

Franco Falasca

NATURE IMPROPRIE

(Poesie 1976-2000)

Postfazione di Francesco Muzzioli

fabio d'ambrosio editore

POSTFAZIONE

Francesco Muzzioli
FALASCA, O DELLA “IMPROPRIETÀ”

L'opera di Franco Falasca si è prodotta nel corso del tempo in modo quasi impercettibile. Non che la sua attività di poeta fosse sconosciuta: era nota a molti, soprattutto a quanti si sono occupati in questi anni, ostinatamente, di poesia “di ricerca” e scrittura “antagonista”. Falasca era presente in varie antologie e raccolte, e aveva letto i suoi testi in occasione di numerose letture pubbliche. Così pure era noto l'ambito piuttosto largo del suo operare, in quanto poliartista che si allarga dalla poesia a comprendere anche la prosa (“Una casa nel bosco” è il suo libro di narrazioni pubblicato per l'editrice Latium) e pratica l'immagine, soprattutto nel genere della fotografia, con un'attività oggi documentata nel sito internet illuminazioni web. Tuttavia, era una conoscenza episodica, parziale e limitata a frazioni separate. La riunione in un unico libro dei testi che attraversano l'intero percorso compiuto dagli anni Sessanta all'inizio del nuovo secolo, permette ora di disegnare con maggiore precisione il ritratto di questo scrittore, tentando qualche ipotetico azzardo interpretativo — non un giudizio, per carità, e nemmeno una definizione, perché di questo genere di cose la poesia di Falasca non ha proprio bisogno, promuovendo, semmai, la libertà assoluta del lettore.

Ma, la libertà assoluta, come si fa a produrla e proporla? Non si finisce, appena si pubblica un libro, nella trappola del mercato? E, prima ancora, quando ci si mette a scrivere, non si è già nella trappola del linguaggio? Proprio in relazione a questi “stringenti” interrogativi, quella che Falasca ha intrapreso, in questi anni, è una tattica di clandestinità e di resistenza ai poteri costituiti (compresi i poteri editoriali, giornalistici, critici, ecc...) e soprattutto alle mode di volta in volta egemoniche. La lotta alle mode si traduce, nientemeno, in una lotta allo “spirito del tempo”, una lotta contro il tempo stesso. Infatti, muoversi “con il tempo” significa non muoversi affatto. Una traccia di questa obiezione paradossale allo svolgimento temporale la si può leggere tra le righe nella presenza in questo libro di un doppio indice, il primo che segue la disposizione della raccolta e il secondo l'ordine cronologico. Perché un doppio indice, dirà qualcuno? Non era sufficiente aggiungere la data della stesura al titolo di ciascun brano? Il doppio indice, mi pare, sottolinea un duplice gioco con (contro) il tempo. Da una parte, Falasca sembra voler affermare che ogni suo testo è stato scritto in una precisa contingenza, al di fuori dell'obiettivo “feticistico” del libro da pubblicare, dell'opera cui demandare la propria sopravvivenza autoriale (nevrosi che consuma i poeti di oggi in misura direttamente proporzionale alla emarginazione commerciale della poesia). Infatti, porsi in partenza il problema del libro, significherebbe porsi in partenza il problema del pubblico e finire subito mani e piedi legati in potere dei detentori delle chiavi della pubblicazione. Perciò, da questo lato, il testo che si vuole libero non ha altro contesto che il momento della sua insorgenza autonoma e casuale: del suo mero evento. Ma d'altra parte, però, una volta che è l'opera a formarsi e che il libro, per così dire, si mostra già scritto da sé nell'insieme dei testi raccogliabili, ecco che la prospettiva si rovescia: l'opera si è scritta contro il tempo, contro i suoi idoli e le sue scadenze obbligate; allora essa si deve reimpadronire dei singoli pezzi, rimontarli insieme, in una logica non più di sequenza, ma di blocco intero, dove anche le diverse fasi attraversate diventano (non necessa-

riamente nello stesso ordine) le frasi di un discorso che oggi, a sua volta, avviene come “caso” e nega la pur sempre costituita ritualità della spiegazione “causale” secondo il prima e il poi. Ma come fa, questo discorso poetico a tenersi discosto dal proprio tempo? Un modo, innanzitutto, è quello di assumere in sé (in piena responsabilità) una sua propria logica e di mettere in mora, per farlo, la logica del discorso normativo e normale. Azzardo qui la prima indicazione interpretativa: la poesia di Falasca è fondata sull'incongruo. Essa dunque si porrebbe in discendenza dalla linea che va da Rimbaud (esplicitamente citato, in questo libro, come pure nelle *Illuminazioni* cui è intitolato il sito falaschiano) ai surrealisti; là dove, per la precisione, la sintassi è conservata come schema, ma è alterata dalla presenza di elementi che non dovrebbero poter stare insieme. Nature improprie, proprio. Di questa logica illogica il primo esempio si può trarre semplicemente dai versi iniziali del libro (da *Il riposo*, collocato in apertura): «Da rivoli secche armonie / non compensavano asce / che turpi assecondavano corpi od occhi». Chi volesse far “quadrare” questo brano si troverebbe a dover rispondere ad alcune domande irrisolvibili, tra cui: come sono le armonie “secche”? Sono “secche” perché ottenute con suoni privi di diffusione (ma i suoni secchi sono il contrario di una musica armonica) oppure sono “secche” in contrasto con la liquidità fluente dei “rivoli”? E se fossero magre? Ma poi: le “asce” sono forse una misura, visto che potrebbero essere “compensate”? Cosa fanno di riprovevole le “asce” tanto da essere chiamate “turpi”? Perché sono costrette a scegliere se venire incontro ai “corpi” o agli “occhi”, insomma, optando tra il tutto e la parte? L'unico modo per cavarsela è quello — come vedremo — di astrarre dai significati letterali e di intendere “rivoli”, “asce”, e quant'altro di discordante s'incontri, secondo i rimandi delle connotazioni; nella fattispecie, nel senso di un contrasto tra continuità (i “rivoli”) e rottura (le “asce”). Ma procediamo con un altro esempio, ripreso all'altro capo del libro, dalla parte finale (da *Caduta di Fregellae*): «No, non era l'oblio stancamente sparso / a danneggiare il portale al termine del dialogo / od a corrugare l'occhio ed al ritmo della percussione / danzare seminare osservare la luna». Nemmeno qui ci districiamo facilmente, di primo acchito: non sappiamo chi siano gli interlocutori del dialogo testé terminato, chi siano gli smemorati che fanno parlare di un “oblio sparso”, a quale nobile edificio appartenga il «portale» danneggiato (sia pure da altri); mentre il suono percussivo sta bene alla danza, ma un po' meno alla semina, per niente all'astronomia lunare (ma poco dopo il nostro satellite si ripresenta: «Sotto la stessa luna l'etica coagula / pensieri e sentenze da presunta larva»; a cosa pensa una “larva”? per giunta quali particolari pensieri ha, presumibilmente, una larva “presunta”?).

Una poesia della complessità, dunque, che punta sulla mescolanza, l'incrocio, il montaggio, componendosi in una sorta di “geroglifico” verbale. La matrice di questa operazione, tuttavia, non è tanto (come nelle avanguardie “storiche”) nella volontà di scandalizzare e neppure in un aristocratico disdegno delle masse ignoranti. Piuttosto, il punto di partenza di Falasca può essere trovato nel modo che la sensazione assume nell'epoca della modernità avanzata, in presenza di una focalizzazione percettiva che dilata i particolari e inventaria il loro “evento” rispettando l'occorrenza caotica della vita. L'indicazione di questa matrice Falasca la fornisce, nel suo libro, soprattutto attraverso il testo degli *Appunti descrittivi*, che dovrebbe essere tra i primi scritti da lui. Dalla polverizzazione del vissuto penetrano nel linguaggio scarse registrazioni, dettagli staccati dati come frammenti (fra l'uno e l'altro, lo spazio-tempo vuoto dei puntini di sospensione) e offerti con l'oggettività della mera “descrizione”, priva dell'intervento volontario del percipiente. Da questi primi esperimenti ancora legati all'orizzonte “fenomenologico” del mondo percorso con i sensi, si passerà poi al procedimento dell'accostamento “anarchico” delle parole, come elementi sciolti (ma forse si dovrebbe proprio dire: liberati) dal loro contratto di utilizzazione pratica. E, tuttavia, non è che, una volta tolto l'imperativo sociale della funzionalità, le parole possano fare ciò che vogliono, ché sarebbe operazione facile e finirebbe per affidarsi fin troppo all'inconscio della lingua (cioè proprio a ciò che di più legato al

sistema ci sia). A metterle insieme in un testo è ancora un progetto di comunicazione, solo di grado sostanzialmente diverso da quello usualmente comunicativo. Innanzitutto, mentre il linguaggio utilitario ha bisogno dell'isotopia, come ci spiega la semantica strutturale, il linguaggio poetico ha di mira al contrario l'accostamento dell'eterogeneità, in quanto solo da essa si determina la produzione autenticamente creativa. All'eterogeneità dei componenti si ispirano i versi già precedentemente riportati, tra "armonie" e "asce", tra "etica" e "larva"; e si tornino a leggere in questa chiave quelle battute trimembri prive di virgola in cui spesso sfocia la versificazione di Falasca (del tipo: «funghi pentole durlindane», «nomi oggetti piante», «topi pentole pietre», «confini decifrazioni irruzioni», ecc.). La legge dell'eterogeneità richiede la diversità e lo scarto; e così s'incomincia già a capire che per Falasca non basta mescolare qualsiasi cosa, né ci si deve accontentare della qualunque confusione. E i capi della diversità che Falasca riannoda o rimette in contatto in cerca di salutari controcanti sono, anche, i poli del movimento, che gli è caratteristico e peculiare, tra metropoli e provincia; o, per meglio dire, come la sua poesia attesta a piene mani, tra il "naturale" e l'"artificiale". Questa opposizione si declina, poi, in vari modi, negli apparentamenti semantici perpetrati; sarà combinazione di astratto/concreto, oppure di semplice/complesso, o sarà soprattutto un curioso connubio tra il "campestre" e lo "scientifico" («ed io barocco / o rurale», dice di sé il poeta stesso). Così Il riposo: «Il più riposante dei luoghi / addensa in sé chiavistelli polveri da sparo / seni ovattati ellissi / cocomeri dardi logici / machiavellici astratti o blindati desii / satanoni bendati / ricettine termoliquorose semplici / sorridenti / fate-sciocche e fate-belve / lungimiranti dardi / aereo-puntuti rimproveri»; e via "addensando". La natura dovrebbe promettere la conciliazione del "riposo", tuttavia nei suoi reami circolano elementi discordanti e dissonanti che rovesciano la naturalezza, sia perché vi immettono aggressività ben poco rassicuranti (la "polvere da sparo", i "dardi", le fiabesche "fate" mutate in "belve" feroci), sia perché vi inseriscono il rovello del rigore del pensiero "logico" e il senso di colpa dei «rimproveri», sia infine perché tolgono a qualsiasi parola il suo tranquillizzante legame ingenuo con la cosa designata: perfino i bei rotondi «cocomeri», messi in mezzo come sono tra le «ellissi» e i «dardi logici», non possono più essere decodificati come prodotti della terra; non è rappresentato alcun orto, qui, dove ogni costruzione di senso è spiazzante. Allora, si potrebbe interpretare il titolo complessivo del libro, *Nature improprie*, come una dichiarazione di "improprietà" della parola: nessuna parola è più "appropriata", quindi nessuna parola è più "naturale", e quindi ancora nessuna scontata "naturalezza" può essere sottratta alla indebita e inventiva circolazione del senso.

Ora, la forma che il caos dell'eterogeneità assume spontaneamente è quella dell'elencazione. Gli elementi diversi si sommano, si giustappongono, si accumulano, in quanto frammenti di un mondo incomponibile. L'elencazione utilizza una furiosa paratassi ed è la prova di un movimento infinito, non sistematico (si potrebbe sempre aggiungere qualche altra cosa) e che non può trovare altra fine che per caso. Lo stigma dell'elencazione sta nell'assoluta uguaglianza degli elementi che vengono sommati; uno vale l'altro. Se ne potrebbe trovare l'analogo nel modo stesso che Falasca segue, nelle letture davanti al pubblico, per recitare i suoi testi: con un distacco totale, un tono medio prolungato, una sorta di indifferenza alla drammaticità. Questo sviluppo piatto potrebbe confermare l'argomento che Pasolini rivolgeva a suo tempo contro l'avanguardia (quando diceva che in essa «l'uguaglianza di valore che viene instaurata... toglie le punte espressive e livella il grafico delle oscillazioni linguistiche fino a una forma piatta e regolare»); argomento che ho sempre ritenuto avesse da esser ribaltato a favore dei "livellatori"; tuttavia, comunque la si pensi a proposito dello scontro tra Pasolini e il Gruppo '63, livellamento non significa per nulla la destituzione completa dei significati. Per una verifica, si può andare a riprendere, in Falasca, la parte finale di *Aia* (testo datato al 1981): «il rullio del motore / il legno rosso / le donne sotto il grano / forcine infilate nell'aria / braccia sudate / tran tran di rumore / pipa / musica cadente / specchio estivo / il giorno l'ora / il gesto (premeditato)

/ l'incuria / le nozioni / l'indifferenza (assenza di prove) / l'accortezza di evacuare il sospetto / attraverso le perifrasi / la paura / cumulo di cose / il tempo (il pendolo) / un vizio fuor di sé»; e ci si renderà conto della complessità dell'operazione. Abbiamo una sequenza di frasi quasi completamente nominali, che, in apparenza, rimandano al ricordo di qualche attività campestre (forse di trebbiatura), della quale lampeggiano sparse percezioni, con esiti di parcellizzazione o sineddoche a vari gradi: le «forcine», le «braccia», la «pipa». Svolgendosi, però, verso la rarefazione concettuale (le «nozioni»), con tanto di parentesi che insinuano un commento straniante e non-coinvolto; non a caso gli unici versi collegati tra loro — dove la logica del testo non va accapo — sono quelli («l'accortezza di evacuare il sospetto / attraverso le perifrasi») che parlano di una qualche strategia di tipo retorico e dunque assumono una posizione metalinguistica. Per raggiungere, in ultimo, alcune indicazioni di fondo, il «cumulo di cose» dicendo esattamente quello che sta facendo la pratica dell'elencazione, «il tempo» alludendo al nodo centrale della poetica di Falasca e al problema del ricordo (la memoria è una vittoria del passato o del presente?), infine la proiezione del «fuor di sé» facendo saltare qualsiasi intimismo potesse essere richiamato in servizio come collante del disordine dei differenti particolari.

Già in questo rapido accenno di analisi emerge la presenza, all'interno dell'enumerazione stessa, di un filo ragionante. E infatti un traliccio argomentativo, come trama sottostante anche la più impervia illogicità, è uno dei tratti di questa scrittura. Non per nulla, del suo paesaggio fa parte la filosofia («ed odorosa la filosofia inumidiva / le flessuose vie»). Una traccia discorsiva percorre questi versi, pervenendo a ri-definirne i termini, perciò a carico della ricodifica personalizzante delle parole. Non ci si deve sorprendere di incontrare un testo proprio intitolato *Discorso*, in cui, rivolgendosi all'«anonimo / o ignoto lettore», Falasca mette in discussione le «irrequietezze volute» del suo testo. Se l'esito della «improprietà della natura» poteva sembrar essere quello di naturalizzare qualsiasi cosa, immergendo nel paesaggio anche i termini tecnici del linguaggio, così le «acquittrinose sintassi» o la «risibile forma / incantato arboscello», come gli stati mentali «timida vanità / ed inebriata insipienza / di non so qual tipico sapore» (sto citando da Amarezza, del 1984); altrettanto può apparire, con movimento uguale e contrario, che si nozionizzi qualsiasi fenomeno. L'«improprietà», infatti, sposta tra loro le diverse nature con un effetto non lontano da quello della allegoria. È una conseguenza inevitabile dell'immaginario di questa poesia: quando apro, per usufruire della concretezza di un esempio, un testo come *Recitazione*, non posso fare a meno di reinterpretare a un livello concettuale gli elementi concreti che mi vengono incontro: e allora la «mistura» mi fa pensare alla mescolanza libera e illogica degli ambiti verbali, e i «crocicchi» alle intersezioni semantiche, il «calcolato evolversi» a un progetto costruttivo e la sua successiva negazione (il «non calcolato evolversi») alla contraddizione della libertà procurata. E, ancora, l'«alveare» alla pluralità degli apporti, lo «sconfinamento» al superamento del senso codificato, il chiasmo anche sonoramente ribadito, «pazza e paziente o paziente e pazza», di nuovo alla contraddizione del calcolo e del caso. Infine, nell'accostamento di «nozioni e versi / appropriati o di troppo», non posso evitare di ritrovare l'insieme di concetto e invenzione poetica, nonché, per giunta, di nuovo il lavoro sulla «proprietà» che, laddove rischi la banalità del normale, viene subito scavalcata in direzione del «troppo».

Il metalinguaggio, oltre a sottendersi come una sorta di secondo senso ipotetico, erompe in vari punti in forme di riferimento esplicito. Sono spiragli estremamente significativi, in quanto esprimono una critica del linguaggio o meglio, per la precisione, una critica rivolta all'illusione (o «inganno») che tra le parole e le cose esista un semplice rapporto biunivoco. L'illusione della comunicazione è seccamente stigmatizzata — anche se, è bene ricordarlo, si tratta solo di velocissimi lampi — soprattutto nei testi attorno al passaggio degli anni Ottanta. In vari modi: ora l'argomento è che la trasparenza «mimetica» della parola dimentica che la stessa realtà è il prodotto di un lavoro sociale di valorizzazione di tipo simbolico: «come può il linguaggio

mimare / quello che accade / se quello che accade / è già linguaggio (?)» (da Il senso, 1981); ora si tratta del senso comune: «ma il senso comune / ha continuato a credere / che l'inganno sia comunicabile» (da L'inganno, 1980); ora s'interviene sulle modalità della poesia come espressione del sentimento o di profondità recondite (liquidando insieme i cascami dell'ermetismo e l'impegno ingenuo e trionfalista) e si propone, invece, un decisivo spostamento "democratico" che trascini «il significato / dallo spazio inerte di segnale esistenziale / a momento di comunicazione tecnica / fine del mito della disperazione / e del linguaggio come requisitoria» (da Poema banale, 1977). Qualcosa di analogo è riscontrabile anche in successive aree cronologiche: è del 1990 Sentimenti, in cui viene ribadito che l'espressione dell'emotività non solo costituisce il suo più completo tradimento, ma approda all'inerzia e alla carenza di attività conoscitiva («Se tradurre potessi / i sentimenti in parole / e note effuse dall'arpa ai giorni / astiosa / parole avrei vuote / e dicerie di sentimenti / che amore non smascherano»). Dunque conoscere vuol dire, al contrario, spostare le parole dai contesti dell'abitudine, smascherare la loro perdita di senso, affrontare la sfida dell'incomprensibile. La lotta contro la codifica del linguaggio costituito, passa per lo spostamento e la costruzione abnorme, ma ha sullo sfondo l'ipotesi radicale dell'annullamento e della cancellazione del senso. E cancellazione non vuol dire semplicemente una riga tracciata sopra le parole, sebbene qualcosa del genere avvenga almeno in un testo, Selciato (del 1981), dove i puntini di sospensione sembrano alludere alla porzione mancante, probabilmente sottratta con intenzione, di un testo autoridotto. Cancellazione è anche la prassi di negazione della comunicazione "esistente". Se il significato è merce, allora per sfuggire alla merce occorre produrre il non-significato. Bisogna che il discorso sia un meccanismo accuratamente costruito per essere a somma-zero, per girare a vuoto, per svanire nel nulla. Un titolo interessante, in questa prospettiva, è Una teoria del contenuto e dell'evaporazione. Dire il niente, oppure non dire: «non posso alludere oltre»; o anche: «evita per gradi di parlare di pensare». Eppure, insorgono almeno tre gradi di obiezione: —1) perché tanta fatica? se non si "vuole dire niente" non si fa prima a tacere? —2) non è il rifiuto della parola un gesto sempre uguale e in definitiva monotono, quindi poco "creativo"? —3) di più: non è dire il Nulla la massima pretesa della parole? Rispondo che qui non si tratta di una delusione metafisica o da teologia negativa, né di una sottrazione che arriverebbe sempre e comunque allo stesso risultato, bensì di un "non poter dire", che da un lato si scontra con le censure (del discorso "logico", serio, normale), dall'altro lato si batte contro la tentazione della rivelazione, che attrae la poesia verso l'area della manifestazione sacrale. La parola-silenzio della poesia deve sempre distruggere quell'oracolo in cui potrebbe trasformarsi, per via dell'alonatura atmosferica dell'assenza, e assumere di nuovo valore positivo e addirittura in proporzione verticalmente assoluta. Questo lavoro è affidato all'espressione di un "non poter dire" che deve essere di volta in volta costruito — senza alcuna tragicità, ma piuttosto con la naturalezza del caso — dentro una rete di significazioni esitanti e provvisorie. Lo stato di complicazione (l'«oscuro geroglifico», scrive da qualche parte l'autore) si trasmette a tutti i livelli del testo, comprese le persone, l'"io" e il "tu". Sì, perché, sebbene si tratti di una poesia che lavora palesemente, come dicevo, sulla "rete di significati", quindi sull'impersonalità, ciononostante le persone continuano a farne parte e ad esservi implicate — anzi: oggi più che mai. C'è infatti un legame sempre più stretto tra poesia (scrittura in genere) e identità. Ma, mentre l'usuale soluzione poetica è quella rassicurante di una immagine riconoscibile garantita all'io e al suo relativo e speculare tu femminile, qui viene in evidenza il collegamento tra i poli della comunicazione, il tessuto linguistico-simbolico (l'economia, come preciserò più avanti) che produce l'identità come una somma problematica, oppure come una strategia precaria. Seguendo Rimbaud (il suo famoso «io è un altro»), l'io non è che una proprietà a rischio, accerchiata com'è da una alterità sempre incombente. Dice Zero ellittico di un «ostico altro / altro dal vissuto inerme di demoni infimi / altro dal tuo confinante corpo / altra anco-

ra la proposta non detta...». Anche il “tu” femminile circola molto spesso nei testi di Falasca, non tanto in forma di personaggio, quanto in brandelli di interlocuzione, parti del corpo, incroci di messaggi e impulsi erotici. L’eros indicato in vari titoli (*Imene*, *Canto erotico*, *Donna / antologia*) è più che altro una traccia che sottende l’attrazione tra le parole. Talvolta si rende vago quanto la sfumatura di un colore, come quando la polarità femminile si concentra in una tinta e nelle sue nuances («bionda / castana / castano-chiara / castano-scura / la peluria soffusa / la pelle...»). C’è una “poetica del colore” in Falasca, forse da collegare alla sua esperienza di artista visuale. Colori che, da un lato, sono corrispondenti a elementi naturali, ancora una volta di tipo “bucolico” (“ciliegia”, “fragola” e simili); dall’altro rimandano invece al make-up, e quindi alla seduzione dell’artificiale — di nuovo un cortocircuito, un «pensiero testacoda».

E cosa pensare dell’uso dei diminutivi? Anch’esso pare legato a una controparte femminile, dove però il “grazioso” non può evitare di ospitare connotazioni dissonanti («putrescina ochetta / ... / sentenziosetta pullula garrula / stride forosetta maligna e malizia / ... / dolce stelletta sulla figurina / rosa e danzerina»; si legge sparsamente in *Il riposo V*). Ma bisogna allora considerare, nel suo complesso, la presenza in questi testi di una specie di “lirismo”, che si identifica — soprattutto nel già citato *Il riposo* — in echi citazionali e in formule codificate quanto al lessico (come “desio”, “periglio”, “speme” e i numerosi troncamenti: “torrion”, “avvenir”, “pensier”, “turchin”, ecc. ecc.), alla presenza sia pur sporadica della rima (e c’è anche una allocuzione alla rima: «“Mia rima / donami saggia ogni tua segreta via”») e della metrica. Si prenda, per esempio, questa sequenza (ne *Il riposo I*) di endecasillabi pressoché corretti: «odor di bosco finestra senza fine / ché giace amor in sconosciuta veste / sirena erbetta pera o campanella / ritta s’addestra nebuletta sposa / ridente vasta o spiritosa spina / luna giallona e prugna secca e vino / ancora m’addestri ancor se anche m’affino / non so d’altro parlar e temer verbo...». E si noti la tonalità addirittura — si direbbe, il massimo del classico — “petrarchesca” e pure la fitta rete di rimandi sonori interni che, oltre alla rima vera e propria (“vino”-“affino”; più, subito dopo, “turchino”), sfrutta l’assonanza finale (“fine”-“spina”), la rima interna (“odor”-“amor”; “finestra”-“s’addestra”; “erbetta”-“nebuletta”; “sposa”-“spiritosa”), l’uguale inizio (“giace”-“giallona”; “ritta”-“ridente”; “sposa”-“spiritosa”-“spina”), e altre allitterazioni (“veste”-“vasta”; “bosco”-“sconosciuta”; “erbetta”-“verbo”; “campanella”-“giallona”). È evidente che il tono non è canonico fino in fondo e che la «luna giallona» e la «prugna secca» non evocano troppo auliche rimembranze, quanto piuttosto rusticità popolari; eppure non mi pare si possa parlare di parodia tramite abbassamento. Ricordo che Falasca ha usato, negli anni Settanta, per un suo brano di prosa, il titolo *Senza ironia tecnica*. Ciò basta a metterci in guardia. Si tratterebbe, allora, non di un “travestimento” e neppure di una dispersione del patrimonio culturale (in definitiva ovvia; avverte Falasca, ricalcando un celebre motto, che «il fascino dell’opposizione genera mostri»), quanto — direi — della parodia impassibile di un lirismo congelato. In pratica le forme propriamente poetiche (arcaismi, troncamenti, diminutivi, rime o endecasillabi che siano) tornano come meri residui o relitti fortuiti all’interno delle associazioni della memoria automatica. La loro presenza è accolta non con la religiosa pietas dell’antiquariato nostalgico (che crede l’unica Poesia possibile quella con la maiuscola, esistita nel passato), ma neppure con il culto rovesciato in oltraggio nel furore demistificante. Oggi la tradizione è estromessa dal mercato, non tiene più il livello “alto” dell’autorità e quindi del potere. Può, allora, essere ricompresa in un gioco di differenze ugualmente plausibili, tutte di pari livello (anche in quella recitazione monotonale che dicevo). In una riconversione imperturbabile come il volto di Buster Keaton.

Il tutto, poi, viene a trasparsi in un luogo astratto e allegorico: in uno spazio mentale. La mente non ha più difese. È un nodo di collegamenti, nella rete dei pensieri. È un passaggio di transcodifiche, decostruzioni e alterazioni. È un luogo invaso dalla merce (se «capitalismo vince», co-

me scrive il nostro autore, dunque c'è anche una economia mentale) e nello stesso tempo in-vendibile, dato che la poesia che vi ha campo è ormai stata affatto emarginata dal mercato e dai suoi gangli più decisivi. La regola della comunicazione vuole messaggi semplici. Ma il "senso" entra in contraddizione, perché la facilità lo impoverisce e priva di energie le risposte ai messaggi mediatici. Nello stesso tempo, anche il senso difficile della poesia entra in contraddizione, perché negando il "mito del senso" che mette l'autore sul piedistallo di una sacerdotale sentenziosità, riducendolo all'insensatezza, alla negazione comunicativa, addirittura al silenzio, si finisce per produrre pur sempre un senso, e occorre esser capaci di saperlo fare. Come dicevo cominciando, se i testi si disperdono nel tempo e nelle loro episodiche occasioni, pur sempre, alla fine, vanno a costituire un'opera, magari senza volerlo. Da ciò si deduce che la decostruzione dell'economia mentale è infinita ed è di per se stessa un paradosso: tale paradosso continuamente rovesciabile è la materia della poesia di Falasca.

Mentre la poesia nostrana si accontentava di arroccarsi nella difesa dei privilegi perduti, finendo per essere un reparto o reperto accademico (la stessa avanguardia è ormai, di norma, celebrata come cimelio culturale), oppure solamente una solitaria autocontemplazione, o ancora, al massimo, un rifacimento fintamente astuto, Falasca si è tenuto alla larga da qualsiasi feticismo poetico, sordo alle sirene della libido nominis, attento a non concedere nulla all'autoritarismo dell'attualità e ad avvertire, invece, il rovescio dei tempi, ha attuato nei suoi versi uno sperimentalismo affatto originale, per niente meccanico e prefissato in partenza e altrettanto poco preoccupato dalle influenze di trascorse innovazioni, rigorosamente "fuori del giro" delle conventicole e dei loro formulari, una operatività impassibile che, nel complesso reticolo della "scrittura dell'incongruo", mette in questione la doxa dell'immaginario collettivo e invita a sensibilizzarsi alla scoperta del linguaggio, mettendosi esattamente nel punto in cui le parole si innervano di "sensi" diversi e vitali, non ancora del tutto codificati e, forse, non mai del tutto codificabili.

Se la poesia in genere ci dà l'esempio di un testo che informa da sé il proprio codice, la poesia di Falasca è testo-codice in alto grado. La tendenza è quella della personalizzazione del linguaggio (tutto l'opposto, però, si badi, dell'uso del linguaggio come espressione personale). Per di più, con la consapevolezza delle relative contraddizioni, in quanto il linguaggio, per quanto tendenzialmente ri-codificato, rimane pur sempre fondato sulla convenzione sociale. La poesia è il campo di una lotta per il codice: un campo di comunicazione che, perciò, non può non essere incerto (perché non si è mai sicuri di aver colto la nuova significazione voluta dall'autore; e neppure l'autore è mai certo di averla prodotta), enigmatico (perché si devono collegare sparse e lacunose tracce di senso, senza essere garantiti) e parziale (perché non si ha a che fare con un corpus chiuso e definito, ma potrebbero sopravvenire sempre nuovi testi a modificare le approssimazioni raggiunte). Ci troviamo, insomma, in una economia mentale aperta; o, per dire altrimenti, sul terreno dell'informale: di un segno dato come gesto interrogativo. Finché, a questo punto, nello sforzo di derogare alla "proprietà" del linguaggio, possiamo infine riconoscere una avversione radicale ad ogni "proprietà", appropriazione, impadronimento e oppressione.