

Uno “slancio senza più pretese”: l'*Ulisse* secondo Celati fra parodia e oralità

SIMONE GIORGIO

Università degli studi di Trento
simone.giorgio@unitn.it

Parole chiave

Celati
Ulisse
Parodia
Oralità
Comico

Keywords

Celati
Ulysses
Parody
Orality
Humour

Abstract

Il saggio analizza il rapporto fra Celati e l'*Ulisse* di Joyce alla luce di due aspetti, ovvero l'uso della parodia e l'oralità della lingua joyciana. Si tratta di due aspetti che rivestono un'importanza centrale anche nella carriera di Celati. Si ricostruisce qui l'interesse del giovane Celati verso il testo di Joyce, con riferimento a quanto da lui stesso dichiarato all'epoca della pubblicazione della sua traduzione del romanzo nel 2013 e in relazione al contesto culturale degli anni Sessanta. Si cerca di dimostrare come alcune delle critiche ricevute da Celati in merito alla sua traduzione abbiano in realtà una spiegazione nella teoria della letteratura di Celati, maturata proprio a partire dallo studio dell'*Ulisse* e basata appunto sull'evidenziazione della tecnica parodica e della scrittura oraleggiante; si analizza brevemente la tesi di laurea di Celati su questo testo e la si confronta con altri scritti critici coevi del giovane Celati per mettere in risalto la rilevanza di questi concetti nella riflessione iniziale di Celati.

The essay analyzes the relationship between Celati and Joyce's *Ulysses*, stressing on two focal points: the use of parody and the orality of Joyce's language. These are two features which are central in Celati's career as a writer, theorist, and translator. Therefore, this essay reconstructs the interest of Celati towards Joyce's novel with references to his interviews at the time of his translation of *Ulysses* (2013). Also, it is explained the relationship between Celati as a young student of English literature and the cultural context of the 60's in Italy. The essay focuses on how *Ulysses* played a major role in Celati's building of his own theory of literature, through the analysis of his dissertation about the novel and other essays dating back to the same period. All these writings deal with the concepts of parody and orality, and it is demonstrated how they represent major points in Celati's thinking, especially in the early stage of his career during the late 60's and early 70's.

“La necessità di tornare a Joyce”: Celati e l’Ulisse, cinquant’anni dopo

Nell’estate del 2012, mentre lavora alla traduzione dell’*Ulisse*, Gianni Celati tiene sul supplemento domenicale del *Sole 24Ore* una piccola rubrica in cui riporta le sue riflessioni sul romanzo di Joyce e sul suo lavoro come traduttore. Questa serie di interventi si configura principalmente come una sorta di diario di bordo del viaggio all’interno dell’opera joyciana, sensazione che deriva anche dai riferimenti alla vita quotidiana di Celati durante il lavoro di traduzione. Nonostante ciò, tali testi – pur nella loro brevità – offrono non solo un buon numero di spunti critici, ma costituiscono anche, come cercherò di esporre, delle prove della coerenza del pensiero di Celati, in riferimento sia al suo interesse specifico verso l’*Ulisse*, sia all’idea di letteratura che è venuto maturando dagli anni Sessanta al momento in cui scrive. Ciò non significa che il giovane Celati ‘londinese’ leggesse l’*Ulisse* allo stesso modo dell’anziano ed esperto traduttore ‘zurighese’; il testo joyciano sembra rappresentare, più precisamente, un coacervo di nodi concettuali che Celati scioglierà o tenterà di sciogliere lungo tutto il suo percorso intellettuale. Partiamo dall’ultimo degli scritti in questione, apparso il 9 settembre. A circa metà del testo, Celati scrive:

Mi viene in mente l’immagine di folle che hanno comprato una nuova traduzione dell’*Ulisse* (poniamo la mia), e se la portano a casa tenendola stretta sottobraccio. Poi cosa succede? Vedo che gran parte delle stesse folle poco a poco mettono via il libro, ne prendono un altro, un poliziesco, e si mettono a leggerlo soddisfatti. C’è stato consumo in questo caso? Sì e no, perché da una parte il venditore ci ha guadagnato, dall’altra è come se il lettore non avesse comperato niente, e avesse buttato via dei soldi, poi pensando che l’*Ulisse* sia un imbroglione (Celati 2012a).

L’idea della mercificazione della letteratura, che a Celati torna in mente a proposito della sua traduzione dell’*Ulisse*, è in realtà un basso continuo della sua riflessione a partire dagli anni Settanta: molte scelte letterarie e critiche di Celati sembrano orientate a rivendicare un ruolo diverso alla letteratura, emancipandola dallo status di bene di consumo a cui è stata relegata nel corso del Novecento. Ancora in contrasto con l’idea della mercificazione della

letteratura, sempre nel pezzo per il *Sole 24Ore*, Celati osserva: “non c’è niente che io mi aspetti dal lavoro di traduzione che sto facendo; non guadagnerò abbastanza soldi per mantenermi neanche un terzo degli anni di lavoro previsti; ma non sento di essere defraudato, perché quello che sto facendo è come una mania o come un amore o come uno di quei sacrifici a cui si dedicavano i santi d’un tempo” (ibidem). Queste parole sembrano proiettare la traduzione dell’*Ulisse* in una dimensione ascetica, e dicono molto sulla percezione che Celati aveva di questo lavoro: in particolare il riferimento al tema del sacrificio mi sembra piuttosto pertinente, dal momento che la traduzione joyciana è l’ultimo lavoro letterario di Celati. Se a ciò si aggiunge che l’*Ulisse* è il romanzo su cui ha scritto la sua tesi di laurea a Bologna negli anni Sessanta, la sua attività come studioso, scrittore e traduttore assume una circolarità che rimanda all’idea, per mutuare una formula continiana, di una lunga fedeltà di Celati a Joyce.¹

Eppure, nella grande messe di interventi pubblici, testimonianze, opere saggistiche di vario tenore che Celati ci ha lasciato, il nome di Joyce non è così ricorrente, e quando appare – soprattutto nelle interviste rilasciate a ridosso della pubblicazione della traduzione – Celati sembra assumere posizioni contrastanti nei confronti dell’opera dell’irlandese. Per capirne la reale importanza bisogna quindi cercare di ricostruire lo sviluppo del posizionamento critico di Celati nel campo letterario, e valutarlo di volta in volta in riferimento a Joyce, come se l’*Ulisse* fosse una delle molteplici bussole segrete di Celati.

Un primo punto da cui cominciare: l’*Ulisse* è stato, per il giovane Celati, una sorta di ‘Big Bang’ critico-letterario. Così, ad esempio, testimonia in una bella intervista rilasciata ad Antonio Gnoli: “Prima di entrare all’università non sapevo cosa avrei fatto di me. [...] Poi saltò fuori Joyce. E compresi che quel mondo in qualche modo mi corrispondeva. E decisi di farci la tesi” (Celati 2022: 604). Altrove sembra invece liquidare la questione un po’ frettolosamente. Così, ad esempio, a Rebecca West:

Ai tempi dell’università mi attiravano le letture su popolazioni lontane, le fiabe d’ogni genere, Dante sempre, la poesia provenzale, tutte le storie di cavalieri antichi, Rabelais e Cervantes. Verso il 1960 mi sono messo a studiare lo *Ulysses* di Joyce e questo mi ha portato via tutti gli anni di università,

non solo a leggere il libro, ma a leggere la montagna di roba scritta su quel libro. Dopo il servizio militare mi sono laureato con una tesi sul monologo di coscienza nello *Ulysses*, poi ho cambiato strada e non ho più ripreso in mano Joyce (ivi: 468).

Come dicevo, queste parole segnalano un allontanamento, sia pure temporaneo, da Joyce, ma non tanto dal testo in sé, quanto dalla cultura critica che è sorta attorno a quel libro: un'altra declinazione della lunga insofferenza di Celati nei confronti del sapere accademico. D'altronde, che la disaffezione provata da Celati non sia verso Joyce ma verso le impalcature accademiche che gli stanno addosso è confermato in un'intervista rilasciata ad Andrea Cortellessa:

Joyce sembra un autore definitivamente museificato. Penso alla sua statua a Zurigo, in cima al Zürichberg, con la sua statua che sembra quella d'un vecchio attore del cinema. E mentre in Svizzera trovo spesso gente che mi parlava di *Ulisse* come un libro di lustro mondano, in Inghilterra ne sento più spesso parlare con triviali sbeffeggiature anche a livello popolare. [...] Nell'attuale sterminio della tradizione letteraria, io credo sorgeranno presto dei lettori più modesti e meno soggetti al culto dell'attualità. E questi diffonderanno la necessità di "tornare a Joyce" [...] (ivi: 602).

Se da un lato Celati rimarca la sua distanza dal discorso critico che ruota attorno a Joyce, sottolineando il suo ruolo da outsider nel discorso sull'*Ulisse*, dall'altro rivendica continuamente l'importanza di questa lettura nella sua formazione giovanile. Il nome che ricorre più volte è quello di Carlo Izzo, all'epoca docente di letteratura inglese all'ateneo di Bologna, e membro del gruppo di traduttori che nel 1960 licenziarono la prima versione italiana dell'opera. Quella traduzione fu pubblicata in un momento in cui la cultura italiana recepiva le opere moderniste e contemporaneamente riceveva gli strumenti critici necessari per comprenderle;² come nota Sara Sullam:

Nel periodo che va dal 1943 ai primi anni sessanta, infatti, si osserva una 'compressione' in pochi anni di un numero considerevole di opere distribuite su un arco temporale ampio nella letteratura d'origine che in Italia vengono però pubblicate in volume solo dopo la guerra. Si tratta di autori non recepiti durante il "decennio delle traduzioni". Da un lato

si trovano i modernisti, rimasti nell'*entre deux guerres* per lo più all'interno del circuito delle riviste; dall'altra gli scrittori delle generazioni successive a quella di James Joyce, Virginia Woolf o T. S. Eliot [...] (Sullam 2012: 132).

Basti pensare, per rimanere nell'ambito di ciò che concerne l'*Ulisse*, alla tempestiva apparizione – due anni dopo la traduzione italiana – di *Opera aperta* di Eco, che nella sua prima edizione comprendeva "Le poetiche di Joyce".³ In generale, nel secondo Dopoguerra decollava finalmente la ricezione italiana di Joyce, fino a quel momento confinata sulle riviste d'avanguardia, proprio perché si era nel frattempo formata una generazione di anglisti più aggiornati sulla letteratura britannica di inizio XX secolo:⁴

Cruciale, quindi, nel decennio 1949-1960, fu il cambiamento avvenuto a livello di mediazione editoriale. Mondadori capì che per 'lanciare' un romanzo a più di trent'anni dalla sua pubblicazione, bisognava fornirne una traduzione il più fedele possibile alla 'linea modernista', per cui *Ulisse* avrebbe rappresentato, anche in Italia, il livello più alto di innovazione formale all'interno del genere romanzo. [...] Il Joyce romanziere divenne il punto di partenza di diversi studi di storia e teoria della letteratura (ibidem 2013: 85).

In questo contesto si pone il magistero di Izzo, che indirizzò Celati verso la lettura dell'*Ulisse*.⁵ cito, ancora una volta, una testimonianza diretta di Celati, nuovamente dalla preziosa intervista con Cortellessa:

[lo studio dell'*Ulisse*, ndr] è stato un lavoro durato per quasi tutto il mio periodo universitario, capendo veramente poco del testo, ossia dell'estensione del suo impianto lessicale. Senza il generosissimo aiuto (quasi quotidiano) del professore con cui scrivevo la mia tesi di laurea (il meraviglioso Carlo Izzo) non sarei mai riuscito a cavarmela (Celati 2022: 600).

Riporto queste parole non solo per sottolineare il valore della guida di Izzo, ma anche perché mi permettono di introdurre un *leitmotiv* costante nelle dichiarazioni di Celati sull'*Ulisse* negli anni della traduzione, ossia "l'estensione del suo impianto lessicale". È un punto su cui Celati insiste particolarmente: l'attenzione alla "stralingua" joyciana, come la definisce nella sua premessa (Joyce 2013: VI), è quanto di peculiare offre al lettore

nella sua traduzione; al tempo stesso, riconoscerne l'importanza gli permette di riconsiderare i suoi primi approcci al testo joyciano. In sostanza, lavorando alla traduzione dell'*Ulisse* Celati ha potuto tracciare, per così dire, un bilancio complessivo della sua traiettoria letteraria, dal momento che l'opera affronta diversi motivi cari tanto al Celati scrittore quanto al Celati saggista. Questo non significa però che la traduzione sia una personalizzazione indebita del testo. Eppure, la traduzione celatiana è stata piuttosto criticata dagli studiosi di Joyce, che le hanno imputato esattamente una personalizzazione eccessiva del libro. Ne parla Celati stesso:

...dopo quarant'anni certa accademia mi ha rivolto le stesse critiche di allora. Accusandomi ad esempio di avere utilizzato parole che non esistono. Io penso che quella di Joyce non sia una lingua, ma una stralingua che sconfinava nella musica, nel canto. E quel canto devi farlo tuo per offrirlo poi al lettore, senza preoccuparti che si capisca tutto. Per filo e per segno. Ma il nostro non è un tempo predisposto all'ascolto, alla gioia offerta dalla sonorità delle parole, alla pazzia della voce - la pazzia del dire, del raccontarsi. Non è un tempo predisposto alla fantasticheria, alla fola, all'immaginazione, che difatti semmai è stata smontata, disfatta, distrutta. Anche e soprattutto dalla cosiddetta letteratura che ci circonda (Celati 2022: 613).

Le critiche alla traduzione di Celati sono state spesso accompagnate anche dal confronto con la traduzione concomitante di Enrico Terrinoni, oggi il più importante studioso di Joyce in Italia.⁶ Non ci interessa, ora, ricostruire per intero il dibattito sulla traduzione celatiana; mi limiterò a riportare una delle più severe recensioni alla traduzione di Celati, firmata da Elisabetta D'Erme su *Joyce Studies in Italy*. La studiosa afferma:

Celati gioca molto scopertamente con il testo originale dell'autore, cadendo vittima della sua stessa vanità. Sembra quasi che voglia mettersi in competizione con lo scritto originale anziché cercare di rendersi invisibile, come ogni traduttore dovrebbe fare. Prova a lasciare il suo segno ovunque nel testo, intramettendosi fra l'autore e i suoi lettori (2013: 127).⁷

Secondo D'Erme, Celati si è affidato al suo "istinto di scrittore" (ivi: 128),⁸ ma proprio a causa di ciò "il testo

risulta talvolta incomprensibile" (ibidem).⁹ D'Erme concorda con altri recensori sul fatto che la traduzione celatiana dia il suo meglio nelle parti dell'*Ulisse* più incentrate sulla musicalità o sulla stratificazione lessicale, quali *Nausicaa*, *Cyclops* o *Eumaeus*; la critica principale che muove riguarda la prevalenza del criterio della *variatio* su quello della *repetitio*. D'Erme ritiene infatti che l'ossessivo ripetersi di vocaboli e fraseggi lungo il testo sia decisivo per permettere al lettore di comprendere e affrontare le quasi mille pagine dell'*Ulisse*; una lettura che si discosta molto chiaramente da quanto afferma Celati, che insiste invece sulla necessità di abbandonarsi alla prosa senza la pretesa di "capire tutto" (Joyce 2013: VIII). È questa la dimensione che secondo Celati è più peculiare alle narrazioni: lungi dall'idea che il lettore debba essere 'guidato' all'interno di un testo, vede la narrazione come una sorta di riconfigurazione di un mondo familiare, un atto pratico legato alla sonorità, alle immagini evocate, alla concretezza del gesto di raccontare una storia a qualcuno a voce alta:

Non so se è una parola di speranza o di battaglia, ma sono contro la prosa professionale e a favore del canto e della voce. Anche per questo mi piace tanto tradurre e la sera leggere a qualcuno, a voce alta, le pagine che ho tradotto durante la giornata (Celati 2022: 615).

Per questo, altrove, Celati affermerà che nell'atto di tradurre ci si deve "dimenticare" la lingua di partenza, perché non c'è differenza fra tradurre e ri-raccontare una storia: di conseguenza, la traduzione è giocoforza un adattamento a ritmi, timbri, immagini e suoni.¹⁰ Questo tipo di procedimento, che in Celati riguarda senza differenze tanto la teoria della traduzione quanto quella della narrazione, consente appunto di liberare le storie dalle costrizioni commerciali della letteratura contemporanea, indirizzandole verso la "vera vita":

Mi sembra che il desiderio di controllo e spiegazione da parte di chi scrive libri impedisca il fiorire della pura narrazione. Ma può essere che a questi benedetti scrittori le storie non sfuggano mai di mano? Per prendere strade imprevedibili? Parlavamo prima di Joyce e quindi bisognerebbe parlare di Gargantua, di Teofilo Folengo, della tradizione orale, dei pub e delle osterie. Insomma, dei luoghi dove pulsa la vera vita (ivi: 613).

Celati pone dunque Joyce in una tradizione antica, a lui molto cara, e nella traduzione tiene conto esattamente di questo; inoltre, insiste spesso sull'associazione tra Joyce e Folengo. È ribadita ad esempio nella già citata e preziosa intervista a Gnoli,¹¹ e ritorna anche in un pezzo per il *Sole 24Ore* della serie che si citava in apertura, stavolta con riferimenti bibliografici molto precisi:

Con tutte le sue stravaganze, parodie semiserie, imitazioni di linguaggi o gerghi d'ogni tipo, *l'Ulisse* fa pensare ad antichi generi comici o semiseri. Il libro più famoso che riassume varie forme bizzarre, imitative, piene di divertenti oscenità, è la grande opera di François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel* (1534), il quale a sua volta si ricollega alla tradizione italiana del poema maccheronico, e in particolare al poema di Teofilo Folengo, *Baldus* (1517). Cinquant'anni fa, un critico irlandese, Vivian Mercier, ha pubblicato uno studio sul rapporto tra Joyce e la tradizione chiamata maccheronica, ossia scherzosa, comica e fantasiosa ("James Joyce and the Macaronic Tradition", in *Twelve and a Tilly*, a cura di J.P. Dalton e C. Hart, 1966). Tutto questo è ormai lontano, ma può essere un modo di rileggere il libro di Joyce con altri occhi, con un'altra attenzione: quella delle forme verbali molto sonore, che si devono leggere ad alta voce, come erano i libri che ho appena citato (Celati 2012b).¹²

La miscellanea citata da Celati è in realtà dedicata al *Finnegans Wake*, ma com'è lecito aspettarsi i vari saggi in essa contenuti fanno riferimento anche all'*Ulisse*. In particolare, secondo Mercier l'oscenità dell'*Ulisse* andrebbe ricondotta all'archetipo dei *saturnalia*¹³ che, come osserva notoriamente Frazer nel *Ramo d'oro*, costituisce la base pagana su cui si sviluppa nel corso dei secoli il moderno Carnevale (Frazer 1940: 586). Archetipo, carnevale: parole d'ordine della critica letteraria degli anni Settanta, che rimandano ovviamente a Frye e Bachtin.¹⁴ Entrambi gli studiosi furono di capitale importanza per Celati:¹⁵ le due letture, grazie all'apporto decisivo dei loro elementi antropologici e formalisti,¹⁶ gli consentono di individuare una linea specifica di sviluppo della prosa romanzesca europea, contrapposta alla tradizione del *novel serio*, idea centrale di *Finzioni occidentali* nel decennio successivo. Ma già "Swift l'antenato", introduzione alla *Favola della botte* – da lui tradotta nel 1966 – è uno snodo fondamentale della ricerca di Celati fra anni Sessanta e Settanta e rappresenta,

di fatto, un primo punto d'approdo per le riflessioni avviate con la tesi di laurea, su cui mi soffermerò nel prossimo paragrafo.

Dalla tesi di laurea a Swift: "Una porta aperta alla comicità"

Per quanto in alcuni aspetti acerba, la tesi di laurea di Celati è un lavoro molto denso. Tenendo innanzitutto conto della contemporanea pubblicazione di saggi su rivista ad opera di Celati, considerando che i primi approcci alla narrativa risalgono agli stessi anni¹⁷ e dando infine per buone le parole di Celati che abbiamo letto poco fa sull'importanza della lettura di Joyce, è giusto ritenere la tesi parte integrante dello sviluppo del pensiero di Celati, e per questo è opportuno esaminarla al pari degli altri scritti della sua epoca giovanile.

La tesi di laurea di Celati¹⁸ è divisa in tre parti, di cui la prima consiste in una ricognizione introduttiva sul testo di Joyce; la seconda, invece, riguarda la morfologia degli elementi principali del testo: *plot*, *characterization*, *setting*; la tripartizione si ripete nella terza sezione, dove prova a spiegare la struttura di questi elementi a livello macrotestuale, dissertando sulla temporalità dell'*Ulisse*, sulle motivazioni storico-sociali delle innovazioni joyciane e sulla "funzione" (vale a dire le conseguenze) di quella rivoluzione formale.¹⁹

Celati argomenta e mette a fuoco un concetto che diverrà centrale nella sua riflessione negli anni successivi: conferendo a Rimbaud una centralità che non sarà rivendicata²⁰ altrove nel suo pensiero, ritiene che dal poeta francese in avanti cada la certezza che la lingua letteraria sia portatrice di determinati valori, e che in quanto tale possieda di per sé qualcosa di non "usurabile". Proprio per questo, nasce in quest'epoca l'idea che ogni scrittore abbia il compito di reinventare da sé un linguaggio;²¹ aggiunge, inoltre, che tale dinamica sembra essere riscontrabile anche nella critica, citando Jakobson e le esperienze del formalismo russo (manifestando, così, una cultura e un grado di aggiornamento notevoli per un giovane studente universitario dei primi anni Sessanta). È un passaggio logico da sottolineare: dimostra con molto nitore il debito del giovane Celati nei confronti delle discipline nascenti (tra cui la linguistica), ma in particolare mi sembra che questa concezione sia

accostabile, per certi versi, allo sviluppo del pensiero di Umberto Eco nello stesso torno di anni. Mi riferisco al periodo che va dalla pubblicazione di *Opera aperta* al convegno palermitano della Neoavanguardia nel 1965: nella sua relazione sul romanzo sperimentale, infatti, Eco parlava così dell'obsolescenza dei linguaggi avanguardistici:

Probabilmente i tre quarti delle esperienze che in questi giorni ci sono state presentate come sperimentali dalla relazione Barilli, non sono più sperimentali (se per "esperimento" s'intende un atto di contestazione che non può attuarsi che attraverso l'imposizione violenta di qualcosa che è *autre*, che pone in una condizione di straniamento completo il lettore o lo spettatore) (1966: 74).

Queste parole nascondono un triplice nodo concettuale: a un primo livello di lettura costituiscono un giudizio sulle scritture menzionate da Barilli al convegno;²² come nota Luigi Weber, Eco presenta come pacifica una definizione di "esperimento" in ambito letterario che non lo è affatto;²³ al tempo stesso, sembrano affermare che la poetica dell'opera aperta (che, ricordo, secondo Eco aveva nell'*Ulisse* il suo massimo esempio) nasce come risposta all'inevitabile dinamica di obsolescenza o usura delle forme, e contemporaneamente tende ad essa. Celati stesso menziona *Opera aperta* più avanti nella tesi, a proposito del monologo finale di Molly: ma in generale non siamo lontani dalle riflessioni che Gillo Dorfles dedicava all'arte pochi anni prima.²⁴ Questi riferimenti manifestano il clima culturale in cui Celati si è formato e in cui ha cominciato a leggere Joyce. Nella sua dissertazione sull'*Ulisse*, tuttavia, sembrano fare capolino anche altri elementi che caratterizzeranno la sua traiettoria intellettuale.

Nella parte di tesi dedicata alla trama dell'*Ulisse*, Celati nota che ogni capitolo del romanzo ha un regime linguistico diverso, e che questa peculiarità costituisce una delle motivazioni della discontinuità dei punti di vista all'interno del libro. Secondo Celati, tale discontinuità non ha l'obiettivo di conferire realismo psicologico ai personaggi, poiché allude alla finzionalità del libro stesso; essa produce, piuttosto, effetti comico-parodici: agisce, secondo Celati, una sorta di rifondazione della tradizione.²⁵ Il ricorso alla parodia da parte di Joyce sarebbe un modo di problematizzare il rapporto tra linguaggio e realtà:

idea che mostra le basi solidamente linguistiche della tesi. Questi concetti vengono ripresi da Celati in uno dei suoi primi saggi su rivista, pubblicato nel 1966 su *Marcatré*, dal lungo titolo "Orientamenti tecnici per una analisi non introspettiva dello *Ulysses* di James Joyce", nel quale Celati avanzava l'ipotesi che l'interpretazione 'mitica' dell'*Ulisse* di Joyce servisse ad acclimatare meglio il testo all'interno della tradizione occidentale.²⁶ Di contro, riteneva che il principio dell'imitazione degli stili consentisse a Joyce di 'usurare' volontariamente il meccanismo linguistico, minandone la produzione di senso:²⁷

Avviene però che in questo meccanismo imitativo, scaduta la funzione referenziale per la costante indeterminatezza e genericità dei denotata e la ridondanza costitutiva dei messaggi, pur conservandosi l'adesione al modello, tra i segni si possono prevedere relazioni arbitrarie che a volte dan luogo al paradosso o al nonsenso; anzi queste imitazioni stabiliscono un'indipendenza dei rapporti tra i segni (che possono essere arbitrari) rispetto ai rapporti tra i referenti (che sono necessitati), il che vuol dire, che dal punto di vista dei significati il linguaggio è aperto a tutte le possibilità; il meccanismo imitativo fa scadere ogni condizionamento semantico (Celati 1966a: 68).

D'altra parte, la parodia, è noto, costituisce uno dei fili conduttori di tutta la vita intellettuale di Celati, soprattutto quando essa riguarda linguaggi e generi da lui percepiti come 'autoritari' o *latu sensu* oppressivi.²⁸ Un confronto fra la tesi e "Swift l'antenato", scritto coevo degli "Orientamenti tecnici", rivela come Celati, negli anni successivi e grazie alla lettura dell'autore settecentesco,²⁹ abbia approfondito il discorso parodico, portandolo appunto dal piano tecnico-linguistico (la crisi del rapporto segno-referente) a quello socio-antropologico:

per tutto l'arco di queste digressioni e di queste divagazioni, assistiamo alla imitazione delle concettualizzazioni e dei modi di scrittura del trattatismo dell'epoca. Cioè Swift (anticipando senz'altro Joyce, che applicherà lo stesso procedimento dell'imitazione dei linguaggi, su vasta scala, in "Ulisse"), impiega i luoghi comuni, i modi logori d'una lingua usurata, cioè della lingua "alta" del trattatismo inglese [...]. Swift utilizza questa lingua proprio nella coscienza delle sue possibilità di mistificazione [...]. È noto che un linguaggio, quando subisce gli effetti d'una depauperazione, [...] scade

a forme di automatismi verbali, nei quali non è più possibile distinguere il significato dal significante, il segno dall'oggetto designato. Se da una parte ciò costituisce l'incancrenimento d'ogni modello di discorso, dall'altra rappresenta una porta aperta alla comicità [...] (Celati 1966: 20).

Attraverso la comicità, Swift "riattiva la convenzionalità del rapporto tra segno e referente" (ibidem); tale mossa consente di superare le "inibizioni" che intervengono quando il linguaggio si cristallizza: pertanto, *La favola della botte*, secondo Celati, assume un "significato antropologico" (ivi: 21). I continui riferimenti a Joyce e all'*Ulisse* (ma anche al *Finnegans Wake*) che puntellano il testo sottolineano il gioco di rimandi fra Swift e Joyce, che culmina nella conclusione:

Questi i dubbi che "Gulliver" e la "Favola della botte" insinuano; ma attenti adesso: non sono gli stessi dubbi che insinuano quelle enciclopedie d'una cultura millenaria ammassata e stipata soltanto per depravarla e deriderla che sono "Ulysses" e "Finnegans Wake" di James Joyce? Il fatto è che nel momento in cui il Sapere si trasforma in non-senso, "la filosofia, lo spirito stesso si dichiara come fondo di magazzino, rimasuglio irreal del mondo dell'esperienza, il processo poetico come logorio", allora sono gli stessi fondamenti di una cultura ad essere messi in discussione, bene o male, razionalmente o irrazionalmente, con gli strumenti che si hanno; e ciò che si cerca è soltanto una piccola garanzia d'immanenza. Questa garanzia molto spesso si chiama regressione, regressione linguistica e psichica (ivi: 26).³⁰

"Mettere in discussione i fondamenti di una cultura": è questa, secondo Celati, la vera grande lezione di Swift, così come di Joyce; ma è appunto la lettura dell'*Ulisse* a guidarlo verso questo tipo d'interpretazione anti-dogmatica.³¹ A queste conclusioni giungeva, sia pure per vie differenti, già negli "Orientamenti tecnici"³² e ancor prima nella tesi, che terminava con l'annotazione che la forma stessa dell'*Ulisse* è il giudizio critico di Joyce sulla modernità; la funzione di questo romanzo è dunque quella di rendere il lettore capace di problematizzare i linguaggi che adopera.³³

"Un'ipoteticità permanente": l'*Ulisse* e il crollo della cultura scritta

Ricapitolando quanto esposto finora, possiamo affermare come la traduzione dell'*Ulisse* di Celati sia caratterizzata dall'insistenza verso la natura 'oraleggiante' del testo, idea centrale nella riflessione teorica di Celati ma rilevante, secondo lo scrittore, anche ai fini di un'interpretazione del romanzo che lo vede legato alla tradizione dei generi comici o semiseri dell'epoca premoderna; l'appartenenza a questo filone è un tema a lungo studiato da Celati nei suoi anni giovanili, ma in queste riflessioni si concentra soprattutto sulla natura parodica dell'*Ulisse*: la lingua cui Celati fa riferimento è sì d'opposizione a quella dominante del *novel*, ma non è (ancora) valutata nella sua dimensione orale. Perché, dunque, Celati istituisce un nesso fra questi due concetti? Non si tratta di un'indebita 'distorsione' del testo joyciano legata al suo percorso intellettuale:³⁴ in realtà, a imporgli di rileggere in tal modo l'*Ulisse* è, in un certo senso, l'*Ulisse* stesso.

Per provare ad approfondire, occorre tornare al diario per il *Sole 24Ore*. Sempre nel pezzo del 9 agosto citato qualche pagina fa, Celati scrive:

I primi episodi dell'*Ulisse*, dedicati al giovane Stephen, sono scritti con la tecnica narrativa del naturalismo: tecnica sempre un po' congelante per il suo meccanicismo. Nella seconda parte però si cambia stile, perché inizia la vicenda di Leopold Bloom, personaggio di grande simpatia, con una specie di candore nella sua diversità (essendo di stirpe ebraica tra faziosi irlandesi). Al tempo stesso, Bloom è l'uomo moderno, senza dogmi, con molta curiosità per tutto quello che ci avvolge, e inoltre uomo sensuale che si concede volentieri alle pulsioni voluttuose. La sua presenza altera la meccanicità iniziale, rendendola incerta, per le continue variazioni d'argomento dei suoi pensieri, fino a confondere i giudizi del lettore. [...] Già qui si intravede la caratteristica di questo personaggio e del libro che parla di lui, dove compaiono molte oscenità ufficialmente condannate, che però l'uomo moderno evoluto considera effetti della nostra natura di esseri sessuati (Celati 2012b).

Celati sottolinea ancora una volta il potere liberatorio dell'opera joyciana, di contro all'impulso censorio e raziocinante della cultura ufficiale. E coglie nel segno anche riguardo ai primi capitoli su Stephen: il

“meccanicismo” che riscontra è, in effetti, immagine del senso d’oppressione che il personaggio vive nella realtà irlandese in quel 16 giugno del 1904; è in contrasto invece con Bloom, dotato, all’opposto, di “molta curiosità per tutto quello che ci avvolge”: difficile non scorgere nel giudizio celatiano sugli stili associati ai due personaggi il riverbero dell’opposizione fra *novel* e tradizione comico-satirica. E ancora così scrive Celati sul *Sole 24Ore* del 5 agosto 2012:

...quando Mulligan si fa la barba guardandosi in uno specchietto scheggiato, e racconta di averlo rubato a una serva, Stephen risponde con un’immagine dolente: “Quello è il simbolo dell’arte irlandese. Lo specchio sbrecciato d’una serva”. L’altro aspetto che in questo episodio riassume la situazione d’epoca è la presenza di Haines, visitatore britannico (che Mulligan spregiativamente chiama “sassone”) in cerca di reperti folklorici della cultura irlandese. [...] Più avanti Stephen, in un cupo malumore, gli dirà: “Io sono il servo di due padroni, uno inglese e uno italiano. Lo Stato Imperiale Britannico e la Santa Chiesa Cattolica Apostolica Romana”. Queste sono le colonne d’una soffocante egemonia sull’Irlanda, intorno all’anno in cui si svolge il grande romanzo di Joyce, il 1904 (2012c).

Egemonia triplamente imposta, sul piano politico, su quello religioso-culturale ma soprattutto su quello linguistico: il dramma di Stephen consiste esattamente nel parlare la lingua degli occupanti. In questo senso, le parole del personaggio sullo specchio della serva, giustamente sottolineate da Celati, non colpiscono soltanto per la forza dell’immagine, ma anche perché, come ha scritto Gabriele Frasca, in esse “si stagliano inaspettatamente in conflitto le due questioni alla base della storia stessa del genere romanzesco, quella della lingua e quella dell’identità nazionale” (Frasca 2022: 72). In *Finzioni occidentali* Celati argomenta lungamente sulla natura oppressiva del genere romanzesco e del discorso linguistico a esso legato; nel momento in cui la modernità legittima il *novel* come sua forma di finzione privilegiata, avviene una doppia imposizione: la cultura scritta soppianta definitivamente quella orale, e la serietà del *novel* imbriglia, inibendole, le possibilità comiche e fantasticanti dei generi che lo precedevano (Celati 1975: 5, 10-11). Tutto questo avviene nel corso del XVIII secolo: la svolta impressa

alla letteratura dall’ascesa del *novel* ha origine in quel momento storico, ma la stessa epoca produsse anche una possibilità letteraria opposta, cui Celati presta la sua attenzione come critico, traduttore e scrittore.³⁵ Si tratta di una linea di ricerca comune a vari scrittori di fine anni Sessanta e primi anni Settanta, linea che Riccardo Donati ha definito “strategia dell’irrisione” e di cui *Comiche* è il risultato principale.³⁶ A sua volta, Riccardo Capoferro ha analizzato l’interesse di Celati verso il Settecento e ha scorto ancora una volta nella lettura di Frye lo strumento fondamentale delle letture swiftiane di fine anni Sessanta, sostenendo che “l’ottica archetipica adottata da Celati risente in tutta probabilità delle letture antropologiche che andava facendo in quegli anni, nonché delle teorie di Frye che – influenzate a loro volta dall’antropologia – presentano la lunga transizione al realismo come il progressivo allontanamento da strutture archetipiche” (2016: 447). Non è difficile chiosare che la “lunga transizione al realismo”, nella prospettiva celatiana, non impone solo un modello conoscitivo, ma anche un linguaggio, quello della cultura scritta, destinato a dominare l’Ottocento ma a soccombere con la svolta modernista (o con chi di essa fu, in parte, antesignano).³⁷ Nell’ottica celatiana, a rendere interessante l’*Ulisse* è pertanto la messa in scena del crollo della cultura occidentale sotto il peso della sua stessa erudizione; ma cosa rimane fra le macerie?

È qui che entra in gioco il secondo polo della questione: nella prosa di Joyce, infatti, resiste un’idea ancora concreta, viva e non cristallizzata dell’elemento linguistico. È questo ciò che conferisce all’opera di Joyce la possibilità di essere interpretata in chiave carnevalesca. E così, ad esempio, Celati parla del *Finnegans Wake*, già nel 1971:³⁸

Nella letteratura recente la tradizione carnevalesca compare solo come emergenza spostata, marginale e occasionale. La più deliberata utilizzazione di questa linea si ha forse in *Finnegans Wake* di James Joyce, dove rivivono la parodia triviale generalizzata, l’alternanza perpetua e le *mésalliances* proprie del carnevalismo, oltre alla manipolazione caricaturale della lingua di tipo maccheronico e rabelaisiano (Celati 1971b: 5).³⁹

D’altronde, sempre negli anni in cui Celati rifletteva su Joyce e Swift, così scriveva a proposito del concetto di accumulo:

L'accumulo satirico di tutte le possibilità linguistiche offerte da una certa epoca [...] dà il senso del ciclo periodico: soltanto concependo le costruzioni scientifiche come cicliche, e quindi destinate ad autodistruggersi, si può garantire la loro non obiettivazione, la loro ipoteticità permanente; e lo stesso per le costruzioni politiche; soltanto garantendo la loro ciclicità si può contrastare la tendenza alla burocratizzazione, al congelamento in dogmi per sempre sanciti, alla caserma. Di qui, a tutto connessa, l'idea del carnevale, come sacrificio rituale di linguaggi, di modelli, di concezioni politiche (Calvino 1998: 110).

Presentandosi - fra le altre cose - come una parodia della cultura scritta e della sua stessa usura, l'*Ulisse* rende inevitabile associare a questa dimensione quella dell'oralità, come un rovescio ineliminabile della questione. Per Celati, l'*Ulisse* costituisce dunque un episodio notevolissimo di quella "letteratura collettiva" che "deve accogliere l'orale, il sonoro, il mimico, fino al banale e al triviale, incorporare un virus distruttivo o comunque che ne scavi e deformi la monolitica vocazione verbale" (Rondini 2013: 19), tornando a quei generi antichi che concepivano la letteratura come "parte di un flusso discorsivo, caratterizzato innanzitutto non da concetti e figure retoriche ma da suoni e ritmi. Il tutto per il tramite l'oralità, la parte più corporea del linguaggio che viene in gran parte cancellata nella scrittura" (Bartezzaghi 2010: 242).

Mi sembra appropriato concludere mettendo in luce, sia pur brevemente, un ulteriore tassello del ragionamento celatiano sull'*Ulisse*. Abbiamo visto come, nel suo articolo per il *Sole 24Ore*, Celati abbia esaminato lo stile associato nei primi capitoli a Stephen e quello associato a Bloom. Le oscenità di Bloom, è noto, toccano il culmine in *Circe*, che Celati definisce "Valpurga parodica"; una "visione onirica con cui forse sconta tutti i suoi desideri sordidi o fantasmatici" (Celati 2012c). Se Stephen è quindi oppresso dall'egemonia inglese, Bloom è destinato a pagare dazio per i suoi desideri repressi, senza riuscire a esternarli davvero. Ci si potrebbe dunque chiedere qual è il vero scopo del *tour de force* parodico-oraleggiante dell'*Ulisse*: liberare il lettore dalle tagliole della morale raziocinante o ribadirne la presa ferrea? È qui che Celati, ricalcando la mossa che Joyce compie nel romanzo, sposta l'attenzione sul terzo personaggio principale, Molly: tutto il libro

tende al suo monologo; i diciassette capitoli che lo precedono non sono che l'intonazione in vista dell'apertura improvvisa del suo finale. L'azione combinata di parodia e oralità oscena ci permette, infatti, di recepire il monologo finale di Molly nella sua carica liberatoria. Secondo Celati, è solo "sentendo nell'orecchio una voce che scorre senza arresto e senza pause" che possiamo sperimentare "la caduta di quella barriera che blocca desideri, fantasie o pensieri ritenuti inaccettabili", e dunque godere al meglio di queste parole che testimoniano uno "slancio senza più pretese, in un momento di felice inconsapevolezza, dove si trasforma l'intero senso del libro, con un 'sì... sì... sì' che abbraccia tutta la vita" (Celati 2012d).

Note

¹ In un'intervista a Marcoaldi, Celati dice della sua traduzione: "Ci ho lavorato quasi sette anni, ogni giorno dodici ore: dalle sei della mattina alle sei di sera. Su Joyce mi ero laureato, con Carlo Izzo, e a Joyce sono tornato" (Celati 2022: 613).

² "Il ritardo permise alle esperienze estere di venire percepite e metabolizzate con una distanza e un inquadramento contestualizzanti che comprendevano sia i proclami teorici sia le realizzazioni concrete, nonché gli sviluppi evolutivi all'interno delle singole poetiche, perfino i tentativi di sistemazione critica" (Weber 2007: 135).

³ *Le poetiche di Joyce* fu pubblicato separatamente nel 1966. Le edizioni attualmente in commercio di *Opera aperta* non lo includono.

⁴ Sempre Sara Sullam, a proposito dei lavori alla prima traduzione dell'*Ulisse*, nota: "Fu Cambon a imprimere una svolta all'impresa traduttiva mondadoriana, preferendo nettamente la traduzione del giovane De Angelis, che [...] era una vera e propria traduzione 'di studioso', condotta con coscienza delle poetiche moderniste" (2013: 76).

⁵ L'influenza di Izzo è ravvisabile anche in altri momenti della carriera celatiana: si pensi al comune interesse verso Swift e verso le scritture nonsense di età vittoriana, o al suo ruolo nella divulgazione dell'opera di Leslie Fiedler.

⁶ Le due traduzioni di Celati e Terrinoni si aggiungevano a quella classica di Giulio De Angelis, cui collaborò fra gli altri, come detto, Carlo Izzo. Negli ultimi anni sono uscite altre traduzioni: Terrinoni ha rimesso mano al suo lavoro per un'edizione con testo originale a fronte per Bompiani; il romanzo di Joyce è stato tradotto anche da Mario Biondi per La nave di Teseo, da Alessandro Ceni per Feltrinelli e da Livio Crescenzi, Tonina Giuliani e Marta Viazzoli per Mattioli 1885. Tutte le edizioni sono state pubblicate nel 2021. Per quanto riguarda la produzione scientifica di Terrinoni, si vedano almeno, fra i suoi numerosi studi, *James Joyce e la fine del romanzo* (2015) e *Su tutti i vivi e i morti. Joyce a Roma* (2022).

⁷ Traduzione mia.

⁸ Traduzione mia.

⁹ Traduzione mia.

¹⁰ Ancora una volta riaffiora la dimensione artigianale del raccontare-tradurre: "Tradurre è una cosa fatta così: se tu non ti dimentichi che stai traducendo dall'inglese, dal francese eccetera, ossia se vuoi stare attaccato all'inglese o al francese eccetera, va male. Te ne devi dimenticare, avere l'orecchio, sapere come vanno le cose, ma dimenticartelo mentre lo scrivi, e quindi è la lingua italiana che prevale su tutto" (Celati 2022: 510).

¹¹ "Mi ero appassionato alla lingua maccheronica che Joyce, tra l'altro, impiegherà nei suoi schemi mentali. In che modo? Conosceva la tradizione italiana e probabilmente aveva letto Teofilo Folengo. Una punta di spillo, ma sufficiente per intuire come in lui confluissero molteplici esperienze culturali [...]" (ivi: 605).

¹² Ma già Joyce sperava che l'*Ulisse* venisse letto come un libro principalmente comico e (di nuovo) non accademico: "Una delle lamentele di Joyce fu che i suoi critici non seppero cogliere l'elemento comico dell'opera, rendendola troppo accademica e troppo distante dal common reader" (McCourt 2021: 9).

¹³ "In realtà, l'affinità di Joyce con la tradizione maccheronica colpisce più sul livello archetipico che su quello verbale. La parola macharonea fu utilizzata per la prima volta da Tifi Odasi di Padova attorno al 1490 per descrivere una poesia satirica scritta in quello che ho precedentemente definito maccheronico stretto. Un'alta percentuale delle parole italiane o padovane lì contenute è oscena. Folengo, più tardi, elevò questa pratica a principio compositivo, affermando che 'più le parole sono sboccate, più grande è l'eleganza maccheronica che raggiungono'. Pongo l'accento sull'oscenità – non sulla pornografia, si noti – perché, per come la vedo, l'archetipo della poesia maccheronica è una qualche forma di saturnalia [...]" (Mercier 1966: 28-29, traduzione mia).

¹⁴ Sulla ricezione in Italia di Frye e Bachtin, ha scritto recentemente Castellana 2022.

¹⁵ Celati recensisce *Anatomia della critica* nel 1969 su *Quindici*; come dimostrano i materiali per la rivista progettata con Calvino, Ginzburg e Neri, aveva letto Bachtin già alla fine degli anni Sessanta, prima della traduzione italiana, probabilmente in francese (Cfr. Calvino 1998).

¹⁶ Gli anni dalla laurea alla prima edizione di *Finzioni occidentali* sono d'altronde anni di vastissime letture, di cui recano traccia gli epistolari di Celati e a cui fanno continuamente riferimento gli studiosi che a quegli anni hanno rivolto attenzione: cfr., fra gli altri, Cortellessa 2008; Palmieri 2012 (postfazione a Celati 2012); Palmieri 2017 (in Celati 2017).

¹⁷ Per quanto riguarda la saggistica, interventi di Celati fra il 1965 e il 1968 appaiono su riviste quali *Marcatré* e soprattutto *il Caffè*, dove compare un'interessante serie di scritti sul Settecento inglese, da Swift a Blake. Sulla narrativa, mi riferisco invece a Gli annessi della baia blu, apparso su *Marcatré* nel 1965, e ai primi stralci di *Comiche*, pubblicati su *Uomini e idee* nel 1967.

¹⁸ A causa dei diritti d'autore, mi è impossibile riprodurre anche solo parzialmente il testo. Ringrazio il personale dell'Archivio dell'Università di Bologna per avermi consentito di visionare il fascicolo relativo a Gianni Celati.

¹⁹ Si tratta di categorie che Celati desume dalla *Theory of literature* di René Wellek e Austin Warren, che dopo la traduzione in italiano stava cominciando a conoscere un'ampia fortuna nel nostro Paese proprio in quegli anni. In particolare, i concetti che Celati recupera da questa lettura sono tratti dal secondo capitolo della prima parte, "The nature of literature", in cui gli autori insistono sul grado di "convenzionalità" su cui ogni genere letterario basa la propria esistenza.

²⁰ Arthur Rimbaud 'riappare' nel "Bazar archeologico", grande bilancio delle letture celatiane fra anni Sessanta e Settanta, con lo scopo di affollare una sequenza di nomi della cultura francese in cui appaiono anche Dada e i Surrealisti (cfr. Celati 2001).

²¹ Questa però non è esattamente la posizione di Celati. In un articolo pubblicato su *Marcatré* in contemporanea alla tesi, scrive: "l'intervento individuale, pur determinante, è limitato dall'equilibrio preesistente che il singolo non è in grado di risolvere o di innovare; ne risulta che nessun autore 'crea' una lingua, al massimo ne accentua le tendenze espressive" (1965: 120).

²² Barilli fa riferimento in particolare agli autori del Nouveau Roman: cfr. Barilli 1966: 11-24.

²³ Cfr. Weber 2007: 167.

²⁴ Cfr. Dorflès 1959.

²⁵ Cfr. cit. nota 21.

²⁶ “Nel momento in cui gli studiosi dell’opera joyciana si mossero alla ricerca di giustificazioni sufficienti perché lo *Ulysses* potesse venir accettato da parte della cultura ufficiale, l’elemento più convincente per smentire l’idea della caoticità e della totale atassia del libro era il ricorso alla evidenziazione delle sue supposte strutture mitiche ordinarie” (Celati 1966a: 65).

²⁷ Non è un caso che pochi anni dopo, nel 1970, Celati si interessò alla *Logique du sens* di Deleuze, per cui darà un parere di lettura all’Einaudi; vi criticava, fra l’altro, lo scollegamento tra la descrizione dei fenomeni di produzione di nonsenso e il loro possibile portato politico: “il paradosso è trasgressivo nella misura in cui sostiene il progetto di una filosofia dell’emergenza e del tutto-possibile, contro una filosofia dell’identità o del solo-questo-possibile. [...] Deleuze non sa o non riesce a compiere nessun passo per riconvertire il discorso fenomenologico in discorso politico, o sulla prassi” (AA. VV. 2019: 66).

²⁸ Come ha scritto Giulio Iacoli, riferendosi in particolare alla narrativa celatiana degli anni Settanta: “La riplasmazione in senso comico del topos modernista dell’incontro con l’istituzione scolastica oppressiva, paramilitare, [...] partecipa di una generale tensione, nelle operazioni artistiche o antiartistiche degli anni Settanta, a provocare e contestare la visione del mondo dominante, ad attaccare le strutture visibili del potere e dell’oppressione” (2011: 48-49).

²⁹ Il legame fra Joyce e la narrativa settecentesca era stato fra l’altro affrontato da un altro importante anglista di quegli anni, Giorgio Melchiori, che nel 1956 aveva pubblicato in inglese *The Tightrope Walkers*, poi tradotto in italiano nel 1963 col titolo *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*. In questo saggio, Melchiori individuò nella linea Fielding-Smollett-Sterne la tradizione che avrebbe condotto all’*Ulisse*.

³⁰ La citazione riportata da Celati è di Adorno 1965.

³¹ Come dichiarerà anni dopo: “Per anni poi questo studio di *Ulysses* mi ha portato verso altre ricerche sul modernismo, e soprattutto alla tesi che il modernismo ci porta verso la rottura dell’unità di pensiero – la liquidazione delle forme dogmatiche, delle ideologie a schemi fissi, ecc.” (Celati 2022: 601).

³² “Questi critici non hanno mai contemplato l’elemento eversivo che gioca nello *Ulysses* a livello del linguaggio (e qui solo Pound, anche se di sfuggita, vide bene) e il potere svalutativo dello stesso linguaggio nei riguardi dei linguaggi della tradizione” (Celati 1966a: 66).

³³ Celati paragona quest’azione joyciana a quella di Brecht. È curioso notare come negli anni successivi, ampliando ulteriormente le sue letture, Celati ‘correggerà’, per così dire, i termini di confronto, indirizzandosi con maggior decisione verso Swift.

³⁴ Un’ottima ricostruzione dell’evoluzione del pensiero teorico di Celati sull’oralità è contenuta nell’imprescindibile monografia di West (cfr. in particolare il capitolo 5): “Celati identifica la narrazione con l’oralità, allo stesso modo in cui identifica l’acquisizione del discorso con l’ascolto delle voci altrui. E, certamente, l’idea della scrittura intesa come lavoro o mestiere è in contrasto con quella dominante di scrittura intesa come professione; la prima è portata avanti dagli ‘artigiani’ della parola, mentre la seconda è solitamente legata a concetti come ‘virtuosismo’ o ‘posizionamento sociale’” (2000: 184, traduzione mia). Si noti come torna – ancora una volta – la concezione ‘artigianale’ della scrittura.

³⁵ Nella nota che conclude il saggio eponimo di *Finzioni occidentali*,

Celati fa esplicito riferimento alla continuità fra i suoi studi swiftiani e le ipotesi sull’origine del romanzo: “All’origine di questo studio c’è un altro scritto pubblicato come prefazione alla Favola della botte di Jonathan Swift, Bologna 1966, dove cercavo di definire un quadro antropologico che spiegasse il sorgere del romanzo moderno” (1975: 46).

³⁶ “L’uscita di *Comiche* nel 1971, oltre a segnare l’esordio romanzesco dell’assiduo collaboratore del Caffè, rappresenta a nostro avviso anche il punto più alto, e per certi versi conclusivo, della parabola della ‘strategia dell’irrisione’ che si è sin qui cercato di tracciare” (Donati 2010: 128).

³⁷ “La cultura chirografica soccombe [...] alla stessa forza che l’ha per tanti secoli sorretta, e dunque per ipertrofia e soffocamento. Gustave Flaubert del resto, a furia di riflettere sulla sua coazione alla scrittura, parrebbe essere stato per davvero il primo (da cui la devozione tributata da Joyce) ad avere scorto in azione questa forza cieca, e stupida malgrado il sapere che pretende di mettere in campo” (Frasca 2022: 124).

³⁸ Cortellessa ha notato giustamente come ancora una volta in *Finzioni occidentali*, in particolare in “Dai giganti buffoni alla coscienza infelice”, Celati sottolinei questa linea avversaria della tradizione del novel: nell’edizione del 1986, fra l’altro, il saggio è spostato in seconda posizione nella scaletta, subito dopo quello d’apertura, “così rappresentando (come un violento colpo di scena) l’irruzione traumatica di tutto ciò che al versante ‘serio’ si contrappone, sovvertendone le logiche e scandalosamente facendo emergere il ‘rimosso’: appunto la comicità” (Cortellessa 2008: 405).

³⁹ Nel capitolo finale della tesi di laurea, Celati argomenta come *Finnegans Wake* riprenda e porti alle estreme conseguenze le scelte stilistiche adottate nell’*Ulisse*, tanto da spingerlo a definirlo come il libro con cui il romanzo muore definitivamente. Sullo stesso tema (ma giungendo a conclusioni diverse) ha scritto Terrinoni 2015.

Bibliografia

- ADORNO T. W. (1965), “*Fin de partie* e il mondo di Beckett”, in BECKETT S., *Molloy, Malone muore, L’innominabile*, Sugar, Milano.
- BARILLI R. (1966), “Relazione”, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di BALESTRINI N., Feltrinelli, Milano, pp. 11-24.
- BARTEZZAGHI S. (2010), *Scrittori giocatori*, Einaudi, Torino.
- BELPOLITI M., SIRONI M., STEFI A. (a cura di) (2019), *Gianni Celati. Riga 40*, Quodlibet, Macerata.
- CALVINO I., CELATI G., GINZBURG C., MELANDRI E., NERI G. (1998), “*Ali Babà*”, *Progetto di una rivista 1968-1972. Riga 14*, a cura di BARENGHI M., BELPOLITI M., Marcos y Marcos, Milano.
- CAPOFERRO R. (2016), “Celati settecentista”, in *Filologia & Critica*, anno XLI, fascicolo III, settembre-dicembre, pp. 444-459.
- CASTELLANA R. (2022), *Lo spazio dei vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, Roma.
- CELATI G. (1965), “Salvazione e silenzio dei significati”, in *Marcatré*, III, nn. 14-15, pp. 119-123.
- Id. (1966a), “Orientamenti tecnici per una analisi non introspettiva dello *Ulysses* di James Joyce”, in *Marcatré*, IV, nn. 23-24-25, pp. 64-72.
- Id. (1966b), “Swift l’antenato”, in SWIFT J., *Favola della botte*, Sampietro, Bologna.
- Id. (1971a), “Il linguaggio della critica”, in *Il verri*, IV, 37, ottobre, pp. 56-60.
- Id., (1971b), “Trobadori, giullari, chierici ovvero la tradizione ideologica del riso”, in *Periodo ipotetico*, n. 4-5, pp. 3-6.

- Id. (1975), *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino (2^a ed. 1986; 3^a ed. 2001).
- Id. (2012a), "L'acrobata letterario (considerazioni conclusive)", in *Il Sole 24Ore*, 9 settembre 2012.
- Id. (2012b), "Stephen, bardo in miseria (primo episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce)", in *Il Sole 24Ore*, 5 agosto 2012.
- Id. (2012c), "Prima colazione con Leopold (secondo episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce)", in *Il Sole 24Ore*, 12 agosto 2012.
- Id. (2012d), "Le fantasie erotiche di Molly (quinto episodio della tr. dell'Ulisse di Joyce)", in *Il Sole 24Ore*, 2 settembre 2012.
- Id., "Il disordine delle parole. Su una traduzione dell'*Ulisse* di Joyce", in JOYCE J. (2013), *Ulisse*, Einaudi, Torino, pp. V-X.
- Id. (2022), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di BELPOLITI M. E STEFI A., Quodlibet, Macerata;
- CORTELLESSA A. (2008), *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Le Lettere, Firenze.
- D'ERME E. (2013), "Joyce, James. 2013. Ulisse, trans. Gianni Celati. Torino: Einaudi", in RUGGIERI F. – TERRINONI E., *Joyce Studies in Italy*, vol. 14, pp. 127-134.
- DONATI R. (2010), *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei lumi*, Bulzoni, Roma.
- DORFLES G. (1959), *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino.
- ECO U. (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- ECO U., (1966) "Intervento", in Gruppo 63. *Il romanzo sperimentale*, a cura di Nanni Balestrini, Feltrinelli, Milano, pp. 72-78.
- FRASCA G. (2022), *L'uomo con la macchina da prosa*, Luca Sossella Editore, Roma.
- FRAZER J. G. (1940), *The golden bough. A study in magic and religion*, The MacMillan Company, New York.
- IACOLI G. (2011), *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata.
- MCCOURT J. (2021), *Ulisse di James Joyce. Guida alla lettura*, Carocci, Roma.
- MELCHIORI G. (1963), *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, Einaudi, Torino.
- MERCIER V. (1966), "James Joyce and the Macaronic Tradition", in DALTON J. P. – HART C. (a cura di), *Twelve and a Tilly*, Faber, Londra;
- PALMIERI N. (2012), "Postfazione" in CELATI G., *Comiche*, Quodlibet, Macerata.
- Id. (2017), "Postfazione" in CELATI G., *Animazioni e incantamenti*, L'orma editore, Roma.
- RONDINI A. (2013), *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*, Edizioni Università di Macerata, Macerata.
- SULLAM S. (2012), "Le traduzioni di letteratura inglese dal 1943 ai primi anni sessanta. Una ricognizione preliminare", in *Enthymema*, VII, 2012, 131-150.
- Id. (2013), "Le peripezie di Ulisse nell'Italia del secondo Dopoguerra", in *Letteratura e letterature*, n. 7 (2013), pp. 69-86.
- TERRINONI E. (2015), *James Joyce e la fine del romanzo*, Carocci, Roma.
- TERRINONI E. (2012), "Per un Ulisse democratico", in *Tradurre. Pratiche teorie strumenti*, n. 3 (autunno), <https://rivistatradurre.it/per-un-ulisse-%E2%80%8Bdemocratico/> [consultato online il 9 febbraio 2023].
- Id., (2022), *Su tutti i vivi e i morti. Joyce a Roma*, Feltrinelli, Milano;
- WARREN A., WELLEK R. (1956), *Theory of literature*, Harcourt, Brace and World, New York.
- WEBER L. (2007), *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Il Mulino, Bologna.
- WEST R. (2000), *Gianni Celati. The craft of everyday storytelling*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.