

1. A principio (e non a caso “in the end is my beginning”), appare più che doveroso dichiarare che il presente studio vuol solo essere una campionatura, un sondaggio testuale che non ha affatto la pretesa di essere esaustivo e che – semmai – è soltanto l’introduzione ad un argomento molto complesso che, sia detto subito, andrà affrontato di nuovo con maggior dovizia di particolari. E dunque si inizierà con una non breve citazione<sup>1</sup>:

*[...] intellettuali e uomini d’immaginazione [...] hanno saputo riconoscere l’ignoto e non hanno esitato a varcare il confine che lo separa dalla nostra sfera limitata. L’esperienza dell’assoluto è tremenda, ma se anche alla fine l’ordine delle cose non è stato ricomposto, se anche bisogna prendere atto che la nostra condizione nel cosmo è inimmaginabile e traumatica [...], rimane il fatto che proprio il terribile ci ha portati un passo al di là dei nostri confini abituali, rivelandoci una sfera solo in parte materiale, solo in parte tangibile e concepibile: vale a dire, usando il termine nell’accezione più vasta, la sfera del “divino”.*

Il senso di inanità che avvolge la mente degli uomini quando essi si accingono a scalare le alte vette del divino – veramente “mysterium tremendum”, come voleva Rudolf Otto – appare assai simile a quell’indicibile esperienza dell’altrove che è l’ispirazione poetica. La dimensione lirica è solo un «medium», un tramite pur imprescindibile, ma assume i connotati di un legame posto in assenza dell’oggetto, nel caso particolare il più elevato e inconoscibile degli oggetti/soggetti che abbiano corpo nella mente dell’uomo, e cioè Dio. Egli, che nasce e muore nell’anima prima che nel pensiero, è il fondamento gnoseologico, il culmine catastrofico delle liriche in oggetto. Leggiamo questa lirica, tratta da *Io non ho mani*:

*Solo a sera m’è dato  
assistere alla deposizione  
della luce, quando  
la vita, ormai  
senza rimedio, è perduta.*

*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<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> Cfr. G. LIPPI, intr. a H.P. LOVECRAFT, *Tutti i racconti (1927 – 1930)*, tr. it., Mondadori, Milano, 1991, pp. XVII – XVIII.

<sup>2</sup> A fianco dell’ossimoro turoldiano, segnalerei, come semplice “mot de comparaison”, il seguente passo tratto da *La giustizia* di Grazia Deledda, ove i canoni d’una prosa descrittiva di tipo tardo-verista s’intrecciano a sensazioni scolpite in un modo evocativo di schietta impronta dannunziana: “[...] Di mattina, all’aurora, la brezza ancora fredda portava sottili fragranze di mandorli fioriti, di siepi rinverdite lungo i margini del fiume, di sambuchi galleggianti sulle acque, e di grani nascenti; nei tiepidi meriggi giungevano timidi gorgheggi di cingallegre, lontane grida di bimbi in cerca di nidi; nella notte i venti non parlavano più, ma nell’indicibile silenzio dei cieli cristallini le stelle doppie oscillavano con rapidi splendori d’acqua marina e viola iridata, di giallo-oro e di perla turchina; la luna calava in nitide spiagge d’argento fuso,

*Invece dovere  
ogni mattina risorgere  
sognare sempre  
impossibili itinerari.*

La luce, crocifissa in un istante fuggitivo, sembra essere un riflesso che scavalca i limiti – nel caso angusti – della poesia novecentesca, evocando testimonianze non aliene da certo crepuscolarismo interiore, per intenderci quello d'un Moretti o d'un Rebora (l'esempio ungarettiano è troppo facile per esser menzionato con efficacia).

Si diceva d'un culmine catastrofico: esso è tale, perché, come il famoso "angelus" di Benjamin, postula una ricostruzione interiore come elemento finale di un itinerario escatologico, e non come totale dissolvimento della coscienza nell'insicurezza del presente. L'esercizio della scrittura poetica è anche, a suo modo, una "ricerca" delle origini, un impegno verso l'autenticità: sicché già nella struttura del testo, vero e proprio "argumentum ex silentio", è possibile reperire una storicizzazione del discorso interpretativo, il quale – al di là di ogni eufemistica esaltazione del contingente – si propone come un vero e proprio cammino spirituale. In una sorta di deuteronomico preludio, il poeta vuole issarsi sulle cime inaccessibili d'una "sehnsucht" del tutto aliena rispetto alle aspettative del mondo circostante; nella sua perenne eterocreatività, egli si pone come unico faro atto ad illuminare il mondo e ciò non può che portare ad un'unica conclusione: l'autore si accinge a confrontarsi con la propria religiosità come trasformazione del sé, o meglio, come finale accettazione della rinascita in una dimensione nuova, intesa questa – a sua volta – a mo' di una rinascita battesimale e purificante. ma questa rinascita non può non avvenire sulle rovine d'un mondo distrutto dalla propria materialistica incapacità, quasi che il segno attraverso cui tale "rebirthing" deve manifestarsi si ponga proprio nell'accettazione dell'orrido come parte integrante dell'esistenza:

*Ora invece la terra  
si fa sempre più orrenda:*

*il tempo è malato  
i fanciulli non giocano più  
le ragazze non hanno  
più occhi  
che splendono a sera.*

*E anche gli amori  
non si cantano più,  
le speranze non hanno più voce,  
i morti doppiamente morti  
al freddo di queste liturgie:*

*ognuno torna alla sua casa  
sempre più solo.*

*Tempo è di tornare poveri  
per ritrovare il sapore del pane,  
per reggere alla luce del sole  
per varcare sereni la notte  
e cantare la sete della cerva.  
E la gente, l'umile gente  
abbia ancora chi l'ascolta,  
e trovino udienza le preghiere.*

*E non chiedere nulla.*

Come ha scritto Gianfranco Ravasi, la povertà e la semplicità sono “ignorate, temute e fin sbeffeggiate nella società contemporanea”<sup>3</sup>; proprio per questo, dallo stupore quasi primigenio che l’odierna umanità viene pervasa di fronte alla sconcezza della morte e della miseria, deve sorgere una nuova consapevolezza, consistente nella capacità di individuare i segni del divino anche là dove tutti li negherebbero o non li coglierebbero. A tal proposito, leggiamo in “Ascolta il nostro grido, o Giobbe”:

*Ma ora a noi avanzano  
Solo l'inverno e la notte  
E senza scampo sono le nostre vite  
In queste città maledette.  
La morte siede sugli usci delle case  
o con gli zoccoli di cavallo va per le strade  
in stridori di migliaia di trombe;  
o volteggia trionfante  
sul capo in risa di corvi a stormo.*

*Invece fiorito è il deserto, popolata  
di uccelli e di alberi la tua solitudine.  
Angeli danzano al canto nuovo.*

L’evocazione espressionistica e metafisica delle città maledette, con i corvi che le sorvolano “a stormo”, pare simboleggiare un finale “armageddon” (si noti quella morte che “con gli zoccoli di cavallo va per le strade”, che ha un respiro quasi apocalittico), ma siffatta “finis mundi” non nasconde – in realtà – un impulso distruttivo. Essa vuole invece essere il preludio d’un inverno dello spirito che lascia spazio a una luminosa estate, o almeno a una primavera dove “angeli danzano al canto nuovo”.

Del resto, se la religione è un irripetibile “state of consciousness”, che finisce con il dimostrare la dimensione di totale dipendenza dell’uomo dal trascendente<sup>4</sup>, non si può negare che queste liriche si immergono completamente all’interno del divino, nella ricerca di un leopardiano naufragio che salvaguardi la sensibilità del poeta in nome di una più alta legge. Per il poeta, la

---

<sup>3</sup> Cfr. G. RAVASI, *Breviario laico. 366 riflessioni giorno dopo giorno*, Milano, Mondadori, 2006, p. 48.

<sup>4</sup> La parafrasi di Schleiermacher appare d’obbligo, almeno come se ne parla in LIPPI, *intr. cit.*, p. XVIII.

limitatezza del genere umano non è solo un'esaltazione sofferta della propria dolorosa esclusività<sup>5</sup>, ma assoluta consapevolezza di quanto sia prezioso il dono della vita e di come sia necessario disporsi ad accoglierlo e a dividerlo con il mondo. Il livello retorico – e, come si sa, la retorica può essere “parola magico-religiosa [...] non sottomessa alla temporalità [...] privilegio di una funzione socio-religiosa”<sup>6</sup> – è qui completamente sottomesso alla funzione fatica di riconoscimento, che in tale occasione non si limita ad essere un passaggio obbligato della temporalità, nella scambievole valenza ricettiva fra chi cela un messaggio (Dio) e chi vuole scoprirlo (il poeta). Essa si configura piuttosto come un contraddittorio fra due poli opposti: da un lato la conoscenza umana, orgogliosa nella sua filosofica pretesa di rappresentare una sorta di “sapientia mundi”, eppure debole, perché inesistente di fronte all'onnipotenza di un pensiero universalmente forte; dall'altro la divinità, con tutte le sue caratteristiche di inconoscibilità e irraggiungibilità, le quali possono essere definite solo da chi possiede i mezzi necessari. Ora, c'è da chiedersi: questo tipo di esperienza vitale non ha forse gli stessi connotati di esaltazione dello spirito posseduti anche dalla poesia? Cosciente di tale collocazione biunivoca, lo scrittore ha allora deciso di farsi interprete delle proprie emozioni di fronte a se stesso, uno “speculum” attraverso cui delineare la propria situabilità temporale nel consorzio degli uomini e con il quale definire anche la sua finale pietà nei confronti del male incombente che lo circonda. Si leggano questi significativi versi:

*C'è una povera in via Ciovasso  
che non può più camminare,  
e dorme entro i giornali  
nessuno di quelli che stanno  
di sopra  
ha tempo di scendere e salutare.*

*Per lei è di troppo  
un po' di scatole per guanciaie  
e stare  
nel cuore di Milano.*

Qui la lezione di Quasimodo e quella del Primo Levi della lirica iniziale di *Se questo è un uomo* si legano tra di loro in un inscindibile connessione, consistente non tanto – e non solo – nel rifiuto d'una povertà asfittica e accecante, ma soprattutto nella consapevolezza che umano e divino si incrociano su piani d'inferiorità, e non certamente nella contemplazione del bello e del “politically correct”, come pure qualcuno, innamorato della cosiddetta “teologia della bellezza” vorrebbe farci credere. Viene in mente, semasiologicamente, l'abate del *Nome della Rosa* di Umberto Eco, il quale vedeva Dio nell'oro e nelle gemme dei preziosi reliquiari da lui custoditi, dimenticandosi di quell'umanità dolente che pure bussava alla sua porta con disperazione, spesso senza trovare alcun ascolto. Del resto, a voler ascoltare la voce di Bernardo Antonini, non si può non acconsentire con l'idea che<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Il Turollo affermava che la missione dell'uomo è “imporre un ritmo, dare a tutto una voce, comunicare un palpito. E tutto sarà perduto o salvato in questo palpito, in questo sforzo titanico di una liberazione”. Il testo in questione è citato in G. MATTANA, *Turollo. L'uomo, il frate, il poeta*, Ed. Paoline, Milano, 1995, p. 59.

<sup>6</sup> Cfr. M. DETIENNE, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 40.

<sup>7</sup> Cfr. B. ANTONINI, “Parola, poesia e liturgia in D.M. Turollo”, in AA.VV., *Poesia e preghiera nel Novecento. Clemente Rebora, Cristina Campo, David Maria Turollo*, cur. G. SCARCA – A. GIOVANARDI, Rimini, Pazzini, 2003, pp. 62 – 63 e 67.

[...] Tuoldo non indugia con falsa pietà sulle ferite dell'uomo e tanto meno sulle avventure del suo egoismo, del suo orgoglio, della sua colpevole debolezza e sul fascino superficiale e diabolico della disperazione; e tuttavia dichiara una complicità assoluta e irrinunciabile ad ogni pur minima vicenda umana, anche quando sembra paradossalmente negatrice dell'uomo, orma del suo smarrimento o rifiuto diabolico della sua debolezza. [...] Essere, vivere e cantare come voce dei deboli, sentire che la debolezza non è solo e prima di tutto la condizione creaturale dell'uomo, ma ancor di più la radice unica della salvezza dell'umanità, questa radice che Dio ha voluto fecondare con la misericordia del suo folle amore [...].

Dio, certamente, non è per Padre David un feticcio o un elemento sostitutivo d'un'insoddisfazione vitale che nasconda – in senso feuerbachiano – l'uomo alienato; la disperante lontananza che talvolta la divinità mette in atto rispetto alle disgrazie degli uomini serve invece a far rimarcare, da parte del poeta, la sostanziale stanchezza dell'uomo moderno di fronte a modelli religiosi che ormai sono visti solo come stanche ripetizioni d'una devozione ripetitiva e senza senso.

Ma ancora si noti:

*Liberata l'anima ritorna  
agli angoli delle strade  
oggi percorse, a ritrovare i brani.*

*Lì un gomito d'uomo  
posato sulle grucce,  
e là una donna offriva al suo nato  
il petto senza latte.  
Nella soffitta d'albergo  
una creatura indecifrabile:  
dal buio occhi uguali  
al cerchio fosforescente d'una sveglia  
a segnare ore immobili.*

*E io a domandare alle pietre agli astri  
al silenzio: chi ha veduto Cristo?*

Quel Cristo senza nome, celato nella disseccata mammella della donna che non può nutrire il suo nato, non ha la pretesa, né potrebbe averla, d'essere pane di vita: il solo pensarlo sarebbe – pur nella blasfemia del proponimento tuoldiano – di per se stesso una bestemmia ancor più atroce del male da cui essa è inevitabilmente generata. E quel "gomito d'uomo", ungarrettiano riferimento alla guerra della quotidiana sopravvivenza, a veder bene non è uno gliommero inestricabile, una pretesa labirintica di tipo estatico o mistico per escludere Dio dal mondo circostante. la metafora utilizzata da Tuoldo, più antica e popolareggiante di quanto si pensi<sup>8</sup>. E se

---

<sup>8</sup> L'espressione è infatti attestata dal Fanfani già nel secolo diciannovesimo (e cfr. *Vocabolario dell'Uso Toscano Compilato da Pietro Fanfani*. Firenze, G. Barbera editore, 1863, p. 451: "[...] Parere un gomito, d'uomo curvo, o incurvato dagli anni, o dal male: così dicono È ridotto un gomito [...]", i corsivi nell'originale). In seguito, la si trova soltanto in un semisconosciuto e recente romanzo di F. Burcardo Rossi, (e cfr. *L'educazione degli angeli*, Roma, Salerno, 1994, p. 51: "[...] Poco lontano, in bilico sul bordo di uno sgabello, un grosso gomito d'uomo, paletta alla mano, stava armando una

l'incertezza del vivere rende gli esseri umani "creatur[e] indecifrabil[i]" (anche questa espressione è frutto d'una generica e volontaria squalifica della preziosità del senso<sup>9</sup>), il "cerchio fosforescente d'una sveglia" riconduce ad una metafisica fissità, uno stato d'immobilismo interiore degno – "de visu" – d'un De Chirico o di un Dalì, pur nella fatale scontatezza dell'espressione. Quest'ultimo indizio può indurre l'esegeta a ben ponderare il livello formale su cui si muove il mondo lirico tuoldiano; il poeta, infatti, ci mette di fronte per l'ennesima volta a una voluta banalizzazione del discorso, che in Turoldo coesiste curiosamente con metafore di ardita rarità (quando non di suo uso esclusivo), il che lascia pensare a una ben progettata dicotomia del linguaggio poetico: da una parte un uso linguistico tendente a ricercare una sua preziosa tipicità, dall'altra una ricerca del banale e del "normale" che rivela l'intenzione di palesare al lettore lo squallore del vivere quotidiano.

Altro punto importante, e non potrebbe essere altrimenti, sembra essere quello del ricordo, della reminiscenza. Ascoltiamo ancora la voce del poeta:

*È la memoria una distesa  
di campi assopiti  
e i ricordi in essa  
chiamati di nebbia e di sole.*

*Respira  
una pianura  
rotta solo  
dagli eguali ciuffi di sterpi:*

*in essa  
unico albero verde  
la mia serenità.*

Questa ricerca elegiaca di serenità trova il suo compimento lirico nella memoria, il luogo dove gli affetti non sono dimidiati dal dolore o dalle cointeressenze del vivere quotidiano, in un'ottica – se non di rifiuto – certo di comprensione umana che riesca a scavalcare e distruggere i mali del mondo che pure in quel recupero primordiale sono sottintesi. Turoldo, in gran parte,

---

piccola stufa panciuta, sola difesa contro il freddo che entrava col buio della notte dal finestrone del fondo [...]", e si noti che il romanzo del Rossi si nutre di atmosfere sostanzialmente anticlericali).

<sup>9</sup> Così in Anna Banti (cfr. *La camicia bruciata*, Milano, Mondadori, p. 71: "[...] Così l'ha lasciata e così continua a immaginarla, *creatura indecifrabile* che ha posseduto – o cercato di possedere – provandone un disagio vicino all'angoscia. La camera buia, l'immenso letto alteravano le sue sensazioni [...]" ); così – recentissimamente – nella "Trivialliterature" di Sveva Casati Modignani (cfr. *Come stelle cadenti*, Milano Sperling & Kupfer, 2011, *passim*: "[...] Parlava nell'uomo l'orgoglio ferito e l'incapacità di prevedere le decisioni di quella *creatura indecifrabile*. Salì sul calesse, allentò le redini facendole battere sulla groppa del cavallo, incitò l'animale e si pose all'inseguimento di Rosa [...]" ); così nel romanzo storico dell'ancor poco nota Nerea Riesco (cfr. *All'ombra della cattedrale*, Milano, Garzanti, 2010, p. 72: "[...] La figura da statua greca, i silenzi, i movimenti lenti e precisi non facevano che ribadire la sua condizione di *creatura indecifrabile* che intimidiva i codardi e affascinava gli intrepidi [...]" ); e infine in Tommaso Gallarati Scotti (*Interpretazioni e memorie*, Milano, Mondadori, 1961, p. 373: "[Avverto] la lotta cupa degli elementi sul pianeta deserto e lo squarcio disperato della terra nel partorire una simile *creatura indecifrabile*, mostruosa, e le luci infernali dei vulcani eruttanti gli incandescenti graniti. L'immaginazione mi riempie di un sacro, vago terrore, simile a quello dei primissimi abitatori del mondo. Ho paura [...]" ); tenendo conto che l'elzeviro da cui è tratta la citazione fu pubblicato sul *Corriere* nel 1959). Come si vede, l'espressione è talmente intrisa di banalizzante vaghezza da essere – per ciò stesso – indicativa d'una classificazione a-tematica e a-temporale.

scrive dopo l'oscena rivelazione di Auschwitz, un'esplosione comunicativa di cui egli non può non tenere conto, ed è proprio per questo che gli unici accenti di quiete su tale argomento sono reperibili nella raccolta antecedente al dramma del secondo conflitto mondiale, quel volume significativamente intitolato *Io non ho mani*, nel quale il presentimento della morte a venire serpeggia sì, ma soltanto come un sotterraneo ruscello carsico, quasi un presagio delle tragedie che seguiranno. Nella lirica in questione, in effetti, quei "campi assopiti" sembrano proprio rimandare alle atmosfere dell'infanzia, la quale, per quanto tribolata e vissuta in povertà (almeno fino all'entrata in seminario), non venne mai rigettata dal poeta, ma anzi consacrata come elemento pedagogico forte della sua esistenza<sup>10</sup>. Più in generale – ma sembra partendo da qui – si può certamente affermare un dato di fatto incontestabile: leggendo le raccolte di Tuoldo, si ha l'impressione che per lui le sentenze morali siano il mezzo, non lo strumento dell'intrusione con il complesso mondo interiore che nutre la sua poesia. Ciò vale non soltanto per il circostanziale incosciente (l'apatia che permeava gli uomini del suo e del nostro tempo, risolvendosi in quella che Kierkegaard avrebbe definito "angoscia esistenziale"), bensì allo strutturale cosciente. Il contrasto fra le due posizioni si risolve in un'intima visione della vita in cui – almeno e soltanto all'inizio – solo l'illusione del ricordo può portare, finalmente, alla pace. Quest'ultima gli permette, sia pure solo per pochi momenti, di elevarsi al di sopra degli altri in un parvenza di tranquillità che, pur non essendo gioia completa e appagamento totale del cuore, genera per qualche attimo un distacco dai mali del presente. Sembra quasi che Tuoldo aspiri a perdersi nel passato, perché solo in esso, nella sua contemplazione, nell'indagine pura delle vestigia della propria infanzia, uomini come lui possano sopravvivere ed illudersi ancora - con un afflato che si direbbe rousseauiano - su un particolare stato di natura.

2. Del resto, e come ben notava Marco Guzzi, "quando parliamo del sacro, e cioè di ciò che si manifesta come potente, divino o numinoso, dobbiamo tenere presente che le nostre parole e i nostri concetti si muovono sempre all'interno di orizzonti culturali, e quindi storici, ben precisi"<sup>11</sup>; talché, in un'ottica del genere, la consonanza dei testi in questione con un fondamentale senso di storicizzazione del divino si mostra in tutta la sua luminosità. Essi penetrano la dimensione salvifica del messaggio cristiano nella sua piena completezza, umanizzandone il senso in nome di una sua peculiare polisemanticità. Il già menzionato Guzzi puntualizzava, in un suo recente

---

<sup>10</sup> Il lemma, del resto, appare interessante. Lo si trova, ad esempio, in un romanzo neorealista di F. Angelini, (e cfr. *Sangue sul sagrato*, Roma, Ferrari, 1951, p. 217: "[...] Quelle lettere di sangue raccolte dai combattimenti, dai tuguri, dalla miseria, dalle piazze rigurgitanti di folla, dai campi assopiti nel silenzio fecondo, dalle montagne di detriti, di scorie, dai fili spinati che in qualche punto ancora nessuno aveva toccato [...]"). Si veda pure, ma lontanissimo dalle atmosfere tuoldiane, questo passo d'un romanzo di Alfredo Oriani (in *Olocausto*, Milano, Sandron, 1902, p. 132: "[...] il suo pensiero seguì la barchetta sulla corrente muta e luminosa, che, di notte, fra i campi assopiti doveva papere una strada anche più misteriosa verso il mare. Tina non aveva mai visto il mare, ma le era stato detto: acqua, acqua, ancora acqua [...]"). Dalle pagine di Tuoldo discendono, probabilmente, i versi del poeta friulano – di lui, dunque, conterraneo – Riccardo Castellani, tradotto come segue in W. BELARDI – G.T. FAGGIN, *La poesia friulana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1987, p. 225: "[...] Quel giallo e rosso, pei campi assopiti,/ e del sole la luce e il caldo dentro/ piano vogliono entrarvi. In vero dico/ la nostra verità... Segni di duolo!/ Foglie nutrite in noi, in tanti giorni/ lunghi di nebbia, tra un fiorire grande/ di vita, di speranza [...]" , con l'espressione originaria in un significativo e dialettale "ciamps za indurmidis". Da ultimo, e con un palpito manzoniano evidente, vedi R. SORGATO, *Cuori nel pozzo*, Padova, Marsilio, 2013, *passim*: "[...] Addio a cortili polverosi, siepi di bosso, tiepide stalle e campi assopiti nell'attesa di un'alba nuova. Addio a un bambino cresciuto troppo in fretta, con tanti santi in paradiso e nessun padre sulla terra [...]" . Come esempio di citazione biblica (ma il parallelo non appare del tutto convincente), il passo è citato in P. GIBELLINI – N. DI NINO, *La Bibbia nella letteratura italiana. Vol. 1*, Brescia, Morcelliana, p. 325.

<sup>11</sup> Cfr. M. GUZZI, "Il sacro sia la mia parola. Cristicità della poesia", in AA.VV., *Il sacro nella poesia contemporanea*, intr. di M. LUZI, Interlinea, Novara, pp. 21 – 24, in part, per la citazione, p. 21.

intervento<sup>12</sup>, che “il paradigma della creatività storica e, quindi, della formazione stessa della cultura genera una nuova figura di umanità, che potremmo definire l’uomo nascente, l’uomo cioè che vive del proprio eterno nascimento, l’uomo che ogni volta ricomincia dall’inizio la propria vita [...]”. La cultura di cui parla Guzzi, cultura religiosa in senso lato, si trasforma qui in una perenne ricerca, fuori e dentro lui stesso, delle motivazioni ultime. Le poesie in questione, ricche di calda comprensione umana, traboccano d’amore; ma non si tratta di un amore semplice, banale, di un affetto calato nella squallida quotidianità con i mesti colori del disincanto. No, niente di tutto questo. La concezione che il poeta ci presenta si basa su un concetto d’amore che è amore spirituale e terreno allo stesso tempo, su un sentimento profondo che – per citare il Loi – “è massima forza ed è movimento, e [che] diviene conduttore alla riscoperta della propria anima e al riemergere dell’esperienza attraverso la parola”<sup>13</sup>. Peraltro, e come qualcuno potrebbe erroneamente arguire dal livello formale dei suoi componimenti, il nostro non è uno scrittore “naif”. Egli conosce il valore inconfondibile e unico della nuda parola, e ne sa apprezzare la perfetta tipicità. Nelle sue composizioni, infatti, il dato metrico è assolutamente secondario rispetto al gioco linguistico, ma non per una sua pretesa assenza o per qualche sorta di rifiuto psicologico. La metrica, ultima barriera che si oppone alla totale dissoluzione sonora, deve essere presente solo ad un livello minimale, sia pure rintracciabile, in modo da non ledere quella che sembra essere la struttura poetica suprema, una sorta di “*variatio*” su analogie di contenuti. Si noti, “*en passant*”, che le costruzioni anaforiche presenti in questi carmi servono a familiarizzare il lettore con quella che può essere considerata la funzione primaria dell’oggetto poetico, come essa nacque ai primordi, e proprio con i salmi biblici o con le cantilene epiche dei rapsodi: stiamo parlando della mnemotecnica, che qui sottolinea e difende le ultime vestigia di sacralità presenti nel dissonante coacervo morale del mondo postmoderno. Gli scenari distruttivi tratteggiati dal poeta in taluni tra i suoi versi si nutrono anche di questo, ma non solo. Essi prefigurano la fine di un cosmo ormai crudele e corrotto, in cui ogni afflato di umanità viene ricoperto dal fango di un dilagante materialismo, dove il disprezzo dello spirito è fatto legge suprema, e il silenzio del cuore è sommerso dal rumore dell’egoismo. C’è da chiedersi: con tutto ciò, è ancora possibile sperare? La risposta non può che essere positiva, perché – in ogni caso e da qualsiasi prospettiva le si guardi – le liriche trasudano tutte d’una disperata, cosciente voglia di vivere. Un esempio? Si legga questa struggente lirica uscita nel 1985:

*Siamo composti con brani di morti  
uguali a città  
rifatte da macerie di secoli.*

*Allora al comune bivacco eravamo  
tutti disperati e volevamo  
morire per sentirci più vivi.*

*Non questo certo era l’augurio!  
La nuova parola è stata uccisa  
Dal piombo sulle bocche squarciate.*

*Una mediazione invocavano morendo  
tra l’avvenimento grande e la sorte di ognuno,*

---

<sup>12</sup> Cfr. GUZZI, *art. cit.*, p. 24.

<sup>13</sup> Vedi F. LOI, “La poesia, il sacro”, in AA.VV., *Il sacro cit.*, pp. 25 – 29, in part. p. 27

*l'avvento attendevano dell'uomo umile.*

*Ma noi rimpiangemmo le vecchie catene  
come il popolo ambiva nel deserto  
l'ossequio al re per le sicure ghiande:*

*non vogliamo il rischio di essere liberi,  
il peso di dover decidere da noi  
e l'amore di farci poveri.*

*Da sotterra urlano i morti  
e per le strade vanno  
come nell'ora dell'agonia di Cristo.*

*Per le strade vagano i fratelli  
senza casa, liberi  
d'ogni ragione d'essere morti.*

*La notte è simile al giorno  
Il bene al male s'eguaglia,  
spoglio quale una pianura d'inverno.*

Qui, accanto ad un espressionismo verbale di schietta radice ermetica abbiamo un finale in cui il bene sembra contrapporsi in modo assolutamente manicheo al bene, in una sorta di pessimismo cosmico che toglie al poeta ogni ragione di credere a una reale redenzione dell'uomo, e che pure si pone in modo contrastivo, "spoglio come una pianura d'inverno", ponendosi alla pari e non in posizione inferiore (anche se con cristiana arrendevolezza) rispetto al peccato e alla morte. E quelle "bocche squarciate", vero e proprio grido di rifiuto della guerra, finiscono con l'essere null'altro che il prodromo d'un'altra guerra, quella contro l'ostentata ricchezza e la supponente arroganza del potere che Turoldo non smise mai di combattere<sup>14</sup>.

3. Create le stimate di una sua personale teologia poetica, dunque, il poeta familiarizza il lettore con il proprio mondo, elencandone pregi e difetti in una continua significazione. A questo impulso catalogico, indubbiamente, hanno contribuito anche le sue vicende personali, intense e dolorose ad un tempo; esse lo hanno segnato nei più profondi recessi dell'anima, collocandolo in una posizione privilegiata, e non solo da un punto di vista etico. Tenuto conto di ciò, la religione non può non

---

<sup>14</sup> Il lemma, qui utilizzato con chiaro riferimento alla guerra cui Turoldo partecipò da resistente, trova qualche consonanza in alcuni passi riferiti a battaglie presenti in testi del Settecento e dell'Ottocento. Cfr., ad esempio, A. BRESCIANI, *L'Ebreo di Verona: racconto storico dall'anno 1846 al 1849, Volume 1*, Roma. Coi Tipi della S.C. di Propaganda, 186°, p. 306: "[...] La morte vi siede in mezzo terribile; qui gruppi di soldati in cui fulminò la mitraglia, nei quali il minor raccapriccio è l'esser morti, a petto ai luridi volti, alle membra sfracellate, ai bracci monchi, alle gambe tronche, ai femori stritolati, agli occhi divelti dalle occhiaie e penzolanti per la faccia, alle bocche squarciate, alle mascelle sgangherate, agli orecchi mozzi e cadenti, ai crani fessi, alle cervella riversate e coi capelli appiastrate. Là ventri sdrusciti, e visceri palpitanti, e intestini uscenti, e sangue e tabe e puzzo [...]"; e V. MORTILLARO, *Leggende Storiche Siciliane dal XIII al XIX Secolo*, Palermo, Stamperia di Pietro Pensanti, 1862, p. 237: "[...] Qua miravansi con orrore gruppi di soldati or bocconi or supini, colle membra sfracellate, con monche braccia, con gambe mozze, con bocche squarciate, con sgangherate mascelle fulminate dalla mitraglia [...]". I due "specimen", ovviamente, non sono esaustivi, ma vogliono connotare come anche l'unicità della lira di Turoldo si basi su esemplificazioni letterarie concrete, avendo dunque radici non ignote alla tradizione.

essere immaginata che come un'emozione incompresa, come un impulso al superamento della solitudine e dei ricordi ormai non più lieti, in una catena di nodi concettuali che vogliono evidenziare il legame indissolubile fra il poeta e l'Eterno: Dio, in altre parole, è un *alter ego* sempre presente, un sostegno che – pur dando origine a una pluralità di letture non sempre facili da decrittare – consente al fruitore dell'oggetto poetico di perdersi attraverso territori verbali ben delimitati dalla loro stessa oligotematicità. Le liriche di Turolto, quindi, non vanno intese non come il frutto d'un puro artificio retorico e/o di abbandono a ispirazioni involontarie, ma come cosciente glorificazione del divino che è presente in ogni essere vivente, anche attraverso nascosti richiami a quell'impalcatura letteraria che deve essere alla base di ogni autore. Ancora adesso le poesie di Turolto, per ricchezza di dottrina e per impianto motivazionale, acquistano notevole forza, perché sono tali da indurre anche il lettore più ostico – e chi scrive è tra quelli – a una riconsiderazione spassionata della poesia come coacervo linguistico in divenire. Oggi, l'incontro/scontro fra la necessità di comprensione del pubblico e le tensioni stilistiche messe in atto dai poeti vede sovente soccombere il primo a vantaggio del secondo. La poesia più recente, intendendo per tale quella per così dire ultima, quella vicina alla nostra quotidianità, si esprime sempre più spesso attraverso linguaggi iniziatici e pompose metafore da setta gnostica (oltre che, talvolta, da ridondanti citazioni da idiomi stranieri). Parafrasando Eduardo Galeano, si può senz'altro dire che oggi i poeti si occupano soltanto di ninnoi decorativi. In tale ottica, i proclami sul "postmoderno" o sulle avanguardie sono solo il sintomo di un imponente rigurgito conservatore, che fagocita tutte le discipline sotto il pesante tallone di ferro del conformismo. Sicché oggi, a differenza di quanto accadeva con poeti della tempra di Turolto, la poesia è tale solo di nome, dato che il suo fondamento principale risiede in un "ecartement" quasi stoico, e per ciò stesso corporativo e reazionario. Infatti, se l'intellettuale non deve guidare i meno colti lungo una strada che li renda più sensibili ad un discorso sulla cultura, allora come potrà esser risolta l'equazione apprendimento = riforma del mondo? Vero è, invece, che i poeti odierni hanno cristallizzato una concezione equivoca del rapporto uomo di lettere/massa. Il primo deve andare superbo della sua posizione, e deve integrarsi in un sistema preconstituito ad accogliere soltanto quei pochi che siano stati "battezzati", che cioè abbiano abbandonato lo scomodissimo ghetto in cui vive la massa medesima, attraverso un difficile processo di purificazione. Conseguenzialmente, la visione della cultura di molti fra i poeti odierni appare del tutto verticistica, e si esplica nei suoi meccanismi dialettici solo raffrontando sterili microcosmi personali, e non plasmandosi, come sarebbe più giusto, nel personale contributo di tutti. Appare evidente, dunque, che la poesia religiosa contempla, al contempo, una possibilità e un limite: la possibilità consiste nella sua stessa eteroattività, cioè nel fatto che l'afflato religioso è presente in tutte le culture e in una gran parte degli esseri umani, secondo un principio che potremmo definire – con qualche necessaria imprecisione – popolare o popolareggiante. Il limite, invece, sta nel fatto che i sentimenti religiosi possono anche dare adito a satarismi, a identificazioni d'individui che si sentono prescelti e che credono nel proprio personale diritto ad essere gli unici interpreti della religione medesima. A voler considerare questo, o più specificamente nel solco di questa bipartizione, l'esegeta che si trova a rileggere i carmi tuoldiani – i quali, al contrario di altre opere elitarie e millenaristiche, sono così densi di significati e di contenuti – vien quasi colto da un senso di tristezza, di malinconia struggente, come se quel Dio che lo scrittore friulano cercava in tutte le cose si sia vieppiù allontanato e disperso, perdendosi nell'abisso d'una finale vacuità.