriche (con alcune varianti - inerenti titoli e punteggiatura-, le quali, se in parte minore sono volute dal poeta stesso, in altre - ed è il caso della prima edizione de *Lo scandalo della speranza* - , sono dovute a refusi, a sviste tipografiche), che vanno dall'inizio dell'attività poetica fino alla metà degli anni Ottanta. La raccolta più importante, poiché quella filologicamente curata con maggiore rigore, non solo dal poeta stesso ma anche dagli amici Zanzotto, Erba e Luzzi, e nella quale si ritrovano raccolte quasi tutte le liriche (ad eccezione ovviamente degli ultimi libri *Mie notti con Qohelet* e *Ultime poesie*, questo a sua volta un testo antologico che riprende le liriche dal 1991 al 1992) è *O sensi miei....* pubblicato a Milano da Rizzoli nel 1990.

nei confronti della quale l'unica *regola* per la sopravvivenza dell'io nell'agone smaniante della preghiera è la stasi (benefica) nello smarrimento delle certezze, che non significa rinuncia al combattimento, ma critico processo della ragione alla fede: «Anche la fede più non illude,/ semmai ti isola in zone/ di altre follie/ dentro spirali/ di vertiginose solitudini.// [...]// Amici s'affannano a cercare/ almeno piccoli segni di speranza,/ piccoli tempi di tregua/ nella più grande tensione» (*Dio della mia disperazione*). La poesia si traduce proprio in questa azione del ricevere e del trasformare la parola in segno tangibile del divino: è un *fare* ogni cosa “da capo”, ossia produrre la tensione *dinamica* facendo partecipare la totalità dei gesti umani all'operazione costruttrice del senso. L'accurata designazione linguistica non è intervallo spazio/temporale per “riempire” di sole componenti enunciative, volte alla descrizione-evidenziazione del fatto in sé, la radice del concetto di cui rende disponibile la corrispondenza con il pensiero, ma un continuo giudizio assegnato dalla parola alla sostituzione tra la visione del reale (in assiduo movimento e trasformazione) con il significato (ovvero il senso conoscitivo per il quale la parola viene data alla vita) che coincide (“l'incidenza” non è casuale, bensì causale del principio/motore che la regge) con il valore di verità, sempre mutevole, poiché cangianti i “gesti ragionativi” della mente.

Da ciò comprendiamo la dipendenza tra la vita interiore e il movimento fisico: così la poesia dice l'attualità e il suo racconto. La struttura poetica estrae il simbolo dal reale ponendo di fronte la morte (e non solo la sua idea) come continua geminazione di vita, e l'esistere non è un *fare* per annullare la prospettiva del reale né unicamente resoconto “realistico” degli avvenimenti, bensì un

costruire/creare come “ri-chiamo etico”, ossia liberazione dall’*abitudine* di un silenzio che non produce ascolto:

Difficile dire cosa sia la poesia. Poesia è fare, è creare; ma di qui è derivata invece tutta un’accezione intellettualistica, di cultura tipicamente borghese.

E se fosse un fare umile, più quotidiano? Ecco, questi miei gridi nascono proprio da fatti quotidiani. Hanno un valore anche dopo la cronaca? Questo l’errore da evitare: giudicarmi legato solo alla cronaca. Per me il quotidiano è appena un simbolo: di morte o di vita appunto. Solo che non sempre mi è dato di scorgere la vita, mentre la morte non fa che ridermi in faccia⁴⁴.

Le radici di questa *teoria* vanno ricercate nelle espressioni linguistiche che recano impresse il segno del costruire: «fare», «edificare», «costruire» sono dislocati nell’intero *corpus* del canzoniere e formano il triangolo semantico dal quale parte la produzione della parola. Poesia come perenne disperazione, in senso propriamente evangelico, e il «*purché si disperi fino in fondo*»⁴⁵, trasferibile, dall’ambito cristologico, secondo l’implicita teoresi del poeta, anche al campo letterario, anzi specificatamente *in* questo, dal momento che esso costituisce la fattibilità del futuro (il futuro *di* Dio - al quale si faceva riferimento- nel futuro *della* storia), risulta l’unica modalità di declinare la scelta della speranza. Disperazione quale modo del rovesciamento della morte fine a se stessa nell’aderenza piena all’escatologia dell’esistenzialismo testamentario. Il “fare”, nel senso concreto del termine, è per Turoldo l’unica modalità consentita per salvarsi, l’unico mezzo di cooperazione con il non visto, e Cristo, «mia dolce rovina», non solo spinge alla costruzione del luogo del proprio, ma imponendo la morte del mondo per la salvezza, indica la “produzione” non in

⁴⁴ D. M. Turoldo, *Non è solo cronaca*, in ID., *Fine dell’uomo?* cit., p. 59.

⁴⁵ ID., *Cultura, case chiuse*, in *Ibidem*, p. 64.

senso negativo, ma *come* un prendersi cura di ciò che si realizza per il dopo. Le formule «abitare», «casa», «spazio», «costruire» sono sempre connesse, pur nella cripticità di una perifrasi laconicamente rigida, alla poesia, che è dunque un rifare (altro termine/guida della sua teoresi), un ricostruire, un *poietare*, appunto, come il corpo del Cristo distrutto e riedificato in tre giorni, ricomposto nell'abitazione perfetta, che è la Trinità:

Nell' ambito linguistico-semanticò dell'abitazione, trova un felice sbocco il discorso poetico tuoldiano intorno al 'fare'. [...].

Ogni costruzione ed ogni umano impiego [primo fra tutti il fare poesia] assumono [...] significato solo nella prospettiva trinitaria ⁴⁶.

Il costruire, l'abitare, chiare riprese heideggeriane⁴⁷, non sono tuttavia riferibili a nostro avviso alla quadratura (terra, cielo, divini e mortali) "progettata" dal filosofo, dal momento che in Tuoldo esiste ed opera "matericamente", attraverso la congiuntura divino- umano, che riflette anche nella poesia l'opera creatrice di Dio, l'azione tattile delle mani, l'eco della voce, l'olfatto dello spirito, l'udito per i quali ascoltare il grido del Cristo in croce e la vista da cui l'occhio dell'anima osserva la salvezza. Questo *fare* dell'uomo non è l'azione trasposta in poesia di cui parla Aristotele nella sua *Poetica*⁴⁸, anzi lo è ma in forma più estesa ed inclusiva di quello stesso concetto: poietico inteso nell'accezione tardiva (propria del cristianesimo) nel senso cioè di creazione/fabbricazione; l'uomo e Dio accomunati da un fare, appunto, che li *abilita* in un *affetto* (un'afflizione che

⁴⁶ G. Commare, *O sensi miei...*, in ID., *Tuoldo e gli «Organi divini»* cit., pp. 159-160.

⁴⁷ Cfr. M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in ID., *Saggi e discorsi*, trad. it. di G. Vattimo, Milano Mursia, 1976.

⁴⁸ Per un dettagliato studio sulla *Poetica* rinviamo allo studio di Domenico Pesce *Introduzione a Aristotele, La Poetica*, traduzione, parafrasi e note di D. Pesce, Milano, Rusconi, 1981, pp. 7-60 e M. Zanatta, *La ragione verisimile. Saggio sulla "Poetica" di Aristotele*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2001.

implica in ogni caso anche la distanza) parentale. E se nel primo creare è atto proveniente da sé, dall'essere appunto Dio, nell'uomo è la coscientizzazione stimolata dalla gnosi, è la necessità di sentire l'urgenza, il costruire la disperazione per la salvezza:

Coloro che traducono il vocabolo *ποίησις* con 'creazione' inseriscono nel concetto un elemento ad esso estraneo, cioè la dottrina giudaico-cristiana della creazione. I vocaboli greci che indicano la 'poesia' e il 'poeta' hanno un significato tecnico, non metafisico, e tanto meno religioso. Eppure nessun popolo, più del greco, ha profondamente sentito la divinità nella poesia; ma l'elemento divino – appunto perché tale – era qualcosa al di fuori e al di sopra dell'uomo; era qualcosa che penetrava in lui sotto forma di Dio, di Musa, di rilievo divino e che lo pervadeva completamente.

L'opera poetica riceveva il suo valore metafisico non dalla soggettività del poeta, bensì da una istanza sovraumana.

[...] nelle [discipline] poietiche è compresa la teoria delle arti utili e delle arti belle, cioè da un lato la tecnica, dall'altro ciò che chiamiamo – con Aristotele – 'poetica' in senso stretto⁴⁹.

In Turoldo l'azione del già richiamato canto salmico indulge alla messa in atto di una parola che sia sempre più vicina alla codificazione del "corno di Davide"; in relazione a ciò il termine poietico si confà alle corrispondenze tra testo di partenza e testo d'arrivo, a moduli "asintotici" per i quali il fare include *de facto* il contesto *estesico* (ci appropriamo di un termine coniato da Valéry)⁵⁰,

⁴⁹ E. R. Curtius, *Retorica e poesia*, in ID., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, trad. it. di A. Luzzato e M. Candela, trad. delle citazioni e indici a cura di C. Bologna, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 166.

⁵⁰ Sulle formule "poietico" ed "estesico" (quest'ultimo è un neologismo di Valéry, che lo oppone ad estetico), l'autore dell' *Existence du symbolisme*, nella lezione inaugurale proluca al Collège de France nel 1945, definendo l'estetica come facoltà di percepire, considera l'estesico (con riferimento intrinseco al poietico) condizione del produrre e interpretazione di esso; e Gilson, anch'egli promotore di tale concetto, usando esplicitamente il termine poietico definisce e rilancia entro un ampio se pur unico "giro interpretativo" il prodotto della poesia come fare promosso da "colui che agisce" (l'artigiano) e, assieme, pone l'accento sulle formule delle tecniche e delle

diventa cioè un fare e un interpretare il fare: il poeta è così artigiano del canto ed è, assieme, traduttore di esso.

E da ciò ricaviamo anche il significato di *peregrinatio*, collegato intimamente al Cristo che percorre le strade del mondo; tutto è un cammino, è un ri-fare da capo ogni cosa, un ri-pensare sempre il pensiero. Non solo *peregrinatio* è il cammino, ma un edificare nel viaggio la strada stessa, il suo percorso, per cui la costruzione, il fare la dimora diventa sinonimo di corpo e viceversa, e l'edificazione del regno si risolve nel grido dell'«Abbà Padre»: così la fede è posta nella poesia quale vincolo a se stessa, ed essa ha la pretesa di costruire la risoluzione disperante:

Anche la fede più non illude,
semmai ti isola in zone
di altre follie
dentro spirali
di vertiginose solitudini.

Crederne non credere
ecco il tuo bagno di sudore
senza mai individuare l'oggetto
atteso, Iddio
della mia disperazione

(Dio della mia disperazione).

Il poeta è, dunque, un eterno pellegrino che muove al suo passaggio gli schemi della storia; e Turollo proprio in relazione al poietico alterna in simbiosi lirico/prosastica i termini «camminare»,

regole impiegate per la “strategia” della fabbricazione dell’opera nonché della ricostruzione delle valenze linguistiche, per le quali lo stesso procedimento del costruire diventa un mezzo per analizzare il poietico stesso: cfr., rispettivamente, P. Valéry, *Leçon inaugurale du cours de poésie au Collège de France*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 297-322 e E. Gilson, *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1963.

«cammino», «viandante», «viatico», «strada», «attraversare», «entrare», «uscire», «giungere», «raggiungere», «correre», «percorrere», «scavalcare», «guardare», «navigare», «veleggiare», «salire», «discendere», «attendere», «attesa», «attenzione», «passare» e «caricarsi» con la figura di colui che è senza casa, e la sua poesia è sempre alla ricerca delle verità nascoste del mondo:

il motivo turoldiano del ‘viandante senza casa’ risulta implicitamente connesso al significato etimologico di *peregrinus* e alla concezione cristiana di *homo viator* [...]. In quest’ottica, proprio l’orizzonte estremo della relazione con Dio e la caratteristica ontologica dell’uomo-pellegrino giustificano l’insistenza del poeta sui temi della povertà e del cammino⁵¹.

Da un lato si ha l’ascesi (contemplazione e preghiera) e il ritirarsi dalla moltitudine nel raccoglimento dei “vicoli” del percorso, dall’altro si ha partecipazione completa alla vita e alla morte con il grido del profeta, *Cristós voskrés!*, perché il Figlio va oltre le «teologie, encicliche, lapidi», e il camminare è «alla luce delle stelle» (*Camminare al lume delle stelle*). «Vie» e «piazze» sono i luoghi “fisici” nel quale comporre e nel quale eseguire il canto, così la *peregrinatio* è poetica nel momento stesso in cui unisce al metaforico il realistico gesto di produrre la parola che salva: in questo senso occorre interpretare il sintagma «poesia come salvezza», ossia nella misura di fare la salvezza mediante l’annuncio, la parola; e il naufragare durante il viaggio è un *indiarsi* nella carne del mistero. Non a caso il poeta fa riferimento al Pellegrino russo (che simboleggia il viandante-predicatore), che nel disvelare l’uomo durante il cammino trova Dio. Ecco perché ribadisce costantemente la necessità di separare dalla religione la fede; e molta della sua

⁵¹ G. Commare, *Pentecoste*, in ID., *Turoldo e gli organi divini* cit., p. 146.

poesia riprende quelle immagini che da una parte dei citati vociani giungono fino a lui: «lemmi come ‘sacco’, ‘bisaccia’, ‘sandalo’, ‘pellegrino’ individuano un peculiare tipo di cammino [...], e pur nella sua rude concretezza, meglio di ogni altro idoneo a significare l’altro percorso, interiore e spirituale. In tal modo [...] [il peregrinare/viaggiare] è esperienza esistenziale profonda»⁵². Il parallelismo con il peregrinare di Dante viene a formarsi “quasi spontaneamente”: non solo il viaggio del poeta è anche per Turoldo un riferimento indispensabile sotto un profilo puramente letterario, ma l’adesione ideologica del Fiorentino alle istanze della Rivelazione, che creano il poema⁵³, sono identiche a quelle del frate. Così per molta poesia moderna, per Rebora, Jahier, Boine, per i quali, e in particolare per quest’ultimo, la «diagnosi», come osserva Manacorda, sul sistema fede/religione e sulla figura del Cristo peregrinante è al centro del pensiero poetico: «[Boine si interessò] di argomenti di interesse mistico. Nasce allora il primo intervento su Unamuno, ‘un uomo – dice – a cui la voce silenziosa di Dio ha parlato dalle profondità dell’anima’ [...] e del quale cita la frase in cui si riconosce: ‘quanto più mi sento cristiano, tanto più mi allontano dal cattolicesimo’»⁵³. Turoldo non è fuori dal cattolicesimo, ne vive i patimenti e le lotte, e anch’egli si rifà all’Unamuno “pacificatore”, per identificare meglio la sua parola

⁵² *Ibidem*, pp.101-102.

⁵³ In riferimento alla figura e all’opera di Dante relazionate alle strutture vetero e neotestamentarie e ai principi cristiani che reggono il verso indichiamo all’interno dell’amplissima produzione di studi sui suoi scritti, il fondamentale E. Auerbach, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, trad. di M.L. De Piero Bonino e D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2005 e G. Marzot, *Il linguaggio biblico della Divina Commedia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1956, B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1967, AA. VV., *Dante e la Bibbia*, Atti del Convegno Internazionale promosso da “Biblia”, Firenze, 26-27-28 settembre 1986, a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1987. Su Dante peregrino e sulla *peregrinatio* cfr. B. Bernabei, *Pellegrino*, in *Dante. Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Treccani, 1996, pp. 369-370.

⁵³ G. Manacorda, *Gli anni della «Voce»*, in ID., *Storia della letteratura italiana contemporanea- 1900-1940*, Roma, Editori Riuniti, 1999, p. 122.

con quella degli illuminati, e nel rivolgersi direttamente al lettore dei suoi versi (il servita lo fa esplicitamente rarissime volte) chiede se il modo di vivere Cristo da parte di chi crede sia o no degno, e collega il perdono alla formula poetica dell'invettiva, altro modo di costruire il verso:

i cristiani sono tra i maggiori conservatori e accomodanti?

[...] mi spiegherò meglio con le seguenti parole di Unamuno: '[...] La cosiddetta giustizia, germogliata [...] [dalla] vendetta, lungi dal nobilitarsi, idealizzandosi si avvilitisce.

Il perdono è lo scopo supremo della giustizia'.

E allora perchè [aggiunge Turollo] le mie invettive? Ho imparato dai salmi. Così ad esempio prega il salmista: 'm'investono con parole di odio, in cambio del mio amore mi muovono accuse, mentre io sono in preghiera'. E contro l'empio continua a imprecare così: 'la sua discendenza sia votata allo sterminio, nella generazione che segue sia cancellato il suo nome [...]...Sia avvolto di maledizione come di un mantello, il Signore stesso disperda dalla terra il suo ricordo'⁵⁴.

Mediante l'invettiva il poeta recupera quel senso di umana "degnazione" codificandola nel gesto/preghiera, e con ciò si appropria in forma piena del cammino del pellegrino russo per «cercare solo/ di essere» (*Essere è già un dono*). Il movimento investe tutta la fisicità del corpo, e il poeta richiamandosi, nuovamente, al «Passo del Pellegrino», che osserva la realtà, non la traduce in altro da quella che è; e se ad un linguaggio "puro" il poeta si avvicina per elaborare e nutrire il verso mediante usi particolari (assenza dell'articolo, presenza eccessiva di esso) che rendano la parola proiettore di una intelligenza che comunque non può vivere per e nell'uomo (come nel caso dell'idea valeriana di

⁵⁴ D. M. Turollo, *O lettori timorati*, in ID., *Fine dell'uomo?* cit., pp. 85-86.

poesia), assieme, il tutto non detto, invece, deve essere in Turoldo portato in superficie da chi plasma il canto. Non esistono “possibilità/abitudini transitive” nel linguaggio del Nostro: la parola deve sforzarsi non di registrare i moti di una coscienza vaga di sé, per cui la «*produzione* [è] segnata da presenze nascoste, da precetti invisibili [una delle componenti appunto principali della *poietica* di Valéry], da campi di forze non rivelate»⁵⁵, ma nella tensione viva e costante di una logorante e tragica Rivelazione dire l’eterno. La metafisica si colloca in uno spazio intermedio tra cielo e terra e il poeta si affanna a produrre i sintomi del *vero* cristianesimo, come ha sottolineato Ossola, a far conoscere del metafisico il suo fulcro, ossia il Dio/Carne «che più ha tormentato Turoldo [...], ansia che lo colloca, profeticamente ancora, al febbrile ascolto di un nuovo immane esodo [movimento continuo] di Tradizione e civiltà»⁵⁶.

Se la degnazione non si esprime come “qualità morale” del verso, il poeta non nasconde l’imbarazzo dell’anima di fronte ad un male figlio della ragione ridotta a prostituta del potere: ecco perché all’interno dell’accusa che rivolge all’Occidente, alla chiesa, all’oscurantismo di un falso e deviante illuminismo, egli colpisce la stessa cultura, che si trincerava dietro l’organizzazione di istituti “predisposti” a premiare o delegittimare a seconda delle mode. L’unico esempio che nella chiesa degli ultimi tempi riconosce come valido è la “pietra giovannea”. Nelle quattro liriche dedicate a Giovanni XXIII, componenti il volume *Quattro preghiere a papa Giovanni* (pubblicate a Milano nel 1983 da Scheiwiller), il poeta canta l’atto di fede nel libero gioco delle scelte personali, e il pastore è lodato per non aver prestato attenzione a chi voleva condannare il peccatore, distinguendo l’errante dall’errore in quella verità «antica»

⁵⁵ A. Tirone, *Oltre il simbolismo*, in *Paul Valéry e l’estetica della poiesis* cit., pp. 20-21.

⁵⁶ C. Ossola, *Il primo e l’ultimo Turoldo* cit, p.108.

che «per nuova lingua si fa novella» (*Preghiera*). Sul peccato il poeta ritorna a riflettere: è disorientato perché la colpa è spesso intesa come una valorialità dismessa, un non pensare critico, un non parlarne affatto, un non porsi il problema; un peccato non morale ma sinonimo di odio cerebrale e ideologico, dunque peccato verso l'essere, che è per Turoldo il vero risvolto del male:

Qualcuno parla della fine della morale; ma ciò potrebbe essere anche un bene. Infatti, di quale morale si trattava? Era forse 'morale' il nostro occidente, di fronte alla realtà del nostro mondo? [...] ho paura che il male più grave sia questa tendenza a farci tutti occidentali. [...].

'Oggi noi amiamo tutti tenacemente il presente e ci rendiamo conto di essere strettamente legati con l'amore a un tempo che non dà nessun segno di volerci bene'.

È la mite e timida Natalia Ginzburg a scrivere così [...]; e devo dire che sono parole ancora più radicali delle mie. Almeno io salvo il futuro di Dio, il futuro davvero impreveduto: un incontro sempre possibile⁵⁷.

Il poeta è ironicamente invasato dall' "incapacità" di rendersi conto della viltà dell'indistinto, e come un "placido furioso", un "sognatore", ma che non rinuncia mai ad essere profeta, richiama il Don Chisciotte:

Non ci sono più caprai
ad ascoltarti, Don Chisciotte
seduto sul truogolo capovolto
e con le ghiande in mano,
nessuno più canta con la divina
voce dei campi

(*Cronaca nera*).

⁵⁷ D. M. Turoldo, *In cosa credere*, in ID., *Fine dell'uomo?* cit., pp. 77, 79.

Così il Cristo è sempre più solo per la strada di Emmaus, e il pensiero di un “suicidio alienatore” tocca la mente di colui che cammina:

ora comprendo come
almeno un giorno molti
abbiano sentito il desiderio
della morte. È accaduto
qualcosa
di irreparabile?
L'albero ha un tarlo
alle radici, o forse la stessa
morte cerca un trionfo
che è l'oltre l'immaginato,
l'attesa di un controregno?

Ma io voglio durare:
ad essere coerente
sarebbe esigenza di fede
finire, invece
non mi uccido!

(Perché non mi uccido).

La risposta aldilà della coerenza è il resistere per *fare*, per *camminare*: in questi due verbi si condensa l'ultimo tratto di strada; la contro- risposta all'interrogativo è la tentazione del Dio-uomo: anch'egli è posto di fronte la morte come donataria di liberazione dal dramma dell'essere consapevole fino alla fine, da uomo, di vivere nel seno di Dio in tutto e celebrare con Dio la sua sconfitta sull'albero della croce: il Figlio è «spinto fino alle vertigini/ dall'alto pinnacolo/ sulla piazza// Ma chi era a tentarti, Signore?/ Perché non c'è scampo!» (*Anche tu tentato di ucciderti*). La domanda prosegue

incessante fino alla fine del poetare, quando il nulla verrà a definire le tracciate di una colpa *forse* «mai esistita», ad eccezione di quella per la quale l'ente aspira alla deità e non alla umanità. Questa impostura orribile, di fronte alla quale *perfino* il silenzio di Dio diventa “giustificabile”, permette a Caino di considerare l'immagine propria nell'altro come un esilio perenne.

L'atroce assassinio, spinto dalla rabbia ottusa per il potere e dalla paura della libertà del simile (considerato diverso) di scegliere, è pari al quel suicidio *mosso* “intellettivamente” a non capire Dio: se questi può però perdonare «i sacrileghi», il poeta si blocca e chiede per loro l'amore di Cristo, non il suo, che riversa invece sull'amico poeta ucciso. *In morte di Pier Paolo Pasolini* si divide in due specifici momenti: lo sdegno, la commiserazione per gli uccisori e il tentare di spiegare l'omicidio. Il dato significativo di questa lirica risiede, aldilà della remissione o meno della colpa, nell'immagine di Dio esemplata in alcuni tratti su quella degli assassini stessi, e viceversa, in cui la vicinanza dei pronomi al Nome rende il verso ritmicamente incalzante: «voi fatti/ a similitudine di Dio/ più di noi,/ voi sue mostruose/ immagini in esilio».

Il cantore si lascia abbracciare dalla considerazione su un Dio/male, ma nella figura di Cristo coglie il vero segno del divino: l'universalità della fede non può racchiudersi nell'isolamento della coscienza di pochi, sebbene anch'essi “contenuti di una identificazione” con la Sostanza, quanto l'appartenenza ad una umanità che ha trasgredito l'esigenza della legittimità di essere chiamata stirpe eletta. Se l'esperienza non assume come guida l'esempio ma solo se stessa, alcuna soluzione l'uomo può darsi da solo, e la lirica lascia in sospeso la risposta sul male nell'uomo e sulla libertà di esso da parte di Dio. A fornire l'indicazione

topografica al viandante è Cristo: «Cristo non è un istinto o un complesso [...] sarebbe un abuso dirci cristiani [...] prescindendo dall'atto di fede personale»⁵⁸, eppure, aggiunge il poeta, «non v'è altra impresa...» (*Fai questo e vivrai*).

Come il pellegrino nell'Empireo, giunto ormai all'ultima (o la prima) stazione, anche il poeta si rivolge a Maria e condensa in lei «il silenzio vivente e rapido» con il quale si accosta al mistero dell'onnipotente per grazia. Nel volume *Laudario della Vergine. Via Pulchritudinis* (i cui componimenti antologizzati andranno a costituire un altro testo lirico pubblicato nel 1988 ad Arezzo da Diakonia della Teotokos dal titolo *Come possiamo cantarti, o Madre. Liriche alla Vergine e prose sulla pietà popolare*), si toccano i risvolti di un desiderio al limite tra il reale e il meta-reale, e si nota la tendenza a stabilire delle polarità, a costruire un lungo elenco incentrato sulle virtù umane e sulla predisposizione dell'ancella ad accettare il mistero. Ci accorgiamo anche di come il poeta non nutra “semplice” venerazione verso la Madre, ma, ripercorrendo la sua storia, si sofferma sui principi dell'essere servita, dell'ordine fondato sull' “itineranza” al quale appartiene. Non a caso sia in scritti che in conferenze e omelie lamenta la mancanza di “questuanti”, vero sale della chiesa, e la Vergine è identificata come la prima a muoversi, infamata ed esule dalla patria con lo sposo. La condizione del Figlio viene a rendersi nell'utero di Maria, che non lo respinge, e per lei «ora Iddio non fa più paura»:

⁵⁸ ID., *Impossibile amarti impunemente. «Voi chi dite che io sia?» ed altre liriche su Gesù Cristo (1948-1981)*, Rovato- Brescia, Convento dell' Annunziata, 1982, pp. 7-8. Questo testo assieme a *Ritorniamo ai giorni del rischio. Maledetto colui che non spera*, Liscate (Milano), CENS, 1985 (poi riedito nel 1995, a Sotto il Monte, da Servitium), e *Cosa pensare e come pregare di fronte al male*, Trento, Edizioni della Rosa Bianca, 1989 così *Mia apocalisse*, Ghedi (Brescia), Casa Rurale e artigiana, 1991, ripropongono in forma antologizzata, intermezzati spesso da brani in prosa (a loro volta già pubblicati su riviste o giornali), poesie contenute nei testi già analizzati.

Come possiamo cantarti, o madre,
senza turbare la tua santità?
Senza offendere il tuo silenzio?
[...]

Sei la nostra natura innocente
La nostra voce avanti la colpa,
il solo tempio degno di lui.
Per questo è venuto sulla terra,
uomo in tutto simile a noi:
ora Iddio non fa più paura....

(Dio non fa più paura).

Maria è la *dilatatio* della natura umana e come tale la sinuosità dei movimenti da lei operati («scompiglio dei fili che si rompono», «casta concupiscenza» *Preghiera alla Vergine*) annettono alla sua figura il rimando continuo di uno stupore, che non si avvilita in infantile sottomissione ad un potere che la sovrasta («Vergine, o armonia libera,/ semplicità agognata e impossibile», *ibidem*). Maria è l'unica in grado di accogliere (conservarlo e rifletterlo) quel mistero del quale l'uomo pur genitura divina non lo comprende. Ed è il canto con cetra a «distrunder la notte del cuore/ e dare un senso alle opere nostre // [...]// Tutto avvenne in questa sua notte/ da quando lei per comando di Roma/ come arca nuova di un popolo nuovo/ già lo portava al paese di David.// Così di notte, in deserto e silenzio: solo lo scriba sapeva e il pontefice,/ ma uno che avesse la fede non c'era,/ desti in veglia, eran solo i poveri» (*Arca nuova di popolo nuovo*). Il canto si fa "donna-madre" e redime l'idea privata ed intimistica dell'etica non in un riduzionismo psico-biologico, ma in una condivisione, che partendo dalle sostanze individuali sostiene le tracce del divino insite nella materia. Maria diventa nel canto essa

stessa iperbato e riproduce Dio nell'aposiopesi fede e modello di fede, per cui gli attributi a lei rivolti istituiscono una continua similitudine fra l'omologia dell'anima e quella dell'intelligenza. La ripetizione di uno stesso termine in dinamiche graduali, rese da abreazioni verbali⁵⁹ connesse sempre ai verbi *tacere* e *rivelare*, avvicinano l'isolamento della mente a Dio.

A tributare il saluto dell'umanità desolata e ricercante il silenzio, un'ampia letteratura (non solo mistica o "religiosa") nel corso dei secoli, dall'evento dell'incarnazione, ha tributato a Maria (prima ancora che il dogma sull'Immacolata Concezione venisse promulgato) tra i più alti componimenti letterari; tutti quanti, pur con moduli e aspirazioni differenti si sono rivolti al fascino della Donna santa, della madre buona, della confidente, della sorella e genitrice di Dio⁶⁰. Maria in Turollo è «grembo», «terra promessa», «segno grande», «ancella», «beata», espressioni derivate dalla tradizione e dalla scrittura; ella è compimento della profezia e modello di esso, nonché struttura narrativa del linguaggio profetico e utopico. Maria permette di costruire e trasmette una dimensione dell'adesso e del

⁵⁹ L'espressione viene ripresa da Hermann, che la considera dentro il processo grammaticale quale passaggio fondamentale della comunicazione (soprattutto poetica): ossia come modalità di un dire nel "comune esprimersi" ciò che il fenomeno sociale acquisisce ma non spiega, riporta ma non conosce, e si carica di trasportare dall'isolamento linguistico in cui giace un'azione alla comune considerazione intellettuale: cfr. I. Hermann, *La psycanalyse comme méthode*, Paris, Denoël, 1979.

⁶⁰ Quasi pari a quella sul Figlio è la bibliografia sulla Madre. Nella nostra tradizione letteraria da Jacopone a Dante, Petrarca, da Tasso a Pascoli, a Saba, a Ungaretti, e ancora a Rebora a Pasolini, tutti hanno celebrato la figura femminile per eccellenza traendosi ed entrando assieme nel mistero di Cristo. Sulla figura di Maria a partire da Medio Evo cfr., per una visione dettagliata, *Gli studi di Mariologia Medievale. Bilancio storiografico*. Atti del I Convegno Mariologico della Fondazione Ezio Franceschini, a cura C. M. Piastra, Firenze, SISMEL- Edizioni del Galluzzo, 2001; sui componimenti mariani dei poeti italiani del Novecento cfr. *Regina poetarum. Poeti per Maria nel Novecento italiano*, a cura di A. Lacchini e C. Toscani, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni S. Paolo, 2004 e *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, a cura della Comunità di Bose, con un saggio introduttivo di E. Bianchi, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 2004.

trovarsi in altro luogo (alibi/utopia) ⁶¹, e l'inno mariano si fa mariologico (dalla celebrazione della donna allo *studio* -passione-della madre), per cui si staglia l'*urgenza* del vissuto rispetto a ciò che viene raccontato, e la donna costruisce un altro tratto del viaggio: «Che cosa, o Donna, ti spinse al viaggio/ con dentro il cuore l'annuncio divino?» (*Come gazzella*). Ella rappresenta per il viandante la meridiana, che indica il «grande principio» (*Sia pentecoste perenne*). Un ulteriore accostamento a Dante si instaura proprio nel momento in cui la *peregrinatio* diventa traduzione dell'«integra essenza della nostra/turbata immagine, segnale d'approdo agli evi, alle strade di tutta la terra» (*Preghiera alla Vergine*), per cui ella è la sublime sintesi di quello che Tuoldo chiama «naufragio» e «strada»: anticipazione di Cristo e traduzione di Dio: «la stessa poesia del dolce naufragio nel mare dell'infinito [...] il desiderio non attuato dell'Assoluto [...] [come per] il poeta credente: 'O luce eterna che solo in te sidi,/ solo t'intendi e da te intelletta/ e intendente te ami e arridi'. E cioè si tratta sempre dello stesso 'naufragare'»⁶², e come vero e proprio preconio la canta il servita:

Quando su tutto si infranse il suo urlo,
 ecco si infranse il velo del tempio
 [...].
 E tutto dentro la notte avveniva,
 la grande notte discesa nel giorno:
 è sempre notte l'assenza di Dio,
 la nostra notte che ancora ci avvolge!
 Finita, madre, anche tu nella notte?

⁶¹ S. De Fiores, *Maria sintesi di valori. Storia culturale della mariologia*, Cinisello Balsamo (Milano), Ed.San Paolo, 2005, pp. 421-422.

⁶² D. M. Tuoldo, *Presentazione a Laudario della Vergine. Via Pulchritudinis*, Bologna, Dehoniane, 1980, p. 16.

ma tu credevi per tutti da sola:
invece noi non abbiamo mai scampo,
sempre a scegliere o fede o paura.

Ti giunga almeno fra tanta rovina
il grido raro di quanto confessano
che il vero figlio di Dio era lui,
e che ogni vittima è sempre tuo figlio

(Ma tu credevi).

3.4 Teodicea: poesia e negazione, ovvero la follia del mistico

«Sempre sul ciglio di due abissi/ tu devi camminare e non sapere/
quale seduzione,/ se del Nulla o del Tutto,/ ti abatterà...» (*Ultima lapide*): negli ultimi testi poetici, come quello appena citato, che è il primo de *Il grande male*, pubblicato da Mondadori nel 1987, ritorna, o meglio si amplia, in forma “invasiva” e ossessionante il tema del male e del rapporto di questo con Dio, già “annunciato” in molte altre raccolte e nella lirica dedicata a Pasolini, nella quale il dubbio su una diretta dipendenza di un «Nulla» o di un «Tutto» (*forse* simili fra loro) col creatore, che genererebbe dolore, si abbandonava nella figura del Cristo come “un accenno di risposta”. Questa ricerca di considerare in Dio anche il male, di riflettere su una divinità che non sia altro che Nulla, pura energia muovente dal cosmo e rigenerantesi dalla vita che alimenta, è stata oggetto di speculazione e di poesia a partire dall’Antichità, dove il Dio nascosto è comunque sempre quello della filosofia. In Turollo, invece, Dio, male, tutto e nulla riprendono le tesi di chi come lui non solo crede aldilà di un’energia, quanto e soprattutto identifica in essa l’atto di bontà per il quale è. Così Tommaso dice che il male è *privatio* e «lungi dall’essere originario, è, [...], avvertito come assenza di bene. Dove la nozione prima è quella del bene, più o meno chiaramente conosciuta. [...]. Dunque la tristezza o dolore non è una mera privazione, ma ha una dimensione di positività sul piano ontologico [...] idoneo cioè ad essere perseguito per raggiungere altri beni»⁶³.

⁶³ U. Galeazzi, *Introduzione a T. D’Aquino, Il male e la liberà*, trad. it. di U. Galeazzi e R. Savino, Milano, Note di U. Galeazzi, Milano, BUR, 2007, pp. 15 e 46.

Il poeta distribuisce nei versi le caratteristiche di un male tangibile, reiterando in una classificazione sintattica accuratamente predisposta i “locativi” nei quali esso si espande: un alloggio che sarebbe nell’essere e del quale si «crede/ che non vi siano confini» (*Stolta ribellione*); ma il cantore aggiunge: «il grande male è prima,/ il grande Male è l’ ‘Amore- del- Nulla» (*Tutto deve*). Ma quale Amore e quale Nulla? Turolfo considera il Nulla nell’accezione mistica, ossia un mare in cui perdersi, partecipante alla dialettica attività/passività dalla quale l’immagine del sacro è messa sotto accusa: «tu sei il Contrario,/ l’Oppositore!» (*O Tu*). La poesia si fa carico, aldilà di fornire messaggi morali e indicazioni etiche, di tradurre il contenuto che riesce a recepire dalla descrizione di un’indagine rielaborante le distanze tra accaduto e accadente: in questo senso la deduzione del concetto di male sulla e nella vita intradivina piega l’assolutezza del dogma non ad un giustificazionismo che si ridurrebbe nel riscatto della nascita da esso prodotta, al fine di generare un *aereo*, futuro bene, ma dalla concreta visione di una negatività radicale che permea ontologicamente il male, in quanto subito dall’ente. Questa visione sconfigge ogni monismo non solo sulla mancanza di recepire l’assolutezza del tutto e di conseguenza l’implicito limite che farebbe dell’uomo barriera a se stesso per non poter accogliere l’infinità di Dio, ma l’“autopervenimento” da parte dell’ente di identificare nella stessa domanda sul male il “travalicamento” di sé: esso si rende nella privazione da parte del Figlio della sua natura divina, confermando la “sovrapersonalità” del peccato, che si infrange felicemente nella «tua fiducia/ come nella Notte/ il tuo abbandono nel Padre» (*Mio signore*). E se Dio, che è «il mio respiro» (*Dio sei*), fa dire al poeta «mai nulla di definito sapremo/ neppure di noi....» (*Mai di te*), è il

cristianesimo, dunque, a fornire la risposta definitiva, che se non attua una soluzione “nel momento” la ingloba dal *momento* che condensa il tutto nell’ossessione carnale di capire l’origine. Il verso restituisce la comprensione dell’ottica cristiana, che non distrugge il dolore e il male, ma riedificandoli in una esasperata scelta di libertà, il più delle volte incomprensibile, e, tuttavia, fissa sulla *qualità* e sul *colore* che il male *produce*, promulga la singolarità del “genere” bene/male restituendo nella poesia il “caso” dell’accusativo, per il quale l’oggetto è soggetto al plurale («i mali») e il soggetto è il vocativo al singolare («oh sofferenza»), soprattutto quando nell’afflizione degli innocenti non si riesce a riconoscere chi è colui che è vittima (il fanciullo) da colui che è carnefice (la storia della follia, l’uomo insano, Dio barbaro).

Quella degli innocenti è un patimento che oltrepassa il dolore recato dalla malattia o dalla stessa guerra e che costituisce la dimensione epifenomenica dell’assurdo, e come Ivan Karamazov “offre” «il suo biglietto d’ingresso»⁶⁴ ad un Dio vano, Turolto, con gli interrogativi a Lui rivolti («Signore, non ti dice nulla/questo silenzio», *Il silenzio della città*, «Dio che non interviene.// Dio perché dormi?...», *Allora, e ancora*, «Dio non interviene avanti l’assassinio? Perché non uccidete tutti gli omicidi?», *Bambini, un Dio*), rivela la separazione/unione, in una penetrante simbolicità (il Dio/sguardo), dell’origine del male dal suo autore.

La sinestesia si fa strada nel verso e la «luce di cenere» (*Ancora Luce*) e la «morte immobile» (*ibidem*) rendono l’instabilità della vita nella continua ricerca di un rifugio, e l’essere fenomenico di Dio si dà nella considerazione della realtà nelle sue “specie”, e il poeta rinvia i sensi nel «fittissimo silenzio» (*Poi il Silenzio*):

⁶⁴ F. Dostoevski, *I fratelli Karamazov*, trad. it. di N. Cicognini e P. Cotta, a cura di I. Ribaldi, Milano, Mondadori, 1994, p. 341.

Poi il silenzio
solo il silenzio
assoluto silenzio:
muto
plumbeo
fittissimo
silenzio!
[...].
Ma Dio chi è?
Non c'è.
C'è solo silenzio.
E non c'è scampo...
(*ibidem*).

La riproposta al Dio/Nulla/Male affogata nel silenzio è una sfida «senza pari»⁶⁵, come la definisce Ricoeur, soprattutto nel Novecento dilaniato dalle più atroci morti, a partire e per concludersi (una “conclusione sempre aperta”) *nella* tragedia di Auschwitz; evento che divora il silenzio, per il quale la cultura del Nulla/vuoto si è imposta sulla cultura della ragione sacra. La stessa speculazione non può che rovesciare su se stessa la teoria che argomenta/non argomenta *quell'*esilio del pensiero: «Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa la critica urgente ad essa, è spazzatura. Poiché essa si restaura dopo quel che è successo nel suo paesaggio senza resistenza»⁶⁶. Ciò non implica affatto un *concetto*, quello adorniano, fatalistico, appunto perché la parola “resistenza”, antinomicamente, si amplia dopo la catastrofe nell'opposizione ad un prima privo di

⁶⁵ P. Ricoeur, *Il male. Una sfida alla filosofia e alla teologia*, trad. it. di I. Bertoletti, Brescia, Morcelliana, 1993, p. 7.

⁶⁶ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di C. A. Donolo, Torino, Einaudi, 1970, p. 331.

azione verso un dopo indegno di agire, che è *spronato* comunque a protestare, ma di fatto non insorge. E alla domanda autoposta, ossia se il male fosse, per chi crede, emanazione esclusiva del Creatore, il poeta si ferma e si sofferma nell'abbandono delle grida di una "deportazione" temporale nell'intenzionalità di un *cogito* condizionato dal mondo; da ciò la biforcazione del pensiero: da un lato, Dio, e, dall'altro, l'uomo. Tuttavia, il poeta *parla* sempre e incessantemente di responsabilità sviolata, e per l'uomo e per Dio, da ogni reciproca relazionalità che possa riassorbire in un linguaggio volitivo la costruzione del significato e dell'azione del male. Si direbbe: ad ognuno le proprie responsabilità:

e saresti un Dio
su nostra misura?

(*E tu saresti...*),

e riferendosi all'uomo:

....anche noi grandi come Dio
[...].

Così saremo certi
di non esaurirci mai

(*Anche noi grandi*).

Nel suo canto si muove la tragedia di un "male ingiusto", che neanche la fede, o soprattutto essa può rimettere in *atti* "giustificazionali", e il poeta, a Mathausen, alla fine di un pellegrinaggio ai campi di concentramento nazisti, prega *sul* Cristo e *a* Dio per lo scempio che ha permesso: «ti chiediamo, Signore, che si sollevi da questi lager il coro immenso delle loro voci. [...]. Perché

questo è Cristo e quanto Cristo significa: la speranza che tutti siamo uomini!»⁶⁷. L'interrogativo su quale rimedio possa offrire il verso e quale parola possa sciogliere l'accusa è affidato alla non-conoscenza del veniente; ma essa risulta per il pellegrino insufficiente:

Posso anche concederti
di non dirti malvagio,
ma stolto sì, e folle
e senza rimedio.

(Ciò che deve);

ed è la bestemmia un primo momento della svolta:

allora diremo:
pure Cristo
ci ha ingannati?

Sarà il nome più bestemmiato
il tuo dolcissimo nome,
o Cristo di Dio

(Allora diremo).

Una siffatta riflessione non può che trovare un corrispondente “poetico/metafisico” in parte di quella lirica che connota il percorso che dai primi ermetici giunge alla codificazione della poesia ontologica, e non solo, alla quale più volte abbiamo fatto riferimento: una metafisicità cioè descritta nella sua “imposizione del reale”, come quella degli esordi (ma anche del proseguo) di Luzi, che è

⁶⁷ D. M. Turollo, *Ritorniamo ai giorni del rischio. Maledetto colui che non spera*, Milano, Cens, 1985, p. 77.

tutto teso a cogliere l'essenza della vita e il suo eterno corso – lo dicono le immagini de *La barca* [...] – senza che nulla si perda nel racconto naturalista [...]. Tra natura, etica e metafisica, tra storia e metastoria, nell'ambito di una ricerca umana e poetica che si sgancia dal lirismo soggettivo, si impone l'esordio di Luzi [...] [nella] bella pagina di prosa intitolata *Memoria di pasqua* [...] il segno e il modello primo della sua poesia che partecipa dell'essenza della realtà e della storia sono rintracciati nell'immagine del Cristo moriente che, umilmente fattosi natura umana, alle sue leggi si offre⁶⁸.

E Turollo si accosta e si discosta di continuo dai patimenti di Cristo, e suggerisce un'ulteriore ipotesi, quella per la quale anche Dio non si sarebbe pentito della creazione e il male sarebbe da lui approvato: «non si è pentito» (*Torniamo ai giorni del rischio*). Il poeta senza alcuna perifrasi confessa, che se ciò fosse vero, non lo assolverebbe: «già da ora ti dico/ che non ti perdono», ed, assieme, è logorato dal pensiero costante che «il dubbio ti morde/ e solitudine pare invalicabile» (*Torniamo ai giorni del rischio*).

Anche *di* peccato Dio sarebbe, dunque, *composto* in relazione alla “sostanza” del male che volontariamente e involontariamente produrrebbe, “accettando” quasi in modo scontato che nell'uomo il male si esibisce *visivamente*: «Uno almeno che abbia diviso il pane, / uno che abbia gettato le armi» (*Più che perdono*) e «noi tutti, neppure/ sacerdoti, becchini/ in questo scialo di morte» (*In questo scialo di morte*). E nessuna lingua può definire per il poeta tanto male e assieme benedire Dio: «né ci sarà la Neolingua a salvarci:/ ci saranno solo dei segni/ e dei grugniti...» (*Va scomparendo*), forse quella dei sensi che rilevano il santo nulla, come mistica perdita della persona che può collegarsi con la divinità, e non un nulla che

⁶⁸ G. Rogante, *Il primo Luzi*, in AA. VV., *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di F. Mattesini, Milano, Vita e Pensiero-Università Cattolica del Sacro Cuore, 1989, p. 106.

cancella ogni cosa nell'indistinta indifferenza: e il rapporto tra vita e morte è posto così sul piano della ricerca di senso nella coscienza, anche quella del peccato. Eppure il servita non accorda alla *plurileggibilità* il suo canto poetico, e nel «cominciamo /da capo» (*E tu saresti...*) estirpa il pensiero di una corresponsabilità totale alla tragedia: l'unica colpa di Dio sarebbe il dramma di vivere limitato dalla scelta onnipotente che si è dato prima di creare e dopo il diluvio universale, sancito nel Figlio per sempre con il patto tra sé e l'uomo. Non concepisce che Dio sia inganno perché non lo avverte come tale, perché i sensi e l'anima gli indicano una strada, che è la figura del Cristo, il quale si erge su tutto; così il servita chiede a se stesso di ricercare sempre, pur affranto dalla fatica del combattere tra sostanze e apperenze: «è per te/ che chiedo di essere/ questa eterna tua/ indistruttibile Coscienza» (*Venga pure*); e dunque «anche Tu ateo?... Fu questa/ la tua vera Notte, Signore,/ la tua discesa agli Inferi» (*La notte del Signore, IV*). Hegel, nei suoi scritti giovanili, si sofferma sulla forma etico-antropologico-religiosa, che vede, all'interno del suo sistema dialettico, il cristianesimo come foriero di confronto e di messa in atto di un *destino* partecipante e, assieme, cosciente delle proprie mutazioni, ora responsabilizzato di fronte i drammi prodotti da sé, ora responsabile nel chiarire quelli della storia in cui si è venuto formando:

In luogo del comandamento oggettivo, al quale l'uomo è sottomesso, egli pone il sentire soggettivo, nel quale l'individuo si fa tutt'uno con l'universalità. [...].

Contrariamente all'ebraismo, che secondo Hegel non conosce nessun destino perché fra Dio e l'uomo vi è solo il legame del dominio, lo spirito del cristianesimo fonda a un tempo anche la possibilità del destino. Esso 'non è

qualcosa di estraneo, come la punizione', che pertiene a una legge estranea , bensì ' la coscienza di se stessi, ma come qualcosa d' ostile'⁶⁹.

La riflessione poetica del servita tenta la scalata delle vette del mistero mediante gli interrogativi oscillanti tra il *quis*, il *cur* e il *quemadmodum*, e *Nel segno del Tau* (pubblicato nel 1988 a Milano da Scheiwiller) mette in relazione la parola al gioco semantico delle cose, che diventano «'dimora dell'essere'»: cose rigeneranti gli «istanti» (*Mai che l'informe si arrenda*), «il discorso»(*Poesia*), gli «scrigni di sillabe» (*In ricordo di Pessoa*), e il ritorno dell'allitterazione della "t/T" (come in *Mai che l'informe si arrenda*: «Pur traendoci Tu con la tua voluttà») riassume nell'omega finale («Ora tutto è nuovo e antico», *Dopo cinque notti di neve*) quell'«inalterabilità» (*ibidem*) dell'essere che, non mutando, poiché sempre rigenerato, distende il Nulla e il Tutto, i quali fin dall'inizio del canto il poeta ha cercato di decifrare, e che ora vuole riuscire a murare nella negazione data dall'ipotassi. Dunque, il Nulla come recipiente, l'unico, che permetta di introdurre la mente non nell'alienazione dei sensi, ma in quella realtà da essi spinti a venire in superficie, per la quale il *discriminatum* (significato del designatore: «cosa», «Deità») condensa gli indicatori (come «bacio»), i descrittivi («là») e i nominativi («Dio»,«io»)⁷⁰, appositamente dislocati per tutto il libro *Canti ultimi* (pubblicato a Sarzana nel 1989), i quali evidenziano il senso del segno *univoco* («è la ragione del mio cantarti/ Verbo, unica sostanza», *Inutile anche il cantare?*), ma, assieme, indicano la valorialità plurivoca del verso:

⁶⁹ P. Szondi, *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercellone, introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1999, pp. 22-23.

⁷⁰ Su queste formule semantiche e sulle teorie legate ad esse cfr., U. Eco, *Segno*, Milano, ISEDI, 1978.

Se appena uno sguardo rivolgo verso di te
già il dove rimane impervio
e ugualmente ignoto il punto
dove parmi avvertire il richiamo
(*Esagono*).

Se di male riferito a Dio si “continua a poetare”, il decisivo cambiamento del *percorso* è stabilito dal contatto personale con l’“approssimazione” della morte, che diventa avvicinamento alla morte, la propria, in senso fisico (non più *quella* degli altri e il pensiero su di essa, che aveva impermeato le liriche precedenti).

Nel momento in cui l’accadimento naturale si presenta al cantore (“il numero” che dice l’esistentivo «saremo» e «sola», la ripetuta scadenza «avremo/ saremo», nell’oscillazione dell’essere «‘cosa’»: «sguardo sul cuore», «falco appollaiato sul nido», *Appena varcata la soglia*), i morfemi⁷¹ danno vita alla deissi risultante dai pronomi personali, dimostrativi, dagli aggettivi e dai pronomi possessivi, realizzando “grammaticalmente” il nuovo compimento dei verbi, appunto, «‘deittici’ (‘andare’, ‘venire’, ‘giungere’, ‘portare’, ecc.); [...] [traducendo assieme] la categoria grammaticale [al singolare e al plurale] della persona»⁷² :

tu credi
di andare per liberi campi

⁷¹ Occorre precisare che il genere è qui inteso non solo da un punto di vista linguistico/grammaticale ma anche in riferimento all’ “antica” distinzione fra maschile e femminile, fra “cosa” animata e “inanimata”: «la categoria del genere raggruppa necessariamente i due morfemi / ‘maschile’ / e / ‘femminile’/, ed eventuali altri quali / ‘neutro’/, / ‘animato’/, ecc. Dal punto di vista nozionale, il genere, che nelle lingue contemporanee è per lo più diventato un carattere del tutto formale, risale ad un’originaria distinzione di sesso, ovvero di opposizione fra ‘animato’ ed ‘inanimato’» (G. Berruto, *Nozioni di linguistica generale*, Napoli, Liguori, 1988, p. 109).

⁷² *Ibidem*, p. 113.

invece qui abiterai per sempre.

Mai che si giunga al centro!

(*Straniero nel tuo viaggio*).

La *peregrinatio* così attua (*fa*) la distinzione fra un male causato dalla volontà dell'uomo (singolo e collettività) derivante dall'io e dal noi ed un male "causato" dalla libertà di Dio («e Tu che non puoi intervenire», *Di un male ancora più grave*) il quale, non partecipando ad esso e "privandosi" di essere altro da sé, chiede non di essere capito ma di fare della privazione/carenza la risposta a quel principio incomprensibile che è il mistero: «per suo volere accade» (*E noi diciamo*), e la *fine* prende possesso del poeta.

La «forma espiratoria», per usare un "sintagma" adottato da Luca Serianni in riferimento all'«atteggiamento di chi respira in silenzio»⁷³ rispetto a chi, invece, provoca le corde vocali alla vibrazione, si impone quale scelta di esecuzione del canto, nella messa a punto di una grammatica poetica in cui Dio è tutto teso nel "singolare conoscere" (una conoscenza che procede *da sé* ed *in sé* ritorna sempre animata da se stessa: «ma è appena la voce tua/e non c'è altro», *Perla di luce*) che lo vive contrario al male, proprio perché «è il Male la tua passione divina» (*Il volto cercato da tutte le fedeli*) Turolfo dice il principio risolutore di una parte del canto:

Ma non è il Nulla che ti salva?

È il Nulla che le cose rende distinte

e libertà garantisce,

pur se dal Nulla germina la morte

(*Il limite salvatore*).

⁷³ L. Serianni, *Lezioni di grammatica italiana*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 17.

Il poeta indaga ulteriormente su un'*idea* (l'essenza e la sua forma) principe della teologia e dell'umano esistere, soprattutto per chi tende di appropriarsi della fede, e scioglie l'interrogativo protrattosi per tutto il canzoniere:

ma è per il Nulla che sei te stesso
senza il Nulla Tu saresti ogni cosa
e tutto sarebbe indistinto e immobile

(*Epilogo provvisorio*).

Giobbe ritorna a *schiarire* il sentiero della notte buia e la conoscenza viene qualificata in un *appetitus* (tensione al sapere) dell'ente, e il male in quanto carenza non può "attuare" Dio, che è continua donazione di vita; in questo modo l'allegoria («il Drago») si potenzia nella certezza della fine e il Nulla si spiega *felicemente*:

Ieri all'ora nona mi dissero:
il Drago è certo, insediato nel centro
del ventre come un re sul trono.
E calmo risposi: bene! Mettiamoci
in orbita: prendiamo finalmente
la giusta misura davanti alle cose;
con serenità facciamo l'elenco:
e l'elenco è veramente breve.
Appena udibile, nel silenzio,
il fruscio delle nostre passioncelle
del quotidiano, uguale
a un crepitare di foglie
sull'erba disseccata

(*Ieri all'ora nona*).

L'immagine del drago, che allude al male fisico dal quale è colpito il poeta nel 1989⁷⁴, fortifica il pensiero sul vero dramma:

Il dramma [...] non è morale se non allo stato esistenziale, allo stato della quotidianità, in superficie. Nel profondo è la irriducibilità dell'esistenza all'Essere, e la impossibilità da parte dell'Essere di tutto donarsi: una sconfitta dunque sia dell'Essere che dell'esistenza. È lo scacco ontologico che segue la frattura del mondo in tutti i sensi e in tutti i livelli; come per il secondo peccato la tenebra che scende e avvolge tutta la terra, nel mentre si spacca il velo del Tempio.

Perciò le stigmate del peccato stanno impresse in tutte le creature, e segno inconfondibile di esse sono il Dolore e la Morte.

Era l'amore l'unico rimedio al dramma sia di Dio sia dell'uomo; sia dell'Essere che dell'esistenza [...] in termini di più disposta accoglienza da parte del Pensiero, è stata distrutta l'unità della coscienza dell'Io, l'intesa con l'Essere, con l'inconscia scelta del Nulla⁷⁵.

Turoldo è un maniaco di Dio, lo ricerca, lo brama, vuole con lui litigare: comunicargli di aver chiarito nella sua fede l'immobilità dei dogmi, avvertire l'ascoltatore che la vera onnipotenza di Dio dipende dal Nulla «senza il Nulla [...] tutto sarebbe indistinto e immobile.// Vera tua onnipotenza/ è che il Nulla non vinca/ e l'universo non abbia mai fine» (*Epilogo provvisorio*), cioè un vuoto che procede dalla distanza dal Creatore a ciò che è creato, e che stabilisce, a sua volta, la distanza necessaria per poter chiamare la divinità.

⁷⁴ Ripetuti dolori addominali lo costringono a visite specialistiche, che rivelano un tumore al pancreas, il quale, però, non gli impedisce di continuare la sua attività di sacerdote e poeta. Nel 1991 presso Garzanti dà alle stampe *Canti ultimi* e il 1992 sempre presso lo stesso editore *Mie notti con Qohelet*, uscito postumo.

⁷⁵ D. M. Turoldo, *Il dramma è Dio. Il divino la fede la poesia*, Milano, Rizzoli 2002, p. 126.

Con l'aggettivo *teopati* la poesia entra nella pienezza della parola: l'espressione *pati divina*, introdotta da Dionigi Areopagita⁷⁶, espone l'unione tra Dio e l'uomo, che è intento a contemplarlo, e i sintagmi: «fuoco che spezza la singolare Essenza» (*Divina è la passione*), «ove tu spari» (*Anche tu dunque*), «senza quiete» (*ibidem*), «evento che tutto muta» (*La sentenza*), «Tenebra luminosa» (*Ma Tu sempre*) spiegano il Nulla quale necessità/distacco con e dell'irraggiungibile. Proprio perché vuoto del vuoto, il Nulla si fa *strada* fra le cose, per divenire, e, non potendosi realizzare in tutto, la sua irrealizzata forma costituisce il male; la scelta di intervenire, da parte di Dio, nel dolore non si risolve nell'annientarlo ma nel partecipare ad esso, dal suo Nulla «Tu devi essere/ pure se il Nulla/ è il tuo oceano» (*La spada mentale, III*), che è il distacco santo tra sé e la creatura: distanza necessitante fra Essere e ente.

Per capire ciò, occorre distruggere Dio, *inserire* nella mente i tracciati che rendano possibile/tollerabile il silenzio/tenebra e l'adeguamento al principio della luce (che Turoldo riprende dai già citati Bonaventura e Dante), per la quale Dio stesso si fa allegoria, grande allegoria di sé («Crederti è scegliere/ di essere/ credere/ è volere il bene», *ibidem*). Ed è il gioco di luce l'immagine più conveniente dell'Essere: anche la luce è invisibile eppure per essa, anzi solo grazie ad essa, si vedono le cose, in quel fondo dal quale il «Nulla appare» (*La sublime allegoria*).

Parlare di Dio significa parlare dei segni/noi a lui attribuiti, e da essi ricavare un nome che possa presentare la sua essenza:

⁷⁶ Cfr D. Areopagita, *De Divinis nominibus*, in *Tutte le opere*, trad. di P. Scazzoso, introduzione di E. Bellini, Milano, Rusconi, 1981. Sull' Areopagita cfr. S. Lilla, *Dionigi l'Areopagita e il platonismo cristiano*, Brescia, Morcelliniana, 2005.

I *divina nomina* delle Sacre scritture ci dicono qualcosa della divinità per via sensibile, ma non possono esprimere l'essenza, che è per sua natura inaccessibile ad ogni intelligenza umana. Dio può essere variamente appellato, rimanendo tuttavia innegabile [...].

In *Canti ultimi* e *Mie notti con Qohelet* all'Essere si affianca il Nulla [...]. Dio è *Nulla* perché non è nulla di quello che sono gli esseri creati e di quello che l'uomo può predicare di lui; è indipendente da ogni essenza, come da ogni affermazione e negazione; è l'*Altro*, l'*Oltre*, l'abisso insondabile. La formazione filosofica di Turoldo lascia supporre che nella definizione di Dio come Nulla pesasse anche la riflessione sul nulla dei filosofi del Novecento, la quale segnò profondamente tanta poesia contemporanea (si pensi, ad esempio, all'ultimo Caproni)⁷⁷.

L'Essere ha bisogno dell'uomo, soffre per il male che investe la creatura, e dal momento che Dio, non potendo che creare per il Nulla, che lo *rende* Dio («il Nulla che ti salva», *Il limite salvatore*), conosce anche il tormento dell'amore, il dolore e attua ciò che non può essere attuato: l'eresia di divenire, «la sua ragione di essere» (*Sono là...*). Ma il problema vero rimane il viaggio nel viaggio, il cammino per la fede:

No, credere a Pasqua non è

⁷⁷ P. M. Giovanmone, *La 'teologia poetica' di David Maria Turoldo*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XLI (2005), pp. 111, 119-120. È un processo differente, o quanto meno segue indicazioni ideologiche dissimili, quello attuato da Turoldo rispetto al pensiero sulla distruzione di Dio da parte di alcuni filosofi moderni, primo fra tutti Nietzsche. Se è necessario per entrambi distruggere Dio perché unicamente risultato di una errata concezione del mondo, ucciso da una eccessiva-errata religiosità, il Dio di Nietzsche è falso *a priori* dal momento che non concepisce il divino come oggettività trascendente, verità assoluta, mentre Turoldo, pur de-costruendo il Dio della tradizione lo colloca nell' "azione rivelativa" rilanciando il pensiero dei Padri della Chiesa e soprattutto, pur con forti ed inconsueti processi lirici, incentrando il suo discorso poetico-filosofico-teologico sulla Verità del Cristo come realtà unica e irripetibile da cui procede. Sulla filosofia del Novecento cfr. N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, vol. IV, *La filosofia contemporanea*, t. I di G. Fornero, t. II di G. Fornero, F. Restaino, D. Antiseri, Torino, UTET, 1991-1994 e, ancora, G. Vattimo, *Tecnica ed esistenza*, Milano, 2002; sul filosofo della *Gaia Scienza* cfr. G. Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, Roma-Bari, Laterza, 1988 e M. Ferraris, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, Milano, Bompiani, 1989.

giusta fede:
[...]
Fede vera
è al venerdì santo
quando Tu non c'eri
 lassù!
Quando non una eco
risponde
al suo alto grido
e a stento il Nulla
dà forma
 alla tua assenza
 (*A stento il Nulla*).

La voce non risponde e il figlio muore, ed è da quella morte che il nulla sacro entra nella storia divenendo speranza, così come per Rebora: «il mare alla sponda onda dietro onda/ [...]// Tal speranza in Cristo fa sicuri»⁷⁸.

Con *Mie notti con Qohelet*, ultimo libro del servita (pubblicato a Milano da Garzanti nel 1992 un anno dopo la morte)⁷⁹, le risposte si presentano incisive:

Con sorriso oso dirti, o Morte, che non esisti.
E non tanto per alambicchi di parole,

⁷⁸ C. Rebora, *Speranza*, in ID., *Le poesie*, a cura di G. Mussi e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1988, p. 255.

⁷⁹ Il ventuno novembre del 1991 Turoldo riceve il premio “Lazzati”, e in quell’occasione il cardinale Martini, nel consegnarglielo, pubblicamente afferma che quello, aldilà dei meriti culturali, per i quali il poeta è noto in tutto il mondo, è un gesto di stima e un atto riparatore all’ostracismo subito dal poeta da parte della gerarchia durante tutto l’arco della sua esistenza. Turoldo muore a Milano la mattina del 6 febbraio di quello stesso anno, ed è sepolto nel piccolo cimitero di Fontanella Sotto il Monte-Giovanni XXIII.

uguale a fatui sillogismi di chi ti negava
mentre pestifera mietevi vite per tutta la città.

Non esisti se appena il Silenzio m'inghiotte:
non più verbo, suono è già tanto, bolla di vento
e dunque il mio stesso io un nulla?

Il Tutto-Nulla che contiene l'universo

(*Mia piccola 'Deide'*):

la Deità è oltre le cose, e dal momento che spazia aldilà dell'infinito
«anch'io farò silenzio/ e in cenere e cilicio/ attenderò la mia Pasqua»
(*No, sono troppo piccolo*); ora la poesia non può raccontare ma
suggerire, e da ateo, come l'autore del *Qohelet* il poeta si rivolge a
quella che non crede essere l'essenza. Cosa, morte, male, si
raccolgono nella negatività propria dell'*Ecclesiaste*⁸⁰ partorendo la
fede nella vita, e il tutto e il niente si scoprono risvolti di una stessa
medaglia: «Qohelet è un 'picco' della Bibbia: un libro-vetta; meglio,
un libro che ti porta senza rimedi al fondo dell'abisso. Gli abissi non
sono che montagne rovesciate, vette che si fanno fondi oscuri del
mistero»⁸¹.

Piove e la notte è cupa, Qohelet.
Amico delle verità supreme,
io so perché non ti sei ucciso,
vano era anche morire.

Pure a te è negato conoscere,
il senso vero del Nulla che inseguì:
un Nulla che non sai se nulla sia

⁸⁰ Sul libro "ateo" della Bibbia cfr. G. Ravasi, *Qohelet*, Milano, Ed. San Paolo, 1988.

⁸¹ D. M. Turoldo, *Ed ora perché il Qohelet*, in ID., *Mie notti con Qohelet* cit., p. 21.

o sogno, o visione, o vento, o ancora
soffio caldo di vita.
Non c'è morte né vita per sé disgiunte.
Così è. Sotto il sole. Ma oltre?

O Qohelet

(Prima notte):

il fenomenico abbraccia il nulla e la *cosa* (che nel materiamiento eucaristico si era rivelata) e trova qui un ulteriore disvelamento nel mistero stesso *rimanendo*, dunque, incognita per l'uomo; e l'Io non si esemplifica con le parole umane ma nel gesto di una ragione che chiede e richiede spiegazioni con l'intendimento di rivolgersi sempre ad una *Persona*:

Dio non può essere che una persona: un *tu* con cui parlare e intenderti; e magari dire e contraddire; e benedire e maledire (purtroppo anche questo è possibile). [...].

Poi c'è da dire che l'Io non ha fondo, che non c'è un'afferrabilità dell'Io, non c'è una *de*-finizione dell'Io: l'Io, qualunque io, è un Universo. Tu più ti concentri più senti che non sei, fino a essere nulla, fino a sparire [...]. E per sentire che sei devi fermarti e dirti: ecco, ora sei tu, sei tu questa Coscienza che pensa [...] [e riflette] il vibrare preciso dell'Essere, riflette il Tu salvatore, il tu che ti ferma sull'abisso, sul ciglio del nulla: il Tu che decide della tua esistenza.

L'intervento della ragione non è un *prius*, ma un conseguito rispetto al reale [...] prima c'è l'atto di fede nel reale, poi viene l'atto di ragione ad aprire il discorso circa lo stesso reale. [...]. Prima il *certum est*, poi il *sensu constat aliqua moveri*⁸².

⁸² ID., *Il dramma è Dio* cit., pp. 59, 6.

Le poesie tuoldiane hanno questa peculiarità: il continuo inveramento di Dio tra l'allucinazione profana del non già e la consapevolezza del suo esserci, e, dunque, il suo verso si colloca tra «la teologia positiva e la teologia negativa, tra sforzo di dominazione e consapevolezza dell'inaffabilità di Dio»⁸³.

L'intera produzione poetica, giunta alla fine della propria storia, si presenta costruita come un canzoniere, un vero e proprio libro che dall'alba dell'essere entra nella verità dell'Assoluto, e se Ungaretti tenta di scrivere *il libro*, e che con *Vita d' un uomo* approda alla, o meglio *nell'*unione del «dicibile sull'uomo d'oggi e sull'uomo 'dei tempi della cacciata dall'Eden', nel perenne rito demiurgico della parola»⁸⁴, Tuoldo, *sub specie mystica*, "squaderna" il contingente e passando per i vari testi del Codice⁸⁵ costruisce il proprio libro nel quale la metafisica non solo si *definisce* quale unico modo per non naufragare nel mondo, come sostiene Valéry, ma soprattutto come contenente concreto della realtà terrena e di quella celeste: metafisica per il poeta è la prima percezione del "fisico".

Il male è dunque inteso come la sfida dell'essere, è la prova, è l'ostacolo al cammino: il fardello che si *deve* portare, «segno che di necessità è il Male/ perché siano complete le ragioni dell'Essere» (*Verità volutamente taciuta*). L'uomo di Uz (Giacobbe) è retto, lontano dal male, ma Dio lo mette alla prova comunque, lo induce in tentazione al punto di lasciare che le sue carni vengano sfiorate fino «nell'osso»; e il male *provoca* Dio a far vacillare il fedele uomo

⁸³ P. M. Giovanmone, *La 'teologia poetica' di David Maria Tuoldo* cit., p. 111.

⁸⁴ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975, p. 219.

⁸⁵ Sulla Bibbia e la letteratura cfr. l'importante studio di N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, trad. it. di G. Rizzoni, Torino, Einaudi, 1986.

(«vedrai come ti benedirà in faccia! Il Signore disse a Satana: 'Eccolo nelle tue mani!» Gb 1,1). Così il “dovere” diventa “necessità”:

Lassù è stato fatto l'accordo:
del Creatore salvo è l'orgoglio,
salvo il diritto all'irrazionale:
il diritto a disperare è fondato
-della Ragione ultimo approdo-;
e tu ad attendere 'adorando'
la risposta che non viene

(*Per via dell'accordo, lassù*).

Al *Qohelet* risponde il reale patimento del Cristo che, inglobando la «supponenza a ragionar di Dio» (*Ghimel*), fa sì che l'Essere finisca «di morire per noi» (*Dalet*).

Permettesse anche il Male, sfiorasse il Nulla con il Nulla, Dio, che stabilisce tutto, si trattiene al tutto perché non solo spinge l'uomo, che è limitato, a scoprirlo in ciò che rispetto a lui non è («Ma la stessa onda si riversa /nel mare, e mai/ la stessa luce si alza sulla rosa», *Profezia antica*), ma nella libertà di maledirlo e benedirlo crea l'incontro con ciò che è e che non può essere visto: se è l'Alfa e l'Omega, «colui che è, che era e che viene» (*Apocalisse*, 1,8), il combattimento e la resistenza inducono il poeta a rivelare l'atto *considerevole* sul mondo: la poetica così trova chiara spiegazione nel principio e nella fine. La poesia dichiara un unico imperativo che risiede nel canto come grido nella misura di scuotere e sconvolgere Dio: «anche nella Negazione/più che sospetto,/ radice dello stesso perderti» (*Mia piccola 'Deide', V*). Il canto diventa *approssimazione*

(e non approssimativo gioco di risultanti logico/teologiche) nell'altro, «l'approssimarsi di un Dio infinito, approssimarsi che è la sua prossimità»⁸⁶, dove per infinito intendiamo la volontà di Dio nel rapportarsi al concluso del materico; perciò egli gode della libertà donata ma, assieme, soffre, «anch'Egli, più solo di noi» (*ibidem*, VII), della capacità di una creazione che non può essere da lui gestita se non reagendo alla libertà. Questa risposta non si esaurisce nella lode a Dio ma neppure cede alla visione della sconfitta dell'uomo e di Dio: allo scandalo del male che supera il soggetto, così come è postulato da Pareyson⁸⁷, Turoldo oppone, invece, il continuo interrogativo dialogico, che fonda il motivo di questo singolare canzoniere del Novecento. Il testamento paolino «Ho combattuto il buon combattimento, ho terminato la corsa, ho mantenuto la fede» (*II Lett. A Timoteo, 4, 22*) sembra chiudere le ultime liriche turoldiane, e non avrebbe potuto essere diversamente. Con il canto Turoldo suggella l'esistenza nella quale la fede ne impersona l'atto più *sconvolgente*, e preghiera e poesia sono un tutt'uno:

Padre David ha avuto da Dio due doni: la fede e la poesia. Mi spiego, dandogli la fede gli ha imposto di cantarla tutti i giorni. [...].

E benché sollecitato da un maestro d'eccezione per spirito di modernità, Mario Apollonio, a studiare Ungaretti, padre David dava alla sua voce un'intonazione più alta, più religiosa, iniziando quel suo lungo itinerario che lo ha portato a rappresentare la famiglia dei salmisti [...]. Quello che avrebbe potuto diventare uno dei tanti epigoni, dei tanti ripetitori degli schemi ermetici, si è salvato in virtù di questa fede senza riserve e senza limiti. [...].

Profeta e ancora, [...], eco, risonanza, nel senso che è il primo lui a studiare e misurare la sua voce. Il che ci porta a constatare che la sua è una poesia attiva

⁸⁶ E. Lévinas, *Dio che viene all'idea*, a cura di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 2007, p. 162.

⁸⁷ Sul male in Luigi Pareyson cfr. A. Stevenazzi, *Il 'male in Dio'. Rivelazione e ragione nell'ultimo Pareyson*, Verona, Fede & Cultura, 2006.

non solo per sé e che non si esaurisce nel risultato ma lo è per tutti, per quanti abbiano ancora memoria del poeta come inventore spirituale, come scopritore della seconda realtà⁸⁸.

Fra avvenimento e racconto lirico la giuntura essenziale è lo scontro, il non piegarsi e il non rigettare fideisticamente la «caccia cristiana»⁸⁹, che il servita promana entro un fraseggio pulito, sonoro, seducente, che sa staccarsi, come in Pasolini, «dal tempo mitico dell'infanzia»⁹⁰ pervenendo alla relazione, senz'altro «destabilizzante» sul piano ontologico, tra *cogitato* e *cogitatum*. Il dramma per la trascendenza, tra essere e pensiero, dunque, è la pagina più difficile, e il poeta *in limine mortis*, così come il Rebora del *Notturmo* («a non poter morire intanto muoio»⁹¹), non cede all'affezione filiale, ma da teopata («credere/ è volere il Bene:/ anche noi Teopati!», *Canti Ultimi, La spada mentale, II*) intravede il senso dell'esistere contemplando l'egoità di Dio e opponendo a questa il «divino egoista»⁹² (così come l'intende Bertolucci, nel senso di una musica e di una parola in contrasto al segreto eterno dal quale esse derivano e alle quali si rivolgono) mediante cui il canto rivela la storia della passione divina e il canzoniere rimane aperto al dramma dell'agone:

⁸⁸ C. Bo, *Presentazione* a D. M. Turoldo, *Il grande Male*, Milano, Mondadori, 1987, pp. IX-XI.

⁸⁹ M. Luzi, *Nel lucido buio* cit., p. 77.

⁹⁰ G. De Santi, *Apocalisse e destino in Turoldo e Pasolini*, in *Testimonianza e poesia* cit., p.49. Il paragone con l'autore delle *Ceneri di Gramsci* è instaurato, con tutte le differenze insite nell'oggetto e nel modo di rendere il verso, «Laddove Pasolini opera con l'estetico sulla contraddizione, padre David si affida al conflitto: con Dio; con il mondo, con l'indistinto delle forme» (*ibidem*, p. 52), nel distacco da un tempo sacro (quello della terra/madre), al quale subentra un tempo industrializzato/de-industrializzato.

⁹¹ C. Rebora, *Notturmo* cit. p. 273.

⁹² Per «egoista» si intende l' «oscurità» del termine che la poesia contempla, una tenebra che infastidisce il *ricercatore*, ma, assieme, lo spinge ad addentrarsi e resistere al divino, poiché il verso è dono proveniente oltre l'uomo: cfr. A. Bertolucci- D. Fasoli, *Il divino egoista*, prefazione di F. Cordelli, scritti di E. Siciliano, A. Berardinelli, E. Fiore, Roma, Edizioni Associate Editrici Internazionali, 2002.

Tu dramma a Te stesso, perché anche Tu vivi una passione che non riesci a soddisfare.

Di Te così ho cantato:

Tu
sempre a creare
e noi a morire...
[...]
Tu sempre dentro la Tua
Divina solitudine, Tu
condannato
a solamente essere:
il dramma è Tuo,
o misterioso Amore

Exinanivit..., Egli ci ha spogliati:

Si bisogna distruggerTi, Dio
Per crederTi quale Tu sei.

E quando il pieno Nulla
avremo raggiunto
finalmente saremo
una cosa sola,
o Deità⁹³.

⁹³ D. M. Tuoldo, *Il dramma è Dio* cit., pp.155-156.

3.5 Il canzoniere da “riordinare”

Il percorso che abbiamo cercato di tracciare si fonda, dunque, sulla costruzione del processo elaborativo del *fare* la parola, che prende avvio dalla considerazione sui sensi, dal loro rapporto con gli svolgimenti della costruzione del pensiero, dall’interscambio profondo tra i riflessi soggettivi tra interiorità ed esteriorità e dalla presa d’atto della contingenza (e della sua fenomenologica approssimazione all’*oggettivo*), la quale reclama l’urgenza di ritrovare un nesso (che si scopre essere drammaticamente a-razionale) con il divino a cui aspira. Il verso, pertanto, è stato analizzato seguendo un preciso itinerario, ossia quello che, a nostro avviso, se pur in forma diversa, ha, a sua volta, compiuto il poeta, partendo dunque

1) dall’approccio sensoriale e dalle percezioni intellettive dell’ente spinto a scoprire una trascendenza nascosta, ma prima ancora *ciò* che ha mosso la stessa *curiositas* tuoldiana a generare l’interrogazione poetica;

2) da una riflessione sul genere poesia religiosa, dalle relazioni e differenze con la versificazione del periodo in cui opera Tuoldo, cioè con l’ermetismo e la poesia ontologica; una considerazione, la nostra, mossa da un criterio ermeneutico, che tenesse in debita considerazione l’idea di *religio* e quella di fede in un complesso e mutevole tessuto socio-politico, nel quale il canto tuoldiano si è venuto formando;

3) da un’analisi dettagliata tra i testi del Grande Libro, e in particolar modo dalla scrittura “salmica”, dalla quale si è lasciato sedurre il servita: da ciò è stato partorito un canto geloso della fede che

conserva, ma, anche, profanatore delle più “raffinate” argomentazioni teologiche;

4) da un interscambio tra il pensiero classico, quello patristico e quello contemporaneo: dall’unione dei quali la parola si è venuta presentando ora coniata alla luce di un “dialogismo schietto” con il reale ora in una cripticità semantico/strutturale con ciò che il reale nasconde;

5) dal rapporto tra i bisogni dell’anima e quelli della mente, dalla lotta resistenziale in seno alla chiesa, ai regimi dittatoriali e dalla volontà o incapacità di non voler comprendere e non voler accettare *ciò che appare e come appare*;

6) dall’idea salvifica del Bene e del Male in relazione al mistero insito nella rivelazione;

7) dal nesso futuro/avvenire-storia personale/storia comunitaria.

Il verso si presenta come risultato di un viaggio “rischioso” tra le *cose* sacre e le realtà terrene, i sentieri dell’anima e gli interrogativi dell’intelletto: da ciò abbiamo teorizzato, servendoci dei sistemi interpretativi ripresi dalla tradizione ermeneutica antica e moderna (letteraria-filosofico-teologico-poetica: Aristotele, Agostino, Tommaso, Kierkegaard, Valéry, Bremond, Ungaretti, Derrida), i tracciati di un *edificare* che è il risultato sì di una tecnica compositiva che si nutre dell’osservazione/considerazione sulle cose del reale ma, assieme, che inglobi l’immanente in un fare, che, contemporaneamente, riesca a suggerire *il* trascendente, il quale è riprodotto in un verso che si muove, pertanto, tra azione contemplativa e denuncia incessante. Un camminare che è assieme edificare e progredire nel *sensu* dell’essere.

Il canzoniere di Turolfo a tutt’oggi è privo di una rete che riesca ad unire filologicamente le sue membra, e un’operazione volta

all'allestimento della prima edizione critica sarebbe un traguardo
assai significativo.

Bibliografia*

*Nota. La seguente bibliografia si dispone in ordine diacronico ed è suddivisa in tre sezioni: la prima riporta le opere di Turoldo, ed è, a sua volta, ripartita in cinque momenti:

I opere poetiche;

II opere teatrali;

III narrativa

IV traduzioni

V opere saggistiche.

La seconda riporta la letteratura critica sulle opere dell'autore; la terza e ultima sezione si riferisce ai testi da noi utilizzati in relazione alle problematiche letterarie e filosofico-teologiche trattate nel lavoro di ricerca.

Gli studi sulle opere turoldiane e quelli impiegati durante il percorso d'analisi non sono accompagnati nella seguente bibliografia dalla pagina di riferimento (che è già stata esibita nelle rispettive note, allorquando la citazione nelle stesse non fosse stata concepita come un rimando esplicito alla consultazione di un intero testo, per il quale, dunque, non si richiedeva il rinvio a specifiche parti di esso; in altri casi, alcuni studi o alcune opere inseriti nella bibliografia sono stati riportati aldilà della loro inclusione in nota, costituendo per noi fondamentali momenti conoscitivi prima e durante il lavoro di ricerca); le opere del Nostro riportano la data della prima edizione (dalla quale abbiamo citato), nel caso in cui ci siamo riferiti ad altre ristampe, accanto a queste, in parentesi, è stata inserita, come per le altre, l'edizione prima.

Opere di David Maria Turollo

I Poesia

Io non ho mani, Milano, Bompiani, 1948.

Udii una voce, Milano, Mondadori, 1952.

Gli occhi miei lo vedranno, Milano, Mondadori, 1955.

Pregiera tra una guerra e l'altra, Milano, Corsia dei Servi, 1955.

Se tu non riappari, Milano, Mondadori, 1963.

Poesie, Vicenza, Neri Pozza, 1971.

Il sesto Angelo. Poesie scelte (prima e dopo il 1968), Milano, Mondadori, 1976.

Fine dell'uomo?, Milano, Scheiwiller, 1976.

Lo scandalo della speranza. Poesie dal 1935 al 1978 con inediti, Napoli, Angelico Benvenuto, 1978.

Laudario alla Vergine. Via pulchritudinis, Bologna, Dehoniane, 1980.

Impossibile amarti impunemente. «Voi chi dite che io sia?» ed altre liriche su Gesù Cristo, Rovato (Brescia), Convento dell'Annunziata, 1982.

Quattro Preghiere a Papa Giovanni, Milano, Scheiwiller, 1983.

Lo scandalo della speranza, Milano, GEI, 1984.

Ritorniamo ai giorni del rischio, Maledetto colui che non spera, Liscate (Milano), CENS, 1985 (N. Ediz., Sotto il Monte, Servitium, 1995).

Il grande Male, Milano, Mondadori, 1987.

Nel segno del Tau, Milano, Scheiwiller, 1988.

Come possiamo cantarti, o Madre. Liriche alla Vergine e prose sulla

Pietà mariana, Arezzo, Diakonia della Theotokos, 1988.

Cosa pensare e come pregare di fronte al male, Trento, Edizioni della Rosa Bianca, 1989.

Canti Ultimi, Sarzana, Carena, 1989

O Sensi miei..., Milano, Rizzoli, 1990.

Mia apocalisse, Ghedi (Brescia), Cassa Rurale e Artigiana, 1991.

Mie notti con Qohelet, Milano, Garzanti, 1992.

Poesie sul sagrato, Novara, Interlinea, 1993.

Ultime poesie (1991-1992), Milano, Garzanti, 1999.

Nel Lucido buio. Ultimi versi e prose liriche, Milano, Bur, 2002.

Gridi e preghiere, Genova-Milano, Marietti, 2004.

II Teatro

La terra non sarà distrutta, Milano, Garzanti, 1951.

La passione di San Lorenzo, Brescia, Morcelliana, 1961.

Oratorio in memoria di frate Francesco, Padova, Edizioni Messaggero, 1981.

Sul monte la morte, Liscate (Milano), CENS, 1983 (N. Ediz., Sotto il Monte, Servitium, 1994).

La morte ha paura, Liscate (Milano), CENS, 1983 (N. Ediz., Sotto il Monte, Servitium, 1994).

Teatro, Sotto il Monte, Servitium, 1999.

III Narrativa

... e poi la morte dell'ultimo teologo, Torino, Gribaudi, 1969.

Mia terra addio, Vicenza, La Locusta, 1980 (N. Ediz., ibidem, 1992).

Mia infanzia d'oro, Milano, Scheiwiller, 1991.

IV Traduzioni

I Salmi, Bologna, Dehoniane, 1973.

Salterio corale, ibidem, 1975.

«*Lungo i fiumi...*»- *I Salmi*, in collaborazione con G. Ravasi, Cinisello Balsamo (Milano), Ediz. S. Paolo, 1987.

E. Cardenal, *Quetzalcoatl: il Serpente piumato*, Milano, Mondadori, 1989.

V Saggistica

«*Da una casa di fango*» (*Job*), Brescia, La Scuola, 1951.

Non hanno più vino, Milano, Mondadori, 1957.

La parola di Gesù, Vicenza, La Locusta, 1959.

Povero Sant'Antonio!, Venezia, Vita Minorum, 1965.

Un dono per Milano, Milano, Comunità di San Carlo, 1966.

Tempo dello spirito, Torino, Gribaudi, 1966.

Il Signore con noi. Inni e salmodie per le nuove comunità, Leumann (Torino), LDC, 1969.

Nell'anno del Signore..., Milano, Palazzi, 1973.

Chiesa che canta. Inni sacri e cantici della liturgia delle Ore, Bologna, Dehoniane, 1975.

Alla porta del bene e del male, Milano, Mondadori, 1978.

Nuovo tempo dello spirito, Brescia, Queriniana, 1979.

Chiesa che canta, Bologna, Dehoniane, 1982.

Avemaria, Milano, GEI, 1984.

L'amore ci fa sovversivi. In memoria di papa Giovanni, Milano, Istituto Editoriale Joannes, 1987.

Come i primi Trovatori. «In amore di nostra Donna», Liscate (Milano), CENS, 1988.

Il Vangelo di Giovanni, Milano, Rusconi, 1988.

Il Diavolo sul pinnacolo, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 1988.

Per la morte, Vicenza, La Locusta, 1989.

Opere e giorni del Signore. Commento alle letture liturgiche, in collaborazione con G. Ravasi, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 1989.

D.M. Turolfo-G. Ravasi, *Il canto della rana. Musica e teologia nella Bibbia*, Casale Monferrato (AL), Edizioni PIEMME, 2003 (1^a ed. 1990).

Mani sulla vita, in collaborazione con R. C. Moretti, Bologna, EMI, 1990.

Anche Dio è infelice, Casale Monferrato, Piemme, 1991.

Neanche Dio può stare solo. Veglie eucaristiche, Casale Monferrato, Piemme, 1991.

Dialoghi durante la malattia, Arezzo, Diakonia della Theotokos, 1992.

Il dramma è Dio. Il divino, la fede, la poesia, Milano, Rizzoli, 1992.

Lettere alla Casa di Emmaus, Liscate (Milano), CENS, 1992 (Sotto il Monte, N. Ediz., Servitium, 1996).

La parabola di Giobbe, Liscate (Milano), CENS, 1992 (N. Ediz., Sotto il Monte, Servitium, 1996).

Dialogo tra cielo e terra, a c. di E. Gandolfi, Casale Monferrato, Piemme, 1994.

Inquietudine dell'universo, a c. di E. Gandolfi, Casale Monferrato, Piemme, 1995.

Oltre la foresta delle fedi, a c. di E. Gandolfi, Casale Monferrato, Piemme, 1996.

Il mio amico don Milani, Sotto il Monte, Servitium, 1997.

Pregare, Sotto il Monte, Servitium, 1997.

Chiamati a essere, Sotto il Monte, Servitium, 1997.

Mia chiesa, una terra sola, Sotto il Monte, Servitium, 1998.

Profezia della povertà, Sotto il Monte, Servitium, 1998.

Colloqui con papa Giovanni, Sotto il Monte, Servitium, 1998.

Amare, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. S. Paolo, 2001 (1ª ed. 1982).

La mia vita per gli amici. Vocazione e resistenza, Milano, Mondadori, 2002 (1ª ed. 2001).

Letteratura critica

M. Apollonio, *Nota critica* a David Maria Turolto, in AA. VV., *Antologia della poesia religiosa italiana contemporanea*, a cura di V. Volpini, Firenze, Vallecchi, 1952.

G. Ungaretti, *Premessa* a D. M. Turolto, *Udii una voce*, Milano, Mondadori, 1952.

G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea-1940/1975*, Roma, Editori Riuniti, 1967.

L. Santucci, *Prefazione* a D. M. Turolto, *Poesie*, Vicenza, Neri Pozza, 1971.

Dizionario della letteratura italiana contemporanea, vol. I, *Movimenti letterari-Scrittori*, Firenze, Vallecchi, 1973.

G. Luzzi, *Prefazione* a D.M. Turolto, *Fine dell'uomo?*, Milano, Scheiwiller, 1976.

A. Romanò, *Introduzione* a D.M. Turolto, *Il sesto Angelo. Poesie scelte (prima e dopo il 1968)*, Milano, Mondadori, 1976.

G. Bàrberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978.

A. Giacomini, *L'opera poetica di David Maria Turolto: appunti per una lettura globale*, in D.M. Turolto, *Lo scandalo della speranza. Poesie dal 1935 al 1978 con inediti*, Napoli, Angelico Benvenuto, 1978.

G. Luzzi, *Dall'ermetismo all'utopia: il percorso poetico di David M.turolto*, in D.M.Turolto, *Lo Scandalo della speranza*, Milano, Gei, 1984.

AA.VV., *Atti del convegno di studi poetici per David Maria Turolto*, a cura di L. Fusco, Premio letterario Casa Hirta-XII ediz., Caserta, Centro Studi Culturali Provincia di Caserta "Erre 80", 1985, con scritti di:

E. Clementelli, *Messaggio laico di una poesia religiosa*;

- C. Di Biase, *“Il Tu necessario e inevitabile” di D. M. Turollo: lo “stupore” e il “gemito”*;
- L. Fusco, *Religiosità e mito: il destino di Ulisse nella lirica “Dio della mia disperazione”*;
- A. Giacomini, *L’opera poetica di D.M. Turollo* ;
- G. Luzzi, *“Timore e tremore” in una lirica di D.M. Turollo: “Signore mio, amato e crudele”*;
- U. Marchetti, *Del Padre Poetico: o prime annotazioni in margine alla poesia di D.M.Turollo*;
- W. Mauro, *Dall’io al noi: microstoria di una ricostruzione*;
- P. Maffeo, *Turollo o la consolazione della morte*;
- V. Perna, *Per Turollo, Gioberti è in soffitta*;
- T. Pisanti, *I due Turollo*;
- M. Pomicio, *Introduzione a David Maria Turollo*;
- F. Quarantotto, *Essere poesia*;
- A. Romanò, *Poesia ed esistenza nell’opera di padre David*.
- AA.VV, *Il poeta e la poesia*, a cura di N. Merola, Napoli, Liguori, 1986.
- C. Bo, *Presentazione a D. M. Turollo, Il grande Male*, Milano, Mondadori, 1987.
- L. Erba, *Nota introduttiva a D. M. Turollo, O sensi mie...*, Milano, Rizzoli, 1990.
- G. Luzzi, *Nota filologica a D.M.Turollo, O sensi miei... .*, Milano, Rizzoli, 1990.
- A. Zanzotto, *Nota introduttiva a D. M. Turollo, O sensi mie...*, Milano, Rizzoli, 1990.

A. Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991.

AA.VV., *David Maria Turoldo frate dei Servi di Santa Maria*, «Servitium» 84, XXVI (1992) serie III, con scritti di:

D. Montagna, *Ricordo di fra David Maria Turoldo «in die septima» (13 febbraio 1992)*;

C. de Piaz, *Un' eredità a rischio*;

A. Levi, *La parabola di Giobbe. Attualità e inattualità di David Maria Turoldo*;

G. Luzzi, *David M. Turoldo: la curiosità profana e il dubbio letterario*;

G. Ravasi, “*Servo e ministro sono della parola...*”. *La poesia di Turoldo e le scritture*;

A. Giacomini, *Appunti per una lettera de: “Le mie notti con Qohelet”*;

E. D’Agostini, *Fedeltà credente*;

O. Ekman, *Padre David e l’ecumenismo*;

A. Asnaghi, *Via nel vento*;

D.C. Basile-A.A. Rimini, *Non Padre ma fratello. Confidenze sottovoce*;

D.M. Turoldo, *Poesie e scritti ultimi*. Con una nota introduttiva di G. Luzzi: *Omaggio di un letterato a un maniaco di Dio*;

G. Ravasi, *Postfazione a D. M. Turoldo, Mie notti con Qohelet*, Milano, Garzanti, 1992.

AA.VV., *Testimonianze e poesia. David Maria Turoldo*, a cura di A. Fiscon e E. Grandesso, Convegno di studio, Camposampietro maggio 1993, Camposampietro, Edizioni Del Noce, 1993, con scritti di:

S. Ramat, *Premessa*;

- V. Volpini, *Appunti sulla poesia religiosa dell'ultimo Novecento. in Italia.*
- F. Bandini, *La formazione poetica di David M. Turoldo;*
- L. Erba, *La simbologia della pietra nella poesia di Turoldo;*
- G. De Santi, *Apocalisse e destino in Turoldo e Pasolini;*
- E. Grandesso, *Poeti "in limine mortis": Turoldo e Rebora;*
F. Finotti, *Una poetica del Verbo;*
- A. Levi, *Maria figura inclusiva della Parola di Dio;*
- A. Frattini, *Linguaggio poetico di Turoldo tra rivelazione e profezia da Il grande male a Mie notti con Qohelet;*
- F. Ulivi, *La parabola di Giobbe;*
- G. Cristini, *La tematica del Nulla nella poesia di Turoldo;*
- S. Crespi, *Turoldo animatore de «L'Uomo»: cultura, poesia, una stagione dell'amicizia;*
- A. Giacomini, *Padre Turoldo, Gli ultimi, il Friuli;*
- G. Luzzi, *Turoldo prosatore e polemista politico;*
- G. Lago, *Uomo della comunicazione;*
P. Lazzarin, *Al «Messaggero di S. Antonio» ;*
- F. Lanza, *Primi passi tuoldiani;*
- M. Rigoni Stern, *Il mio amico Davide;*
- E. Gandolfi, *La Casa di Emmaus;*
- B. De Marzi, *I salmi di Turoldo;*
- A. Jatosti, *Una lezione di vita;*
- E. Ancona, *Nei giorni della malattia;*
- C. de Piaz, *Verso nuovi orizzonti critici.*

R. Cicala, *Turoldo: poesia dell'attesa tra angoscia e speranza*, in D. M. Turoldo, *Poesie sul sagrato*, Novara, Interlinea, 1993.

L. Erba, *Il Divino e il Nulla nella poesia di Turoldo*, in D. M. Turoldo, *Poesie sul sagrato*, Novara, Interlinea, 1993.

G. Piana, *La Fede inquieta di padre Turoldo*, in D. M. Turoldo, *Poesie sul sagrato*, Novara, Interlinea, 1993.

G. Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995.

G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea-1900/1940*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

G. Stainer, *Vere presenze*, trad. it. di C. Bèguin, Milano, Garzanti, 1999.

G. Luzzi, *Poesia mia stessa vita. Incontro con David Maria Turoldo*, in ID., *L'altissima allegria. Saggi e prose per Turoldo*, Fontanella Sotto il Monte, Servitium, 2000.

G. Ravasi, *David Maria Turoldo. Invito alla lettura*, Milano, Ed. San Paolo, 2000.

AA. VV., in D. M. Turoldo, *Nel Lucido buio. Ultimi versi e prose liriche*, Milano, BUR, 2002 con scritti di:

G. Luzzi, *Introduzione*;

A. Romanò, *Introduzione a Se tu non riappari*;

G. Ungaretti, *Presentazione a Udii una voce*;

V. Volpini, *Violenza di Turoldo*;

C. Betocchi, *Poesie di Padre Turoldo*;

A. Frattini, *Nuove poesie di Turoldo*;

A. Romanò, *Introduzione al Sesto Angelo*;

R. Covi, *La ricerca di un Dio che dà vita*;

- C. Bo, *Due poeti feriti*;
- L. Santucci, *Prefazione a poesie*;
- A. Romanò, *Un nuovo poeta ha scritto «Io non ho mani»*;
- A. Porta, *Questo David ha l'arma della poesia*;
- A. Giacomini, *L'opera poetica di D. M. Turolto*;
- W. Mauro, *Dall'io al noi*;
- P. Maffeo, *Turolto o la consolazione della morte*;
- E. Allodoli, *La poesia di David Maria Turolto*;
- S. Crespi, *Ancora un'alba sul mondo richiama il «Grande Male»*;
- L. Erba, *Nota a O sensi miei...*;
- G. Finzi, *Il frate canta come l'antico salmista*;
- G. Giudici, *Presentazione a Canti Ultimi*.
- R. Lollo, *David Maria Turolto: Il grande Male*;
- M. Luzi, *Su padre David Maria Turolto*.
- AA.VV., *La grande passione. A dieci anni dalla morte di D. M. Turolto*, «*Servitium*», 139, XXXVI (2002), serie III, con scritti di:
- A. Levi, *Dietro i tempi di Turolto*;
- R. La Valle, *Padre David tra l'esperienza della fine e l'annuncio di un nuovo inizio*;
- M.C. Bartolomei, *Verso Emmaus: mia inevitabile storia* ;
- G.G. Derungs-B. Antonimi, *La parola*;
- G. Ravasi, *La lettura*.
- E. Grassi, «*Cantate Inni*»;
- G. Bianchi, *La sublime allegoria, la parola e il teatro*;

- A. Asnaghi, *Il gusto e il sapore delle cose o dell'essere*;
- C. Micheletti, "Vivere la chiesa";
- E. D'Agostini, *Rileggendo Turollo in Servitium*;
- G.G. Derungs, *Immagine di copertina*.
- G. Bianchi, *La sublime allegoria, la parola e il teatro*, «Servitium», 139 (2002), 139 ser. III.
- M. Garzonio, *Il racconto della speranza*, in D.M. Turollo, *La mia vita per gli amici. Vocazione e resistenza*, Milano, Mondadori, 2002.
- M. Nicolai Paynter, *Dal genesi a Giobbe: l'itinerario poetico*, in D.M. Turollo, *La mia vita per gli amici. Vocazione e resistenza*, Milano, Mondadori, 2002.
- G. Commare, *Turollo e gli «organi divini». Lettura concordanziale di O sensi miei...*, Firenze, Olschki, 2003,
- G. De Marco, *Noticina su Turollo*, in ID., *Caproni poeta dell'antagonismo e altre occasioni esegetiche novecentesche*, Genova, Il Melangolo, 2004.
- R. Orfei, *Prefazione a D. M. Turollo, Gridi e preghiere*, Genova-Milano, Marietti, 2004
- P. Zovatto, *Il fenomeno Turollo*, "Quaderni di Hesperides", Trieste, Arti Grafiche Friulane, 2004.
- G. Commare, *Turollo e Cardenal: appunti su Quetzalcoatl. Il serpente Piumato*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XLI (2005).
- P. M. Giovanmone, *La ricreazione mistica dell'avverbio di luogo 'là' nei 'Canti ultimi' di David Maria Turollo*, «Lingua e Stile», XL, 1 (2005).
- P. M. Giovanmone, *La 'teologia poetica' di David Maria Turollo*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XLI (2005).

C. Ossola, *Il primo e l'ultimo Turollo*, «Rivista di Storia e Letteratura religiosa», XLI (2005).

D. Brullo, *David Maria Turollo*, in ID., *Maledetti italiani*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

Studi di riferimento

O. Macrì, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941.

F. Flora, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1942.

G. Marzot, *Il linguaggio biblico della Divina Commedia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1956.

C. De Foucauld, *Opere spirituali*, trad. it. a cura di L. Rosadoni, Milano, Ed. San Paolo, 1964.

M. Eliade, *Il sacro e il profano*, trad. it. di E. Fadini, Torino, Boringhieri, 1967.

G. Getto, *Poesia eucaristica manzoniana*, in ID., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1967.

B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1967.

T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di C. A. Donolo, Torino, Einaudi, 1970.

J. Moltman, *Teologia della speranza*, a cura di A. Comba, Brescia, Queriniana, 1970.

R. Negri, *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze, Le Monier, 1970.

È. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, trad. it. di M. V. Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 1971.

G. Lonardi, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.

G. Ungaretti, *La poesia contemporanea è viva o morta?*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974.

C. Campo, *Deti e fatti dei padri del deserto*, Milano, Rusconi, 1975.

- C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975.
- R. Guardini, *Sapienza dei Salmi*, Brescia, Morcelliana, 1976.
- M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in ID., *Saggi e discorsi*, trad. it. di G. Vattimo, Milano Mursia, 1976.
- Aristotele, *Metafisica*, ed. it. a cura di G. Reale, Napoli, Loffredo Editore, 1978.
- G. Bàrberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978.
- U. Eco, *Segno*, Milano, ISEDI, 1978.
- G. Reale, *Introduzione a Aristotele, Metafisica*, ed. it. a cura di G. Reale, Napoli, Loffredo Editore, 1978
- D. Valli, *Storia degli ermetici*, Brescia, La scuola, 1978.
- I. Hermann, *La psycanalyse comme méthode*, Paris, Denoël , 1979.
- G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea-1940/1975*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1980.
- Aristotele, *La Poetica*, introduzione, traduzione, parafrasi e note di D. Pesce, Milano, Rusconi, 1981.
- F. Di Carlo, *Letteratura e ideologia dell'ermetismo*, Foggia, Bastogi, 1981.
- Dionigi l'Aereopagita, *Tutte le opere*, trad. di P. Scazzoso, introduzione di E. Bellini, Milano, Rusconi, 1981.
- D. Pesce, *Introduzione a Aristotele, La Poetica*, traduzione, parafrasi e note di D. Pesce, Milano, Rusconi, 1981.
- G. Contini, *Risposta a un' inchiesta sull'ermetismo*, in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1982.

H. Bremond, *Preghiere e poesie*, introduzione a cura di W. Rupolo, Milano, Rusconi, 1983.

La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali, introduzioni e note a cura di A. Ghirlanda, P. Gironi, F. Pasquero, G. Ravasi, P. Rossano, S. Virgulin, Roma, Edizioni Paoline, 1983.

G. Macchia, *Leopardi e il viaggiatore immobile*, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983.

W. Rupolo, *Introduzione a H. Bremond, Preghiere e poesie*, Milano, Rusconi, 1983.

Agostino, *Le Confessioni*, trad. it. note e introduzione a cura di C. Carena, Torino, Einaudi, 1984.

A. Battistini-R. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, vol. III, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984.

M.M. De' Pazzi, *Le parole dell'estasi*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1984.

J. e R. Maritain, *Oeuvres complètes*, VI, Fribourg-Paris, Ed. Saint Paul, 1984.

P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, Il Mulino, 1984.

L. Blasucci, *Capitoli di critica leopardiana*, in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985.

T. D'Aquino, *Summa theologiae*, 35 voll., edizione a cura dei Domenicani italiani, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1985.

G. Gabetta, *La costruzione dell' 'Immemoriale' in Paul Valéry*, in «Nuova corrente» XXXII (1985).

R. Osculati, *Cantico dei Cantici*, Milano, IPL, 1985.

G. Penzo, *Karl Jaspers. Esistenza e trascendenza*, Roma, Studium, 1985.

N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, trad. it. di G. Rizzoni, Torino, Einaudi, 1986.

K. Löwith, *Paul Valéry*, trad. it. di G. Carchia, Milano, Celuc, 1986.

W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it. a cura di A. Calanchi, trad. it. di R. Loretelli, Bologna, il Mulino, 1986.

AA.VV. *Dante e la Bibbia*, Atti del Convegno Internazionale promosso da "Biblia", Firenze, 26-27-28 settembre 1986, a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1987.

M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988.

G. Berruto, *Nozioni di linguistica generale*, Napoli, Liguori, 1988.

D. Bonhoeffer, *Resistenza e resa: lettere e scritti dal carcere*, trad. it. di A. Gallas, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 1988.

C. Rebora, *Le poesie*, a cura di G. Mussi e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1988.

G. Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

A. Berardinelli, *Le molte voci della poesia moderna*, in H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, trad. it. di P. Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 1989.

A. Deissler, *L'uomo secondo la Bibbia*, trad. it. di U. Brehme e M. Devena, Roma, Città Nuova, 1989.

M. Ferraris, *Nietzsche e la filosofia del Novecento*, Milano, Bompiani, 1989.

H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, trad. it. di P. Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 1989.

M. T. Giaveri, *La poetica dell'angelo*, in «Aesthetica Preprint», 23, (1989).

T. Merton, *La preghiera dei Salmi*, Brescia, Queriniana, 1989.

G. Rogante, *Il primo Luzi*, in AA. VV., *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di F. Mattesini, Milano, Vita e Pensiero-Università Cattolica del Sacro Cuore, 1989.

G. Vattimo, *Etica dell'interpretazione*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989.

G. Bosio- E. Dal Covolo- M. Maritano, *Introduzione ai Padri della Chiesa. Secoli I-IV*, Torino, SEI, 1990-1993.

H. U. Von Balthasar, *La preghiera contemplativa*, trad. it. di G. Sommovilla, Milano, Jaca Book, 1990.

N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, vol. IV, *La filosofia contemporanea*, t. I di G. Foriero, t. II di G. Foriero, F. Restaino, D. Antiseri, Torino, UTET, 1991-1994.

A. Alessi, *Filosofia della religione*, Roma, Las, 1991.

A. De Mello, *Sàdhana. Un cammino verso Dio*, trad. it. di A. Dalla Vedova e N. Spaccapelo, Milano, Ed. San Paolo, 1991.

W. TH. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Felice Leimonier, 1991.

A. Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991.

G. Bárberi Squarotti, *La teoria della letteratura*, in AA. VV., *L'italianistica. Introduzione allo studio della letteratura e della lingua italiana*, a cura di G. Bárberi Squarotti, F. Bruni, M. Guglielminetti, A. L. e G. Lepschy, B. Mortara Garavelli, S. Orlando, C. Ossola, L. Serianni, F. Spera, A. Varvaro, G. Zaccaria, Torino, UTET 1992.

A. Jacopozzi, *Filosofia della religione*, Casale Monferrato, Piemme, 1992.

R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1992.

E. Severino, *Oltre il linguaggio*, Milano, Adelphi, 1992.

F. Bausi-M. Martinelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993

J. A. Heschel, *Il messaggio dei profeti*, trad. it. di A. Dal Bianco, Roma, Borla, 1993.

P. Ricoeur, *Il male. Una sfida alla filosofia e alla teologia*, trad. it. di I. Bertolotti, Brescia, Morcelliana, 1993.

G. Savoca, «Parola», «silenzio», «grido» e «voce» nella poesia di Ungaretti, in ID., *Parole di Ungaretti e di Montale*, Roma, Bonacci, 1993.

Dante Alighieri, *La Commedia*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994 (Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana).

A. Berardinelli, *Quando nascono i poeti moderni in Italia*, in ID., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

F. Dostoevski, *I fratelli Karamazov*, trad. it. di N. Cicognini e P. Cotta, a cura di I. Ribaldi, Milano, Mondadori, 1994.

F. Erspamer, *La lirica*, in AA.VV., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II *Dal Cinquecento alla metà del settecento*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

P. V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994.

A. Zanzotto, *Auree e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994.

C. Di Biase, *La letteratura religiosa nel Novecento. Sondaggi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

J. Derrida, *Memorie per Paul de Mann*, a cura di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1995.

L. Pareyson, *Ontologia della libertà*, Torino, Einaudi, 1995.

M. Ravera, *Introduzione alla filosofia della religione*, Torino, UTET, 1995.

G. Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995.

B. Bernabei, *Pellegrino*, in *Dante. Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Treccani, 1996.

L. Blasucci, *I tempi dei «Canti»*, Torino, Einaudi, 1996.

Bonaventura, *Itinerario della mente in Dio. Riconduzione delle arti alla teologia*, trad. it. a cura di S. Martignoni e O. Todisco, introduzione di L. Mauro, Roma, Città Nuova, 1996.

F. Castelli, *Carlo Bo. Una vita per la letteratura*, Cinisello Balsamo, Ed. San Paolo, 1996.

G. Contini, *San Tommaso D'Aquino (?)*. *Inno per il Corpus Domini («Pange lingua»)*, in ID., *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1996.

C. Di Girolamo, *Oralità e scrittura*, in F. Brioschi e C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1996.

G. Ferroni, *Le vie della modernità: dai crepuscolari agli ermetici*, in AA. VV., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. IV, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

A. Gentili, *Le ragioni del corpo. I centri di energia vitale nell'esperienza cristiana*, Milano, Ancora, 1996.

A. Goettmann-G. K. Dürckheim, *Dialogo sul cammino iniziatico*, trad. it. di M. P. Giudici, 1996.

I racconti del pellegrino russo, a cura di C. Caretto, Assisi, Cittadella, 1996.

S. Kierkegaard, *La ripetizione*, trad. it. a cura di D. Borso, Milano, Rizzoli, 1996.

L. Mauro, *Introduzione a Bonaventura, Itinerario della mente in Dio. Riconduzione delle arti alla teologia*, trad. it. a cura di S. Martignoni-O.Todisco, Roma, Città Nuova, 1996.

G. Petrocchi, *Il sentimento religioso alle origini della letteratura italiana*, a cura di E. Fumagalli, Cinisello Balsamo, Milano, Ed. San Paolo, 1996.

G. Ravasi, *Insonne presenza della Sacra Scrittura nella poesia*, in AA. VV., *La poesia e il sacro alla fine del secondo millennio*, a cura di F. Degasperis e M. Merlin, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 1996.

J.-J. Tamayo-Acosta, *L'escatologia cristiana*, trad. it. di B. Pistocchi, Roma, Edizioni Borla, 1996.

R. Bodei, *La filosofia nel Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 1997.

M. Corti, *Oralità e scrittura*, in ID., *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, vol. II, Milano, Bompiani, 1997.

E. R. Curtius, *Retorica e poesia*, in ID., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, trad. it. di A. Luzzato e M. Candela, trad. delle citazioni e indici a cura di C. Bologna, Firenze, La Nuova Italia, 1997.

W. Jaeger, *Cristianesimo primitivo e Paideia greca*, trad. it. di S. Boscherini, con una bibliografia degli scritti di Jaeger a cura di H. Bloch, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1997.

G. Langella, *Poesia come ontologia. Dai vociani agli ermetici*, Roma, Edizioni Studium, 1997.

A. Livi, *Tommaso D'Aquino. Il futuro del pensiero cristiano*, Milano, Mondadori, 1997.

B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, introduzione di G. Ghinassi, Milano, Bompiani, 1997.

B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997.

L. Serianni (con la collaborazione di A.Castelvecchi), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET, 1997.

- C Vigna, *Metafisica ed ermeneutica*, Brescia, Morcelliniana, 1997.
- F. D' Intino, *L'autobiografia moderna. Storia e problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.
- G. Tellini, *Giacomo Leopardi*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana. Il primo Ottocento*, vol. VII, part. II, *Da Manzoni a De Sanctis*, Roma, Salerno Editrice, 1998.
- G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. E. Catalano, Bari, Dedalo, 1999.
- F. Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea-1900/1940*, Roma, Editori Riuniti, 1999.
- G. Stainer, *Vere presenze*, trad. it. di C. Bèguin, Milano, Garzanti, 1999.
- P. Szondi, *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercellone, introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1999.
- M. F. Tedoldi, *La dottrina dei cinque sensi spirituali in San Bonaventura*, Roma, Antonianum, 1999.
- AA. VV., *Il sacro nella poesia contemporanea*, a cura di G. Landolfi e M. Merlin, introduzione di M. Luzi, Novara, Interlinea, 2000.
- G. Fallani, *La letteratura religiosa in Italia*, prefazione di R. Giglio, *Postilla novecentesca e note* a cura di C. Riccio, "Le ricerche di Critica letteraria", Napoli, Loffredo, 2000.
- S. Kierkegaard, *Esercizio di Cristianesimo*, trd. it. di C. Fabro, introduzione e cura di S. Spera, Casale Monferrato (AL), PIEMME, 2000.
- C. Reborà, *Scritti spirituali*, a cura di C. Giovannini, Stresa, Edizioni Rosminiane, 2000.
- AA. VV., *Gli studi di Mariologia Medievale. Bilancio storiografico. Atti del I Convegno Mariologico della Fondazione Ezio*

Franceschini, a cura C. M. Piastra, Firenze, SISMEL- Edizioni del Galluzzo, 2001.

Agostino, *Le confessioni*, testo latino dell'edizione Maurina, introduzione, trad. it e apparati a cura di G. Vigni, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 2001.

Iacopone e la poesia religiosa del Duecento, a cura di P. Canettieri, Milano, BUR, 2001.

G. Quiriconi, *Il patema dell'ultimo Betocchi*, in AA. VV., *Anniversario per Carlo Batocchi*, Atti della giornata di studio, Firenze, 28 febbraio 2000, a cura di A. Dolfi, Università degli Studi di Firenze, Roma, Bulzoni, 2001.

L. Serianni, *Lezioni di grammatica italiana*, Roma, Bulzoni, 2001.

M. Zanatta, *La ragione verisimile. Saggio sulla "Poetica" di Aristotele*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2001.

Agostino, *Soliloquia*, a cura di O. Grassi, Milano, Bompiani, 2002.

A. Bertolucci-D. Fasoli, *Il divino egoista*, prefazione di F. Cordelli, con scritti di E. Siciliano, A. Berardinelli, E. Fiore, Roma, Edizioni Associate Editrici Internazionali, 2002.

F. Bianco, *L'interpretazione della Scrittura nel Giudaismo, nella Patristica e nella Scolastica*, in ID., *Introduzione all'ermeneutica*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 2002.

A. Gentili, *I nostri sensi illumina. Saggio sui cinque sensi spirituali*, Milano, Ancora, 2002.

A. Raffi, *Dalla metafisica della luce alla metafora dello specchio: un percorso esegetico tra San Bonaventura e Dante*, «Campi immaginabili» 26/27 (2002).

L. Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2002.

G. Vattimo, *Tecnica ed esistenza*, Milano, 2002.

Agostino, *De immortalitate animae*, introduzione, traduzione, note e apparati di G. Catapano, Milano, Bompiani, 2003.

C. Andorno, *La grammatica italiana*, Milano, Paravia -Bruno Mondadori Editore, 2003.

G. Catapano, *Introduzione a Agostino, De immortalitate animae*, traduzione, note e apparati di G. Catapano, Milano, Bompiani, 2003.

S. Davini, *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2003.

AA.VV., *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, a cura della Comunità di Bose, con un saggio introduttivo di E. Bianchi, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 2004.

AA.VV., *Regina poetarum. Poeti per Maria nel Novecento italiano*, a cura di A. Lacchini e C. Toscani, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 2004.

N. Merola, *Leopardi e il sapere poetico*, in ID., *Poesia italiana moderna. Da Parini a D'Annunzio*, Roma, Carocci, 2004.

E. Ardissino, *Il Seicento*, Bologna, il Mulino, 2005.

E. Auerbach, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, trad.it. di M.L. De Piero Bonino e D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2005.

E. Bloch, *Ateismo nel cristianesimo. Per la religione dell' Esodo e del Regno 'Chi vede me vede il Padre'* trad. it. a cura di F. Coppelotti, Milano, Feltrinelli, 2005.

F. Coppelotti, *Introduzione a E. Bloch, Ateismo nel cristianesimo. Per la religione dell'Esodo e del Regno "Chi vede me vede il Padre"*, trad. it. e a cura di F. Coppelotti, Milano, Feltrinelli, 2005.

S. De Fiores, *Maria sintesi di valori. Storia culturale della mariologia*, Cinisello Balsamo (Milano), Ed. San Paolo, 2005.

S. Lilla, *Dionigi l'Areopagita e il platonismo cristiano*, Brescia, Morcelliniana, 2005.

F. Asti, *Dire Dio. Linguaggio sponsale e materno nella mistica medioevale*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2006.

J.-R. Busto Sáiz, *Cristologia per iniziare*, trad. it. di D. Libandori, Roma, Edizioni ADP, 2006.

H. de Lubac, *Una dottrina sintetica. Il nuovo testamento*, in ID., *Opera omnia, Egesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, parte seconda, vol. II, sez. V, *Scrittura ed Eucaristia*, vol. 20, a cura e con postfazione di E. Guerriero, Milano, Edizioni Paoline-Jaca Book, 2006.

A. Stevenazzi, *Il 'male in Dio'. Rivelazione e ragione nell'ultimo Pareyson*, Verona, Fede & Cultura, 2006.

T. D'Aquino, *Il male e la libertà*, trad. it. di U. Galeazzi e R. Savino, Milano, introduzione e note di V. Galeazzi, BUR, 2007.

U. Galeazzi, *Introduzione a T. D'Aquino, Il male e la libertà*, trad. it. di U. Galeazzi e R. Savino, Milano, BUR, 2007.

E. Lévinas, *Dio che viene all'idea*, a cura di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 2007.

C. Moreschini, *Letteratura cristiana delle origini greca e latina*, Roma, Città Nuova Editrice, 2007.

K. Seybold: *Poetica dei Salmi*, "Studi poetologici sull'Antico Testamento", I, ed. it. a cura di D. Astori, Brescia, Paideia Editrice, 2007.

G. Trabucco, *Vedere Dio*, «Servitium», 169 (2007).

Indice

Introduzione	p. 2
Capitolo I	
I Sensi del poeta	
1.1 Il Dio squallido nelle mani del cantore	p. 6
1.2 La poesia religiosa e il rito laico della “téchne”	p. 25
1.3 Il verbo al negativo: l’assenza e l’incontro	p. 48
Capitolo II	
La lirica imperfetta e il corno del poeta	
2.1 Dai sensi ai sensi rinnovati	p. 54
2.2 Le “parole traslucide” e la resistenza del pellegrino	p. 94
2.3 Giobbe e il “nome puro”	p. 106
2.4 La salmodia e il “corno” della chiamata	p. 116
Capitolo III	
Il Dramma è Dio	
3.1 Amore e morte: la battaglia del risveglio	p. 130
3.2 La salvezza “del naufragio” e la perenne cristologia eretica	p. 152
3.3 <i>Per</i> la Madre: il fare e il suo peregrinare	p. 171
3.4 Teodicea: poesia e negazione, ovvero la follia del mistico	p. 194

3.5 Il canzoniere da “riordinare”

p. 217

Bibliografia

p. 220