

Celati, la stilistica e la voce di Molly

DANIELA VLADIMIROVA

danielavladimirova@gmail.com

Parole chiave

Celati
Ulisse
Stilistica
Joyce
Traduzione

Keywords

Celati
Ulysses
Stylistics
Joyce
Translation

Abstract

Musicalità, disordine delle parole, desiderio di creare un *Ulisse* canterino: nella prefazione che introduce alla sua traduzione di *Ulysses* di Joyce, Celati racconta le sue ragioni nel proporre un'esperienza di lettura ininterrotta da note e interpretazioni. Il presente saggio si avvicina al suo *Ulisse* dalla prospettiva rigorosamente descrittivista della stilistica, per inseguire la voce di Celati – la sua “impronta” – e trovarla tra quelle molteplici di *Ulysses*, testo conosciuto per la sua polifonia, il suo incomparabile gioco di stili. A tal fine, verrà analizzato un brano estratto dall'ultimo episodio del romanzo (“Penelope”) per osservare nel dettaglio le strategie traduttive celatiane inserendole nelle tendenze tipiche delle traduzioni italiane di classici moderni. Nella sua natura di ritraduzione, verrà esaminato anche il rapporto di questo *Ulisse* con la traduzione canonica di De Angelis del 1960, con la quale ogni traduzione successiva si situa in un rapporto di intertestualità, per ricercare eventuali interferenze.

Musicality, a chaos of words, a desire to produce a melodious *Ulisse*: in the preface introducing his translation of Joyce's *Ulysses*, Gianni Celati recounts his reasons for presenting a reading experience uninterrupted by notes and interpretations. This essay approaches his *Ulisse* from the descriptivist perspective of stylistic in order to look for Celati's voice, or 'thumbprint', among the many voices of *Ulysses*, a text known for its polyphony, its incomparable play of styles. This essay will examine a passage from the last episode of the novel (“Penelope”) and its translation, in order to take a detailed look at Celati's translation strategies, placing them within the trends of Italian translations of modern classics. In its nature of retranslation, any relationship with De Angelis's canonical 1960 translation, for over fifty years the Italian readers' only point of contact with the text, will also be examined.

Nel 2012, scaduti i diritti d'autore, *Ulysses* di James Joyce è entrato a far parte del pubblico dominio. Pubblicato nel 1922 e parte di un fondo letterario gestito in maniera particolarmente intransigente (O'Connell 2012), per i novant'anni successivi il romanzo ha avuto un'unica traduzione italiana autorizzata, uscita per Mondadori nel 1960 a opera di Giulio De Angelis (Joyce 2016), e salutata come monumento di accuratezza filologica e creatività (Zanotti 2010: 113). In questa veste, corredata di guida alla lettura, apparato critico, saggi, inquadramenti storici e biografici, schemi omerici degli episodi e chiose di critica testuale, *l'Ulisse* è entrato a far parte del sistema letterario italiano direttamente dalla porta principale. Come tutte le ritraduzioni, che fondano la propria esistenza sulla base di una differenza (Venuti 2004: 25), le prime versioni apparse dopo la scadenza dei diritti d'autore si sono poste l'obiettivo di aggiornare il lavoro fondamentale compiuto da De Angelis. La versione di Enrico Terrinoni (Joyce 2012), anglista, ricercatore e studioso di letteratura irlandese, ha puntato ad avvicinarsi all'originale prestando particolare attenzione alla "Irishness" del testo e al recupero della dimensione comica. L'intento di quella di Gianni Celati (Joyce 2013), invece, come esposto nella breve prefazione, era il recupero della musicalità di *Ulysses*, in una versione non interrotta da interpretazioni, note a piè di pagina o guide alla lettura, da leggersi com'è, senza per forza dover capire tutto. Il presente saggio si avvicina al suo *Ulisse* dalla prospettiva descrittivista della stilistica, un approccio all'analisi dei testi letterari che usa la descrizione linguistica, per inseguire la voce di Celati – la sua "impronta" – e trovarla tra quelle di *Ulysses*, testo noto per la sua polifonia e il suo incomparabile gioco di stili, osservando le strategie traduttive celatiane all'opera e cercando il legame con le tendenze tipiche delle traduzioni italiane di classici moderni.

Il romanzo

Concepito dapprima come semplice racconto (Elmann 1982: 265), il soggetto dell'*Ulisse* – una parodia comica del poema omerico – si estese fino a trasformarsi in opera enciclopedica che ambiva a ricodificare il linguaggio letterario esistente. Nonostante la sua mole, il romanzo segue le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, giacché tutto si svolge in un

giorno, il 16 giugno 1904, nella sola Dublino, in quella che all'apparenza è una giornata qualsiasi nella vita dei tre personaggi principali. Grazie al parallelo omerico, tuttavia, sappiamo che oggi, 16 giugno, è il giorno in cui Leopold Bloom, maturo agente pubblicitario ebreo – l'Ulisse sulla via del ritorno verso Itaca – vagando per le vie di Dublino mentre cerca di evitare di tornare a casa e sorprendere sua moglie Molly – Penelope – nell'atto di tradirlo, incontrerà Stephen Dedalus – il Telemaco del parallelo omerico – giovane intellettuale tormentato, un figlio in cerca di un padre.

Gli eventi del 16 giugno ci vengono consegnati attraverso il flusso di coscienza delle voci narranti, che ne assimila e rappresenta l'intera esperienza, storia, voce e lessico familiare, lasciando a noi il compito di ricostruzione della fabula. Con il procedere degli episodi, lo stile diventa più esplicitamente parodistico, imitando il giornalismo, la letteratura sentimentale, i drammi teatrali, gli stili letterari inglesi da Beowulf a Dickens e così via. Il risultato è un collage stilistico in cui alla polifonia delle voci si aggiunge una fitta rete di rimandi intertestuali, il tutto allo scopo di costringere il lettore a vedere ciò che gli è più familiare – la vita quotidiana e il susseguirsi degli eventi più insulsi – come una manifestazione straordinaria, ed elevandola, per il tramite del sedimento mitico, alla massima dignità possibile: quella dei miti fondanti della nostra civiltà.

L'*Ulisse* in italiano dal 1960 al 2013

Nonostante la chiara fama internazionale dell'opera e il particolare rapporto che legava Joyce all'Italia, intercorsero ben trentotto anni tra l'anno della pubblicazione e la comparsa della prima traduzione completa di *Ulysses* in italiano (Joyce 2016), realizzata a opera di Giulio De Angelis, nel 1960.¹ Forse a causa del particolare momento storico della sua pubblicazione in Italia – un'epoca caratterizzata da forti spinte verso lo standard – oppure per lo status di opera letteraria di statura elevata ormai ufficialmente sancito per *Ulysses* al momento in cui comparve, questa traduzione mostra una strategia di traduzione e soprattutto di revisione – a opera dei tre revisori prestigiosi, Giorgio Melchiori, Carlo Izzo e Glauco Cambon – quasi sempre tesa a elevare lo stile, con evidenti processi di poetizzazione e scelte lessicali improntate a un linguaggio più aulico

(Aiazzi 2009: 463). *L'Ulisse* di De Angelis per oltre cinquant'anni ha rappresentato più o meno l'unico punto di accesso al romanzo per il lettore italiano.²

Allo scadere dei diritti d'autore sulla prima edizione di *Ulysses*, è stata pubblicata una nuova traduzione del romanzo a opera di Enrico Terrinoni, con revisione di Carlo Bigazzi, per la casa editrice Newton Compton (Joyce 2012). Questa versione, vincitrice del Premio Napoli per la migliore traduzione, si distingue da quella di De Angelis per il linguaggio meno solenne ed elevato e più vicino all'originale; per la particolare attenzione alla "Irishness" del testo; e, infine, per il recupero della dimensione comica. Le guide agli episodi e le note sono anche qui estese, ma presenti in forma più sintetica e succinta rispetto a quelle nella versione precedente.

Nel 2013 è stato infine il turno di Gianni Celati, allievo di Carlo Izzo e scrittore con lunga pratica di traduzione alle spalle, di misurarsi con *Ulysses* (Joyce 2013). L'evidente focus sul traduttore diviene evidente sin da prima della pubblicazione, a causa dell'impresa rocambolesca che vede computer portatili smarriti a metà romanzo e un lavoro più volte abbandonato e ripreso (Mascheroni 2013). Oltre al rilievo dato dalla stampa alle vicissitudini e alle difficoltà di Celati nel tradurre, alla sua personalità e alla sua storia (Marcoaldi 2014), questo richiamo all'autorità è evidente anche nella presentazione fisica del libro, con il nome del traduttore riportato in maniera prominente sulla copertina. Il volume è privo di guide alla lettura, apparato critico e note e contiene unicamente una breve prefazione di Celati chiamata "Il disordine delle parole" (Joyce 2013: V-X), in cui l'autore ha raccontato i vari incontri che ha avuto con *Ulysses* nel corso della sua vita e spiegato succintamente le sue scelte traduttive, contraddistinte dal desiderio di liberare la lettura dalla necessità di capire tutto, cercando di creare soprattutto un testo cantabile.

La stilistica e le traduzioni

Tralasciando i numerosi usi generici del termine e rimandando alla definizione specifica data da Leech e Short (2007: 11), nel parlare di "stile" qui mi riferisco all'insieme delle caratteristiche linguistiche di un testo. La stilistica, pertanto, è la disciplina che studia i testi, in particolare quelli letterari, con metodi che affondano le proprie radici nelle moderne scienze

linguistiche. Suo assunto di base è che la letteratura sia una manifestazione verbale passibile di analisi formale, dando il primato assoluto alla lingua in cui è prodotta (Simpson 2004: 2). Dato che, al di là del puro significato referenziale, è attraverso lo stile che un testo esprime sfumature, punti di vista e significati impliciti che producono effetti sui lettori (Boase-Beier 2011b: 1), lo strumentario offerto dalla stilistica può costituire un valido sostegno nel comprendere l'operazione complessa di trasferimento e ricontestualizzazione di un testo in un'altra lingua che è la traduzione. Eppure, è solo di recente che gli studiosi nel campo dei Descriptive Translation Studies hanno iniziato a prendere la stilistica in considerazione (Boase-Beier 2011b: 3) per comprendere il particolare tipo di manipolazione linguistica che avviene nella traduzione letteraria (Morini 2014: 129), un discorso mediato che prevede ben più del semplice trasferimento di contenuti, ma anche, e soprattutto, un trasferimento di stile (Boase-Beier 2011a: 81).

Sebbene qualsiasi testo, tradotto o meno, possa essere fruttuosamente sottoposto ad analisi stilistica tradizionale, nel caso di una traduzione bisogna tenere in debita considerazione l'ulteriore "impronta" lasciata dal traduttore (Baker 2000: 244) che si aggiunge alla stratificazione stilistica del testo sorgente in virtù della sua natura di testo mediato. Lo stile di una traduzione si situa in questo punto d'incontro (Morini 2014: 130), e va analizzato adottando da un lato l'analisi stilistica applicata al testo sorgente e al testo di destinazione, e dall'altro rintracciando eventuali regolarità che emergono nel loro rapporto. Questo tipo di analisi, denominato "translational stylistics", è stato inizialmente proposto da Malmkjær (2004) e ha come punto focale la riflessione e la formulazione di ipotesi sulle possibili motivazioni delle cifre ideologiche o legate alle preferenze editoriali o autoriali, o ancora alla cultura di destinazione, introdotte nel testo tradotto.

Source text (ST) stylistics: La tela di Penelope

L'analisi stilistica qualitativa su testi in prosa è una pratica per sua natura limitata e frammentaria. Produrre la descrizione linguistica definitiva ed esaustiva di tutti i possibili livelli di senso in un intero romanzo, anche di mole più contenuta rispetto a *Ulysses*, sarebbe un processo di infinita complessità ed esten-

sione. Sempre ipotizzando, naturalmente, che questo sia possibile: le scienze linguistiche, infatti, non hanno ancora prodotto – né verosimilmente potranno produrre – una descrizione completa di un intero sistema linguistico (Leech e Short 2007: 36). La stilistica, inoltre, ha assimilato la svolta cognitiva che ha interessato diverse discipline umanistiche negli ultimi decenni. Concependo il testo come potenziale semantico e pragmatico che si realizza nel momento della ricezione, il focus si è di necessità spostato sull'esperienza di ricostruzione compiuta dal lettore (West 2015: 110). Per potersi dire esaustiva, pertanto, un'analisi dovrebbe catturare la gamma completa di prospettive emerse dalla ricezione del testo.

Non potendo analizzare il romanzo nella sua interezza, dovrò limitarmi a un campione rappresentativo. L'estratto selezionato, scelto piuttosto casualmente, è tratto dal diciottesimo episodio, "Penelope", ambientato nella camera da letto di Eccles Street n. 7 in un momento imprecisato della notte. L'episodio è l'unico che non si focalizza su Stephen Dedalus o Leopold Bloom, bensì su Molly, la moglie di Bloom, mentre rimugina e fa piani per la giornata dell'indomani, in un flusso di pensieri dal movimento errabondo che alterna desiderio e rancore e ricorda il tessere e il disfare di una tela (Sternlieb 1998). Nell'esordio del passaggio, i pensieri di Molly si fissano su Bloom (senza segnalare il referente: non abbiamo che "him" e il contesto per capire a chi si riferisca), a cui ha deciso di concedere un'altra possibilità. Pianifica di mostrargli premure, di preparargli la colazione l'indomani mentre canta delle arie tratte dal *Don Giovanni* di Mozart, il cui significato Bloom non potrà fare a meno di immaginare. Progetta di indossare la sua biancheria migliore per provocarlo e allo stesso tempo fargli sapere di avere avviato una relazione extraconiugale molto soddisfacente. Poi il suo stato d'animo si fa più astioso, come segnalano le espressioni volgari. Desidera raccontargli tutto della sua tresca con Boylan, perfino mostrargli le macchie sulle lenzuola. È colpa di Bloom, in fondo, se è diventata un'adultera (una parola, "adultera", che qualcuno del pubblico le ha gridato mentre era sul palco e che l'ha chiaramente punta sul vivo). Infine, si autoassolve rapidamente, concludendo che la sua non è una trasgressione davvero grave:

Ill just give him one more chance Ill get up early in the morn-

ing Im sick of Cohens old bed in any case I might go over to the markets to see all the vegetables and cabbages and tomatoes and carrots and all kinds of splendid fruits all coming in lovely and fresh who knows whod be the 1st man Id meet theyre out looking for it in the morning Mamy Dillon used to say they are and the night too that was her massgoing Id love a big juicy pear now to melt in your mouth like when I used to be in the longing way then Ill throw him up his eggs and tea in the moustachecup she gave him to make his mouth bigger I suppose hed like my nice cream too I know what Ill do Ill go about rather gay not too much singing a bit now and then mi fa pietà Masetto then Ill start dressing myself to go out presto non son più forte Ill put on my best shift and drawers let him have a good eyeful out of that to make his micky stand for him Ill let him know if thats what he wanted that his wife is fucked yes and damn well fucked too up to my neck nearly not by him 5 or 6 times handrunning theres the mark of his spunk on the clean sheet I wouldnt bother to even iron it out that ought to satisfy him if you dont believe me feel my belly unless I made him stand there and put him into me Ive a mind to tell him every scrap and make him do it in front of me serve him right its all his own fault if I am an adulteress as the thing in the gallery said O much about it if thats all the harm ever we did in this vale of tears God knows its not much doesnt everybody only they hide it (Joyce 2000: 928-929)

Quello che Joyce cerca di rappresentare, inventando il monologo interiore – ricordiamo che il termine è stato usato per la prima volta diffusamente proprio per descrivere la tecnica di questo episodio (Wales 2011: 231-232) –, è la sequenza concatenata di pensieri non sorvegliati che si sviluppa nella mente di Molly. Si tratta quindi di creare nel lettore la suggestione di un tuffo in una soggettività non mediata, e di imitare un fenomeno che esula talmente dal linguaggio letterario da arrivare a sfiorare gli abissi del preverbale, per il tramite della lingua scritta. Ritroviamo qui alcuni dei punti cardinali del monologo interiore, chiamato anche discorso diretto libero, a focalizzazione interna e soggettiva. Questi sono il pensiero associativo, la prima persona singolare e il rapporto totalmente assente tra mittente e destinatario: non c'è nessuna partecipazione autoriale, il testo si disfa della funzione narrativa (la voce dall'alto) degli altri episodi e ci immerge in decine di pagine di flusso di coscienza ininterrotto, senza pause, punteggiatura, apostrofi o paragrafi, dal potente effetto iconico, nel

tentativo di simulare un'immersione nei processi mentali meno inibiti e sorvegliati.

Nel rappresentare le conversazioni con se stessi che avvengono in intimità, e probabilmente l'istruzione carente della mente in cui siamo immersi, il testo fa uso di un registro quasi invariabilmente colloquiale, quotidiano, che fa capo agli strati sociali più bassi, con un vocabolario appartenente al nucleo anglosassone di base della lingua inglese, che prevede, ad esempio, la predilezione assoluta per i verbi sintagmatici, con particelle divisibili, al posto dei verbi latini ("get up", "go over", "coming in", "looking for", "throw ... up", "go about", ecc.). Ci sono rare deviazioni rispetto a questo codice linguistico, tra cui, in maniera molto prominente, figurano le frasi in italiano "mi fa pietà Masetto" e "presto non son più forte": si tratta di versi dal *Don Giovanni* tratti dal duetto con Zerlina, "Là ci darem la mano", che quindi generano istanze di *foregrounding* interno.

Abbiamo diversi esempi di "underlexicalization", o lessicalizzazione carente, termine usato per descrivere la mancanza di parole adeguate a esprimere un concetto specifico (Wales 2011: 430). Questa povertà di vocabolario, che contribuisce a un aumento dell'ambiguità, è evidente nell'uso di parole molto generali a cui si chiede di lavorare di più: lo vediamo, ad esempio, nell'uso frequente di "make" al posto di verbi più definiti. Diverse sono infine le espressioni francamente volgari ("fucked", "spunk"); è presente anche lo slang dublinese ("micky", eufemismo per i genitali maschili).

I campi semantici del brano ruotano attorno a frutta e ortaggi, sesso, adulterio – motivo ripreso dai versi del *Don Giovanni* –, parti del corpo, biancheria: uno sguardo sui paesaggi del desiderio di Molly. I sostantivi sono semplici, soprattutto concreti: "*vegetables and cabbages and tomatoes and carrots and all kinds of splendid fruits*", "Ill throw him up his *eggs and tea* in the *moustachecup*", "Ill put on my best *shift and drawers* let him have a good eyeful out of that" (corsi miei). Gli aggettivi sono scarsi e per lo più vaghi, valutativi o legati alle emozioni: "lovely", "nice", "splendid", "good", "fresh". Sono invece i verbi, insieme agli avverbi, i portatori più grandi di significato nel brano. Abbondano i modali, tra cui soprattutto la particella futura "ll" nella prima metà, ma anche diversi "would" e un "might", a segnalare il misto di scenari di fantasia, desideri e piani realistici da mettere in atto

l'indomani: la tela che si fa e si disfa continuamente. In parallelo, sono presenti anche le strutture ipotetiche con "if" e "unless".

Dal punto di vista della sintassi, se di sintassi si può parlare in un testo concatenato che non indica dove iniziano e finiscono le frasi, l'orientamento verso l'oralità è indicato da caratteristiche specifiche come le ripetizioni e le strutture sintattiche serpeggianti o irregolari – a segnalare approssimazione e mancanza di premeditazione. Alcuni esempi: le strutture postposte che terminano con "too" ("they're out looking for it in the morning Mamy Dillon used to say they are and the night too"), a suggerire un'ulteriore riflessione che viene in mente in un secondo momento; gli avverbi tra particella e infinito, come "to even iron it out", o "like" usato come congiunzione in "Id love a big juicy pear now to melt in your mouth like when I used to be in the longing way".

Un altro elemento distintivo del testo, nonché importante fonte di ambiguità, è il trattamento dei pronomi. I nomi propri presenti nel passaggio si riferiscono unicamente a persone marginali del passato di Molly (Mamy Dillon). Alle figure più importanti e centrali del discorso, Molly fa unicamente riferimento con i pronomi personali e i possessivi. Diciotto sono le occorrenze di "I" o combinazioni; ventuno i "him/his/he". In particolare, gli uomini della sua vita sono costantemente al centro dei pensieri di Molly: "him" è la parola più frequente del brano, sempre riferita a Bloom (a Boylan riserva solo un "his spunk"). Anche questa peculiarità figura tra le strategie mimetiche messe in atto per riprodurre sulla pagina il monologo interiore: nei propri pensieri privati, Molly non ha bisogno di chiarificare i referenti (Sotirova 2010).

Le figure retoriche sono rare e generalmente tentano di sottolineare l'allineamento all'oralità. Succede ad esempio con il polisindeto ("I might go over to the markets to see all the vegetables *and* cabbages *and* tomatoes *and* carrots *and* all kinds of splendid fruits"), che suggerisce le associazioni libere e i pensieri non sorvegliati; succede con l'anafora ("Ill", ovvero "I'll"). Nella parte più emotivamente carica, in cui i pensieri di Molly sono più enfatici e il suo linguaggio si fa volgare, abbiamo anche l'unica figura retorica in senso stretto, l'iperbole "up to my neck". Parentesi oscena a parte, sebbene buona parte dei pensieri di Molly ruoti attorno al sesso o alla gravidanza, nel passaggio questi pensieri sono spesso espressi in ma-

niera reticente, con eufemismi. Si tratta di espressioni generiche, circonlocuzioni come “in the longing way” per la gravidanza, termini dialettali come “micky” e casi in cui - di nuovo - ai pronomi si richiede di fare gli straordinari per sostituire termini più coloriti: “make him do *it*”, “looking for *it* in the morning” (corsi-vi miei). Il risultato è che là dove Molly è invece francamente scurrile ed esplicita, come quando usa “fucked” e “spunk”, l’effetto di sorpresa è immediato.

Punti problematici per le traduzioni italiane

Riflettendo sui punti evidenziati dall’analisi del ST - preme ribadire: tutt’altro che esaustiva -, può essere proficuo esplorare gli snodi in cui il testo di “Penelope” può creare problemi ai traduttori italiani per le caratteristiche strutturali, il potenziale espressivo e le limitazioni delle lingue coinvolte. Abbiamo già visto come la caratteristica più saliente del brano sia la totale assenza di punteggiatura. Non solo, l’originale fa un passo ulteriore e rimuove anche segni grafici come gli apostrofi. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, dedicato all’analisi, il lessico pesca nel bacino anglosassone di base, con parole brevi e quotidiane e numerosi verbi divisibili al posto di quelli di origine latina. Una simile stratificazione lessicale non è semplicemente inclusa nell’arsenale del traduttore italiano, il cui sistema linguistico non dispone dei mezzi per sfuggire alla propria origine latina e ricorrere a uno strato linguistico sovrapposto che segnali immediatamente un cambio di registro.

Altri problemi legati alla ricreazione dell’oralità derivano dall’uso decisamente al di sopra della media di modali, la cui traduzione letterale richiederebbe la resa con tempi poco frequenti nell’italiano colloquiale (Sobrero et al 1993: 262). Nel testo joyceiano, i modali implicano un aumento del livello di insicurezza, riducendo la probabilità dell’azione descritta. I traduttori devono quindi scegliere se rispettare il registro usando l’indicativo presente - la scelta meno marcata in italiano orale, ma che potrebbe rendere il testo più situato e sicuro nelle sue previsioni - o rispettare l’intento illocutorio dell’originale snaturandone al contempo il tono.

Come abbiamo visto, Molly non ha bisogno di riferirsi direttamente all’entità a cui sta pensando ed evoca i soggetti a cui si riferisce per mezzo di pronomi, a costo di risultare ambigua. Lo stesso prono-

me, ad esempio l’oggetto “him”, può infatti indicare più referenti. In maniera speculare, il soggetto parlante, la prima persona singolare, è il centro assoluto del monologo interiore. Molly concede a se stessa la maiuscola, il che risulta piuttosto visibile in un testo non suddiviso in frasi e quindi privo di iniziali maiuscole. Reiterato ossessivamente, nel pianificare l’indomani, il pronome “I” (o, nel nostro passaggio, “Ill” e “Im”) è quindi armato di una grande potenza anaforica: “I know what Ill do Ill go about rather gay”; “then Ill throw him up his eggs”; “Ill just give him one more chance Ill get up early in the morning”; “Ill let him know”; “Ill put on my best shift and drawers”; “then Ill start dressing myself to go out”.

Queste possibilità sono totalmente fuori portata per l’italiano, una lingua a soggetto nullo che affida la propria forza pronominale al verbo flesso (Sobrero et al 1993: 256). Il ricorso alle ripetizioni e ai pronomi funge da ulteriore puntello a sostegno di un discorso disorganizzato che punta a rappresentare pensieri e sentimenti nella loro manifestazione meno sorvegliata, quindi improntato all’oralità. Il fatto che tale struttura non sia disponibile nella lingua target richiede interventi lessicali paralleli per ricreare l’effetto ed evitare perdite stilistiche e semantiche importanti.

Infine, è interessante osservare la soluzione adottata nella traduzione per rendere l’italiano nel testo fonte, nonché i riferimenti alle canzoni che Molly canta, soprattutto se si è presa la decisione programmatica di non usare note a piè di pagina per spiegare quello che sta accadendo. La presenza di testo in un’altra lingua produce un effetto particolarmente prominente per chi legge in inglese. Tale effetto andrebbe totalmente perso se le citazioni delle arie fossero riportate direttamente nel testo italiano senza indicazione. Per i lettori che non operano l’associazione immediata con le opere di Mozart, verrebbe meno la consapevolezza di trovarsi di fronte a un riferimento a qualcosa di esterno al testo. Tutte queste sono sfide e incognite che portano a dover fare delle scelte. Vediamo quelle che ha fatto Celati.

Molly nella traduzione di Celati

così gli darò anche un’altra occasione cioè mi alzerò presto alla mattina sono stufa di questo vecchio letto di Cohen in ogni caso potrei fare un salto al mercato per vedere la verdura esposta e cavoli pomodori carote e tutti quei frutti fan-

tastici che arrivano belli freschi e proprio di questo vanno a caccia i primi che incontro mentre si guarda attorno alla mattina Mamy Dillon soleva dire che anche quei frutti e la notte facevano parte della sua andata alla messa Oh io la cosa che piú vorrei gustare sono le pere succose che ti si sciolgono in bocca come quando mi venivano le voglie poi gli avrei tirato addosso le sue uova e il tè e quella tazza salvabaffi che lei gli aveva regalato per fargli la bocca ancora piú larga e suppongo che lui vorrebbe metterci sopra la mia panna ma so io cosa farò andrò in giro di buonumore senza darmi troppo al canto ma cantando ogni tanto un po' Mi fa pietà Masetto poi comincerò a vestirmi per uscire Presto non son piú forte mi metterò la migliore camicia e con le mutande lasciamo che dia un'occhiata come si deve tanto da fargli star dritto il birillo e se è questo che lui vuol sapere non glielo nascondo che sua moglie si fa coprire da un altro

uomo fino ad averlo in gola e si fa coprire non qualche volta ma cinque o sei volte di fila senza scendere mai di sella e lo sbaffo del suo liquido può vederlo sul lenzuolo pulito ma non ho neanche voglia di darmi da fare per cancellarlo col ferro da stiro caldo e lui dovrebbe essere contento se non mi credi toccami la pancia altrimenti lo faccio star lí in piedi a guardare mentre l'altro me l'infila mi viene l'uzza di raccontare tutto nei minimi dettagli e costringerlo a fare davanti a me quel che si merita perché gli sta bene è tutta colpa sua se sono un'adultera come diceva quello dal loggione Oh proprio roba da niente se fosse cosí tutto il male fatto in questa valle di lacrime lo sa poi Iddio che non è gran cosa e la fanno tutti però non si fanno vedere (Joyce 2013: 984)

Per facilità di citazione, seguono il testo originale e la traduzione con segmenti numerati.

SORGENTE

- 1 Ill just give him one more chance
- 2 Ill get up early in the morning
- 3 Im sick of Cohens old bed in any case
- 4 I might go over to the markets to see all the vegetables and cabbages and tomatoes and carrots and all kinds of splendid fruits all coming in lovely and fresh
- 5 who knows whod be the 1st man Id meet theyre out looking for it in the morning
- 6 Mamy Dillon used to say they are and the night too
- 7 that was her massgoing
- 8 Id love a big juicy pear now to melt in your mouth like when I used to be in the in the longing way
- 9 then Ill throw him up his eggs and tea in the moustache she gave him to make his mouth bigger
- 10 I suppose hed like my nice cream too
- 11 I know what Ill do

TRADUZIONE

- 1 cosí gli darò anche un'altra occasione
- 2 cioè mi alzerò presto alla mattina
- 3 sono stufo di questo vecchio letto di Cohen in ogni caso
- 4 potrei fare un salto al mercato per vedere la verdura esposta e cavoli pomodori carote e tutti quei frutti fantastici che arrivano belli freschi
- 5 e proprio di questo vanno a caccia i primi che incontro mentre si guarda attorno alla mattina
- 6 Mamy Dillon soleva dire che anche quei frutti e la notte facevano parte della sua andata alla messa
- 7 facevano parte della sua andata alla messa
- 8 Oh io la cosa che piú vorrei gustare sono le pere succose che ti si sciolgono in bocca come quando mi venivano le voglie
- 9 poi gli avrei tirato addosso le sue uova e il tè e quella tazza salvabaffi che lei gli aveva regalato per fargli la bocca ancora piú larga
- 10 e suppongo che lui vorrebbe metterci sopra la mia panna
- 11 ma so io cosa farò

12	Ill go about rather gay not too much singing a bit now and then mi fa pieta Masetto	12	andrò in giro di buonumore senza darmi troppo al canto ma cantando ogni tanto un po' Mi fa pietà Masetto
13	then Ill start dressing myself to go out presto non son più forte	13	poi comincerò a vestirmi per uscire Presto non son piú forte
14	Ill put on my best shift and drawers	14	mi metterò la migliore camicia e con le mutande
15	let him have a good eyeful out of that to make his micky stand for him	15	lasciamo che dia un'occhiata come si deve tanto da fargli star dritto il birillo
16	Ill let him know if thats what he wanted that his wife is fucked yes and damn well fucked too up to my neck nearly not by him	16	e se è questo che lui vuol sapere non glielo nascondo che sua moglie si fa coprire da un altro uomo fino ad averlo in gola e si fa coprire non qualche volta
17	5 or 6 times handrunning	17	ma cinque o sei volte di fila senza scendere mai di sella
18	theres the mark of his spunk on the clean sheet	18	e lo sbaffo del suo liquido può vederlo sul lenzuolo pulito
19	I wouldnt bother to even iron it out	19	ma non ho neanche voglia di darmi da fare per cancellarlo col ferro da stiro caldo
20	that ought to satisfy him	20	e lui dovrebbe essere contento
21	if you dont believe me feel my belly	21	se non mi credi toccami la pancia
22	unless I made him stand there and put him into me	22	altrimenti lo faccio star lí in piedi a guardare mentre l'altro me l'infila
23	Ive a mind to tell him every scrap and make him do it in front of me	23	mi viene l'uzza di raccontare tutto nei minimi dettagli e costringerlo a fare davanti a me quel che si merita
24	serve him right	24	perché gli sta bene
25	its all his own fault if I am an adulteress as the thing in the gallery said	25	è tutta colpa sua se sono un'adultera come diceva quello dal loggione
26	O much about it	26	Oh proprio roba da niente
27	if thats all the harm ever we did in this vale of tears God knows its not much	27	se fosse cosí tutto il male fatto in questa valle di lacrime lo sa poi Iddio che non è gran cosa
28	doesnt everybody	28	e la fanno tutti
29	only they hide it	29	però non si fanno vedere

Tre sono le caratteristiche della traduzione che risultano evidenti in prima battuta. Iniziamo con la presentazione sulla pagina di "Penelope". Celati sceglie di interferire con l'iconicità del profluvio che è il ST reinserendo apostrofi e accenti. Poiché non ci sono note a piè di pagina, usa le maiuscole iniziali per distinguere l'italiano nel testo (righe 12, 13). L'effetto alla lettura ne risulta alterato. Da un lato, nel caso degli apostrofi, molti ostacoli sul cammino sono rimossi dal traduttore che semplifica il compito al lettore e gli offre un'esperienza completamente diversa anche in riferimento alla composizione grafica della pagina. Una seconda caratteristica piuttosto evidente è la tendenza ad aggiungere sistematicamente del testo, come congiunzioni, avverbi, esclamazioni e preposizioni, fino a interi sintagmi e frasi (2, 10, 17, 19, 22, 23). Soprattutto, in più momenti si individuano esempi di mancata corrispondenza dei significati denotativi tra sorgente e traduzione. È difficile esprimere questa riflessione senza sottintendere un giudizio di valore, soprattutto nell'attuale ambito dei Descriptive Translation Studies, che considerano l'equivalenza un valore superato (Halverson 2013). È quindi con un certo imbarazzo che riporto queste divergenze semantiche, che non sembrano giustificate dalla sonorità che, ricordiamo, era lo scopo dichiarato di Celati nel tradurre questo *Ulisse*. Andiamo a vederne alcune:

SORGENTE

- 5 *who knows whod be the 1st man Id meet theyre out looking for it in the morning*
- 6 *Mamy Dillon used to say they are and the night too*
- 7 *that was her massgoing*
- 9 *then Ill throw him up his eggs and tea in the moustachecup she gave him to make his mouth bigger*

TRADUZIONE

- 5 *e proprio di questo vanno a caccia i primi che incontro mentre si guarda attorno alla mattina*
- 6 *Mamy Dillon soleva dire che anche quei frutti e la notte*
- 7 *facevano parte della sua andata alla messa*
- 9 *poi gli avrei tirato addosso le sue uova e il tè e quella tazza salvabaffi che lei gli aveva regalato per fargli la bocca ancora più larga*

Mentre in 9 si può ipotizzare che il traduttore non comprenda gli aspetti più colloquiali della variante linguistica dublinese, e quindi selezioni uno dei sensi del dizionario che non è applicabile al contesto al posto di "mettere insieme", in 5-7 non si può che concludere che non abbia pienamente compreso il ST. Curiosamente, allo stesso tempo, questa traduzione rispecchia alcuni degli errori e altre scelte linguistiche, come l'aggiunta di metafore, che erano già nella versione di De Angelis (Joyce 2016: 794), e la cui riproduzione qui non è spiegabile dalla semplice casualità:

DE ANGELIS

- 9 *e poi gli scaraventerei le uova a letto e il tè in quella sua tazza salvabaffi che gli ha dato lei per fargli diventar la bocca anche più grande*
- 14 *mi metterò la mia camicia migliore e le mutande*
- 17 *5 o 6 volte senza scender di sella*

CELATI

- 9 *poi gli avrei tirato addosso le sue uova e il tè e quella tazza salvabaffi che lei gli aveva regalato per fargli la bocca ancora più larga*
- 14 *mi metterò la migliore camicia e con le mutande*
- 17 *ma cinque o sei volte di fila senza scendere mai di sella*

Il fatto che il traduttore abbia lavorato rielaborando la traduzione di De Angelis più che il testo originale di Joyce pare abbastanza certo. Per questo stupiscono gli errori in parti in cui De Angelis aveva invece interpretato correttamente il ST.

Ma vediamo, nel dettaglio, le operazioni linguistiche compiute nel target text (TT) anche alla luce dei problemi emersi al paragrafo precedente. Una caratteristica di Molly che emerge insistentemente nel ST è l'*underlexicalization*, ovvero la povertà del suo bacino lessicale. Nel ST questa tendenza si evidenzia principalmente in due modi: nel lavoro extra richiesto a verbi molto comuni come "make" e "do", che devono fare gli straordinari poiché sono usati per esprimere numerosi concetti anche più complessi; o mediante l'uso ambiguo di pronomi senza indicazioni esplicite ai referenti. In 23, dove sono presenti sia "make" che "do", nonché il pronome "it", Celati usa parole più specifiche o complesse.

SORGENTE

- 23 I've a mind to tell him every scrap and *make him do it* in front of me

TRADUZIONE

- 23 mi viene l'uzza di raccontare tutto nei minimi dettagli e *costringerlo a fare* davanti a me *quel che si merita*

L'aggiunta di complessità è evidente anche nella lunghezza di parole usate: quattordici parole superano le quattro sillabe, tra cui "gay" - "di buonumore" (12). Un'altra distorsione vistosa del passaggio è la censura di ogni oscenità e la sua sostituzione con espressioni e metafore più inoffensive:

SORGENTE

- 15 let him have a good eyeful out of that to make his *micky* stand for him
- 16 Ill let him know if thats what he wanted that his wife is *fucked* yes and damn well *fucked* too up to my neck nearly not by him
- 17 5 or 6 times handrunning
- 18 theres the mark of his *spunk* on the clean sheet

TRADUZIONE

- 15 lasciamo che dia un'occhiata come si deve tanto da fargli star dritto il *birillo*
- 16 e se è questo che lui vuol sapere non glielo nascondo che sua moglie si fa *coprire* da un altro uomo fino ad averlo in gola e si fa *coprire* non qualche volta
- 17 ma cinque o sei volte di fila senza scendere mai di sella
- 18 e lo sbaffo del suo *liquido* può vederlo sul lenzuolo pulito

Questa tendenza all'eufemismo stupisce, in un libro pubblicato nel 2013: nella versione di De Angelis, uscita nel 1960 in tutt'altro clima politico e culturale, nessuna volgarità è risparmiata.

Vediamo ora il trattamento delle strutture che nel ST tentavano di richiamare l'oralità. Al netto della discrepanza semantica tra la sorgente e la traduzione che abbiamo già esaminato nel primo paragrafo, ovvero quegli errori non intenzionalmente inseriti con l'intento di influire sulla caratterizzazione di Molly, non sono invece presenti qui indicatori che ci facciano ipotizzare che Molly sia semianalfabeta o che si esprima in maniera negligente, come avviene nel ST. Sul versante della grammatica, mentre da un lato Celati aggiunge numerosi connettivi e avverbi, dall'altro capita che rimuova elementi coordinanti come avviene nella struttura paratattica (4). Nella sequenza di tempi verbali, vediamo che le strutture modali e i futuri del ST sono mantenuti, c'è perfino un condizionale aggiunto (9). Al momento di scegliere se mantenere i tempi verbali del ST allontanandosi dallo stile colloquiale o se sacrificare in parte l'incertezza per mezzo dell'indicativo ma preservando l'effetto colloquiale, Celati ha preferito la prima opzione, con il risultato che la sua traduzione risulta più complessa e sofisticata.

Nell'esplorare le figure retoriche del TT, infine, ritroviamo la propensione di De Angelis per le metafore. Addirittura, in diversi casi, abbiamo proprio le stesse metafore (5, 17). Vediamole:

DE ANGELIS

- 4 potrei andare al mercato a veder la verdura e i cavoli e i pomodori e le carote e tutta quella splendida frutta che arriva bella fresca
- 5 chissà chi sarebbe il 1° uomo che incontrerei *van proprio a caccia* di questo la mattina
- 15 facciamogli veder qualche cosina in modo da fargli rizzare il cinci
- 16 e non glielo manderò a dire se è questo quello che vuole che sua moglie si faccia fottere sì e fottere fino al collo porca miseria non da lui
- 17 5 o 6 volte *senza scender di sella*

18 ecco il segno della sua broda sul lenzuolo pulito

CELATI

4 potrei fare un salto al mercato per vedere la verdura esposta e cavoli pomodori carote e tutti quei frutti fantastici che arrivano belli freschi

5 e proprio di questo vanno a caccia i primi che incontro mentre si guarda attorno alla mattina

15 lasciamo che dia un'occhiata come si deve tanto da fargli star dritto il birillo

16 e se è questo che lui vuol sapere non glielo nascondo che sua moglie si fa coprire da un altro uomo fino ad averlo in gola e si fa coprire non qualche volta

17 ma cinque o sei volte di fila senza scendere mai di sella

18 e lo sbaffo del suo liquido può vederlo sul lenzuolo pulito

Abbiamo già visto come, dal punto di vista della semantica, non ci sia corrispondenza tra ST e TT nelle istanze in cui Molly è volgare. Questo aspetto può anche essere analizzato dal punto di vista della reticenza: se nel ST, generalmente caratterizzato appunto dalla reticenza, le oscenità rappresentano un grandioso momento di *foregrounding* che permette di creare un pattern di complessità emotiva e cognitiva (la tela), Celati usa delle metafore per offuscare e depotenziare questo momento. D'altra parte, gli eufemismi e le ambiguità sono invece spesso incompresi (6, 23) o risolti con soluzioni che aggiungono informazioni (22):

SORGENTE

6 theyre out looking for it in the morning Mamy Dillon used to say they are and the night too

22 unless I made him stand there and put him into me

23 Ive a mind to tell him every scrap and make him do it in front of me

TRADUZIONE

6 mentre si guarda attorno alla mattina Mamy Dillon soleva dire che anche quei frutti e la notte

22 altrimenti lo faccio star lí in piedi a guardare mentre l'altro me l'infla

23 mi viene l'uzza di raccontare tutto nei minimi dettagli e costringerlo a fare davanti a me quel che si merita

Translational stylistics

Sebbene faciliti il compito ai lettori risolvendo parzialmente la punteggiatura difforme del ST, la traduzione di Celati al tempo stesso risulta poco scorrevole e, anche a causa degli errori e delle citazioni in italiano non segnalate in nota, meno comprensibile. Il traduttore ha scelto di agire in più punti nelle parti che nel ST erano più devianti, tra cui volgarità ed estremismi nella punteggiatura, riducendo nettamente l'effetto di *foregrounding*. Il contenuto semantico spesso non è rispettato, in un brano non caratterizzato da musicalità e che pertanto non richiede la cantabilità. Ci sono eccentricità lessicali tese a impreziosire il testo di termini rari e creativi, come "uzza"; l'aggiunta di numerose metafore; la scelta anacronistica di glissare sulla volgarità. Tutti questi elementi fanno sì che la portata piena della semplicità e della spontaneità di Molly risulti sovvertita e si attui un grandioso spostamento di focalizzazione, tale da disturbare la caratterizzazione e neutralizzare la molteplicità, elemento fondante di questo testo.

L'inglese non standard, l'ortografia deviante, lo stile non sofisticato del testo sorgente hanno importanti implicazioni sul piano dello stile mentale e sulla costruzione del personaggio. Non solo, ma il fatto che una voce femminile esibisca errori e tendenze dialettali, tradizionalmente allineati a inferiorità sociale e analfabetismo, problematizza da subito questi aspetti. La scelta di "correggere" gli apostrofi va a scapito del senso di spontaneità e rapidità che viene ricercato insistentemente con ogni stilema di questo passaggio, ma soprattutto ha un impatto importante sulla nostra capacità di situare Molly nel suo corretto contesto socio-economico e ideologico (con "ideologia" qui si intende il sistema di credenze, valori e

categorie a cui fa riferimento una persona o una società per comprendere il mondo)(Fowler 1986: 165). Ogni decisione di intervenire sull'ideologia nel ricreare il testo in traduzione è infatti destinata ad avere un impatto importante sulla visione del mondo della coscienza rappresentata nella traduzione. Nella stessa direzione di *ennoblement* che interviene sulla prosa diretta, sintatticamente lineare di Molly nel diciottesimo episodio di *Ulysses* troviamo la resa di molte espressioni quotidiane e letterali o metafore codificate nella lingua di tutti i giorni e ormai non più percepibili come tali, come "I'm sick", con delle metafore più complesse. Le metafore non sono, di per sé, indicazione di letterarietà o di stile elevato. Tuttavia, l'episodio di Molly ne è particolarmente, vistosamente povero. La tendenza a rendere espressioni letterali con linguaggio figurato nel TT altera ancora una volta lo stile mentale della persona il cui monologo interiore stiamo origliando, annullando il movimento tra le varietà linguistiche e avvicinando lo stile a quello di Stephen e Bloom nonché a una prosa scritta, ponderata e deliberata. Questo innalzamento del registro è una strategia tipica delle traduzioni italiane di classici inglesi (Venturi 2009). Si tratta di una pratica usata in maniera estesa nelle opere che occupano una posizione cardine nel sistema letterario, come quelle del canone, a differenza di quelle del mondo anglosassone che notoriamente premono per uno stile fluido e per l'invisibilità del traduttore (Venuti 1995).

Le varie tendenze deformanti evidenziate in questo passaggio sembrano confermare l'*Ulisse* di Celati come un'opera "eterodossa per le pratiche odierne, non sempre rispettosa dell'originale" (Sullam 2013). Ipotizzare uno scopo per questa operazione non è semplice. La lettura risulta distorta da più angolazioni, probabilmente a causa del desiderio di lasciare un'impronta più consistente sul testo o dell'applicazione di convinzioni aprioristiche su ciò che debba essere il linguaggio letterario. Gli elementi dello stile sono fenomeni intrinsecamente difficili da misurare il cui scopo è catturare l'attenzione del lettore. Nel sovvertire gli effetti del ST per i lettori italiani, che ricevono il discorso e lo integrano creativamente per costruire un personale mondo mentale a partire dal testo, l'*Ulisse* di Celati sembra inglobare il tutto nello stile personale del Celati scrittore e addomestica il discorso in un idioletto caratteristico il cui comune denominatore è la sonorità.

Note

¹ Per la storia delle traduzioni parziali e complete in italiano fino al 2010, con un'analisi delle sorgenti e dei modelli seguiti, si veda Zanotti (2010).

² Nel 1995, sfruttando la temporanea uscita di *Ulysses* dal diritto d'autore, era stata pubblicata una traduzione italiana per la casa editrice originale del romanzo, Shakespeare & Co., a opera dell'allora venticinquenne Bona Flecchia (Joyce 1995). Questa versione è stata in seguito ritirata dal commercio ed è attualmente reperibile presso pochissime biblioteche.

Bibliografia

- ALIAZZI A. M. (2009), "Il plasmarsi di una traduzione memorabile. Giulio de Angelis traduce 'Ulysses' di Joyce", in *Rivista di letterature moderne e comparate*, 62 (4), pp. 447-474.
- BAKER M. (2000), "Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator", in *Target*, 12 (2), pp. 241-266.
- BOASE-BEIER J. (2011a), *Critical Introduction to Translation studies*, Continuum, New York.
- ID. (2011b), "Stylistics and Translation", in *The Oxford Handbook of Translation Studies*, MALMKJÆR K. e WINDLE K. (a cura di), Oxford University Press, Oxford, pp. 1-8.
- ELLMANN R. (1982), *James Joyce: New and Revised Edition*, Oxford University Press, Oxford.
- FOWLER R. (1986), *Linguistic Criticism*, 2° ed., Oxford University Press, Oxford.
- HALVERSON S. L. (2013), "Implications of Cognitive Linguistics for Translation Studies", in *Cognitive Linguistics and Translation*, ROJO A. e IBARRETXE-ANTUNANO I. (a cura di), De Gruyter Mouton, Berlin-Boston, pp. 33-74.
- JOYCE J. (2016), *Ulisse*, trad. it. G. De Angelis, Mondadori, Milano.
- ID. (1995), *Ulisse*, trad. it. B. Flecchia, Shakespeare & Co, Firenze.
- ID. (2012), *Ulisse*, 2° ed. trad. it. E. Terrinoni, Newton Compton, Roma.
- ID. (2000), *Ulysses*, Penguin, London.
- LEECH G. e SHORT M. (2007), *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, 2° ed., Longman, London-New York.
- MALMKJÆR K. (2004), "Translational Stylistics: Dulcken's Translations of Hans Christian Andersen", in *Language and Literature*, 13 (1), pp. 13-24.
- MARCOALDI F. (2014), "La storia vale solo se sfugge dalle mani", *Repubblica*, 13 agosto 2014, https://www.repubblica.it/cultura/2014/08/13/news/celati_la_storia_vale_solo_se_sfugge_dalle_mani-93673982/ (consultato il giorno 7/6/2023).
- MASCHERONI L. (2013), "Tradurre l'Ulisse di Joyce? Per Celati è stata un'odissea", *Il Giornale.it*, 6 marzo 2013, <https://www.ilgiornale.it/news/cultura/tradurre-l-ulisse-joyce-celati-stata-unodissea-892744.html> (consultato il giorno 7/6/2023).
- MORINI M. (2014), "Translation, Stylistics and 'To the Lighthouse': A Deictic Shift Theory analysis", in *Target*, 26 (1), pp. 128-145.
- O'CONNELL M. (2012), "Has James Joyce been set free?", 11 gennaio 2012, <http://www.newyorker.com/books/page-turner/has-james-joyce-been-set-free> (consultato il giorno 19/2/2023).
- SIMPSON P. (2004), *Stylistics: A Resource Book for Students*, Routledge, London-New York.
- SOBRERO A., BENINCÀ P. e BERRUTO G. (1993), *Introduzione all'italiano contemporaneo: Le strutture*, Laterza, Bari.
- SOTIROVA V. (2010), "The roots of a literary style: Joyce's presentation of consciousness in *Ulysses*", in *Language and Literature*, 19 (2), pp. 131-149.
- STERNLIEB L. (1998), "Molly Bloom: Acting Natural", in *ELH*, 65 (3), pp. 757-778.
- SULLAM S. (2013), "La tastiera rammemorativa. L'Ulisse di Gianni Celati", in *Alfabeta2*, 31, luglio-agosto.
- EAD. (2012), "Le traduzioni di letteratura inglese in Italia dal 1943 ai primi anni sessanta. Una ricognizione preliminare", in *ENTHYMEMA*, n. 7, pp. 131-150.
- VENTURI P. (2009), "The Translator's Immobility: English Modern Classics in Italy", in *Target*, 21 (2), pp. 333-357.
- VENUTI L. (2004), "Retranslations: The Creation of Value", in *Bucknell Review: A Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, 47 (1), pp. 25-38.
- ID. (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, New York.
- WALES K. (2011), *A Dictionary of Stylistics*, 3° ed., Routledge, London-New York.
- WEST D. (2015), "Cognitive Stylistics", in *The Bloomsbury Companion to Stylistics*, SOTIROVA V. (a cura di), Bloomsbury, London-New York, pp. 109-121.
- ZANOTTI S. (2013), *Italian Joyce. A Journey through Language and Translation*, Bononia University Press, Bologna.