

confinarsi in una tendenza. Qui si vede quanto l'America abbia fatto per la poesia degli italiani che vi sono approdati. Non posso dire se l'abbia resa migliore – perché bisognerebbe aver avuto due vite dalle due parti dell'Atlantico, e poi confrontarle, per sapere che cosa si è guadagnato e che cosa si è perso – ma certamente l'ha resa più libera. La fatica di non farsi dimenticare nella madrepatria è confortata da quei lunghi periodi di assenza dal catino poetico nazionale in cui uno può tirare il fiato e osare.

Sul fatto che la poesia di Fontanella sia sempre in viaggio, spesso concepita e scritta tra un mezzo di locomozione e l'altro, non insisterò, perché l'antologia critica che conclude il volume ne parla abbondantemente. È la prima costante che si offre al discorso critico, ma non è quella che a me interessa maggiormente. Io sono più attratto dalla libertà di poter reimmaginare Pompei e la Gradiva di Jensen (nel poemetto *Bertgang*) da un altrove che le rende irraggiungibili ma vive. Non so se *Bertgang* sia stato scritto in America o in Italia, ma non è determinante saperlo. La poesia di Fontanella è troppo mediterranea per potersi americanizzare, ma ha bisogno dell'America per radicarsi nella propria mediterraneità. *Bertgang*, d'altro canto, è il punto d'arrivo di una lunga conversazione poetica tra le due sponde dell'Atlantico, iniziata molti anni fa proprio con la fondazione della rivista che ora state leggendo, della quale Fontanella è stato direttore per quasi quarant'anni.

Avanguardia, simbolismo, orfismo, confessionalismo, mediterraneismo. Tutto ciò è "visibile" in *Dell'ultimo orizzonte*, ma come un banco di nuvole contemplate da un aereo, quando non riesci a capire

se sono vicine o lontane, e bisogna che l'aereo le attraversi per poterne avvertire consistenza e dimensioni. Nessun proclama, poche dichiarazioni. Nulla di esterno o che si voglia sovrapporre al fluire dei versi. Poi qualcosa si stacca sopra il resto. Per me, oltre a *Bertgang*, è *L'adolescenza e la notte*. Qui l'antologia non basta, bisognerebbe recuperare il libro intero, ma se devo indicare una poesia alla quale sono ritornato più volte, è quella che comincia con «Avevo una cagna ilare e gentile, / di sera strusciava il muso sulla mia mano / appoggiata al braccio del divano». Qui siamo al puro linguaggio, al puro "dire" senza nessun'ansia di significato che lo venga a disturbare. È rarissimo che accada. Ma, quando accade, teniamocelo stretto.

Alessandro Carrera

GIORGIO MOBILI, *Sunken Boulevards*, Burlington, VT, Fomite, 2021, pp. 116, \$15.00; *Missori / Missouri*, Roma, Edizione Fili d'Aquilone, 2023, pp. 80, € 13,00.

Non ho una grande passione per i libri di poesia con illustrazioni. Tranne rari casi, ho sempre l'impressione che le figure cerchino di portar via qualcosa ai testi, o che magari vogliano dare un senso troppo preciso alle immagini che il lettore deve far emergere nella sua mente a partire dal testo stesso. Che cosa rappresentano, quei riquadri a fianco dei versi? Un commento, un'offerta di aiuto o una violenza? Ma so che non c'è una regola generale. A volte, ai poeti viene chiesto di commentare in versi immagini già selezionate. Anche con le dovute eccezioni, i risultati non sono mai molto eccitanti. Ci sono casi

in cui alcune illustrazioni sono scelte, o anche realizzate appositamente, per commentare una sequenza poetica scritta indipendentemente. Qui gli esiti possono variare. Ma quelli migliori si ottengono quando le immagini sono in una certa misura autonome rispetto ai testi, quando creano una sequenza parallela, a suo modo poetica, ma che non si pone in competizione con la poesia.

Un esempio di questa fortunata coincidenza è *Sunken Boulevards* di Giorgio Mobili, pubblicato dalla raffinata Fomite Press di Burlington, Vermont. Si tratta di cinquantacinque poesie in piccola parte tratte dagli ultimi libri dell'autore e in gran parte originali, tradotte o scritte in ottimo inglese dall'autore stesso (che ha la fortuna e il talento di poter giocare su tre tavoli: italiano, inglese e spagnolo), accompagnate da quarantotto fotografie in bianco e nero, quasi tutte scattate dall'autore stesso, in Italia, Cile, Stati Uniti e forse anche altrove. Alcune foto sono istantanee di vita vissuta; altre aspirano a quella particolare metafisica che nessun pittore ha ereditato da de Chirico ma i fotografi sì. Sarebbe facile citare Luigi Ghirri, forse l'ultimo dei grandi fotografi metafisici, visto che qualunque casa isolata nella campagna lombarda fa venire in mente il suo nome. In realtà, nelle fotografie di *Sunken Boulevards* non si imita nessuno; sono costruite, o meglio assemblate, nello stesso modo in cui Mobili assembla i versi delle sue poesie. Non importa che alcune siano a fuoco e altre sfocate. Non importa che alcune siano casuali e altre siano studiate. Ciò che conta è che vista una foto non è possibile immaginare quale sarà la prossima, così come accade per i versi.

La poesia di Mobili è un continuo scompigliare di carte. Fa venire in mente un artigiano meticoloso che allinea su un gran tavolo da lavoro tutti gli strumenti di cui dovrà servirsi e anche molti che non gli serviranno mai. Dopodiché, li riconfigura in un disordine che soltanto lui potrà capire. E tanto meglio se non lo potrà capire nemmeno lui. Mobili ha esteso il taglio metonimico dall'immagine al verso, dal verso alla strofa, dalla strofa alla composizione, e dalla singola composizione alla sequenza o a un intero libro. È un esperimento pressoché unico nella poesia italiana contemporanea. Ha pochissimo a che fare con le tecniche dell'avanguardia e molto invece con una decostruzione e anche una parodia, in senso alto, di ciò che l'ermetismo è stato, senza dimenticare la radice simbolista. Mobili non vuole dare un senso nuovo alle parole della tribù. Le prende come materiale da costruzione e le lavora a blocchi. C'è qualcosa dell'architettura brutalista nel modo in cui accosta i versi, e lo si avverte tanto in italiano quanto in inglese. Perfino il vecchio trucco "the x of y" (come a dire, l'autostrada del rimpianto, i mulini a vento della mia mente) che già faceva infuriare Ezra Pound, quando riappare come un fantasma in *Feathers* ("let the white meltdown of eternity / fill in the hole of your grief") si fa accettare senza sembrare un residuo bellico perché viene seguito, e qui traduco, da: "Molto bene grazie", dirai quando ti chiederanno della tua salute mentale, / la lingua che parliamo preservata per uno scrutinio futuro / negli annali degli uccelli" (p. 61).

Sono gli annali degli uccelli a risolvere la situazione. Sono loro a dare quel colpo di timone che retroagisce sui versi precedenti rendendoli inquietanti. È come

se lo scioglimento dell'eternità e il buco del dolore di qualcuno abbiano generato una più lunga serie di considerazioni che l'autore avrebbe potuto scrivere e che invece ha cancellato – non dalla pagina, ma proprio dalla sua mente. Negli annali, o negli almanacchi degli uccelli non c'è posto per le spiegazioni. Di più, «the annals of birds» non danno per nulla l'impressione che si tratti di un altro *x of y*. Non sono un'immagine che debba condurre a un'altra immagine. Sono il termine assoluto. Ciò che non entra negli annali degli uccelli, che è come dire ciò che non entra nel linguaggio degli angeli, non vale la pena di essere scritto. Quel tenue filo di salute mentale teso fra l'eternità e gli uccelli deve essere percorso da un funambolo a occhi chiusi, che può essere tanto l'autore quanto il lettore.

*Missori / Missouri*, a tutt'oggi l'ultima raccolta di Mobili, conferma che l'autore è un geografo mentale. Giuseppe Missori, che salvò la vita di Garibaldi a Milazzo, ora è il nome di una piazza e di una fermata della metropolitana milanese a due passi dal Duomo. Una semi-piazza a dire il vero, per varcare la quale automobili, autobus e tram devono sperimentare geometrie non euclidee. Missouri invece è il fiume che dà il nome a uno stato piuttosto sonnacchioso. Confluisce nel Mississippi nei pressi di Saint Louis, la città dove Mobili ha completato i suoi studi. È imperativo che il lettore si adatti alla geografia fantastica creata dall'autore: deve veramente pensare di uscire dalla metropolitana di Piazza Missori e ritrovarsi a Saint Louis; deve essere sicuro che un momento di distrazione a Saint Louis lo ricondurrà a Piazza Missori, che Piazza del Duomo dia su Corona Street o magari che Piazza Velasca si affacci su Maccarese, frazione

di Fiumicino. A Lisbona si beve «l'ultimo caffè del continente» ma al «Bar del Trani» (p. 42), con rima lontana perché viene dopo otto versi, la voce di Achille Togliani «succhia l'aria dallo stomaco», e uno si chiede: ma in quale spazio-tempo ha mai vissuto Mobili? Dove vive tuttora? Che cosa ci è più estraneo della parola «trani» (che io non sentivo più da quando avevo dodici anni, mi ricordo soltanto che evocava osterie dove si andava a ubriacarsi di vino rigorosamente *bootleg* o, per chi era astemio, a ordinare una *gazzosa* scura e dolcissima che allora si chiamava spuma). Quanto ad Achille Togliani, che ci è più alieno di un trovatore medievale, ci vuole un bel coraggio a sbatterlo in faccia al lettore.

Nelle poesie di Mobili ogni tanto si aprono come dei buchi neri, delle distorsioni nelle quali si può finire risucchiati. Ne viene risucchiato anche l'autore. Mi sembrerebbe strano se anche lui fosse convinto dell'autonomia di versi come: «Oltre il nastro bianco della spiaggia / la cartapeccora / del tempo che si sfaglia. / Si contraddice il mare: senza noi / non sopravviverà» (p. 51). Singolari davvero questi fondi di cassetto dell'ermetismo che per pietà non riusciamo a buttar via. Strano soprattutto perché nei libri precedenti questa pietà Mobili non l'aveva mai avuta. Che ricompaia, la pietà, nella terza sezione («Il lungo inverno») è invece più che giustificato dal suo essere un'elegia in memoria della madre. Qui non abbiamo più l'impressione che l'autore stia sparigliando le parole. Se ha deciso di abbracciare la spirituale povertà del sentimento, glielo concediamo volentieri, soprattutto perché a p. 68, con un «immenso casonetto dell'addio» ci riserva uno schiaffo che non ci aspettavamo e che riscatta tutto.

Ma il cuore del libro non è dove sta il suo cuore (i libri, non il cuore, fanno di questi scherzi). Sta poco prima, a *Maccarese Beach*, la composizione più lunga dell'intero volume (pp. 53-54). Sette strofe di cui le numero dispari finiscono sempre con Maccarese Beach: «sotto il telo / di Maccarese Beach», «sull'eternità / di Maccarese Beach», «giù alla stazione / di Maccarese Beach», «prendi l'uscita / per Maccarese Beach». È il luogo dove tutti gli specchi rotti vengono a farsi riattaccare con il nastro adesivo. Tutto può accadere a Maccarese Beach, dal «grand guignol delle cause al vento» a «un revival dei Bisonti» (il dimenticato gruppo musicale, ormai assurdo quanto Achille Togliani) fino al «lungo addio di Sunset Boulevard». Ha poche rime e non ha musica, ma è in qualche modo una canzone. È la *Desolation Row* di Giorgio Mobili, il luogo dove tutto è possibile e niente accadrà mai. Può essere che con *Maccarese Beach* Mobili abbia chiuso un capitolo. Può essere che la terza sezione lasci per la prima volta la porta aperta al sentimento esplicitato come tale. Può essere che questo sia il suo futuro come poeta. Personalmente però non vorrei che lasciasse per sempre Maccarese Beach, di cui sembra conoscere ogni anfratto.

Alessandro Carrera

GUIDO MONTI, *Le stanze*, Pequod, Ancona, 2022, pp. 68, € 13,00.

Guido Monti, nato a San Benedetto del Tronto nel 1971, scrive un verso lungo che deborda da misure canoniche e compone, nella sua più recente raccolta (*Le stanze*), testi-racconto e poesie-confessione. Il

tentativo, come suggerisce la chiusa di una poesia, sembrerebbe quello di rammentare la storia. C'è sempre infatti una lacuna dolorosa nel passato, il senso della fine di un'epoca che preme sulla coscienza e a cui il verso risponde con la sua tenacia e, quasi, con la sua testardaggine. Il verso risillaba gli eventi e le presenze, li ripete anche in assenza, nel dopo sconfinato del rimpianto e cerca di ritrovare la scansione di una pietà generale, per quanto laica. Ecco allora un titolo come *Il fantasma che ti parla*, dove riprende consistenza per un breve momento il senso di una vita contadina, da un'epoca che appare remota e quasi irrecuperabile («mi affaccio, la strada corre via con le merci, corre / via da questa storia ferma qui con le sue macerie»). Ecco *Il mio Borges*, che è un omaggio a Gianni Scalia e al suo magistero, omaggio che cerca di ricucire gli strappi, le incomprensioni («perdono ombra mia dantesca che talvolta mi giri / d'attorno, se scappai e toccato da debolezza non fui / al tuo funerale e abbandonai quello studio a spirale / borgesiana, pozzo di verità vaganti colto forse dal peccato / di superbia che tu tanto mi insegnasti a ricacciare da ogni mio me»).

Monti pratica una poesia che non conosce lirismo, ma piuttosto una continua interrogazione sulla nostra coscienza di essere nel mondo. Sembra invocare, a più riprese, un'educazione sentimentale, come per sottrarre al puro dominio della natura il flusso dell'esistenza, soprattutto nell'età della prima giovinezza. Senza risolvere in cadenza musicale il dubbio, Monti fa piuttosto una poesia di osservazione e pensiero, continuamente assorbita dal ricordo di un periodo di formazione (coinciso con la fine del Novecento), in cui l'io del poeta si è