

ANAMORFOSI E *TROMPE-L'ŒIL* UN'INTRODUZIONE ALLA POESIA DI MARY JO SALTER

di Mariacristina Natalia Bertoli



Alessandro La Motta, *la straniera*

Sentiti ringraziamenti alla Sig.ra Salter per aver permesso – grazie alla sua instancabile collaborazione – la realizzazione di questo articolo.

In occasione della recente pubblicazione dell'antologia poetica di Mary Jo Salter, *A Phone Call to the Future* (New York: Alfred A. Knopf, 2008, recensito in «Semicerchio» n. XXXIX), presentiamo un florilegio di sei poesie esemplificative dello stile di questa autrice americana, finora tradotta solo episodicamente in riviste ed antologie¹.

La carriera letteraria di Mary Jo Salter comincia dopo gli studi ad Harvard (1976) e a Cambridge (1978), all'epoca del lavoro come editore presso la celebre rivista letteraria bostoniana «The Atlantic Monthly». È proprio grazie a questo ruolo che la giovane Salter entra in contatto con Amy Clampitt, che – pur avendo superato da tempo le soglie della mezza età – a quell'epoca si affaccia al mondo letterario inviando le proprie poesie a riviste come l'«Atlantic». Dall'ammirazione di Salter per alcune delle sue opere nasce uno scambio epistolare che si trasforma ben presto in un'amicizia che durerà per tutta la vita della Clampitt (stroncata da un tumore nel 1994) e che influenzerà la produzione poetica di entrambe².

Influenze e somiglianze reciproche sembrano trovare una radice comune nella produzione di quella che – nell'immaginario collettivo americano – è probabilmente *la* poetessa novecentesca per antonomasia, ovvero Elizabeth Bishop. Non si tratta di un caso fortuito, visto che Salter aveva avuto modo di conoscere personalmente Bishop ai tempi di Harvard, dove era stata una sua studentessa. Tuttavia, l'influenza di Bishop sulla poesia americana contemporanea si estende su un raggio ben più ampio di quello

coperto dalle sue relazioni personali. Il suo stile, infatti – caratterizzato dall'uso di un *sermo humilis* inteso a descrivere elementi della quotidianità concreta fino ai dettagli apparentemente più insignificanti – da una parte eredita un *penchant* per l'iperrealismo inaugurato già da Marianne Moore³; dall'altra sviluppa questa tendenza facendole raggiungere il suo apice⁴. Naturale, dunque, che molti autori della generazione successiva abbiano guardato a lei (più o meno volontariamente) come ad un modello. E questa ammirazione per la poetessa del piovanello che, come uno «student of Blake», ignora il mare che gli romba accanto per contemplare tutto il mondo nei granelli di sabbia tra le sue zampe, si riverbera in poesie come *Beach Glass* di Clampitt (in *The Kingfisher*, 1983) – in cui si afferma che «for the ocean, nothing / is beneath consideration» – e *A Case of Netsuke* di Salter (in *Unfinished Painting*, 1989).

In questo testo un oggetto minuscolo ed apparentemente insignificante come un *netsuke* (un ninnolo usato un tempo in Giappone per assicurare le allacciature del kimono) non solo appare «grander than Rodin's Balzac», ma assurge persino a mezzo di rivelazione dello scopo ultimo dell'arte. Il microscopio dell'osservazione poetica, dunque, si rivela essere non uno strumento di osservazione oggettivo, ma piuttosto una lente deformante che restituisce immagini anamorfiche dalle proporzioni distorte. È pertanto in una poesia come *A Case of Netsuke* che la tendenza iperrealista converge con un'altra corrente tipica della poesia americana, ovvero quella *playfulness* che permea la produzione di poeti quali Wallace Stevens e James

Merrill⁵. Tale (apparentemente paradossale) miscela di realismo ed illusionismo si riscontra in numerosi autori americani⁶, ma nella poesia di Salter essa sembra peculiarmente funzionale ad indagare il complesso rapporto tra il reale e la sua rappresentazione fittizia e soggettiva all'interno dell'opera d'arte. Le poesie di Mary Jo Salter sono dunque spesso autoreferenziali, e – nell'auto-riflettersi come specchi – manifestano apertamente il proprio carattere di rappresentazione.

Un esempio di questo gioco di specchi è costituito dalla poesia *Trompe l'œil* (in *Open Shutters*, 2003), nella quale Salter descrive i caratteristici *trompe-l'œil* che adornano le case di Bogliasco, nel Genovese⁷. Come è noto, il *trompe-l'œil* è un'immagine che mira a creare un'illusione ottica; in questa poesia, l'osservazione dell'illusione creata dalle finte ante aperte delle case di Bogliasco innesca un complicato meccanismo di parallelismi, metafore e paragoni in cui risiede il nocciolo stesso del testo, ingannevole al pari dell'oggetto che descrive. Anche la poesia – proprio come i *trompe-l'œil* di Bogliasco – si rivela una rappresentazione fittizia della realtà: di qui il parallelo tra il finto bucato steso ad asciugare al sole e le parole appese al verso (*line* in inglese, proprio come il filo per stendere) della poesia stessa. Come nella rappresentazione iconica realtà e finzione si mescolano per creare l'inganno, così anche in quella linguistica della poesia le lettere sono altrettanto *trompeuses*, come nel caso della seconda *l* di *l'œil*, che «only looks like an *l*, and is silent». Ecco dunque che, nel rivelare la menzogna dell'immagine, l'inganno della poesia smaschera la propria natura fittizia attraverso l'artificio dell'autoreferenzialità.

Un simile meccanismo opera anche in *Costanza Bonarelli* (in *A Phone Call to the Future*), *ekphrasis* di quel celebre ritratto marmoreo dell'amante di Bernini che è da molti considerato come l'epitome dell'arte barocca. Salter trae ispirazione per questa poesia da una leggenda secondo la quale Bernini avrebbe punito l'infedeltà della sua musa-amante facendola sfregiare in volto; ne risulta un testo in cui si denuncia la discrepanza tra la realtà imperfetta e la sua rappresentazione idealizzata. È infatti la confusione tra queste due dimensioni che scatena la tragedia, perché – secondo Salter – nella mente dello scultore la Costanza in carne ed ossa e quella in marmo sono indissolubilmente connesse in una relazione di reciproca necessità, rappresentando rispettivamente il significato letterale e quello figurato di uno stesso paradigma di sensualità e fedeltà. Tuttavia, la realtà è ben diversa, in quanto la Costanza marmorea e quella vivente sono i due significati del *pun* più comune nella lingua inglese, quello sulla parola *lie* ('giacere' e 'mentire'). Infatti, se da una parte la sensualità esplicita della Costanza di marmo è resa fedele dall'essere «true to life», dall'altra la vera Costanza è «untrue», e pertanto la sua sensualità è un *lying* ('giacere') che implica sempre una *lie* ('menzogna'). Il contrasto tra l'amante di marmo – oggetto passivo su cui si esercita il potere creativo di Bernini – e la donna in carne ed ossa –

soggetto attivo delle proprie azioni e decisioni – è reso a livello linguistico attraverso l'opposizione tra il participio passato «designed» riferito alla statua, ed il participio presente dello stesso verbo riferito a Costanza, che viene definita «a designing woman». La dicotomia tra la donna agente e la statua paziente si dipana in una lunga serie di opposizioni (*parted-parting*, *undone-to-be-done-to*, *in-constant-Costanza*, *true-to-life-untrue*, *coiled-loose*, *singular ideal-two-faced mistress*) che creano l'effetto di una serpentina. In questo modo, la poesia risulta essere meta-artistica non solo dal punto di vista dei contenuti, ma anche di quello della struttura, dal momento che vi si descrive la «quintessence / of the sinuous baroque» attraverso quello stesso accorgimento stilistico all'origine della sinuosità Barocca, ovvero la linea serpentina.

Un analogo artificio caratterizza anche *Young Girl Peeling Apples* (in *Sunday Skaters*, 1994), calligramma ecfra-stico ispirato ad una tela dell'olandese Nicolaes Maes che Salter considera come «the perfect pun»⁸. Come suggerisce il titolo, il dipinto raffigura una ragazza che sbuccia mele e che – secondo l'interpretazione di Salter – è al tempo stesso «the apple of the painter's eye» le cui rotondità ed il colorito vivace la rendono simile essa stessa ad una mela. Tuttavia, oltre ad essere trasfigurata dagli occhi innamorati dell'artista in una 'mela del peccato', la ragazza assurge anche a metafora del mondo stesso, che – nel suo incessante flusso di cambiamento e trasformazione – ruotando si avvolge in una spirale rappresentata dalla buccia di mela che ci si ciondola dalla sua mano. Così, tutto il testo è modellato secondo l'andatura di questa spirale sia a livello lessicale (grazie alla contrapposizione di coppie antonimiche quali *tightly-loose*, *red-white*, *fills-falls empty*, *knife-life*, *making while unmaking*) che a livello prettamente visivo, grazie alla disposizione versastica ispirata al genere del calligramma.

Non è certo un caso che la fonte d'ispirazione di questa poesia sia un dipinto che Salter considera come il *pun* perfetto, dal momento che la sua produzione è caratterizzata proprio dalla massiccia presenza di giochi di parole. Tale predilezione non è una marca distintiva di Salter soltanto, ma costituisce una tendenza che permea l'intera poesia americana moderna e contemporanea, decisamente influenzata dallo stile di Emily Dickinson. La 'reclusa di Amherst', – pur essendo vissuta tra il 1830 ed il 1886 – pubblicò soltanto una decina di poesie nel corso della sua vita, e la sua fama non esplose che agli inizi del Novecento, quando gli autori modernisti riconobbero in lei un'inconsapevole antesignana⁹. Da allora l'influenza di Dickinson non ha mai cessato di esercitarsi – in maniera più o meno esplicita – sulla produzione dei suoi connazionali (tra gli altri: Auden, Frost, Wilbur e Roethke). Tuttavia, questa influenza è particolarmente evidente nella poesia di Salter, che per più di venti anni – dal 1984 al 2007, quando si è trasferita a Baltimora per insegnare scrittura creativa alla Johns Hopkins University – si è dedicata allo studio e all'insegnamento della poesia dickinsoniana

(insieme a quella di altri autori) presso il Mount Holyoke College. Il modello dickinsoniano si riverbera all'interno degli scritti di Salter non solo grazie alla massiccia presenza di *puns*, ma anche e soprattutto attraverso il loro carattere di enigmatica ambiguità, che sovente li rende simili ad indovinelli. In *The Riddles of Emily Dickinson*, Anthony Hecht sostiene che il potere espressivo di una poesia come *The Soul selects her own Society* risieda proprio nella presenza di un «suppressed riddle, an unstated but implied parallel»¹⁰. Ebbene, un meccanismo analogo sembra sottendere molti tra i testi di Salter come, per esempio, *Aurora Borealis* (in *A Phone Call to the Future*), in cui tanto il titolo (che sembra preannunciare un testo descrittivo) quanto il testo stesso (che non soddisfa le aspettative suggerite dal titolo) risultano ingannevoli, costituendo così una sorta di indovinello. Per definizione, infatti, un indovinello è una domanda deliberatamente ambigua destinata ad essere disambiguata da una risposta inaspettata¹¹; allo stesso modo, *Aurora Borealis* è una lunga domanda la cui struttura circolare ricalca quella degli indovinelli. Inoltre – proprio come in un indovinello – la risposta è sorprendente, perché si afferma che ciò che si cerca nella fioca ed incerta luce di un'aurora boreale è l'aurora boreale stessa; si crea così ancora una volta quell'autoreferenziale gioco di specchi caratteristico della produzione di Salter. Analogamente, anche il calligramma *Poetry Slalom* (in *A Phone Call to the Future*) si pone all'insegna dell'ambiguità dickinsoniana. Il testo, infatti, presenta lo slalom come una metafora della composizione poetica; tale parallelismo viene esplicitato attraverso l'uso ambivalente dell'espressione «Olympian skill», la quale si riferisce sia allo sci come disciplina olimpica (e dunque all'abilità dello sciatore di schivare i montanti) che all'abilità divina (e dunque olimpica con riferimento agli dei dell'Olimpo) del poeta di superare l'ostacolo linguistico del banale, dell'ovvio, ovvero della «thing / to be evaded».

Questo componimento esemplifica inoltre la musicalità propria della poesia di Salter, che si realizza sia attraverso variegate combinazioni metriche che attraverso ripetizioni fonetiche quali la rima (*thrill, skill, downhill, trill*), l'assonanza e l'allitterazione (*less, slalom, slam, thrill, Olympian, skill, etc.*)¹². Gli stessi accorgimenti fonetici caratterizzano anche *Wreckage*, una poesia che, nel descrivere le sensazioni semiconscie del risveglio, riesce a ricrearle concretamente attraverso l'uso di un linguaggio evocativo ed eminentemente musicale¹³, come appare evidente in questi versi:

I realize, as I rise from the billowing
sail of the pillow, and sink again,
that I myself am wreckage

from the ship that smashed miraculously
the instant it broke
consciousness; am driftwood
toyed with at the edge of the tide,

a floating, disembodied arm
left to record the dream

it does not remember [...] (vv. 4-13)

Il metro semi-regolare qui utilizzato è il risultato dell'ibridazione tra un trimetro giambico irregolare ed il verso libero vero e proprio; tale scelta stilistica è preposta a veicolare a livello prosodico le sensazioni confuse del risveglio, inteso come uno stato di semi-coscienza in cui la mente oscilla tra il lucido raziocinio e l'oblio onirico. Una tale coscienza vacillante predispone la mente all'intuizione immediata delle somiglianze tra i diversi oggetti del reale, istantaneamente tradotte in metafore. Così, il letto diventa una nave «that smashed miraculously / the instant it broke / consciousness», mentre l'io lirico – naufrago dal mare dei sogni – si trasforma in «driftwood toyed with at the edge of the tide». La logica si allenta anche nel linguaggio, che stempera il significato fino a ridurlo a puro suono, a musica che riproduce lo sciabordio delle onde attraverso la ripetizione martellante di sibilanti (*realize, rise, sail, sink, consciousness, ship, smashed*), liquide (*billowing, pillow, miraculously*) e dentali («driftwood toyed with at the edge of the tide»).

Wreckage, tuttavia, non è solo un peana a quella semi-coscienza rivelatrice delle connessioni segrete tra gli elementi del reale; è anche una poesia descrittiva in cui si ritrovano echi e suggestioni di Robert Frost, i cui componimenti ispirati dai paesaggi del New England sono stati definiti da Pound «modern georgics»¹⁴. In particolare, l'immagine del caffè trasfigurato in un ruscello che «smells like thought and is drinkable» è memore dell'*excerpt* di *Directive* (in *Steeple Bush*, 1947)¹⁵, e ciò testimonia la presenza di una vena descrittivo-naturalistica che permea una parte della produzione di Salter. Tra le poesie che manifestano più palesemente tale tendenza si annovera *The Twelfth Year* (in *Sunday Skaters*), un testo in cui il mondo della natura si trasfigura in specchio del microcosmo dell'anima dell'uomo, secondo un procedimento tipico della poesia frostiana. L'autunno diventa dunque la metafora della crisi coniugale descritta nella poesia, in cui l'amore sembra ormai appassito e avvizzito come le foglie autunnali; quest'immagine richiama alla mente la frostiana *Reluctance* (*A Boy's Will*, 1913), in cui la riluttanza ad accettare la caducità delle cose si riflette nell'immagine malinconica delle foglie autunnali¹⁶.

Chiudendo questa breve parentesi sulla tenue vena naturalistica delle poesie di Salter, torno alla questione della musicalità, che è da considerarsi come uno dei fattori distintivi dello stile di questa autrice. In una recensione scritta nel 2006, Salter elogia proprio la musicalità come uno dei tanti pregi della poesia di Robert Lowell, a proposito della quale scrive:

At the end of his career, in the poems of *Day by Day*, Lowell resumed something of the middle style of *Life Studies*

and of *For the Union Dead*, a style that had mined his peerless gift for clustered assonances and consonances that weren't exactly rhyme, and sure, cadenced rhythms that weren't exactly meter. It was Lowell's much-imitated, but only partly imitable ear for a sort of High Free Verse that changed the face of twentieth century poetry more than the 'confessionalism' that he purportedly embraced, and actually rejected. Almost any two lines from my own favorite of the life studies, *My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow*, will give a sense of Lowell's aural gift: «...Aunt Sarah, risen like the phoenix / from her bed of troublesome snacks and Tauchnitz classics». One can hear the crackling of fire – or of cracker-crumbs on the sheets. But the pleasure here isn't merely onomatopoeic. The repeated, recombined sounds ramify like verb conjugations in a foreign language we want to learn: 'troublesome' to 'Tauchnitz'; 'phoenix' to 'snacks' to 'classics'. And in the midst of elegy, the off-rhyming of high and low worlds of reference ('phoenix' and 'snacks') also relieves us with a giddy humor. Lowell could be terribly funny¹⁷.

Anche la poesia di Salter appare dotata di quella stessa musicalità elogiata nel suo predecessore. Ne è esempio *Shisendō* (in *Henry Purcell in Japan*, 1985), descrizione poetica dell'atmosfera meditativa che si respira nell'omonimo eremo di Kyoto, fondato nel 1641 dal poeta Ishikawa Jōzan. Poiché Jōzan era uno studioso di poesia cinese, l'eremo fu dedicato a 36 tra i poeti più famosi della storia letteraria cinese e venne destinato alla meditazione ed alla scrittura:

But for us
It's enough to know each letter's packed with secrets,
like the *shi* of Shisendō, or 'poetry':
composed of two linked characters – a 'tongue'
jangling like the clapper on the bell
of 'temple' – it rings but half a change
on the word for 'word' itself: 'tongue' joined to 'leaf'.
No accident, perhaps, that the words
drifting above the poets' head may call
up silently the leaves that you see falling
still through the pavilion's doorway. (vv. 112-122)

In questi versi Salter riesce a tracciare parallelismi tra il significante ed il significato delle parole giapponesi (così come tra la forma degli ideogrammi che compongono le poesie appese nella Sala dei Poeti sotto forma di cartigli e le foglie caduche del giardino) attraverso l'uso sia di analogie che dei puri suoni. Per esempio, il ritmo cadenzato creato dall'allitterazione in *l* nel verso «jangling like the clapper on the bell» rende concretamente uditile il suono della campana descritta, rinforzando in tal modo la connessione tra la forma dell'ideogramma che rappresenta la parola 'tempio' e quella delle campane, oggetto-simbolo di questo luogo di culto. Inoltre, la ricorrenza della *s* nei versi 119-122 crea un doppio effetto: da una parte, imita

onomatopeicamente il fruscio delle foglie autunnali che cadono nel giardino del tempio; dall'altra, suggerisce che questo fruscio abbia lo stesso suono della poesia giapponese, dal momento che la frequenza di suffissi come *-san*, *-sai* o *-masu* nella lingua nipponica ingenera nell'ascoltatore straniero la sensazione di una cantilena basata su questo suono. Infine, la rimalmezzo «it rings but half a change / on the word for 'word' itself: 'tongue' joined to 'leaf'» insiste ancora una volta sia visivamente che auditivamente sullo stretto legame tra la l'ideogramma come forma di rappresentazione e la cosa rappresentata¹⁸.

Qui – così come in molte altre poesie di Salter che, per ragioni di spazio, non possono essere trattate in questa sede – l'ispirazione lowelliana si traduce non solo a livello musicale, ma anche sul piano dei contenuti autobiografici. Il confessionalismo¹⁹ di Lowell trapela infatti in numerose poesie spiccatamente autobiografiche, come quelle dedicate al marito – il poeta e romanziere Brad Leithauser, sposato nel 1980 (*Love Poem for a Poet*, *Aubade for Brad*, *The Twelfth Year*, *Video Blues* – e alle figlie Emily e Hilary (*Expectancy*, *I Lose You for an Instant*, *Emily Wants to Play*, *Lullaby for a Daughter*, *Hilary in her Glory*, *The Age of Reason*, *Marco Polo*, *Snowed-on Snowman* e *For Emily at Fifteen*). L'intera produzione di Salter può essere letta in prospettiva autobiografica come una sorta di percorso di vita ed un itinerario di viaggio, dal momento che quasi ogni volume trova una fonte d'ispirazione nei viaggi e nelle lunghe permanenze all'estero dell'autrice. Così, *Henry Purcell in Japan* può essere considerato come una *summa* dei tre anni (1980-1983) in cui Salter e Leithauser vissero a Kyoto; *Sunday Skaters* appare decisamente impregnato dalle suggestioni della lunga permanenza a Reykjavik nel 1989, mentre *A Kiss in Space* (1999) racchiude numerosi ricordi dei soggiorni a Parigi nel 1992-94 e nel 1996-97²⁰.

Nonostante – come si è visto – la poesia di Salter sia caratterizzata dalla compresenza di ispirazioni e tendenze quantomai variegata, molti critici si sono limitati a iscriverla la sua produzione all'interno del cosiddetto New Formalism²¹. Si tratta tuttavia di una definizione quanto meno discutibile, dal momento che non designa né una scuola poetica né una qualche tratto distintivo condiviso da una cerchia di poeti, ma si focalizza piuttosto sulla generica tendenza verso una poesia di tipo formale (ovvero, non versoliberista). Oltre a peccare di genericità, questa etichetta porta con sé una serie di connotazioni negative, in quanto fu coniata nel 1985 da Ariel Dawson per denunciare il ritorno alla poesia formale da parte di alcuni poeti dell'epoca come uno strumento destinato a veicolare ideologie conservatrici e (quel che è peggio) un materialismo di stampo «yuppie»²². In realtà, il rinnovato interesse verso l'uso di forme tradizionali apparso negli anni Ottanta non era esattamente un 'ritorno' alla poesia formale, ma piuttosto la naturale conseguenza di una tendenza sviluppatasi a partire dalla prima metà del '900, quando alcuni poeti si rifiutarono di adottare il verso li-

bero dei padri del Modernismo Eliot e Pound. Questi poeti – tra i quali si annoverano nomi del calibro di John Crowe Ransom, Allen Tate, Richard Wilbur e Anthony Hecht – sono stati spesso associati al New Criticism, una scuola di critici impegnati ad enfatizzare (in opposizione alla critica cosiddetta ‘biografica’) il carattere autotelico dell’opera d’arte, il cui valore risiederebbe unicamente nelle sue qualità tecniche e formali, e sarebbe pertanto indipendente da qualsiasi fattore esterno²³. È significativo il fatto che due tra gli autori legati a questa corrente, Richard Wilbur ed Anthony Hecht, siano stati in rapporti di amicizia con Salter²⁴, che – come loro – rifiuta la dicitura di ‘neoformalista’ per rivendicare la necessità del legame tra forma e contenuto in poesia:

I’m fascinated by the messages, you could even say instructions, that different languages seem to offer poets. Take some of the most common rhymes in English: *night-bright* (which suggests contrast in meaning); *light-bright* (which is nearly synonymous); or *grief-relief* (which suggests a hoped-for sequence of feelings), etc. Those particular conjunctions of sound and meaning are inherent in the English of our time, and depending on the sort of poem you’re hoping to write, you’re either going to aim for or away from them. But you can’t pretend they’re not there. Not only that: your goals are different if you’re writing with French words, and within French grammar and culture. To the extent that

forms live ‘naturally’ in language, they only live within a particular language in a very specific way. Forms come out of such distinctions.²⁵

Se qui il legame tra questi due poeti e Salter appare evidente, è invece impossibile citare tutti gli altri autori che possono aver influenzato la sua poetica. Come afferma Dickinson, infatti, «Art is a House that tries to be Haunted»²⁶; la matassa dei fili che compongono il tessuto linguistico e culturale di un poeta risulta inestricabile. A maggior ragione fra gli autori di uno stesso ambiente non si può determinare fino a che punto le somiglianze siano dovute a prospettive comuni, a influenze reciproche, oppure a quella criptomnesia che, in fondo, sottende la rielaborazione del patrimonio culturale all’interno dell’opera di qualsiasi autore. Così, è impossibile stabilire l’influenza che ogni singolo autore tra i cosiddetti ‘Amherst poets’ (da Brad Leithauser a Richard Wilbur, da Joseph Langland a David Hall, da Agha Shahid Ali²⁷ a David Sofield, etc.) può aver esercitato su Salter e viceversa. Compito del critico e del lettore non è dunque, in questo caso, un’aspettata ricerca delle fonti, ma piuttosto una disamina del modo peculiare ed innovativo in cui l’autore è riuscito a rielaborare il patrimonio culturale di cui è erede, creando così – per dirla con Eliot – «an awareness of the past in a way and to an extent which the past’s awareness of itself cannot show»²⁸.

A CASE OF NETSUKE
(Unfinished Painting, 1989)

*Wise, size of a peachpit, nut-
brown, wizened, intricate,
the Badger Dressed in Lotus Leaf
stands tall in his sheet: as grand
or grander than Rodin’s Balzac, and*

*even smacks of evil, as
he has the full, unruffled gaze
of the Wolf under Grandmother’s nightgown.
The better to draw you close, my dear,
To a museum-case of obscure*

*Japanese bibelots. Each
a tangible anecdote, they reach
first to us from English tags:
Starving Dog, Herdboy with Flute,
Dutchman with Moneybag, or Stoat*

*on Pumpkin, Bean Pods, Pile of Fish...
As if that wordless, brimming wish
to get everything said before*

UNO SCRIGNO DI NETSUKE

Avveduto, minuto quanto un nocciolo,
marrone, raggrinzito, intricato,
il Tasso in una foglia di loto
s’erge nel suo lenzuolo: imponente
quanto (o più?) il Balzac di Rodin,

e ha persino un’aria malvagia,
lo sguardo sazio ed imperturbato
del lupo con la cuffia della nonna.
«Su, fatti più vicina, mia piccina»
a questo scrigno-museo di oscuri

ninnoli giapponesi. Ciascuno un
aneddoto tangibile, giungono
a noi tramite dei nomi tradotti:
*Cane famelico e Pastorello
con flauto, Olandese con borsello,*

*Baccelli di piselli, Ermellino
su zucca, Pesci impilati... Come
se quell’augurio muto e traboccante*

*we're dead might be fulfilled at last,
they speak to us of a lost*

*life we may have lived once, though
it's daunting we should think so –
for what could we have had in common
with Seated Demon or Drunken Sprite?
And by what twist does Thwarted Rat-*

*Catcher call up the aim of Art?
Yet that look of his, of being thwarted,
as he crouches over the empty cage
and, too, late, lifts his club to thwack
the rat scaling his own back,*

*is intimately familiar – like
the downturned, howling mask of tragic
theater. If somehow the play
of his features also shows he's half-
laughing, it may be at himself:*

*grinning, with a shrunken skull's
grim triumph. Or like a set of false
teeth that's doubled over in
age-yellowed ivory,
he's detached from his unsavoury*

*and blunt stabs at success. The gift,
he chides himself, is to be swift
and tireless; to hit on a connection –
not just pummel the rat but tell
the whole tale in a nutshell.*

YOUNG GIRL PEELING APPLES
(Nicolaes Maes)
(Sunday Skaters, 1994)

*It's all
an elaborate pun:
the red peel of ribbon
twisted tightly about the bun
at the crown of her apple-*

*round head;
the ribbon coming loose in the real
apple-peel she allows to dangle
from her lifted hand; the table
on which a basket of red*

di possedere quanto detto prima
di morire si possa avverare,

ci parlano d'una vita perduta,
un tempo forse vissuta, sebbene
tale idea sia inquietante:
cosa avremmo avuto in comune
con *Demone seduto* o *Folletto*

brillo? E per quale stravolgimento
l' *Acchiappatopi frustrato* rievoca
l'obiettivo dell'Arte? Tuttavia
quel suo sguardo frustrato allorché
si china sulla gabbia vuota per

sollevar troppo tardi la sua mazza
e cercar di colpire e schiacciare
quel topo che gli sfugge sulla schiena,
è assai familiare – sembra la
maschera imbronciata e urlante

della tragedia antica. Se in
qualche modo il dramma dei suoi tratti
svela che egli sta anche ridacchiando,
potrebbe darsi che rida di sé:
con un sogghigno di truce trionfo

da teschio ormai tutto rinsecchito
con i denti d'avorio ingiallito
è distaccato da quei disgustosi
affondi che non hanno mai successo.
La cosa più importante, borbotta,

è esser lesti, pronti alla botta;
colpir nel segno con le associazioni –
non tanto mettere il topo all'angolo,
ma della storia raccontare il nocciolo.

RAGAZZA CHE SBUCCIA MELE
(Nicolaes Maes)

La tela
è una serie di bisticci:
il nastro è una buccia di mela
che forma nei capelli stretti intrecci
a coronarle la testa da mela

rotonda;
il nastro si allenta nella
buccia di mela che ci ondola dalla
sua mano alzata; sulla tavola
c'è un paniere del quale ella monda

*apples
waits to be turned into more
white-fleshed apples in a water-
filled pail on the floor;
her apron that fills and falls*

*empty,
a lapful of apples piling on
like the apron itself, the napkin,
the hems of her skirts – each a skin
layered over her heart, just as he*

*who has
painted her at her knife
paints the brush that puts life
in her; apple of his eye: if
there's anything on earth but this*

*unbroken
concentration, this spiral
of making while unmaking while
the world goes round, neither the girl
nor he has yet looked up, or spoken.*

WRECKAGE
(A Kiss in Space, 1999)

*Torn from the moorings of sleep
one morning, grasping not even a scrap
of whatever I was dreaming,*

*I realize, as I rise from the billowing
sail of the pillow, and sink again,
that I myself am wreckage*

*from the ship that smashed miraculously
the instant it broke
consciousness; am driftwood*

*toyed with at the edge of the tide,
a floating, disembodied arm
left to record the dream*

*it does not remember, while all the other
passengers heavily go down
to an oblivion where no*

*plumb line of a memory
of having had a memory
can reach. I alone on the beach*

*am real, and stand at last to fill
the funnel of the coffee filter
with spooned black heaps of sand,*

le mele rosse
da trasformare in altre
candide mele da metter nel secchio
ricolmo d'acqua giù per terra, mentre
grava il suo grembiule, poi con scosse

lo svuota,
ammucchiandone manciate
proprio come grembiule, tovagliolo,
ed orli delle gonne sono un cumulo
di strati che avvolgono il suo cuore,

come colui
che l'ha dipinta al coltello
dipinga quel medesimo pennello
da cui nasce tal mela del peccato:
se c'è qualcosa al mondo all'infuori

di questo continuato
raccoglimento, questa spirale
che crea e distrugge mentre il mondo
gira in tondo, né lui né lei ancora
ha alzato lo sguardo o parlato.

ROTTAMI

Strappata dagli ormecci del sonno,
una mattina, senza afferrare
neppure un frammento del mio sogno,

capisco, issandomi dalla vela
dell'ondoso cuscino e di nuovo
affondando, che son io i rottami

della nave infranta per miracolo
nell'istante stesso in cui irruppe
la coscienza; son relitti di legno,

sciabordati da sciamanti maree;
un braccio galleggiante, incorporeo,
risparmiato per tramandar quel sogno

che non può ricordare, mentre gli altri
passeggeri s'inabissano a peso morto
in un oblio nel quale nessun

filo a piombo del ricordo
di aver mai avuto dei ricordi
può giungere. Io sola sulla spiaggia

sono vera, e infine mi alzo
per colmar con cucchiari di sabbia nera
l'imbutto del filtro per il caffè

*watch as the hourglass spills the grains
of millions of associations
drop by drop in the O*

*of sentience that swells to a runnel
smells like thought and is drinkable
and clarifies the thinking:*

*so early it's already too late
to say I never wanted to cross
into a wholly rational state,*

*to upend the coffee grounds like a sand
castle into the sink and rise
to the occasion of day, another*

*impermanent construction washed
down the drain; didn't want to dissolve
in the shower now these unseen cells*

*in the foam – little parts of the selves
I can't be part of anymore;
didn't want to walk away dry.*

TROMPE L'ŒIL
(Open Shutters, 2003)

*All over Genoa
you see them: windows with open shutters.
Then the illusion shatters.*

*But that's not true. You knew
the shutters were merely painted on.
You knew it time and again.*

*The claim of the painted shutter
that it ever shuts the eye
of the window is an open lie.*

*You find its shadow-latches strike
the wall at a single angle,
like the stuck hands of a clock.*

*Who needs to be correct
more often than once a day?
Who needs real shadow more than play?*

*Inside the house, an endless
supply of clothes to wash.
On an outer wall it's fresh*

*paint hung out to dry –
shirttails flapping on a frieze
unruffled by any breeze,*

guardo la clessidra stillar granelli
di milioni di associazioni
uno ad uno, piano piano, nell'O

della ricettività da cui sgorga
un ruscello dall'aroma di pensiero
che, bevuto, schiarisce le idee:

così presto è già troppo tardi per dire
che non ho mai voluto varcar la soglia
di uno stato del tutto cosciente,

rovesciar nel lavello come sabbia
di un castello il fondo di caffè
ed alzarmi all'altezza del giorno,

un'altra effimera costruzione
sciolta giù per lo scolo; non volevo
dissolvere in spuma nella doccia

le invisibili cellule – piccole
parti d'essere di cui non farò più
parte; non volevo andarmene prosciugata.

TROMPE L'ŒIL

A Genova le vedi dovunque:
finestre con spalancate le ante.
Poi l'illusione diventa lampante

Ma non è vero. Già lo sapevi che
le ante erano solo dipinte.
Lo ricordi ogni volta che le vedi.

La pretesa delle ante dipinte
di poter oscurare gli occhi della via,
chiaramente, è smaccata bugia.

Capisci che i ganci sono ombre
proiettate su un singolo angolo,
come lancette di pendole rotte.

Chi ha bisogno di aver ragione
più spesso di una volta al giorno?
Chi d'ombra vera più che di finzione?

Dentro casa, ecco una scorta
infinita di panni da lavare.
Fuori, sul muro, c'è pittura fresca

stesa ad asciugare al sole –
camicie danzanti su ornamenti
mai increspati da aliti di venti,

*like the words pinned to this line.
And the foreign word is a lie:
that second l in l'œil*

which only looks like an l, and is silent.

COSTANZA BONARELLI
(A Phone Call to the Future, 2008)

*A bust that looks just-kissed,
from the blind intensity
of her gaze to the somewhat swollen
parted lips, to the parting,
above her rumpled chemise,
of two soft breasts his hands
lifted from stone, Bernini's*

*lover was designed
to please – to have and hold
in his own eyes as forever
undone and to-be-done-to,
a melting readiness.
Oh the inconstant Costanza,
true-to-life but untrue! –*

*whose drawing power, coiled
as the heavy braid he pulled
behind her head, yet loose
as the involving tendrils
that tumbled to one side,
originated from
within a designing woman.*

*If either alone suffices
(love or art, that is)
to lead a man to believe
whole days can be best spent
lost in a woman's hair,
how could he not have wept
at the upswept and downfallen*

*tresses of one who was
both singular ideal –
a thing he'd hewn from rock
into his own landmark
in portraiture, quintessence
of the sinuous baroque –
and all too two-faced mistress?*

*That she was capable
of deception – this was fine,
one guesses: a frisson*

at first, that she (the wife

come le parole appese a questo verso.
Anche la parola straniera è un falso:
la seconda *elle* di *l'œil*, che solo

sembra una *elle*, ma poi è muta.

COSTANZA BONARELLI

Un busto che par baciato di fresco;
dall'intensità cieca del suo sguardo,
alle carnose labbra schiuse, fino
al solco – che si schiude dalla blusa –
tra seni soffici che le sue mani
inturgidiron dal marmo: l'amante

di Bernini, intrigo per sedurre,
creata per scolpir nella sua mente
quella scioglievolezza tanto languida,
discinta, ma per sempre da discingere.
Costanza l'incostante – pur fedele
alla realtà, tanto infedele! –,

il cui disegno di allettamento –
così strettamente avvinghiante quanto
la treccia che le pose sulla nuca,
e nondimeno tanto blando quanto
quei ricci scompigliati da un lato –
è quello d'una donna intrigante.

Se anche uno solo può bastare
(tra l'arte o l'amore, beninteso)
ad indurre un uomo a credere
che si possano trascorrer giorni interi
perso nei bei capelli d'una donna,
come potrebbe egli non aver pianto

davanti al manto di chiome lascive
di quella che fu ideale unico –
un ritratto estratto dalla roccia
per diventar la sua pietra miliare,
quintessenza del morbido Barocco –
eppur amante dalla doppia faccia?

Che ben sapesse come ingannare
non era arduo da immaginare:
un fremito che ebbe all'inizio

(lei, la moglie del suo apprendista)

*of his apprentice) gave
in private no resistance
to a greater man's assistance.*

*But now the great man's brother?
His brother? When the rumor
reached him, Bernini sent
a razor-bearing servant
to do what must be done.
He wasn't going to kill her.
No, but he'd leave a scar,*

*A sort of Kilroy was here;
He'd affix his stamp, he'd fix her
once for all, for good –
indeed, he'd have his thug
underling slash her face,
her living flesh, with a tool
not so unlike the one*

*that he alone, the master,
had been skilled enough to wield,
watching the marble yield
to each sweet, painstaking stroke
of chisel against cheek
until, so real, she fairly
cried out for more.*

senza che opponesse resistenza
ad una più esperta assistenza.

Ma perché dopo scelse suo fratello?
Suo fratello? Appena a Bernini
giunse tal voce, egli le mandò
un bravo che facesse col rasoio
il suo dovere: non quello d'ucciderla,
ma di lasciarle una cicatrice,

a guisa di *Qui passò Garibaldi*;
le avrebbe impresso il suo marchio,
così l'avrebbe conciata per bene
una volta per tutte – le avrebbe
fatto sfregiar la viva carne in viso
con un arnese non molto dissimile

da quello che lui solo, il maestro,
sapeva usar con abilità
forzando il marmo alla docilità
sotto ogni dolce e laborioso tocco
di cesello sul bel viso, finché,
così reale, quasi ne reclamava ancora.

POETRY SLALOM
(A Phone Call to the Future, 2008)

*Much less
the slam
than the slalom
gives me a thrill:
that solemn, no-fuss
Olympian skill
in skirting flag after flag
of the bloody obvious;
the fractional
lag,
while speeding downhill,
at the key
moment,
in a sort of whole-
body trill:
the note repeated,
but elaborated,
more touching and more
elevated
for seeming the thing
to be evaded.*

SLALOM POETICO

Molto meno
lo slam
dello slalom
mi procura voluttà:
quella solenne, non chiassosa,
olimpica abilità
di aggirare, montante dopo montante,
ciò che è maledettamente ovvio;
la millesimale sospensione
di un istante,
mentre si scende a gran velocità,
nel momento
chiave,
in una sonorità
che fa vibrare tutto il corpo:
la nota ripetuta,
ma elaborata,
più toccante e più
elevata
per sembrare la cosa
che va evitata.

MARY JO SALTER: BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

POESIA

- A Kiss in Space*, New York, Alfred A. Knopf 1999.
A Phone Call to the Future, New York, Alfred A. Knopf 2008.
Henry Purcell in Japan, New York, Alfred A. Knopf 1985.
Open Shutters, New York, Alfred A. Knopf 2003.
Sunday Skaters, New York, Alfred A. Knopf 1994.
Unfinished Painting, New York, Alfred A. Knopf 1989

CRITICA

- Puns and Accordions: Emily Dickinson and the Unsaid*, «The Yale Review» 79.2 (1990), pp. 188-221.
 Review of *A Different Person: A Memoir* by James Merrill (New York, Alfred A. Knopf 1993), «Yale Review» 82.1 (Jan. 1994), p. 161.
The Achiever, «The New York Times» del 24 novembre 1996.
The Heart is Slow to Learn, «The New Criterion» 10.8 (March 1992), pp. 23-29.

DRAMMATURGIA

- La scena «The Death of Molière» all'interno del dramma a più mani *Versailles*, messo in scena sotto la direzione di David Schweizer presso la University of Iowa nel marzo 2007 (testo inedito).
Falling Bodies. Drama messo in scena sotto la direzione di Holger Teschke presso il Mount Holyoke College nel novembre 2004 (testo inedito).

LIBRI PER L'INFANZIA

- The Moon Comes Home*, New York, Alfred A. Knopf 1989.

VARIE

- Calling Me Awake, Breakdown in the Breakdown Lane, Is Love a Thing You Learn?*; testi scritti per il CD delle Coyote Sisters *Women and Other Visions* (2001).

- Rooms of Light* (serie di sette canzoni realizzate in collaborazione con il compositore Fred Hersch) nel programma della prima al Licoln Center (New York, 18 gen. 2007).
 Amy Clampitt, *The Collected Poems of Amy Clampitt*, ed. M. J. Salter, New York, Alfred A. Knopf 1997.
 Aa. Vv., *The Norton Anthology of Poetry*, ed. M. Ferguson, M. J. Salter and J. Stallworthy, New York-London, W.W. Norton & Company 1996.
You were the One. Canzoni scritte per il compositore Allen Bonde e presentate nel corso del «Bonde Compositions Past and Present» svoltosi presso il Mount Holyoke College il 16 Aprile 2005.

FONTI SECONDARIE

- Massimo Bacigalupo, *A Note on Mary Jo Salter's America*, in «Rivista di Studi Nordamericani» 15-16 (2004-2005), pp. 145-149.
 R. A. Benthall, *Mary Jo Salter*, in *New Formalist Poets*, ed. and introd. J. N. Barron and B. Meyer, Detroit (MI), Thomson Gale 2003, pp. 265-271.
 Mariacristina Natalia Bertoli, *An Insight into Mary Jo Salter's Poetry* (tesi di laurea), Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia 2007.
 Jonathan Post, *Ekphrasis and the Fabric of the Familiar in Mary Jo Salter's Poetry*, in *In The Frame: Women's Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*, ed. J. Hedley, N. Halpern and W. Spiegelman, Newark (DE), University of Delaware Press 2008.
 Henry Taylor, *Faith and Practice: The Poems of Mary Jo Salter*, in *The Twayne Companion to Contemporary Literature in English*, ed. R. H. W. Dillard and A. Cockrell, New York, Twayne Thomson Gale 2002, pp. 297-310 (vol. II).

NOTE

¹ *Trompe l'œil*, trad. it. di Massimo Bacigalupo; in: *Genova per noi. Testimonianze di scrittori contemporanei*, a cura di M. Bacigalupo, A. Beniscelli, G. Cavallini e S. Verdino, Genova, Accademia ligure di scienze e lettere 2004, pp. 188-190. *Wake Up Call*, trad. it. di Marina Coslovi; in *Gondola Signore Gondola. Venice in 20th-Century American Poetry – Venezia nella Poesia Americana del Novecento*, a cura di R. Mamoli Zorzi e G. Dowling, Venezia, Supernova Edizioni 2007, pp. 242-43. *Absolute September; The Big Sleep e Lunar Eclipse* in: Paola Loreto, *Un villaggio baciato dalla musa: Amherst, MA 1830-2007*; in «Poesia» 237 (Aprile 2009). *Musical Chair*, trad. it. di Paola Loreto; in: *La poesia americana dal secondo dopoguerra a oggi. La cultura USA del Novecento*, a cura di G. Mariani e S. Antonelli, Roma, Carocci 2009.

² Quest'amicizia è raccontata nella prefazione agli *opera omnia* di Amy Clampitt: *Mary Jo Salter, Foreword*; in Amy Clampitt, *The Collected Poems of Amy Clampitt*, New York, Alfred A. Knopf

1997, pp. xiii-xxv. Parte del loro epistolario è raccolto in: Amy Clampitt, *Love, Amy: The Selected Letters of Amy Clampitt*, ed. W. Spiegelman, New York, Columbia University Press 2005.

³ Questo *penchant* – tipico di Moore, la quale fu amica e mentore di Bishop – si sviluppò in seno alla corrente del cosiddetto *Imagism*, i cui esponenti più ragguardevoli furono Ezra Pound, Hilda Doolittle e William Carlos Williams (per citarne solo alcuni). Si veda: Slawomir Wacior, *Explaining Imagism: The Imagist Movement in Poetry and Art*, New York, Edwin Mellen Press 2007.

⁴ Si vedano: Harold Bloom, *Elizabeth Bishop*, New York, Chelsea House Publishers 1991; Carole K. Doreski, *Elizabeth Bishop: The Restraints of Language*, Oxford-New York, Oxford University Press 1993.

⁵ James Merrill (scomparso nel 1995) è stato per Salter e Leithauser non solo un modello, ma anche un caro amico con cui condividere – tra molti interessi comuni, quali la *playfulness* poetica –

l'amore per il Giappone e per la sua forma poetica più nota in occidente, ovvero l'haiku. Per un approfondimento della *playfulness* della poesia di Stevens e Merrill, si rimanda a: Eleanor Cook, *A Reader's Guide to Wallace Stevens*, Princeton (NJ), Princeton University Press 2007; Evans L. Smith, *James Merrill, Postmodern Magus: Myth and Poetics*, Iowa City (IA), University of Iowa Press 2008.

⁶ Si veda, per esempio: Darlene W. Erickson, *Illusion is More Precise than Precision: Poetry of Marianne Moore*, Tuscaloosa (AL), University of Alabama Press 1992.

⁷ Nella poesia, tuttavia, viene menzionata Genova perché Bogliasco è una località pressoché sconosciuta al pubblico americano al quale Salter si rivolge. La composizione di questo testo risale al 1998, anno in cui Salter soggiornò nella località ligure per un mese grazie ad una Bogliasco Fellowship. Non si tratta dell'unico soggiorno italiano della poetessa: Salter, infatti, aveva già trascorso un anno a Roma nel 1985-86 insieme al marito, il romanziere e poeta Brad Leithauser (a quell'epoca, Visiting Artist presso l'American Academy di Roma). Nel 2007 i due sono tornati nuovamente nel Bel Paese (questa volta a Bellagio) grazie ad una borsa di studio della Rockefeller Foundation.

⁸ Affermazione risalente ad un'intervista rilasciata l'11 giugno 2007 a Bellagio. L'intervista è riportata in: Mariacristina Bertoli, *An Insight into Mary Jo Salter's Poetry* (tesi di laurea), Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia 2007, p. 24.

⁹ La prima edizione delle poesie di Emily Dickinson, curata dal critico Thomas Wentworth Higginson e da Mabel Loomis Todd (la 'cognata morganatica' di Emily, dal momento che fu l'amante di suo fratello Austin per ben quattordici anni, dal 1881 alla morte di questi nel 1895), vide la luce nel 1890, ma l'accoglienza allora riservata alla sua produzione fu contraddittoria, divisa tra critiche ed elogi. Per maggiori informazioni su Dickinson e la sua poetica, si veda: Aa. Vv., *The Emily Dickinson Handbook*, ed. G. Grabher, R. Hagenbüchle, C. Miller, Amherst-Boston, University of Massachusetts Press 1998. Uno studio dettagliato del linguaggio di Emily Dickinson è il volume: Cristianne Miller, *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*, Cambridge (MASS), Harvard University Press 1987. Per quanto riguarda Dickinson ed il modernismo: Patricia Thompson-Rizzo, *Emily Dickinson: Modernism and Beyond*, in *Anglistica e Metodi e percorsi comparatistici nelle lingue, culture e letterature di origine europea*, a cura di G. Sertoli et al., Trieste, Università di Trieste 1999, pp. 105-114.

¹⁰ Anthony Hecht, *The Riddles of Emily Dickinson*, in *Obbligati: Essays in Criticism*, New York Atheneum 1986, p. 109.

¹¹ Richard Wilbur – nell'introduzione al catalogo della mostra di Brad e Mark Leithauser *Two by Two: Lines, Rhymes and Riddles* al Mount Holyoke College Art Museum (2007) – fornisce la seguente definizione di indovinello: «The classic riddle, as Aristotle told us long ago, is a kind of dark metaphor, an arresting statement of likeness, and to solve a riddle is to discern a margin of unlikeness in the comparison, and so derive the answer» (Richard Wilbur, *Introduction*, in *Two by Two: Lines, Rhymes and Riddles*, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum 2007, p. 3).

¹² Si confronti l'uso dei suoni in Salter e in Clampitt: Jonathan Ellis, *Mouthing Noises: Amy Clampitt's Use of Sound*, in «Thumbscrew» 16 (2000), pp. 78-83.

¹³ In un'intervista del 2001 Salter illustra gli impulsi che scatenano l'ispirazione adducendo come esempio proprio *Wreckage* (in *A Kiss in Space*): «Much has been written about the importance of dreams to the making of poetry, but I'm even more interested in that blurry time you mention 'between consciousness and sleep.' I'm jealous of everybody who regularly remembers dreams. I rarely do remember them, unless I'm awakened suddenly by a loud sound, say, or by a nightmare. Because I don't remember many dreams, I've become particularly attached to the illogical thoughts one

has in the minute or two before sleep or after waking. Only this morning, on an overnight trip, I woke up in a hotel and had absolutely no idea where I was for a full two minutes. It's during such moments—as I write in a poem called *Wreckage* – that I try to elongate the fuzziness, and the attendant weird metaphors and wordplay, for as long as possible. All too soon the normal world, with its morning news and its coffee and its to-do lists, can suppress one's imagination. (One nice thing about reading the newspaper early: sleepy readers are more prone to misreading, and sometimes the misreadings jump-start poems.) So, finally, in answer to your question... I guess I'd say that I do use literal memories in writing, and I do apply my conscious mind to crafting that artificial thing, a poem – but I hope that I have gotten myself thoroughly confused first» (*Mary Jo Salter, April 2001 Knopf Question-a-Poet-Contest*, in «The Borzoi Reader Online» 2001, Alfred A. Knopf (9 Nov. 2008) <<http://www.randomhouse.com/knopf/authors/salter/poetsonpoetry.html>>).

¹⁴ Ezra Pound, *Modern Georgics*, in «Poetry» 5 (Dec. 1914), pp. 127-130.

¹⁵ «I have kept hidden in the instep arch / Of an old cedar at the waterside / A broken drinking goblet like the Grail / Under a spell so the wrong ones can't find it, / So can't get saved, as Saint Mark says they mustn't. / (I stole the goblet from the children's playhouse). / Here are your waters and your watering place. / Drink and be whole again beyond confusion» (vv. 55-62).

¹⁶ Altra prova dell'influenza decisiva esercitata da Frost su Salter è *Frost at Midnight* (in *Sunday Skaters*), una poesia dedicata proprio alla memoria di questo poeta.

¹⁷ Mary Jo Salter, *Review of Robert Lowell's «Selected Poems»* (Ed. F. Bidart. New York: Farrar, Straus & Giroux 2007). Il testo di questa recensione inedita è stato gentilmente messo a disposizione dalla Sig.ra Salter.

¹⁸ Per informazioni sull'influenza dell'arte orientale sulla poesia americana, si rimanda a: Zhaoming Qian, *The Modernist Response to Chinese Art: Pound, Moore, Stevens*, Charlottesville, University of Virginia Press 2003.

¹⁹ Fu il critico M. L. Rosenthal a coniare questa definizione in una recensione di *Life Studies* di Lowell pubblicata in «The Nation» il 19 settembre 1959. In seguito, tale definizione fu applicata a molti poeti degli anni Sessanta e Settanta la cui poesia era – come quella di Lowell – principalmente caratterizzata dall'uso della prima persona e dall'ispirazione autobiografica. Tra questi, sono certamente degni di nota John Berryman, Allen Ginsberg, Sylvia Plath, Theodore Roethke, Anne Sexton e William De Witt Snodgrass. Per un approfondimento, si veda: M. L. Rosenthal, *Our Life in Poetry: Selected Essays and Reviews*, New York, Persea Book 1991.

²⁰ Negli anni trascorsi in Giappone, Salter lavorò come insegnante di inglese presso l'Asahi Culture Center di Osaka, mentre il marito lavorava presso il Law Comparative Center di Kyoto. È allo stesso Leithauser (cultore della letteratura islandese, ed in particolare del premio Nobel Halldór Laxness) che si deve la lunga permanenza islandese della coppia allorché egli ottenne il ruolo di Fulbright Lecturer presso il dipartimento di inglese dell'Università dell'Islanda. Infine, a condurre Salter e Leithauser a Parigi la prima volta furono sia la Ingram Merrill Fellowship da lei ottenuta nel 1992 che il posto di editore ricoperto da Leithauser all'interno del Book of the Month Club; il secondo soggiorno fu invece dovuto alla Guggenheim Fellowship ottenuta da Salter nel 1996-97.

²¹ Le poesie di Salter *Welcome to Hiroshima, Summer 1983, What do Women Want e Frost at Midnight* sono state incluse in un'antologia della poesia neoformalista: Aa. Vv., *Rebel Angels: 25 Poets of the New Formalism*, ed. M. Jarman and D. Mason, Ashland (OR), Story Line Press 1996. Per ulteriori informazioni sul New Formalism, si rimanda a: Robert McPhillips, *The New Formalism: A Critical Introduction*, Cincinnati (OH), Textos Books 2005.

²² Ariel Dawson, *The Yuppie Poet*, in «AWP Newsletter» (May 1985).

²³ Tra gli altri: René Wellek, *The New Criticism: Pro and Contra*, in «Critical Inquiry» 4.4 (1978), pp. 611-624.

²⁴ Richard Wilbur è ancora oggi un amico personale di Salter; una delle loro collaborazioni più recenti risale al 2007, quando i due hanno prestato le loro voci all'audioguida della casa-museo di Emily Dickinson ad Amherst. Anthony Hecht – al quale Salter ha dedicato l'elegia *Lunar Eclipse* (in *A Phone Call to the Future*) in occasione della sua scomparsa nel 2004 – incoraggiò la carriera poetica di Salter e Leithauser sin dagli esordi. Il loro rapporto fu molto stretto sia dal punto di vista personale (Hecht fu addirittura il padrino della loro primogenita Emily) che poetico, e si può a buon diritto affermare che Hecht sia stato per i due poeti un vero e proprio mentore. Hecht ha commentato la poesia di Salter *The Rebirth of Venus* (in *Unfinished Painting*) nel capitolo «Poetry and Pain-ting» all'interno di *On the Laws of the Poetic Art*, Princeton (NJ), Princeton University Press 1995, pp. 26-28.

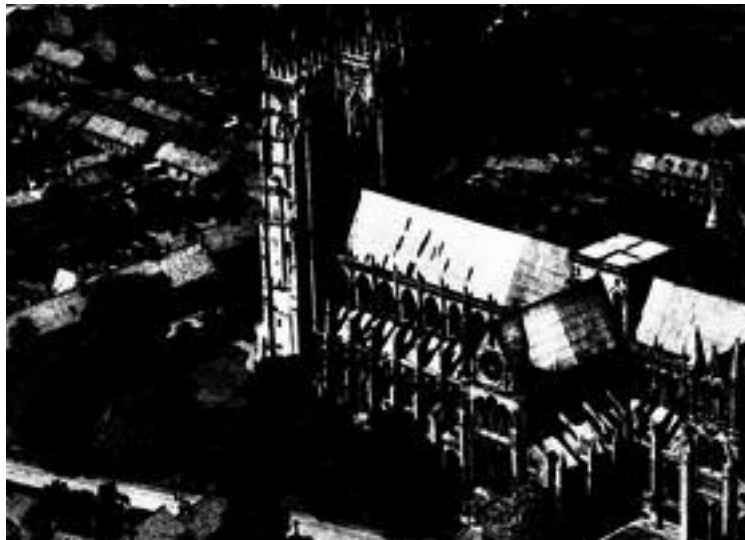
²⁵ Meghan Cleary, *Mary Jo Salter: Interview*, «Failbetter.com», Failbetter LLC 2005 (9 Nov. 2008) <<http://www.failbetter.com/18/SalterInterview.php>>. Si confronti questa dichiarazione con quanto affermato da Hecht a proposito della poesia di Wilbur: «Let me try to list some of the virtues that distinguish the poetry of Richard Wilbur. First of all, a superb ear (unequaled, I think, in the work of any poet now writing in English) for stately measure, cadences of a slow, processional grandeur, and rich, ceremonial orchestration. His 'musicianship' is of so fine and conspicuous a kind that it has often been ignored, and sometimes even mocked by those who are militantly tone-deaf. Next, a philosophic bent and a religious temper,

which are by no means the same thing, but which here consort comfortably together. Wit, polish, a formal elegance that is never haughty or condescending, though, again, by those unimpressed by or envious of his skills it is taken for a chilling frigidity. [...] There may be those, viewing the whole enterprise of formal poetry with suspicion or derision, who will suppose that this richness of inflections, this abundance of verbs, has been forced upon the poet by the ruthless exigencies of stanzaic form: the necessity, one way or another, of digging up a rhyme. For those to whom formal poetry is itself unnatural, or archaic, an embarrassed or twisted parlance of one who is self-consciously ill-at-ease holding the floor, any unusual feature of poetry, even its most towering graces, can be thought of as no more than the by-products, the industrial waste, entailed by meter and rhyme; and therefore (in the name of directness, of authenticity, of courage, of any number of Rousseauian virtues that belong exclusively to the underbred and ill-educated) to be deplored as a victimization, as no grace at all but rather a crippled response to life and language. This sort of argument is marvelously self-serving to those who use it» (Anthony Hecht, *Richard Wilbur*, in *Obbligati: Essays in Criticism*, New York, Atheneum 1986, pp. 130-133).

²⁶ Si veda la lettera a T. W. Higginson (L459): «Nature is a Haunted House – but Art – a House that tries to be haunted». La citazione è ripresa da Salter nella poesia *The Upper Story* (in *Unfinished Painting*), dedicata proprio a Dickinson.

²⁷ A questo poeta – scomparso nel 2001 – Salter ha dedicato l'elegia *An Open Book* (in *Open Shutters*).

²⁸ T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber 1971, p. 16.



Alessandro La Motta, *York*