**Elisabetta Brizio**

# *Scrivere il viaggio: il nome e il domani. Le cose del mondo di Paolo Ruffilli*

**Come citare questo articolo**:
Elisabetta Brizio, *Scrivere il viaggio: il nome e il domani. Le cose del mondo di Paolo Ruffilli*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 49, no. 19, giugno 2020

Una ricognizione previa. Per Paolo Ruffilli *poesia* non è rispecchiamento della realtà, semplice mimesi, magari schizomorfa immagine del mondo. È rifondazione e riorganizzazione del tempo in cui il vissuto si struttura e si dispiega. E ricostruzione dei processi semantici. In questi termini potrebbe apparire una riproposizione della poetica novissima, o forse di quella, oggettiva e oggettuale, della linea lombarda (il che, per altro, entrerebbe in conflitto con la settecentesca dolceamara cantabilità di Ruffilli). Siamo di fronte invece a un *tertium datur*, alla terza ipotesi esclusa dalla filosofia. Qualcosa può, insieme, essere e non essere, porsi al di là dello stesso principio di non contraddizione. Come nella ontologia quantistica o nella *logique des ensembles flous*, una logica sfumata, per cui tra vero e falso, reale e irreale, non c'è netta esclusione, bensí una gamma indefinita e potenzialmente illimitata di sfumature e gradazioni.
Ricreare *per verba*, quindi. Una delle difficoltà a riguardo è lo scontro con le leggi della logica, ma non a vantaggio di una radicalità extralogica. Diciamo allora: ricreare *per verba* una omologia di opposti in assenza di connessione logica, a partire dalla contraddizione che riflette e traduce quell'elemento certo che è l'incoerenza delle cose, il solo orizzonte in cui le cose del mondo si rivelano. Anche la poesia è antilogica, ma spessissimo è alogica, cioè, inevitabilmente, analogica. La rappresentabilità del mondo passa per l'opposizione, che a sua volta si basa sulla complementarietà con una implicita controparte e sui tratti contestuali delle cose. Oltre il dominio di questioni reciprocamente irriducibili, come nelle filosofie orientali, Ruffilli si muove nel campo di una unità dinamica, nella convergenza di fattori divergenti. Rimettendosi alla necessità dell'antitesi – tratto saliente del suo versificare, nella collocazione simmetrica degli elementi in contrasto –, o dell'antifrasi, come tempestivamente rilevava Roland Barthes.
Contestualità delle cose, acquisizione di senso nella prossimità incongruente, intersettorialità: i vari gradi e le forme dell'essere (inanimate, animate, parti di noi, e noi,

privati di ogni sublimità) non vanno inquadrati settorialmente. In linea con tale premessa, *Le cose del mondo* (Mondadori, «Lo Specchio», 2020, nota di Maurizio Cucchi) si presenta come un composto, l'attuazione di un progetto unificante. Dopo l'eclissi del soggetto poetante in *Natura morta* (2012), con *Le cose del mondo* rientrano, senza mai declamarsi, il locutore e la sua dimensione personale, che tuttavia tornano a sgretolarsi già dalla terza sezione dell'opera («La notte bianca», da Jurij Živago: «la notte bianca che tante cose ha rivelato», trad. dello stesso Ruffilli) per la qualità plurale degli assunti e l'incalzare di un destino unanime, cui meglio si attaglia un anonimato che enfatizzi l'aura contemplativa, la condizione riflessiva della poesia.
Nel viaggio attraverso la propria scrittura Ruffilli configura un arduo amalgama di anni, temi, stilemi. Configura l'interna coesione dell'opera nella trasposizione del discordante in simultaneità. Come uno è il corpo qui diviso in sottosistemi che rinviano a una totalità complessa. È da notare un distanziamento dalle seduzioni della memoria, cosí come l'azzeramento di ogni residua descrizione di atmosfere in dissolvenza, salvo in alcuni punti della prima sezione. La destinazione del viaggio è arrivare a designare le cose del mondo, e farlo senza temere stridenze e disfemismi. «In poesia le sillabe fanno l'amore», fu detto. E in *Affari di cuore* (2011) l'amore è sí coinvolgimento, nodo che avvince, forse destino. Ma anche insidia, sviamento, sindrome amorosa, *souffrance*. Un sentimento di cui non vengono risparmiati gli aspetti piú scabri, come, appunto, nella poesia di Ruffilli in generale.
Ma questo viaggio non disegna una deriva, non è senza *nostos*. Là dove esso termina, e cioè nel ritorno a casa, inizia il viaggio di scrittura. Tuttavia, dire *scrittura* riferito a Ruffilli può sembrare elusivo e riduttivo. Sono esclusi dal suo orizzonte proclami di autoterapia o di autobiografia: non si tratta qui di mettere in sillabe i nostri silenzi, né di constatare e contrastare la nostra finitezza affidandoci a lettori a venire. Anche alla domanda ultima, sulla morte, risponderebbe che è un incontro con la domanda sul recondito senso o sulla insensatezza della vita. Esclusa anche l'urgenza di uno schermo, scrivere per Ruffilli è qualcosa di piú esigente, selettivo, impegnativo. È misurarsi con la realtà – mai assunta come patria lontana – per intercettare quelle «parole sciolte via dal laccio / che le lega nel piú profondo strette, / assetate sempre di libertà e di arbitrio». Scrivere è nominare, cioè «riplasmare in lettere una essenza». E alla radice del nominare si situa l'immaginare metodico, che in accezione ruffilliana abolisce la distanza dalla vita e dalla realtà, dirada le forme di dogmatismo e punta al quintessenziale: nel suo esito precipuo, il fingere, il dare forma a verità altrimenti inintelligibili. L'immaginazione quale fonte di intelligibilità è il criterio di base, se disatteso le cose non oltrepasserebbero lo stadio intrasparente e stratiforme del quasi-essere, che in una gerarchia di gradi di essere costituisce qualcosa di impensabile tanto quanto il non-essere.
Un gruppo di motivi tipicamente ruffilliani figura nella prima sezione, «Nell'atto di partire», combinati con il paradigma del viaggio. «L'imprevisto che è legato al moto»; il movimento

che relativizza e inverte ogni prospettiva; la necessità di «perdersi / per potersi davvero ritrovare»; le sembianze intraviste, «ombre che fuggono di scena»; la fortuità-necessità, proustianamente, di un incontro: ma che poteva solo essere; il motivo già leopardiano e pascoliano «che piú si va e meno si trova / e non si arriva da nessuna parte»; la vita come «inseguimento di se stessi»; gli effetti della distanza; l'asintotico senso delle cose, «perduto prima / di averlo conquistato». E lo squallore delle stanze di albergo, l'odore stantio dei corridoi per accedervi, «nel cono di polvere / che sale con la luce nebulosa», la stessa stazione quale luogo di assenza di tensioni proprio nel suo essere l'acme delle tensioni rivestono quasi una funzione correlativa: la vita è un «moto inerte», a conti fatti è sradicamento, solitudine, estraneità. Benché «tutti quanti insieme in corsa», come in treno. Oppure, come Virgilio morente: «ciascuno è circondato da una foresta di voci, ciascuno vi cammina smarrito per tutta la vita, cammina e cammina e tuttavia è immobile nell'impenetrabilità della selva delle voci» (Hermann Broch, *La morte di Virgilio*, 1945, nella traduzione di Aurelio Ciacchi).

Nel lungo lavoro di Ruffilli *Le cose del mondo* profilano una prospettiva lustrale. Disperse le scorie adulteranti e inarmoniche, i titoli intermedi non piú significanti, i passaggi non obbligati, l'opera – l'autore dice – vuole essere «unitaria, come costruzione poematica, ed è l'esito di una lunga elaborazione, di un lavoro piú che quarantennale». Dove rileviamo un progressivo illimpidimento del lessico e dei fatti di stile, insieme a una crescente complessità dei contenuti del pensiero fingente. Tra i lati costanti della sua ispirazione c'è l'assunzione delle cose del mondo – e l'umano con esse – nei loro differenti livelli di esistenza: dalla dimensione oggettuale costitutivamente irridente verso l'umano e il suo decadere, al materiale empirico, alla morale per la figlia, a un consuntivo sulla vita e al conto aperto con essa, alla nominazione della autorità del corpo – senza che alcun misticismo del corpo o allusioni al *soma-sema* interferiscano. L'ultima sezione, pur incrementandosi con interrogativi-asserzioni, e in ultima istanza con il senso stesso dell'interrogare, sigla la piú che consolidata visione dell'essere, della vita e dell'arte verbale di Ruffilli consegnataci con *Natura morta*.

Non sfugge il paradigma del riuso di sé – riscrivere, riscriversi –, la riproposizione dislocata di brani poetici antecedenti. Qual è la ragione di quell'emblematico indice che è la replica? Che qui si definisce come *ripresa*, cioè un prendere di nuovo, un nuovo inizio, e quindi anche un nuovo sguardo, dopo una sosta. Ruffilli sembra anzitutto mobilitare il lettore all'altezza di correlare il già scritto a nuovi contesti. La ripetizione – la «compagna amata di cui non ci si stanca mai», come Kierkegaard la definiva – allontana lo spettro della staticità ed imita il dinamismo temporale dell'esistente, che nel suo divenire altro porta con sé tracce di anteriore. E il dinamismo è un elemento-chiave di una poetica difficile perché fondata sulla metamorfosi. Se la metamorfosi è la regola del mondo, in poesia dà luogo a nuovi nessi e a improvvise disgiunzioni: «È proprio andando che si capisce / qual è il rovesciamento di

ogni prospettiva». Il che dà la misura della inesaustività della ricerca di Ruffilli.
Con il nome ripetuto si tende a qualcosa, e questo qualcosa costituisce la base per una nuova ripetizione. Purché non ci si attenga letteralmente alla retorica, per cui la ripresa di un nome o di frasi mira al consolidamento di un concetto. Anche per la circostanza che quel concetto, distolto da quel tempo e installatosi in un altro assetto, ora non c'è piú. È chiaro che in Ruffilli il modello retorico non è vincolante. Ciò che ritestualizzando si intende intensificare è forse un particolare dato di esperienza, qualcosa che non è andato definitivamente smarrito per avere piú di altro inciso in una maniera di essere. Ma Ruffilli guarda sempre in avanti (non è un caso che l'opera inizi con l'immagine, letterale ed emblematica, del treno, guardando dal finestrino: «Scoprendo che la vita ci precede / nel mentre stesso che rimane indietro»). E sul senso della *Gjentagelsen* l'appena richiamato Kierkegaard diceva: «*ripetizione* è un termine risolutivo per ciò che fu 'reminiscenza' presso i Greci», per i quali conoscere è ricordare. Fu Leibniz, secondo Kierkegaard, a focalizzare il discrimine tra ricordo e un diverso rapporto con il tempo: l'intera esistenza è una ripetizione, un ricordare seguitando. Diversamente Montale: «Altro comfort fa per noi ora, altro / sconforto». Mentre in Ruffilli il ricordo si svincola da legami e contingenze temporali, si differisce e si rinnova, si rimette al corrente con il tempo. Søren Kierkegaard, *La ripetizione. Un esperimento filosofico* (1843): «Ripetizione e ricordo sono lo stesso movimento, tranne che in senso opposto: l'oggetto del ricordo infatti è stato, viene ripetuto all'indietro, laddove la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti. Per questo la ripetizione, qualora sia possibile, rende felici, mentre il ricordo rende infelici» (come traduce Dario Borso).
E Ruffilli: «Nella felicità ci sfiora il tempo / senza lasciare tracce vere / e poi il ricordo, per quanto faccia, / non è capace di far rivivere il piacere». Può esserci allora una felicità meno labile, o diversamente labile, magari nella scrittura? Nel reperimento dell'adeguato nome? Cioè l'integrale sintesi di contenente e contenuto, di incorporante e incorporato? Negli *Appunti per una ipotesi di poetica* (che seguono *Natura morta*) affermava di non guardare nostalgicamente al tempo irreversibile, il che comporterebbe vivere un presente imbrigliato in ciò che è stato. Per lui, se da un lato non ha senso la nostalgia per ciò che con la metamorfosi costantemente si ricrea, non c'è cosa destinata all'estinzione (e questo è sempre stato uno dei suoi assunti piú alti), dall'altro lato mostra di concepire la nostalgia come un sentimento dispersivo, che talora si combina con la *voluptas* del *tempus edax* e della caducità. Quello dello spostamento in avanti è un tratto nodale della sua ricerca, e quando il nome riesce a circoscrivere l'informe sfuggente, a stringere la cosa, se non di felicità, si può almeno parlare di felicità linguistica per il conseguimento del suo obiettivo supremo: scongiurare la landa poetica, fin dai lontani anni Settanta. Insisto sul motivo dello spostamento in avanti anche perché spesso la ripetizione chiama e chiede una verifica. Inoltre, l'iterazione legata al dinamismo è il contrario del ricordo che sbarra le vie di fuga e

inibisce la durevolezza delle cose del mondo e, di conseguenza, spegne ogni nostra speranza. Cosí Ruffilli: «L'enigma si disvela nel linguaggio: / le cose vive hanno radici lunghe / che pescano sempre nelle cose morte. / Ciò che rinasce puro si trasforma, prolungandosi, nella speranza del futuro». E il futuro è l'àmbito dell'agire, un passaggio quindi, non una meta.
Le sezioni «Il nome della cosa» e «Atlante anatomico», oltre il loro posizionamento strategico prima dell'affondo finale, se condividono l'idea del catalogo, almeno per un verso ne divergono radicalmente: le cose non sensibili ci sopravvivranno. I nostri organi sono deperibili, mentre le cose hanno i requisiti per resistere al disfacimento. La loro dissoluzione ha tempi lunghissimi, e nessuno se ne avvede. Ma Ruffilli tende ad oltrepassare la mistificazione insita nell'evidenza, quindi suo obiettivo in entrambe le sezioni resta la tensione nominante: volta ad arrestare – senza la certezza di averlo sequestrato o nitidamente identificato, giacché il divenire è anche il fato del nome, come la modalità dell'iterare suggerisce – quell'istante, lo stabile nel fluttuante, quel rapporto essenziale affrancato dal qui ed ora, tra le diverse proprietà della cosa (abbiamo frequenti *incipit* in elencazione ellittica, in particolare nella sezione «La notte bianca»: sono prove di nominazione? Di ricostruzione di processi, come dicevo all'inizio?) ben sapendo che quel *quid* può per lo piú godere di una decisa pronuncia unicamente attimale, per poi impallidire, regredire al rango di accenno, di allusione, avvisaglia, tornare fuori campo ed essere ingoiato dall'indifferenziato fondo della realtà.
Quanto al catalogo delle parti anatomiche, il nominare incontra la difficoltà di superare la dualità degli «stranieri opposti maschile e femminile». Anche le parti del corpo vogliono essere rianimate attraverso parole scritte che le ravvivino strappandole al vuoto, cioè all'ancora senza contenuto. Le parole, se profondamente incise, se fondanti una sinergia tra tempo e spazio, costituiscono un frammento di mondo, un àmbito contratto, evocano una densità spaziale che dilata i nostri sensi e lambisce le questioni ultime.
Nel nominare «È la ragione che si fa linguaggio / volto a spiegare perfino il sentimento». Ma il nome rende fedelmente l'originale che designa? O non può non adulterarlo? Il solito dualismo: un conto è viaggiare, un altro è scrivere il viaggio. Qualora non si attinga alla «visionaria immaginosa verità» di una parola che abbia incorporato le differenze di cui si compongono le cose. Che abbia sorpreso il loro rapporto omologico. Questo *climax* sulla nominabilità come plasmabilità di una essenza culmina nell'ultima sezione dell'opera, «Lingua di fuoco»: qui la parola scritta «emerge su dal fondo», «di colpo cessa di essere in procinto», «esonda», dà «corpo all'ombra», «forma al fantasma». La parola scritta coglie qualcosa di sopradialettico, e restituisce «forma contorni e consistenza» al retroscena del visibile.
Da qualsiasi lato lo si prenda, il metodo di Ruffilli comporta uno scatto in avanti: rimette continuamente in gioco i termini della sua ricerca, riprende nodi in forma di parole che si

sciolgono nel corso del tempo e in corso d'opera, sicché ogni clausola non sarà mai, letteralmente, conclusiva. Come, per rubare una metafora alla musica (territorio ruffilliano di elezione), in una perpetua cadenza d'inganno, oppure in una wagneriana melodia infinita, in cui l'udito e l'anima, delusi dalla mancata quiete dell'obbligato ritorno alla tonica, della costante convergenza verso il centro di gravità dello spazio sonoro, sono ogni volta ridestati dalle nuove evoluzioni, dai sempre risorgenti arabeschi della melodia e dell'armonia.