



**Citation:** C. De Petris (2021) Still Life. In *Memoriam Ciaran Carson* (9 ottobre 1948 – 6 ottobre 2019) traduttore e poeta. *Sijis* 11: pp. 419-444. doi: 10.13128/SIJIS-2239-3978-12900

**Copyright:** © 2021 C. De Petris. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-sijis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## Still Life *In Memoriam Ciaran Carson* (9 ottobre 1948-6 ottobre 2019) traduttore e poeta

*Carla de Petris*

Università degli Studi di Roma Tre (<[depetrisc@hotmail.com](mailto:depetrisc@hotmail.com)>)

“Canaletto, *The Stonemason’s Yard*, c. 1725”<sup>1</sup>

Here we are again at the waste ground of 1 Hopefield Avenue,  
and behind

The chain-link fencing is a big yellow JCB emblazoned  
McNABNEY BROS

That wasn’t there yesterday; where we saw the goldfinch  
two years ago,

Perched feeding on a thistle-head. Weeds have been culled,  
rubble levelled,

Trenches dug in preparation for whatever. An apartment block?  
If so, for how much

Longer will the gable wall of No. 3 be visible? It had passages  
of inexplicable brickwork

We liked to try to make something of, to say nothing of the  
ghost of the chimney flue of No. 1—

The kind of thing that had I been a painter I’d have liked to put  
into a painting—

I can see a landscape by Tony Swain, where mountains, chairs,  
windows, meadows,

Lighthouses, graffiti, trees, sand dunes, power stations  
intermingle, offering

The viewer many potential routes through a sometimes  
considerable length

Of scenery. Take for instance the boats, the jetty, the sweeping  
path to the volcano.

<sup>1</sup>“Canaletto, *The Stonemason’s Yard*, c. 1725” by Ciaran Carson from *Still Life* (2019) is reproduced by kind permission of the author’s Estate c/o The Gallery Press. [www.gallerypress.com](http://www.gallerypress.com).

The chapel on the hill. Sometimes some words of the print of  
the newspaper support  
Are left visible, though more often than not they are veiled or  
totally obscured.

Typically, his day starts with a read of the newspaper.  
*The Guardian*, specifically.  
He scans for things he might use between reading and  
looking until  
Something, whether photograph or text, engages him—  
an area of brickwork, say, or of  
Repeated prepositions. So he pulls out the page, thinks, and  
paints something on  
The something on the page; thinks again, paints again. He  
likes the way newspaper  
Gets wrinkled and puckered when painted on, and gives  
what's been obliterated  
Incidental texture. Thing after thing he follows what he thinks  
they want to become.

Seeing I take *The Guardian*, I think I'll try that too. See where  
it takes me.  
So this morning—the 11<sup>th</sup> of May 2019—I open the paper at  
random at a feature  
On the Venice Biennale, where I read about Julie Mehretu,  
'whose paintings  
Often use newspaper images as their source, but overpainted...  
so that  
Their original material becomes obscured' I take this as a  
favourable omen to write  
Toward Venice, in the form of Canaletto's *The Stonemason's Yard*,  
a picture  
I'd been always taken by. From now on I can take it as a  
palimpsest to write upon.

And what a different take on Venice is *The Stonemason's Yard*  
from the standard  
Canaletto Grand Tourist view, those magnificent regattas on  
the Grand Canal—  
Golden pageantry, the gorgeous barges and the glittering  
palazzi—no, this is  
Almost Dutch, attentive to the everyday, the seemingly  
authoritative title a misnomer:  
The view is of the Campo San Vidal, the 'yard' a temporary  
set-up for the repair of  
The nearby church (not seen in the picture) of San Vidal,  
though on Google Maps it lies immediately

Behind the viewer. The church across the canal—it is indeed  
the Grand Canal!—

Is that of Santa Maria della Carità, whose campanile collapsed  
on 17th March 1744  
And was never rebuilt. I'm thinking what a clatter the bells  
must have made  
As they fell, when suddenly, the *ting-ting* of your incoming  
Fonacab 'taxi dispatched' text!  
I close the laptop. Twenty minutes later we're in the waiting  
room. It takes an hour  
Before we're seen, but now I'm seated in the La-Z-Boy recliner,  
hooked up  
To the drip: a 1115ml infusion over 60 minutes. I've brought  
along a little Thames  
And Hudson Canaletto pocket book by Antonio Paolucci to  
pass the time.

I look at it from time to time. There's an LED display with a  
digital countdown on  
The trolley but I have to look over my shoulder for it. In any  
event it issues  
An almost inaudible murmur I imagine measuring the chemo  
trickling down...  
Dozing a little, I hear it entering my ear canal... *cannula,*  
*cannula, Canaletto, Canaletto ...*  
I open my eyes and there you are, looking at me. I say, Can you  
get the Muji pen  
And notebook from my jacket pocket? And write this down?  
You do. *My writing hand*  
*Is out of action due to the cannula in the wrist through which the*  
*chemio flows.*

The LED begins to flash and beep. Chemo's nearly over, just  
00.05 on the clock, then  
We're out. But first I have to pee! The chemo fairly makes you  
go. Now much relieved  
And in the taxi home. I'm looking at the picture in the pocket  
book. Barely three  
Inches by four, but what a world of characters and things  
implying time—the gondoliers  
Who ply their measured pole from quay to quay; the time it  
takes for the distaff woman  
On the balcony to spin a length of yam; or for the stooping  
woman to draw  
Water from the well. As for the workmen chipping away amid  
the rubble at the marble

Bit by bit—see how the white stone is reflected by the high,  
 dazzling bell tower  
 In the background to the right—are they paid by piece or by  
 time? From the shadows  
 Cast it looks like mid-morning. How long is it since the cock  
 first crew—there.  
 Perched resplendent on that window sill, looking east from  
 the left of the frame?  
 The two lines of washing on the far bank, will they be dry by  
 noon? The pot plants  
 On an upper balcony, in what sequence planted? Over  
 everything and everyone  
 The bell-strokes of the campanile of Santa Maria della Carità  
 proclaim the proper rime.

Then there is the deep time of the City of Venice, floating on  
 sleet on a city of stilts.  
 The stone, how long did it take to quarry and ship from  
 Istria to here.  
 To say nothing of its archaeology? Paint layers at another end  
 of the temporal spectrum:  
 Now I'm looking on the internet at this magnified 400x  
 cross-section sample  
 Of a microscopic flake of terracotta building: lead white, red  
 and orange ochres,  
 Naples yellow, red lake, and some black. A scintilla of Venetian  
 sky: lead white,  
 Vermilion, Prussian blue and yellow earth. The Prussian blue  
 has faded over time—

Everything infused by time and marble dust! But look at  
 the toddler in the foreground who,  
 Fallen backwards on his bottom, has just released this elegant,  
 sparkling arc of pee  
 His mother commiserates; he'd been doing so well at the  
 staggering toward her  
 Open arms. He'll learn in time how many steps to take before  
 whatever end  
 He had in mind; and I, however long it takes to write this  
 poem, whatever it might be.  
 For here we are again in Hopefield, looking through the green  
 chain-link fencing  
 At the big yellow JCB. And as for what they're going to build  
 there, we can't wait to see.

“Canaletto, *Il cortile dello scalpellino*, c.1725”<sup>2</sup>

Siamo di nuovo qui allo sterrato del civico 1 di Hopefield Avenue,  
e oltre  
Il recinto di filo metallico c'è una grossa scavatrice gialla<sup>3</sup> decorata  
McNABNEY BROS  
Che non c'era ieri; proprio lì dove vedemmo il cardellino  
due anni fa,  
Appollaiato a beccare in cima al cardo. Le erbacce sono state tagliate,  
i detriti spianati,  
Scavi fatti in preparazione di chissà che. Un condominio?  
Se così fosse, quanto  
Rimarrà visibile della parete del timpano del civico 3? Aveva passi  
di inspiegabile mattonatura  
Che a noi piaceva interpretare, per non parlare della  
canna fumaria del numero 1—

Il genere di cosa che se fossi stato un pittore mi sarebbe piaciuto mettere  
in un quadro—  
Riesco a immaginare un paesaggio alla maniera di Tony Swain<sup>4</sup>, dove montagne, sedie,  
finestre, prati,  
Fari, graffiti, alberi, dune di sabbia, distributori di benzina  
si mescolano, offrendo  
All'osservatore molti percorsi potenziali attraverso lunghezze  
a volte considerevoli  
Di paesaggio. Prendi ad esempio le barche, il molo, l'ampia  
salita verso il vulcano,  
La cappella sulla collina, Qualche volta qualche parola della pagina a stampa  
del giornale che fa da supporto  
È ancora visibile, benché più spesso essa sia velata o  
totalmente nascosta.

Di solito la sua giornata comincia con la lettura del giornale.  
*The Guardian*, in particolare.  
Scorre le pagine in cerca di cose da usare tra il leggere e  
il vedere finché  
Qualcosa, vuoi una fotografia o un testo, lo cattura—  
un tratto di mattonatura, che dire, o

<sup>2</sup> Il dipinto è custodito presso la National Gallery di Londra. Si consiglia di seguire la lettura della poesia sul sito <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Canaletto\\_The\\_Stonemason's\\_Yard\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Canaletto_The_Stonemason's_Yard_Google_Art_Project.jpg)> e – come era solito fare Carson – vedere i dettagli del dipinto con un clic.

<sup>3</sup> Nel testo JCB. La J.C. Bamford Excavator Limited è una multinazionale britannica con sede nello Staffordshire. Produce attrezzature per l'edilizia e l'agricoltura.

<sup>4</sup> Tony Swain, nato nel 1967 a Lisburn, Irlanda del Nord, attualmente vive a Glasgow e ha rappresentato la Scozia alla Biennale di Venezia del 2007. Usa immagini e grafica prese dai giornali come punto di partenza per quadri e collage in cui questi elementi sono incorporati, adattati e addirittura nascosti in paesaggi frammentari e immaginari o astratti.

Alcune preposizioni ripetute. Allora strappa la pagina, ci pensa e dipinge qualcosa  
 Su quel qualcosa della pagina; ci ripensa e ci dipinge ancora. Gli piace il modo in cui la carta di giornale  
 Si arriccia e si drappeggia con la pittura, e restituisce quella soggiacente tessitura  
 Dimenticata. Segue una dopo l'altra cose come pensa che esse vogliono diventare.

Vedere—prendo *The Guardian*, ci voglio provare anch'io. Vedere dove mi porta.  
 Così questa mattina—l'11 maggio 2019—apro il giornale a caso su un servizio  
 Dalla Biennale di Venezia, dove leggo di Julie Mehretu<sup>5</sup>, “i cui dipinti  
 Spesso usano immagini di giornale come ispirazione, ma dipinti sopra... in modo che  
 Il materiale originario sia oscurato.” Considero questo un buon auspicio per scrivere  
 Su Venezia, sul tema de *Il cortile dello scalpellino* di Canaletto, un quadro  
 Che mi ha sempre affascinato. D'ora in poi lo userò come palinsesto su cui scrivere.

E che prospettiva differente su Venezia ne *Il cortile dello scalpellino* dalle vedute standard  
 Di Canaletto per il viaggiatore del Grand Tour: quelle regate magnifiche sul Canal Grande—  
 I cortei d'oro, le meravigliose imbarcazioni, e gli splendidi palazzi—no, questo è  
 Quasi fiammingo, attento al quotidiano, l'apparente accurato titolo è invece sbagliato:  
 Si tratta del Campo San Vidal, il “cortile” è una sistemazione temporanea per il restauro della  
 Vicina chiesa di San Vidal (non visibile nel quadro), benché su Google Maps sia immediatamente  
 Dietro l'osservatore. La chiesa oltre il canale—che è nientemeno che il Canal Grande!—

È Santa Maria della Carità, il cui campanile venne giù il 17 marzo 1744  
 E non fu mai ricostruito. Penso al clamore che le campane debbono aver fatto

<sup>5</sup> Julie Mehretu (1970 -) è un'artista americana di origine etiopica, nota per i suoi dipinti a più strati di paesaggi astratti su larga scala che rappresentano gli effetti cumulativi dei cambiamenti socio-politici sul contesto urbano, usando progetti di edilizia, mappe meteorologiche, giornali ecc.

Cadendo, quando improvvisamente, il tin-tin del messaggio  
 del tuo taxi in arrivo dalla Fonocab!  
 Chiudo il laptop. Venti minuti dopo siamo nella sala  
 d'aspetto. Ci vorrà un'ora  
 Prima di essere visti, ma per ora sono steso sulla poltrona reclinabile,  
 allacciato  
 Alla flebo: 1115 ml. di liquido per 60 minuti. Mi sono portato  
 dietro un tascabile  
 Su Canaletto di Antonio Paolucci<sup>6</sup> da Thames & Hudson per  
 passare il tempo.

Lo sfoglio di tanto in tanto. C'è uno schermo al LED con  
 un contaminuti digitale sul  
 Carrello ma dovrei voltarmi dietro. In ogni  
 caso emette  
 Un mormorio quasi impercettibile che credo serva per misurare il flusso  
 della chemio...  
 Mentre mi assopisco, lo sento entrarci nel canale uditivo...*cannula,*  
*cannula, Canaletto, Canaletto...*  
 Apro gli occhi, e eccoti là, che mi guardi. Ti dico, Puoi prendermi  
 la penna Muji  
 E il blocco notes nella tasca della giacca e scrivere questo?  
 lo fai. *La mano per scrivere*  
*È fuori uso per la cannula nel polso da cui*  
*fluisce la chemio.*

Lo schermo a LED comincia a lampeggiare e a trillare. La chemio è quasi finita, proprio  
 00,05 minuti d'orologio, e poi  
 Siamo fuori. Ma devo urinare! La chemio ti fa  
 andare. Ora sono più sollevato  
 E sul taxi verso casa, guardo il quadro nel  
 tascabile. Appena 8 centimetri  
 Per 10, ma che mondo di personaggi e di cose  
 incluso il tempo—i gondolieri  
 Che maneggiano il remo cadenzato da riva a riva, lo stesso tempo  
 che ci mette la donna  
 Sul balcone a filare un palmo di tela; o la donna  
 china a tirar su  
 L'acqua dal pozzo. E poi gli operai a scalpellare il marmo  
 in mezzo ai detriti

Pezzo per pezzo—guarda come la pietra bianca brilla di riflesso con l'alto,  
 abbagliante campanile

<sup>6</sup>Si tratta di *Canaletto* di Antonio Paolucci (1971). Paolucci, nato a Rimini il 29 settembre 1939 è uno storico dell'arte italiano. È stato Ministro per i beni culturali e ambientali, soprintendente per il Polo Museale Fiorentino e dal 2007 al 2017 direttore dei Musei Vaticani.

Sullo sfondo a destra—sono pagati a cottimo o  
a giornata? Dalle ombre  
Sembra che sia metà mattino. Quanto tempo sarà passato dal primo canto  
del gallo—li,  
Splendidamente appollaiato sul davanzale rivolto a est a  
sinistra della cornice?  
Le due fila di bucato stese lontano saranno asciutte  
per mezzodi? E le piante nei vasi  
Del balcone in alto, in quale ordine saranno state piantate? Su  
ogni cosa e ogni persona  
I rintocchi del campanile di Santa Maria della Carità  
scandiscono il tempo corretto.  
Poi c'è il tempo profondo della Città di Venezia, che fluttua sulla  
melma su una città di trampoli.  
La pietra, quanto c'è voluto a scavarla e a farla arrivare per mare  
dall'Istria a qui?  
Per non parlare della sua archeologia! Strati di colore all'altro estremo  
dello spettro temporale:  
Guardo su internet questa sezione trasversale ingrandita 400 volte  
del campione  
Di un microscopico edificio di terracotta: bianco piombo, ocre  
rosse e arancio,  
Giallo Napoli, lago rosso e un tocco di nero. Una scintilla di cielo  
veneziano: bianco piombo,  
Vermiglio, blu di Prussia e Terra gialla. Il blu di Prussia  
è scolorito col tempo—

Tutto infuso di tempo e di polvere di marmo! Ma guarda  
quel bimbetto in primo piano che,  
Caduto di schiena, si è lasciato andare a quell'elegante,  
splendente arco di pipì!  
La madre si rammarica; era stato così bravo a  
barcollare verso le braccia aperte  
Di lei. Imparerà col tempo quanti passi fare prima  
di raggiungere qualunque meta  
Avrà in mente, e anche io, quanto tempo mi ci vorrà a scrivere questa  
poesia, comunque essa sia.  
Perché eccoci qui di nuovo a Hopefield, a sbirciare oltre la recinzione  
di filo di metallo  
La grossa scavatrice gialla. E su quanto intendano costruire  
lì, proprio non vediamo l'ora di vederlo.



“Nicolas Poussin, *Landscape with the Ashes of Phocion*, 1648”<sup>7</sup>

Let me begin by writing about the instrument I’m writing  
 with: a ‘Lady Patricia’  
 Mechanical—‘retractable’ or ‘clutch’—pencil made in the USA  
 by Waterman in 19 31,  
 In a translucent ‘onyx’ celluloid, somewhat dimmed with age,  
 but still beautiful to look at.  
 White peach marble with feint hints of amber and terracotta  
 veins. Feminine, slighter counterpart  
 To the heftier, senatorial ‘Patrician’, it suits my hand fine as  
 I write, or scribble, rather,  
 Standing at the bedside dressing-table; and it’s still strange  
 to me that I do so.  
 Before the diagnosis I’d written nothing publishable for four  
 years, but when I took  
 The pencil up it seemed to set me free. Before that, I’d drafted  
 poems with a Muji pen.  
 And still do on occasion; years before that, vintage fountain  
 pens, of which the pencil  
 Is a spin-off, one half of a pen and pencil set I picked up  
 for a song on eBay.

8th June. It’s two a.m. the morning after my last chemo of  
 the cycle. Can’t sleep. Steroids  
 They give you to get you through, they make me sketch and jot.  
 Flickers to be  
 Amplified tomorrow into more coherent form, not  
 Reproduction — much on my mind  
 Regarding paintings. For all the painter draws, the viewer  
 draws conclusions, repro after  
 Reproduction of the *Ashes*, seeing things in them perhaps not  
 there at all, perhaps not  
 Seeing what there is, not ever having seen the thing itself.  
 I might easily have glimpsed it  
 In the Walker Gallery Liverpool, where I was once, and had  
 gone to look at it, but I knew nothing  
 Then of Poussin, and had I come to it, it likely would have been  
 invisible to me.

Yet the view is an imaginary one, of an Ancient Greek city state,  
 the city of Megara:  
 Poussin’s illustration to a story. But more of that anon. Let us  
 look at the city as it

<sup>7</sup> “Nicolas Poussin, *Landscape with the Ashes of Phocion*, 1648” by Ciaran Carson from *Still Life* (2019) is reproduced by kind permission of the author’s Estate c/o The Gallery Press. [www.gallerypress.com](http://www.gallerypress.com).

Appears, as described by Tom Lubbock: 'A row of massive oaks,  
 heavy with foliage,  
 Runs right across the foreground. It's a high natural wall  
 planted alongside the actual  
 Low wall, a great shady barricade. But it has an opening.  
 These guardian trees  
 Frame the city like a pair of curtains or wings. A road runs  
 between them, coming  
 From outside. Bracketed by the dark trees the luminous city  
 appears beyond, a composition  
 Of arches, pillars, squares, rectangles, diagonals—buildings  
 that suggest a set  
 Of toy bricks... Megara has a structure. It's ruled by a centre  
 and a hierarchy.  
 The facade of the classical temple looks out at us, pretty well  
 from the middle.

'It is the face of the city, the focal point of the whole scene.  
 But this temple is not the culmination.  
 Standing behind, there is a great wooded rock, its two jagged  
 molar stumps emerging from  
 The vegetation covering its base.' The kind of writing you need  
 to copy out  
 To properly infuse its cadences of assonance into your system:  
 'row, oaks, foliage,  
 Foreground, low, opening'—O what lovely open O's! And then  
 The E's: 'these, trees,  
 Between, trees, appears'. Musically enthused, you read the piece  
 aloud as if  
 The words were truly yours in all their salient particularity.  
 Or should we, given  
 Poussin's words—'*Moi, qui fait profession des choses muettes*'—  
 thereof remain silent?

Or Wittgenstein's, 'What can be shown, cannot be said.' No,  
 we scribble and gabble. And yet.  
 As our eye is drawn into the sunlit arena in front of the temple,  
 we imagine an acoustic.  
 Here are dotted Poussin's trademark miniature figures,  
 walking, talking, playing music.  
 Archers going *whoosh!* and *thwock!* to hit the target. Bathers  
 laugh and splash.  
 Listen then to what you see, you hear it as a great orchestral pit.  
 And only now  
 Do I spot the tiny white streak of a far-off shirt being taken  
 Off—it strikes the ear  
 Like the lightning *ting!* of a triangle, the chime of an antique  
 clock, or a music box,

The movement of Subbuteo figures synchronized upon a table  
 top. Meanwhile, temple.  
 Rock and cloud compose a pyramid from ground to sky to loom  
 above and overlook  
 The open field. I take a closer look, and take my pencil up to jot  
 a note when *drat!* The lead

Just broke. I shake it and the stub drops out. The little packet  
 of replacement leads is  
 Somewhere I forget. I rummage in the dressing-table  
 knick-knack drawer for a Biro  
 Pen I know is there from God-knows-when. It's actually a Bic.  
 I start to write and find  
 It won't. I scribble nix until the vein gives ink. Where was I?  
 'Temple, rock and cloud,—  
*Yes!* I'd meant to look it up in Richard Verdi's book, and there  
 it is—I'm typing this  
 In daylight now—'Even to the naked eye it is apparent that  
 these rocks were painted  
 Over a layer of cloud and were added at a later stage,' he said  
 in Carolyn Beamish's  
 Translation from the French. I take a magnifying glass to it  
 to see if it is true.

It is. And still appears so, even to my naked eye, now I know  
 it is, the brain translating  
 Eye to brain. I'm looking deep into the conjugated rock and  
 cloud. But is the iffy overpainting  
 Deliberate? You never know with Poussin's sleight of hand.  
 Look over to the left, below,  
 Behind, and there's a dome you didn't see before, and then,  
 beyond, upon the distant  
 Skyline—it must be miles away!—a twin-towered structure  
 looms enormously, although  
 From this far off it looks so small. And over to the right, there's  
 more: turrets, palaces,  
 Magnificent establishments, the city going on in back much  
 further, higher, deeper, greater than  
 You thought. Mindboggling prospect! What then lies  
 immediately before our eyes?  
 'If this is our introduction to the city of Megara,' a tourist  
 might enquire, 'where is  
 The monumental gate, the battlemented wall? We seem  
 to have arrived at the periphery.'

Thinking architecture, wondering where to go next, I go for  
 a walk to see what's

Going on in Hopefield. Significant progress. A white articulated  
 Lorry—LARSEN PILING—  
 Is parked at the site. They've replaced the chain-link with  
 shuttered fencing and a gate.  
 I peep through a chink to see nine great big tall steel piles  
 embedded in the excavation.  
 I think New York, the Chrysler and the Empire State, the  
 bedrock layers of Manhattan schist,  
 Zigzag terrazzo on the lobby floor, marble fitments in  
 the mezzanine, the terracotta veins  
 In my contemporaneous almost ninety-year-old onyx pencil.  
 Look at it beside me  
 On the desk, and think, who might have picked it up in 1931  
 to write some words, as I do now.

At last I'm on the threshold. Here lies what remains of Phocion,  
 falsely condemned  
 By the Athenians, sentenced to drink the hemlock, his  
 unburied body subsequently to be banished  
 To Megara, and burned at the border: the foreground, where  
 his widow kneels to touch  
 The shadows of his ashes, not yet having gathered them.  
 Her servant keeps lookout. Look  
 Again at the sunlit campus, people walking, talking,  
 swimming, playing music, shooting,  
 Hitting the target again and again. They seem to cast no  
 shadow. They are indifferent  
 To the exiles in the shadow of the oaks. As for you, you are  
 beyond the pale  
 Of the picture, immaterial to them who thrive in this Elysium.  
 Below the rock that veils  
 The cloud, it seems the city goes on living for the moment, or  
 for ever. I go on writing.

“Nicolas Poussin, *Paesaggio con le ceneri di Focione*, 1648”<sup>8</sup>

Fatemi cominciare a scrivere dello strumento con cui  
 scrivo: una matita “Lady Patricia”  
 Meccanica—‘ritraibile’ o ‘portamina’—fatta negli Stati Uniti  
 da Waterman nel 1931,  
 Di celluloido ‘onice’ lucida, un po’ consunta dal tempo,  
 ma ancora bella a vedersi,

<sup>8</sup> Il dipinto è esposto alla Walker Gallery di Liverpool. Si consiglia di seguire la lettura della poesia sul sito  
 <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Nicolas\\_Poussin\\_Landscape\\_with\\_the-Ashes\\_of-Phocion-Google\\_Art\\_Project.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Nicolas_Poussin_Landscape_with_the-Ashes_of-Phocion-Google_Art_Project.jpg)> e – come era solito fare Carson – vedere i dettagli del dipinto con un clic.

Marmo bianco perlaceo, con tocchi di finta ambra e venature  
 di terracotta. Femminile, contrappunto più sottile  
 Della più pesante, senatoriale “Patrician”, mi si adatta bene alla mano quando  
 scrivo, o piuttosto scarabocchio  
 In piedi sulla toletta vicino al letto; è ancora strano  
 che io lo stia facendo.  
 Prima della diagnosi non avevo scritto nulla di pubblicabile per quattro  
 anni, ma quando ho preso in mano  
 Questa matita, sembrò che mi avesse liberato. Prima di allora, avevo abbozzato  
 poesie con una penna Muji,  
 e ancora lo faccio a volte; negli anni precedenti, penne stilografiche  
 vintage, di cui la matita  
 è solo una parte, metà del set matita e penna, che avevo pescato  
 per poco su eBay.

8 giugno. Sono le due del mattino dopo l'ultima chemio  
 del ciclo. Non riesco a dormire. Gli steroidi  
 Che ti danno per aiutarti a farcela, mi fanno buttar giù abbozzi e note.  
 guizzi che saranno  
 Amplificati domani in una forma più coerente, non  
 riproduzioni—tutto nella mente  
 A proposito di quadri. Perché su tutto quello che dipinge un pittore, l'osservatore  
 trae conclusioni, riproduzione  
 Dopo riproduzione delle *Ceneri*, vedendoci cose che forse non  
 ci sono neppure, forse non  
 Vedendo ciò che c'è, e non avendo neppure visto il quadro stesso.  
 può darsi che gli abbia dato un'occhiata  
 Nella Walker Art Gallery di Liverpool, dove sono stato una volta, c'ero  
 andato per vederlo, ma allora  
 Non sapevo niente di Poussin, e se pure ci fossi arrivato davanti, è probabile  
 che per me sarebbe stato invisibile.

Eppure il soggetto è immaginario, quello di una città-stato nella Grecia antica,  
 la città di Megara:  
 Poussin illustra una storia. Ma c'è molto di più. Consideriamo  
 la città come  
 Appare, come l'ha descritta Tom Lubbock<sup>9</sup>: “una fila di grosse querce<sup>10</sup>  
 dal folto fogliame

<sup>9</sup>Tom Lubbock (1957-2011) autore di *Great Works: 50 Paintings Explored* (2011), è stato scrittore e illustratore, critico d'arte per l'*Independent* dal 1997 alla morte. La rubrica *Great Works* incentrata ogni volta su un'unica opera d'arte, è apparsa sul suo giornale tra il 2005 e il 2010. Le sue opere di grafica a collage che uscivano sull'*Independent* del sabato, sono state esposte alla Vittoria Miro Gallery nel 2010. Fu anche autore di commedie. Ammirato per il suo stile erudito ed esuberante, divenne famoso tra il grande pubblico quando l'*Observer* pubblicò estratti dal diario degli ultimi suoi due anni nei quali per un tumore al cervello aveva perduto la facoltà di scrivere e di parlare. Il critico Kevin Jackson lo ha definito “un poema in prosa sul linguaggio e sulla mortalità” (<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jan/10/tom-lubbock-obituary>> (03/2021)).

<sup>10</sup>Riportiamo il testo originale in inglese cui faranno riferimento versi successivi: “a row of massive oaks, heavy with foliage, Runs right across the foreground ... Low wall, ... it has an opening. These guardian trees ... between them ... trees ... appears”.

Corre in primo piano. È un alto muro naturale  
 piantato lungo l'effettivo  
 muro basso, una grande barricata in ombra. Ma c'è un varco.  
 questi alberi guardiani  
 Incorniciano la città come un paio di sipari o di quinte. Una strada  
 in mezzo, che viene  
 Da fuori. Incorniciata dagli alberi scuri la città luminosa  
 appare subito dietro, una composizione  
 Di archi, pilastri, piazze, rettangoli e diagonali—edifici  
 che suggeriscono una serie  
 Di mattoncini Lego... Megara ha una sua struttura. È regolata da un centro,  
 da una gerarchia.  
 La facciata di un tempio classico ci appare, proprio  
 in mezzo.

“È il volto della città, il punto focale dell'intera scena.  
 ma questo tempio non è il culmine.  
 Dietro si alza una grande roccia boscosa, Due picchi frastagliati  
 nella forma di molari emergono  
 Dalla vegetazione che ne copre la base.” Il genere di scrittura che bisognerebbe  
 copiare  
 Per infondere le sue cadenze di assonanze al sistema:  
*“row, oaks, foliage,  
 Foreground, low, opening”*—che meraviglia di O aperte! E poi  
 le I: *“these, trees,  
 Between, trees, appears”*. Musicalmente entusiasta, leggi il pezzo  
 ad alta voce come se  
 Le parole fossero tue nella loro notevole particolarità.  
 oppure dovremmo, secondo  
 Le parole di Poussin—*“moi, qui fait profession des choses muettes”*—  
 rimanercene in silenzio?

Oppure quelle di Wittgenstein: “Ciò che si può mostrare non si può dire.” No,  
 noi scribacchiamo e farfugliamo. Eppure  
 Quando l'occhio ci va sull'arena assoluta davanti al tempio,  
 immaginiamo un'acustica.  
 Qui sono schizzate quelle figurine marchio di fabbrica di Poussin,  
 che passeggiano, chiacchierano, fanno musica.  
 Arcieri fanno *uussh!* E *tuock!* per colpire il bersaglio. Bagnanti  
 ridono e sguazzano.  
 Ascolta ciò che vedi, senti come dalla buca di una grande orchestra.  
 e solo ora  
 Individuo in lontananza la striscia bianca di una camicia  
 tolta—colpisce l'orecchio  
 Come il balenio del *ting!* di un triangolo, il rintocco di un antico  
 orologio, o di un carillon,  
 Il movimento delle figurine del Subbuteo sincronizzate sul piano  
 di un tavolo. Intanto, il tempio,

La roccia e la nuvola compongono una piramide dalla terra al cielo che  
 incombe e controlla  
 Il campo aperto. Osservo più da vicino, e prendo la matita per buttar giù  
 un appunto quando ecco *dret!* La mina

Si è appena rotta. La scrollo e cade la punta. Il pacchetto  
 delle mine di ricambio sta da  
 Qualche parte che non ricordo. Rovisto nel cassetto di cianfrusaglie  
 della toletta in cerca di una Biro  
 Che so che sta lì Dio sa da quando. In effetti è una Bic.  
 cerco di scrivere ma scopro  
 Che non funziona. Scarabocchio finché esce l'inchiostro. Dove ero rimasto?  
 "Tempio, roccia e nuvola"—  
 Sì! Volevo controllare nel libro di Richard Verdi<sup>11</sup>, e eccolo  
 qui—ora scrivo a macchina  
 Di giorno—"Anche ad occhio nudo è chiaro che  
 queste rocce sono state dipinte  
 Sullo strato di nuvole e aggiunte in un secondo momento." Dice  
 nella traduzione dal francese  
 Di Carolyn Beamish. Prendo la lente di ingrandimento per  
 vedere se è vero.

Lo è. E ancora si vede, anche ad occhio nudo, ora so  
 che è così, il cervello traduce  
 Dall'occhio al cervello. Guardo attentamente la roccia e  
 la nuvola congiunte. Ma quella incerta ripittura  
 Fu una scelta deliberata! Non si sa mai con la perizia di mano di Poussin.  
 guarda qui sotto, a sinistra,  
 Sul retro, c'è una cupola che non avevi visto prima, e poi  
 oltre, lontano  
 All'orizzonte—saranno miglia!—Una struttura di torri gemelle  
 incombe enorme, benché  
 Così da lontano sembra piccola. E lì a destra, c'è  
 altro: torri, palazzi,  
 Meravigliose dimore, la città prosegue molto oltre, più  
 imponente, più profonda e più grande di  
 Quanto pensassi. Una vista sbalorditiva! Ma cosa abbiamo qui  
 proprio davanti agli occhi?  
 "È forse questo l'ingresso alla città di Megara," chiederebbe  
 un turista, "Ma dov'è  
 La porta monumentale, la cinta con gli spalti? Sembra  
 che siamo arrivati in periferia."

<sup>11</sup> Richard Verdi, (New York, 1941-) critico d'arte americano e direttore di musei. Tra le sue pubblicazioni da ricordare *Nicolas Poussin, 1594-1665*, catalogo della mostra alla National Gallery di Londra del 1995 (Verdi 1995), cui fa qui riferimento Carson. Nel 2020 è stato pubblicato un suo studio originale dal titolo *Poussin A Painter from Classicism to Abstraction* (Verdi 2020).

Pensando all'architettura, chiedendomi dove andare ora, esco  
 a passeggiare per vedere cosa  
 Succede a Hopefield. Un passo avanti significativo. Un autocarro bianco  
 articolato—LARSEN PILING—  
 È parcheggiato sul posto. Hanno sostituito la catena di metallo con  
 un recinto di palanche e una porta.  
 Sbircio da una fessura e vedo nove lunghi piloni d'acciaio, grandi e grossi  
 piantati negli scavi.  
 Penso a New York, al Chrysler e all'Empire State Building, gli strati  
 delle fondamenta dello scisto di Manhattan,  
 Il terrazzo a zig-zag dell'atrio, rifiniture di marmo nel mezzanino,  
 le venature terracotta  
 Della mia matita d'onice contemporanea ad essi, vecchia di novanta anni.  
 guardala qui vicino a me  
 Sullo scrittoio, e pensa a chi potrebbe averla presa in mano nel 1931  
 per scrivere qualcosa, come faccio io ora.

Infine eccomi sulla soglia. Qui giace ciò che resta di Focione,  
 ingiustamente condannato  
 Dagli Ateniesi, con la sentenza di bere la cicuta, e in seguito  
 il suo cadavere bandito  
 A Megara, e arso al limite della città: in primo piano dove  
 la vedova in ginocchio tocca  
 L'ombra delle sue ceneri, non essendo ancora riuscita a raccoglierle.  
 il servo di guardia. Guarda  
 Di nuovo il campo assolato, la gente che passeggia, chiacchiera,  
 nuota, fa musica, tira d'arco,  
 Colpendo il bersaglio mille volte. Sembra che non facciano  
 ombra. Sono indifferenti  
 Verso gli esuli all'ombra delle querce. Per quanto riguarda te,  
 sei fuori dal  
 Quadro, immateriale per coloro che prosperano in questo Elisio  
 sotto la roccia che nasconde  
 La nuvola, sembra che la città continui a vivere l'attimo, o  
 per sempre. Io continuo a scrivere.

### *Su Carson*

Ciaran Carson, nato a Belfast nel 1948, figlio di un postino e di un'operaia della locale  
 filanda di lino, entrambi di lingua madre gaelica e di religione cattolica, è morto in quella  
 città il 6 ottobre del 2019 per un tumore al polmone.

Per ricordare Ciaran Carson, che alla sua vasta e poliedrica produzione in poesia e prosa,  
 ha intrecciato con grande maestria la pratica della traduzione come strumento di esaltazione  
 del linguaggio nelle forme polimorfiche delle varie lingue tradotte – antico gaelico, latino,



francese, rumeno fino all'italiano di Dante – è sembrato appropriato esordire con la traduzione in italiano di due poesie tratte dall'ultima sua raccolta, *Still Life* (Carson 2019). Le poesie di *Still Life*, incentrate su altrettante opere di pittori dal classicismo alla contemporaneità, sono state scritte e dedicate alla moglie Deirdre Shannon e ai figli, nei sei mesi di chemioterapia che purtroppo si è rivelata inutile.

Il 16 ottobre, a dieci giorni dalla scomparsa del poeta, Gail McConnell<sup>12</sup> nel lancio del volume tenutosi nella Great Hall della Queen's University Belfast, ricorda che quel giorno sarebbe stato l'anniversario delle nozze con la moglie, l'amore di una vita e anche la sua interlocutrice prediletta secondo un'affermazione più volte ripetuta dal poeta stesso<sup>13</sup>.

Proprio misurandoci con la traduzione sarà bene soffermarci sul titolo, incrocio semantico che purtroppo va perduto in italiano. Infatti "still life", alludendo a diciassette opere pittoriche su cui si snodano altrettante poesie, dovrebbe tradursi in italiano con il termine tecnico un poco funerario di "natura morta", mentre l'inglese rimanda alla "vita immobile", eppure trattando gli ultimi sei mesi di vita trascorsi in chemioterapia in un dialogo costante proprio con la compagna Deirdre intorno a opere d'arte che a vario titolo emergono dalla memoria condivisa dei due protagonisti, si potrebbe anche avvertire nel titolo l'augurio che oltre la morte ci sarà "ancora vita" nell'arte che, come i suoi strumenti per scrivere, matite d'epoca e penne Muji o Bic, spesso ironicamente evocate nella raccolta in questione, sopravviveranno al poeta.

Con la traduzione di queste due poesie – della cui scelta si dirà in seguito –, si intende presentare al lettore italiano l'opera ancora poco conosciuta in Italia<sup>14</sup> di Ciaran Carson, un poeta della generazione immediatamente successiva a quella di Seamus Heaney, premio Nobel per la Poesia nel 1995. Il valore dell'opera intera di Carson è stato riconosciuto dai vari premi assegnati ai suoi lavori e la cui popolarità porterà, dopo la morte, alla proposta di intitolargli il Waterworks Park di Belfast più volte ricordato nelle sue poesie.

Carson ha condiviso con Heaney l'origine geografica nordirlandese, ma a differenza di lui originario dell'Irlanda rurale e poi "esule volontario" a Dublino, le fonti di ispirazione di Carson sia familiari che culturali sono state profondamente radicate nel contesto urbano della natia città di Belfast. Nonostante una giovanile stroncatura, in qualche misura accettata dal destinatario, della raccolta *North* di Seamus Heaney (Carson 1975) in cui accusava il connazionale di essersi guadagnato la "laureateship of violence" – il titolo di poeta laureato della violenza, con una impropria e improvida mitizzazione della violenza in Irlanda del Nord, quasi nobilitandola col paragone ai crudeli riti tribali degli antichi Celti dello Jutland, in seguito Carson disse che "Heaney was a big force, naturally, and we felt his presence, and

<sup>12</sup> Cfr. McConnell 2019.

<sup>13</sup> Negli "Acknowledgements" per la sua traduzione di *The Táin* ancora una volta Carson scrive: "My wife Deirdre read the work in progress, as she has done with all my work since we met some thirty years ago; as always, her response and her suggestions were invaluable" (Carson 2007, ix).

<sup>14</sup> Nel 1998 Roberto Bertoni, docente del Dipartimento di Italiano del Trinity College Dublin, pubblica una prima raccolta antologica di poesie di Ciaran Carson, tradotte in italiano con testo a fronte col titolo *Il tempo è conversazione* (Carson 1998). Nel 2003 lo stesso Bertoni pubblica col titolo *Squarci di notizie* (Carson 2003b) la versione italiana con testo a fronte di *Breaking News*, appena uscito per i tipi di Gallery Press (Carson 2003a). Facendo seguito al rinnovato interesse per la *Commedia* dantesca da parte di Seamus Heaney e dello stesso Carson ancora Roberto Bertoni contribuisce a una raccolta di saggi intitolata *Echi danteschi/Dantean Echoes*, (AA.VV. 2003) in cui compaiono due poesie rispettivamente di Carson e di Heaney e un saggio di Gianni Pilonca sulla lettura di Heaney del *Purgatorio* (Pilonca 2003). Nel 2011 l'editore Del Vecchio affida per la sua "Collana di Poesia" la cura e la traduzione di *First Language* (Carson 1993) col titolo *Prima lingua* a Marco Federici Solari e Lorenzo Flabbi (Carson 2011).

[...] all Ulster poets of my generation must have been influenced by his example. Because before Heaney, there was [...] certainly nothing like a poetry which had some tie-up with our own vernacular, with ordinary Ulster speech” (Brandes 1990, 79).

Non deve stupire che dal 2003 al 2016, anno del suo ritiro anche dalla cattedra di Poesia presso la Queen’s University Belfast, Carson abbia diretto lo *Seamus Heaney Centre for Poetry* presso la stessa università.

### *Del tradurre*

Cresciuto in ambito familiare di lingua gaelica e di religione cattolica, poi completata la formazione universitaria nella locale Queen’s University, istituzione profondamente anglo-irlandese, Carson rivela costantemente nella sua opera una dicotomia linguistica e culturale, dolorosamente enfatizzata durante il trentennio dei *Troubles*, una perenne sfasatura/inadeguatezza all’inglese fino a formulare contro se stesso l’infamante definizione di essere “a turncoat interpreter”, un “interprete voltagabbana” dell’antica Irlanda, l’iconica Hibernia<sup>15</sup>.

Oltre a essere un valido musicista e interprete di musica irlandese Carson è stato dal 1975 *Traditional Arts Officer* dell’ *Arts Council* dell’Irlanda del Nord. Come etnomusicologo ha pubblicato una *Pocket Guide to Irish Traditional Music* (Carson 1986), ha curato una colonna bimestrale su quella tradizione musicale per *The Journal of Music* e nel 1996 ha pubblicato il saggio *Last Night’s Fun: About Time, Food and Music* (Carson 1996).

Dopo la prima raccolta di poesia *The New Estate* del 1976 da lui stesso definita “well-done, but too reserved” (Brandes 1990, 80). Carson si è dedicato per una decina di anni all’attività musicale di cui si è detto, girando il paese alla ricerca delle tracce della nativa cultura folk e si è confrontato con le conseguenze di uno dei segni più profondi lasciati dal dominio inglese in Irlanda: l’abbandono forzato della lingua gaelica. Il doversi esprimere in un idioma che Joyce ha definito, usando un efficace ossimoro, “familiar and foreign”, ha causato un’inevitabile sensazione di perdita, di allontanamento dalle proprie radici. Ciò accomuna l’Irlanda agli altri Paesi sottoposti al dominio coloniale straniero.

L’iberno-inglese, imposto in età elisabettiana e innestato su un ceppo indoeuropeo occidentale che non aveva nulla a che vedere con le lingue germaniche, è di conseguenza molto sofisticato, ricco di “beautiful, antique redundancies” (Corcoran 1999, 183) (nella poesia “The Guttural Muse” dalla raccolta *Field Work* Seamus Heaney affianca alla parlata irlandese l’aggettivo “soft-mouthed”, Heaney 1979, 20).

La traduzione può essere considerata quindi come metafora dell’Irlanda, di una cultura che fino al 1690, data in cui ebbe luogo il completo smantellamento della società originaria gaelica e la proibizione della lingua, era stata rappresentata in gaelico. Allo stesso tempo, come osserva acutamente Seamus Deane, le traduzioni del XIX e del XX secolo consentono di fruire di un patrimonio letterario che, passando attraverso gli eventi drammatici che hanno sconvolto il Paese, continua a rappresentare immutato e immutabile lo “spirito gaelico”, che viene così descritto: “In all Irish writing we find poetry and fact, dreams and realities, exact details and wild imagination, linked closely hand in hand. This is the Gael as revealed in his literature.” (Hull in Deane 1997, 114). La traduzione risponde quindi all’interrogativo della rappresentazione della psiche irlandese per un pubblico ampio, il che, pur essendo

<sup>15</sup> “The Display Case”, in Carson 1998, 74. “Since you’ve abandoned it for lisping English, /Scribbling poems in it exclusively, or so I’m told”.

non paragonabile a una fruizione in lingua originale, è pur sempre preferibile all'oblio: "to translate Ireland was but another way of bringing it into being" (Kiberd 1996, 51). Il ruolo del traduttore nell'ambito della letteratura irlandese è quindi centrale in quanto ha il compito di riordinare il corpus letterario in un insieme di opere iscritte in una tradizione, in cui la storia sembra essere distinta dalla linearità temporale e non facilmente distinguibile dalla leggenda (anche in questo caso riaffiora l'eredità culturale dei celti, che avevano una nozione di tempo soprattutto ciclico, non lineare come quello dei romani, e inteso come viaggio, in cui preponderanti sono concetti quali l'eterno ritorno, raffigurato simbolicamente con l'immagine della spirale). Benchè Deane difenda l'opera divulgatrice della traduzione, rimane incontrovertibile l'associazione del termine "tradurre" con "tradire/conquistare": così come i romani oltre a conquistare Paesi si appropriano del loro passato, allo stesso modo la potenza coloniale inglese si appropria tra Ottocento e Novecento del glorioso passato celtico, rendendolo funzionale all'accettazione dell'imperialismo britannico.

Durante un'intervista concessa a chi scrive a una domanda sul perchè nella seconda metà del ventesimo secolo una gran parte di poeti e drammaturghi irlandesi hanno tradotto da lingue antiche e moderne Ciaran Carson rispose: "Maybe it's got something to do with the fact that English is not wholly native to us. At least it isn't to me, since Irish was my first language. So everything is translation" (de Petris 2006, 303).

Della fascinazione per la Parola, polimorfismo del linguaggio e della sua valenza proteiforme è testimonianza la costante pratica della traduzione di Carson, ma in chiave del tutto diversa da quella dei traduttori anglo-irlandesi di cui scrive Deane. Nella pratica del tradurre non c'è nel poeta contemporaneo nessuna intenzione elitaria e neppure filologica per così dire di "appropriazione", bensì solo il desiderio di ritrovare il ritmo dell'antica lingua, suono/senso e di ampliare il proprio orizzonte culturale, quindi Carson cercherà testi non solo irlandesi; tradurrà i francesi, Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire, Ovidio, fino alla straordinaria e affascinante versione integrale dell'*Inferno* di Dante, una riscrittura nell'iberno-inglese di Belfast, intriso di termini della quotidianità contemporanea che gli danno un sorprendente gusto *pop*. Non sarà una versione filologicamente accurata, ma è certamente spiazzante trovare nella traduzione di Carson questa versione dell'originale:

and from the belly-bottom, they're stuck  
in this deep pit, as in some Irish bog,  
collectively immobilized by muck. (Dante Alighieri 2004, 216)

Per il dantesco

sappi che non son torri, ma giganti,  
e son nel pozzo intorno dalla ripa  
dall'ombelico in giuso tutti quanti. (Canto XXXI, 31-33)

Solo dopo la prova dantesca, agli esordi del nuovo secolo, Carson si misurerà con la traduzione di due grandi classici dell'antica cultura e lingua irlandese, il poema epico-satirico di Brian Merriman *The Midnight Court* (Carson 2005) e di *The Táin. Translated from the Old Irish Epic* (Carson 2007), un significativo ritorno/recupero delle proprie radici.

Ancora l'esperienza musicale condizionerà nel 1985 il suo ritorno alla poesia, con la convinzione che "the way the line moves is not unlike the movement of a reel. The basic 8-bar unit of the reel – which can be further divided into smaller units 2 or 4 whatever – corresponds roughly to the length of, and stresses within, the poetry line" (Brandes 1990, 82).

La cosiddetta *long line*, circa diciassette sillabe cadenzata in strofe di otto/nove versi, ispirata anche dall'esempio del poeta americano C.K. Williams, diviene il metro prediletto di Carson, il ritmo con il quale può svolgersi con agio la sua narrazione poetica, fatta di divagazioni, aneddoti, etimologie e infine improvvisi ritorni alla realtà più violenta e emblematica, come in "Dresden" in cui solo tra la nona e la decima stanza si vede la rovina del bombardamento, "Of all the missions, Dresden broke his heart. It reminded him of china. // As he remembered it, long afterwards, he could hear, or almost hear / Between the rapid desultory thunderclaps, a thousand tinkling echoes- / All across the map of Dresden, store-rooms full of china shivered, teetered / And collapsed, an avalanche of porcelain [...]" (Carson 1987, 11).

Dalla *long line* degli anni '80 ai versi brevissimi delle collezioni successive, dalle strofe quasi in libertà al sonetto e all'haiku, in tutta la sua lunga e variegata produzione letteraria Carson ha sempre sperimentato nuovi metri, nuove cadenze del linguaggio che si adattassero di volta in volta alla sua esplorazione dell'esistenza, ossessionato dalla potenza del dettaglio e del particolare<sup>16</sup>.

### *Intorno a Still Life*

*Still Life* è una raccolta veramente preziosa, compendio di una vita artistica nel momento in cui si sperimenta l'imminente mortalità, sottoposta al reagente chimico dell'ironia che ne scioglie la retorica funerea.

Anche il ritorno alla *long line* è così ironicamente motivato :

Ding-dong! That was the doorbell. I'd been writing away at this, and momentarily  
It put me in mind of the carriage return bell of my old Imperial typewriter, how  
Back in the 80s I measured my verse by the width of an A4 page. For whatever reason  
I've gone back to that arbitrary rule that turns your thinking unexpectedly. Though  
Necessarily it turns out differently when printed in a book. (Carson 2019, 33-34).

La raccolta si chiude con il ricordo di una casa in cui si è vissuto tanti anni prima, che il quadro di James Allen *The House with the Palm Trees*, gli ricorda. Gli ultimi versi sono pieni d'attenzione alla vita, per i dettagli solo apparentemente insignificanti per chi non ha orecchio per accorgersene: il vibrare dello scaldabagno al passaggio di un autobus nella via, o il tintinnio dei vetri delle finestre "to the sound of the world beyond" (Carson 2019, 84). Al suono del mondo al di là del vetro della finestra, metafora della soglia ultima – la finestra come cornice della vita fuori è un tema ricorrente di tutta la raccolta – fa eco all'inizio il ticchettio della valvola aortica artificiale che gli riporta alla mente i colori esaltanti dell' "Artist's Garden at Vétheuil" di Claude Monet:

<sup>16</sup> Oltre alle numerose raccolte di poesie, Carson ha pubblicato un volume autobiografico (Carson 1997), una silloge di sonetti tradotti da Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé (Carson 1998a), un volume di divagazioni fantastiche intorno a una messe di letture (Carson 2000), un romanzo incentrato sul ritratto degli Arnolfini di Van Eyck (Carson 2001), nonché le citate traduzioni da Dante (Dante Alighieri 2002), Brian Merriman, (Carson 2005) e dell'antico poema epico irlandese *The Táin* (Carson 2007). Per una bibliografia completa delle opere di Carson si vedano la bibliografia in calce a questo contributo nonché Alexander 2010, 216-217.

Today I thought I'd just take a lie-down, and drift. So here I am  
Listening to the tick of my mechanical aortic valve – overhearing, rather, the way

It flits in and out of consciousness. It's a wonder what goes on below the threshold.  
It's quiet up here, just the muted swoosh of the cars on the Antrim Road. (Carson 2019, 9)

Il tema della fine prossima chiude la stessa poesia con il riferimento al giorno del passaggio all'ora legale quando le giornate si allungano e la brevità del tempo rimasto è ironicamente contrapposta alla durata della matita con cui si sta scrivendo:

It's beautiful weather, the 30th of March, and tomorrow the clocks go forward.  
How strange it is to be lying here listening to whatever it is going on.  
The days are getting longer now, however many of them I have left.  
And the pencil I am writing with, old as it is, will easily outlast their end. (Carson 2019, 34)

Queste brevi citazioni sono un compendio sufficiente per apprezzare la qualità della raccolta: importanza del suono, essenziale per un musicista come Carson, ironia che capovolge l'ovvietà del mondo e senso del valore assoluto dell'istante.

Mai come in questo caso il lettore è contemporaneamente pubblico e testimone dell'atto fisico della scrittura, soggetto accanto al poeta e non oggetto destinatario immobile e passivo. Quello di cui Carson si è spesso lamentato è la qualità fredda, accademica della poesia scritta sulla pagina, cui ha contrapposto la poesia della tradizione gaelica che era orale e perciò nasceva come atto performativo giustificato dalla presenza di una *audience* reattiva.

In questo caso l'Io poetante è in costante rapporto con un Tu di eguale importanza e questa ascoltatrice dialogante è l'amata Deirdre che lo accompagna nel percorso quotidiano verso lo Antrim Medical Centre e al ritorno lungo il Waterworks Park verso la loro casa di Glandore Avenue. Senza dubbio questa raccolta è un manuale d'amore, di come l'amore sia condivisione di attimi quotidiani, di comuni ricordi e di emozioni condivise in un insostituibile "ora", "which you are viewing now, which I have written only now." (Carson 2019, 34).

La scelta di comporre una serie di poesie ecfastiche cioè basate sulla descrizione/ interpretazione di opere d'arte visiva nasce in Carson da una indubbia ammirazione per Keats e per la sua *Ode on a Grecian Urn*, ma anche da un interesse che lo ha accompagnato negli anni per la pittura come nel romanzo *Shamrock Tea* che ruota intorno al ritratto dei coniugi Arnolfini di Jan van Eyck nella National Gallery di Londra.

Della sua insaziabile curiosità per qualsiasi storia/aneddoto/fantasia/divagazione è testimonianza un'opera difficilmente catalogabile come *Fishing for Amber*, un *pastiche* in cui le storie più diverse sono elencate secondo le lettere dell'alfabeto come in una Wunderkammer mentale, "It was long ago, and long ago it was; and if I'd been there, I wouldn't be here now; and then was now, I'd be an old storyteller, whose story might have been improved by time, could he remember it" (Carson 200, 1).

Anche in *Still Life* il poeta mette insieme una virtuale galleria mentale in cui sono raccolti quadri visti nei musei, ma più spesso spiati in ingrandimenti sullo schermo del computer nei tour virtuali proposti, oppure acquistati come regalo per il compleanno della moglie e che per anni sono stati appesi nella loro camera da letto (Angela Hackett, *Lemons on a Moorish Plate*) o opere di amici pittori a cui chiedere notizia delle tecniche adottate (Jeffrey Morgan, *Hare Bowl*). Gli antichi maestri – Velasquez, Patinir, Canaletto, Constable e l'amatissimo Poussin – sono giustapposti a Monet, Cezanne, Caillebotte fino ai contemporanei Basil Blackshaw e

Yves Klein. Ci sono riferimenti ad altri pittori le cui tecniche lo hanno incuriosito o a critici più o meno illustri.

Nella prima poesia qui proposta in traduzione la coppia si avvia verso il centro medico e si accorge che è stato aperto un cantiere edile dove due anni prima avevano visto un cardellino su un cardo. Al ritorno si chiederanno cosa sarà costruito in quel luogo, un edificio che uno dei due non potrà vedere. Il trascorrere del tempo e il suo ineluttabile procedere è il tema centrale, metamorfosi e scomparsa di cose come la mattonatura che verrà nascosta dal nuovo edificio o le pagine di giornale su cui dipingono direttamente artisti come Tony Swain e Julie Mehretu esposti entrambi alla Biennale, fino a raggiungere ciò che quelle pagine a stampa raggrinzite “vogliono diventare”. Dalla Venezia della Biennale alla Venezia rappresentata da Canaletto nel “Cortile dello scalpellino”, un’opera che gli ricorda gli amati Fiamminghi, i pittori del dettaglio, dello spazio della vita quotidiana. E infatti è un dettaglio che lo affascina: nel quadro troneggia il campanile di Santa Maria della Carità come doveva essere nel 1725 e che però era caduto il 17 marzo di vent’anni dopo, nel 1744, e mai più ricostruito. È il suono di quel campanile che “proclama il tempo giusto” per tutti coloro che abitano lo spazio del quadro, che dunque è ancora “still life”, quando la vita e il suono di quelle campane sono scomparsi da un ventennio .

La seduta di chemioterapia si collega al pittore italiano attraverso l’associazione mentale suggerita da una sorta di etimologia/assonanza – “*cannula, Canaletto*”. La materia di cui è fatto il quadro, i colori coi loro nomi tecnici producono l’effetto finale in cui si fondono il transeunte e l’eterno: “Tutto infuso di tempo e di polvere di marmo!”

Il pittore classicista francese Nicolas Poussin, maestro di paesaggi in cui le rocce si arricchiscono di templi sotto cieli di cirri, il tutto abitato da una folla di minuscole creature, è senza dubbio molto apprezzato da Carson. Il dettaglio, il particolare attrae la sua attenzione. Il nome del francese ritorna più volte nella raccolta.

La ragione principale della scelta della seconda poesia proposta, “Paesaggio con le ceneri di Focione”, è nell’avvio: una matita d’epoca, una Waterman del 1931 con cui Carson finalmente torna a scrivere, dopo il blocco creativo di quattro anni che – nonostante o a causa della diagnosi del male inesorabile – quella piccola cosa, “ancora bella a vedersi [...] femminile [che] si adatta bene alla mano”, è riuscita a sciogliere. Le due poesie scelte sono collegate anche dall’itinerario seguito dalla coppia nel ritorno a casa dall’ambulatorio dove viene somministrata la chemio lungo la Hopefield Avenue e il Waterworks Park.

Tutta la poesia ricorda una tecnica pseudo-cinematografica, dallo zoom sul dettaglio al campo lungo del paesaggio e ritorno. Infatti il quadro rappresenta un paesaggio con le ceneri di Focione, cioè dell’onesto ateniese ingiustamente condannato a bere la cicuta e il cui cadavere è stato destinato ad essere bruciato fuori le mura della città. Dal micro della matita al macro della fila di querce, del tempio, del monte e del vasto cielo e di nuovo lo zoom sugli abitanti della città intenti alle loro occupazioni e poi, divagando, il commento del turista (!) che si rammarica di essere in periferia, fuori le mura, finché l’occhio della camera si concentra sulla piccola figura della vedova china a raccogliere le ceneri dell’amato sposo. Questa poesia si chiude con una considerazione etica – gli abitanti di Megara rimangono indifferenti all’ingiustizia compiuta e al dolore da essa causato, felici nei loro Campi Elisi, immateriali e cioè senza ombra – forse una involontaria eco dantesca. Deidre, la compagna di questo viaggio, nell’immutabile immobilità della vita fissata nell’opera d’arte – “still life” – è fuori dal quadro e da quel Paradiso, calata nel tempo presente come il poeta che “continua a scrivere”.

*Commiato con Dante*

13 ottobre 2005 - Ciaran Carson alla conferenza-*performance* sul tradurre in inglese l'*Inferno* di Dante presso l'Università di Verona. © Davide Benini

Nell'ottobre 2005, in occasione della donazione alla biblioteca dell'Università di Verona di un fondo librario di letteratura e cultura irlandese da parte dell'Ambasciata d'Irlanda in Italia, chi scrive ebbe l'opportunità di invitare Ciaran Carson a tenere una conferenza sulla sua traduzione dell'*Inferno* dantesco per i dottorandi e per i colleghi e gli studenti di anglistica e italianistica. Tra lo stupore dei presenti l'ospite, dopo aver esordito con le prime terzine del poema in italiano, dimostrò suonando il flauto quello che aveva affermato nell'introduzione al suo volume, che cioè c'era una forte affinità tra il genere della *Commedia* e lo *aisling* irlandese, visione oltre la vita, e il ritmo della terza rima e quello della musica tradizionale irlandese. Concetto su cui si soffermò con più precisione nell'intervista concessa a chi scrive, durante quel soggiorno italiano: "When I began translating the *Inferno* I looked at most of the available English translations, and most of them seemed to my ear to be conspicuously lacking in musicality. And, though my Italian wasn't great, it seemed to me that it demanded some kind of music. I'd pace up and down my room reciting Dante's lines aloud, trying to make them scan and sing. And after a while I could hear an Irish tune that seemed to accompany the rhythms of Dante. And it's true that Dante can be sung to an Irish air. It was just a way of making the process of translation more interesting, and more alive to me. Boccaccio mentions that Dante spent a lot of his time with musicians, so the whole thing made some kind of sense" (de Petris 2006, 304).

Si è già detto che l'immaginario dell'antica civiltà gaelica ha trovato la sua rappresentazione iconica più efficace nel segno della spirale, la *gyre* tanto cara a Yeats, tipico esempio della

“appropriazione indebita” compiuta dalla cultura anglo-irlandese. Ma di certo il cammino, lo spostamento di andata e ritorno nello spazio come ricerca e mutamento del sé è uno dei temi ricorrenti di tutta l’opera di Ciaran Carson, che torna con forza in questa ultima collezione. Anche nel descrivere il modo con cui si misurava col verso dantesco egli ricorda: “The deeper I got into the Inferno, the more I walked. Hunting for a rhyme, trying to construe a turn of phrase, I’d leave the desk and take to the road, lines ravelling and unravelling in my mind. Usually, I’d head for the old Belfast Waterworks, a few hundred yards away from where I live. The north end of the Waterworks happens to lie on one of the Belfast’s sectarian fault lines” (Carson 2002, xi).

A questo punto nel prendere commiato da Carson, ricordandone sempre la sincerità priva di retorica su qualunque argomento si trovasse ad affrontare, non possiamo non riportare le sue parole sull’intuizione che lo aveva spinto a misurarsi con Dante, la somiglianza tra la cruenta Firenze dei Guelfi e Ghibellini e la sua Belfast dei *Troubles*:

Situated on a rise above the embankment is the Westland housing estate, a Loyalist enclave which, by a squint of the imagination, you can see as an Italian hill-town. Flags proclaim its allegiance [...] Often, a British Army helicopter eye-in-the-sky is stationed overhead.

As I write, I can hear its ratchety interference in the distance; and, not for the first time, I imagine being airborne in the helicopter, like Dante riding on the flying monster Geryon, looking down into the darkness of that place in Hell called Malebolge. (Carson 2002, xi)

*Still Life* è la raccolta che celebra il ritorno attraverso la memoria: ritorno al long line, necessario a narrare i percorsi labirintici della sua vita nella Belfast degli anni ’70 e ’80. Il blu luminoso di *IKB79* di Yves Klein, ispirato dal cielo di Hiroshima il 6 Agosto 1945 lo riporta al cielo di Belfast:

... the buried memory comes back  
 Out of the blue as it were. I never know the date, I must look  
 for it online. Bloody Friday, 21st July 1972.  
 Grainy black-and-white, flickering dismembered shapes  
 and shades of things  
 [...]  
 Body count was twice revised, from thirteen to eleven, down to nine.  
 The people who had set the bombs apologised in empty language.  
 Firemen shovelled into body bags the unspeakable remains of the day. (Carson 2019, 79)

Gli ultimi tre versi più brevi dei precedenti e il cambio di registro in cui il dato di fatto cancella l’emozione sottolineano la rapidità e la brutalità dell’evento.

Carson nell’intervista già ricordata descrive in questo modo la Belfast dei *Troubles* e la confronta con la città dopo il *Good Friday Agreement* del 1998: “There was a lot of smoke about then: Belfast was still a largely industrial city, and I remember especially the smogs which would come every October or so, fogs so thick that you could get pleasurably lost on your way to school. The district I grew up in, the Falls Road, was a labyrinth of terrace houses and shops and pubs and mills and factories: that landscape has now largely been wiped off the map – not only through the Troubles, but as a result of ‘redevelopment’. The Falls Road – a mainly Catholic area - runs parallel to the mainly Protestant Shankill Road, and both were connected by many side streets. [...] That has all changed now: instead of those connected streets, there is now a “Peace Wall” keeping the two communities apart” (de Petris 2006, 299).



Purtroppo a due anni dalla morte del poeta e al completamento della Brexit con le deleterie conseguenze per l'Irlanda del Nord del controverso accordo tra Regno Unito e Unione Europea, proprio su quel "Peace Wall" sono apparsi in questi giorni i bellicosi graffiti dei Lealisti contro il controllo del flusso commerciale dall'Unione Europea nel Mar d'Irlanda che dovrebbe risparmiare l'istallazione sull'isola di una dogana e dei relativi posti di blocco tra il nord e la Repubblica come sancito nel 1998.

Carson profeticamente aveva così intuito la fragilità di quell'accordo: "If there is peace, it is a very fractious one, and it will take a long time for the communities of Northern Ireland to come to terms with what is meant by peace. There is a great dissatisfaction on the Unionist/Loyalist side, who feel that their privileges have been taken away from them as a result of the long negotiations of recent years. Whether they are right in thinking so is to some extent immaterial, since real peace will only come about when they come to think that everyone is entitled to equal privilege. Apart from that, life is certainly better than it was, say, in the 1980s. and there is cautious optimism" (de Petris 2006, 298).

Quell'ottimismo si è rivelato di breve respiro e forse già senza futuro.

#### *Works Cited*

- AA.VV. (2003), *Echi danteschi/Dantean Echoes*, Torino, Trauben; Dublin, Trinity College Dublin, Italian Department.
- Alexander Neal (2010), *Ciaran Carson. Space, Place, Writing*, Liverpool, Liverpool UP.
- Brandes Rand (1990), "Ciaran Carson, interview with Rand Brandes", *Irish Review* 8, 77-90.
- Carson Ciaran (1973), *The Insular Celts*, Belfast, Ulsterman Publication.
- (1975), "Escaped from the Massacre?", *The Honest Ulsterman* 50, 183-186.
- (1976, enl. ed. 1988), *The New Estate and Other Poems*, Oldcastle, Gallery Press.
- (1986), *Pocket Guide to Irish Traditional Music*, Belfast, Appletree Press
- (1987), *The Irish for No*, Oldcastle, Gallery Press.
- (1989), *Belfast Confetti*, Oldcastle, Gallery Press,
- (1993), *First Language. Poems*, Oldcastle, Gallery Press.
- (1995), *Letters from the Alphabet*, Oldcastle, Gallery Press.
- (1996), *Last Night's Fun: About Time, Food and Music*, New York, North Point Press.
- (1996), *Opera et Cetera*, Hexham, Bloodaxe.
- (1997), *The Star Factory. A Memoir of Belfast*, London-New York, Granta.
- (1998a), *The Alexandrine Plan*, trans. by, Oldcastle, Gallery Press.
- (1998b), *The Twelfth of Never: Seventy-Seven Sonnets*, Oldcastle, Gallery Press.
- (1998), *Il tempo è conversazione*, trad. di Roberto Bertoni, Faenza, Moby Dick.
- (2000), *Fishing for Amber. A Long Story*, London-New York, Granta.
- (2001), *Shamrock Tea*, London-New York, Granta.
- (2003a), *Breaking News*, Oldcastle, Gallery Press.
- (2003b) *Squarci di notizie*, trad. di Roberto Bertoni, Torino, Trauben.
- (2007), *The Táin*, trans. by, London, Penguin Classics.
- (2010), *Until Before After*, Oldcastle, Gallery Press.
- (2011), *Prima lingua*, trad. di Marco Federici Solari, Lorenzo Flabbi, Bracciano, Del Vecchio.
- (2012), *In the Light Of*, Oldcastle, Gallery Press.
- (2019), *Still Life*, Oldcastle, Gallery Press.
- Corcoran Neil (1999), *Poets of Modern Ireland. Text, Context, Intertext*, Cardiff, University of Wales Press.
- Dante Alighieri (2002), *The Inferno of Dante Alighieri-A New Translation by Ciaran Carson*, London-New York, Granta Books.

- Deane Seamus (1997), *Strange Country. Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790*, Oxford, Clarendon Press.
- de Petris Carla (2006), "Dante...Joyce. Heaney...Carson, An Interview", in Franca Ruggeri (ed.), *Joyce Studies in Italy* 9, "Joyce's Victorians", Roma, Bulzoni, 293-308.
- Heaney Seamus (1979), *Field Work*, London, Faber and Faber.
- Hull Eleanor (1912), *The Poem-Book of the Gael*, London, Chatto&Windus.
- Jackson Kevin (2011), "Tom Lubbock Obituary", *The Observer*, 10 January, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jan/10/tom-lubbock-obituary>> (03/2021).
- Kiberd Declan (1996), *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, London, Vintage.
- Lubbock Tom (2010), "Tom Lubbock: a memoir of living with a brain tumour", *The Observer*, 7 November, <<https://www.theguardian.com/books/2010/nov/07/tom-lubbock-brain-tumour-language>> (03/2021).
- (2011), *Great Works: 50 Paintings Explored*, London, Frances Lincoln Ltd
- Merriman Brian (2005), *The Midnight Verdict*, trans. by Ciaran Carson, Oldcastle, Gallery Press.
- McConnell Gail (2019), "Ciaran Carson's Still Life: courage and joy, miraculous, ordinary, tender and true", *The Irish Times*, 17 October, <<https://www.irishtimes.com/culture/books/ciaran-carson-s-still-life-courage-and-joy-miraculous-ordinary-tender-and-true-1.4053990>> (03/2021).
- Paolucci Antonio (1971), *Canaletto*, London, Thames & Hudson.
- Pillonca Giovanni (2003), " 'Marking Time'. Some Remarks on Seamus Heaney's Reading on Dante's *Purgatory*", in AA.VV., *Echi danteschi/Dantean Echoes*, Torino, Trauben; Dublin, Trinity College Dublin, Italian Department, 125-135.
- Verdi Richard, Rosenberg Pierre (1995), *Nicolas Poussin, 1594-1665*, London, Royal Academy of Art.
- Verdi Richard (2020), *Poussin A Painter from Classicism to Abstraction*, London, Reaktion Books.