

ELISABETTA BRIZIO

MOVING LIFE

Avvicinamento a *Natura morta* di Paolo Ruffilli



grafichefioroni



# MOVING LIFE

*per V. M. B., forever*

L'incoerenza come condizione necessaria della permanenza. Le forme mutevoli e all'apparenza disperse. L'equivalenza di un elemento o di una sembianza con altri che li affermano negandoli. Il congiungimento di parti permutabili. La metamorfosi. La forma eterogenea ed eslege. Il senso del trapasso. Gli ambiti contermini dell'esistere. Gli opposti che non si elidono in quanto partecipi di un fondo condiviso. Il carattere intermittente e opaco di una pienezza – in noi e fuori di noi – prossima e distante. L'imprendibile soglia. Siamo nei punti focali della poesia di Paolo Ruffilli, ormai lontanissima dal costituire l'espressione di un soggetto esclusivo del discorso-dettato o di rifrazioni psicologiche individuali, non piú delegabili ad atmosfere correlative deputate ad avallare la vita. Come poteva avvenire nelle parti corsivizzate (e non in quelle soltanto) di *Diario di Normandia*, dove l'a parte paesaggistico, addensato in ellissi e in accumulazioni, era configurato come preludio ai versi nei termini di una immagine portatrice silente di parola quale slancio verso un nome che abbia assorbito il germe o il riflesso dell'immagine. In un'opera in cui il poetante tendeva ad oggettivare se stesso con frequenti declinazioni in altro. Resta una scia del punto di vista dell'autore nella terza persona narrativa dell'*Isola e il sogno*: nei tre lunghissimi capitoli vediamo l'esterno

distendersi tra geografia e geroglifico. Vediamo un paesaggio scritto per richiamare in vita, dislocato nei tratti di una odissea all'inverso, che comunque temporalizza lo spazio e sostanzializza il ricordo. Fin dalle pagine di esordio Ippolito si sforza di nominare e vettorizzare gli indizi trattenuti nello spessore degli sfondi. Talora sue proiezioni, di sue condizioni ancora vaghe ma già incarnate in un paesaggio sentito, intensamente materico, simile a un essere vivente. E il tentativo di tradurre i richiami del passato occupa gran parte della narrazione, dove il ricordo, qualora non inquinato da ulteriori apporti dell'esperienza, è la via elettiva del rifugio e delle sue «felicissime avventure della testa».

Ruffilli ci riserverà qualche sorpresa, aveva detto Montale. Una di queste è che con il tempo ha strappato all'umano quella prevaricante centralità cosmica così spesso ostentata in poesia, e alla poesia ha sottratto il tradizionale e stentoreo dialogare del poeta-Io con il sempre enigmatico *tu* – per quanto questa attitudine dialogante sia il rovescio di un nichilismo che annienti l'uomo e la sua individualità, semmai una apertura attraverso cui il sé prova a dettagliarsi. Ruffilli ha insomma schivato il radicarsi nel negativo della umana contingenza, o l'adagiarsi sul sentimento di un tempo dissolutore. Il soggetto si fa da parte, al limite si finge, si foggia nel pensiero: per assegnare un nome allo stato delle cose. Del resto, che il soggettivismo non ha mai troppo pesantemente connotato Ruffilli è un fatto, anche se fino a un certo punto egli ha trasfuso molto di sé nei versi. Qual è questo punto? Che corrisponde al momento dell'abbandono anche dei residui della misura soggettiva per una riflessione versificata sull'altro da sé? Forse, *La gioia e il lutto* e *Le stanze del cielo*. Ma nel successivo *Affari di cuore* si incaricava di affrontare direttamente, e inevitabilmente con il coinvolgimento dell'esperienza personale, la fisiologia dell'amore, insieme a quello che negli *Appunti per una ipotesi di poetica*, lo scritto teorico a chiusura di *Natura morta*, egli definisce il «salto nel vuoto che l'amore pretende». Con *Affari di cuore* la biografia sembra riacquistare i suoi contorni, ma più che una ricaduta in un'anamnestica personale si tratta qui di misurarsi con il tema amoroso – e *tema amoroso* non è la migliore espressione perché rinvianti a un che di scorporato –, quindi di trattare l'amore (emozione *choc*, eros, istinto, affetto, idealizzazione) senza tergiversare o devitalizzandolo in esiti di vaghezza, ma osservando il *love affair* dall'interno. Perché, Ruffilli lamenta, la poesia, la grande poesia, tranne qualche sporadica eccezione, tende ad aggirare l'ostacolo, a smussare gli aspetti più aspri o più estremi dell'amore. Non sfugge a questa inibizione Montale, che esibisce smaterializzazioni quali *senbals*, donne dello schermo e figure salvifiche che si rifanno agli angeli dello Stilnovo, figure che in fondo finiscono per essere non troppo dissimili dagli «emblematici eterni» e dalle «evocazioni pure» dell'Ungaretti di *Memoria d'Ofelia d'Alba*, pur da Montale per altri versi così lontano.

In *Affari di cuore* imperversava una soggettività dirompente: a chi apparteneva? Sembrava attenuarsi la prospettiva indicata da Pier Vincenzo Mengaldo del Ruffilli che

«pensa poeticamente»: l'inflessione pensante qui appariva in parte compromessa in quanto molti versi disegnavano una quasi tangibile materialità dei corpi, raramente stilizzata e sublimata. È il riverbero delle storie intime del soggetto dell'esperienza ciò che a uno sguardo esteriore costituisce la vera trama di quest'opera? Non lo sappiamo, ma non possiamo fare a meno di notare che anche in questo caso – come nelle sue opere in prosa, e, non ultima, nella sua attività traduttiva – Ruffilli ha seguito il metodo della immersione, senza mediazioni esterne. E *Affari di cuore* sembra occupare una posizione strategica nell'aver messo alla prova la nostra tenuta nel «salto nel vuoto», per aver testato la possibilità della pienezza anche nell'esperienza ordinaria dell'amore, per aver colto *per verba* quel margine invisibile e svanente nell'atto stesso di intuirvi un nesso con il nostro destino. Così in *La traccia*: «Solo il dettaglio, / nel farsi oggetto / e luogo circoscritto / ai nostri sensi, / rende presente / e non più astratto / né più evanescente / o spento e vano / l'istinto a opporre / al tempo un'immanenza / fingendosi un istante / eterno il mondo / prima che la traccia / slitti via / cadendo a fondo». E in *Ribaltato*: «– ormai uno di due – / di noi a noi / perciò consustanziale / di mai e sempre / di tutto e niente... ce l'hai / eppure no, non vale: / avendolo è come fosse assente».

Ogni autobiografia protratta e l'eccessivo protendersi del così detto poeta-Io sconfinerebbero nella finitezza e indicherebbero un termine, sicché l'andare del tempo sarebbe destinato ad arenarsi. Ruffilli ovviamente lo sa, secondo lui il tempo è «una delle dimensioni in essere», il passato è un fattore anticipante e il futuro chiarisce i segni del trascorso. In questi termini, il futuro è precoce e tardivo, intempestivo. Identificare nel passato, pur nel costante flusso temporale, un dettaglio indicatore di una dissomiglianza, di un divario, sorprendere qualcosa di non compatibile con il presente è anche prendere atto di una discontinuità che, se ricomposta, restituisce il sentimento temporalizzato dell'adesso-sempre del tempo. Così in *Notizie dalle Esperidi*: «Alla sconfitta del presente / resta illusione / di dominare ciò che è trascorso. / Eppure esiste / il punto di rottura, / passo da cui proceda evoluzione («di sé non solo conoscenza / ma negazione»)). Forse anche per questo Roland Barthes, a proposito di *Camera oscura*, parlava di «poesia dell'antifrasa»: «la lettera poetica sempre si dimostra lettera della trafittura, dopo essere stata per un attimo più o meno prolungata lettera della luminosità».

In *Camera oscura* assistevamo al tempo bloccato dell'immagine fotografica, cui un altro tempo andava ad aggiungersi, ossia quello dell'immaginazione, cioè il tempo dell'esistenza che permane in tutt'altre gradazioni: è in questa intersezione o fenditura che interviene quella distanza (cioè lo spazio necessario a contemplare la vita, leggevamo in *Diario di Normandia*) che manifesta alcunché di irripetibile, una cristallizzazione di forme date una volta per tutte. «I vivi sono morti», diceva Ruffilli. Alcuni soggetti effigiati sono anagraficamente estinti, ma estinta è anche certa parte di noi lì raffigurata o solo prefigurata. Dal canto loro, i morti sono l'antefatto, dunque sono «morti vivi»,

perché tuttora eloquenti e vincolanti. I morti sono vivi perché hanno avviato ciò che ora noi siamo.

Tuttavia, la biografia, quello che Ruffilli chiama «il confronto con se stessi», deve trarsi dalle implicazioni individuali e farsi eterobiografia e inchiesta e confronto generazionali, per focalizzare l'intrico di fattori (ambientali, pulsionali, ecc.) che hanno costituito lo sviluppo dell'io. È quindi essenziale una «biografia interiorizzata», che abbia cioè superato la prova di quell'artificio che – lo vedremo – è il presupposto del conoscere sia se stessi che i fenomeni esterni. Come nelle foto in versi di *Camera oscura*, la vita necessita di una visione in profondità: le cose, indizi segni dati (defilati, marginali, ma insignificanti mai), una volta stazionati nella mancanza della luce acquisiranno luci e colori. Come negli spazi interni di *Piccola colazione*, lo stato claustroale è la condizione della conquista del fuori. Allora, un'azione può determinare una reazione contraria. Ed è anche così che si compie il nostro percorso identitario.

Ma ciò che importa ora è sottolineare, con *Natura morta*, il distacco dalla dimensione dell'autobiografia, importa rilevare una impersonalità conseguita, la neutralità dello scrivente, perché intrattenersi esclusivamente sulla singola esperienza – circostanza che per altro non ha riscontri ossessivi in Ruffilli – precluderebbe una esatta individuazione della vita, la definirebbe come qualcosa di troppo privato, troppo breve, all'improvviso conclusa. Delimitata. Con *Natura morta* siamo invece nel campo del sovrastorico generalizzabile. Il sottotitolo: *Aforismi e frammenti da una Cosmogonia ritrovata con un Piccolo inventario delle cose notevoli e Appunti per una ipotesi di poetica*.

*Aforismi*: cioè una definizione sintetica che compendia e condensa una serie di acquisizioni e di esperienze, che stabilisce dei margini, che esprime un paradigma di saggezza. Dunque, una pronuncia definitoria. Ma talora, come nel Nietzsche inattuale, prolettica, precorrente – ma qui non profetica –, visto che le cose prendono una designazione nell'atto stesso di esporle, narrando. Non c'è diniego della lettera. I risultati della ricerca di Ruffilli si manifestano mentre la ricerca è in opera («Il nome non ancora / pronunciato...»), mentre si compie. Quindi nel movimento. E dire di «ciò che cambia / mentre dura» comporta l'asistematicità – inevitabile, non intenzionale – della scrittura aforistica. Sorge allora il problema della traduzione in parole di parole senza un progetto, non ancora rispondenti a un sistema, ma rispondenti a una *Ipotesi di lavoro*, appunto: «al liquido pensiero / dar solidi confini». Il nome c'è, ma quanto è adeguato a significare il dinamico e contrastato spazio esistenziale nel quale il dinamismo trova la sua articolata dialettica? A significare il suo teso e profondo e corrugato moto espressivo, la sua problematica declinazione-implosione verbale e stilistica? Ciò che insomma si vuole oggettivare è uno stato metamorfico, il che non è sempre una scommessa vinta: di qui il carattere sperimentale (sperimentale ma in Ruffilli non distorto o degradato a provocazione, rapsodico ma mai incline all'infrazione dei significati condivisi) dello stile aforistico che mira a nominare la mutevolezza e la contraddizione, i motori del mondo.

E nominare la mutevolezza senza l'alea della evanescenza del nome esige una elevazione di rango, cioè il previo diventare pensante-immaginante-interrogante del soggetto lirico, una postura che lo abiliti all'assunzione di un marcato tono aforistico, talora con tendenza all'epifonema. L'esito – senza antinomia con quanto detto circa una inevitabile frammentarietà nell'atto di sorprendere il diveniente – è il lessico incisivo, nitido e testimoniale, e non infinitivo o al condizionale, di Ruffilli. Un lessico che abbia il credito di un attestato. Una letteralità lapidaria che surclassi l'evocatività della lingua. Questa intuizione nominativa si ha quando «di colpo» la parola «si stacca», e affrancata «dal groviglio» riesce «a dare / corpo all'ombra», «forma al fantasma» (*Si stacca la parola*). «Dare corpo all'ombra» cosa comporta? Nel dittico vuoto/pieno, o concavo/convesso, il tramite per colmare l'opacità è, appunto, l'atto del nominare, il configurare, l'invenire e circoscrivere nel «reticolo del nome» una forma che scavalchi l'opposizione delle cose: che resistono per il loro statuto duale e per lo spessore dell'evidenza che le alona.

Quanto a *frammenti*: non solo schegge dell'anima di una modernità che ha eroso il suo centro. Se c'è da assumere un linguaggio per designare ciò che è allo stato di latenza, questo non può darsi che per schizogenesi, oppure per lampi e barlumi (*barlume*: luce balbettante, lume indistinto, indizio fuggevole). Non a caso Ruffilli è indifferente sia al fatto comunicativo che alla *Wirkung*, e ha l'onestà di dirlo. L'esigenza della comunicazione, insieme all'assillo della ricezione, sono esclusi dal suo orizzonte, d'accordo. Tuttavia la reazione di empatia tra autore ed utente comunque sorgerà, se sorgerà, se colui che nel suo caso non siamo neppure autorizzati a chiamare *destinatario* della sua scrittura sarà in condizioni di captare qualcosa che lo metta in sintonia. Dice Ruffilli che «ogni percorso di gnosi è sempre una pratica esoterica», un esercizio che misconosce limiti di carattere sociale o socioculturale, e che si dispiega senza che ideologie o convenzioni convenute intervengano a limitarla. Ci si riconosce, ci si intende al volo, oppure no, tutto qui. Ruffilli scrive per sé seguendo una ossessione di ricerca «in chiave di gnosi», una conoscenza intuitiva, estranea a processi razionali, logici, deduttivi.

Ma come intercettare ciò che non è evidente, o che è caratterizzato da un rilievo incerto? E come rendere espliciti a se stesso gli esiti di questa ricerca, se ciò che riveste più importanza dell'evidenza è l'assenza? Paradossalmente, l'assenza è l'archi-elemento, l'ambito di tensione fondativo, lo «stampo» e l'«impronta» del fattuale e dell'essere vivente. Più che presenza mancante, assenza è poter essere. Alla prima questione risponde il paradigma della immaginazione, centrale in Ruffilli solo se non assunto nel suo senso romantico ma in accezione einsteiniana. L'immaginazione è per Ruffilli «l'unica via per saperne di più». Quindi ha valore appositivo. Come dicevo – ovviamente rimettendomi a sue affermazioni – nel capitolo a lui dedicato in *Per legame musaico*, si tratta di un immaginare in tendenza tutt'altro che campata in aria, che faccia presa sul mondo reale. E il coefficiente fantastico, ricondotto ad evidenza in vista di una sua esplicazione, ha intimamente a che fare con il fondale delle insospettabili stratificazioni, con attinenze



nascoste e con strati fondati in cui si sta fattivamente scandagliando. Ecco allora la contestualità di vero e di immaginato. Niente di piú lontano, quindi, dalla fantasticheria e dalla immaginosità gratuite e svincolate. Che altro fa il metodo della scienza per avvicinarsi alla verità se non partire proprio dalla finzione nei test di laboratorio? L'immaginazione è finzione nel pensiero; fingendosi qualcosa – Leopardi, il suo «fingersi» alla latina; le «meraviglie fluide dell'immaginazione» di Pessoa, per fare solo due nomi – prenderà forma una verità sfuggente e mai a fuoco qualora cercata per altra via.

Per rispondere al secondo interrogativo, che verte su «quale linguaggio per cercare», è necessaria una riconsiderazione della materia linguistica. Disponiamo di suoni limitati per fare discorsi infiniti, e questo è speculare in poesia, dove siamo di fronte alla *brevitas* di una enunciazione che di fatto si dilata affinché la vasta assenza che ci pervade si faccia significante. L'assente, ciò che ha maggiore rilievo, viene alluso, detto, significato altrimenti rispetto alla via canonica suggerita dalla logica: per avvicinamenti simultanei, per astrazione emblematica, simbolicamente, per alchemica combinazione verbale. Questo processo in Ruffilli esula dalle convenzioni della retorica e mira alla ellissi, ad alleggerire la scrittura, all'essenzializzazione dei nomi e al diradamento della sintassi.

Parliamo una lingua o ne siamo parlati? La lingua è metamorfosi, vive morendo o muore vivendo, è «in essere». Non è il nome – la poesia – ad attuare la metamorfosi, il nome si limita a testimoniarla. E per paradossale rovesciamento, secondo la legge dell'«inversamente proporzionale», «piú basso è il tono e piú alto è l'effetto», il sublime, ciò che sta sotto la soglia, risulta-risalta non dall'enfasi o dalla deriva ridondante ma dal tonalmente inferiore. Per questo principio la leggerezza della parola, fatta di vuoto e di assenza, coglie l'attenzione del lettore idealmente affine a quel medesimo grado di allusività.

In nome della linguistica, *melos* e *melodia* sono termini fratelli. In nome della fantasia – o dell'orecchio, cioè in nome di una parafilologia sentimentale – un italiano potrebbe aggiungere un terzo termine: *mela*, la mela corruttibile cosí spesso in posa in pittura. In latino *malum*, come il male, qui elemento fuorviante. Prendiamo questa triade scientifica per due terzi e fantastica per un terzo. *Melos-melodia-mela*: la musica esprime l'unità dell'uomo con il cosmo (per questa suggestione mi rifaccio liberamente a un ricordo da Gian Casper Bott, *Natura morta*). Ora un accenno a Schelling: «le forme della musica sono le forme dell'essere e della vita dei corpi celesti in quanto tali: la musica non è nient'altro che il ritmo percepito e l'armonia dell'universo visibile». Per Schelling, per quanto assurdo possa sembrare, la musica è reale, anzi è la piú materiale delle arti in quanto legata alla materia, il suono ha origine dalla materialità della natura. E il ritmo «è una divisione periodica dell'omogeneo, in cui l'uniforme è combinato con la diversità, e quindi l'unità con la molteplicità» (tr. it. di Luigi Pareyson, *L'estetica di Schelling*): allora abbiamo insieme unità e autonomia dei particolari (Ruffilli direbbe: «nel suo / essere saldata / per unione nel distacco»). «Lo stesso ritmo, che per Schelling è l'essenza della

musica, è strettamente connesso col cuore della natura [...]. Il suono emerge dalla materialità stessa della natura» (Pareyson su Schelling).

Inoltre, il genere della natura morta, estraneo alle istanze narrative di opere di carattere storico, ha qualche affinità con la musica solo strumentale, dove non c'è intreccio, non c'è un fatto, non c'è azione. Sono richiami irrelati per introdurre la dimensione musicale in Ruffilli. La musica è per eccellenza metamorfosi e stabilisce una estensione ininterrotta tra ambiti, canoni e prospettive. Ha a che fare con il tempo e, come il tempo, non esaurisce il proprio corso e il proprio scorrimento. Poesia e dimensione musicale, un binomio onnipresente nell'opera di Ruffilli; ritmandosi, il segno poetico assume la funzione di infondere il senso dell'unità alle voci contrarie, di rendere l'amalgama di una concordia discordante, o di una discordia concordante, come nelle cosmologie rinascimentali. In lui, la musica anzitutto: come ha più volte dichiarato, è da una «ossessione mentale di tipo musicale» che le parole prendono corpo come in una partitura. La ragione è sottoposta alla musica, ogni discesa a capo in poesia risponde a un'esigenza musicale. La musicalità è più normativa della grammaticalità, assolvendo quest'ultima un ruolo unicamente funzionale. Ma la parola possiede una virtù che la musica non ha, in quanto sperimenta la fissione tra immagine acustica e concetto.

Alla visione del mondo di Ruffilli sottende una solida base filosofica, molto attenta alla tradizione orientale, e particolarmente attiva in questa – come scritto in quarta – «serrata rappresentazione (ed analisi) sulla razionalità della natura e sulla naturalezza della storia» che è *Natura morta*. Una prospettiva inflessibile, per quanto versata nello sgretolamento di un verso volutamente discontinuo e brevilineo che descrive nella sua ipotesi di poetica, una versificazione per frammenti, per stralci lirici discriminati quale mimesi o comunque semiotica dell'incespicare e della pronuncia esitante dell'io (ancora, *barlume*, lume balbettante) nella disgregazione pulviscolare della modernità. In tutti i codici estetici, il frammento è stigma-emblema, tratto peculiare dell'età in cui viviamo, non esperta della totalità ma degli elementi labili. Ruffilli scrive: «una frantumazione è anche corrispondente a una mancanza di continuità temporale e modifica l'esperienza della memoria, perché il passato non è più un'entità astratta fuori di noi, alle nostre spalle, il passato siamo noi e dunque il tempo verbale per significarlo non è più l'imperfetto, ma il presente». Da un lato Ruffilli vive l'età del dimidiamento dell'io, della sua «andatura intermittente» e della dispersione delle sue qualità spirituali, dall'altro aspira alla ricomposizione della frammentarietà in un quadro più vasto, in un organismo ricostruito a partire dalla numerosità dei suoi brani. Una sorta di *opus tessellatum* per una riorganizzazione semantica, limpidamente incoerente, del soggetto e della realtà. «È la realtà incoerente, / il vuoto e il pieno / della vita, la sua / andatura intermittente, la misura finita / e balbuziente / del nostro piede / incespicante / scivolato sul niente, / il lato e dato / umano della storia» (*La gioia e il lutto*).

E ancora negli *Appunti per una ipotesi di poetica* concepisce la memoria come fonte di conoscenza. A un certo punto fa un'affermazione sconcertante: «Non mi volto indietro a riconsiderare con nostalgia quello che non c'è più». Il che giustifica sia la memoria come incremento di esperienza, sia il fatto che non si possa avere nostalgia per ciò che costantemente si ricrea, non c'è cosa che non sia più. Implicati in questa tensione conoscitiva, tempo e memoria cospirano contro l'elegiaco, contro il nostalgico. Come in Proust, il tempo passato non è una faglia che ci depaupera, in quanto in noi incorporato. «L'indistinto e il confuso // contengono l'ordine / dell'intera loro somma». La memoria è «in essere, cioè come realtà presente, insieme diacronica e sincronica», e ci dice che «siamo quello che siamo stati e che sono stati altri prima di noi» – e continuano a risuonare i pensieri di Ippolito dalla balaustra della nave, di fronte al mutevole verdemare specchio di acque. Se la prospettiva del frammento sottintende una intermittenza, forte in Ruffilli è l'istanza della continuità, reificata ad esempio anche attraverso il riuso di sé, l'iterazione cioè di quelle parti versificate ritornanti in opere successive: strofe o singoli versi che interpretano tratti forse privilegiati, che costituiscono o hanno costituito una identità individuale. Assistiamo talora al differimento di tracce indiziarie di un percorso cifrato, alluso al lettore che sia attento a correlare sensi già comparsi a nuovi nessi ancora da definire. Inoltre, questa trazione dilatoria imita il dinamismo temporale dell'esistente nel suo divenire altro: anche il nome cambia di contesto e muta di funzione per esaudire una ricerca interminabile.

Come detto sopra, la vera realtà per Ruffilli è quella immaginata, quella al di là del visibile, preliminarmente epochizzato per poi cogliere e restituire, osservava Mengaldo, «le essenze e i destini dei fenomeni»: «quello stato eterno / dentro la vita / disperso e frantumato / dalla vista». Perché ciò che chiamiamo *realtà* non è che un equivoco dei sensi, una nostra alterazione, essendo essa intrinsecamente opaca e inscrutabile nella sua ermeticità alla ragione. Reali, e come tali abilitate a partecipare dell'arte, sono le connessioni di un pensiero immaginoso. In questa misura anche scrivere equivale a varcare l'alterità delle cose tramite l'immaginazione, ad allontanarsi dalla realtà pur restando concrete le ragioni dell'espressione scritturale. La parola per Ruffilli trattiene più essenza, più espressività della realtà stessa. E la realtà, quella realtà di cui il nome si fa carico di esprimere? Questa concezione della superiorità della parola ovviamente non comporta uno svilimento di ciò che è reale in favore dell'irrealtà o dell'idealizzato. Del resto, in un dialogo incluso in *Ombra densa per le ortensie di Trouville...*, mio contributo a *Pentacordo per Paolo Ruffilli*, egli stesso ha dichiarato che nella sua esperienza «niente in realtà è astratto. Il mio modo di essere è quello che gli inglesi definiscono *in touch*, a contatto. Ed ecco come la realtà attraverso il tatto si materializza nel pensiero. Perciò per me non importa che si tratti d'amore o di tempo o di vuoto o di qualsiasi altra cosa: tutto ciò che tocco è la materia del pensiero. Ecco realizzata l'intima correlazione dell'apparentemente incoerente». Qui non c'è estetismo, solo fiducia nel nome che

intercetti «la cifra data e persa», quindi nel nome rivelatore-delatore dell'inafferrabile senso delle cose.

Secondo Ruffilli «gli oggetti contano come specchi della mente». La misura umana è l'astrazione, un'astrazione tuttavia operativa. La riduzione a *res ficta* e la sostituzione degli aspetti del visibile con simboli da sempre hanno permesso all'uomo di padroneggiare una natura arcana e indocile. Quindi l'uomo è (ed è da sempre stato) istintivamente intellettuale perché ha con la realtà un impatto mentalistico al fine di conoscerla, di renderla numerabile e di potervi esercitare un'azione di controllo. «L'uomo è nato simbolista», ha detto Ruffilli, che è come dire che è l'unico essere vivente che va contro natura. Questo avviene inintenzionalmente. Per l'uomo la realtà o l'apparenza rimandano a qualcos'altro, e sono questi «rimbalzi di significato» ad incentivare l'elaborazione linguistica. È prerogativa del cervello umano cercare sempre nuove strategie per gestire il cambiamento delle cose.

Ma qual è la «regola del mondo»? «La quiete», si dice in *Natura morta*. Per molti è la non-contraddizione. Ma il principio di non-contraddizione è un sogno – «il sogno di non contraddizione» – e va decostruito: se valido riferito ai concetti, è fallibile quando esteso alle cose del mondo. Ruffilli insomma non insegue una verità logica o una sintesi superiore. La sua poetica dell'immaginazione del resto esige il bagno nel magma del contraddittorio, pre-logico o post-logico, non tuttavia per uscirne con una versione coerente, e semplicemente perché questa versione non sussiste, la natura non rispetta-rispecchia una gerarchia di rapporti stabilmente configurati, in particolare eccede ciò che sembrerebbe dogmaticamente fissato dalla logica della ragione assoluta. Di qui la «necessità del paradosso» che scalza le categorie. La molteplicità, la variegatezza, la contraddittorietà della realtà, l'enigma che vi si avverte, *vacuum* presupposto di *plenum*, calco premessa e condizione primaria della forma, morte causalmente necessaria ad un'altra nascita, la vita che prosegue solo in forza di una estinzione: motivi non inferibili né giustificabili logicamente con una parametrizzazione categoriale, o inquadabili concettualmente. Solo un «paradosso ambivalente», un processo di antonimia, un doppio sguardo, oppure un ossimoro esteso o una contraddittoria simultaneità possono rendere ragione del concomitare dissonanze del mondo, esprimere la tensione polare, la coincidenza degli opposti, l'«immaginosa verità».

Il genere pittorico della natura morta nasceva come forma di libertà rispetto ad altri soggetti figurativi, e la libertà riconduce alla vita e alla scelta. La libertà è una delle istanze primarie di Ruffilli: se l'uomo è condizionato dall'ordine necessario che vige in natura, non gli è con questo preclusa la possibilità di decidere. Da Ruffilli, in *Pentacordo*: «Lo stato delle cose è uno stato oscuro e fluttuante, dove l'individuo ha una parte attiva inevitabile. Non si spiegherebbe altrimenti, fin dalla sua comparsa sulla terra, l'istinto dell'uomo all'artificio, cioè l'istinto a impadronirsi della realtà, in tutti i modi e con tutte le conseguenze anche negative. L'individuo ha più scelta di quanto non appaia a prima

vista... Vuole sapere se credo nel libero arbitrio? Sì, nonostante tutti i condizionamenti e tutte le costrizioni. Ed è da sempre che l'uomo, forzando la situazione, esercita la facoltà di decidere, magari sbagliando e perfino a suo danno. Da un certo momento in poi, l'uomo ha cominciato a interrogarsi sul suo rapporto con lo stato delle cose e a darsi delle possibili risposte. Ai due estremi, troviamo da una parte la convinzione che la realtà sia pura apparenza rispetto alla quale si sia chiamati ad esercitarsi come in una dolorosa palestra, dall'altra la convinzione che la realtà sia il prodotto del puro caso. Sia gli uni che gli altri, comunque, non sembrano affatto rinunciare al margine di scelta...».

«Quello che semina non ritorna vita se prima non muore», dice il San Paolo di Pasolini. E «di quanta morte / necessita la vita / per fiorire»? Prendiamo una natura morta, di per sé contestualmente sede di *laude* dell'esistente (e talora, in assetti trionfali o sfarzosi, manifestazione della *vanitas*, o al contrario della vanità dei sensi allusa da alcuni oggetti-emblema) e rappresentazione della labilità: la luce – o un bagliore, oppure una spartizione di luce ed ombre crepuscolari – invade oggetti preventivamente svincolati dal loro contesto di origine, enfatizza il loro lato di mistero e, con Mallarmé, i loro *reflets réciproques*. Restituisce loro tutte le qualità non accidentali che possedevano prima di entrare in posa insieme ad oggetti estranei, prima di avere, con il loro cambiamento di stato, con il loro vicendevole riversamento di proprietà, stravolta la loro ingannevole parvenza mondana. Oggetti incorruttibili, o manufatti, forme inerti che non rinviano al vivente ed elementi del mondo vegetale e animale: il tratto che li accomuna, oltre che una sinestesia diffusa, è una sorta di solidarietà, di cameratismo per questo nuovo accordo. Raggiunto, ma in natura percepito nell'istante medesimo del suo perdersi, come la «fugitive beauté» di Baudelaire. E il loro convegno è con il silenzio, con il congelamento nell'ombra, un incontro di forme inanimate nel loro unisono testimoni silenti della metamorfosi, l'altrimenti forma. Quindi non è un convegno con la morte e il compianto. Ruffilli stesso avverte: «Ma la natura morta / non è senza vita: // tutto si trasforma senza cessare di essere»; la trasformazione è rigerminazione, e «solo ciò che si trasforma è destinato a durare», a «durare anche nell'assenza // per la permanenza del principio». Quale criterio avrà seguito l'artista nel prelievo degli oggetti da mettere in posa? Perché anche quando gli oggetti paiono negligerentemente distribuiti, nella natura morta – come soprattutto in natura – essi obbediscono a leggi necessitanti, esiste una necessità interna, una naturalità, e il caso è solo «un nome / della necessità».

Allora, come il mare di Valéry, la vita ogni giorno ricomincia, uguale e diversa. Dire *divenire* implica aver presente una modificazione che non sia sovvertimento, nel divenire il metamorfosato è nella continuità. Ciò è strutturale. È assente in Ruffilli l'idea di sostituzione, mentre si impone quella di mutazione come transito di stati e contestuale conquista del senso, del senso della vita. Può sembrare paradossale: il senso della vita emerge dalla fenomenologia dell'antitesi, o da una armonia dissonante, ma in Ruffilli il paradossale diviene plausibile grazie alla logica peculiare e altra del discorso poetico che,

diceva Celan, «non divide il sí dal no». Richiamavo sopra Valéry: «La mer, la mer, toujours recommencée!» (ma si potrebbe citare, a maggior ragione, un altro celebre verso del *Cimetière Marin*: «Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!»). Come dire, l'avvicendamento, il rinnovamento nel *continuum* del mutevole fluire. La metamorfosi secondo alcuni si verificherebbe fuori della prospettiva unidirezionale del tempo, in una dimensione cioè dove le cose tornerebbero indietro. Ma non lasciamoci fuorviare dai versi che in *Natura morta* inaugurano la sezione *Del tempo*: «Chioma di fiamma / che eternamente mangia / la sua coda». Qui viene allusa la natura del fuoco e il suo autobruciarsi in ogni fiammata, nello stesso istante dalla testa alla coda.

L'idea di una eterna ripetibilità del tempo non fa il caso di Ruffilli, che per altro non indica alcuna immagine di nichilismo da redimere (sappiamo invece della centralità del vuoto nella sua visione delle cose). Il coesistere di essere e di divenire non implica la reversibilità del tempo e il collaterale svanire del soggetto della decisione, nonché il morire sul nascere della vita stessa, se ogni cosa è vincolata alla circolarità. La linearità temporale non distorce il senso della natura morta, perché oltre la tirannia del tempo è il trasmutare delle cose, sicché il tempo sequenziale e ciò che vi è immesso non collassano istituendo la natura morta un altro assetto, un altro schieramento, una nuova successione o equilibrio dove nulla è mai definitivo e dove non c'è elemento che sovrasti l'altro. Forse è in questa assenza di – letteralmente – absolutezza che va ricercata la prossimità di «gioia» e «lutto», quando quello che muove il mondo è una contesa e un riflusso dei contrari. Per Ruffilli ciò non è dimostrabile, è solo constatabile.

La vita è come l'ombra, sede dell'occultamento, dell'oscurità e *lumen*, flusso luminoso. Così appena prima dell'aurora. La vita è coesistere con la discordanza e insieme ambire all'intero, ardua tensione tra moti presunti antagonisti, come nello snodo tra i connaturali «gioia» e «lutto» – solo formale contraddizione nei termini – nel libro omonimo di Ruffilli, fino al punto che Mengaldo suggeriva in prefazione di leggere il primo degli elementi dell'azzardosa diade «non solo secondo, ma terminale». *Lutto e gioia*, allora: ciò per il rinnovarsi della vita, ed è quindi su *life*, piuttosto che su *still*, sulla fissità o sullo stato agonico o sull'essere muto delle cose, che Ruffilli ha sempre posto l'accento: «Vita vivente / distesa nel mistero...». A ulteriore conferma di ciò, l'esergo da Mandel'stam a *Variazioni sul tema*: «Qual è il tuo tema, / la tua chiave preferita?» / «La vita, la vita...».

Scriveva Michel Butor a proposito della *Canestra di frutta* di Caravaggio nella Pinacoteca Ambrosiana, dopo averne esaminati i diversi livelli di contrasto, che la profondità – la terza dimensione – «non è trattata come equivalente della lunghezza e della larghezza; è una profondità non misurabile, che si traduce soprattutto in uno sconfinamento di forme le une sulle altre». E concludeva, circa la condizione di ostensione-offerta del dipinto, sulla scorta di Roberto Longhi: «dal contatto della luce e dei vegetali si sprigiona un dramma 'dello stesso ordine' di quello delle grandi composizioni sacre» (tr. it. di Massimo Porfido). È un po' la sensazione che si ha con

certe nature morte, ad esempio, di Enrico De Cillia (penso soprattutto a *Ricordo del Carso*, 1960). *Sacro* anche per la circostanza che la metamorfosi mostra il nostro piú intimo vincolo con il resto del vivente.

La riflessione di Ruffilli non verte sulla propaggine estrema della vita, né tanto meno su esiti di corruzione che la dimettano, ma sulla condizione albale che emerge dall'apparente dissolvimento. «(Passa la forma, / muore si dissolve / per sempre ci scompare. / È la materia, dicono, / che scorrendo resta: / si trasforma cambia / si deforma, / senza cessare d'essere.)», si leggeva in *Diario di Normandia (Bernières, Calvados: 18 agosto)*. E nella *Gioia e il lutto*: «Chissà che un altro / modo di sentire / non ci consenta l'esperienza / di una vita rianimata / dal morire».

Qualcosa può al tempo stesso essere e non essere. Come in *Camera oscura* non era storia archiviata quella emersa dalla selezionatissima galleria di immagini attestanti-arrestanti il dramma dei dagherrotipi. Le esistenze effigiate si prolungano nel tempo dell'osservatore e soprattutto ci dicono che le cose potevano stare diversamente rispetto al nostro congetturare intorno a quei «piccoli pezzi di carta» dove sembrerebbe «sospesa l'evoluzione». Ecco perché Ruffilli tende a decifrare quei «segni», quei «dati», ad oltrepassare l'evidenza delle informazioni ellitticamente riferite nella schedatura dei raffigurati. Anche qui, impressioni composte sembrerebbero escludersi o incorporarsi secondo lo stilema ruffilliano d'elezione della *discordia concors*.

Il principio della contraddizione in accezione propositiva, per cui una cosa non è la negazione dell'altra, ratifica l'essere intrinsecamente coerente del radicalmente eterogeneo (come esemplarmente nell'amore: «Non so se mi era / mai accaduto: / la combinazione / nella continuità / l'incastro piú assoluto», *Affari di cuore*), e ciò costituisce – Ruffilli ha detto – «il vero mistero della vita e della morte, il mistero dei misteri, la vita che germoglia dal niente e dal vuoto», la vita che perpetuamente modula e si modula. Che poi è anche la sorte dell'uomo assorbito nella sfera delle altre forme viventi senza eccedervi, come l'onda è indissolubile dal mare. Dirompe la vita e rimane il mistero («la verità / che si apre / e si richiude sull'ignoto»), la permanenza nell'incoerenza, resta questo diaframma anche quotidiano nel quale il nostro sguardo si infrange: «Sicuri dell'effetto / che non cadrà il muro / tra il cercatore / e il suo desiderato / né tra l'amante e / l'oggetto del suo amore».

## Riferimenti

*La quercia delle gazze*, Forum, Forlì 1972, *Prefazione* di Filippo Maria Pontani (seconda edizione, 1974 con *Prefazione* di Giorgio Bàrberi Squarotti).

*Quattro quarti di luna*, prefazione di Andrea Brigliadori (*Dalla poesia alla parola: indicazioni per una lettura di Paolo Ruffilli*), Forum, Forlì 1973.

*Notizie dalle Esperidi* (con *Presentazione* di Silvio Ramat), Forum 1976.

*Piccola colazione*, prefazione di Giuseppe Pontiggia (*Romanzo di formazione in versi*), Garzanti, Milano 1987.

*Diario di Normandia*, Amadeus, Montebelluna 1990.

*Camera oscura*, postfazione di Giovanni Raboni (*Reperto del dolore*), Garzanti, Milano 1992.

*La gioia e il lutto*, *Prefazione* di Pier Vincenzo Mengaldo, Marsilio, Venezia 2001.

*Le stanze del cielo*, prefazione di Alfredo Giuliani (*Pensiero e immaginazione*), Marsilio, Venezia 2008.

*Un'altra vita*, Fazi, Roma 2010.

*L'isola e il sogno*, Fazi, Roma 2011.

*Affari di cuore*, Einaudi, Torino 2011.

*Natura morta. Aforismi e frammenti da una Cosmogonia ritrovata con un Piccolo inventario delle cose notevoli e Appunti per una ipotesi di poetica*, Aragno, Torino 2012.

*Variazioni sul tema*, Aragno, Torino 2014.





Finito di stampare nel mese di marzo 2019

Grafiche Fioroni, Casette d'Ete (FM)

In copertina: Giovanni Beato, *Cadenza plagale*, bronzo, 1993.