

MIRKO MARASCO

TRE CANTI DEL LIMITE

L'AMORE

TRA IL PASSO E IL CIELO

IL VESPRO

TECNICA DEL DOPPIO CANTO



IL
Calamai 

MIRKO MARASCO

TRE CANTI DEL LIMITE

L'AMORE – TRA IL PASSO E IL CIELO – IL VESPRO

TECNICA DEL DOPPIO CANTO



***PREFAZIONE* di GIANNI DE IULIIS**

In un panorama letterario contemporaneo, troppo spesso caratterizzato dal disimpegno formale, dall'esibizionismo emotivo e da un verso libero che travalica nella prosa ritmata priva di architettura interiore, la produzione di **MIRKO MARASCO** (al secolo Filippo D'Aiello) s'impone come un rigoroso atto di resistenza teorica e stilistica.

Pubblicato sotto le insegne dell'Associazione IL CALAMAIIO, questo volume raccoglie un trittico di straordinaria densità — *L'Amore, Tra il passo e il cielo, Il vespro* — che trascende la semplice silloge di liriche per configurarsi come un vero e proprio cantiere di rifondazione del linguaggio poetico.

Al centro di questa ricerca vi è la formulazione di un dispositivo stilistico e concettuale radicalmente nuovo, la tecnica del ***Doppio Canto***. Non si tratta di un mero artificio combinatorio, di un *lusus* enigmistico o di una manieristica dimostrazione di perizia metrica. Il ***Doppio Canto*** è una riflessione sulla natura stessa dell'enunciato poetico, sul rapporto tra sintassi e senso, tra tempo del discorso e permanenza della parola.

MARASCO interroga la parola poetica non per aggiunta di elementi o per accumulazione di figure retoriche, ma lavorando sulla sua struttura logica e pragmatica, dimostrando come il medesimo materiale verbale possa sostenere due regimi d'esistenza e di significazione assolutamente distinti, autonomi e autosufficienti.

Per comprendere appieno la portata teorica dell'invenzione di **MARASCO**, occorre vivisezionare la geometria di questo dispositivo formale. L'impianto strutturale di ciascun componimento si fonda su

una regola ferrea e impeccabile, cioè sei quartine seguite da un distico epigrammatico di chiusura. Il primo verso di ciascuna strofa assume il ruolo fondamentale di verso cardine.

La straordinaria invenzione del **Doppio Canto** risiede nel fatto che ciascun verso cardine è concepito e scritto fin dall'origine per reggersi contemporaneamente su due piani logici non gerarchici:

- La **Poesia Madre**. All'interno della strofa di appartenenza, il verso cardine agisce come premessa aperta o antecedente logico. Esso innesca un movimento concettuale che viene progressivamente svolto, integrato, giustificato e compiuto dai tre versi successivi. In questo regime, il testo si sviluppa nel tempo del discorso, argomentando, spiegando, dimostrando e costruendo un processo di apprendimento o di contemplazione;
- Il **Doppio Canto**. Quando si estrapolano i sei versi cardine dalle rispettive strofe e li si legge in sequenza diretta, seguito dal distico finale, il testo non crolla né si rivela mutilato. Al contrario, spogliato del tessuto connettivo e argomentativo dei versi intermedi, ogni verso cardine smette di funzionare come premessa aperta e si trasforma istantaneamente in un enunciato chiuso, perentorio e autoconsistente.

È cruciale sottolineare che il **Doppio Canto** non è una seconda poesia scritta con altre parole, né una parafrasi, né un semplice riassunto della prima. Le parole dei versi cardine sono, fonema per fonema, assolutamente identiche. Ciò che muta in modo radicale è il valore pragmatico dell'enunciato, nel senso che ciò che nel **Canto Madre** è narrazione, ricerca e dimostrazione, nel **Doppio Canto** si fa sentenza, assioma, professione di certezza e credo laico.

L'aspetto di maggior pregio teorico dell'opera di **MIRKO MARASCO** risiede nell'assoluta omologia tra la forma metrica adottata e il contenuto concettuale espresso. La tecnica del ***Doppio Canto*** si offre non come un punto d'arrivo isolato o un artificio chiuso, ma come una pista di ricerca fertile per la poetica contemporanea.

Restituendo al verso la sua dignità di architettura di pensiero e dimostrando la straordinaria potenza della pragmatica del linguaggio, **MARASCO** ci regala tre liriche di rara bellezza e altissimo rigore, nelle quali la poesia smette di essere un'effusione sentimentale e torna ad essere ciò che è sempre stata nei suoi momenti più alti, casa del pensiero, misurazione del tempo e custodia di ciò che resta.

Sul Doppio Canto: genealogia e statuto di un dispositivo compositivo

Le tre liriche raccolte in questo volume — *L'Amore, Tra il passo e il cielo, Il vespro* — si presentano al lettore non soltanto come opere compiute nella loro dizione, ma come banco di prova di un dispositivo compositivo che ho chiamato **Doppio Canto**. Vorrei chiarire la natura di tale dispositivo, la sua genealogia nella tradizione della poesia a vincolo, il suo funzionamento linguistico e la misura in cui esso riesce — nei tre testi che lo mettono alla prova — a essere non ornamento, ma struttura portante del significato.

Il **Doppio Canto** si fonda su una regola semplice nell'enunciazione e non banale nell'esecuzione. Il primo verso di ciascuna quartina — il verso cardine — deve poter essere letto secondo due percorsi distinti. Entro la strofa che lo ospita esso funge da protasi, da premessa aperta che i versi seguenti sviluppano e portano a compimento. Estratto dalla strofa e ricomposto in sequenza con gli altri versi cardine, lo stesso enunciato, identico nella lettera, si presenta come proposizione chiusa, autosufficiente, non bisognosa di alcuno sviluppo ulteriore.

Un simile procedimento s'iscrive in una genealogia lunga e non priva di illustri precedenti, dall'acrostico, che affida a una sequenza di lettere iniziali un messaggio nascosto, al *carmen cancellatum* della tradizione tardo-antica e medievale, in cui un testo ne cela un secondo tracciato geometricamente al suo interno; dagli esperimenti dell'*Oulipo* novecentesco, che hanno fatto della *contrainte*, del vincolo formale dichiarato, non un limite alla libertà creativa, ma la sua stessa

condizione di possibilità. Il **Doppio Canto** si colloca in questa genealogia, ma se ne discosta per il fatto che l'unità sottoposta al vincolo non è la lettera, non è la parola, ma il verso nella sua interezza sintattica, e il criterio che ne regola l'estrazione non è combinatorio o crittografico, ma logico-discorsivo.

A questo livello la tecnica merita un'analisi più fine, poiché tocca da vicino una distinzione cara alla linguistica pragmatica, quella tra il contenuto proposizionale di un enunciato (ciò che esso, letteralmente, dice) e la sua forza illocutiva, ossia l'atto che esso compie nel discorso in cui è inserito (l'informare, il promettere, il constatare, l'invocare). Il **Doppio Canto** è un dispositivo che sfrutta sistematicamente la seconda dimensione senza toccare la prima, cioè i versi cardine non mutano di lettera tra i due canti, ma mutano di funzione. Entro la quartina, argomentano; nella sequenza nascosta, enunciano.

Non si tratta di una seconda poesia scritta con parole proprie, né di una parafrasi della prima. Le parole restano immutate, ciò che muta è il loro regime d'uso. In ossequio alla riflessione di **Émile Benveniste** sulla soggettività nel linguaggio, si potrebbe dire che il **Doppio Canto** agisce non sull'*énoncé*, ma sull'*énonciation*, non su ciò che il verso dice, ma sull'atto discorsivo in cui il dire s'inscrive.

Le tre liriche che sostanziano questo volume, pur condividendo l'identico impianto, sei quartine e un distico conclusivo, mettono alla prova il dispositivo in condizioni compositive differenti. È proprio da questa varietà che il **Doppio Canto** riceve la sua verifica più convincente. In *L'Amore* i versi cardine si costituiscono per lo più come premesse di piccoli sillogismi affettivi, che mutano di statuto sintattico oltre che pragmatico passando da antecedenti logici ad asserzioni assolute giustapposte per asindeto; il canto nascosto vi acquista un tono sentenzioso che la poesia madre, distesa nell'argomentazione, non possiede.

In *Tra il passo e il cielo*, lirica che trae origine da un'esperienza biografica di soglia (tre eventi cardiaci evocati senza compiacimento cronachistico), le quartine procedono piuttosto per accumulo d'immagini parallele che per progressione causale; il **Doppio Canto** vi assume perciò un registro quasi liturgico, una sequenza di certezze pronunciate anziché dimostrate, di cui il verso «Il passo mancato fu dimora» costituisce l'esempio più compiuto, un enunciato paradossale che regge, isolato, con la stessa tenuta aforistica che possiede entro la propria strofa.

Ne *Il vespro*, infine, dove il registro si volge al paesaggistico e al contemplativo, il dispositivo trova forse la sua applicazione più naturale. Le quartine si succedono per contiguità sensoriale — il suono, la luce, l'ombra — cosicché il canto nascosto si configura come una sequenza di quadri capaci di sostenersi autonomamente, quasi un breve poema per immagini incastonato nel poema maggiore. È significativo, a questo proposito, che il lessico della lirica istituisca una rete di rimandi con «il ciglio del nulla» della lirica precedente. Il limite fisico e il limite esistenziale, nei due testi, si richiamano nella medesima famiglia semantica.

Un secondo ordine di osservazioni, di natura non più tecnica ma tematica, merita di essere segnalato perché lega i tre testi in un disegno che eccede la loro semplice contiguità cronologica. In tutte e tre le liriche il limite — affettivo in *L'Amore*, esistenziale in *Tra il passo e il cielo*, temporale e quotidiano ne *Il vespro* — non è mai trattato come mancanza da colmare, bensì come soglia da abitare. L'amore che non chiede eternità ma la diventa restando; il passo mancato che si fa dimora; il crepuscolo che non annulla la voce, ma la trattiene senza pronunciarla.

È una coerenza di pensiero che autorizza a leggere le tre liriche come un trittico a pieno titolo, e non come una semplice raccolta di

testi accomunati da un artificio formale. La forma stessa del **Doppio Canto** rispecchia tale tesi. Se il limite attraversato si rivela luogo, il verso, privato del proprio sviluppo argomentativo, non s'impoverisce, ma rivela una seconda compiutezza, altrettanto autentica della prima. La forma, in questo senso, non illustra la tesi dall'esterno, ma la mette in atto, la performa, nel senso proprio che la teoria degli atti linguistici attribuisce a questo termine.

Bisogna ora misurare l'applicabilità di tale dispositivo compositivo a materie tematiche diverse e stabilire se il **Doppio Canto** sia destinato a rimanere un'invenzione felice ma circoscritta, o se possa costituirsi a vera e propria tecnica di scuola, trasmissibile e ulteriormente esplorabile.

L'Amore

Ti ho incontrata nel punto del silenzio

dove il cuore depone ogni difesa;
eri presenza lieve, quasi timore,
luce che lentamente impara il mio nome.

Non mi hai chiesto nulla:

sei rimasta, ed è bastato.
Hai fatto casa nel mio respiro
senza togliere spazio al mondo.

Con te il tempo ha mutato il suo passo:

non corre, non ferisce, non pesa;
si posa come mano sul giorno
e rende eterno anche ciò che trema.

Ho appreso l'Amore dal tuo restare,

dal modo in cui accogli il mio limite,
dal tuo attendere che io fiorisca
senza spingere, senza trattenere.

Il dolore con te cambia nome,

ha smesso di chiamarsi ferita;

è divenuto profondità quieta,

varco che conduce più vicino.

E se un giorno tutto dovesse svanire,

so che l'Amore avrà il tuo passo:

quello che giunge lieve e resta ancora,

anche quando non lo chiamo con la mano.

L'Amore non chiede eternità:

la diventa, restando.

Doppio Canto

Ti ho incontrata nel punto del silenzio,

Non mi hai chiesto nulla,

Con te il tempo ha mutato il suo passo,

**Ho appreso l'Amore dal tuo restare,
Il dolore con te cambia nome,
E se un giorno tutto dovesse svanire,
L'Amore non chiede eternità:
la diventa, restando.**

L'Amore è una lirica sul restare. Il sentimento è qui dimora silenziosa che accompagna il tempo, accoglie il limite e rende il dolore abitabile.

Il testo è costruito secondo la tecnica formale del ***Doppio Canto***, fondata su un principio di doppia valenza logica del verso. In ciascuna delle sei quartine il primo verso, il verso cardine, è scritto per reggersi contemporaneamente su due piani di senso distinti e autosufficienti: nella strofa che lo contiene, funziona come premessa aperta, che si giustifica e si compie attraverso i versi che seguono; letto invece in sequenza con gli altri versi cardine, funziona come enunciato chiuso, compiuto e autosufficiente, senza bisogno di sviluppo.

Non si tratta dunque di due poesie con parole diverse, né di una parafrasi: le parole sono le stesse. A cambiare è ciò che quelle parole fanno nel testo — se argomentano un pensiero o se lo affermano come dato acquisito. Nel dialogo tra il canto che spiega e il canto che enuncia, la parola poetica si spoglia dell'enfasi e si misura con ciò che resta quando ogni sviluppo viene tolto.

Struttura formale generale

La lirica è composta da sei quartine più un distico conclusivo, per un totale di ventisei versi. La misura è libera, ma non arbitraria, nel senso che i versi oscillano tra l'endecasillabo e il verso lungo narrativo, con una cadenza che imita il respiro lento e posato del sentimento descritto. Non c'è rima baciata né alternata, ma una rima semantica — la coerenza del campo lessicale (silenzio, respiro, passo, restare) crea musicalità interna senza costrizione sonora.

La tecnica del Doppio Canto. Il verso a doppia valenza

Il ***Doppio Canto*** non è una seconda poesia scritta con parole proprie, né una parafrasi della prima. Le parole dei versi cardine sono identiche in entrambi i testi. Ciò che la tecnica produce non è un contenuto lessicale nuovo, ma un cambiamento di funzione (quello che in linguistica si definisce valore pragmatico dell'enunciato, distinto dal suo significato letterale).

Ogni verso cardine è scritto per reggersi su due piani di compiutezza simultanei. Nella strofa madre agisce come premessa, che i versi seguenti sviluppano e giustificano. Isolato in sequenza con gli altri versi cardine, lo stesso verso diventa enunciato assoluto, chiuso su di sé. La differenza tra i due canti consiste nel fatto che un canto argomenta, l'altro enuncia.

Verifica del meccanismo. Un caso esemplare

Si prenda il verso «Non mi hai chiesto nulla». Nella poesia madre è seguito da «sei rimasta, ed è bastato». La frase funziona come premessa di un piccolo sillogismo affettivo. Nel ***Doppio Canto*** lo stesso verso è seguito da «Con te il tempo ha mutato il suo passo». Tra

le due proposizioni non c'è alcuna relazione causale esplicita. Il verso, privato del proprio sviluppo, smette di essere antecedente logico e diventa dato enunciato e concluso in sé.

Lo stesso accade per ciascuno dei sei versi cardine. Nella madre sono premesse aperte; nel **Doppio Canto** sono affermazioni assolute, giustapposte per asindeto. Il risultato è che i due canti, pur condividendo integralmente il materiale verbale, restituiscono due modalità di significazione diverse. La madre argomenta un apprendimento progressivo dell'Amore; il **Doppio Canto** lo professa come una serie di certezze già acquisite.

Lettura strofa per strofa

Strofa I — Il verso cardine introduce il luogo dell'origine. Non un incontro nello spazio fisico, ma in un punto interiore, nel silenzio dove le difese cadono. La strofa sviluppa poi per gradi l'immagine, con presenza, timore, luce, nome.

Strofa II — Il verso più breve della poesia porta il peso tematico maggiore. L'amore come assenza di pretesa. Il distico che segue, «sei rimasta, ed è bastato», è il nucleo etico della lirica.

Strofa III — Strofa centrale. Il tempo entra come terzo personaggio. La triade negativa («non corre, non ferisce, non pesa») è costruita per anafora e *climax* discendente. La metafora conclusiva, «si posa come mano sul giorno», è tra le più riuscite del testo.

Strofa IV — La strofa della definizione per accumulo. Il verbo «appreso» trasforma l'amore in sapienza acquisita, non in folgorazione. L'anafora del «dal» costruisce una litania laica.

Strofa V — La trasfigurazione del dolore, costruita come un sillogismo lirico, con premessa, negazione del vecchio nome, nuovo

nome, funzione. Il dolore non scompare, ma muta ontologia, pertanto da lacerazione diventa soglia.

Strofa VI — L'ipotesi della perdita. La congiunzione «E se» apre uno spazio controfattuale, non una profezia, ma una prova di resistenza. Il passo della persona amata diventa sinonimo dell'Amore stesso.

Distico conclusivo — È un epigramma filosofico a struttura paradossale. L'eternità non è condizione dell'amore, ma suo effetto. Il gerundio finale, «restando», richiama circolarmente i versi cardine delle strofe II e IV, sigillando la poesia in un anello semantico.

Il tema: l'amore come dimora

Contro le retoriche del fuoco, della tempesta, della folgorazione, qui l'amore è silenzio e non dichiarazione; è restare e non conquistare, è accogliere il limite e non esigere la perfezione, è trasformare il dolore e non sopprimerlo, è diventare eterno e non promettere eternità. È una visione matura, quasi stoica. La parola «dimora» è la metafora-madre da cui tutto discende.

Considerazione finale

La tecnica del ***Doppio Canto*** non è un esercizio formale fine a se stesso, ma specchio della tesi poetica del testo. Come l'amore descritto contiene in sé qualcosa che resta anche quando tutto potrebbe svanire, così ogni verso cardine contiene in sé una seconda natura, che si rivela solo quando lo si separa dal proprio sviluppo. La forma incarna il contenuto, il canto che enuncia resta, esattamente come l'Amore descritto.

Tra il passo e il cielo

Sul ciglio del nulla una luce mi toccò,

il cuore tremava — velo di Agra,

la terra custodiva il suo silenzio,

l'ombra sfiorava il sepolcro.

Un lembo del tempo s'apriva muto,

tra crepe e lampi brevi,

ho stretto la vita,

mentre la notte disegnava il mio nome.

Il passo mancato fu dimora,

tre volte ho sostato alla porta socchiusa,

tre volte il battito ha perso misura,

tre volte la madre dell'oblio ha abbassato lo sguardo.

La vertigine chiama muta,

la carne si piega in preghiera,

ogni ferita trattiene un senso,

ogni dolore conosce il suo peso.

Il limite custodisce il corso del mondo,

oltre il confine della paura,

ho visto l'ultimo segno,

ho visto il vivere nascere dal vuoto.

Il cielo sospeso mi ha dato certezza:

che il passo è misura tra eterno e presente,

che l'orlo è voce che chiama,

che la soglia è pace strappata al tremore.

Tra il passo e il cielo,

regna il silenzio.

Doppio Canto

Sul ciglio del nulla una luce mi toccò,

Un lembo del tempo s'apriva muto,

Il passo mancato fu dimora,

**La vertigine chiama muta,
Il limite custodisce il corso del mondo,
Il cielo sospeso mi ha dato certezza.
Tra il passo e il cielo,
regna il silenzio.**

Tra il passo e il cielo è una lirica sul limite come luogo del vivere. Nasce da un'esperienza reale, tre infarti, non come cronaca del dolore, ma come meditazione sul punto in cui l'esistenza vacilla, si arresta e proprio per questo si rivela. La perdita non viene superata, bensì abitata e trasformata in canto.

Il testo segue la stessa regola del **Doppio Canto** già impiegata in *L'Amore*. I primi versi di ogni quartina, letti in sequenza, compongono una seconda poesia autonoma, essenziale e coerente, che ripercorre lo stesso itinerario interiore con voce più spoglia e concentrata. Come nella prima lirica, il canto nascosto non introduce parole nuove, ma è lo stesso verso, spogliato del proprio sviluppo, a mutare di funzione, da premessa che argomenta a enunciato che afferma.

Un'immagine merita una parola a parte: «velo di Agra». Nella prima strofa è licenza poetica dell'autore — un tessuto immaginato, leggero e quasi impalpabile, scelto per la sua sonorità orientale e per l'idea di trasparenza che porta con sé, non citazione né riferimento a fonte alcuna.

In questo dialogo, tra canto visibile e canto nascosto, la fragilità umana trova forma e misura, diventando parola condivisibile.

Struttura formale e origine biografica

Come *L'Amore*, anche questa lirica è costruita su sei quartine e un distico conclusivo. A differenza della prima, qui la voce nasce da un'esperienza vissuta e circoscritta nel tempo che dà al testo un ancoraggio concreto, nel senso che il limite di cui si parla non è categoria astratta, ma soglia attraversata per davvero. Questo si avverte soprattutto nella strofa III, dove la ripetizione «tre volte... tre volte... tre volte» non è solo anafora retorica, ma cifra numerica reale. È proprio per questo acquista una forza che la pura figura non avrebbe. È il punto più alto della lirica, il luogo in cui biografia e forma coincidono.

La tecnica del Doppio Canto nella seconda lirica

Il meccanismo è identico a quello impiegato in *L'Amore*, ma qui produce un effetto in parte diverso, ed è utile chiarirlo. In *L'Amore* i versi cardine erano spesso premesse di un piccolo ragionamento causale. In *Tra il passo e il cielo* le quartine si sviluppano più per accumulo di immagini parallele che per progressione logica. Ciò rende il salto tra canto che argomenta e canto che enuncia meno netto nella grammatica, ma non meno reale nell'effetto, perché la sottrazione dello sviluppo produce comunque un testo più asciutto, quasi liturgico, in cui ogni affermazione si presenta come già acquisita.

Il verso cardine più riuscito, isolato nel ***Doppio Canto***, è «Il passo mancato fu dimora»: un vero aforisma paradossale, che regge da solo con la stessa forza che ha dentro la propria strofa. Anche «Il limite custodisce il corso del mondo» mantiene piena autonomia isolato. È la controprova più solida che la tecnica, applicata a un materiale biografico così denso, produce versi capaci di una duplice vita, distesa nella quartina e assoluta nella sequenza nascosta.

Lettura strofa per strofa

Strofa I — Il testo si apre sul «ciglio del nulla»; non il nulla stesso, ma il suo bordo, il punto di massima vicinanza senza caduta. L'immagine del velo, dichiarata licenza poetica dell'autore, introduce una *texture* di leggerezza e trasparenza che prepara, per contrasto, il sepolcro del quarto verso. Due materie opposte, il tessuto che vela e il sepolcro che resiste, aprono già nella prima quartina la tensione tra fragilità e durata che percorre tutta la lirica.

Strofa II — Il tempo si apre «muto», tra crepe e lampi. Immagine di frattura più che di scorrimento. «Ho stretto la vita» è verso di grande economia, il gesto minimo e definitivo — non un'azione eroica, ma un afferrare essenziale. La notte che disegna il nome chiude la strofa in un'immagine di identità che si forma nel buio, non nella luce.

Strofa III — Il cuore della lirica. La ripetizione ternaria, già segnalata, costruisce una liturgia laica della soglia; la «porta socchiusa», il «battito senza misura», «la madre dell'oblio» che abbassa lo sguardo — personificazione della morte pudica, non minacciosa, quasi materna nel suo ritrarsi.

Strofa IV — La vertigine chiama senza voce; la carne si piega in preghiera senza che sia nominata una fede precisa — è preghiera del corpo, non della dottrina. Il distico finale, «ogni ferita trattiene un senso, / ogni dolore conosce il suo peso», sigilla per anafora la strofa più fisica del testo.

Strofa V — Dal dolore fisico si passa alla visione: «ho visto l'ultimo segno» e «ho visto il vivere nascere dal vuoto» sono i due vertici della lirica, dove il limite smette di essere minaccia e diventa origine. È il punto di svolta concettuale. Non si sopravvive al vuoto, si nasce da esso.

Strofa VI — La strofa della certezza raggiunta. Passo, orlo e soglia si succedono come tre modi di nominare la stessa esperienza del confine — una variazione insistita, che rallenta il verso e ne accentua il tono quasi liturgico, coerente con il movimento verso la calma con cui la lirica si chiude.

Distico conclusivo — «Tra il passo e il cielo, / regna il silenzio» rappresentano la formula più breve di tutto il testo, oltre la sua vera cifra. Il silenzio non è assenza, ma regno. L'unico luogo in cui il limite, attraversato tre volte, trova infine quiete.

Il limite come luogo del vivere

Se *L'Amore* proponeva una fenomenologia dell'amore stanziale, *Tra il passo e il cielo* ne è il naturale complemento su un altro fronte dell'esistenza, ove il limite — la soglia, il passo mancato, il ciglio del nulla — non è ostacolo da superare, ma luogo da abitare. La perdita non viene negata né vinta, ma trasformata in canto, esattamente come nella prima lirica il dolore cambiava nome senza scomparire.

Considerazione finale

Anche qui, come in *L'Amore*, la tecnica del **Doppio Canto** non è ornamento formale, ma specchio del contenuto. Se il tema della lirica è il limite che, attraversato, si rivela dimora, la forma stessa mette in scena un limite — la sottrazione dello sviluppo — da cui nasce un secondo canto, più spoglio, ma non meno compiuto. Il verso «Il passo mancato fu dimora» è, in questo senso, una delle chiavi dell'intero trittico. Ciò che sembra mancanza, nella lingua di queste poesie, è sempre il luogo dove qualcosa impara a restare.

Il vespro

Serafico, il vespro si posa sopra il vetusto ulivo,

l'aria prende il peso della sera;
dalle zagare sale un ultimo respiro,
e le cicale cedono al declino.

Nella valle la bruma sfiora i canneti,

le ranelle custodiscono l'acqua;
un rintocco si perde tra le case,
e il giorno chiude lentamente gli occhi.

Silenzio sacro sullo scrimolo deserto,

una luce indugia sulle pietre;
le ombre salgono lungo i muri,
come preghiere senza voce.

Canto vespertino da stanze lontane,

una voce attraversa il crepuscolo;
poi resta soltanto il lume delle finestre,
piccolo, vivo, contro la notte.

Il cielo si fa più vasto sulla collina,

l'ultimo chiarore indugia tra i rami;

gli agrumi trattengono la luce sulle foglie,

mentre il vento ne disperde il respiro.

Nel cuore dell'ocaso il tempo rallenta,

il ruscello raccoglie l'ultimo tremore;

la campana inclina la sera verso il buio,

e ogni cosa ritorna alla sua ombra.

Tra il giorno e la notte

resta ciò che non ha voce.

Doppio Canto

Serafico, il vespro si posa sopra il vetusto ulivo,

Nella valle la bruma sfiora i canneti,

Silenzio sacro sullo scrimolo deserto,

**Canto vespertino da stanze lontane,
Il cielo si fa più vasto sulla collina,
Nel cuore dell'ocaso il tempo rallenta.
Tra il giorno e la notte
resta ciò che non ha voce.**

Il *Vespro* è una lirica sul confine tra il giorno e la notte, colto non come cesura, ma come soglia abitata. Un paesaggio che si ritira lentamente su se stesso, portando con sé suoni, luci e presenze che si spengono senza scomparire del tutto.

Il testo segue la medesima regola del ***Doppio Canto*** impiegata in *L'Amore* e in *Tra il passo e il cielo*. I primi versi di ogni quartina, letti in sequenza, compongono una seconda poesia autonoma, essenziale e coerente, che ripercorre lo stesso itinerario con voce più spoglia. Qui la tecnica trova forse la sua applicazione più naturale, perché le quartine si sviluppano per contiguità sensoriale — suono, luce, ombra — più che per argomentazione; il canto nascosto diventa così una sequenza di quadri che si tengono da soli, quasi un piccolo poema per immagini.

Il termine «scrimolo» (dal latino *discrimen*, «linea di separazione»), che ricorre nella terza strofa, è vocabolo italiano attestato, seppur di uso non comune; indica l'orlo estremo, il ciglio di una superficie o, in senso geografico, la linea di cresta di un rilievo. Il suo impiego crea un'eco intenzionale con «il ciglio del nulla» di *Tra il passo e il cielo*. Nelle due liriche, il limite fisico e il limite esistenziale si richiamano nella stessa famiglia di parole.

Struttura formale e registro

Il *Vespro* condivide con le altre due liriche la struttura di sei quartine e distico finale, ma si distingue per il registro. Se *L'Amore* argomenta un sentimento e *Tra il passo e il cielo* racconta un'esperienza vissuta, *Il vespro* costruisce un paesaggio per accumulo sensoriale — ulivo, zagare, cicale, canneti, campana, agrumi — in un registro più vicino alla tradizione lirica crepuscolare e pastorale italiana. Il movimento cronologico del calare della sera, dal primo posarsi del vespro fino al lume delle finestre contro la notte, dà al testo una direzione narrativa sottile ma costante, che evita la staticità a cui il puro accumulo di immagini potrebbe condurre.

Il lessico e la coerenza interna

Il registro lessicale è sorvegliato e colto, con una densità di termini rari o letterari — serafico, scrimolo, vespertino, occaso — che non sono ornamenti isolati, ma costruiscono una rete di rimandi interni. «Scrimolo» (l'orlo, il ciglio estremo) dialoga a distanza con «il ciglio del nulla» di *Tra il passo e il cielo*, portando nel paesaggio la stessa immagine di soglia che nell'altra lirica era esistenziale. «Vespertino» riprende «vespro» del titolo e del primo verso senza ripeterlo identico, mentre «ocaso», scelto al posto di una seconda occorrenza di «vespro», introduce il senso del declinare come processo — coerente con il verbo che segue, «il tempo rallenta» — più che come semplice indicazione di orario.

La tecnica del *Doppio Canto* nella terza lirica

Qui la tecnica trova forse la sua resa più naturale delle tre liriche. In *L'Amore* i versi cardine erano premesse di piccoli ragionamenti causali; in *Tra il passo e il cielo* erano affermazioni quasi liturgiche tratte da un'esperienza vissuta; ne *Il vespro*, le quartine si sviluppano per contiguità spaziale e sensoriale — un dettaglio del paesaggio richiama il successivo — e questo rende il canto nascosto una sequenza di quadri capace di stare in piedi da sola con particolare naturalezza, quasi un piccolo poema autonomo per immagini, dal posarsi del vespro sull'ulivo fino al tempo che rallenta nel cuore dell'ocaso.

Il verso cardine più compiuto, isolato nel ***Doppio Canto***, è «Silenzio sacro sullo scrimolo deserto». Ha una tenuta quasi epigrafica, sospesa tra il paesaggio e il sacro. Anche il distico finale, «Tra il giorno e la notte / resta ciò che non ha voce», chiude con la stessa forza aforistica già vista nelle due liriche precedenti, confermando che il distico conclusivo è, nell'intero trittico, il luogo dove canto visibile e canto nascosto si fondono senza residuo.

Lettura strofa per strofa

Strofa I — Il vespro si posa, non cala, con un moto lento e quasi corporeo che apre la lirica nel segno della quiete. L'aggettivo «serafico» introduce fin dal primo verso la nota sacrale che percorrerà tutto il testo, mentre l'ultimo respiro delle zagare e il cedere delle cicale segnano il primo, delicato passaggio dal suono al silenzio.

Strofa II — Il paesaggio si allarga alla valle, bruma, canneti, ranelle costruiscono un quadro umido e sommesso. «Il giorno chiude lentamente gli occhi» è la personificazione più riuscita della lirica: asciutta, senza enfasi, coerente con il tono complessivo.

Strofa III — Il centro sacrale del testo. «Silenzio sacro sullo scrimolo deserto» apre uno spazio quasi liturgico, confermato dalle ombre che salgono lungo i muri «come preghiere senza voce». Essa rappresenta l'immagine più alta della lirica, ove il paesaggio si fa gesto devoto senza bisogno di parola.

Strofa IV — Un canto vespertino attraversa la scena da lontano; resta poi il lume delle finestre, «piccolo, vivo, contro la notte» — immagine di resistenza minima ma ostinata, il primo vero contrappunto luminoso al buio che avanza.

Strofa V — Lo sguardo si solleva verso il cielo e la collina; gli agrumi trattengono la luce sulle foglie mentre il vento ne disperde il respiro, in un'immagine di trattenere e disperdere che anticipa il tema della strofa successiva, il tempo che rallenta ma non si ferma.

Strofa VI — Il tempo rallenta nel cuore dell'ocaso; la campana inclina la sera verso il buio, verbo di grande precisione visiva, quasi meccanica del crepuscolo. «Ogni cosa ritorna alla sua ombra» chiude la strofa in un moto di raccoglimento generale, prima del distico finale.

Distico conclusivo — «Tra il giorno e la notte / resta ciò che non ha voce»: la formula più breve del testo, e la sua cifra ultima. Non è il buio a chiudere la lirica, ma un resto senza voce — lo stesso principio del restare silenzioso che percorre, in forme diverse, tutte e tre le liriche del trittico.

Il tema e il suo posto nel trittico

Se *L'Amore* indaga il limite del sentimento e *Tra il passo e il cielo* il limite dell'esistenza fisica, *Il vespro* lo colloca nel tempo del giorno stesso.

Il crepuscolo come soglia quotidiana, minima e ricorrente, in cui si ripete ogni volta lo stesso principio che regge le altre due liriche — il confine non è perdita, ma luogo in cui qualcosa si raccoglie e resta. Le tre poesie, lette in sequenza, formano una vera progressione. Dal limite affettivo, al limite esistenziale, al limite che si rinnova ogni giorno nel volgere della luce.

Considerazione finale

Nel trittico *Il vespro* occupa la posizione del respiro quieto dopo la tensione delle prime due liriche, non minore per intensità, ma diversa per registro, spostando il tema del limite dal cuore e dal corpo al paesaggio e al tempo del giorno. La tecnica del **Doppio Canto**, applicata a un materiale così sensoriale, mostra qui la sua versatilità, capace di reggere tanto l'argomentazione quanto la confessione quanto, come in questo caso, la pura contemplazione — sempre fedele allo stesso principio, quello di un verso che vive due volte, una spiegata e una compiuta in sé.

***POSTFAZIONE* di IOLANDA PELUSO**

La raffinatezza e l'originalità espressa dalla tecnica del ***Doppio Canto***, a cura di **FILIPPO D'AIELLO**, in arte **MIRKO MARASCO**, destano grande attenzione e larga approvazione nello scopo finale del metodo.

Le tre liriche ***L'Amore, Tra il passo e il cielo, Il vespro***, ovvero il sentimento come dimora, l'esistenza sul proprio orlo, il giorno che declina verso la notte, rispondono alla versatilità della tecnica sopra citata.

Infatti il primo verso di ciascuna quartina, il verso cardine, può essere letto osservando due modalità:

- premessa che i versi seguenti giustificano;
- enunciato assoluto, chiuso su di sé.

Quindi la differenza sostanziale tra i due canti dimostra come l'uno argomenti, l'altro enunci.

Le tre liriche possono essere sicuramente considerate un trittico nascente da una profonda esperienza personale, unite dalla stessa regola compositiva e da un medesimo sguardo sul limite come luogo di vivere.

INDICE

<i>PREFAZIONE</i> di GIANNI DE IULIIS _____	3
<i>SUL DOPPIO CANTO: GENEALOGIA E STATUTO DI UN DISPOSITIVO COMPOSITIVO</i> _____	6
<i>L'AMORE</i> _____	10
<i>TRA IL PASSO E IL CIELO</i> _____	16
<i>IL VESPRO</i> _____	22
<i>POSTFAZIONE</i> di IOLANDA PELUSO _____	29



Filippo D'Aiello, in arte Mirko Marasco (Caserta, 1966), è Cavaliere dell'Ordine Sovrano Templare. Ha servito per 37 anni nella Guardia di Finanza con incarichi operativi, analitici e strategici in ambito intelligence, ricevendo plurimi Elogi ed Encomi; oggi vive a Napoli, dedicandosi all'attività autoriale e poetica.

Scrivere poesia fin da ragazzo, tra natura, amore e musica. Debutta nel 2017 con «Dentro a un sogno», primo volume della trilogia «I pensieri tra luce ed ombra» (primo posto IBS), seguito da «Purezza d'Anima» (2023). Tra i riconoscimenti, in Italia e all'estero: la Targa «Amico della Cultura» del Premio Olmo, il titolo di International Ambassador of Peace, il Gran Premio al Merito Culturale del «The Grand Award to Excellence», il Premio alla Carriera «La Torre in Versi» e la Menzione al Premio Mondiale Nosside.

Fondatore di un'associazione per bambini affetti da morbo di Hirschsprung e volontario con minori in situazione di fragilità, crede che la poesia sia uno strumento per trasmettere un messaggio positivo: amore e speranza per l'umanità e per la natura.

Collana anno MMXXVI de IL CALAMAIO