

Ascoltare per tradurre: Celati legge Wittgenstein

IRENE AURORA PACI

ireneaurora.paci@gmail.com

Parole chiave

Wittgenstein
Celati
Filosofia del linguaggio ordinario
Prosodia
Traduzione

Keywords

Wittgenstein
Celati
Philosophy of ordinary language
Prosody
Translation

Abstract

Gianni Celati ha letto Ludwig Wittgenstein, ma pochi studi finora hanno indagato tale influenza in termini filosofici. Il presente contributo intende affrontare questa relazione, con particolare attenzione all'attività traduttiva di Celati fondata sull'ascolto della prosodia dei testi. In questo contesto, Celati può essere considerato traduttore in almeno due sensi: in quanto traduttore di discipline, "applica" la filosofia di Wittgenstein alla creazione letteraria; in quanto traduttore di lingue storico-naturali, attraversa quella "terra di nessuno" che, secondo Paolo Virno, è la potenza di linguaggio "di cui fanno esperienza diretta l'infante, l'afasico e il traduttore". Celati traduttore va cercando una "turbolenza atmosferica": la *Stimmung* di Wittgenstein, che apparentiamo alla "significanza" di Meschonnic, attraverso la musicalità del testo. Una storia, infatti, è traducibile se è prima di tutto ascoltata. Prosodia e ritmo del testo narrativo sono in Celati gli strumenti di disarticolazione della lingua verso il sonoro delle parole, in cui si disattiva il potere di significazione. La traduzione è così un esercizio che alleggerisce il senso della lingua fino a sfiorare il linguaggio.

Gianni Celati has read Ludwig Wittgenstein, but few studies so far have investigated this influence in philosophical terms. The present contribution intends to address this relationship, with particular attention to Celati's traductive activity based on listening to the prosody of texts. In this context, Celati can be considered as a translator in at least two senses: as a translator of disciplines, he "applies" Wittgenstein's philosophy to literary creation; as a translator of natural-historical languages, he crosses that "land of none" which, according to Paolo Virno, is the power of language "of which the infant, the aphasic, and the translator have a direct experience". Celati the translator goes in search of an "atmospheric turbulence": Wittgenstein's *Stimmung*, which we relate to Meschonnic's "signification", through the musicality of the text. A story, in fact, is translatable if it is first of all heard. Prosody and rhythm of the narrative text are in Celati the tools of disarticulation of language toward the sonic of words, in which the power of meaning is deactivated. Translation is thus an exercise that lightens the sense of language to the point of skimming the faculty-of-language itself. Given these premises, the article aims to identify an idea of translation peculiar to Celati.

Celati lettore di Wittgenstein: un “traduttore” di discipline

È nota l'attività traduttiva di Gianni Celati, già da tempo indagata nel campo degli studi letterari. Sin dagli anni Sessanta, Celati affronta i testi di Céline e nei decenni si avvicina a vari autori (tra gli altri, Stendhal e Perec dal francese, Melville e Twain dall'inglese) fino a portare a termine la celebre traduzione dell'*Ulysses* di Joyce nel 2013.

In questo articolo vorremmo, invece, interrogare l'opera di Celati traduttore da un punto di vista filosofico. In *Quando il verbo si fa carne* (2015), Paolo Virno afferma che soltanto tre figure fanno “esperienza diretta” di quella “terra di nessuno” che è la facoltà di linguaggio, distinta dalle lingue storiche: l'infante, l'afasico e il traduttore (2003: 161).¹ In questo senso, l'attività traduttiva di Celati ci interessa dunque non solo per gli esiti delle scelte linguistiche dell'autore, ma soprattutto perché, nel tradurre, Celati esibisce le condizioni di esistenza del linguaggio stesso. A nostro parere, infatti, Celati è traduttore in senso virniano, perché attraversa la “terra di nessuno” della facoltà di linguaggio grazie a un'attenzione per il linguaggio ordinario – in particolare nella sua dimensione ritmica e sonora – che è fortemente mediata dalla lettura di Ludwig Wittgenstein. Celati, lettore di Wittgenstein, assume il ruolo altresì di “traduttore” di discipline, poiché “applica” la filosofia del linguaggio ordinario alla prassi della creazione letteraria.

In letteratura, si considera talvolta che esistano un primo e un secondo Celati. Noi stimiamo che non vi sia una sostanziale differenza tra la produzione narrativa che si conclude con *Lunario del paradiso* (1978) e quella inaugurata con *Narratori delle pianure* (1985), ma riconosciamo che vi è un indubitabile cambio di passo nell'estetica della scrittura celatiana. Negli anni Ottanta, Celati e Gillian Halley si trasferivano in Normandia, mentre Celati cominciava a prendere le distanze dall'Università di Bologna, viaggiava per l'Italia con i fotografi, rileggeva Wittgenstein. Come vedremo, Celati ha dichiarato di aver incontrato gli scritti del filosofo durante i soggiorni negli Stati Uniti, ma consideriamo che gli appunti custoditi presso il Fondo Celati a Reggio Emilia attestano di una lettura accurata del filosofo proprio in corrispondenza del periodo di “silenzio” narrativo. Proponiamo così di vedere l'esito di questa lettura approfondita proprio

nell'evoluzione stilistica della narrativa celatiana. Nonostante la letteratura di riferimento attorno a Celati lettore di Wittgenstein sia esigua, noi crediamo che l'influenza di Wittgenstein su Celati sia molto significativa. Questo perché i due autori condividono alcuni orientamenti di fondo che informano le rispettive pratiche, narrativa per l'uno e filosofica per l'altro. In primo luogo, entrambi considerano la scrittura, filosofica o narrativa che sia, una forma di terapia. In secondo luogo, entrambi lavorano per sottrazione sulla lingua di questa scrittura rendendola più vicina al linguaggio ordinario. In terzo luogo, la pratica di scrittura di entrambi si serve di un approccio dialogico o conversazionale.

Infatti, per Celati in una narrazione “[o]gni sequenza corrisponde ad un lungo turno di parola, intervallato da una domanda dell'ascoltatore, ‘E poi?’, più o meno come avviene nelle storie raccontate ai bambini. Si tratterebbe di un'interazione basata sulla facoltà dell'ascoltatore di ridare o meno la parola a chi parla.” (Celati in Belpoliti, Sironi, Stefi 2019: 137-138). D'altro canto, la scrittura di Wittgenstein segue un “andamento drammatico-dialogico” (Perissinotto 2017). Infatti, se prendiamo in considerazione le *Ricerche filosofiche*, troveremo domande, situazioni in cui il lettore/studioso può immedesimarsi e tentare di visualizzare quello cui si riferisce il filosofo, con esempi tratti dalla vita quotidiana e dall'uso ordinario del linguaggio.

In modo simile, in questo articolo ci proponiamo di sviluppare l'influenza indiretta di Wittgenstein su Celati tramite un dialogo, ovvero istituendo un dispositivo di incontro tra i due, che, per evidenti ragioni se non altro anagrafiche, non si sono mai conosciuti. Il presente articolo desidera quindi porsi come spazio di incontro virtuale, in cui diamo forma ad una conversazione tra lo scrittore e il filosofo: faremo dialogare i due grazie a commenti, appunti, interviste e scritti vari dello scrittore che mettiamo in risonanza con i testi del filosofo, adottando come metodo il concetto celatiano di “apparato di interazione”.

Celati, in *Frase per narratori*, delinea ciò che intende (e che noi recuperiamo) per “apparato di interazione” in quanto struttura tipica della narrazione:

Nella nostra cultura, dove il modello privilegiato della lingua è quello della prosa saggistica, a quanto pare si tende sempre più a svalutare le narrazioni solo in quanto sostitute del-

la prosa saggistica. Dal momento che la narrazione scritta è apparentemente monologante come la prosa saggistica, questo porta a non riconoscere gli scopi della narrazione e il loro carattere di apparati di interazione. Prive di scopi tutte le narrazioni diventano noiose” (Celati in Belpoliti, Sironi, Stefi 2019: 136).

La sociolinguistica di Harvey Sacks, Erving Goffman e William Labov è una materia che Celati comincia a studiare già tra la fine degli anni Sessanta e la fine del decennio successivo, nel corso degli svariati soggiorni trascorsi negli Stati Uniti. Questi studi hanno influenzato definitivamente la sua riflessione teorica e pratica sul narrare.

Nel saggio *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte* (Celati 2011: 125-127) è Celati stesso a riportarci dell'insegnamento del "geniale sociologo" Sacks, "che aveva avviato lo studio delle regole di scambio nelle conversazioni e nelle storie orali" (ivi: 125); Celati incontra in seguito gli studi di Livia Polanyi, allieva di Goffman, e il linguista Labov (cf. Celati 2011: 26-36), la cui analisi "sul modo di raccontare le storie nel ghetto nero, e su come i ragazzi del ghetto che andavano al college ad un certo punto perdevano l'istinto narrativo" ha ispirato la ricerca portata avanti insieme a Guy Aston presso l'Università di Bologna. L'oggetto erano il parlato quotidiano e le modifiche apportate alla facoltà di raccontare dall'eccesso di spiegazioni che sente di dover fornire chi le riporta, nonché dalla reazione dei letterati che "consideravano i racconti orali dei vecchi narratori come prodotti dell'ignoranza" (ivi: 126). Inoltre, si gettava il seme per le riflessioni attorno a cosa rende una narrazione tale:

I meccanismi che presiedono alla presa di parola nella conversazione, le convenzioni dell'interrelazione, le sovrapposizioni fra i parlanti, le informazioni condivise e implicite, i silenzi, in breve, gli elementi fondamentali della *conversation analysis* che indaga quel cerimoniale o gioco strutturato che è la conversazione, sono riprese da Celati come categorie per tratteggiare una sua sistematica della narrazione (Nasi in Belpoliti, Sironi, Stefi 2019: 141).

Se la conversazione è un "gioco strutturato", possiamo dire che essa è – più precisamente – un "gioco linguistico", come definito da Wittgenstein. Ricercando allora la dichiarazione dell'inclinazione dello scrittore

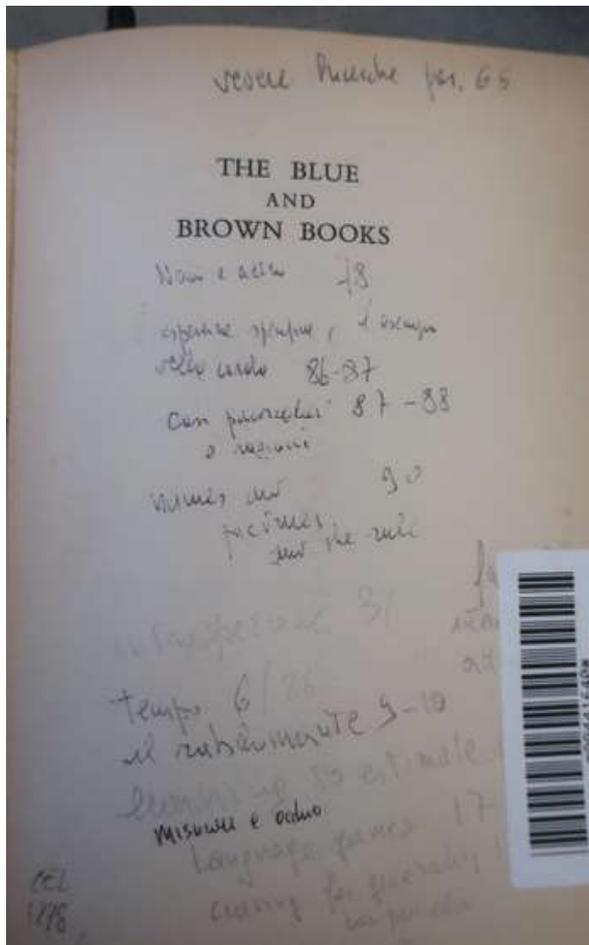


Fig.1 | Frontespizio della copia annotata da Celati di *The Blue and the Brown Book* (edizioni Harper Torchbooks TB 1211, 1965), custodita presso il Fondo Celati alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

per il filosofo, dobbiamo risalire al 1985. È allora che Celati, intervistato da Rebecca West (2000), ha detto:

I was very interested in the ceremony of the story. It's not that there exist popular narrators, but rather than everyone is a narrator. I was interested in this elementary cultural ceremony, when we succeed in recognizing that, in a series of facts, that is a story: we have "made the point". All this year I greatly studied Labov and Wittgenstein; I put to myself very elementary problems of language: What is a description? What is a descriptive form? How do we succeed in speaking together about experience? And the conclusion in its most

elementary form is: When we recognize a story, we recognize a moment in which experience is organized.

Far parlare fra loro Celati e Wittgenstein significa quindi organizzare una narrazione che, per Celati, prende forma sempre a partire dall'oralità: quindi, significa istituire qui una conversazione, dove estratti dei testi dello scrittore rispondono a quelli del filosofo e viceversa, in un andirivieni di battute attribuite di volta in volta all'uno e all'altro.

Tra le decine di quaderni conservati presso il Fondo Celati, ce ne sono alcuni che ospitano gli appunti che richiamano il primo Wittgenstein e che riflettono sul "ripensare l'esperienza": visto che "ciò che è mostrato non può essere detto", allora esiste "il linguaggio

come azione: parlare = agire".² Ci sono poi le copie di alcuni libri del secondo Wittgenstein, che sono state un tempo possedute da Celati: le *Ricerche filosofiche* (in italiano, nella seconda edizione dei "Reprints" di Einaudi, 1980) e di *The Blue and the Brown Book*, in inglese, per le edizioni Harper Torchbooks TB 1211, pubblicato nel 1965 (Fig. 1). Un altro libro centrale è *Wittgenstein: la rime et la raison*, di Jacques Bouveresse, pubblicato nel 1973 per le Editions de Minuit, e particolarmente studiato da Celati, che riempie di annotazioni molte delle sue pagine. Bouveresse è il filosofo che ha introdotto in Francia Wittgenstein e che di Wittgenstein ha la discrezione e – per intenderci – l'anticonformismo che possiamo attribuire anche a Celati. Scrive il francese:

Il y a des philosophies qui sont représentatives de leur époque parce qu'elles en expriment de façon exemplaire certaines tendances profondes et d'autres, comme celle de Wittgenstein, qui le sont par l'énergie spirituelle considérable qu'elles mettent en œuvre pour résister à ces tendances, pour ne pas dire les choses qu'on aimerait entendre (ivi: 19).³

Ad interessare Celati è sì lo spregio di Wittgenstein nei confronti della psicologia quando si tratta di cercare di capire qualcosa di estetica, ma anche la cura per l'etica che porta il filosofo austriaco a tacere piuttosto che a (stra)parlare. Commenta Bouveresse: "[t]out ce que l'auteur du *Tractatus* a jamais dit ou suggéré sur la morale pourrait se résumer en un certain sens simplement dans le triple interdit: ne pas prêcher, ne pas juger, ne pas fonder" (ivi: 76).⁴ Celati sottolinea e appone un "Bene!" a lato del paragrafo.

Lo studio di Bouveresse dev'essere coevo al periodo normanno, poiché, nel risguardo del volume su Wittgenstein (Fig. 2), Celati scrive:

si può dire che l'esperienza non è nulla se non è organizzata = l'esperienza [transita?] come organizzazione dell'esperienza = l'esperienza è la buona forma d'un transito che non lascia pensieri dietro di sé = parlare per parlare, amare per amare, vivere per vivere. L'esperienza ha senso come transito, è il senso del transito - essendo intransitiva - senso = direzione.⁵

Questi appunti risuonano con un piccolo testo, composto in quel periodo e intitolato con una citazione

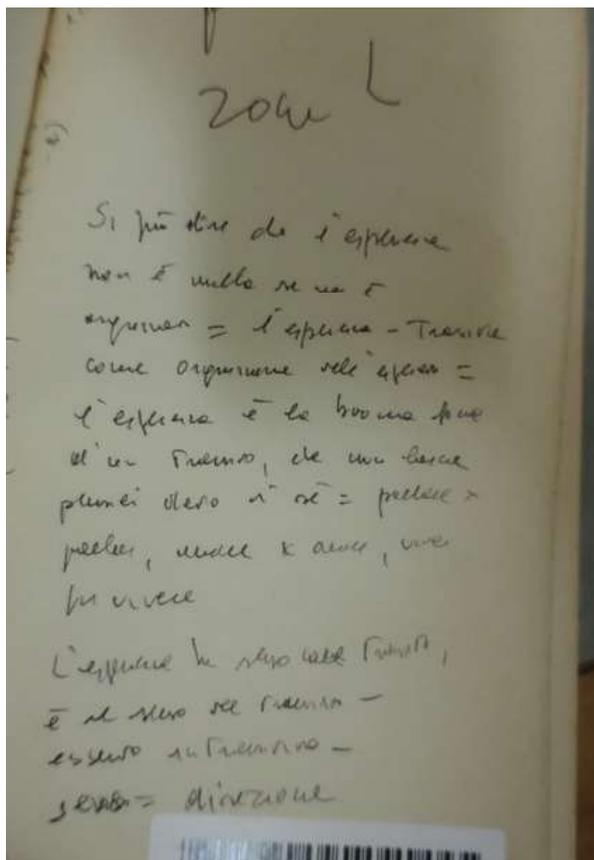


Fig. 2 | Frontespizio del libro *La rime et la raison*, di Jacques Bouveresse (Editions de Minuit, 1973), appartenuto e annotato da Celati e custodito presso il Fondo Celati alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

di Kafka (2004), *Im Kampf zwischen Dir und der Welt, sekundäre der Welt* (1918) che dice così:

Sempre più difficile ricordare che le forme non sono questioni personali, che le forme valgono di per sé, senza che si possa giustificarle per i loro contenuti. Che tutto quello che si può fare è un buon lavoro con le forme, con gli schemi, con le maniere. Che le maniere di dar forma a qualcosa sono l'unico miracolo di questa vita, l'unico modo – sempre muto – di organizzare l'esperienza (Celati 1989: 3).⁶

Dicevamo che Celati legge la filosofia di Wittgenstein e la 'traduce' in narrativa: la 'applica' alla creazione letteraria, proprio a partire dall'individuazione nella narrazione di uno specifico "gioco linguistico". Gioco linguistico che, per lo scrittore, è una forma, uno schema, una maniera di organizzare l'esperienza. Spiega Wittgenstein, dal canto suo, che "i giochi linguistici sono [...] *termini di paragone*, intesi a gettar luce, attraverso somiglianze e dissimiglianze, sullo stato del nostro linguaggio" (Wittgenstein 1980: § 130), poiché "la parola 'gioco linguistico' è destinata a mettere in evidenza il fatto che parlare [...] fa parte di un'attività, o di una forma di vita" (ivi: § 23). Come nota bene Alberto Voltolini, "i giochi linguistici sono articolazioni di reazioni pre-linguistiche" e "sono, nel loro essere configurazioni simboliche soggette a regole, dipendenti dalle attività che di volta in volta fissano l'applicazione di tali regole" (Voltolini 1998: 41).

La traduzione per Celati è gioco linguistico che getta luce sullo stato del nostro linguaggio. In quanto riscrittura, l'attività "traduzione" aderisce alle regole della scrittura, cioè della narrativa. È lecito chiedersi, tuttavia, se narrativa e traduzione costituiscano lo stesso gioco linguistico o due diversi. Per cercare delle risposte, recuperiamo un testo del 1984:

Una narrazione è un'attività verbale come un'altra, come salutare, conversare, litigare, insultare, corteggiare, fare pettingolezzi, scongiuri, etc. Per alcune di queste attività è stato indicato che si tratta di attività simili a un gioco, con regole costitutive come un gioco a repertori fissi, proprio di una lingua, d'una cultura, d'una situazione. Ad esempio il saluto è un gioco molto strutturato con regole che dicono quando e in che modo dobbiamo salutare, e di solito basato su repertori di frasi fisse.

Noi siamo tutti dei narratori in quanto durante la giornata compiamo questa attività nelle più varie circostanze, rac-

contando aneddoti, esperienze, ricordi, barzellette. [...] [C]è motivo di ritenere che le narrazioni scritte possono essere comprese da un lettore esperto, non soltanto grazie alla sua esperienza di lettore e alla sua familiarità con convenzioni di vari generi di racconto (novelle, *show stories*, romanzi, etc.), ma anche e soprattutto attraverso la sua esperienza di parlante d'una o più lingue, di narratore e ascoltatore di storie orali (Belpoliti, Sironi, Stefi 2019: 135).

La traduzione espone dunque le regole della narrazione, ma implica un'(altra) lingua, un'(altra) cultura, di fatto, un'altra situazione. Potremmo considerare allora che la scrittura nella propria lingua sia un'attività e la traduzione in un'altra lingua un'ulteriore attività che prevede la capacità di prendere parte ai giochi specifici di entrambe le lingue.

Ricordiamo che, in un gioco linguistico, Wittgenstein invita infatti a considerare gli usi delle parole e non un astratto significato assoluto di esse, che non esiste. Per inserirsi nel gioco linguistico "traduzione", dobbiamo quindi sapere servirci della lingua di partenza e di quella di arrivo.

Troviamo pertinente segnalare come, tuttavia, capita talvolta che uno scrittore-traduttore traduca in virtù di una conoscenza teorica (letteraria, magari) della lingua di partenza: ne conosce la grammatica, ma non è in grado di parlarla. Detto altrimenti: questo scrittore-traduttore conosce i significati delle parole, ma non i loro usi.

Non è questo il caso per Celati, che traduce da lingue che sa mettere in pratica nei loro contesti di uso (reali e ordinari). Le parole e le espressioni di queste lingue di partenza gli sono familiari come "volti ben noti", direbbe Wittgenstein, specificando che "l'aspetto di una parola ci è familiare in grado analogo a quello in cui ci è familiare il suo suono" (Wittgenstein 1980: §167). Il contesto orale, e nello specifico quello conversazionale, è dunque centrale per Celati: è dal centro della conversazione che egli si pone in ascolto. Per poter tradurre il testo di partenza, Celati deve performarlo oralmente e, così facendo, far emergere la sua struttura ritmica, che lo guiderà nella stesura della versione italiana. Facciamo reagire Wittgenstein: "[o]gni segno [d'inchiostro], *da solo*, sembra morto. Che cosa gli dà vita? – Nell'uso, esso *vive*. Ha in sé l'alito vitale? – O l'*uso* è il suo respiro?" (ivi: § 432). Per oralizzare un testo, ci serviamo proprio della voce, cioè del fiato (cf. Bologna 1992) che è il respiro

(l'uso) che dà vita ai segni.

L'oralità: l'esercizio del poter-dire per tradurre

È perché Celati vuole raccontare storie – che permettano di “organizzare l'esperienza” – che egli guarda indietro nella storia della letteratura ai modelli di novelle (cf. Celati 2011: 35-43) che ricalcano la situazione orale dentro cui nascevano (cf. Celati 2016b: 9-48). Patrick Barron, traduttore in inglese di Celati, ricorda che nei suoi testi “la musicalità è disegnata sul discorso comune, sui ritmi del camminare e sui suoni dei luoghi ordinari, creando l'effetto di un 'respiro di frase' generoso che si estende attraverso un tempo ed uno spazio 'a bassa soglia di intensità' affinché possano essere registrate le innumerevoli sfumature del mondo fisico” (Barron 2015: 989).⁷

Riporta Zumthor di poeti e scrittori che hanno preferito incidere testi vocali in luogo del ricorso pressoché obbligato alla scrittura (1984: 202). Così Ungaretti e così Céline, del cui procedimento rende conto il nostro scriba in un celebre scritto, “Parlato come spettacolo”, che istituisce lo iato tra la scrittura del parlato e l'oralizzazione del discorso scritto (Celati 2017: 282-287). Celati ripercorre la storia della messa per iscritto della “parola parlata come elemento spettacolare” (ivi: 284), a cominciare dai tentativi dello scrittore-tipografo Samuel Richardson, che inventa “una specie di codice del parlato” (ivi: 287) per

suggerire il tono del discorso orale per mezzo della punteggiatura e altri espedienti tipografici: parole in maiuscolo che invitano a una pronuncia con maggior enfasi, altre in corsivo che sottintendono un'insistenza e un ammiccamento, lineette per indicare la spezzettatura delle frasi tipica del linguaggio parlato, punti esclamativi e parentesi che gli permettono di esprimere un ingenuo *pathos* gestuale (ivi: 286).

Si mette per iscritto l'oralità quando la si vuol interpretare di nuovo. La rioralizzazione della scrittura colloca così “il testo nel punto di concrezione della parola vocale” (Zumthor 1984: 203): Celati vuole prendere nota dell'oralità, a condizione che la scrittura prenda voce sempre di nuovo, ancora più nella pratica della traduzione.

La pratica per antonomasia di tale processo è la lettura: “'Leggere' un testo significa convertirlo in suono con l'immaginazione, sillaba dopo sillaba

in una lettura lenta, oppure sommariamente e per frammenti nella lettura veloce tipica delle culture a tecnologia avanzata”, scrive Walter J. Ong (2014: 48), il riferimento nel campo degli studi sul rapporto tra oralità, scrittura e tecnologie della parola. Wittgenstein, dal canto suo, dedica al 'leggere' i paragrafi §156-§171 delle *Ricerche*, introducendo la questione come segue:

Devo subito osservare che in questo esame non includo nel 'leggere' il comprendere il senso di ciò che viene letto; leggere è qui 'attività del convertire in suoni ciò che è scritto o stampato, o anche dello scrivere sotto dettatura, del trascrivere un testo stampato, del suonare seguendo le note, e cose del genere (Wittgenstein 1980: § 156).

Per Celati, il testo è prima di tutto letto affinché possa essere tradotto. Attraverso il suono approderà nella sua lingua d'arrivo e non sarà necessariamente il significato ad arrivare alla comprensione, quanto la sonorità di quelle parole. Far parlare un testo è una “ricerca tonale” (Marcoaldi 1989) più parlante della ricerca di significati; scrive Celati a proposito dell'*U-lisse* (e della sua traduzione): “[N]on è importante capire tutto: è importante sentire una sonorità” (Celati 2013).

La lettura collettiva ad alta voce è la manifestazione acustica del poter-dire: il proferimento non veicola, esso è semplicemente linguaggio in materia che denota dell'essere in comune dei viventi umani, della loro relazione. Così si disarticola la lingua verso il sonoro delle parole, di cui si può arrivare fino a disattivare il potere di significazione. La traduzione si configura come l'esercizio che alleggerisce il formalismo della lingua per sfiorare il linguaggio.

L'attenzione per il suono appartiene anche a Wittgenstein, così come l'interesse per le questioni ritmiche. Infatti, già nel 1912 Wittgenstein concludeva a Cambridge uno studio sul ritmo in musica che sperava gli avrebbe chiarito molte questioni estetiche sulle quali si interrogava. (cf. Bouveresse 1973: 173).

È improbabile che Celati abbia incontrato questo studio wittgensteiniano così precoce, ma sicuramente il suo interesse per la struttura ritmica del testo deve averlo spinto a studiare autori anche molto diversi tra loro. Ne è un esempio il testo di Philippe Lacoue-Labarthe, *La melodia ossessiva. Psicanalisi e musica*, pubblicato da Feltrinelli nel 1980, che è

un saggio di analisi dell'opera di Theodor Reik e che figura tra i volumi del Fondo Celati a Reggio Emilia. Si tratta di un testo apparentemente inopportuno nella trattazione dell'influenza della lettura di Wittgenstein sull'opera narrativa di Celati, ma consideriamo importante segnalarlo nella presente ricerca, visto il nostro tentativo di occuparci di traduzione ad orecchio e secondo l'uso, in un'esplorazione guidata dalla prosodia del testo, ovvero da un ritmo testuale acustico, ma non musicale. Tale nozione lascia aperta la via a dubbi insoluti rispetto a ciò che è musicale e a ciò che non lo è e ad elementi ritmici non solo non musicali, ma che non hanno nemmeno a che fare con l'orecchio. (Un ritmo non musicale avrebbe allora a che fare con le pulsazioni interne, con il battito del cuore, con la nostra voce come risuona silente nella nostra testa, con una ritmicità che non si ascolta?). È evidente dalle sottolineature e dalle note prese a bordo pagina che è proprio il carattere non musicale del ritmo, che Reik avrebbe intuito e mai approfondito, ad incuriosire Celati.

La traduzione: l'ascolto tra *Stimme(n)* e *Stimmung*

È cosa nota che per Celati la narrativa è una "cosa che si canta", come scrive a Daniele Benati: "Sì, io penso alla narrativa solo così (è forse il mio limite): come una cosa che si canta, e il racconto come un modo di cantare dei luoghi o delle figure che ti stanno a cuore" (Celati 1993: 2). Da un punto di vista narratologico, la "ritmicità profonda" (Paioni 2015: 11) di un testo sarebbe da studiarsi su almeno due livelli testuali: da un lato, attraverso l'analisi delle figure retoriche fonetiche e, dall'altro, attraverso l'analisi sintattica del testo. Ma, come scrive Celati nella prefazione a *La miseria in bocca* di Flann O'Brien tradotto da Benati per Feltrinelli (1987),

Al di là di tutti i suoi pastiches parodici, c'è qualcosa'altro di completamente diverso che bisogna riuscire ad ascoltare: un'ebbrezza della lingua, un andamento ipnotico e sbandato come in un poema ubriaco; e poi echi d'un "melodioso parlare", di un "dolce idioma" (Celati 2019: 298).

Da un punto di vista performativo, come detto, sarà necessario misurarsi con la (ri)oralizzazione del testo in questione, grazie alla quale emerge la sua prosodia.

Fondamentale è l'ascolto del testo letto da chi lo

scrive o, in mancanza dell'autore, di chi lo vuol tradurre. Il testo di arrivo si vorrà dunque per quanto possibile corrispondente nelle sonorità singolari (nei fonemi, talvolta) al testo di partenza e aderente nella scansione sintattica.

La voce (*Stimme*, in tedesco) del testo conduce in questa riscrittura: esiste infatti una "calata narrativa", come scrive Celati riguardo a Benati, "quando parla e anche quando scrive, spesso mi fa venire in mente un mondo di suoni che sia autosufficiente, già pronto per raccontare storie" (Celati 1992: 30). Per quanto la parlata di Benati abbia una forte caratterizzazione dialettale, che non è paragonabile a quella di Celati, anche Celati nel leggere, parlare, raccontare espone una cadenza emiliana, una specificità ritmica legata a quel dialetto e, in definitiva, "un mondo di suoni" che viene aggiunto ad ogni testo di qualsiasi provenienza. Si tratta per Celati di porgere l'orecchio al testo in una postura sinestetica che tenga conto del colore di quella lingua di partenza. Un esempio tra innumerevoli è l'esordio dell'*Ulysses* con il suo "Come up, you fearful jesuit!", tradotto da Celati con "disgustoso di un gesuita". Si tratta per il nostro di recuperare la tonalità di quell'espressione, un senso che esula dal significato idiomatico, un'atmosfera fatta del suo colorito sonoro. Come scritto nitidamente nelle *Conversazioni del vento volatore*, si tratta di "mantenere l'energia, i colori, le tonalità di un certo flusso" (2011: 113) perché altrimenti "[p]otrebbe essere di tutto finché non senti le parole. Bisogna aprire le orecchie per bene" (Pedone 2013: 365).

Se la nostra voce non fosse articolata in proferimenti, sarebbe la facoltà di linguaggio: infatti, "indicando il puro aver-luogo di un'istanza di linguaggio senza alcun avvento determinato di significato, si presenta come una sorta di 'categoria delle categorie' che soggiace già sempre a ogni proferimento verbale" (Agamben 2008: 47). La voce è altresì ciò che fuoriesce quando la parola viene meno: la voce esonda se l'articolazione verbale tentenna e rimane, dell'atto locutorio, solo il suono. La voce è allora il significante del segno verbale, il suo aspetto sensibile, "il lato fisiologico dell'eloquio umano" (Virno 2010: 47), che senza di essa sarebbe impensabile: da ciò deriva che "la Voce può udirsi solo come voce, e la voce può pronunciarsi solo attraverso le parole, che occultano la sonorità originaria dietro il corpo ombroso del 'significato'" (Bologna 1992: 50).

L'Erlebnis (cf. De Carolis 2002: 47-65) per Wittgenstein è espressa da un *sentire* in generale. Esistono un significato 'primario' ed uno 'secondario' di una parola, dove il primo è precondizione per il secondo, ma il secondo non è "significato 'traslato'" della parola in questione (cf. *ivi*, II). Il significato secondario ci raggiunge, infatti, in maniera immediata ed è propriamente ciò che si verifica quando affermiamo di poter sentire la tristezza o la gioia di una melodia (Mazzeo, Virno in De Carolis, Martone: 125): "Nell'atto stesso di vedere [o udire] (non in un secondo momento, mediante una riflessione), colgo sensibilmente un predicato del concetto" (*ivi*: 127), perché ho "una preventiva dimestichezza con una grammatica, ossia con certi concetti e tecniche" (Virno 2003: 97). Allorché non distinguiamo il significante dal significato, la parola non solo ha un aspetto, bensì è essa stessa il suo "volto" (*ivi*: 133):

La fisionomia familiare di una parola, la sensazione che essa abbia assorbito in sé il suo significato, che sia il ritratto del suo significato: – potrebbero esistere uomini ai quali tutto ciò è estraneo. (A costoro mancherebbe l'attaccamento alle loro parole.) – E come si manifestano, tra noi, queste sensazioni? – Nel fatto che scegliamo e valutiamo le parole (Wittgenstein 1980: 256).

È lo stesso Wittgenstein a riferire alla fisionomia della parola non solo in termini visivi, ma più esattamente in termini di atmosfera (*Stimmung*), come di un "alone semantico" (Mazzeo, Virno in De Carolis, Martone: 140) che appare con la parola. Non solo ogni parola ha un carattere, o meglio, è uno specifico volto, dunque, ma "si potrebbe anche pensare che l'intera frase sia una specie di ritratto di gruppo" (Wittgenstein 1990: 322) e, soprattutto, insieme al carattere la pronuncia di una parola diffonde una "successione vocale [che] richiama in modo immediato e obbligato una serie di rimandi non sempre rappresentabili" (Mazzeo, Virno in De Carolis, Martone: 140). Non si tratta, insomma, solo del viso di ogni parola, ma di quello di una narrazione intera. Una simile premura è già presente in Celati dagli anni Settanta, basti ricordare *Alice Disambiantata* sul suono delle lettere "per quello che è" (Gruppo A/DAMS 1978: 48).⁹

Così, "[l]e sottili sfumature, la varietà dei toni, il ritmo della prosodia verbale [...] costituiscono un gesto" (*ivi*: 151) e il tono – la tonalità della narrazione

– non corrisponde dunque né ai sentimenti, né alla tonalità in senso prettamente musicale, anche se ha per senso l'udito.

La raccolta *Narrative in fuga* è un efficace compendio delle qualità che l'atmosfera di una narrazione (e della sua eventuale traduzione) può assumere. Raccogliendo prefazioni o postfazioni alle traduzioni che Celati o autori a lui prossimi (è il caso di Benati) hanno pubblicato, il volume mostra infatti dov'è stato portato il traduttore nel corso dell'esplorazione di ognuno dei testi nella loro lingua originale.

In *Bartleby* sarà questione di riportare nella lingua di arrivo il senso di inerzia e di pre-ferenza, di non-scelta, che contraddistingue l'opera di Melville (Celati 2019: 11-28); in Mark Twain, il compito sarà "disfare la nostra lingua" perché a guidare la narrazione è l'uso non scolastico dell'articolazione delle parole: ne uscirà così una "lingua tutta di scarti" (*ivi*: 39-25, 54-55); tradurre Jack London sarà la rievocazione di una sintassi di un altro tempo, una tonalità epica (*ivi*: 57-64).

Quando Celati si confronta con Stendhal, si tratta di restituire al lettore italiano il senso di velocità (*ivi*: 119-149); quando è in ascolto attentissimo e preciso di Céline, vuole immetterci nella tonalità dell'impulso, della pulsazione, del ritmo nel modo forse più musicale fra tutte le sue traduzioni (*ivi*: 151-194). Con Perec è scrittura, invece, propriamente atmosferica: la tonalità del "racconto di superficie" (cf. Celati 1973), che caratterizza il "piegarsi verso l'esterno" (*ivi*: 225-237, 234) fatto di ripetizione, vita quotidiana e fenomeni; con Flann O'Brien, con cui a misurarsi è Benati e non Celati, il secondo tende ugualmente l'orecchio alla tonalità del testo e vi trova "Sweeney e le sue melodiose stanze, cioè il timbro emotivo d'una tradizione a cui bisognava dare libero transito" (*ivi*: 297-318, 312).

E l'oscuro toponimo irlandese che dà il titolo al libro indica il punto in cui giunge quel richiamo che bisognava ascoltare, per seguire la vita fantastica delle parole, per perdersi nello spazio del linguaggio e finalmente raccontare per il gusto di raccontare (*ibidem*).

Una cantilena, un trascinarsi, questo è Celati quando lo ascoltiamo leggere. Lo sentiamo camminare nel testo e, se nell'ascoltarlo la sua voce ci guida nell'esplorazione, essa stessa dev'essere condotta da qualcosa. "Essere guidati da qualcosa" è d'altronde l'anno-

tazione che Celati appone a pagina 41 del *Blue and Brown Books*, a margine del paragrafo in cui Wittgenstein propone di esaminare espressioni quali “avere un’idea in mente”. Il filosofo si chiede a cosa ci riferiamo quando diciamo che “ci viene un’idea” e suggerisce di richiamare alla mente cosa succede davvero nel momento in cui si usano queste espressioni. Riconosce che ci troviamo davanti a diversi processi, il cui denominatore comune è il fatto di “essere guidati da qualcosa” (che dovrebbe dunque pre-esistere nella nostra mente). Infatti, anche le parole “guidati”, “idea”, “espressione di un’idea” presuppongono che quel che si dirà con il linguaggio si trova già da qualche parte, prima di essere espresso: poter dire che “abbiamo in mente un’idea” implica un’inevitabile traduzione dal linguaggio mentale al linguaggio verbale. Un altro esempio che Wittgenstein fornisce per farci capire quello che intende riguarda una situazione ordinaria, piuttosto frequente: invita a immaginare cosa succede nel momento in cui ci sfugge una parola. In quel caso, possiamo venirci suggerite molte parole, ma noi le rifiutiamo: non sono quelle cui ci riferivamo, fino a che non viene pronunciata proprio quella che avevamo in testa (“That is what I meant!”, scrive lui) (cf. Wittgenstein 2000: 41).

L’uso delle parole sarebbe allora quello di condurci, come richiami, perché sorgono da immagini mentali che precedono il processo traduttivo in forma di parola stessa. A guidarci è un’immagine che però prenderà le sembianze di una parola solo perché conosciamo già quella parola. Altrimenti, la nostra esperienza non sarà organizzata tramite la lingua, che resta la forma di vita più diffusa: per la comunicazione interpersonale, per riconoscerci come viventi umani e così darci sollievo:

Anche le parole sono richiami, non definiscono niente, chiamano qualcosa perché resti con noi. E quello che possiamo fare è chiamare le cose, invocarle perché vengano a noi con i loro racconti: chiamarle perché non diventino tanto estranee da partire ognuna per conto suo in una diversa direzione del cosmo, lasciandoci qui incapaci di riconoscere una traccia per orientarci (Celati 2011: 134).

In risposta, esclamerebbe Wittgenstein: “L’ascoltare va, per così dire, *in cerca* di un’impressione uditiva e pertanto non può indicarla; ma può solo indicare il

luogo in cui la cerca” (1980: § 671).

Suono e pensiero nella lingua verbale “condividono le medesime caratteristiche topologiche” (Lo Piparo 1991: 219: traduzione mia); ne consegue che il pensiero verbale è in sé stesso corporeo e fenomenico, perché esso “non cerca un corpo qualsiasi (questo o quel suono articolato) per diventare fenomeno e res” (Virno 2003: 123), bensì il suono in quanto significativo è sua parte integrante e definitoria. Non si tratta di esprimere a parole ciò che si pensa, bensì di “ricondurre il pensiero a quell’insieme di oggetti transizionali e transindividuali che è il linguaggio” (ivi: 124).

Ecco perché è esercizio di senso occuparsi della fisionomia delle parole, del loro suono e della loro forma, ed è confermato il nostro interesse per la musicalità della lingua, avendo ristretto il campo dal linguaggio verbale alla pratica narrativa.

Scriva Celati, in un passo che potrebbe essere stato scritto da Wittgenstein:

Mi viene in mente un aneddoto a proposito di Mozart, il quale davanti a non so che principe sta suonando una sua musica, e quando ha finito qualcuno commenta: “Bella questa musica, ma cosa vuol dire?”; al che Mozart risponde: “Cosa vuol dire? Adesso glielo spiego”; e si mette a suonare di nuovo la sua musica. Le cose stanno così anche per le narrazioni, come per le musiche (2011: 31).

Ecco come prova a spiegarlo il filosofo:

Ciò che chiamiamo “comprendere un enunciato” è, in molti casi, molto più simile al comprendere un tema musicale di quanto penseremmo. [...] [C]omprendere un enunciato è molto più simile di quanto sembri a prima vista a ciò che nella realtà accade quando noi comprendiamo una melodia. Infatti, comprendere un enunciato, noi diciamo, indica una realtà fuori dell’enunciato. Mentre invece si potrebbe dire: “Comprendere un enunciato significa afferrare il suo contenuto; ed il contenuto dell’enunciato è nell’enunciato” (Wittgenstein 2000: 213).

La musica viene infatti in soccorso alla filosofia laddove a parole è impossibile descrivere un necessario cambio di passo sulla comprensione linguistica. Le *Ricerche Filosofiche* sono il tentativo di dimostrare che l’approccio utilizzato fino ad allora per la comprensione del linguaggio è in realtà solo un tipo

di gioco linguistico rispetto alla molteplicità di quelli possibili: la denominazione e l'ostensione, fulcri del linguaggio per Sant'Agostino (cf. Wittgenstein 1980: § 1-4), non sono tutto ciò che può essere il linguaggio, esse ne sono bensì un modo d'uso, organizzato in una propria grammatica, come lo sono l'interrogazione, la descrizione, la congettura, il comando, la battuta, l'elaborazione di un'ipotesi e la sua prova, la risoluzione di un problema di aritmetica... (cf. *ivi*: § 23), la narrazione, la traduzione.

Aggiunge Celati:

Come la musica [il parlato] è un sistema che trascende il livello del linguaggio articolato e come la musica avrebbe bisogno, per essere esposto, d'una partitura dove si indichi l'altezza delle note (i gradi d'enfasi), la chiave d'interpretazione (comica, drammatica), i valori temporali (Celati 2017: 293).

Lo scrittore e traduttore è sollecitato, più precisamente, dal "corpo fisico della parola" (Pedone in Belpoliti, Sironi, Stefi 2019: 364): "La macchina verbale dell'*Ulysses*, più che un romanzo, è un fiume di pensiero parlato cui abbandonarsi sull'onda di un'immaginazione sonora, tra mosse di voce, pause estatiche, ritorni e trapassi, incallimenti, apparizioni e sdrucchioli, senza la pretesa di 'capire tutto'; qui le gerarchie sono abolite, tutto ha la stessa dignità, dalle canzonette alle insegne pubblicitarie alle citazioni della Bibbia e di Shakespeare, tutto è umano e mobile e carico della grazia casuale di ciò che vive" (*ivi*: 364).

Nel pensare alla narrativa come materia prettamente sonora, talvolta musicale, ben presto si incappa nel topos ricorrente del testo come "spartito" o "testo-partitura" (Gramigna 2019: 157) per la voce. Richiamando l'esigenza della lettura ad alta voce, l'esperienza orale (e performata) del narrare si vuole biunivoca: infatti, "[è] come se lo scrittore avesse avuto bisogno di mettere il testo alla prova del corpo, del suono, per poterlo scrivere" (*ibidem*). Vale per Celati quello ch'egli stesso scriveva dello stile di Céline, ovvero che va "letto come si studiano gli spartiti, la cui esecuzione alla fine è sempre in parte aleatoria, e mai riducibile a un preciso 'oggetto' – a oggettività delle cose" (Celati 2019: 193).

Così anche le traduzioni celatiane richiedono una fruizione "all'insegna del suono, della musica, ma anche del senso e dei sensi" (Gramigna 2019: 157), come

diceva Celati per Céline, ovvero: "la lingua argotica [...] forse si intende meglio esercitandosi a leggerla ad alta voce, perché solo così si segue da vicino la mutevolezza degli umori, le dissonanze, le variazioni ritmiche, la sonorità jazz" (Celati 2019: 193). Non si tratta di jazz nel caso di Celati, bensì di una musicalità che porta "allo scoperto ciò che resta quando viene disattivato il potere di significazione [della lingua]" (Oliva 2016: 215): la disarticolazione della lingua verso il sonoro delle parole è dunque prova reiterata dello "sgambetto" (Belpoliti in Celati 2016a: XI) fatto al linguaggio che lascia apparire la facoltà che lo connota. In ogni occasione, è esattamente la sospensione della trasmissione di puri contenuti linguistici a dare modo alla facoltà di dire di prendere uno spazio che è in primo luogo uditivo e acustico.

Conclusioni

Se consideriamo che – come per la parlata dei Gamuna (cf. Celati 2016b: 1537) – il ritmo, in quanto significanza, è tonalità di un testo, possiamo concludere che in Celati il ritmo è contraddistinto dal flusso del raccontare cui ci abbandoniamo in ascolto. Ecco perché non può esistere traduzione che non presti orecchio al testo, nell'ambito di una (ri)scrittura come una terapia che conduce a mettersi in contatto con "l'uso delle parole" (Kuon 2002: 176), sfrondate delle stratificazioni sulla forma, sulle scuole e sulle ideologie che lo soffocano.

Secondo Paolo Virno, esistono alcune figure che sanno attraversare quella "terra di nessuno" che è il linguaggio: si tratta dell'infante, dell'afasico e del traduttore (2003: 161). Come dice Wittgenstein, le parole sono strumenti da intendersi per l'uso che ne facciamo. Celati, traduttore e narratore, grazie all'ascolto per il carattere prettamente sinestetico della lingua, attraversa il linguaggio guidato dal suono di questi strumenti: poiché il significato è stato messo da parte, il testo narrativo ha una tonalità (un senso o una significanza) grazie all'organizzazione delle parole intese prima di tutto nel loro carattere significante. L'attraversamento del linguaggio gli permetterà di portare alla luce una traduzione che tiene memoria di questa esplorazione: infatti, uno degli interessi prettamente filosofici per le narrazioni di Celati verte sulla sua capacità di narrare mettendo in esposizione le condizioni di esistenza del linguaggio.

“Ci sono delle storie che valgono solo per quello che non è immaginabile”, dice Celati. E poi: “Le storie valgono di più se c’è tutto un non immaginabile che sta dietro le parole e le cose. Perché credo che sia quello il regno dei narratori: quello che non è immaginabile, quello che uno non ti può far vedere” (in Ferrario 2003). Sono queste le storie che Celati scrive e traduce. O meglio, nel tradurre va alla ricerca di questo “inimmaginabile”, che non si può vedere ma si può *sentire*. Significa mettere l’attenzione sulla capacità di percezione stessa, sull’aprire il possibile (il poter-dire) di ciò che con la lingua non può essere mai detto in modo esaustivo.

Per quanto, nel corso di questo articolo, abbiamo sempre fatto riferimento al “secondo” Wittgenstein, è lecito in conclusione riportare alla memoria la celeberrima ultima proposizione dell’opera capitale del “primo” Wittgenstein: “[D]i ciò di cui non si può parlare, si deve tacere” (Wittgenstein 1954: prop. 7). Facciamo continuare Celati: “A partire da questo punto di vista, cominci a sentire un’altra storia al contrario, e cioè che l’inimmaginabile è dappertutto attorno a noi” (Ferrario 2003). Allora, chiosa Wittgenstein: “Non *come* il mondo è, è il mistico, ma *che* esso è” (Wittgenstein 1954: 283): servirsi di Wittgenstein per tradurre è, per Celati, uno dei modi per invitare alla meraviglia.

Note

* Il presente articolo è il risultato di una ricerca condotta presso il Fondo Celati della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e si avvale, tra gli altri, di materiali inediti forniti da Gillian Halley, che ringrazio.

¹ In guisa di premessa, recuperiamo la coppia aristotelica potenza-atto per rimetterla a fuoco con gli elementi linguaggio-lingua. Come potenza e atto non sono la stessa cosa, ma l'una la condizione di possibilità dell'altro, così il linguaggio è ben altro dalla lingua, perché il linguaggio (la facoltà di dire) sottende l'istituzione storico-naturale che è la lingua, intesa come catalogo di atti linguistici.

² Busta 11/108, Fondo Gianni Celati.

³ "Ci sono filosofie rappresentative della loro epoca perché ne esprimono in modo esemplare certe tendenze profonde ed altre, come quella di Wittgenstein, che lo sono per la considerevole energia spirituale che adoperano per resistere a tali tendenze, per non dire le cose che vorremmo sentire"; trad. mia.

⁴ "Tutto quello che l'autore del *Tractatus* ha detto o suggerito sulla morale potrebbe riassumersi, in un certo senso, semplicemente in un triplo divieto: non predicare, non giudicare, non fondare"; trad. mia.

⁵ Ringrazio di cuore Cecilia Monina per avere trascritto queste note di Celati ed averci restituito la pagina nella sua interezza.

⁶ Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundäre der Welt. Materiale inedito fornito da Gillian Haley Celati nella primavera 2018, risalente al 1989, scritto a Noron-L'Abbaye.

⁷ Barron P., "From Verso la foce (Towards the River's Mouth), by Gianni Celati", in *Italica*, vol. 92, n. 4, inverno 2015, pp. 988-1003: 989: "Musicality in Towards the River's Mouth draws on common speech, the rhythms of walking, and sounds of ordinary places, creating a generous 'breathing of phrases' that extend out through slowed-down time and space in order to record myriad nuances of the physical world"; traduzione mia.

⁸ "Ciò che passa di bocca in bocca non si sa mai bene come si scrive; ciò che passa attraverso il libro deve essere scritto secondo la lettera, 'alla lettera'. Si perde non solo il gioco della bocca che pronuncia i suoni, ma il movimento del corpo nella recitazione. Ciò che passa di bocca in bocca non è mai uguale a se stesso, perché non è mai una questione di senso, è sempre una questione di suono. [...] [A] ppena questo suono è preso per quello che è, si riattiva la mobilità del suono, il suono delle poesie didattiche diventa simile a quello delle rime senza senso. Il senso e il nonsenso diventano la stessa cosa" (GruppoA/DAMS 1978: 48).

Bibliografia

- AGAMBEN G. (2008), *Il linguaggio e la morte* [1982], Einaudi, Torino.
- BARRON P. (2015), "From Verso la foce (Towards the River's Mouth), by Gianni Celati", in *Italica*, vol. 92, n. 4, inverno 2015, pp. 988-1003.
- BOUVERESSE J. (1973), *Wittgenstein: la rime et la raison*, Editions de Minuit, Paris.
- BELPOLITI M., SIRONI M., STEFI A. (2019) (a cura di), *Gianni Celati. Riga 40*, Quodlibet, Macerata.
- CELATI G. (1973), "Il racconto di superficie", in *il verri*, 1, marzo 1973, pp. 93-114.
- ID. (1992), (a cura di), *Narratori delle riserve*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1993) "Lettera da Brighton del 22 aprile 1994", PALMIERI N. (a cura di), "Dieci lettere a Daniele Benati (1993-1998)", in *Griseldaonline*, 14 luglio 2017, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-dieci-lettere-daniele-benati-1993-1998>, consultato il 13 febbraio 2023.
- ID. (2011), *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata.
- ID. (2013), "Prefazione", in JOYCE J., *Ulisse*, Einaudi, Milano.
- ID. (2016a), *Romanzi, cronache e racconti*, BELPOLITI M., PALMIERI N. (a cura di), Mondadori, Milano.
- ID. (2016b), *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata.
- ID. (2017), "Parlato come spettacolo", in *Animazioni e Incantamenti*, PALMIERI N. (a cura di), L'Orma, Roma, pp. 282-93.
- ID. (2019), *Narrative in fuga*, Quodlibet, Macerata 2019.
- DE CAROLIS M., MARTONE A., (a cura di) (2002), *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*, Quodlibet, Macerata.
- DE IACO M. (2018), "'La parola ha un'anima'. Significato, musica e scrittura in Wittgenstein", in *AdVersus. Revista di Semiòtica*, Xv, 34, IIRS Roma-Buenos Aires, pp. 56-69.
- GRAMIGNA V. (2019), *Le scritture in ascolto. Sentimenti e musica nella prosa francese contemporanea*, Quodlibet Studio, Macerata.
- GRUPPO A/DAMS (1978), *Alice disambientata: materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, L'Erba Voglio, Milano.
- KAFKA F. (2004), *Aforismi di Zùrau* [1946], trad. it. R. Calasso, Adelphi, Milano.
- KUON P. (2002), "La poetica del Semplice: Celati & Co.", in KUON P., BANDELLA M. (a cura di), *Voci delle pianure*. Atti del Convegno di Salisburgo: 23-25 marzo 2000, Franco Cesati Editore, Firenze.
- LACQUE-LABARTHE P. (1980), *La melodia ossessiva. Psicanalisi e musica*, trad. it. G. Comolli, Feltrinelli, Milano.
- LAUGIER S. (2015), "Voice as Form of Life and Life Form", in Moyal-Sharrock D., Donatelli P. (a cura di), *Special Issue: Wittgenstein and Forms of Life*, Vol. 4 N. O, *Nordic Wittgenstein Review*, pp. 63-82.
- LO PIPARO F. (1991), "Le signe linguistique est-il à deux faces? Saussure et la topologie", in *Cahiers de Ferdinand de Saussure*, 45, Genève 1991, pp. 213-21.
- MARCOALDI F. (1989), "Le virgole di Celati", in *la Repubblica*, 11 novembre 1989, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/11/11/le-virgole-di-celati.html>, ultima consultazione il 1/06/2018; anche in BELPOLITI M., STEFI A. (2022), *Il transito mite delle parole*, Quodlibet, Macerata, pp. 180-5.
- MESCHONNIC H. (2009), *La critique du rythme. Anthropologie historique du langage* [1982], Verdier, Paris.
- MICHELETTI G. (2017), "Recensione a Gianni Celati, Romanzi, cronache e racconti", in *Rivista di Studi Italiani*, XXXV, 1, Aprile 2017, pp. 343-5.
- MICHELETTI G. (2019), "Tradurre a orecchio. Forme di auscultazione celiniana ne *Il Ponte di Londra* tradotto da Gianni Celati e Lino Gabellone", in CANCRO T., DE PAOLI C., RONCEN F., RUSSO V. (a cura di), *Oralità e scrittura: i due volti delle parole*, Padova University Press, pp. 181-193.
- OLIVA S. (2016), *La chiave musicale di Wittgenstein. Tautologia, gesto, atmosfera*, Mimesis, Milano-Udine.

- PAIONI G. (2015), *La voce e la scrittura*, Aras edizioni, 2015.
- PEDONE F. (2013), "E' l'incanto del suono a far vibrare il senso", in BELPOLITI M., SIRONI M., STEFI A. (2019), *Gianni Celati. Riga 40*, Quodlibet, Macerata, pp. 363-5
- PERISSINOTTO L. (2017), *Wittgenstein. Una guida*, Feltrinelli, Milano.
- VIRNO P. (2003), *Quando il verbo si fa carne*, Bollati Boringhieri, Torino.
- VIRNO P. (2010), *E così via all'infinito. Logica e antropologia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- VOLTOLINI A. (1998), *Guida alla lettura delle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- WEST R. J. (2000), *The Craft Of Everyday Storytelling*, Toronto University Press, Toronto.
- WITTGENSTEIN L. (1954), *Tractatus Logico-Philosophicus* [1922], Bocca, Milano-Torino.
- WITTGENSTEIN L. (1980), *Ricerche filosofiche* [1953], Einaudi, Milano.
- WITTGENSTEIN L. (2000), *Libro blu e libro marrone* [1965], a cura di A.G. Conte, Einaudi, Torino.
- ZUMTHOR P. (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, trad. e cura di Di Girolamo C., Il Mulino, Bologna.

Filmografia

- FERRARIO D. (2003), *Mondonuovo*, Movie Movie.