

“Però che senso ha andare avanti con queste storie? Nessuno”.

Gianni Celati traduttore di "From an Abandoned Work" di Samuel Beckett

GIACOMO MICHELETTI

Università degli studi di Milano-Bicocca
giacomo.micheletti@unimib.it

Parole chiave

Gianni Celati
Samuel Beckett
Ricezione
Traduzione
Analisi stilistica

Keywords

Gianni Celati
Samuel Beckett
Reception
Translation
Stylistic analysis

Abstract

Nella prima parte, il saggio ricostruisce (mettendo a frutto la bibliografia disponibile) la presenza di Samuel Beckett nell'opera di Gianni Celati, dai primi cenni nei saggi giovanili dei '60 all'assimilazione della lezione dell'autore irlandese nelle prose narrative degli '80. La seconda parte del lavoro propone un'analisi stilistica di "Da un lavoro abbandonato", traduzione celatiana di "From an Abandoned Work" (1957) pubblicata sulla rivista *Il Semplice* nel 1997, anche attraverso il confronto con la precedente versione di Valerio Fantinel.

The first part of the essay focuses on the reception of Samuel Beckett in Gianni Celati's work, from the early essays published in the '60s, to the narrative proses of the '80s, also discussing the studies on the subject. The second part analyzes Celati's translation of Beckett's "From an Abandoned Work" (1957), "Da un lavoro abbandonato", published in the magazine *Il Semplice* in 1997, comparing it to Valerio Fantinel's previous translation.

1. La traduzione italiana di "From an Abandoned Work" (1957) di Samuel Beckett, apparsa sul sesto e ultimo fascicolo de *Il Semplice* (1997), giunge per Gianni Celati a coronamento di una lunga attenzione critico-emulativa nei confronti dell'autore irlandese: un'attenzione nutrita, nel corso dei decenni, soprattutto di saggi, ma anche di citazioni, omaggi e rifacimenti (non solo scritti); di riferimenti più o meno allusivi che, dalle pagine di poetica in senso stretto, finiscono per riversarsi nella stessa postura autoriale così come elaborata in diverse interviste rilasciate nel tempo a margine della propria ricerca. Veramente troppo facile sarebbe annoverare Beckett tra coloro che Celati (2008: 299) avrebbe riconosciuto come preziose "figure-guida" della propria traiettoria intellettuale, Alberto Giacometti e Buster Keaton (entrambi, del resto, collaboratori di Beckett negli anni Sessanta, rispettivamente a una scenografia di *En attendant Godot* e alla realizzazione di *Film*; cfr. Knowlson 2001: 572, 616-618). In effetti, con la sua "figura" – ovvero "un disegno che concentra una serie di linee, attraverso le quali transita un impulso, un'intensità" (Celati 1978: 23) –, Beckett ha rappresentato per Celati ben più di una semplice influenza; semmai una radicata 'affezione', in grado di orientare le diverse stagioni di un pensiero creativo in continuo movimento e, ciononostante, fedele ad alcuni motivi dominanti: tra questi, la scrittura e i suoi fantasmi vocali; i limiti dell'espressione; la ricerca di una propria tradizione. A queste tre "intensità" del pensiero celatiano (di cui la traduzione di "Da un lavoro abbandonato" può essere considerata il 'crocevia testuale') saranno dedicati i paragrafi che seguono.

2. Il nome di Samuel Beckett compare già in alcuni saggi della primissima attività celatiana, tutti risalenti al 1966 – a pochi mesi, per inciso, dalla pubblicazione in italiano, per la milanese Sugar, della trilogia romanzesca di *Molloy*, *Malone muore*, *L'innominabile* (1965). Tra queste prime prove saggistiche spicca senz'altro *Swift l'antenato*, dove Beckett è rapidamente accolto (in compagnia di Joyce, Céline, Gadda, Manganelli ecc.) in una sorta di canone narrativo militante contraddistinto da una strategia di "regressione linguistica e psichica" (Celati 1966: 8, 26): primo passo di quel movimento di 'invenzione della tradizione' che a lungo accompagnerà l'opera in proprio di Celati, ma

anche annuncio di una più tarda poetica archeologica nell'immagine adorniana della filosofia come "fondo di magazzino" (ivi: 26), dal celebre saggio su *Fin de partie* posto a introduzione dell'edizione Sugar.¹

Un momento decisivo del beckettismo celatiano (mediato da un saggio del '68 sul *Parlato come spettacolo* di Céline) è però costituito dal noto *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, apparso una prima volta nel 1972 nella miscellanea *Hurrahing in Harvest*, in onore di Carlo Izzo, quindi nella raccolta di *Finzioni occidentali* (1975), in anni in cui la ricezione italiana del romanziere-drammaturgo franco-irlandese ha ormai superato le resistenze della prima ora, grazie alle edizioni nel frattempo apparse per Sugar ed Einaudi e, sul versante critico, alle monografie di Oliva (1967) e Tagliaferri (1967).²

In queste pagine (apertamente debitrice delle intuizioni di Oliva), Celati rilegge la prima produzione narrativa in lingua francese di Beckett (*Premier amour*, *Molloy*, *Nouvelles et Textes pour rien*) nei termini di un coinvolgimento del lettore attraverso la gesticolazione inscritta nella pagina dalla stessa voce narrante, che interrompendo sistematicamente la linearità dell'intreccio (giusto un principio di "interpolazione" analogo alla funzione svolta dalla gag nel cinema *slapstick*) realizzerebbe così, per analogia, "l'improvvisa estraniamento del discorso che attiva un contatto tra attore e spettatore" (Celati 1972: 190).

In questo senso, quello del narratore beckettiano è un linguaggio

che non appartiene più alla voce narrante, all'autore della parola, ma voce esterna che mi deriva dall'altro e appartiene all'altro di fronte a cui mi esibisco, nella misura in cui ogni possibile parola o reazione sorge dalla sua presenza: è una voce esterna senza soggetto su cui non si può fondare alcun valore di espressività (ivi: 174).³

La dimensione dialogica della "parola-reazione" beckettiana (ivi: 169), intimamente necessitata dalla presenza fantasmatica di un lettore-spettatore, al tempo stesso (basata com'è sulla figura retorica della disgiunzione o "epanortosi")⁴ finisce per intaccare la natura medesima del testo scritto, da "monumento" depositario di una verità tipograficamente stabilita a messinscena della sua produzione: il testo, ancora, come "spettacolo di produzione del testo" stesso (ivi: 173), manufatto precario di uno scriba-giullare.

La critica non ha mancato di scorgere in questo “statuto della parola recitativa” (ibidem) una preziosa autodiagnosi della ricerca stilistica che, nei primi anni Settanta, orienta la stagione inaugurale della narrativa celatiana (cfr. Alfano 2006), in modo particolare gli esordi di *Comiche* (1971) e *Le avventure di Guizzardi* (1973). Del resto sarà proprio l'autore a riconoscerlo, in una recente conversazione di argomento beckettiano:

Direi che se uno legge le *Avventure di Guizzardi*, non gli viene in mente che “sono stato influenzato da Beckett”, bensì che l'ho semplicemente imitato, così come tutte le pagliacciate da circo sono l'imitazione di precedenti pagliacciate che hanno ispirato i clown (Celati 2006: 270).

Nel *Guizzardi* (e, in misura maggiore, nel flusso verbale dell'Aloysio di *Comiche*, in cui si risolve la testualità celibe dell'opera)⁵ si consumerebbe infatti quella “radicale scissione tra *persona* e *voce*” (Testa 2009: 20) – quanto più risicata la prima, tanto più ipertrofica la seconda – che è forse il principale contributo beckettiano alla sperimentazione narrativa del secondo Novecento (scissione da cui collateralmente dipenderà, nello schizodiario di *Comiche*, l'idea della parola narrante fattasi oggetto di estorsione, imposizione e/o “interpolazione” dall'esterno). Come beckettiano in senso proprio, pensando alla famosa *Lettera tedesca* del 1937 “dove [si] parla delle parole come un muro che non ti lascia vedere niente e che bisognerebbe perforare” (Celati 2006: 270), sarà il tentativo di scavarci nella propria lingua una nicchia di “minorità” (per dirla con Deleuze, Guattari 1975):⁶ a maltrattarla dall'interno insomma, dissacrandola a suon di “malapropismi, lapsus e atti mancati” (Calvino, Celati 1971).⁷

Ma poi, di là dalle questioni fondanti del personaggio (la sua postura, la sua voce) e della parola alienata, diversi sono i motivi delle prime scritture celatiane che si potrebbero rubricare alla voce ‘beckettismi’: dalle ambientazioni manicomiali o simili (ispirate anche a *Murphy* e *Watt*) al picarismo di Guizzardi, Garibaldi e Giovanni, con la loro “clownesca e tragica comicità” (Severi 2006: 138); fino, se si vuole, a quello stesso regime di parodia diffusa che, specie nei primi due romanzi, riguarda echi letterari danteschi e modernisti (tra cui, certo, lo stesso Beckett), spezzoni di gag cinematografiche ecc. (cfr. Iacoli 2011: 48).

E d'altronde “questo gusto della buffonata a spre-

co” (Celati 2006: 169), scoperto nei romanzi beckettiani grazie al maestro Izzo, era fin dal principio destinato a valicare i confini della pagina; se è vero, anzi “verissimo che dalla scrittura si evade solo facendo altre cose” (Id. 1972: 194):

All'epoca in cui studiavo il mimo, e volevo scrivere dei mimi, quel brano [l'incontro tra A e B in *Molloy*] e gli *Atti senza parole* erano la mia guida. Studiavo le pagine dell'incontro tra A e B per farne un atto unico, in francese, con gesti ridicoli, interpretando le due parti. Ma non ho mai trovato l'occasione di recitarlo, a quei tempi. L'unica occasione si è presentata qualche anno fa davanti a un uditorio molto scarno in una università americana (Princeton), ma dove nessuno aveva l'aria di capire cosa stavo farneticando, e chiaramente non interessava (Id. 2006: 269).

In realtà, una prima occasione di ‘messinscena’ beckettiana risale proprio agli anni di cui ci stiamo occupando: scattata dall'amico Carlo Gajani, la breve *Fotorecita da Beckett* (1975), con le sue quattro fotografie in bianco e nero, costituisce quanto resta del progetto di “un film da due pagine” in cui Celati (bombetta d'ordinanza, stagiato su un fondale di tronchi e rami secchi) avrebbe voluto trasporre l'incipit di *Molloy*: “C'est ainsi que je vis A et B aller lentement l'un vers l'autre” (Celati, Gajani 2017: 300-301). Al netto dell'incompiutezza dell'operazione (cfr. Gimmelli 2021: 100), è questo d'altra parte il primo esperimento filmico del futuro regista, che nell'afflato multimediale dell'opera beckettiana (tra radio, cinema e televisione) avrà trovato un ulteriore stimolo a ‘evadere’ dalla gabbia della scrittura: per sporgersi, finalmente, verso il mondo fuori.

3. “Fare il vuoto per ripartire da zero”: queste le parole liminali con cui Italo Calvino (1993: 107) affida al nuovo millennio la severa ‘lezione’ di Samuel Beckett, che ancora nelle ultime righe dell'incompiuta *Cominciare e finire* svetta come il cantore di un lento, infinito “esaurirsi di tutte le storie” (ivi: 156). Da un simile “vuoto”, da un affine esaurimento sarebbe ripartito negli stessi mesi anche Gianni Celati, tornato alla narrativa con *Narratori delle pianure* (1985) dopo i famigerati sette anni di silenzio seguiti a *Lunario del paradiso* (1978) (cfr. Severi 2006: 140). Di fatto, già nelle prime interviste rilasciate per l'occasione emerge la

brusca virata impressa dall'autore alla propria poetica, che dalla gesticolazione *slapstick* e dal comico di marca carnevalesca aggetta ora verso una forma intellettuale all'insegna della precarietà e dell'indigenza espressiva: il "non avere niente da dire". Da un'intervista a Bruna Miorelli, novembre '85:

Il non avere niente da dire è dovuto al fatto che sei un essere microscopico in un movimento pressoché infinito. Io non rappresento nessuno, e nessuno rappresenta nessuno. Ma come esprimere col racconto che non hai niente da dire? Innanzitutto rinunciando alle pretese.

[...]

Ciò che forse dà fastidio è il fatto che in una situazione di disgregazione ci sia chi fa il furbo e dica: "Adesso ti racconto il fatto che non ho niente da dire". Ma questo resta un paradosso logico insuperabile, non possiamo esprimere l'impossibilità di esprimere, perché quando lo diciamo facciamo già un'altra cosa (Celati 2022: 114-117).

Le stesse arie, gli stessi accenti torneranno di qui a breve in *Samuel Beckett, le sorti dell'espressione* (1986), breve saggio dedicato all'amico Guido Neri (principale promotore, tra le altre cose, della narrativa beckettiana presso Einaudi) che in una manciata di pagine suggestivamente condensa quell'ideale di "totale allontanamento da presupposti di possesso o esaurimento descrittivo del mondo" (De Palma 2020: 25) su cui si regge l'intera produzione del 'secondo' Celati.

Qui il testo di riferimento sono i *Three Dialogues* (1949) con Georges Duthuit, ben noti tra i cultori di Beckett per le molte, memorabili dichiarazioni che tramano queste conversazioni sull'arte di avanguardia. A stimolare i pensieri di Celati, senza preamboli, è ora l'invito beckettiano ad accettare il fallimento, accoglierlo con deferenza, come condizione insita di necessità in ogni tentativo di esprimersi: "un fallimento dell'espressione a cui bisogna inchinarsi, che bisogna accettare come parte fondamentale del dialogo umano" (Celati 1986: 259). Ma accettare il fallimento dell'espressione, argomenta Celati sulla scia di Beckett, nondimeno significa contrarre un vero e proprio "obbligo d'indigenza" (ivi: 267) nei riguardi dell'espressione stessa; in altre parole (quelle di Beckett): "L'espressione che non c'è nulla da esprimere, nulla con cui esprimere, nulla da cui esprimere, nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere,

insieme all'obbligo di esprimere" (ivi: 263).⁸ Pertanto, a partire da questa 'sorte obbligata' dell'espressione,

Tutta l'opera di Samuel Beckett [...] è una ricerca per metterci di fronte [...] a questa fondamentale indigenza, che però è anche l'unica possibile apertura verso l'essere di ciò che c'è; che c'è senza garanzie istituzionali, in quanto potrebbe anche non esserci, o non esserci più tra pochissimo (ivi: 267).

Si avvertono qui, sottopelle, le implicazioni più profonde del discorso di Celati, tornato alla letteratura dopo un faticoso esercizio di ripensamento del proprio itinerario artistico, e che ad esse dedicherà le *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) – niente di meno che "un breve trattato, in forma narrativa, sulla necessità di recuperare la voce" (Severi 2006: 147).

"Tutto quello che si sa è che bisogna continuare, continuare, continuare come pellegrini nel mondo, fino al risveglio, se il risveglio verrà", recita il finale dell'ultima novella (di tono assai beckettiano), *Scomparsa d'un uomo lodevole* (Celati 2016: 984), dove l'ossessivo refrain dell'*Innammabile* ("il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer"), tradotto quasi alla lettera, è però 'tradito' nell'accettazione – quanto mai celatiana – del mondo e delle "responsabilità" (Severi 2006: 147) che esso pone a chiunque si apra al fallimento di raccontarne le apparenze.

A sua volta, il saggio su *Le sorti dell'espressione* fungerà da palinsesto per la storica introduzione alla versione celatiana di *Bartleby* (1991), che (al netto di quel "poco da dire", di un Beckett riletto attraverso Calvino)⁹ rivela "un'affinità, se non una filiazione, ineludibile" (Alfano 2006: 125) rispetto alla poetica dell'autore di *Molloy*:¹⁰

La potenza della scrittura non sta in questa o quella cosa da dire, bensì nel poco o niente da dire, in una condizione in cui si annulla il dovere di scrivere. Ogni dover scrivere e voler scrivere è la patetica vittima delle proprie aspettative. La potenza della scrittura sta nell'essere senza aspettative, nell'essere rassegnazione e rinuncia al dovere di scrivere, possibilità di rimanere sospesa soltanto come "preferenza" (Celati 1991: 111).

4. Il racconto "From an Abandoned Work" (d'ora in avanti *FAAW*) segna il ritorno di Beckett alla madre-

lingua – un inglese, tuttavia, ‘smaternato’ – dopo l’adozione del francese come lingua della scrittura dieci anni prima; e anzi “apre in sordina la nuova fase della poetica bilingue beckettiana” (Montini 2006: 282), anticipata dalle prime autotraduzioni dal francese di inizi anni Cinquanta e caratterizzata, d’ora in avanti, dal ricorso anche simultaneo alle due lingue.

Redatto nel 1955, pubblicato l’anno successivo sul *Trinity News* in una versione (ripudiata) con punteggiatura e a capi arbitrari, quindi ripubblicato nel ‘57 sulla *Evergreen Review*, *FAAW* rappresenta anche il momento inaugurale (sebbene, come da titolo, abortito) della eccezionale sperimentazione che sempre più condurrà la scrittura di Samuel Beckett al confine tra modi e media diversi, in una sorta di indistinzione dello statuto testuale destinata ad alimentare non pochi imbarazzi presso critici ed editori: presentato infatti come prosa radiofonica per la voce di Patrick Magee nel dicembre 1957, il frammento in questione sarà poi pubblicato come monologo teatrale da Faber quindi accolto (dove tuttora figura) tra i racconti beckettiani.

Protagonista narrante di *FAAW* è un uomo anziano che, in tre distinte giornate, nel corso di una serie di peregrinazioni senza meta, condivide alcuni episodi della propria infanzia in un eloquio sconvolto, “attraversato da improvvisi scoppi di rabbia e di furore” (Bertinetti 2010: XV) e da frantumi di “esperienze psichiche infelici e travagliate” (Tagliaferri 2006: 62). Si è molto discusso sull’origine autobiografica di tali esperienze, fin troppo implicate nella loro “gravità viscerale” (ivi: 64) con il vissuto dell’autore per non essere infine messe da parte. Allo stesso modo, oggetto di dibattito è stata (e tuttora è: cfr. Pilling 2007) la natura incompiuta del *work* beckettiano, per molti allusiva alla terapia intrapresa dallo stesso Beckett con lo psicoanalista Wilfred Bion (poi, appunto, *abandoned*). Montini (2006: 283), tra gli altri, ha invece ricondotto il carattere ‘amputato’ (e non già abbandonato) del testo alla stessa dicibilità delle esperienze evocate, narrate in una lingua materna da Beckett ripudiata e

verso la quale ritorna con questo testo, non senza difficoltà. Infatti, l’inglese sembra riportare a galla ciò che grazie al francese aveva potuto essere rimosso. Per esempio, a conferma del rapporto conflittuale con la madre, il testo comincia con una violenza inaudita e un primo piano sulla genitrice che grida e piange ‘affacciata’ alla finestra.

Di questo tassello (relativamente) minore del macro-testo beckettiano, per tornare a noi, diversi sono gli elementi che potrebbero aver attirato la curiosità di Gianni Celati, e che parimenti invitano a riscattare la sua versione di “Da un lavoro abbandonato” dalla posizione marginale cui, nell’ampio corpus traduttivo dell’autore, verrebbe spontaneo relegarla.

Intanto, un primo riferimento celatiano a *FAAW* si legge già (sia pure *en passant*) in una pagina del saggio *Su Beckett* circa il motivo strutturale dell’“inizio come partenza, volontaria o no, da un luogo”, per cui il frammento in questione altro non sarebbe che “la descrizione d’una partenza da casa” (Celati 1972: 185): l’erranza senza scopo su cui il racconto è costruito, la deriva verbale che esso inscena (in quello che è peraltro uno degli ultimi esterni paesaggistici di Beckett, presto sostituiti dai claustrofobici *skullscapes*) già di per sé giustificherebbero la volontà di Celati di proporla una traduzione sul *Semplice*, dove “Da un lavoro abbandonato” comparirà nell’improbabile rubrica delle *Camminate all’aria aperta, anche furiose o rassegnate*.

Di più: è il caso di rimarcare la scardinata colloquialità del monologo beckettiano (dove l’iniziale destinazione radiofonica), che facilmente ne avrà suggerito a Celati un’interpretazione in senso strettamente performativo, come partitura da eseguire ad alta voce, alla presenza di un uditorio, secondo una prassi del resto diffusa presso gli animatori del *Semplice*.

Va detto, infine, che quella pubblicata da Celati nel ‘97 non è comunque la prima traduzione in lingua italiana di *FAAW*: il primato spetta infatti a Valerio Fantinel (futuro co-traduttore de *La società dello spettacolo* di Debord), la cui versione usciva su *Paragone* nell’aprile 1966 priva di titolo e confinata in apparato, a corredo dell’originale inglese, seguita da una nota di Franco Fortini. Tre anni dopo, con varianti e il titolo “Da un’opera abbandonata”, il testo di Fantinel (autore, nel frattempo, di un *Vacuum Packed* d’ispirazione joyciano-beckettiana per i tipi di De Donato; cfr. Severi 2006: 135) sarebbe confluito nell’edizione einaudiana di *Teste-morte* (1969), con originali a fronte, a inaugurare la collana di *Einaudi Letteratura*.

La traduzione di Fantinel (basata sull’originale inglese del ‘57 approvato dall’autore, senza tener conto della più tarda versione francese)¹¹ si accompagna in *Teste-morte* ad altre del citato Guido Neri (*Basta,*

Immaginazione morta immaginate, Bing), a questa altezza già sodale di Celati – il quale peraltro, di qui a due anni, vedrà ospitati nella medesima collana i ‘suoi’ *Colloqui con il professor Y* di Céline, tradotti a quattro mani con Lino Gabellone (cfr. Micheletti 2019). Difficilmente, quindi, sarà sfuggita a Celati l’esistenza di questo precedente, che pure, come si vedrà, non sembra aver lasciato tracce (se non *in absentia*) nella sua ‘ritraduzione’. Come che sia, abbia o meno tenuto conto Celati del lavoro di Fantinel, la presenza di una doppia traduzione in lingua italiana di *FAAW* invita senz’altro a tentare, nei limiti dello spazio concesso, un piccolo saggio di analisi stilistica comparata: un confronto tra due distinte (e fra loro distanti) ipotesi traduttive, interpretabili come altrettante variazioni sul medesimo testo di partenza, ognuna di per sé veicolante una diversa immagine di Beckett e del suo *work*.

5. Di seguito si riporta l’incipit di *FAAW* seguito dalle traduzioni italiane dello stesso brano a firma di Fantinel e Celati; rispettivamente, “Da un’opera abbandonata” (*DUOA*) e “Da un lavoro abbandonato” (*DULA*):

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. [...] 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.

In piedi fresco e di buon’ora quel giorno, ero giovane allora, pieno d’inquietudini, e via, mia madre sporgendosi dal balcone in camicia da notte piangeva e gesticolava. Dolce fresco mattino, chiaro troppo presto come sempre. Avevo una tarantola di inquietudini in corpo, rabbiose. Il cielo sarebbe presto incupito e la pioggia a cadere per tutto il giorno fino a sera. Ancora azzurro e sole per un secondo, poi notte. Sentendo tutto questo con estrema intensità e come sarebbe stato il giorno, mi fermavo e mi giravo. Indietro, colla testa in giù, cercando di scoprire chiocciola, lumaca o verme. [...] Non per questo uscivo dalla mia strada per raggiungerle,

no. Ad una certa distanza spesso mi sembravano immobili, poi, un minuto dopo mi erano tutte addosso (Beckett 1966: 8-11).¹²

In piedi arzilla 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 arzilla 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. [...] Mica che avrei deviato per raggiungerle, no, in distanza spesso sembravano ferme, poi il momento dopo m’erano addosso (Id. 1997: 15).

Già a una prima lettura comparata è facile cogliere la sghemba oralità di *DULA*, che da subito rimodula il “deflusso verbale” (Fortini 1966: 156) di *FAAW* e il suo andamento informale – se non proprio ‘informe’ – anche tramite interventi autonomi (es. la resa nominale “I was young then” > “giovane allora”). D’altra parte, fatta salva la sostanziale fedeltà di entrambe le versioni al dettato e alla “monometria epica” (ivi: 157) dell’originale,¹³ anche *DUOA* tende talvolta a sfrangere la sua aderenza quasi iperletterale (es. i gerundi “sporgendosi”, “sentendo”, “cercando” ricalcati sulle *-ing forms*) con slogature ricercate (“Il cielo sarebbe presto incupito e la pioggia a cadere per tutto il giorno fino a sera”).

Ma la peculiarità morfosintattica di *DULA* si conferma nella resa ‘svelta’ del medesimo periodo (“Il cielo si scuriva in fretta e giù pioggia e via a piovere, tutto il giorno fino a sera”), dove importa soprattutto il ricorso in serie a “giù” e “via” con valore rafforzativo, caratteristici del parlato. O, similmente, nell’impiego (ricorrente) di un modulo tipicamente celatiano come il deittico “là” usato come pura marca esclamativa a introdurre un verbo infinito (“là a piangere”, “là a voltarmi a testa bassa”). O, ancora, nella congiunzione “che” ad apertura di frase (“Feeling really awful” > “Che stavo proprio male”; e cfr. “there was never anything” > “non c’è mai stato nulla” [*DUOA*: 35] / “che non c’è mai stato niente” [*DULA*: 24]).

A tutti questi effetti di parlato, infine, possiamo ricondurre anche l’interiezione “macché” (a tradur-

re pressoché sistematicamente “no” a inizio frase: es. “Macché, non c’è modo di spiegarlo” [DULA: 17]) e l’avverbio di negazione “mica” (endemico nelle traduzioni céliniane), specie in posizione iniziale e senza il “non”, secondo l’uso settentrionale: cfr. “Not that I’d go out of my way to get at them” > “Non per questo uscivo dalla mia strada per raggiungerle” (DUOA: 11) / “Mica che avrei deviato per raggiungerle” (DULA: 15). E ancora, di seguito: “Nor will I go out of my way to avoid such things” > “Né mai uscirò dalla mia strada per evitare simili cose” / “Mica che io devio per scansarli” (ibidem).

Questa predilezione di Celati per un parlato basso, occhieggiante la gesticolazione dei suoi primi romanzi (quelli, si è visto, più debitori del Beckett ‘clownesco’), si riscontra ugualmente nel lessico, le cui forme per certi versi suggeriscono (fin dall’*understatement* a titolo: non più “opera”, bensì “lavoro”) una scelta di consapevole abbassamento rispetto alla sostenutezza letteraria di Fantinel. Si veda ad esempio lampante, e per restare all’incipit, la metafora traduce (involontariamente ridicola) di “Feeling really awful, very violent” > “Avevo una tarantola di inquietudini in corpo, rabbiose”, laddove DULA preferisce un più disinvolto “Che stavo proprio male, col nervoso addosso”.¹⁴

In generale la lingua traduttiva di DUOA sembra naturalmente mirare a un tono aulico, che stende sulle farneticazioni dell’anonimo personaggio beckettiano una patina tragica (cfr. “and dying burnt to bits” > “bruciando mi disgregherò” [DUOA: 11] / “e bruciato a pezzettini” [DULA: 16]) o liricheggiante (es. “increasing my murmur” > “aumentando il mio bubolare” [DUOA: 25]¹⁵ / “borbottando più forte” [DULA: 20]; “the strong starlight” > “l’accesso fulgore delle stelle” [DUOA: 33] / “una gran luce di stelle” [DULA: 23]). Lo stesso si dica della predilezione per traducevoli ricercati come “to give up” > “desistere” (DUOA: 17), “to leer” ‘guardare con atteggiamento lascivo’ > “guatare” (DUOA: 33), anche ricalcati sull’originale es. “land” > “landa” (DUOA: 35; cfr. “zona” in DULA: 24).

Antitetiche le soluzioni di Celati, anche laddove suggerite dall’originale (“till you succumb” > “finché soccombi” [DUOA: 31] / “finché poi crepi” [DULA: 22]),¹⁶ in direzione di una colloquialità stizzosa, come emerge in particolare nella resa della fraseologia: es. “when suddenly I flew into a most savage rage, really blinding” > “quando improvvisamente fui assalito da una collera più selvaggia, sconvolgente addirittura”

(DUOA: 15) / “quando d’un tratto mi è venuta addosso una furia così selvaggia, ma proprio una cosa da non vederci più” (DULA: 17); “vent the pent” > “apri la gabbia” (DUOA: 17) / “datti una sfogata” (DULA: 18); “very adding” > “mi buttano in crisi” (DUOA: 25) / “una cosa da rincretinirti” (DULA: 20); “to get off with my life” > “uscirne vivo” (DUOA: 27) / “salvarmi la pelle” (DULA: 21) ecc.

A conclusione di questa rassegna cursoria, un manipolo di forme verbali intensive tratte da DULA le quali, nel loro complesso, ben testimoniano della tonalità burlesca e sovraccitata conferita al suo *Lavoro abbandonato* da Celati, che per l’occasione ancora una volta pesca nel repertorio espressivo delle proprie origini (tra i romanzi dei Settanta e le traduzioni céliniane): “to dangle” > “sbatacchiare” (DULA: 23), “to stale” > “smollare” (22), “to die” > “smorire” (20), “to hang out” > “spenzolarsi” (15),¹⁷ “to sway” > “strabalzare” (16), “to stravage” > “strascinarsi” (18).

6. “But what is the sense of going on with all this, there is none”, si chiede a un certo punto (rispondendosi da solo) l’irascibile narratore di *FAAW*. Ed ecco che il pronome “this”, che nella traduzione di Fantinel era semantizzato con il neutro “queste cose” (DUOA: 31), in quella di Celati viene più esplicitamente tradotto in “storie” (DULA: 23): “Però che senso ha andare avanti con queste storie? Nessuno”.

Così, risalito agli albori della propria lingua comica, verso “quel grempo che è il suono d’una parlata di casa” (Celati 2022: 443), come dirà de *La banda dei sospiri* con un’immagine potentemente beckettiana, Gianni Celati sembra ricondurre l’allucinata fabulazione di *FAAW* a un motivo centrale di quella poetica di gruppo che regge l’impresa letteraria del *Semplice* nei sei fascicoli dati alle stampe (1995-1997): vale a dire la dimensione ‘ufficinale’, terapeutica di “queste storie”, offerte ad amici e sodali come un balsamo per la nuova malinconica età di disambientamenti che chiude il secolo (e, con esso, le sue piccole e grandi utopie). Una situazione in qualche modo allegorizzata dall’altra ‘camminata’ che, nel medesimo fascicolo della rivista, segue DULA: *Viandanti*. Un racconto di Daniele Benati che per l’ambientazione evanescente, l’idea di un vagare “verso l’ignoto” (Benati 1997: 37), la struttura drammatica, l’assurdità dai risvolti metafisici della conversazione ecc. si presenta come un chia-

ro *pastiche* beckettiano (cfr. Spunta 2006: 656-657, Micheletti i.c.s.), in stretto dialogo con la traduzione dell'amico e maestro di cui, per giunta, recupera più di un motivo (es. una certa irritabilità dei personaggi, cui viene "il nervoso"; Benati 1997: 34).

Tanto che l'avvistamento finale di "un povero vecchio [...] anche un po' male in arnese se così si può dire" (ivi: 38) da parte del coro di anonimi viandanti sembra riacciarsi circolarmente, in un contro-canto letterale, all'esaurirsi del disperato monologo di *DULA*. Un caso di 'riconoscimento' e incontro nel segno di Beckett, al punto di contatto fra narrazione e teatro, fra traduzione e tradizione:¹⁸ laggiù, alla fine del ponte, verso quell'orizzonte dove la scrittura insegue l'eco delle voci passate, e passando (dirà Celati 'ritraendosi' fra Beckett e Leopardi) "lascia così dietro di sé una vibrazione affettiva" (Cortellesa 2007: 89).¹⁹

Note

¹ Il medesimo riferimento in Celati (1966a: 35). Cfr. anche i riferimenti beckettiani in Id. (1966b: 277, 281) che, a quanto pare (la datazione è ipotetica), come vedremo anticipa di ben due decenni le riflessioni di Id. 1986.

² Sulla contrastata ricezione italiana di Beckett cfr. in sintesi Tagliaferri (2000); sulla fortuna scenica, Scarlini (1996), Cascetta (2000: 265-327). Scarlini (2002: 183), nella prima messinscena in lingua italiana di Beckett (*l'Aspettando Godot* di Luciano Mondolfo presso il romano Teatro di via Vittoria, il 22 novembre 1954), scorge la "pietra miliare" di un'interpretazione in chiave cabarettistica del repertorio beckettiano in contrasto con la cupa cornice esistenzialista allora dominante in Francia e Germania. Lo stesso avanza un collegamento tra i connotati "brillanti" della messinscena in questione e il riconoscimento de "la derivazione di alcune chiavi di volta dell'immaginario beckettiano dalla *slapstick comedy*" (ivi: 183-184) come poi formulato nei lavori critici di Oliva e Celati.

³ Questa lettura celatiana del primo Beckett francese (attraverso il dialogismo bachtiniano) solo indirettamente considera – et pour cause – la questione capitale del bilinguismo d'autore e delle sue implicazioni, esplorate dalla critica soprattutto a partire dai tardi anni Ottanta. Sintetizzando: la 'conversione' (temporanea) alla lingua straniera nel 1946 e poi, soprattutto, il ritorno alla madrelingua una decina d'anni dopo (come vedremo, proprio con "From an Abandoned Work"), con il conseguente alternarsi di inglese e francese in un processo sempre più intenso di autotraduzione anche simultanea, implicherebbe per Beckett il conseguimento di una "impossibile coincidenza tra soggetto e linguaggio" (Spero 2013: 55), la consapevole messa a punto di un dispositivo di estraneazione del discorso non tanto nei confronti del lettore, quanto soprattutto rispetto alla stessa voce che lo produce, innescando nel soggetto "una non coincidenza tra sé e sé" (ivi: 47). Così, l'outcastness dei personaggi beckettiani, la loro peripezia – a dire il doppio movimento di "espulsione" e "permutazione" di cui scrive Celati (1972: 183-185) – è in primo luogo e soprattutto linguistica. Sulla poetica bilingue di Beckett e sulle peculiari ricadute ermeneutiche della sua attività autotraduttiva, cfr. i bilanci di area italiana di Inglese, Montini (2006: 181-315), Genetti (2007).

⁴ Consistente nel precisare, correggere, ritrattare completamente quanto appena sostenuto; come tale, è figura cardine dell'opera beckettiana e in particolare della sua prima produzione in lingua francese tra anni Quaranta e Cinquanta, per cui cfr. Clément (1994: 179-180).

⁵ Cfr. a proposito Celati (1972: 182): "La comicità *slapstick* è una comicità senza esito, e la struttura del racconto che ne deriva è quindi [...] quella di un meccanismo che opera con una circolarità viziosa, senza una finalizzazione degli atti, risolta interamente nel suo funzionamento interno".

⁶ A proposito, Alfano (2008: 390) ha giustamente sottolineato la dipendenza del "disambiantamento" di Celati (1978) dalla "deterritorializzazione" teorizzata dai due pensatori francesi, sulla scorta di un riferimento al francese di Beckett che farebbe della "lingua ufficiale", appunto, un "luogo di disambiantamento" (ivi: 88, che echeggia Deleuze, Guattari 1975: 32).

⁷ E tuttavia se Beckett, 'esiliatosi' in una lingua francese impersonale, sempre più mirerà all'erosione del "muro" stesso – alla dissolvenza del discorso in direzione del silenzio –, la narrativa comica del primo Celati (in questo più vicino a Joyce e Céline) argina il silenzio con un moto di incontinenza verbale (di 'verbigerazione', per dirla con

Aloysio) ad altissima temperatura espressiva, in un guazzabuglio di materiali linguistici eterogenei (frammenti di burocatese e lingua letteraria, neologismi tra l'anticheggiante e il popolaresco, regionalismi ecc.) che, di per sé, risalta all'orecchio del lettore come tessuto di interpolazioni seriali (cfr. Micheletti 2021: 73-77).

⁸ Già con minime varianti ("niente" al posto di "nulla") in Celati (1966b: 281).

⁹ Sul notevole lapsus di Calvino, che nelle sue *Lezioni americane* cita *Ohio Improptu* ammorbidente il "nothing" a testo in "little", cfr. Lavagetto (2001).

¹⁰ Cfr. l'epigrafe in Celati (1972: 167): "Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction. / *Molloy*".

¹¹ La traduzione francese "D'un ouvrage abandonné", tardivamente condotta da Beckett in collaborazione con i coniugi Ludovic e Agnès Janvier, viene pubblicata nell'edizione originale, per Minuit, di *Têtes-mortes* (1967); lo stesso Janvier (1986: 290) ricorderà questo lavoro "come un test e quasi come un aperitivo" in vista della ben più ostica traduzione di *Watt* (1969). Dal momento che entrambe le traduzioni italiane in esame sono state condotte sull'originale inglese, non saranno qui prese in considerazione le varianti che interessano la versione francese del testo.

¹² Qui, limitatamente al brano trascritto, le varianti di *DUOA* rispetto alla prima versione del 1966: "vestaglia" > "camicia da notte"; "in piedi troppo presto" > "chiaro troppo presto"; "evitarle" > "raggiungerle"; "sembravano immobile" > "sembravano immobili". La traduzione di Fantinel sarà poi riproposta (con correzioni ulteriori che in questa sede non mette conto discutere) nella recente antologia di Beckett (2010: 161-171).

¹³ Della versione di Celati andrà tuttavia ritenuta la maggior sensibilità per le ripetizioni di partenza. Cfr. solo l'incipit "Up bright and early that day" con il successivo richiamo "bright too early as so often": dove *DUOA* rende in variatio la doppia occorrenza di "bright" ("fresco"/"chiaro") e "early" ("di buon'ora"/"presto"). *DULA* mantiene senz'altro "bright" "arzilla", tutt'al più movimentando la seconda occorrenza con la dittologia "sveglio e arzilla" (si veda anche nella prima riga "early" > "di mattina presto", con refrain della sola traduzione nel successivo "Bella mattina fresca"). Infine, e sempre per quanto riguarda la fedeltà al dettato originale, si notino i frequenti ritocchi del solo *DULA* sulle interrogative dirette (da Beckett non marcate a livello interpuntivo), a probabile indizio della destinazione anche recitata del testo tradotto: es. "in pain and weakness murmur why and pause" > "con fiacca e sofferenza borbotta perché? e mi fermo" (*DULA*: 19); "My father, did I kill him too as well as my mother" > "Mio papà, che abbia ammazzato anche lui come ho fatto con mia mamma?" (ivi: 20) ecc. Un ulteriore indizio dell'uso 'per voce' della versione celatiana nelle sporadiche attualizzazioni: es. "Feeling all this [...] I stopped and turned" > "Sentendo tutto questo [...] mi fermavo e mi giravo" (*DUOA*: 9) / "Tutto sentivo [...] mi fermo e mi volto" (*DULA*: 15). Ma cfr. anche, all'opposto: "In twos often they came" > "Spesso vengono a due a due" (*DUOA*: 25) / "Spesso venivano due alla volta" (*DULA*: 20).

¹⁴ Il "nervoso" (in *DULA* a tradurre sempre "violent"/"violence") può certo essere accostato alla classe di sostantivi *slapstick* che animano la fabulazione di Guizzardi: es. "convulso", "frenetico", "stravulso"... (cfr. Micheletti 2021: 76).

¹⁵ Un'eco pascoliano-montaliana, "bubbolare", forse richiamata alla memoria per analogia con il poetico "murmure" (pure in Montale, mediato da D'Annunzio e Pascoli) a sua volta sollecitato dal "murmur"

inglese. Poco oltre, in *DUOA*, lo stesso "murmur" è reso con "borbottio".

¹⁶ Unico, ironico tratto aulico della traduzione celatiana è la resa letterale, con ordine agg.-sost., di "this is a wonderful thought" > "meraviglioso pensiero" (*DULA*: 21) ("pensiero meraviglioso" in *DUOA*: 27), in un passo dove in realtà si ragiona di decomposizione e vermi: questioni tutt'altro che 'meravigliose' e dunque "horrid thoughts" > "brutti pensieri" (con *understatement* traduttivo).

¹⁷ Rispetto a "sporgersi" (*DUOA*: 9), la soluzione di *DULA* rende meglio la sfumatura macabra dell'originale, con la madre del narratore immortalata "hanging out of the window" (cfr. Montini 2006: 283).

¹⁸ In una lettera anteriore al luglio 1996 pubblicata in Celati (2016-2017: 12 e n.), Celati si dice al lavoro su una pièce a quattro mani dal titolo *Quattro viandanti magri*: mai pubblicato, il testo costituirebbe una sorta di ampliamento del racconto-canovaccio di Benati. D'altra parte, lo stesso Benati è anche autore di "Da un lavor pianté lé", gustosa traduzione in dialetto emiliano di *FAAW* più volte letta (ad alta voce, ovviamente) in pubbliche occasioni ma tuttora inedita per volontà dell'autore. A proposito cfr. Benati (2018: 104) che, paragonando Baldini a Beckett, di quest'ultimo nomina, dopo *Molloy* e *Malone*, il "narratore innominato di 'From An Abandoned Work'", sovrapposto nella memoria del traduttore alla voce 'innominabile' che effettivamente conclude la *Trilogia*.

¹⁹ Il *Discorso sull'aldilà della prosa* (1998-1999) si legge ora in una versione rimaneggiata: su Beckett cfr. Celati (1998: 263). Cfr. anche i riferimenti nell'intervista *Teatro come incantamento* (2000) concessa a Massimo Marino, dove peraltro l'ombra degli pseudo-couples beckettiani si insinua nel paragone tra la "verbigerazione" (!) dei *Dialoghi* di Ruzante e la struttura a due voci del *Vecchiatto* (Id. 2022: 339).

Bibliografia

- ALFANO G. (2006), "Lo scriba indigente. Gianni Celati attraverso Samuel Beckett", in ID., CORTELLESSA A. (2006), pp. 117-132.
- ID. (2008), "Beckett/Celati. Il palcoscenico della povertà", in BELPOLITI M., SIRONI M., STEFI A. (2019), pp. 388-396.
- ID., CORTELLESSA A. (a cura di) (2006), *Tegole dal cielo. L'effetto Beckett nella cultura italiana*, Edup, Roma.
- BECKETT S. (1966) "From an Abandoned Work", trad. it. Fantinel V., 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. (1997), "Da un lavoro abbandonato", trad. it. Celati G., in *Il Semplice*, 6, pp. 15-24.
- ID. (2010), *Racconti e prose brevi*, a cura di Bertinetti P., Einaudi, Torino.
- BELPOLITI M., SIRONI M., STEFI A. (a cura di) (2019), *Gianni Celati. Riga 40*, Quodlibet, Macerata.
- BENATI D. (1997), "Viandanti", in *Il Semplice*, 6, pp. 25-38.
- ID. (2018), "Omaggio a Raffaello Baldini", in BALDINI R., *Piccola antologia in lingua italiana*, a cura di Id., Cavazzoni E., Quodlibet, Macerata, pp. 97-112.
- BERTINETTI P. (2010), "Fino all'ultimo respiro", in BECKETT S. (2010), pp. V-XXVII.
- CALVINO I. (1993), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano.
- CALVINO I., CELATI G. (1971), *Caro Calvino, non sono d'accordo*, <https://www.doppiozero.com/carocalvino-non-sono-daccordo>, 15 febbraio 2016 [ultima consultazione: 28 febbraio 2023].

- CASCETTA A. (2000), *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Firenze.
- CELATI G. (1966), "Swift l'antenato", in SWIFT J., *Favola della botte*, trad. it. Id., Sampietro, Bologna, pp. 7-27.
- ID. (1966a), "La ragione degradata", in *Uomini e idee*, VIII, 3-4, pp. 33-35.
- ID. (1966b), "Il sostentamento dell'immaginario", in ID., *Gajani*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza, poi in ID., GAJANI C. (2017), pp. 273-281.
- ID. (1972), "Su Beckett, l'interpolazione e il gag", in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino, 2001³, pp. 165-194.
- ID. (a cura di) (1978), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Le Lettere, Firenze, 2007.
- ID. (1986), "Samuel Beckett, le sorti dell'espressione", in *forma di parole*, VII: 1, pp. 259-268.
- ID. (1991), "Postfazione", in MELVILLE H., *Bartleby lo scrivano*, trad. it. e cura di Id., SE, Milano, 2013, pp. 93-111.
- ID. (1998), "Discorso sull'aldilà della prosa", in ID., *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 239-273.
- ID. (2006), "Pensieri su Beckett", in ALFANO G., CORTELLESSA A. (2006), pp. 269-271.
- ID. (2008), "Giacometti, la percezione e il dentro dello spazio", in BELPOLITI M., SIRONI M., STEFI A. (2019), pp. 298-304.
- ID. (2016), *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Belpoliti M., Palmieri N., Mondadori, Milano.
- ID. (2016-2017), *Dieci lettere a Daniele Benati (1993-1998)*, a cura di Palmieri N., in *Griseldaonline*, XVI, pp. 1-13.
- ID. (2022), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Belpoliti M., Stefi A., Quodlibet, Macerata.
- ID., GAJANI C. (2017), *Animazioni e incantamenti*, a cura di Palmieri N., L'Orma, Roma.
- CLÉMENT B. (1994), *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, Paris.
- CORTELLESSA A. (2007), "'E fango è il mondo'. Beckett e Leopardi", in FRASCA G. (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Pacini, Pisa, pp. 79-91.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1975), *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. Serra A., Quodlibet, Macerata, 2021.
- DE PALMA M. T. (2020), "Dalla pop art alla pittura antica. Visioni, limiti e discontinuo negli scritti sull'arte di Celati", in MARTELLI M., SPUNTA M. (a cura di), *ReCHERches*, 24 (*La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*), pp. 19-32.
- FORTINI F. (1966), "Nota per Beckett", in *Paragone*, XVII: 194, pp. 125-126, poi in INGLESE A., MONTINI C. (2006), pp. 156-157.
- GENETTI S. (2007), "La lingua impedita, la strada sbagliata", in CAVECCCHI M., PATEY C. (a cura di), *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, Cisalpino, Milano, pp. 41-53.
- GIMMELLI G. (2021), *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Quodlibet, Macerata.
- IACOLI G. (2011), *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata.
- INGLESE A., MONTINI C. (a cura di) (2006), *Per il centenario di Samuel Beckett. Testo a fronte*, 35.
- JANVIER L., VAQUIN-JANVIER A. (1986), "Traduire Watt avec Beckett", in *Revue d'Esthétique (Beckett, numéro special hors-série)*, 1986, pp. 57-64, poi trad. in INGLESE A., MONTINI C. (2006), pp. 290-302.
- KNOWLSON J. (2001), *Samuel Beckett. Una vita*, a cura di Frasca G., trad. it. Alfano G., Einaudi, Torino.
- LAVAGETTO M. (2001), "Little is left to tell", in ID., *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 87-116.
- MICHELETTI G. (2019), "'Tela, scavalla, glöppete, a palla!...' Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori di Céline", in *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, a cura di Ronchi Stefanati M., Aracne, Roma.

- ID. (2021), *Celati '70. Regressione Fabulazione Maschere del sottosuolo*, Firenze, Cesati.
- ID. (i.c.s.), "Poetica, politica, *simplicitas* di due traduttori solitari", i.c.s. in *Griseldaonline*, atti del convegno *Il Semplice. Vite e voci di una rivista*, a cura di Gimmelli G., Maiolani M., Menetti E., Monina C., Palmieri N., Ronchi Stefanati M., Modena, 10-11 febbraio 2022.
- MONTINI C. (2006), "'Spostamenti': la poetica bilingue di Samuel Beckett", in INGLESE A., EAD. (2006), pp. 262-289.
- OLIVA R. (1967), *Samuel Beckett. Prima del silenzio*, Mursia, Milano.
- PILLING J. (2007), "From An Abandoned Work: 'all the variants of the one'", in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, XVIII, pp. 173-183.
- SCARLINI L. (1996), *Un altro giorno felice. La fortuna dell'opera teatrale di Samuel Beckett in Italia 1953-1996*, Maschietto & Musolino, Firenze-Siena.
- ID. (2002), "La comicità dell'esistenza. Una via italiana a Samuel Beckett", in *Drammaturgia*, 9, poi in ALFANO G., CORTELLESSA A. (2006), pp. 181-185.
- SEVERI L. (2006), *Ripartire da zero. La presenza di Beckett nella narrativa italiana*, in ALFANO G., CORTELLESSA A. (2006), pp. 133-151.
- SPERO S. (2013), *L'invenzione di una forma. Poetica dei generi nell'opera di Samuel Beckett*, Quodlibet, Macerata.
- SPUNTA M. (2006), "'Tra la via Emilia e il West': Displacement and Loss of Identity in the Fiction of Daniele Benati", *Italica*, LXXXIII: 3-4, pp. 649-665.
- TAGLIAFERRI A. (1967), *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2000), "Cronachetta italiana intorno a Beckett", in *Secondo tempo*, 9, pp. 62-74, poi in INGLESE A., MONTINI C. (2006), pp. 162-173.
- ID. (2006), *La via dell'impossibile. Le prose brevi di Beckett*, Edup, Roma.
- TESTA E. (2009), *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi.