

“Far sentire la voce dell’altro”: traduzione come risonanza nella poetica di Gianni Celati

MARINA SPUNTA

University of Leicester
m.spunta@le.ac.uk

Parole chiave

Eco
Risonanza
Voce/Ritmo
Teoria/Pratica traduttiva
Beckett

Keywords

Echo
Resonance
Voice/Rhythm
Translation Theory/Practice
Beckett

Abstract

In questo saggio esploro la poetica traduttiva di Gianni Celati e in particolare la centralità della dimensione sonora, ritmica, dell’ascolto ecoico e della risonanza rispetto al testo di partenza e alla tradizione in cui è iscritto. A tal fine esamino un suo saggio poco conosciuto “Tra ‘skaz’ e ‘sprezzatura’: problemi di traduzione da Beckett” (1999), incluso nel presente volume, oltre a vari altri saggi e prefazioni dell’autore. Per la mia analisi metto in dialogo la riflessione celatiana sulla traduzione con teorie sulla traduzione classiche e recenti, tra cui il celebre saggio su “Il mestiere del traduttore” di Walter Benjamin e sue recenti riletture in campo estetico (Hnrjez 2020; 2022; Vero 2022), come pure le teorie della traduzione di Henri Meschonnic. Mi avvalgo inoltre di studi sulla vocalità (Cavarero 2003), sulla risonanza (Rosa 2016) e sulla catacussica (Lacoue-Labarthe 1989; Rushing 2021). Tramite queste letture incrociate dimostro come la scelta celatiana di evidenziare il suono, il ritmo, l’eco e la risonanza risponde al tentativo di porre la traduzione come “più che comunicazione”, e il testo tradotto come relazione affettiva, come dialogo ed eco tra voci, lingue e tradizioni letterarie, e infine la pratica della traduzione come un tentativo di entrare nell’orbita del testo di partenza e di far sentire la voce dell’altro.

In this essay I explore Gianni Celati’s translation poetics, focussing in particular on the significance of the sound, the rhythm, of an echoic listening and of resonance with respect to the text and its cultural tradition. With this aim I examine his lesser-known essay “Tra ‘skaz’ e ‘sprezzatura’: problemi di traduzione da Beckett” (1999), included in this volume, as well as other relevant essays and prefaces. I read these texts through the lens of classic and recent translation theories, including Walter Benjamin’s “The Task of the Translator” and its recent readings within aesthetics (Hnrjez 2020; 2022; Vero 2022), and Henri Meschonnic’s translation theory. I also consider theories of vocality (Cavarero 2003), resonance (Rosa 2016) and catacoustic (Lacoue-Labarthe 1989; Rushing 2021). Through my analysis I show how Celati’s choice to foreground sound, rhythm, echo and resonance results from an effort to posit translation as “more than communication”, the translated text as an affective relation, as a dialogue and echo among voices, languages and literary traditions, and translation practice as an attempt to enter the orbit of the first text and to resonate with the other’s voice.

La traduzione ha accompagnato tutto l'arco dell'opera celatiana, sia come pratica che come riflessione sulla lingua e sulla trasposizione linguistica e culturale. Dalla *Favola della botte* di Swift (1966) all'*Ulisse* di Joyce (2013) e a *All'estremo limite* di Conrad (2017), per mezzo secolo Celati ha tradotto in italiano numerosi classici della letteratura inglese, americana, francese ed anche tedesca – oltre a testi quali *Il linguaggio silenzioso* di E. T. Hall e *Barthes di Roland Barthes*. Come sintetizza bene Franco Nasi nel saggio "Gianni Celati traduttore. Da Mark Twain a Jack London", "c'è da restare sbalorditi di fronte alla varietà delle lingue, dei generi e alla importanza degli autori tradotti" (2020: 18). Se già Marco Belpoliti nel volume *Settanta* postula un "continuo travaso" (2001: 246) tra la scrittura narrativa, i saggi critici e le traduzioni celatiane, più di recente Maria Teresa De Palma, in un saggio su Celati e il macrotesto perechiano, esorta a "leggere dunque Celati a partire dalle sue traduzioni, e dai paratesti alle stesse, quasi che esse costituiscono – più ancora che i saggi, gli interventi diretti – una via di accesso privilegiata alla sua idea di scrittura" (2019: 146). Sulla stessa linea, Nasi nel saggio sopracitato suggerisce che "una lettura attenta delle traduzioni di Celati potrebbe contribuire a comprendere meglio i mutamenti della sua poetica" (2020: 18). Nonostante questi spunti, la critica celatiana finora ha dedicato poca attenzione alle sue traduzioni e alla sua riflessione a riguardo – una lacuna che questo saggio e l'intero numero monografico intendono iniziare a colmare. I pochi studi che affrontano questo tema si concentrano per lo più sull'analisi di testi specifici, come ad esempio alcuni saggi raccolti nel volume del 2019 *Gianni Celati. Traduzione, Tradizione e Riscrittura*, a cura di Michele Ronchi Stefanati, che esplorano le traduzioni di Joyce (Carrera), Twain (Marelli), Céline (Micheletti), Swift (Milani), Pèrec (De Palma), e la "Postfazione" di Daniele Benati, che considera la centralità dell'aspetto ritmico e tonale della prosa celatiana – un tema chiave per il presente lavoro.¹

Se lo studio delle traduzioni celatiane necessita di ulteriori approfondimenti, la sua poetica della traduzione è ancor più disattesa, ed è questo aspetto che ho scelto di investigare nel presente saggio. Eppure l'apparato critico che Celati affianca alle sue traduzioni dimostra una riflessione coerente, a scadenza regolare, sull'opera dei tanti autori da lui tradotti, e

sulla propria pratica traduttiva. Si vedano ad esempio le corpose introduzioni a *Bartleby lo scrivano*, a *Gulliver*, o alla *Certosa di Parma*, per citarne solo alcune. Pur non avendo mai dedicato un saggio intero al proprio lavoro di traduttore – tranne, anche se indirettamente, un testo poco conosciuto che qui analizzo – la traduzione è un vero e proprio punto fermo dell'opera celatiana, che si distingue per una profonda sensibilità verso il testo, come pratica di ascolto di una "divagazione che segue onde di voce" (Celati 1990a: 18). Il saggio che esaminerò si intitola "Tra 'skaz' e 'sprezzatura': problemi di traduzione da Beckett"² ed è apparso nel 1999 nella rivista *Il baretto universitario*, tratto da una lezione all'interno del seminario sulla traduzione tenuto da Franco Marengo presso l'Università di Torino. Prendendo spunto dalle prime pagine del *Molloy* nell'originale francese del 1951, Celati riflette sulla musicalità del "vaniloquio" (Celati 1999: 9) della voce narrante, data dalla cadenza degli accenti tonici,³ e prende il gioco beckettiano di ripetizione, di "sospensione e di ripresa" (ivi: 10), a modello per un'idea di prosa e di traduzione che diano priorità al suono e al ritmo delle parole, e che "lasci[no] dietro di sé come un'eco" (ibidem). Qui Beckett è affiancato ad altri autori moderni, come Gadda e Céline, la cui opera "non è tanto un insieme di significato o idee da decifrare, bensì un modo di lettura diverso da quello corrente" (ivi: 9). Ma il saggio in questione va ben oltre il caso specifico di Beckett e offre riflessioni rivelatrici per la poetica traduttiva celatiana. Dal testo inoltre si evince come per Celati non ci sia distinzione tra le pratiche della traduzione e della scrittura narrativa, e come entrambe siano accomunate da ciò che Nasi definisce una "complementarità fra pratica e riflessione sulla scrittura" (2020: 18).

Poste queste premesse, nel mio contributo intendo esplorare l'idea di traduzione celatiana, e sottolineare come essa scaturisca dalla pratica – di traduzione e ancor prima di ascolto della lingua del testo di partenza – e in particolare dal tentativo di trasporre la ricchezza sonora e ritmica, sottolineando la natura ecoica e di risonanza, sia della lingua che del lavoro di traduzione. Come ci ricorda l'autore, nel saggio "La lettura dei classici come terapia", "una lingua che apprendiamo bene, sia la lingua madre, o una lingua straniera, ha prima di tutto una base sonora" (1995: 13). Ciò è vero più che mai nell'esuberanza della prosa degli autori che Celati sceglie di tradurre, da Céline

a Beckett, e nella loro sperimentazione su diversi registri linguistici e del parlato. In particolare, rifletterò sulla centralità della dimensione sonora, dell'ascolto ecoico e della risonanza, rispetto al testo di partenza e alla tradizione in cui è iscritto, su cui Celati si sofferma nel saggio in questione. Nonostante la varietà e la diversità di testi da lui tradotti, tali aspetti, centrali in tutta la sua opera, sono consoni a un'idea di scrittura come divagazione sonora, che deriva dalla consapevolezza dell'"impossibilità di fissare un senso perpetuo e definitivo" (Celati 1998a: 19). A tal fine propongo un'analisi del saggio sopracitato, "Tra 'skaz' e 'sprezzatura'", tramite la lente di teorie della traduzione, tra cui il celebre saggio "Il compito del traduttore" di Walter Benjamin e alcune sue recenti riletture in campo estetico (Hrnjez 2020; 2022; Vero 2022), come pure le teorie della traduzione di Henri Meschonnic. Sfrutterò inoltre studi sulla vocalità (Cavarero 2003), sulla risonanza (Rosa 2016) e sulla catacistica (Lacoue-Labarthe 1989; Rushing 2021). Tramite queste letture incrociate mostrerò come la scelta celatiana di evidenziare il suono, l'eco e la risonanza vada ben oltre il testo beckettiano e risponda al tentativo di porre la traduzione come "più che comunicazione", come una pratica che va oltre il semantico e privilegia la tonalità del testo e il suo indirizzo eterolinguale (Sakai 1997). Contemporaneamente risponde a un'idea di traduzione (e di scrittura) come rifiuto e resistenza alla fissazione del senso e alla convenzione dell'omolingualismo, per cui si tende a rappresentare comunità linguistiche come omogenee e ben definite (Sakai 1997; Hrnjez 2020), e non in un rapporto di relazione reciproca, come suggerito appunto dal paradigma eterolinguale proposto dal traduttore giapponese Naoki Sakai. Nel far ciò, in linea con le suddette teorie, Celati sposta il discorso dal testo tradotto come "equivalente" e come "prodotto finito", al testo come relazione affettiva, come dialogo ed eco tra voci, lingue e tradizioni letterarie, e pone la traduzione come un tentativo di entrare nell'orbita del testo di partenza e di far sentire la voce dell'altro.

In un recente saggio, dal titolo "Far sentire la voce dell'altro. Ripetizione e resistenza nella prassi traduttiva", apparso nel numero monografico di *Studi di estetica* del 2022 dedicato ad "Estetica e traduzione: il pensiero tra senso e sensibile", il filosofo Saša Hrnjez riflette su un aspetto per lo più negletto negli studi

sulla traduzione, la ecoicità della traduzione, ovvero il rapporto che sussiste a livello sonoro tra un testo nella prima lingua e il medesimo testo nella cosiddetta lingua di arrivo. Rifacendosi a uno scritto di Antoine Berman – che analizzando "Il compito del traduttore" di Walter Benjamin, caposaldo della teoria della traduzione, definisce "ecoicità" come la caratteristica fondamentale della traduzione (Berman 2018: 174) – Hrnjez offre una disamina del saggio benjaminiano e della sua idea di traduzione come eco e risonanza. Il saggio di Benjamin è uno dei più citati dagli studiosi di traduzione – e per Berman, "the twentieth-century text on translation" (1992: 172) (il testo per eccellenza sulla traduzione nel XX secolo) –⁴ ma forse anche il meno compreso, data la complessità e opacità della lingua e dei concetti benjaminiani. Secondo Hrnjez, per Benjamin la traduzione "realizza la sua vera natura solo quando fa sentire l'eco di un'altra lingua, riflettendo in tal modo un'estraneità linguistica" (2022: 140). Sulla scia di *A più voci* di Adriana Cavarero, Hrnjez rivisita il mito della ninfa Eco, costretta da Giunone a ripetere le ultime parole di tutto quello che sente, storpiandone così il significato, e sottolinea il ruolo di "un vocalico che vanifica il semantico attraverso la ripetizione" (Cavarero 2003: 184), ovvero, nelle parole di Hrnjez, "una ri-vocalizzazione che è anche una de-semantizzazione" (2022: 140). Secondo il filosofo, in una traduzione "abbiamo a che fare con la pura fonè desemantizzata che, in quanto ascoltata da un altro, richiede una ri-semantizzazione" (ibidem). Hrnjez distingue tra eco e risonanza glossando i due termini usati da Benjamin nella stessa frase nel testo originale tedesco – *Echo e Widerhall*. Seppur entrambi sono spesso tradotti con il termine italiano "eco", ad esempio nella traduzione di Renato Solmi del 1962, *Widerhall* indica piuttosto risposta o risonanza.⁵ Come spiega Hrnjez, "il punto decisivo" del saggio di Benjamin sul compito del traduttore è il fatto che "non si tratta solo di un'eco, ma di un gioco di voci stando al quale l'eco nella lingua del traduttore genera una risonanza dell'opera straniera" (ivi: 142). Inoltre, continua Hrnjez, "La traduzione non è semplicemente un'eco di qualche voce originaria. È piuttosto l'eco all'interno di un'altra eco" (ibidem); ovvero "La traduzione è dunque quell'eco nella propria lingua, cioè nella lingua di chi traduce, cosiddetta lingua di arrivo, che genera un'altra eco, la risonanza, *Widerhall* del testo straniero" (ivi: 144). Hrnjez sottolinea come la

teoria benjaminiana si distacchi dall'idea di traduzione come riproduzione del senso o copia dell'originale (ivi: 148) e postuli invece "che l'unica riproduzione accettabile [...] è quella della risonanza" (ibidem). In quest'ottica, "La traduzione non riecheggia semplicemente l'originale, ma lo rivela come un'eco, e dunque come voce dell'altro" (ivi: 145), ed il compito del traduttore è quello di "trovare quell'intenzione per la lingua in cui si traduce e a partire dal [sic] quale si ridesti in essa l'eco dell'originale" (Benjamin 1972: 16, in Hrnjez 2022: 146). In altre parole, "l'eco in qualche modo appartiene all'originale, bisogna solo ridestarlo" (ibidem), e ciò è possibile tramite una traduzione che sia sensibile alla dimensione sonora. Come glossa Hrnjez, per Benjamin "la traduzione non è *Wiedergabe* (riproduzione) bensì *Wiederhall* (risonanza)" (Hrnjez 2022: 142); se "l'unica riproduzione accettabile, nei termini della teoria benjaminiana, è quella della risonanza", il contributo principale di Benjamin "consiste proprio nel far entrare *Wiederhall* al posto di *Wiedergabe*" (ivi: 149), quindi posizionare la traduzione non tanto come riproduzione (di senso) o rappresentazione, quanto come risonanza, pertanto in un rapporto che evidenzia la contiguità sonora e la riverberazione del suono da un testo all'altro, anche a discapito del semantico.

Per meglio comprendere e contestualizzare la nozione di risonanza, e le sue riverberazioni oltre la pratica della traduzione, è utile avvalersi anche della recente e influente teoria sulla risonanza proposta dal sociologo Hartmut Rosa. Nel volume *Resonance* e nel seguente *The Uncontrollability of the World* il sociologo tedesco pone la nozione di risonanza in contrapposizione all'ansia di controllo del mondo moderno – un'idea contro cui Celati si è spesso espresso – e quale esperienza che evade l'imperativo di dominio della modernità e permette all'incontrollabile (*unverfügbar*) di manifestarsi e rendersi disponibile al soggetto. In linea con il pensiero di Benjamin e di Merleau-Ponty, la risonanza per Rosa non è una mera eco, un'imitazione, ma una relazione affettiva e responsiva verso il mondo, in cui il soggetto sperimenta una profonda connessione con l'altro da sé, e in cui entrambi i soggetti entrano in contatto e si trasformano reciprocamente. Nelle parole di Rosa, "resonance is not an echo, but a responsive relationship, requiring that both sides speak *with their own voice*" (2019: 174) (la risonanza non è un'eco ma una relazio-

ne responsiva, che presuppone che entrambe la parti parlino con la propria voce), in quanto "Resonance is produced only when the vibration of one body stimulates the other to produce *its own frequency*" (ivi: 165) (la risonanza è prodotta solo quando la vibrazione di un corpo stimola un altro a vibrare con la propria frequenza). In un recente saggio, ho proposto una lettura della prosa celatiana degli anni Ottanta tramite la teoria di Rosa, dimostrando come la risonanza serva a Celati per esprimere una tensione, un desiderio di relazione con cose, persone e soprattutto luoghi, quale contraltare all'alienazione contemporanea (Spunta 2023). Similmente, trasponendo il discorso al campo della traduzione, la risonanza nella poetica e nelle pratiche della traduzione celatiana, a partire dal saggio in questione, indica come Celati veda il lavoro del traduttore non solo e non tanto come un'eco, quindi come una parziale imitazione sonora, ma come risonanza, cioè come una relazione (o un desiderio di relazione) affettiva con il testo da tradurre. Tale relazione si basa su un ascolto attento, e su un dialogo profondo con un testo a partire dalla sua resa fonica e dalla tradizione da cui proviene, nel tentativo di farne sentire la voce, pur parlando con la propria voce. Secondo Celati infatti: "Quello che conta è come ci intoniamo alle parole, come diventiamo una cassa di risonanza, e come le nostre abitudini di lettura possono accordarsi con il linguaggio che stiamo leggendo o traducendo" (1999: 13).

La lettura del saggio benjaminiano proposta da Hrnjez e la teoria della risonanza di Rosa mi sembrano utili strumenti di lettura per l'idea di traduzione di Celati, come espressa nel saggio "Tra 'skaz' e 'sprezzatura'". Il saggio esce nel 1999, in seguito alla pubblicazione delle traduzioni del *Wakefield* di Hawthorne (1995), dei *Viaggi di Gulliver* di Swift (1997), e in corrispondenza alla pubblicazione de *La linea d'ombra* di Conrad.⁶ Ma la riflessione celatiana su Beckett risale a molto più indietro, per lo meno ai tempi del saggio "Su Beckett, l'interpolazione e il gag", pubblicato su *Poétique* nel 1973 e poi in *Finzioni occidentali*.⁷ Inoltre, una serie fotografica intitolata *Fotorecita da Beckett*, scattata nel 1975 e riprodotta per la prima volta nel 2008 nel volume di *Riga* dedicato a Celati – traccia di quella che doveva essere una collaborazione con il fotografo Carlo Gajani (Cortellessa 2023: 146)⁸ – conferma l'interesse celatiano per il *Molloy* e in particolare per

le pagine di un brano iniziale (“C’est ainsi que je vis A et B aller lentement l’un vers l’autre”), che Celati definisce “forse quelle più spericolate, più inebrianti di Beckett” (1999: 9), e che commenta dopo più di due decenni nel saggio qui discusso.⁹ A parte questa *performance* giunta come serie fotografica, non esistono traduzioni celatiane pubblicate di questo brano, quindi è impossibile effettuare un riscontro pratico sulle scelte di traduzione – un aspetto che ad ogni modo esula dal focus del presente saggio che si concentra sulla sua poetica traduttiva. Di Beckett Celati ha però tradotto in italiano “From an Abandoned Work” (1957), pubblicato sul sesto e ultimo numero della rivista *Il Semplice* (1997), un testo che considererò brevemente in conclusione per esemplificare la risonanza ritmica ricreata da Celati.

Partendo da una riflessione sulla sua pratica della traduzione, Celati critica gli stili comuni di scrittura e di traduzione, il cosiddetto “traduttorese”, che definisce “una lingua standard ridotta a ordine regolarmente scolastico” (1999: 10). In particolare critica il modo in cui Beckett “è stato maltrattato nelle traduzioni italiane” in cui “non c’è modo di sentire l’incantamento prodotto dal testo originale” (ibidem). Nello specifico giudica la traduzione del *Molloy* di Aldo Tagliaferri “troppo libresca” e vi contrappone una traduzione improntata all’agilità del parlato e alle tonalità sonore e ritmiche del testo. Fin dall’apertura del saggio l’autore iscrive le sue riflessioni all’interno di un discorso più ampio sulla tradizione culturale, e sottolinea come tradurre sia “inevitabilmente una comparazione tra diverse tradizioni letterarie” (ivi: 8) che includono molteplici varietà di lingua sia scritta che parlata. Secondo Celati tradurre richiede innanzitutto una lettura lenta, attenta, ad alta voce – che egli contrappone alla lettura veloce di chi lo fa per mestiere – e un’attenzione nei confronti di “comportamenti e atteggiamenti legati agli usi di una lingua, come diverse pronunce, diverse parlate, diversi gesti e sfondi, e infine parole delle diverse abitudini di leggere e di scrivere” (ibidem), e, non meno importante, di abitudini “auditive”. Nelle sue parole: “Quando si traduce un libro non entra in gioco solo un problema di parole, ma anche di abitudini che vanno con le parole, abitudini che possiamo dire auditive” (ivi: 11). Con “abitudini auditive” Celati si riferisce alle associazioni che emergono nella nostra mente quando sentiamo certe espressioni, e che ci portano a pensare a

chi potrebbe pronunciare una simile frase e in quale contesto (ivi: 11-12). Nello stesso passaggio l’autore chiarisce che “Non è più una questione di significati da attribuire al testo, bensì di toni, di stati percettivi con cui intonarsi ed entrare in risonanza” (ivi: 11) – un approccio che richiama le teorie sopraesposte.

Ciò emerge a partire dalla scelta dei testi da tradurre, come quelli di Beckett, in cui domina, nelle parole di Celati, la “musicalità e la rinuncia a un ‘voler dire qualcosa’” (ivi: 13). Questo si oppone all’“idea di voler decifrare le intenzioni ‘vere’ o ‘profonde’ dell’autore”, inculcateci dall’“educazione scolastica o universitaria” che “blocca la percezione dell’andamento sonoro delle parole” (ibidem). Seppur cosciente di come questo sia un “pedaggio di quasi tutte le traduzioni” (ibidem), Celati si scaglia qui e altrove sui traduttori incapaci di rendere il flusso sonoro, ecoico, e altre sfumature della lingua che ne derivano, come l’umorismo nel caso di Beckett. In controtendenza a questi stili di traduzione, Celati si propone di creare un testo in cui le parole “seguono un loro andamento sonoro, senza più intenzioni di voler dire qualcosa di preciso” (ibidem), sull’esempio della “sprezzatura parodica beckettiana” e del “mormorio delle frasi che smorzano le pretese dell’intelletto” (ibidem). In questo senso l’idea celatiana di risonanza non è lontana da quella di Benjamin, per cui, come glossa Hrnjez, “l’unica riproduzione accettabile [...] è quella della risonanza” (Hrnjez 2022: 148), intesa in primo luogo come riverberazione del suono più che come riproduzione di senso. Ed è consona a un’idea di eco che, come per la ninfa della mitologia greca, nel ripetere il finale di una frase ne vanifica il significato semantico, come sottolineato sopra da Cavarero e Hrnjez. Ciò che notano i due filosofi infatti non è lontano dalla descrizione celatiana della prosa del *Molloy*, in cui “Molloy è come attirato nell’orbita del linguaggio di B, su cui fantastica” (ivi: 12). Come glossa l’autore, spiegando il titolo del saggio, “lo skaz sarebbe il fatto che quando un narratore si mette a parlare d’un personaggio, spesso il suo modo di esprimersi è attirato nell’orbita di quel personaggio, e ne mima il linguaggio e i toni” (ibidem). Inoltre, riprendendo il concetto di eco, Celati sottolinea come nel *Molloy* “spesso la frase riprende parole o concetti della precedente, al modo di una chiosa” (ivi: 10), e in particolare Beckett ripete l’ultima parola come una coda, o un’eco, dando al tutto l’immagine di un’apparizione. Nelle parole di

Celati: “La frase di Beckett ha il senso di qualcosa che appare in modo baluginante, di un’immagine che appare con l’attacco e svanisce come un mormorio che si smorza. Spesso questo gioco è accentuato dalla ripetizione dell’ultima parola, o spezzone di frase che lascia dietro di sé come un’eco” (ibidem). Il lavoro del traduttore quindi diventa il tentativo di far risuonare questa eco nel testo di arrivo, e, così facendo, per usare l’espressione di Celati, di entrare nell’orbita del testo di partenza.

In questo saggio Celati sottolinea la priorità, o per lo meno l’equipollenza dell’aspetto sonoro su quello semantico nel lavoro del traduttore, che non deve preoccuparsi tanto o solamente di cercare di rendere esattamente il contenuto del testo primo – cosa tra l’altro impossibile – quanto di notare la ricchezza ritmica e tonale della lingua di partenza e tentare di riprodurla nella lingua di arrivo con strategie equivalenti. In linea con Benjamin, per cui il compito del traduttore consiste nel dismettere la pretesa di “voler trasmettere nella traduzione il contenuto essenziale dell’originale”, come ci ricorda Marta Vero in un recente saggio sulla teoria della traduzione di Hölderlin e di Benjamin (2022: 80), Celati in “Traducendo Jack London” sostiene che “Di certo non si tratta di produrre una traduzione che corrisponda ‘oggettivamente’ all’originale. Non c’è nessuna presa sicura su un testo da tradurre” (1986: 58); piuttosto la traduzione è posta come “forse un modo per avvicinarsi all’estro linguistico da cui nasce un libro, andando dietro alle sue parole con la foga di sottrarlo a ogni lettura puramente informativa; per restituirgli un’arbitrarietà che aveva in partenza, come cosa singola, singolare” (ibidem). Tale posizione è consona all’idea di traduzione come “più che comunicazione”, di recente espressa da Hrnjez, per cui, come per Benjamin, “la traduzione non deve essere sottomessa alla funzione comunicativa” (2020: 188), ma rivela piuttosto una “prassi sociopolitica”. Qui Hrnjez riprende il concetto espresso da Sakai in *Translation and Subjectivity* (1997), per cui “già l’idea della traduzione come comunicazione nasconde in sé uno sfondo politico-ideologico, cioè quello che lui chiama ‘indirizzo omolinguale’” (Hrnjez 2020: 193), insito nelle nostre culture,¹⁰ quale “un certo regime della traduzione diventato convenzione [per cui] il linguaggio è rappresentato spazialmente come qualcosa che ha i confini definiti” (ibidem), e che “relega l’estraneo al di fuori del proprio” (ibidem).

L’opera di Celati è tesa a mettere in questione tale indirizzo, proprio grazie alla priorità che egli dà al vocale, al sonoro e alla risonanza. Come ci ricorda ancora Hrnjez, “Per l’indirizzo eterolinguale la traduzione è invece un atto, una prassi, o un’esperienza” (2020: 195) – un approccio consono a quello celatiano. Inoltre è utile sottolineare con Hrnjez e con Chantal Wright, curatrice di una recente edizione critica della traduzione in inglese di “The Task of the Translator”, come il sostantivo tedesco *Aufgabe*, nel titolo originale del saggio benjaminiano “Die Aufgabe des Übersetzers”, oltre a “compito”, “incarico” del traduttore, significa anche “abbandono”, “rinuncia” (ibidem).¹¹ Hrnjez glossa questa espressione come “abbandono della centralità della figura del traduttore” (ibidem), un abbandono che nell’opera celatiana rivela una rinuncia al tentativo di comunicare un senso esatto, oltre ad evocare la rinuncia esibita della centralità del ruolo dell’autore nell’epoca tardo-moderna.¹²

Similmente, in “Tra ‘skaz’ e ‘sprezzatura’”, Celati riflette sul doppio binario del vocale/sonoro e semantico, e insiste sulla pratica del tradurre una lingua come ritmo, tono, suono, respiro, quindi come strumento per il lettore per intonarsi e risuonare con il testo che legge. Nel criticare le traduzioni esistenti del *Molloy* di Beckett, in quanto poco sensibili alla musicalità della lingua originale, Celati lamenta che “Così il lettore italiano non percepisce nessun senso della respirazione, cioè d’un andamento secondo il respiro, e non è guidato a intonarsi sulla parola, ma soltanto a decifrarne i significati” (1999: 10). Per Celati la traduzione non è tanto una questione di lessico, di equivalenza semantica, quanto una questione di “abitudini di lettura, più che altro, e in particolare quel tipo di lettura che sorvola sulle parole e poi cerca il significato complessivo del libro, come se le parole c’entrassero poco” (ivi: 11). Il verbo sorvolare qui dà l’idea di cercare di riprodurre qualcosa che aleggia nell’aria, un suono che si intona con il testo originale, come pure un respiro, una “distensione con cui segue l’incantamento respiratorio delle parole” (ivi: 13), piuttosto che fissarsi sul significato di singole parole. Le analogie con il saggio benjaminiano non si fermano alla priorità della dimensione sonora del testo, ma toccano anche quest’ultimo punto. Ne “Il compito del traduttore”, come ci ricorda Hrnjez, “Si parla così di un innalzamento dell’originale in un’atmosfera (*Luftkreis*) superiore e pura, per cui la traduzione sarebbe un processo di ‘rarefazione’ del

testo poetico, la sua purificazione” (2022: 143). Per Benjamin la traduzione deve essere leggera, tralucante; questo effetto si può raggiungere solo “accentuando l’unicità del significante, il suono, il tono e il ritmo del testo anche nella sua traduzione” (ivi: 144). Secondo Hrnjez, “Il paradosso è che l’immaterialità ecoica della traduzione è raggiungibile solo attraverso la materialità della parola, attraverso una de-semantizzazione che non nega il semantico in quanto tale, ma allarga il senso senza imitarlo, incarnandolo in un altro modo, trovando per esso un altro corpo fonetico-sonoro” (ibidem). Da quanto sopra, mi sembra di rintracciare nel saggio celatiano anche una consonanza con il pensiero sulla traduzione di Benjamin, autore che, come noto, ha rappresentato una forte ispirazione per l’opera celatiana a partire da *Finzioni occidentali*. Pur non negando il valore del semantico, Celati sottolinea l’importanza della dimensione fonica, ritmica, data dalla “sequenza delle sillabe e degli accenti tonici” (1999: 8); è proprio la fonazione infatti, e soprattutto la *performance* a voce alta, che permette a un testo di materializzarsi, di trovare corpo in un altro contesto linguistico. Ciò avviene tramite una relazione di risonanza con le strategie sonore o sintattiche della lingua di partenza, che permetta al testo secondo di stabilire una risposta dialogica consona al primo. È importante notare inoltre come queste scelte foniche nei testi tradotti da Celati abbiano spesso una funzione dirompente rispetto alla norma linguistica e alla lingua letteraria. Nel caso di Beckett l’autore parla di “spezzature e dissonanze” (ibidem); qui si tratta per il traduttore di ricreare simili dissonanze, tali da stabilire una risonanza con l’originale.

Se “Il compito del traduttore” ci colpisce per la “radicalità con cui Benjamin pensa il rapporto tra la traduzione e il suo originale” non come “mera discendenza causale dell’uno dall’altro” (Hrnjez 2022: 144), ma piuttosto in termini di eco e risonanza, in modo non dissimile in “Tra ‘skaz’ e ‘sprezzatura’” Celati privilegia la dimensione uditiva del testo, e propone una pratica della traduzione come ricerca di una sonorità equivalente, che permetta al senso di aprirsi in direzioni diverse. Come si evince in apertura, Celati è ben conscio che “comunque ci sarà sempre un grosso scarto tra la sua versione e quella originale” (1999: 8), proprio perché “quasi sempre va perso il carattere più proprio e singolare d’un testo” (ibidem). Per l’autore ciò significa *in primis* “la specifica tonalità della sua

lingua, del suo fraseggio, dei suoi ritmi”, e, in secondo luogo, “una parte dei sottintesi, presupposizioni, che vanno assieme ai vari registri d’una lingua” (ibidem). Celati specifica che lo stesso tipo di cura verso il testo va dedicata sia alla scrittura alta che a quella bassa, oraleggiante; nelle sue parole, “sia una lingua alta, nobile, enfatica, o sia un ‘sermo humilis’, poco letterario, senza enfasi dell’eloquenza” (ibidem). Nel medesimo saggio sottolinea inoltre la complessità e l’eterogeneità del lavoro del traduttore, nel dover “affrontare un insieme sparso ed eteroclitico di problemi” (ibidem), tra cui questioni di lessico, idiomatiche, metriche, prosodiche – e di come quest’arte sia essenzialmente una questione di orecchio, quindi primariamente una questione di pratica, più che di teorie adottate nel tradurre, in quanto “nel tradurre non c’è veramente nulla che possa essere definito da regole fisse” (ibidem). In ultimo lo scrittore pone la questione forse più difficile da definire, quella delle risonanze: “Infine ci sono le risonanze che vengono da una tradizione, letteraria o extraletteraria, e il problema di trovare qualcosa che corrisponda o suoni bene nella propria lingua, secondo le epoche e le tradizioni letterarie o extraletterarie a cui ci si aggrappa” (ibidem). In questo caso, appunto, le regole non aiutano ma serve la pratica dell’orecchio, e inoltre un’affezione verso il testo da tradurre che Celati rende con queste parole: “una specie di slancio che viene a lasciarsi portare dalle parole, a sentire le parole che gli vengono dentro, diciamo così, e risuonano sempre più familiari al suo orecchio” (ibidem).

Sempre in apertura del saggio “Tra ‘skaz’ e ‘sprezzatura’”, Celati sottolinea la centralità del ritmo, della prosodia, nel lavoro del traduttore: “Poi ci sono questioni di metrica, di prosodia, di ritmo, e il grande problema di come suonano le parole in circostanze particolari, secondo rituali scherzosi o drammatici, nel loro uso pubblico o familiare, allargato o ristretto a un gruppo” (ibidem). L’enfasi celatiana sulla prosodia, sul ritmo del fraseggio, sull’affettività scaturita dall’oralità, presenta inoltre una consonanza con la poetica traduttiva del poeta, linguista e traduttologo francese Henri Meschonnic. Sulla scia di Émile Benveniste, Meschonnic distingue fra una semantica lessicale e una data dal ritmo da lui definito come “l’organizzazione delle marche per le quali i significanti, linguistici ed extralinguistici (soprattutto nel caso della

comunicazione orale), producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che chiamo significanza, cioè i valori propri a un discorso e a uno solo” (Meschonnic 1982: 217; traduzione di Frescaroli 2016: 2). Come ci ricorda anche Daniele Frescaroli la teoria meschonniciana del ritmo dà vita a una semantica specifica, denominata appunto significanza, e definita come “l’organizzazione delle catene prosodiche secondo una doppia solidarietà sintagmatica e prosodica che produce un’attività delle parole [che] non si confonde con il senso, ma partecipa della loro forza” (Meschonnic, Dessons 1998: 235; in Frescaroli 2016: 3). Una simile enfasi sulla prosodia, sulla cadenza delle frasi da tradurre, come dimensione parallela a quella semantica, informa il saggio celatiano qui discusso e la sua poetica e pratica traduttiva. Trovo anche una consonanza rispetto al concetto di “oralità”, che nel saggio *La rime et la vie* Meschonnic definisce come un’organizzazione del discorso retto dal ritmo, che “comunica, in maniera più o meno conscia, l’affettività, conferendo un ‘peso’ particolare alle parole” (Frescaroli 2016: 3), che Meschonnic chiama appunto “forza”. Secondo Frescaroli, “Recuperare il ritmo, e leggere la sua significanza, vuol dire recuperare l’oralità – che implica l’affettività, di un determinato discorso che è un tutt’uno con il significato” (ivi: 4). Similmente, per Celati, la dimensione affettiva, le “tonalità emotive”, non tanto lo sviluppo logico-semantico dell’azione in sé, sono il perno di una narrazione, come rivela nell’introduzione al *Bartleby*: “i cosiddetti ‘fatti’ d’un racconto sono solo una segnaletica per attirare la nostra attenzione verso un nodo di tonalità emotive” (1991: xix). Secondo Meschonnic l’obiettivo della traduzione è comprendere il ritmo del testo primo e creare un rapporto di “equivalenza” (Meschonnic 1999: 18) tra due funzionamenti (Frescaroli 2016: 5) – una relazione che Celati nel saggio in questione pone in termini di eco e risonanza. Inoltre, in modo non dissimile da Celati, nei suoi scritti Meschonnic sottolinea sia l’aspetto creativo che quello riflessivo di ogni traduzione – quale attività che implica necessariamente una riflessione teorica, oltre che una consonanza con la propria pratica traduttiva, come suggerisce anche Silvia Kadiu (2019: 71). Questi aspetti della teoria meschonniciana risuonano nella poetica traduttiva celatiana e in particolare nel saggio “Tra ‘skaz’ e ‘sprezzatura’”.

In questo saggio, come in vari altri saggi e prefa-

zioni, Celati evidenzia la priorità del lavoro di ascolto del traduttore, come pure dello scrittore, al fine di sviluppare un orecchio e quindi una risonanza con il testo di partenza. Nell’intervista con Michele Barbolini, “A passeggio con un raddomante”, Celati riflette sulla qualità che reputa primaria nella lingua: “Qualcuno mi aveva insegnato, quando studiavo linguistica e il flusso di coscienza di Joyce, che la cosa più importante della lingua in realtà non è tanto la struttura e l’apparato, ma l’intensità, l’intensità delle parole e tutti i manierismi che noi adottiamo per l’intensità. Sono andato avanti per un po’ su questa strada” ([2008] 2022: 485-486). Nella stessa intervista, Celati parla della traduzione come un dimenticarsi della lingua di origine e concentrarsi sulla trasposizione nella lingua di arrivo, in particolare sul suo ritmo, anche a discapito del contenuto esatto; per questo occorre essenzialmente “avere l’orecchio” (ibidem). Alla domanda di Barbolini: “Meglio allora essere infedeli ma rendere il senso di un testo?”, Celati risponde: “Sì certamente. Devi reinventarti tutto nella tua lingua” (ivi: 488). Similmente, nella prefazione alla sua traduzione dell’*Ulisse* di Joyce, Celati sottolinea che “non è importante capire tutto: è più importante sentire una tonalità musicale o canterina, che diventa più riconoscibile quando ci sembra di piombare in un flusso disordinato di parole” (Celati 2019: 331).¹⁵ Addirittura, in questo testo Celati esorta ad “accettare il disordine delle parole, come le mescolanze e variabilità delle fantasie” e suggerisce che “è importante sentire una sonorità che diventa più riconoscibile proprio quando ci sembra di piombare fra termini incerti” (ibidem). È proprio il flusso sonoro del testo – letto a voce alta – che indirizza il traduttore che ha orecchio e gli offre una “non-regola” da seguire. In ciò la poetica celatiana è consona a recenti teorie della traduzione, che si allontanano dall’idea di regole fisse e sottolineano invece l’importanza della pratica e dell’orecchio, come ad esempio la teoria dell’improvvisazione di Bertinetto (2018; 2021). Come sottolinea anche Stefano Marino, si tratta di sviluppare un “eccellente ‘sapere come’ [che] non dipende dall’applicazione necessaria di regole e modelli e ha piuttosto a che fare con una particolare sensibilità”, cioè per l’appunto “una questione di tatto” (Bertinetto 2018: 68-69, 74; in Marino 2022: 112).

Il tipo di ascolto che Celati presenta nel saggio in questione e in altri saggi mi sembra inoltre consona

a un'interpretazione catacustica, ovvero un ascolto ecoico, o "listening by echo" (Lacoue-Labarthe 1989: 64; Rushing 2021: 3). Tale teoria, sviluppata da Philippe Lacoue-Labarthe (1989), è stata ripresa di recente da Robert Rushing in un articolo sull'eco in Calvino (2021). Come noto, nonostante normalmente si dia priorità alla visione, l'ascolto è una dimensione essenziale per orientarci nello spazio, per la propriocezione, ed anche per la "costituzione della soggettività e della socialità" (Wulf 2002: 463).¹⁴ Ma i suoni che ascoltiamo sono raramente puri, e più spesso fatti di eco – un aspetto che ci dà ulteriori informazioni sulla composizione dello spazio in cui si riverbera il suono. Secondo Rushing, la catacustica di Lacoue-Labarthe studia gli aspetti ecoici del suono e "suggests that it is only in and with the echo that the sound is fully realized" (2021: 4) (suggerisce che il suono si realizza pienamente solo nell'eco e con l'eco) proprio grazie alle sue riverberazioni nello spazio. Inoltre Lacoue-Labarthe ci ricorda che "the subject is built around a deep rhythmic sense of an echo that is connected to the voice and the rhythms of the mother's body" (ivi: 3) (il soggetto si costituisce tramite un profondo senso ritmico di un'eco che si stabilisce con la voce e il ritmo del corpo della madre). Quest'aspetto del suono spiega anche il modo in cui il nostro corpo risponde a un ritmo che sentiamo, non del tutto volontariamente, tramite un moto di risonanza, ad esempio nel battere il tempo di una musica che ci arriva all'orecchio. Come ricorda Rushing, Lacoue-Labarthe sostiene che "the subject perceives itself as caught in a rhythm, not an artificially imposed rhythm, but the natural rhythm of the reverberation or echo" (ivi: 3), (il soggetto si percepisce come catturato da un ritmo, non un ritmo imposto artificialmente, ma il ritmo naturale della riverberazione del suono o eco). Rushing conclude che: "To grasp ourselves as emergent figures in a historical flow is to understand ourselves as echoes of what came before" (ivi: 117) (Comprendersi come figure emergenti all'interno di un flusso storico significa vedersi come eco di quello che è venuto prima di noi). In modo non dissimile da Calvino, l'enfasi sull'eco nel testo di Celati mette in evidenza non solo la ripetizione del suono, ma anche lo spazio in cui il suono si riverbera e l'eco si diffonde, quindi, per traslato, il contesto culturale e la tradizione letteraria in cui ogni testo si inserisce. In questo senso è utile accostare la teoria della catacustica alle teorie della traduzione

di Benjamin e Hrnjez, quale ulteriore chiave di lettura per le traduzioni celatiane, in quanto evidenzia la sua idea del testo – sia scrittura creativa che traduzione – come risposta ecoica e risonanza di altri suoni e testi, all'interno di una tradizione culturale che oltrepassa i confini linguistici. Più in generale, sulla scia della teoria di Berman esposta in apertura, la catacustica potrebbe illuminare anche la teoria della traduzione in generale, quale "an attentive study not of the signal, but of the signal's echoes" (Rushing 2021: 5) (uno studio attento non del segnale, ma dell'eco del segnale). Se è vero, come afferma Rushing, che "every sound [...] carries a complex of reverberations that are indelibly marked by the space that produces them" (ivi: 4) (ogni suono porta con sé un insieme di riverberazioni che portano l'impronta indelebile dello spazio che le produce), e che "reading by echo suggests that we understand the meaning of a text not only 'in itself' but through its reverberations, that we 'hear' a larger cultural space opened up by an initial vibration" (ivi: 14-15) (leggere tramite/con l'eco suggerisce che capiamo il significato di un testo non solo 'in sé e per sé', ma tramite le sue riverberazioni, cioè che 'sentiamo' uno spazio culturale più ampio aprirsi da una vibrazione iniziale), nel porre la traduzione come eco e risonanza Celati iscrive l'atto del tradurre come dialogo aperto con una tradizione, come una riverberazione di suono e di senso, come relazione ecoica con il testo primo che genera a sua volta infinite risonanze.

Come menzionato sopra, risulta impossibile testare i principi della poetica traduttiva celatiana rispetto al testo in questione – un brano iniziale del *Molloy* – dato che, nel limite della mia conoscenza, non ci è pervenuta una sua traduzione in italiano. La versione di Celati è *in potenza*, ipotizzabile dai suoi commenti in questo saggio sul testo beckettiano e sulle traduzioni italiane esistenti, la prima, del 1957, di Piero Carpi De' Resmini, la più recente, del 1970, di Aldo Tagliaferri. Nel criticare queste due versioni, Celati sottolinea come entrambe si concentrino sull'aspetto semantico del testo, una descrizione, senza tentare di riprodurre "il ritmo del fraseggio" (1999: 10), per cui rimane "soltanto un linguaggio denotativo, cioè la spiegazione dei fatti e basta, e nessun incantamento musicale" (ibidem). Invece Celati fa notare come questo brano sia strutturato su una serie alternata di "cadenze a quattro accenti tonici forti" (ibidem) e di brevi

incisi, che servono da modulazione, come ad esempio l'incipit della descrizione in questione, "C'était sur route d'une nudité frappante", seguito da "je veux dire", e così di seguito, una misura ritmica che segue il respiro e guida il lettore a "intonarsi sulle parole", non solamente "decifrarne i significati" (ibidem).¹⁵ È inoltre interessante sottolineare come, nonostante queste critiche iniziali, in conclusione Celati addolcisca il giudizio sulla traduzione di Tagliaferri, arrivando addirittura a lodarla e a consigliarne la lettura proprio perché nei passaggi successivi, in particolare da pp. 37-38, gli sembrava che "qui Tagliaferri avesse imbroccato tutto" e che la sua lingua "si sgravava dei pesi scolastici, si sgravava di ogni 'voler dire'" (1999: 13).

Una simile lettura prosodica è applicabile alle strategie adottate da Celati per rendere un altro testo beckettiano in italiano, questa volta tradotto dall'inglese. La scelta cade necessariamente sul racconto "From an Abandoned Work" (1957), tradotto da Celati e pubblicato nell'ultimo numero de *Il Semplice* (1997), il sesto, dove appare come testo d'apertura della prima sezione.¹⁶ Il testo è analizzato in dettaglio in questo volume dal bel saggio di Giacomo Micheletti, che si concentra sulle caratteristiche morfosintattiche della traduzione celatiana dimostrandone l'originalità nell'adottare uno stile informale. Qui invece esamino in particolare le scelte foniche e prosodiche, su cui Celati si sofferma nel saggio "Su skaz e 'sprezzatura'". Come il brano del *Molloy* commentato sopra, anche questo testo presenta un vaniloquio, quindi pone l'enfasi non tanto sull'aspetto semantico quanto su quello sonoro e ritmico, sulla musicalità "limpida", incantatoria della frase di Beckett, che, come nel *Molloy*, secondo Celati colpisce "Non tanto per quello che dicono le parole, ma per la precisione ritmica delle clausole e delle cadenze, per la puntualità nella misura degli accenti tonici" (1999: 10). Oltre alla priorità dell'aspetto ritmico e prosodico, occorre però sottolineare anche le profonde differenze dal *Molloy*, in quanto "From an Abandoned Work" marca il ritorno di Beckett all'inglese, una fase in cui la sua scrittura cambia profondamente, già a partire dalla sua autotraduzione in inglese del *Molloy*; a detta di Celati, infatti, "il tono cambia molto, per il cambio di lingua, immagino, ma forse anche perché era cominciata l'epoca del suo mormorio ininterrotto" (ibidem). Risulta quindi impossibile offrire esempi che possano

corroborare direttamente gli aspetti della sua poetica traduttiva discussi in questo saggio, in quanto pertinenti alla sua scrittura francese del *Molloy*. È però utile considerare in conclusione come la pratica traduttiva celatiana sia consona alla sua poetica, secondo un approccio metodologico adottato anche da Silvia Kadiu in *Reflexive Translation Studies*.

"From an Abandoned Work" ha un marcato carattere oralizzante, tanto che è stato interpretato dapprima come pièce teatrale e letto come prosa radiofonica da Patrick Magee (dicembre 1957), prima di essere inserito tra i racconti beckettiani.¹⁷ Il testo è strutturato in vari nuclei di ripetizioni ed improntato a un'essenzialità sintattica, fatta di brevi frasi spezzate ed ellittiche. Celati riproduce l'andamento oraleggiante del testo con scelte linguistiche più informali rispetto alla traduzione precedente di Fantinel del 1966 che appare più aulica – scelte che sono in linea con lo stile traduttivo usato per altri suoi testi, ma anche con la sua prosa. Ad esempio notiamo nella traduzione celatiana l'uso di "niente" in funzione aggettivale al posto di "nessuno" ("niente seccature, niente uccelli addosso", 16), del "che polivalente" ("Che stavo proprio male", 15; "che altrimenti annegavo", 16), dei colloquiali "e via" ("and out"); "e giù" ("e giù pioggia e via a piovere", 15, per rendere "and rain [would] fall and go on falling"). Notiamo l'uso ripetuto del colloquiale "mica", anche nella versione senza il "non", ad esempio in due occorrenze a inizio sintagma/frase nella prima pagina ("Mica che avrei deviato per raggiungerle"; "Mica che io devio per scansarli", 15), un uso comune ad altre sue prose e traduzioni (ad esempio quelle cèliniane). Infine notiamo l'uso insistito dei deittici, prediletti da Celati, ad esempio "là" occorre due volte nelle prime dieci righe; qui sono impiegate come connettori colloquiali per introdurre un sintagma ("là a piangere, là a voltarmi a testa bassa", 15; "là in pieno sole sorto da poco", 16). Non meno interessanti sono le caratteristiche ritmiche e prosodiche, per ricreare una consonanza con il tono oraleggiante del testo di partenza. Se, come abbiamo visto, nelle traduzioni del *Molloy* Celati critica la mancanza di risonanza rispetto al ritmo della frase beckettiana in francese, nel trasporre "From an Abandoned Work" in italiano egli sembra voler ricreare un'eco alla prosodia del testo inglese. Chiaramente la resa è complicata dalla diversa scansione delle due lingue d'origine, da un lato il francese, lingua romanza, molto vicina

all'italiano come prosodia, dall'altro l'inglese, appartenente al ceppo delle lingue germaniche, quindi con sonorità ritmiche e costrutti morfosintattici notevolmente differenti. Vediamone l'incipit:

Up bright and early that day, I was young then, feeling awful, and out, mother hanging out of the window in her night-dress weeping and waving. Nice fresh morning, bright too early as so often. Feeling really awful, very violent. The sky would soon darken and rain fall and go on falling, all day, till evening. Then blue and sun again a second, then night. Feeling all this, how violent and the kind of day, I stopped and turned. So back with bowed head on the look out for a snail, slug or worm. Great love in my heart too for all things still and rooted, bushes, boulders and the like, too numerous to mention, even the flowers of the field, not for the world, when in my right senses would I even touch one, to pluck it. Whereas a bird now, or a butterfly, fluttering about and getting in my way, all moving things getting in my path, a slug now, getting under my feet, no, no mercy. Not that I'd go out of my way to get at them, no, at a distance often they seemed still, then a moment later they were upon me (Beckett 1957: 39).

In piedi arzillo di mattina presto quel giorno, giovane allora, stavo male, e via, mia mamma che si spenzolava dalla finestra, in camicia da notte, là a piangere e far segni. Bella mattina fresca, sveglio e arzillo come spesso fin troppo presto. Che stavo proprio male, col nervoso addosso. Il cielo si scuriva in fretta e giù pioggia e via a piovere, tutto il giorno fino a sera. Poi azzurro e sole di nuovo per un secondo, poi notte. Tutto sentivo, i cambiamenti, col nervoso e poi la giornata che era, mi fermo e mi volto. Là a voltarmi a testa bassa, attento se c'era una chiocciola, lumaca o verme. Anche una gran passione per tutte le cose ferme e con radici, cespugli, massi e simili, troppi da dire, ma anche i fiori di campo, per tutto l'oro non li avrei toccati per coglierli, se avevo la testa a posto. Invece mettiamo un uccello, o una farfalla, che a sbattere le ali mi veniva intorno, anche una lumaca mettiamo, capitata sotto i piedi, ah no, nessuna pietà. Mica che avrei deviato per raggiungerle, no, in distanza spesso sembravano ferme, poi il momento dopo m'erano addosso (Celati 1997b: 15).

Fin dall'incipit, Celati riprende la scansione marcata dell'originale – “Up bright and early that day, I was young then, feeling awful, and out, mother hanging out of the window in her nightdress weeping and wa-

ving” – e la rende con un ritmo ugualmente spezzato, fatto di brevi sintagmi, e puntuato dalla sequenza degli accenti tonici: “In piedi arzillo di mattina presto quel giorno, giovane allora, stavo male, e via, mia mamma che si spenzolava dalla finestra, in camicia da notte, là a piangere e far segni”. Il sintagma d'apertura “Up bright and early” viene reso da Celati con “In piedi arzillo di mattina presto quel giorno”, che fa eco al ritmo staccato dell'inglese, enfatizzato inoltre dai suoni plosivi, ritenuti anche in italiano. La scelta lessicale di “arzillo”, piuttosto idiosincratice, rafforza il ritmo alternato di sillabe atone e toniche, catturando l'attenzione del lettore fin dall'inizio con il suono e il ritmo della prosa. Come sottolineato in precedenza nel saggio celatiano, che nota come in Beckett “spesso la frase riprende parole o concetti della precedente, al modo di una chiosa” (1999: 10), in modo non dissimile qui la frase iniziale è ripresa in quella successiva con “Nice fresh morning, bright too early as so often”, che modula il “bright and early” del sintagma iniziale in un “bright too early”, una minima variazione che mantiene lo stesso ritmo staccato. Celati la rende con “Bella mattina fresca, sveglio e arzillo come spesso fin troppo presto”, usando il doppio aggettivo “sveglio e arzillo” per rafforzare a un tempo l'aspetto semantico e quello ritmico dell'alternanza atona/tonica, sottolineata inoltre dall'accelerazione in finale di frase. In modo non dissimile dalla traduzione della poesia di Hölderlin, come discusso in questo volume da Arianna Marelli, Celati qui lavora sulla prosodia, cercando una risonanza al ritmo staccato del testo beckettiano. Da questi ed altri esempi si evince come nella sua pratica traduttiva, in consonanza alla sua poetica, Celati si sforzi di far eco al gioco beckettiano di ripetizione, di “sospensione e di ripresa” (1999: 10), e di creare un'eco del testo primo, facendo attenzione in particolare a ricreare una risonanza per le ricche strategie ritmiche e prosodiche, modulando “spezzature e dissonanze” tramite una “sequenza delle sillabe e degli accenti tonici” (ivi: 8).

Come accennato sopra, nel saggio “Tra ‘skaz’ e ‘sprezzatura’” Celati sottolinea come una traduzione basata sull'orecchio, sull'ascolto, debba infine tenere conto delle risonanze che vengono da una specifica tradizione, letteraria o meno (1999: 8), e quindi di una corrispondenza sonora nella propria lingua, che si adatti a determinate epoche. Seppur posta nel saggio come

ultima questione da considerarsi, come ho dimostrato, l'ascolto ecoico e la risonanza con una determinata tradizione sono temi chiave nella poetica e nelle pratiche della traduzione, e più in generale, nell'opera celatiana. Sia come scrittore che come traduttore Celati pone la sua opera come eco – o meglio ancora risonanza – di una tradizione, nello specifico, dei testi che traduce, mettendone in evidenza in particolare la struttura ritmica e prosodica. Come ricorda Massimo Rizzante, "La sfida di Celati è proprio questa: [...] ridare un valore cerimoniale al racconto individuale, mantenendo così un legame profondo con la *tradizione*, che altro non è per Celati che un'infinita ripetizione di racconti già raccontati, di storie passate di bocca in bocca, di 'meraviglie del sentito dire'" (Rizzante 2009: 35). Sempre in conversazione con Rizzante, Celati dichiara: "La letteratura stessa a me sembra non un prodotto di autori separati, ma di popolazioni, di bande di sognatori, tra cui avviene quell'ascolto e quella visitazione fantastica che hai detto" (ibidem), ovvero quella "fantasticazione", nozione che indica il "luogo delle immagini condivise e dell'unione con una tradizione" (Spunta, Rorato 2009: 5).

Come è noto, Celati riflette in varie occasioni sull'ascolto dei testi e sulla difficoltà di rendere il divario tra i registri del testo, in particolare la rappresentazione dei registri scritti e parlati, fino all'ibridazione con altre lingue e tradizioni – dal lavoro su Céline a quello su Joyce; ciò emerge ad esempio nella lunga prefazione alla traduzione del *Tom Sawyer*, "Mark Twain e l'invenzione dell'americano", del 1979 (testo che si pone a una giuntura chiave nell'opera celatiana, come rilevano anche Nasi e Marelli), e nella prefazione a *Storie di solitari americani*. Nel riflettere sulle linee seguite nel tradurre il *Tom Sawyer* riguardo la trasposizione del parlato – o parlato – in scrittura, quale "scarto" dalla lingua ufficiale, Celati sottolinea come non sia semplicemente "un'imitazione" (1979: 53) basata sul lessico e gli usi idiomatici (ivi: 54), quanto piuttosto una creazione di una nuova lingua che si riconosce "per i modi d'articolare le parole... e per le tonalità", quali "tratti irripetibili dell'enunciazione, che non possono essere imitati, cioè travasati nella scrittura, ma possono essere reinventati in forma riconoscibile" (ibidem). Nel mantenere la funzione di "scarto differenziale [...] tra una forma ufficiale e una forma considerata irregolare" (ibidem), Celati sottolinea l'elemento creativo (ed eversivo) della traduzione – quale vera e

propria creazione linguistica. Nel privilegiare l'aspetto uditivo, ecoico, inoltre avvicina la traduzione alla scrittura creativa, in linea con teorie della traduzione, tra cui Susan Bassnett e più di recente Kirsten Malmkjær (2020). Nel saggio "Writing and Translating" la "madrina" dei Translation studies anglosassoni critica quella che definisce la "hegemonic distinction made between writing and translating" (2006: 173) (la distinzione egemonica tra scrittura e traduzione) – tra l'altro confutata dal fatto che molti scrittori sono anche esperti traduttori – ed avvicina la traduzione alla scrittura creativa, ponendo il testo di arrivo essenzialmente in dialogo con quello di partenza. Secondo Silvia Kadiu, Bassnett è una degli esponenti del cosiddetto "inward turn" (svolta soggettiva) nei Translation Studies, quale "growing interest in the creative, experiential and subjective aspects of translating" (interesse crescente negli aspetti creativi, esperienziali e soggettivi della traduzione) (Kadiu 2019: 47). Questo crescente interesse è dimostrato tra gli altri dal recente libro di Malmkjær, *Translation and Creativity*, in cui la traduttrice sostiene che la traduzione è un'attività sempre creativa.¹⁸ In modo non dissimile, l'opera di Celati offre un esempio di creatività nell'arte del tradurre come inscindibile da quella del narrare, in quanto entrambe scaturite dalla pratica dell'intonarsi al suono di un testo e a una determinata tradizione auditiva, e del trasporli creativamente nella propria.

Esplorando l'aspetto sonoro, ritmico ed ecoico della traduzione tramite un approccio creativo al lavoro del tradurre, nel saggio "Tra 'skaz' e 'sprezzatura'", in consonanza con altri suoi scritti e prefazioni, partendo dall'incipit del *Molloy* di Beckett, Celati mette in luce un aspetto poco discusso della traduzione, quello appunto della relazione ritmica ed ecoica che si instaura tra il testo di partenza e quello di arrivo. Se, come la ninfa Eco, la traduzione non può ovviamente parlare per prima, quello che Celati sottolinea con queste nozioni è l'importanza della dimensione relazionale ed affettiva della traduzione, che mette in rapporto la tradizione culturale di entrambe le lingue e le loro abitudini auditive, oltre all'aspetto semantico. Come ricorda Cavarero, "più che ripetere le parole, Eco ne ripete i suoni" (2003: 182). Similmente in questo saggio Celati riflette sulla desemantizzazione e risemantizzazione operata dalla traduzione – e da una traduzione che privilegi la vocalità, quindi l'aspetto sonoro e ritmico della lingua, a discapito dell'oralità,

cioè del suono connesso al semantico delle parole parlate. Se, come asserisce Hrnjez, la risemantizzazione operata dal lavoro del tradurre passa attraverso l'ascolto dell'altro (Hrnjez 2022: 140), così per Celati la risemantizzazione passa attraverso l'ascolto del suono del testo di origine, come pure dell'eco e risonanza che produce nella lingua di arrivo. Il mestiere del traduttore è quindi in primo luogo quello del cercare di accordarsi al suono del testo da trasporre, come un diapason. In ciò Celati è vicino anche al poeta Seamus Heaney, che parla della sua traduzione del *Beowulf* in simili termini, come uno sforzo di trovare "the tuning fork' that enables a writer to find the right pitch and note" (Heaney in Bassnett 2006: 176) (il diapason che permette a uno scrittore di trovare la nota e il tono giusti) – quindi come un tentativo di ricreare una risonanza nel testo di arrivo e potenzialmente nel lettore, quale "modo di sentire l'incantamento prodotto dal testo originale" (Celati 1999: 10).

Note

¹ Un'utile disamina al "Celati settecentista" si riscontra inoltre in un saggio di Riccardo Capoferro, che sottolinea come, nei confronti del "testo swiftiano, quella di Celati è, anche in questo caso, un'interpretazione selettiva, che intrattiene uno stretto legame con la sua poetica" (2016: 454).

² D'ora in avanti, "Tra 'skaz' e 'sprezzatura"; il saggio è riprodotto in questo volume.

³ Vaniloquio è qui inteso da Celati "come l'espressione più tipica dell'animale umano" (Celati 1999: 10).

⁴ Il corsivo è mio. Tutte le traduzioni da citazioni di testi inglesi che appaiono fra parentesi sono le mie.

⁵ È utile sottolineare con Saša Hrnjez come, nonostante nel linguaggio comune "Widerhall" sia usato comunemente come un sinonimo di eco, la traduzione più appropriata sia risonanza, in quanto "il prefisso 'wider' suggerisce che si tratta di un urto e un rimbalzo" (2022: 147). È inoltre curioso notare l'alternanza fonetica tra il prefisso tedesco 'wieder' che significa di nuovo, e che era usato nello spelling del termine fino all'Ottocento, e il prefisso 'wider' che indica opposizione. Le due diciture indicano "i due diversi modi di intendere: l'eco come un urto, un opporsi contro (Widerstreben) qualcosa che fa riverberare la voce, e l'eco come una ripetizione, un'iterazione (Wiederholung) che propaga la voce duplicandola" (Hrnjez 2022: 147).

⁶ Il saggio segue inoltre la pubblicazione di *Recita dell'attore Vecchiato nel teatro di Rio Saliceto* (1996) e di *Avventure in Africa* (1998b), entrambi usciti per Feltrinelli.

⁷ Su Celati e Beckett si veda almeno il saggio di Alfano (2006).

⁸ Sulle collaborazioni tra Celati e Gajani si vedano anche Palmieri (Celati, Gajani 2017), Gimmelli (2020), Spunta (2020).

⁹ Nelle parole di Celati: "Nel 1975 avevo comprato una macchina da presa 16 millimetri e volevo fare un film da due pagine d'un romanzo di Beckett, Molloy. Volevo interpretarlo io stesso in francese, perché in francese è un pezzo teatrale straordinario. È quel brano che dice: 'C'est ainsi que je vis A e B aller lentement l'un vers l'autre, etc'" (Celati 2008: 231). La breve serie fotografica è riprodotta successivamente in Celati con Gajani (2017), pp. 300-301.

¹⁰ Secondo Sakai, "la traduzione viene per certi versi prima della comunicazione e anche prima delle lingue singolari" (Hrnjez 2020: 193).

¹¹ Secondo Chantal Wright, "Aufgabe is therefore not just a task but a surrender or a submission, a giving up of oneself" ("Aufgabe" quindi non indica solamente un compito ma anche rinuncia o sottomissione, un rinunciare a se stessi) (Berman 2018: 9).

¹² Su ciò Carla Benedetti parla di de-soggettivazione in *L'ombra lunga dell'autore* (1999: 192).

¹³ Il testo è apparso dapprima nel 2013 come *Prefazione* a Joyce (2013).

¹⁴ "L'uditio è il senso sociale. Nessuna comunità può nascere senza che i suoi componenti abbiano imparato ad ascoltarsi a vicenda" (Wulf 2002: 462).

¹⁵ Sottolineature nel testo.

¹⁶ La rivista *Il Semplice* (1995-1997) scaturisce dal Progetto Viva Voce, organizzato dalla "Fondazione San Carlo di Modena" e "Emilia Romagna Teatro", quale progetto di "pubbliche letture, pubbliche riflessioni sul tema della vocalità e incontri periodici di reciproco ascolto" (Prima di coperta, *Il Semplice*). Si veda Spunta 2003.

¹⁷ Per una versione fonica si veda la performance di Jack MacGowran Speaking Beckett del 1966, https://archive.org/details/lp_macgowran-speaking-beckett_samuel-beckett [26 aprile 2023].

¹⁸ Un interessante dibattito sul testo tra Malmkjær e due suoi recensori è apparso nel "Book forum" di *Studi di estetica*, L. IV:1 (2022).

Bibliografia

- ALFANO G. (2006), "Lo scriba indigente. Gianni Celati attraverso Samuel Beckett", in ID., CORTELLESA A. (a cura di), *Tegole dal cielo. L'effetto Beckett nella cultura italiana*, vol. I, Edup, Roma, pp. 117-132.
- BARBOLINI M. (2008), "A passeggio con un raddomante", in BELPOLITI M., SIRONI M. (a cura di), *Gianni Celati*. Riga, 28, Marcos y Marcos, Milano.
- <http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404> [29 novembre 2022]; ora in CELATI G. (2002), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Belpoliti M., Stefi A., Quodlibet, Macerata, pp. 481-492.
- BARTHES R. (1980), *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. Celati G., Einaudi, Torino.
- BASSNETT S. (2006), "Writing and Translating", in BASSNETT S., BUSH P. (a cura di), *The Translator as Writer*, Continuum, London, pp. 173-183.
- BECKETT S. (1957), *Molloy* [1951], trad. it. Carpi De' Resmini P., Sugar Editore, Milano.
- ID. (1957), "From an Abandoned Work", in *First Love and Other Stories*, Grove Weidenfeld, New York.
- ID. (1966), "From an Abandoned Work", trad. it. V. Fantinel, in *Paragone*, XVII: 194, pp. 110-125, poi con il titolo "Da un'opera abbandonata", in ID. (1969), *Teste-morte*, trad. it. Fantinel V., Neri G., Einaudi, Torino.
- ID. (1997b), "Da un lavoro abbandonato", trad. it. Celati G., in *Almanacco delle prose. Il Semplice*, 6, Feltrinelli, Milano, pp. 15-24.
- ID. e M. SCHNEIDER (a cura di) (1997c), *Almanacco delle prose. Il Semplice*, 6, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1970), *La trilogia. Molloy, Malone muore, L'innominabile* [1951], trad. it. Tagliaferri A., Mondadori, Milano; Einaudi, Torino, 1996.
- BELPOLITI M. (2001), *Settanta*, Einaudi, Torino.
- BENATI D. (2019) "Postfazione", in RONCHI STEFANATI M. (a cura di), *Gianni Celati. Traduzione, Tradizione e Riscrittura*, Aracne, Canterano, Roma, pp. 233-238.
- BENEDETTI C. (1999), *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano.
- BENJAMIN, W. (1972), "Die Aufgabe des Übersetzters" [1923], in ID., *Gesammelte Schriften*, vol. IV, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 9-21; "Il compito del traduttore", in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Solmi R., Einaudi, Torino, 1962, pp. 39-52.
- BERMAN A. (1992), *The Experience of the Foreign. Culture and Translation in Romantic Germany* [1984], trad. ing. Wright C., State University of New York Press, New York.
- ID. (2018), *The Age of Translation. A Commentary on Walter Benjamin's "The task of the translator"*, a cura di Wright C., Routledge, New York, 2018.
- BERTINETTO A. (2018), "Valore e autonomia dell'improvvisazione.

- Tra arti e pratiche", in PELGREFFI I. (a cura di), *Improvvisazione. Annuario Kaiak 3*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 61-88.
- ID. (2021), *Estetica dell'improvvisazione*, il Mulino, Bologna.
- CAPOFERRO R. (2016), "Celati settecentista", in *Filologia critica*, XLI:3, Settembre-Dicembre, pp. 444-459.
- CARAMELLI E., CATTANEO F. (a cura di) (2022), in *Studi di estetica*, L, IV:22, numero monografico su Estetica e Traduzione.
- CARRERA A. (2019), "Celati, Dylan, Joyce. Un triangolo non impossibile", in RONCHI STEFANATI M. (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 33-48.
- CAVARERO A. (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1973), "Su Beckett, l'interpolazione e il gag", in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* [1975], Einaudi, Torino, 2001, 1975 pp. 167-194.
- ID. (1979), "Mark Twain e l'invenzione dell'americano", in ID., *Narrative in fuga*, a cura di Talon J., Quodlibet, Macerata, 2019, pp. 39-56.
- ID. (1985), *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1986), "Traducendo Jack London", in ID., *Narrative in fuga*, cit., pp. 57-64.
- ID. (1990a), "Jazz e scrittura", in *il manifesto*, 10 gennaio, p. 18.
- ID. (1990b), "Introduzione a La favola della botte", in SWIFT J. (1990), *La favola della botte*, trad. it. e cura di Celati G., Einaudi, Torino; ora rivisto: "Swift, profetico trattato sull'epoca moderna", in ID., *Narrative in fuga*, cit., pp. 277-296.
- ID. (1991), "Introduzione a Bartleby lo scrivano", in MELVILLE H. (1991), *Bartleby lo scrivano*, trad. it. e cura di Celati G., Feltrinelli, Milano; ora rivisto in ID. (2019), *Narrative in fuga*, cit., p. 11-38.
- ID. (1993), "Introduzione a La Certosa di Parma", trad. it. Celati G., Feltrinelli, Milano, ora rivisto in ID., *Narrative in fuga*, cit., pp. 119-149.
- ID. (1995), "La lettura dei classici come terapia", in *Inchiesta*, 11, Ottobre-Dicembre, pp. 10-13.
- ID. (1996), *Recita dell'attore Vecchiato nel teatro di Rio Saliceto*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1997), "Introduzione", in SWIFT J., *I viaggi di Gulliver*, trad. it. e cura di Celati G., Feltrinelli, Milano, pp. vii-xxxiii; ora rivisto in "Gulliver l'antropologo", in ID., *Narrative in fuga*, cit., p. 241-275.
- ID. (1998a), "Il narrare come attività pratica", in RUSTICHELLI L. (a cura di), *Seminario sul racconto*, Bordighera, West Lafayette, IN, pp. 15-33.
- ID. (1998b), *Avventure in Africa*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1999), "Tra 'skaz' e 'sprezzatura': problemi di traduzione da Beckett", in *Il Baretto universitario*, IV:2, pp. 8-13.
- ID. (2001), *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* [1975], Einaudi, Torino.
- ID. (2008), "Riscrivere, riraccontare, tradurre. Conversazione con Marianne Schneider" [2007], in Belpoliti M., Sironi M. (a cura di), in *Gianni Celati. Riga 28*, cit., pp. 45-49.
- ID. (2013), "Il disordine delle parole. Su una traduzione dell'*Ulisse* di Joyce", JOYCE J., *Ulisse*, trad. it. Celati G., Einaudi, Torino; qui citato in ID., *Narrative in fuga*, cit., pp. 327-333.
- ID., GAJANI C. (2017), *Animazioni e incantamenti*, a cura di Palmieri N., L'Orma, Roma.
- ID. (2019), *Narrative in fuga*, a cura di Talon J., Quodlibet, Macerata.
- CELATI G., BENATI, D. (a cura di) (2006), *Storie di solitari americani*, BUR, Milano.
- CORTELLESSA A. (2023), "Chiodi in testa e oggetti soffici", in MORRA E., RACCIS G. (a cura di), *Prisma Celati. Testi, contesti, immagini, ricordi*, Mimesis, Milano, pp. 135-164.
- DE PALMA M. T. (2019), "Spazi, sperimentazioni, scribi. Celati e il macrotesto perechiano", in RONCHI STEFANATI M. (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 143-163.
- FRESCAROLI D. (2016), "Tra pratica e teoria: un'analisi del lavoro traduttivo di Henri Meschonnic", in DENTI C., QUAGLIARELLI L., REGGIANI L. (a cura di), *Voci della traduzione/Voix de la traduction, mediAzioni 21*, pp. 1-23, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it> [24 aprile 2023].
- GIMMELLI G. (2020), "Il retrobottega dei mimi. Celati, Gajani e il racconto per immagini", in MARTELLI M., SPUNTA M. (a cura di), *ReCHERches*, 24 (*La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*), pp. 83-96.
- HALL E.T. (1972), *Il linguaggio silenzioso*, trad. it. G. Celati, Garzanti, Milano.
- HRNJEZ S. (2020), "'Più che comunicazione'. La traduzione come prassi sociopolitica", in CERASI E., MORES F. (a cura di), *Giornale critico di storia delle idee*, 1, pp. 187-199.
- ID. (2022), "Far sentire la voce dell'altro. Ripetizione e resistenza nella prassi traduttiva", in CARAMELLI E., CATTANEO F. (a cura di), *Studi di estetica*, L, IV:22, pp. 140-155.
- HÖLDERLIN F. (1993), *Poesie della torre*, a cura di M. Schneider, trad. it. Celati G., Feltrinelli, Milano.
- JOYCE J. (2013), *Ulisse*, trad. it. Celati G., Einaudi, Torino.
- KADIU S. (2019), *Reflexive Translation Studies. Translation as Critical Reflection*, UCL Press, London.
- LACQUE-LABARTHE P. (1989), "The Echo of the Subject" [1979], in FYNK C. (a cura di), *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Harvard University Press, Cambridge, MA, pp. 130-207.
- MALMKJÆR K. (2020), *Translation and Creativity*, Routledge, London.
- MALMKJÆR K., LI D., BORILLO, J. (2022), "On Kirsten Malmkjær, Translation and creativity", in *Studi di estetica*, L, IV:1, pp. 311-334.
- MARELLI A. (2019), "Il Tom Sawyer di Celati: tra polifonia dell'espressione e ambiguità del significato", in RONCHI STEFANATI M. (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 109-124.
- MARINO S. (2022), "La (ragionevole) prassi dialettica della traduzione e le sue regole", in CARAMELLI E., CATTANEO F. (a cura di), in *Studi di estetica*, L, IV:22, pp. 95-116.
- MESCHONNIC H. (1982), *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*, Éditions Verdier, Lagrasse.
- ID., DESSONS G. (1998), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Parigi.
- ID. (1999), *Poétique du traduire*, Éditions Verdier, Lagrasse.
- ID. (2011), *Ethics and Politics of Translating*, trad. ing. P.P. Boulanger, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- ID. (2006), *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Bulzoni, Roma.
- MICHELETTI G. (2019), "'Tela, scavalla, glòppete, a palla!...' Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori di Céline", in RONCHI STEFANATI M. (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 179-196.
- ID. (2021), *Celati '70. Regressione Fabulazione Maschere del sottosuolo*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- MILANI F. (2019), "La Favola della Botte e il 'felice vanverare'", in RONCHI STEFANATI M. (a cura di), *Gianni Celati*, cit., pp. 165-178.
- NASI F. (2020), "Gianni Celati traduttore. Da Mark Twain a Jack London", in *Italian Culture*, XXXVIII:1, pp. 17-25.
- RIZZANTE M. (2009), "Dialogo sulla fantasia" [2005], in RORATO L., SPUNTA M. (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Edwin Mellen Press, Lampeter; testo rivisto per la pubblicazione del 2009.
- RONCHI STEFANATI M. (a cura di) (2019), *Gianni Celati. Traduzione, Tradizione e Riscrittura*, Aracne, Canterano, Roma.
- ROSA H. (2019), *Resonance. A Sociology of our Relationship to the World*, trad. ing. Wagner J.C., Polity Press, Cambridge.
- ID. (2020), *The Uncontrollability of the World*, trad. ing. Wagner J.C., Polity Press, Cambridge.
- RUSHING R. (2021), "Calvino, Cerrone, and the Catacoustic: An 'Echo-logical' Reading", in *Italian Culture*, XXXIX:2, pp. 115-135.
- SAKAI N. (1997), *Translation and Subjectivity*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- SPUNTA M., RORATO L. (2009), "Introduzione: Letteratura come

- fantasticazione", in RORATO L., SPUNTA M. (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Edwin Mellen Press, Lampeter.
- SPUNTA M. (2003), "Il narrare semplice, naturale di Gianni Celati e i suoi progetti editoriali", in *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 22, pp. 53-72.
- EAD. (2020), "Gianni Celati e la fotografia come "pratico pensare per immagini" - in dialogo con Ghirri e Gajani", in MARTELLI M., SPUNTA M. (a cura di), *ReCHERches*, cit., pp. 97-112.
- EAD. (2023), "Gianni Celati, Hartmut Rosa e la risonanza", in MORRA E., RACCIS G., (a cura di), *Prisma Celati*, cit, pp. 117-135.
- VERO M. (2022), "Il pericolo mostruoso del tradurre. Sui confini tra arte e traduzione in F. Hölderlin e W. Benjamin", in CARAMELLI E., CATTANEO F. (a cura di), *Studi di estetica*, L, IV:22, pp. 77-94.
- WULF C. (2002) [1997], "Orecchio", in ID. (a cura di), *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, Mondadori, Milano, pp. 462-467.