

Con *Oscilla mille* (Ed. Empiria, Roma 2013) Piscopo ripropone l'opzione per la misura dell'*haiku* già offerta ai lettori nel 2003 con la raccolta *Haiku del loglio e d'altra selvatica verzura*. Il titolo allude alle piccole figurine di cera, propiziatriche e votive, raffiguranti Bacco, ricordate da Virgilio nelle Georgiche, che i contadini appendevano agli alberi. Sono più di mille componimenti, "vestiti da haiku" – scrive l'autore – e "sono degli haiku, anche in pectore", ma forse all'origine "erano aggregati pluricellulari di *nugae*, anzi di *nugellae*"; tuttavia "sotto il vento che chiamava a est *au voyage*, molto più in là dell'Europa, hanno accettato di essere nel transito e nell'acceso a dire sul filo dello spegnimento della parola. Animano sussurri che vanno oltre". Essi echeggiano "aure di vesperalità o di quella che una volta si sarebbe detta 'senilità'". Poiché riuniti nella confezione in volume "fanno fisiologica massa" (brulicante, urticante) Piscopo suggerisce al lettore di assaggiarli "a seconda delle ore e dei colori del giorno, un po' come cioccolatini"; con la facoltà "di porsi domande della varietà degli aromi e dell'intreccio reticolare dei richiami"¹.

Quali gli antecedenti culturali di questo ritorno in grande alla misura tristica (quinario + settenario + quinario) dell'*haiku*, precedentemente limitata alla tematica botanica? Anzitutto, a mio avviso, in una società dominata dalla comunicazione brachilogica², dai messaggi dei mass-media e dalla logica consumistica, il rinnovato riverbero della lezione di Jean-François Lyotard relativa alla crisi dei "grands récits"³, l'eco della contezza dell'impossibilità di una conoscenza totalizzante che pervade gran parte del pensiero filosofico del Novecento fino alle vertiginose altezze di Emmanuel Lévinas e Jacques Derrida; la coscienza – già rilevata da Frederic Jameson⁴ – della crisi dell'immediatezza e spontaneità dell'espressione e del subentrare ad esse della logica del *pastiche* e della discontinuità; il recupero, ad opera del postmodernismo, dell'ironia e del gusto del gioco, dell'accostamento di frammenti culturali di provenienza diversa. D'altro canto, mi vien fatto – alla luce del lungo studio e del grande amore di Piscopo per il mondo classico – di raccordare la sua attuale propensione per quelle *nugellae* alla *brevitas* degli epigrammisti greci, in particolare al canone di Cirillo (*Antologia Palatina* IX 369): "Bellissimo è l'epigramma di due versi: ma se passi / i tre, tu scrivi un poema non un epigramma". Opportunamente Marcello Carlino, nell'ampia ed acuta introduzione, per quanto riguarda i modi della sua tecnica, allude al "precipitare del tempo nello spazio" e alla "concentrazione di quello in questo"⁵, e cita Schonberg "la cui geometrica modulazione dodecafonica si impianta su di una spazializzazione della musica, campo espressivo destinato senza eccezioni, nei manuali di estetica, al dominio del tempo"⁶, e sottolinea la "cogenza di alcune intelaiature", la "necessità fisiologica di *contraintes*". Così come cita Seurat e la tecnica del *pointillisme*⁷, vista da vicino, "sfarina la figurazione", mentre essa, ripresa da lontano, "riquadra unità e consistenza"⁷.

Lo scheletro dello schema metrico dell'*haiku* viene rivestito, da Piscopo, agevolmente della polpa di un compiaciuto e indomito gusto zibaldonesco, peraltro già felicemente manifestato (e *collaudato*) nella silloge *Familiari*. Vi accoglie – in sintonia con la poetica dello Shasei, intesa a ritrarre la vita nelle sue parvenze immediate – esperienze dirette colte nella loro dinamica, talora senza commento, talaltra sofferendole di ironia e deformandone il senso (dove mi pare che possa riferirsi, almeno a un notevole gruppo di haiku, la definizione formulata da Vitiello a proposito delle *Familiari*, quando parla di dissoluzione costruttiva dell'esperienza⁸). Accanto ad esse, visioni di paesaggi e schegge di sentimenti: infatti spesso l'umano riappare, ma depurato da ogni rischio di enfasi o di oltranza di pathos, talché ciò che è passione, sentimento o risentimento rivive con un calore "come di fiamma lontana" (per usare la nota espressione foscoliana), quasi a riproporre il canone del buddhismo zen circa l'apparente assenza di emozioni. E ancora lampi di sapienza, allusioni a vicende attuali, echi di luoghi comuni, spicchi di giudizi, frantumi di argomentazioni, granelli di immagini, suggestioni e citazioni letterarie, spunti filosofici, recupero dei messaggi della cultura classica mediante frammenti di classici latini, brani liturgici, citazioni in francese, inglese e tedesco; non ultime, quelle vivaci epifanie di animali e nitide presenze di piante in cui mi pare di ravvisare le estreme propaggini di quel disegno di reiezione dell'antropocentrismo avviato con *Quaderno ad*

¹ U. PISCOPO, *Parole (augurali) dalla soglia*, In *Oscilla mille*, p. 13.

² A. BERARDINELLI, *Aforismi Anacronismi* (Ed. Nottetempo).

³ *L'arte del XX secolo. Neovanguardie, postmoderno e arte globale. 1969-1999*, Unicredit Group, p. 336.

⁴ Ivi, pp. 335-337.

⁵ M. CARLINO, *Prefazione ad Oscilla mille*, cit., p. 5.

⁶ Ivi, p. 6.

⁷ Ivi, pp. 5-7.

⁸ C. VITIELLO, *Postfazione a U. PISCOPO, Familiari*, Oèdipus, Saleno-Milano 2011.

Ulpia e proseguito con *Haiku del loglio* e con *Presenze preesistenti*. Una pluralità di occasioni e di stimoli a soddisfare la quale Piscopo mobilita tutte le risorse della sua salda formazione umanistica, della sensibilità estetica e perizia retorica: allitterazioni, enjambements, sinestesie, anastrofi, omoteleuti, rime (bacciate o alternate), onomatopoeie, *calembours*, paronomasie, corrispondenze foniche, ossimori, poliptoti, iperbati, anadiplosi, tmesi, commistioni linguistiche, effetti di straniamento. Strumenti, questi, che alimentano una prodigiosa duttilità espressiva, che gode di un amplissimo repertorio lessicale. E su tutto sormonta la fede nel potere della parola e il voluttuoso amore di essa, che ricorda D'Annunzio e l'Abate Cesari, lo strenuo impegno di valorizzarne tutta la potenzialità semantica, connotativa e fonica, di "sperimentare le possibilità stesse della nostra lingua ed accrescerne il dominio poetico"⁹, non senza rivitalizzare stilemi *consumati* dai *mass-media*, dando diritto di cittadinanza poetica sia ad essi sia ai termini connotanti oggetti, mode, funzioni pratiche. Impegno tanto più lodevole in quanto esercitato nella strettoia di una misura metrica cogente, nemica di ogni disteso discorso lirico che accolga armonie recondite o lussureggianti dipinture. Una condizione, questa, che si riverbera nel vario atteggiarsi dello stile e del periodare, spesso franto, scabro, epigrafico, ove i nessi sintattici e grammaticali risultano assenti o rarefatti; altre volte non ellittico, più fluido e discorsivo, segnato, almeno in un distico, se non nella totalità dei segmenti metrici, dalla successione canonica di soggetto e verbo; talora categoricamente assertivo o amabilmente interrogativo o maliziosamente allusivo, talaltra desultorio o punteggiato di imprevisi stilemi latini, non di rado familiarmente ludico, e non privo di pur fugaci aperture melodiche.

Questa varietà di temi e di forme, la pluralità di occasioni ispirative, la propensione ad accogliere apporti linguistici classici e stranieri e la difformità delle relazioni tra i singoli segmenti metrici nell'ambito di ciascun haiku si annunziano vistosamente sin dalla prima sezione, *Ukiyo*, Vi emergono, infatti, riscontri di luoghi comuni ("ed è tutto"), impressioni notturne o colorite visioni estive o scorci lunari, la demolizione ossimorica della presunzione letteraria, il contrasto generazionale, l'allusione a una festa settembrina o alla folla disumanizzata, *flash* su artisti, citazioni latine, spunti definitivi, corrispondenze foniche e notazioni allitteranti, variazioni sul tema "parola", felici accostamenti umano-canini ("cani maestri / a guardare per mappe / parole a fiumi"), immagini botaniche, accanto ad interi lacerti di lingua francese o tedesca.

Ed ecco balenare, nella seconda sezione, *Le opere e i giorni*, l'incanto fugace dell'amore, a cui è compagno l'elogio del sogno, o della vecchiaia con i suoi "doni inattesi"; non mancano le variazioni sul tema botanico, e con esse il diletto peregrinare georgico; la cupezza inesorabile del dolore si scolpisce in cadenza di omoteleuti ("solo il dolore / è davvero il dolore / come è il dolore"); mentre una grazia leggera pervade uno spunto memoriale: "semenzelle di / lavanda nell'armadio / ci sei tu ancora"; ad esso fa riscontro il sorriso di un bimbo. Al bilancio di una giornata succede l'evocazione di giorni passati, mentre non manca l'allusione ludica al corso della storia, né una memoria socratica; e spunta, inatteso, un richiamo cletico: "de minimis ad / te clamavi Domine / ima res ego". Affiorano, inoltre, originali metafore e sinestesie: "fiume malia / vi ruscella la luna / si specchia oblio"; "poter lanciare / missili di silenzio / su tanto chiasso"; "miei colleghi / con l'angelo in punta di / bianche parole".

Se, poi, il titolo del terzo comparto (*Extrasistoli e aritmie*) sembra annunziare l'infittirsi, in chiave patologica, della presenza dell'umano, in realtà il tono complessivo non varia, e costante permane l'apertura a motivi zoologici, botanici, paesaggistici, in una con il fascinoso gioco delle immagini e delle metafore: "vetrine / di futilità"; "i burroni / della mente"; "ogni parola / un assassinio d'altre". Un registro cangiante che caratterizza anche la successiva sezione, dal titolo classico, rutiliano: *De reditu suo*, che si apre con un'icona di irresistibile bellezza muliebre, etichettata in chiave dugentesca: "bellor di donna / impigliosa dolzura / a svegliar morti"; per poi far posto a una definizione della senilità; "domani un'ouverture / all'eternità"; e convivono il *cordless* e il *clinamen*, Sisifo e Bruegel il Vecchio, i *pizzini* e "l'eleganza di accidia / dolcissima escort". Mentre nella prima serie degli *Interludi* campeggia il tema della neve (e la parola occupa quasi tutto un lacerto), con lo scenario di un gennaio ad Aichach pieno di luce, in linea con l'indicazione della stagione, il *kigo* peculiare agli haiku nipponici; e balena, poi, l'immagine del Vesuvio "double face". Risuonano le note soavi e tenere dell'elegia di Ulpiuccia dolcissima, con cui gioca l'angelo bimbo; ad esse fanno riscontro gli ariosi fotogrammi che ritraggono il bimbo che disegna o legge o gioca, suscitando un trittico di memorie filosofico-letterarie: eraclitea, agostiniana (il bimbo che vuole prosciugare il mare) e pascoliana (il fanciullino "che dietro alla finestra / saluta gli altri"). Laddove la seconda serie ci riconduce alla tematica di *Haiku del loglio* con il festoso brulicare di erbe, dal rosolaccio alla genziana al giusquiamo al fiordaliso alla pervinca all'agrifoglio all'anemone all'ortica bianca: puntuale sinfonia di colori e di odori magistralmente orchestrata dall'estro e dalla competenza botanica dell'autore: qui i versi "si

⁹ F. TRIFUOGGI, *La poesia di Domenico Antonio Cardone*, Ed. Laurenziana, Napoli 1972, p. 19.

ripetono e zampillano come le acque delle fontane dell'Alhambra de Granada"¹⁰. Così come, nella sezione che segue, *Sehnsucht*, si reitera, stavolta con vigore di insistenza, il motivo della senilità, scandito da una catena di sette haiku, a cui fa da basso continuo l'anafora: "anni senili / stagione porte aperte al / Nulla Poroso"; e che si stempera nel gusto della paronomasia: "anni senili / prova di attracco al Nulla / un vortex-vertex". E l'elegia nostalgica trova accenti suggestivamente plastici: "ospiti stanchi / di inganni a sé-nel-mondo / da sé sfrattati"; "guardiamo indietro / per non vedere il nulla / che avanza con noi"; ad essi fa da contrappunto una memoria virgiliana: le ombre che sempre più grandi sembrano scendere dagli alti monti. E in *Vento fra gli olmi* occhieggiano, qua e là, nel mare magnum delle impressioni e delle notazioni, motivi di attualità: i rifiuti di Napoli, gli intralazzi politici, il pianto del Sud, ove traluce quasi la nostalgia dell'autore per la scrittura impegnata; mentre in un lacerto in latino fa capolino un'allusione autobiografica (trasparente per chi conosce Piscopo): "timores vel spes / de dominici missi / undique adventu" pare richiamare, infatti, la funzione ispettiva già esercitata dall'autore. *Io dopo gli altri* dischiude una domanda inquietante: "più e più ti affretti / cuor mio a quale meta? / d'impulso di che?", non senza riferimenti alle nostre speranze a al "libro infinito" costituito dalla parola "amore". Finché *Imbarchi azzurri* accoglie lucori di paesaggi, balenare di colori, icone zoologiche, Pompei che affonda, la Primavera agli Uffizi, odori di bosco, sapori d'autunno, stilemi latini, spunti ironici, senza che si estenuino la freschezza e la vivacità inventiva; fino alla clausola argutamente allusiva alla incubosa profezia della fine del mondo, che richiama il titolo: "MILLE non più e più / OSCILLA aurea entro l'oro / di bosco e fiume".

Penso che questo pur rapido e parziale regesto possa dare un'idea della mirabile *poikilia* del testo, della singolare apertura dell'autore alle più diverse sollecitazioni della vita di ogni giorno, delle vicende autobiografiche e della letteratura (e lo stesso titolo ci ricorda, a prima vista, l'innumerabile somma di *basia* – sinonimo di *oscula* di cui *oscilla* è diminutivo – di Catullo) e la sua inesauribile duttilità nello svariare da un tema all'altro con sapiente dosatura metrica, di ritmi e di icone, atta a dissipare ogni rischio di monotonia e a trasformare il frammento in occasione di affabulazione, divertita o pensosa, ma sempre vissuta con autenticità. Una "summa" in cui attinge la sua sublimazione l'assiduo e ardito commercio con la parola che illumina l'itinerario poetico di Ugo Piscopo.

Franco Trifuoggi

¹⁰ C. MOSCARIELLO, *Ugo Piscopo, Terra nella sera. Visioni*, Guida Editori, Napoli 2014, p. 25.