



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



29

I/2023

GIANNI CELATI E L'ARTE DELLA TRADUZIONE

A cura di | Edited by | Sous la direction de

Marco Belpoliti, Gabriele Gimmelli & Marina Spunta



elephantandcastle.unibg.it

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO

ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO

è un progetto editoriale del
Gruppo di ricerca "Arts and Humanities"
affidente al Dipartimento di
Lettere, Filosofia, Comunicazione
dell'Università degli studi di Bergamo

Direttore fondatore

Alberto Castoldi

Direttrice di pubblicazione

Franca Franchi

Comitato direttivo

Marco Belpoliti
Alberto Castoldi
Jacques Dürrenmatt
Franca Franchi
Anna Maria Testaverde
Alessandra Violi

Comitato scientifico

Marco Belpoliti (Università degli studi di Bergamo)
Jacques Dürrenmatt (Sorbonne Université)
Franca Franchi (Università degli studi di Bergamo)
Didier Girard (Université Lumière Lyon 2)
Elio Grazioli (Università degli studi di Bergamo)
Rosalind Krauss (Columbia University)
Arnauld Maillet (Sorbonne Université)
Claudio Milanesi (Université Aix-Marseille)
Daniel Müller-Nielaba (Universität Zürich)
Nunzia Palmieri (Università degli studi di Bergamo)
Anna Maria Testaverde (Università degli studi di Bergamo)
Amelia G. Valtolina (Università degli studi di Bergamo)
Giovanni Carlo Federico Villa (Università degli studi di Bergamo)
Alessandra Violi (Università degli studi di Bergamo)

Comitato di redazione

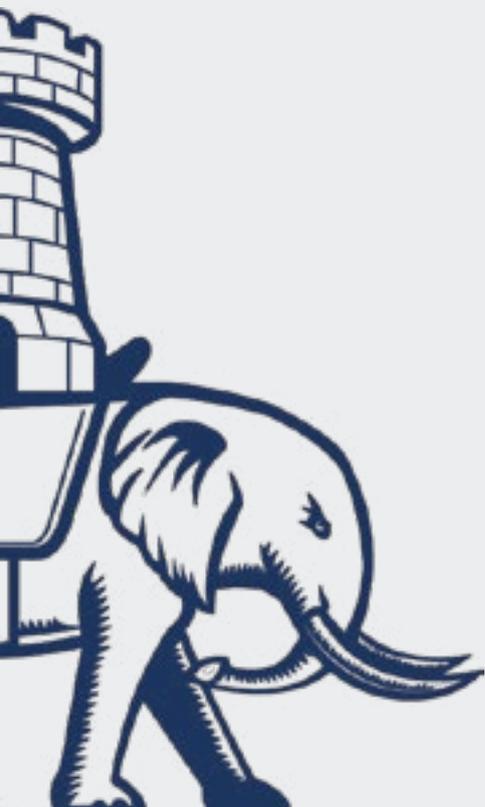
Raul Calzoni, Paolo Cesaretti, Stefania Consonni,
Elisabetta De Toni, Michela Gardini, Gabriele Gimmelli,
Francesca Guidotti, Elena Mazzoleni, Maria Elena Minuto,
Francesca Pagani, Francesca Pasquali, Greta Perletti,
Giacomo Raccis, Alessandro Rossi, Luca Carlo Rossi,
Andrea Zucchinalli

Coordinatore responsabile

Giacomo Raccis



Tutti i contenuti sono rilasciati con Licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International



29
I/2023

GIANNI CELATI E L'ARTE DELLA TRADUZIONE

A cura di | Edited by | Sous la direction de
Marco Belpoliti, Gabriele Gimmelli & Marina Spunta

2 **Editoriale**
Marco Belpoliti, Gabriele Gimmelli & Marina Spunta

SAGGI

14 **"Far sentire la voce dell'altro":
traduzione come risonanza nella poetica di Gianni Celati**
Marina Spunta

30 **"Però che senso ha andare avanti con queste storie? Nessuno".
Gianni Celati traduttore di "From an Abandoned Work" di
Samuel Beckett**
Giacomo Micheletti

41 **Uno "slancio senza più pretese":
l'*Ulisse* secondo Celati fra parodia e oralità**
Simone Giorgio

53 **Celati, la stilistica e la voce di Molly**
Daniela Vladimirova

66 **"[We] would prefer not to".
Metodologie e itinerari critici di Celati e Pavese traduttori di
Melville**
Livio Lepratto

80 **Celati e Hölderlin. Di case e di abitudini**
Arianna Marelli

89 **Ascoltare per tradurre:
Celati legge Wittgenstein**
Irene Aurora Paci

102 **"Un celebre occupatore di città":
una riscrittura tra monumento e racconto**
Marco Codebò

DALL' ARCHIVIO

114 **Tra "skaz" e "sprezzatura". Problemi di traduzione da Beckett**
Gianni Celati

TESTIMONIANZE

122 **Danci, traduttore dilettante.
Per una traduzione inglese de *Le avventure di Guizzardi***
Daniele Benati



- 128** **Cosa ho imparato sull'arte della traduzione letteraria da Gianni Celati (se sono riuscito a imparare qualcosa)**
Jean Talon Sampieri
- 133** **Re-translating Gianni Celati's *Narratori delle pianure***
Robert Lumley
- 140** **Le traduzioni spagnole di Gianni Celati**
Maria J. Calvo Montoro
- 150** **Celati's Transverse Adventures into the Errant Familiar**
Patrick Barron
- 156** Autrici/Autori | Contributors

In copertina

Gianni Celati negli Stati Uniti, 1979.

Un ringraziamento a Paola Lenarduzzi per aver messo a disposizione l'immagine.

GIANNI CELATI E L'ARTE DELLA TRADUZIONE

A cura di | Edited by | Sous la direction de
Marco Belpoliti, Gabriele Gimmelli & Marina Spunta

EDITORIALE

Gianni Celati e l'arte della traduzione

MARCO BELPOLITI

Università degli studi di Bergamo
marco.belpoliti@unibg.it

GABRIELE GIMMELLI

Università degli studi di Bergamo
gabriele.gimmelli@unibg.it

MARINA SPUNTA

University of Leicester
ms96@leicester.ac.uk

Parole chiave

Teoria della traduzione
Pratica traduttiva
Dialogo
Suono/Voce/Ritmo
Risonanza

Keywords

Translation theory
Translation practice
Dialogue
Sound/Voice/Rhythm
Resonance

Abstract

Questo editoriale pone l'accento sull'idea e la pratica traduttive nell'opera e nella poetica di Gianni Celati, sostenendo la necessità di una rilettura della sua produzione a partire da tale presupposto. Dopo un'introduzione sullo stato dell'arte su Celati e la traduzione e dopo aver spiegato ciò che ha mosso l'iniziativa di questo numero monografico, il saggio colloca l'idea celatiana di traduzione in linea con il *cultural turn* negli studi sull'argomento e in dialogo con le attuali teorie sulla traduzione. Sosteniamo che per Celati la traduzione è un mezzo vitale di trasmissione culturale, attraverso un dialogo continuo con il testo e le tradizioni linguistiche a cui appartiene. Questo dialogo prende la forma di "un continuum di pratiche" (Polezzi 2022), che possono potenzialmente produrre un effetto *ricochet* inaspettato sul testo originale e sulla sua cultura di provenienza. Tutto questo in Celati emerge nel primato che egli accorda al suono, alla voce e al ritmo; nello sforzo di stabilire una risonanza con il testo di partenza; e nel considerare la traduzione come un "parlamento", pratica affettiva continua e perfezionabile.

This editorial posits the significance of the idea and of the practice of translation in Gianni Celati's works and poetics, and contends the need for novel reading of his oeuvre moving from this assumption. After introducing the state of the arts on Celati and translation, and explaining the scope of the volume, the essay positions Celati's notion of translation in line with the "cultural turn" in Translation Studies, and in dialogue with current translation theories. We contend that Celati understands translation as a vital means of cultural transmission, occurring through an ongoing dialogue with a text and with the linguistic traditions to which it belongs. This dialogue takes the form of "a continuum of practices" (Polezzi 2022) which can potentially produce unexpected ricochet effects on the original text and its culture. For Celati this emerges in the primacy that he affords the sound, voice and rhythm, and in his effort to establish a resonance with the original text, and in rewriting translation as a "parlamento", a concert of voices, and as an ongoing, perfectible, affective practice.

1. La decisione di dedicare a Gianni Celati (Sondrio, 10 gennaio 1937-Brighton, 3 gennaio 2022) questo nuovo numero di *Elephant & Castle* risponde a diverse ragioni, prima fra tutte la necessità di sottolineare l'importanza dell'attività di Celati come traduttore, sia in relazione alla sua poetica e scrittura creativa, sia alla luce delle recenti teorie sulla traduzione. Un aspetto ancora relativamente trascurato dalla critica, malgrado la figura di Celati e la sua opera abbiano conosciuto, negli ultimi anni, una crescente attenzione, anche e soprattutto fuori dell'Italia. Con cadenza pressoché regolare, infatti, numerosi convegni (Salisburgo, 2000; Leicester, 2007; Copenaghen, 2009; Cork, 2016; Strasburgo, 2018; Londra, 2020), con i relativi volumi, hanno indagato vari aspetti della sua opera. Parallelamente, una serie di pubblicazioni ha contribuito a collocare Celati nel posto che gli spetta nel canone della letteratura italiana a cavallo dei due secoli, aprendo prospettive di studio e di lettura con cui sarà necessario fare i conti per molti anni a venire. Un'opera di valorizzazione avviata già alla fine degli anni Novanta dagli studi di Rebecca West (poi confluiti nella monografia *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, pubblicata nel 2000) e culminata nel 2016 con la pubblicazione del "Meridiano" Mondadori interamente dedicato a lui, curato da Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri.

Al tempo stesso, abbiamo voluto proseguire un dialogo tra studiosi, scrittori e traduttori avviato già pochi mesi dopo la scomparsa dello scrittore, nel corso della giornata di studio e di commemorazione "Homage to Gianni Celati", organizzata da Marina Spunta all'Istituto di Cultura Italiana di Londra il 27 aprile 2022, a cui hanno preso parte Marco Belpoliti e alcuni degli autori ospitati nella terza sezione di questo numero.¹

Ci è sembrato che *Elephant & Castle* fosse il luogo ideale per continuare questo dialogo, soprattutto perché nel corso degli anni ha ospitato numerosi contributi di e su Celati. È stato proprio lui a inaugurare nel 2010 la seconda serie della rivista, regalando a Nunzia Palmieri un testo teatrale inedito, la "pantomima in due atti" *Bollettino del diluvio universale* (2010), insieme a due preziose traduzioni dal francese, rispettivamente da Rimbaud ("Il battello ubriaco, poema di geografia immaginaria", dal *Bateau ivre* del 1871) e da Baudelaire ("Il viaggio, parabola del turismo futuro", dal *Voyage* del 1859). Proprio tale gruppo di

scritti è stato il nucleo da cui ha preso forma il primo fascicolo della nuova serie della rivista, curato dalla stessa Palmieri e interamente dedicato ai "Diluvi". Inoltre, come ha ricordato di recente la curatrice nel corso di un incontro pubblico dedicato al ventennale della rivista,² Celati volle essere presente alla presentazione del numero, allestendo per l'occasione una lettura scenica del *Bollettino*, insieme con Palmieri, un attore professionista e una studentessa dell'Università. Il rapporto a distanza con lo scrittore è continuato nel tempo, e nel dicembre del 2018 *Elephant & Castle* ha dedicato a Celati il fascicolo n.19, curato ancora da Palmieri, che raccoglie gli atti della giornata di studi (Università degli studi di Bergamo, 4 maggio 2018) dedicata al romanzo *Lunario del paradiso*, di cui ricorrevano i quarant'anni della prima edizione (1978).

Multidisciplinare e multimediale, l'opera celatiana ha intersecato linguaggi e ambiti del sapere fra loro diversissimi, dalla filosofia all'antropologia, dalla fotografia al fumetto, dal teatro al cinema.³ L'opera di Celati si presenta insomma in continuo movimento, al pari della sua stessa avventura esistenziale. Un movimento in cui l'idea del tradurre gioca un ruolo centrale, inteso nel senso letterale di "trasportare/trasportarsi" altrove, di provare a uscire da sé, di guardare se stessi con gli occhi dell'altro.

Non è un caso, forse, che l'attività del Celati traduttore non soltanto scorra in parallelo a quella del Celati narratore, ma per certi versi l'abbia anticipata: il suo libro d'esordio, nel 1966, è appunto una traduzione, quella della *Favola della botte* di Jonathan Swift; apparsa presso il piccolo editore bolognese Sampietro, sarà da lui stesso interamente rifatta nel 1990 per la casa editrice Einaudi. Da lì in poi, per Celati l'attività di traduzione non ha di fatto conosciuto soste. Come ricorda giustamente Franco Nasi,

L'elenco dei testi e degli autori tradotti [da Celati] sarebbe sufficiente a riservargli un posto di primo piano fra i traduttori professionisti, coloro cioè che vivono del mestiere di traduttore editoriale o letterario [...]. C'è da restare sbalorditi di fronte non solo alle diverse lingue da cui Celati traduce, ma soprattutto dalla quantità, varietà e importanza dei testi affrontati (Nasi 2019: 140).

Da Céline (*Il ponte di Londra*, Einaudi 1971; *Colloqui con il Professor Y*, Einaudi 1980, in collaborazione con

Lino Gabellone) a Twain (*Le avventure di Tom Sawyer*, Rizzoli 1979), da London (*Il richiamo della foresta*, Einaudi 1986) a Melville (*Bartleby lo scrivano*, Feltrinelli 1991), da Stendhal (*La Certosa di Parma*, Feltrinelli 1993) a Michaux (*Altrove*, Quodlibet 2005, con Jean Talon), per arrivare al lungo, tormentato lavoro sull'*Ulysses* joyciano (Einaudi, 2013): questi sono solo alcuni degli autori che Celati ha affrontato nell'arco di quasi mezzo secolo di attività. Senza contare che il più delle volte, ricorda ancora Nasi, "le versioni sono state accompagnate da brevi saggi, ricchi di analisi critiche sui testi tradotti, sulle difficoltà incontrate nella traduzione, ma anche sull'idea stessa di traduzione" (Nasi 2019: ibidem).

Secondo Celati, l'atto di tradurre nasce innanzitutto dall'esigenza di far propria una storia ascoltata e amata. Così spiegava all'amica e traduttrice Marianne Schneider in un'intervista apparsa nel 2008:

[...] la traduzione io la sento come un modo di riscrivere i libri, e per questo mi piace molto tradurre. Tra il tradurre e il riaccontare c'è qualcosa di simile, ed è l'emozione di metterti in un flusso di immagini che ti guidano momento per momento. La fedeltà in questi casi sta nel mantenere l'energia, i colori, le tonalità di un certo flusso (Celati 2008: 464-465).

Forse è anche a causa della sua idiosincronicità che la critica su Celati ha dedicato scarsa attenzione alla sua attività di traduttore. Fa eccezione in questo senso, oltre al saggio di Nasi già ricordato, il volume collettivo *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura* (2019), curato da Michele Ronchi Stefanati, che raccoglie gli atti del convegno tenutosi a Cork tre anni prima e ospita alcuni contributi dedicati all'analisi di testi specifici: fra questi, segnaliamo quello di Alessandro Carrera sulle traduzioni di Joyce e Bob Dylan, quello di Arianna Marelli su Twain, quello di Giacomo Micheletti su Céline, quello di Filippo Milani su Swift, quello su Perec di Maria Teresa De Palma. Proprio quest'ultima, passando al vaglio critico il rapporto fra Celati e il macrotesto perechiano, invitava a leggere l'opera dello scrittore ferrarese "a partire dalle sue traduzioni, e dai paratesti alle stesse, quasi che essi costituiscono – più ancora che i saggi, gli interventi diretti – una via privilegiata alla sua idea di scrittura" (De Palma 2019: 146).

È anche da suggestioni come queste che prende le mosse questo numero di *Elephant & Castle*. Il lavoro

di Celati e la sua poetica rivelano infatti una concezione ampia di traduzione, intesa come parte integrante di una tradizione culturale che va oltre i confini dell'autorialità, verso un'idea di dialogo fra i testi. Al tempo stesso, il titolo che abbiamo scelto – *Gianni Celati e l'arte della traduzione* – vuole sottolineare il richiamo all'artigianalità, componente essenziale della sua attività di narratore. Il riferimento all'arte va letto dunque secondo l'antico significato di "mestiere", di umile esercizio quotidiano che tuttavia – come testimonia il contributo di Jean Talon Sampieri ospitato nell'ultima sezione di questo numero – non esclude la dimensione collettiva.

2. A partire dal "cultural turn" degli studi di traduzione della fine del XX secolo, che nel porre l'accento sulla cultura nel discorso sulla traduzione ha spostato l'enfasi da un approccio prescrittivo a uno descrittivo, la traduzione si presenta come uno dei nodi del discorso teorico-critico, soprattutto se considerata da una prospettiva transdisciplinare. Recenti studi in campi diversi – dall'estetica ai Translation Studies – pongono la traduzione come un aspetto intrinseco dell'esperienza umana, in quanto esperienza definita dal linguaggio, e della produzione culturale, con relative responsabilità etico/estetiche. Nell'introduzione al numero monografico della rivista *Studi di estetica* dedicata nel 2022 a "Estetica e traduzione", Eleonora Caramelli e Francesco Cattaneo ci ricordano che "in realtà l'essere umano è costantemente impegnato in una traduzione, o meglio, è costantemente in rapporto con il tradurre, ed esprime costantemente se stesso in tale rapporto" (2022: 12); ciò perché "Essere impegnati in una traduzione [...] significa essere impegnati con il linguaggio, fare esperienza del linguaggio" (ibidem). Tale esperienza, per i curatori della rivista, richiede una "sensibilità per la parola, per il corpo della parola, che è anche una sensibilità per l'altro – per il volto e la voce e il corpo dell'altro" (ivi: 15). Inoltre, secondo Caramelli e Cattaneo, all'"istanza estetica di riconoscimento della forma del dire", discussa in vari saggi nel suddetto numero monografico, si affianca anche "un'istanza etica di accoglimento, di ospitalità" (ivi: 15-16), un approccio che dà vita, nelle parole di Giovanni Gurisatti a "un'est/etica della traduzione", a "un'idea di traduzione come pratica est/etica" (Gurisatti 2022 in ivi: 16). L'opera di Gianni Celati testimonia un impegno verso il lavoro di tradu-

zione come modo di esperire il linguaggio (o meglio, i tanti linguaggi e registri linguistici, e le varie tradizioni culturali ad esse connesse) sia in quanto esperienza a un tempo etica ed estetica, cioè originante dall'esperienza sensoriale, sia come corpo a corpo con il linguaggio, che parte necessariamente dalla dimensione sonora della lingua – un tema, quest'ultimo, che ricorre in tutti i saggi inclusi nel presente numero. In questo senso, l'opera del Celati traduttore si inserisce pienamente nel dibattito contemporaneo sulla traduzione.

Partendo da un approccio diverso – dei Translation Studies e Transnational Studies – nel recente saggio "Translation", pubblicato nel *Transnational Modern Languages. A Handbook* (2022), Loredana Polezzi sostiene similmente la centralità della traduzione come un elemento vitale nel meccanismo della trasmissione culturale, sottolineandone l'aspetto etico e il potenziale innovativo come "powerful agent of cultural production and transformation" (2022: 312). In linea con il "cultural turn" degli studi di traduzione, Polezzi abbraccia lo spostamento del baricentro del dibattito verso un approccio descrittivo e "target-oriented", incentrato sulla ricezione della traduzione (ivi: 308), in quanto diparte da nozioni idealizzate e approcci prescrittivi, storicizza la traduzione, e ne sottolinea il ruolo chiave nello scambio culturale, nella creazione e disseminazione di conoscenza, o nella formazione, mediazione e ri-mediazione della memoria (ivi: 308-309). Posta in questi termini, quindi come meccanismo vitale di trasmissione culturale e componente chiave dell'intertestualità, secondo Polezzi, la traduzione è sempre presente, anche in quello che chiamiamo un testo 'originale': "Understood as a vital mechanism of cultural transmission and component of intertextuality, translation is always already present, even in what we call 'an original'" (2022: 309). In quest'ottica la traduzione serve a scardinare nozioni fisse di originalità e autenticità dei testi verso una migliore comprensione di queste stesse nozioni, come pure dell'intertestualità e della tradizione (ivi: 312). Inoltre, secondo la studiosa: "Shattering notions of originality and authenticity calls into question the idea of translation as inherently secondary and derivative, while rewriting, adapting, and post-translation are acknowledged as creative processes" (ivi: 309) (Scardinare le nozioni di originalità e autenticità dei testi mette in questione l'idea di traduzione come

intrinsecamente secondaria e derivativa, mentre riscrittura, adattamento e post-traduzione vengono riconosciute come processi creativi.) Per di più, nel suo saggio Polezzi sposta l'enfasi dalla traduzione come oggetto di studio alla traduzione come approccio metodologico per lo studio di lingue e culture in senso ampio. Allontanandosi dall'enfasi dicotomica tra testo di partenza e di arrivo, la studiosa invita ad estendere il campo della traduzione ponendola come *continuum* di pratiche, sempre in movimento. Nelle sue parole:

As a continuum of practices, translation is a process that does not stop once a target text is completed: rather than being a static bridge between two shores, translation acts like a ping pong ball, which can bounce off in different directions, producing unexpected effects within the target culture and, sometimes, bouncing back towards the source culture.

Come un continuum di pratiche, la traduzione è come un processo che non si arresta al completamento del testo di arrivo; invece di un ponte statico tra due sponde, la traduzione agisce come una pallina da ping pong, che rimbalza in direzioni diverse, producendo effetti inaspettati nella cultura del testo di arrivo e, a volte, effetti di ritorno nella cultura del testo di partenza.

Altri teorici della traduzione come Saša Hrnjez, in un saggio nel sopracitato numero monografico di *Studi di Estetica* del 2022, parlano di un simile effetto *ricochet* in termini di eco o di risonanza – un tema consona alla poetica e prassi celatiana, come discusso nel saggio di Spunta che apre questo numero di *Elephant & Castle*.

È in quest'ottica di rivisitazione degli studi sulla traduzione – secondo alcune delle linee suggerite dai due approcci esemplificati sopra, e delle numerose questioni a loro interconnesse – che si inserisce il presente numero monografico su Gianni Celati e la traduzione. Il nostro intento è duplice: da un lato mettere in luce la centralità del suo lavoro di traduzione sia rispetto alla scrittura creativa che alla poetica celatiana, e quindi offrire un rinnovato approccio alla sua opera che tenga conto del suo corposo lavoro sulla traduzione, dall'altro contribuire al vasto dibattito sulla traduzione, partendo dallo specifico dell'orbita celatiana. Iscrivere la sua opera in un più

ampio discorso teorico serve a sottolineare come, pur nella loro idiosincrasia, le pratica e la poetica traduttive celatiane sono in linea con vari punti nevralgici dell'attuale dibattito sulla traduzione. Come discusso nei saggi che seguono, Celati intende la traduzione in senso ampio, come parte integrante di una tradizione culturale che va oltre i confini dell'autorialità verso un'idea di dialogo fra i testi, di un "parlamento" (un termine caro a Celati, che l'ha adottato nella ripubblicazione di tre dei suoi primi libri), e quindi serve come mezzo per smantellare nozioni ormai antiquate di autorità, autenticità o originalità dei testi, come discusso da Polezzi. In vari scritti, tra cui il saggio "Tra 'skaz' e 'sprezzatura': problemi di traduzione da Beckett" (1999), incluso in questo volume, Celati riflette sulla centralità della memoria culturale, delle variegate tradizioni linguistiche e culturali che informano i testi e dei loro molteplici dialoghi intertestuali, e riscrive così la traduzione come un'operazione creativa *tout court*.

Inoltre, tesa com'è a sottolineare la componente creativa del lavoro di traduzione, la posizione di Celati sembra concordare con quegli studi che mettono in discussione il tradizionale divario tra scrittura creativa e traduzione. Tra questi Henri Meschonnic in *Ethics and Politics of Translating* (2011) insiste sugli aspetti creativi della traduzione, Susan Bassnet critica la distinzione egemonica tra scrittura e traduzione (2006: 173), e Kirsten Malmkjær in *Translation and Creativity* (2022) sostiene che la traduzione è un'attività sempre creativa. Similmente, in *Literature as Translation/ Translation as Literature* (2014), Christopher Conti e James Gourley propongono una "shared identity of literature and translation as creative acts of interpretation and understanding" (quarta di copertina) (identità condivisa tra la letteratura e la traduzione come atti creativi di interpretazione e di comprensione). Sulla scia dell'esempio celatiano, il nostro volume intende avvicinare i campi degli studi letterari e culturali e quelli di traduttologia, al fine di collocare la sua opera all'interno di un più ampio dibattito interdisciplinare su scrittura e traduzione letteraria.

In *Ethics and Aesthetics of Translation* Harriet Hulme ci ricorda che "Translation is always a dialogue" (2018: 3). Similmente, per Celati la traduzione è sempre un dialogo – tra scrittura creativa e traduzione, tra diversi mondi linguistici e tradizioni culturali, tra pratica e poetica traduttive, e in primo luogo tra

testi – un dialogo che non termina con la pubblicazione del testo di arrivo, ma che, come nell'immagine della partita di ping pong evocata da Polezzi, rimane aperto a infiniti rimbalzi, a infinite risonanze. Celati è ben consapevole del ruolo del traduttore come mediatore culturale, sia nei confronti della propria cultura che verso quella del testo di partenza, e dei rischi di appropriazione o revisionismo culturale insiti nell'operazione. Come sostiene Hulme, "When translating, we confront the spectres of the past – the original text, language, author and moment of publication" (2018: 2) (Quando traduciamo, entriamo in dialogo con gli spettri del passato – il testo originale, la lingua, l'autore e il momento di pubblicazione). Hulme si chiede come dovremmo negoziare questi spettri, nei loro termini o nei nostri, e se queste due prospettive potranno mai essere allineate e esenti dai rischi di annessione o cancellazione culturale (ibidem). Similmente, nel libro *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Emily Apter ci rammenta che "Translation studies has always had to confront the problem of whether it best serves the ends of perpetuating cultural memory or advancing its effacement" (2006: 5) (Gli studi sulla traduzione hanno sempre dovuto affrontare il problema di come sforzarsi di perpetuare la memoria culturale oppure operare per la sua cancellazione) e che "A good translation, as Walter Benjamin famously argued, makes possible the afterlife of the original" (ibidem) (Una buona traduzione, come sosteneva Walter Benjamin, rende possibile la sopravvivenza dell'originale). È proprio il profondo dialogo che la traduzione stabilisce con un testo a garantirne la sopravvivenza, o piuttosto la "vivenza" in un'altra lingua e cultura, per citare il titolo di un racconto celatiano, ritradotto da Robert Lumley in questo volume. Se, come afferma Gurisatti, "ogni traduzione comporta sempre un margine di intraducibilità" di un testo, d'altro canto "non è detto che la traduzione non possa determinare un *guadagno*", cioè permettere di "coglierne meglio il senso peculiare, e ciò proprio in virtù della sua trasmutazione creativa in una lingua differente" (2022: 67). Per di più, "La 'grande' traduzione non ci fa solo *riconoscere* il testo originale, ma ce lo fa *conoscere* (ovvero: *incontrare*) per davvero" (ivi: 68). Nel condividere questo approccio, come Calvino che vedeva nel tradurre il vero modo di leggere un testo, come emerge dal titolo del celebre saggio del 1982, Celati è conscio della

natura euristica dell'atto del tradurre, quale atto di significazione e metodo di ricerca verso un equivalente sempre perfezionabile. In ultimo, ma non meno importante, la traduzione per Celati è un dialogo interno, una costante riflessione critica sulla propria pratica, in linea con una poetica restia alla fissazione, e aperta al riverberare del suono. Tale approccio è consona a quello di Antoine Berman che nel saggio *Toward a Translation Criticism* dichiara che "translators and translation scholars should reflect on translation in a way that combines theoretical considerations with the experience of translation" (Berman in Kadiu 2019: 2) (i traduttori e i teorici della traduzione dovrebbero riflettere sulla traduzione in maniera da combinare considerazioni teoriche con l'esperienza della traduzione).⁴

Secondo Stefano Marino, "Nella nostra epoca altamente tecnologizzata e informatizzata, la prassi della traduzione sembra essere spesso concepita in modo schematico e meccanico, come se si trattasse di una pratica che è possibile svolgere freddamente, a tavolino, in modo calcolato o per l'appunto meccanico, semplicemente 'seguendo le regole'" (2022: 97), secondo un paradigma ormai sorpassato, che cerca "un significato per ogni parola o per ogni proposizione, assicurando così la certezza e l'univocità della traduzione" (ivi: 98). D'altro canto, studi recenti, tra cui la teoria dell'improvvisazione di Bertinetto (2018; 2021), a cui Marino si ispira, criticano questo paradigma, sottolineando invece l'importanza dell'orecchio e della pratica traduttiva, piuttosto che rigide teorie, e di una pratica che sia fluida, creativa e conscia della propria perfezionabilità. Partendo dal concetto wittgensteiniano di "gioco linguistico", discusso nelle *Ricerche filosofiche*, tra cui il filosofo tedesco include anche il "[t]radurre da una lingua in un'altra" (1999: 21-22), Marino arriva a sposare "l'idea secondo cui anche il tradurre, al pari di tante altre cose che contraddistinguono il nostro modo di 'essere nel mondo' o, volendo, la nostra 'forma di vita', vada concepito essenzialmente come una prassi, ovvero in termini operativi, pratici, funzionali" (2022: 98). Sfruttando varie teorie linguistiche e filosofiche – tra cui Quine, Wittgenstein, Benjamin, Gadamer – lo studioso propone una "prassi ragionevole del 'seguire una regola'" che "accanto all'ovvio requisito del possesso di conoscenze, regole e norme, prevede una non meno decisiva componente paragonabile a una sorta di tatto"

(2022: 112), un approccio in cui "non ci sarà alcuna regola ulteriore in grado di istruirci", ma "sarà semmai la prassi stessa a istruirci e guidarci" (ivi: 114). Nelle sue parole, infatti, il traduttore "deve anche sapere un po' 'indovinare' [...] e forse persino 'improvvisare'" (ibidem), definendo improvvisazione sulla scia di Bertinetto come "una particolare intelligenza pratica, una sorta di "agire senza sapere esattamente che cosa e come fare", "qualcosa che si fa [...] senza sapere come applicare una regola di azione" (Bertinetto 2018: 68-69, in Marino 2022: 112).

La poetica e pratica traduttive celatiane sono consona a questo approccio basato sulla creatività, sul tatto, o meglio sull'orecchio, come sottolinea Celati in numerosi scritti discussi nei saggi che seguono, ovvero a un'idea di traduzione improntata a un'"estetica dell'imperfezione" (Marino 2022: 113), come nella musica jazz – altra ispirazione del nostro. Se secondo Marino una traduzione è "anche nel migliore dei casi, comunque incompiuta e imperfetta, o meglio perfezionabile" (2022: 114), similmente Celati pone la traduzione (e la scrittura creativa) come lavoro aperto, infinito, e che accetta la propria fallibilità.

I temi che rendono con più forza tale poetica, in particolare l'idea di traduzione come fluidità, perfezionabilità, improvvisazione, sono quelli della voce, suono, ritmo, risonanza. Cuore della poetica celatiana, la sonorità è anche il perno della sua pratica e poetica traduttive, come emerge in tanti suoi interventi, e come discusso in ognuno dei saggi qui pubblicati. Ad esempio nell'intervista con Michele Barbolini, Celati parla della traduzione in termini di ritmo, come una pratica per cui occorre essenzialmente "avere l'orecchio" ([2008] 2022: 487). Similmente, come suggerisce nella prefazione alla sua traduzione dell'*Ulisse* di Joyce, Celati predilige lo sforzo di sentire e riprodurre "una tonalità musicale o canterina" (2019: 331), anche a costo di sacrificare il contenuto. È il flusso sonoro del testo – soprattutto se letto a voce alta – che indirizza il traduttore che ha orecchio e gli offre una "non-regola" da seguire, come suggerisce Spunta nel suo saggio. La studiosa inoltre sostiene che la centralità del suono nelle traduzioni celatiane risponda a un'idea di scrittura – come pure di traduzione – come divagazione sonora, che deriva dalla consapevolezza dell'"impossibilità di fissare un senso perpetuo e definitivo" (Celati 1998a: 19), e dal tentativo di aprire il testo in molteplici direzioni, proprio grazie alla mul-

tidirezionalità del suono. Come la pallina da ping pong che rimbalza in direzioni imprevedibili, così la traduzione per Celati è assimilabile al suono, che ci avvolge da tutte le parti e ritorna indietro, stabilendo un dialogo sonoro con l'altro da sé. Il suono inoltre ci dà un senso dello spazio grazie all'eco, e ci permette di orientarci in esso, soprattutto in condizioni di scarsa visibilità. Questo è il caso del protagonista del racconto "Mio zio scopre l'esistenza delle lingue straniere" in *Narratori delle pianure*. Nel finale del racconto colpisce l'immagine del "mare pieno di nebbia" che separa il protagonista dialettologo dal figlio trasferitosi in Francia e ormai bilingue:

E solo quando è rientrato in Francia dopo altri due anni, ascoltando suo figlio e scoprendo che parlava in modo tanto diverso dal suo, cioè una lingua straniera, gli è venuto in mente un mare pieno di nebbia che non si può attraversare: al di là c'è uno che ti parla e tu lo senti, ma non ci arriverai mai a farti capire, perché la tua bocca non riesce a dire le cose come stanno, e sarà sempre tutto un fraintendersi, uno sbaglio a ogni parola, nella nebbia, come vivere in alto mare, mentre gli altri però si capiscono bene e sono contenti (1985: 103).

In questo brano la difficoltà di comunicazione in un contesto straniero e l'isolamento che ne deriva sono ben resi dalla coltre di nebbia vasta quanto un mare, come quella della Val Padana, una coltre in cui il mezzo più efficace per orientarsi, più che la vista, è il suono. È interessante come Celati in questo brano sottolinei l'impossibilità di comunicare un senso esatto nel divario tra due lingue e come "sarà sempre tutto un fraintendersi, uno sbaglio a ogni parola, nella nebbia, come vivere in alto mare", sottolineando indirettamente la perfettibilità della traduzione. In un contesto alieno, lontano da terra, senza punti di riferimento visibili, paragonato al senso di essere in alto mare per chi viene da terra, dalla pianura, è il suono, anche se attutito dalla nebbia, che funge da faro, come direzione da seguire nel tentativo di (ri)trovare una strada da percorrere. Similmente, nel lavoro di traduzione celatiano è l'eco della lingua di partenza che Celati cerca di riprodurre – o meglio ancora un rapporto di risonanza che si stabilisce tra il suono del testo primo e quello del testo secondo.

Come suggeriscono Caramelli e Cattaneo, "Tradurre significa attestarsi su una soglia: una colloca-

zione liminale in cui ci si trova a lavorare concretamente su scarti, sfasature e slittamenti, a partire dai quali è possibile prendere maggiore consapevolezza degli a priori delle proprie categorie" (2022: 15). Tale "lavoro dai margini e sui margini porta con sé una trasformazione immanente, perché rende l'esperienza del linguaggio – e la nostra comprensione – più aperta e più 'creativa'" (ibidem). In quest'ottica "L'ideale della traduzione", secondo gli studiosi, "non è l'esattezza, quanto piuttosto la *fedeltà*" (ibidem). Occorre però chiarire che cosa si intende per fedeltà, ponendoci la questione, assieme a Polezzi, delle molteplici richieste di fedeltà fatte al traduttore – all'autore, al lettore, all'editore o magari al cliente che commissiona la traduzione – e dell'impossibilità di soddisfarle tutte (2022: 306). Nel far ciò Polezzi rivisita le due idee comunemente associate alla traduzione e ai traduttori, quella di infedeltà, come si evince dal detto "traduttore traditore" e, d'altro canto, quella dell'impossibilità della traduzione, e conclude che "the translator's task is to capture that unique combination of content and form, transferring it to a different yet equivalent text that exists in a different place and, frequently, time" (ivi: 306) (il compito del traduttore è di catturare quella combinazione unica di forma e contenuto, trasferendola in un testo diverso ma equivalente che esiste in un diverso luogo, e spesso, tempo). Nelle sue traduzioni Celati cerca questa combinazione di forma e contenuto passando in primo luogo per la sfera del suono, verso cui si attesta la sua fedeltà, quale dimensione che meglio permette al testo di arrivo di entrare in dialogo con quello di partenza, innescando un suo dialogo nello spazio e nel tempo che si riverbera in infinite eco e risonanze.

3. Pensato come contributo allo studio dell'opera di Celati traduttore e al tempo stesso come tributo, questo numero monografico di *Elephant & Castle* ha assunto fin dall'inizio una struttura insolita. Al centro del numero, in un'apposita sezione dedicata ai materiali d'archivio, abbiamo voluto collocare il già ricordato "Tra 'skaz' e 'sprezzatura'". Il testo, uno dei pochi che Celati dedica in modo esplicito al proprio lavoro di traduttore, nasceva da un ciclo di seminari sulla traduzione letteraria coordinato da Franco Marengo per l'Università di Torino, ed era stato originariamente pubblicato nel 1999 sulla rivista *Il Baretto Universitario*, sfuggendo per lungo tempo all'attenzione de-

gli studiosi. Una copia della rivista è stata ritrovata nel 2022 all'interno del Fondo aggregato "Gabriele e Gianni Celati", presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, che da quasi un decennio costituisce un luogo irrinunciabile per gli studi celatiani.

Con il saggio di Celati e con la teoria traduttiva dialoga il contributo di Marina Spunta, "Far sentire la voce dell'altro: traduzione come risonanza nella poetica di Gianni Celati", che apre la prima sezione del numero, dedicata ai saggi. Spunta sceglie di esplorare la poetica traduttiva di Celati, sottolineando come essa scaturisca dall'ascolto della lingua del testo di partenza, di cui tenta di trasporre la ricchezza sonora e ritmica, sottolineando così la natura ecoica della traduzione, oltretutto della lingua stessa. La studiosa fa dialogare la riflessione celatiana sulla traduzione con teorie sulla traduzione classiche e recenti, in particolare in campo estetico (Hrnjez 2020; 2022; Vero 2022), e con studi sulla vocalità, sulla risonanza e sulla catacistica, per dimostrare come la poetica e la pratica della traduzione celatiane siano un tentativo di entrare nell'orbita del testo di partenza e di far sentire la voce dell'altro.

Il saggio di Celati, incentrato su Samuel Beckett, offre inoltre a Spunta la possibilità di mettere alla prova il lavoro di traduzione celatiano dal punto di vista prosodico e fonico, scegliendo come esempio il racconto del 1958 *From an Abandoned Work*. Proprio questo testo, tradotto da Celati nel 1997 per la rivista *Il Semplice*, è al centro del contributo successivo, "Però che senso ha andare avanti con queste storie? Nessuno", nel quale Giacomo Micheletti analizza nel dettaglio le scelte della traduzione celatiana, con particolare attenzione alle scelte stilistiche e morfosintattiche, dimostrandone l'originalità rispetto alle traduzioni precedenti o coeve, improntate a una letterarietà spesso poco adatta al tono informale del dettato beckettiano.

Al Celati traduttore di Joyce sono dedicati i due saggi seguenti. Nel primo, "Uno 'slancio senza più pretese': *l'Ulisse* secondo Celati fra parodia e oralità", Simone Giorgio mette in luce la "lunga fedeltà" che ha legato Celati al grande scrittore irlandese – dalla tesi di laurea discussa con Carlo Izzo negli anni Sessanta, fino alla traduzione dell'*Ulisse* nel 2013, costatagli sette anni di lavoro – individuando nella tradizione maccheronica e nell'elemento parodico (la lingua di Joyce come "stralingua") gli assi portanti del lavoro

traduttivo celatiano. Nel secondo, "Celati, la stilistica e la voce di Molly", Daniela Vladimirova, accostandosi all'*Ulisse* di Celati secondo la prospettiva della Translational Stylistics, sottolinea invece le criticità delle scelte traduttive del nostro, che, fra deformazioni ed eccentricità lessicali, "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".

I due saggi successivi sono dedicati rispettivamente alle traduzioni di *Bartleby lo scrivano* e alle poesie dell'ultimo Hölderlin. Nel suo "[We] would prefer not to". Metodologie e itinerari critici di Celati e Pavese traduttori di Melville", Livio Lepratto mette a confronto le scelte linguistiche adottate da Celati per il racconto con quelle di un altro grande scrittore-traduttore del Novecento alle prese con il capolavoro di Melville, *Moby Dick*; mentre Arianna Marelli si concentra sull'edizione delle *Poesie della torre*, uscite nel 1992 a cura di Marianne Schneider per la traduzione di Celati. Il quale, nel tentativo di restituire in italiano "l'ariosità ritmica" dei versi di un poeta a lui particolarmente caro (come ricorda giustamente Marelli, Hölderlin è una presenza ricorrente in *Verso la foce*, a cominciare dall'esergo), non esita ad attingere al lessico di un'altra delle sue figure-guida: Giacomo Leopardi.

Chiudono questa prima sezione due saggi che toccano il lavoro traduttivo di Celati in un senso più ampio e altrettanto ricco di implicazioni. Nel suo "Celati traduttore di Wittgenstein", Irene Paci interroga gli appunti del Fondo Celati di Reggio Emilia, individuando nella poetica celatiana della traduzione frequenti tracce della filosofia di Ludwig Wittgenstein, negli anni Ottanta oggetto di attenti studi da parte dello scrittore. Marco Codebò propone una lettura del racconto "Un celebre occupatore di città", dalla raccolta *Narratori delle pianure*, in cui Celati traduce in chiave narrativa e anti-monumentale le vicende di Italo Balbo, "ras" del fascismo ferrarese e della rivolta di Parma del 1922: un modo originale per ricordare che per Celati tradurre è anche un modo per ri-raccontare e ri-scrivere una storia.

Nella terza sezione del numero abbiamo voluto raccogliere una serie di scritti creativi a carattere più eterogeneo, testimonianze, commenti ed esercizi di traduzione, di autori che hanno tradotto testi celatiani o hanno tradotto con Celati, utilissimi per com-

pletare il ritratto di Celati traduttore. Sul versante della testimonianza diretta si colloca, fin dal titolo, il contributo di Jean Talon Sampieri: "Cosa ho imparato sull'arte della traduzione letteraria da Gianni Celati (se sono riuscito a imparare qualcosa)". Amico e sodale del nostro, Talon rievoca il periodo in cui insieme traducevano Henri Michaux e i suggerimenti generosamente forniti dallo stesso Celati per la traduzione di *Un uomo che dorme* (2009), realizzata dal solo Talon.

Un altro amico di Celati, lo scrittore Daniele Benati, ha ripercorso le strategie linguistiche messe all'opera da Celati per il suo secondo romanzo, *Le avventure di Guizzardi* (1973), domandandosi poi se fosse possibile riprodurle in un'altra lingua. Benati ha provato quindi a tradurre in inglese un brano del libro, leggendolo ad alta voce il 27 maggio 2022 nel corso del suddetto incontro su Celati presso l'Istituto Italiano di Cultura di Londra. Il risultato, molto apprezzato nell'occasione dai presenti, viene ora proposto su *Elephant & Castle* per gentile concessione dell'autore, che lo ha corredato di un breve e accurato saggio introduttivo.

Robert Lumley, studioso e traduttore di Celati, anch'egli intervenuto durante l'incontro di Londra, ha scelto di affiancare alla testimonianza la riflessione teorica e la prassi, tornando a distanza di trentacinque anni sulla propria traduzione di *Narratori delle pianure*, apparsa nel 1988 per l'editore britannico Serpent's Tail con il titolo *Voices from the Plains*. Accanto a una attenta riflessione sulle scelte traduttive compiute in quell'occasione, Lumley ci propone una traduzione riveduta di uno dei racconti della raccolta, "Vivenza d'un barbiere dopo la morte".

Infine, mentre Patrick Barron, fra i maggiori esperti celatiani in area anglofona, ripercorre il proprio rapporto con l'opera dello scrittore considerata come un insieme omogeneo di narrazioni, saggi, interventi ("Celati's Transverse Adventures into the Errant Familiar"), Maria José Calvo Montoro, studiosa e traduttrice di Celati in spagnolo, traccia una storia della fortuna editoriale di Celati in Spagna, fornendoci al contempo un prezioso quadro dell'industria culturale del Paese iberico nel corso degli ultimi trent'anni. Una testimonianza che rilancia ulteriormente la posta in gioco: dopo il Celati traduttore, chissà che non si possa finalmente ricostruire la fortuna di Celati al di fuori dei nostri confini linguistici.

Note

* Il presente testo, al pari dell'impianto generale del numero, nasce da un progetto discusso e condiviso dai tre curatori. Materialmente, in fase di stesura, Gabriele Gimmelli si è occupato del primo paragrafo, Marina Spunta del secondo e Marco Belpoliti del terzo. Il testo è stato rivisto da Gabriele Gimmelli e Marina Spunta.

¹ L'evento "Homage to Gianni Celati", sponsorizzato dall'Università di Leicester e dalla Society for Italian Studies, vedeva come relatori Marco Belpoliti, Robert Lumley, Enrico Palandri, Jean Talon Sampieri, Daniele Benati, e Marina Spunta in veste di organizzatrice.

² "Elephant & Castle. Vent'anni di laboratorio dell'immaginario", incontro tenutosi il 17 maggio 2023 presso l'Università degli studi di Bergamo. Oltre a Palmieri, erano presenti Adriano D'Aloia, Franca Franchi, Elio Grazioli, Anna Maria Testaverde, Alessandra Violi.

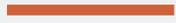
³ Fra i contributi più recenti, ci limitiamo a segnalare Iacoli 2011; Martelli, Spunta 2020; Menetti 2020; Gimmelli 2021; Micheletti 2021; Morra, Raccis 2023. Meritano d'essere ricordati inoltre i due numeri monografici della rivista Riga (Belpoliti, Sironi 2008; Belpoliti, Sironi, Stefi 2019).

⁴ Su ciò si veda anche Kadiu 2019.

Bibliografia

- APTER E. (2006), *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton.
- BARBOLINI M. (2008), "A passeggio con un raddomante", in *Pulp Libri*, 76, dicembre; ora in CELATI G. (2022), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Belpoliti M., Stefi A., Quodlibet, Macerata, pp. 481-492.
- BASSNETT S. (2006), "Writing and Translating", in BASSNETT S., BUSH P. (a cura di), *The Translator as Writer*, Continuum, London, pp. 173-183.
- BAUDELAIRE C. (2010), "Il viaggio, parabola del turismo futuro" (1859), trad. it. di Celati G., in PALMIERI N. (a cura di), *Diluvi, Elephant & Castle*, 1 (nuova serie), s.p. <https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/article/view/24/20> [13 giugno 2023]
- BECKETT S. (1997), "Da un lavoro abbandonato" [1958], trad. it. Celati G., in *Il Semplice*, 6, maggio, pp. 15-24.
- BELPOLITI M., SIRONI M. (a cura di) (2008), *Gianni Celati. Riga 28*, Marcos y Marcos, Milano.
- BELPOLITI M., SIRONI M., STEFI A. (a cura di) (2019), *Gianni Celati. Riga 40*, Quodlibet, Macerata.
- BENJAMIN W. (1972), "Die Aufgabe des Übersetzers" [1923], in ID., *Gesammelte Schriften*, vol. IV, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 9-21; "Il compito del traduttore", in ID. (1962), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Solmi R., Einaudi, Torino, pp. 39-52.
- BERMAN A. (1995/2009), *Toward a Translation Criticism*, trad. ing. Massardier-Kenney F., Kent State University Press, Kent.
- BERTINETTO A. (2018), "Valore e autonomia dell'improvvisazione. Tra arti e pratiche", in PELGREFFI I. (a cura di), *Improvvisazione. Annuario Kaiak 3*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 61-88.
- ID. (2021), *Estetica dell'improvvisazione*, il Mulino, Bologna.
- CALVINO I. (1995), "Tradurre è il vero modo di leggere un testo" (1982), in ID., *Saggi. 1945-1985*, II, a cura di Barengi M., Mondadori, Milano, pp. 1825-1831.
- CARAMELLI E., CATTANEO F. (a cura di) (2022), in *Studi di estetica*, L, IV:22, numero monografico su "Estetica e traduzione".
- CELATI G. (1973), *Le avventure di Guizzardi*, Einaudi, Torino.
- ID. (1985), *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1988), *Voices from the Plains*, trad. ing. Lumley R., The Serpent's Tail, London.
- ID. (1999), "Tra 'skaz' e 'sprezzatura': problemi di traduzione da Beckett", in *Il Baretto universitario*, IV:2, pp. 8-13.
- ID. (2010), *Bollettino del diluvio universale - Pantomima in due atti*, in PALMIERI N. (a cura di), *Diluvi*, 2-72.
- ID. (2013), "Il disordine delle parole. Su una traduzione dell'*Ulisse* di Joyce", in JOYCE J., *Ulisse*, trad. it. Celati G., Einaudi, Torino, pp. V-X.
- ID. (2016), *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Belpoliti M., Palmieri N., Mondadori, Milano.
- ID. (2022), *Il transito mite delle parole. Interviste e conversazioni 1974-2014*, a cura di Belpoliti M., Stefi A., Quodlibet, Macerata.
- CÉLINE L.-F. (1971), *Il ponte di Londra* [1964], trad. it. Celati G., Gabellone L., Einaudi, Torino.
- ID. (1980), *Colloqui con il professor Y* [1955], trad. it. Celati G., Gabellone L., Einaudi, Torino.
- CONTI C., GOURLEY, J. (a cura di) (2014), *Literature as Translation/ Translation as Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.
- DE PALMA M. T. (2019), "Spazi, sperimentazioni, scribi. Celati e il macrotesto perechiano", in RONCHI STEFANATI M. (a cura di), *Gianni Celati. Traduzione, Tradizione e Riscrittura*, Aracne, Canterano, Roma, pp. 143-163.
- GIMMELLI G. (2021), *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*, Quodlibet, Macerata.
- HÖLDERLIN F. (1993), *Poesie della torre* [1807-1841], trad. it. Celati G.,

- cura di Schneider M., Feltrinelli, Milano.
- HRNJEZ S. (2022), "Far sentire la voce dell'altro. Ripetizione e resistenza nella prassi traduttiva", in CARAMELLI E., CATTANEO F. (a cura di), *Studi di estetica*, pp. 140-155.
- HULME H. (2018), *Ethics and Aesthetics of Translation. Exploring the Work of Atxaga, Kundera and Semprún*, UCL Press, London.
- IACOLI G. (2011), *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata.
- JOYCE J. (2013), *Ulisse* (1922), trad. it. Celati G., Einaudi, Torino.
- KADIU S. (2019), *Reflexive Translation Studies. Translation as Critical Reflection*, UCL Press, London.
- KUON P., BANDELLA M. (a cura di) (2002), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- LONDON J. (1986), *Il richiamo della foresta* [1903], trad. it. Celati G., Einaudi, Torino.
- MALMKJÆR K. (2020), *Translation and Creativity*, Routledge, London.
- MARINO S. (2022), "La (ragionevole) prassi dialettica della traduzione e le sue regole", in CARAMELLI E., CATTANEO F. (a cura di), in *Studi di estetica*, pp. 95-116.
- MARTELLI M., SPUNTA M. (a cura di) (2020), *reCHERches*, 24 (*La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*), <https://journals.openedition.org/cher/624> [13 giugno 2023].
- MELVILLE H. (1991), *Bartleby lo scrivano* [1856], trad. it. Celati G., Feltrinelli, Milano.
- MENETTI E. (2020), *Gianni Celati e i classici italiani*, Franco Angeli, Milano.
- MESCHONNIC H. (2011), *Ethics and Politics of Translating*, trad. in Boulanger P.P., John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- MICHAUX H. (2005), *Altrove* [1948], trad. it. Celati G., Talon J., Quodlibet, Macerata.
- MICHELETTI G. (2021), *Celati 70. Regressione fabulazione maschere del sottosuolo*, Franco Cesati, Firenze.
- MORRA E., RACCIS G. (a cura di) (2023), *Prisma Celati. Testi contesti immagini ricordi*, Mimesis, Milano-Udine.
- NASI, F. (2019), "Stile e traduzione: scrittura degli affetti e competenza narrativa", in BELPOLITI M., SIRONI M., STEFIA A. (a cura di), *Gianni Celati. Riga 40*, pp. 139-150.
- PALMIERI N. (a cura di) (2010), *Diluvi, Elephant & Castle*, 1 (nuova serie) <https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/issue/view/4> [13 giugno 2023].
- EAD. (a cura di) (2018), *Lunario del paradiso, Elephant & Castle*, 19 (nuova serie) <https://elephantandcastle.unibg.it/index.php/eac/issue/view/31> [13 giugno 2023].
- PALMIERI N., SCHWARZ LAUSTEN P. (a cura di) (2012), *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, Atti del convegno di Copenaghen, maggio 2009, in *Nuova Prosa*, 59 (nuova serie), Greco & Greco, Milano.
- PEREC G. (2008), *Un uomo che dorme* [1967], trad. it. Talon J., Quodlibet, Macerata.
- POLEZZI L. (2022), "Translation", in BURNS J., DUNCAN D. (a cura di), *Transnational Modern Languages. A Handbook*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 305-312.
- RIMBAUD A. (2010), "Il battello ubriaco, poema di geografia immaginaria" (1871), in PALMIERI N. (a cura di), *Diluvi*, s.p.
- RONCHI STEFANATI M. (a cura di) (2019), *Gianni Celati. Traduzione, Tradizione e Riscrittura*, Aracne, Canterano, Roma.
- SCHNEIDER M. (2008), "Riscrivere, riraccontare, tradurre", in BELPOLITI M., SIRONI M. (a cura di), *Gianni Celati. Riga 28*; ora in CELATI G. (2022), *Il transito mite delle parole*, pp. 459-465.
- SPUNTA M., RORATO L. (a cura di) (2009), *Letteratura come fantastizzazione. In conversazione con Gianni Celati*, Atti del convegno di Leicester 2-4 maggio 2007, Edwin Mellen Press, Lampeter.
- STENDHAL (1993), *La Certosa di Parma* [1839], trad. it. Celati G., Feltrinelli, Milano.
- SWIFT J. (1966), *Favola della botte* [1720], trad. it. Celati G., Sampietro, Bologna; nuova traduzione, Einaudi, Torino, 1990.
- TWAIN M. (1979), *Le avventure di Tom Sawyer* [1876], trad. it. Celati G., Rizzoli, Milano.
- WEST R. J. (2000), *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.
- WITTGENSTEIN L. (1999), *Ricerche filosofiche* [1953], a cura di Trinchero M., Einaudi, Torino.



SAGGI

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

MARINA SPUNTA

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

Parole chiave

Eco
Risonanza
Voce/Ritmo
Teoria/Pratica traduttiva
Beckett

Keywords

Echo
Resonance
Voice/Rhythm
Translation Theory/Practice
Beckett

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Note

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Sottolineature nel testo.

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

GIACOMO MICHELETTI

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

Parole chiave

Gianni Celati
Samuel Beckett
Ricezione
Traduzione
Analisi stilistica

Keywords

Gianni Celati
Samuel Beckett
Reception
Translation
Stylistic analysis

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

In questo senso, quello del narratore beckettiano è un linguaggio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Up bright and early that day, I was young then, feeling awful, and out, mother hanging out of the window in her night-dress weeping and waving. Nice fresh morning, bright too early as so often. Feeling really awful, very violent. The sky would soon darken and rain fall and go on falling, all day, till evening. Then blue and sun again a second, then night. Feeling all this, how violent and the kind of day, I stopped and turned. So back with bowed head on the look out for a snail, slug or worm. [...] Not that I’d go out of my way to get at them, no, at a distance often they seemed still, then a moment later they were upon me.

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

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

In piedi arzilla di mattina presto quel giorno, giovane allora, stavo male, e via, mia mamma che si spenzolava dalla finestra, in camicia da notte, là a piangere e far segni. Bella mattina fresca, sveglio e arzilla come spesso fin troppo presto. Che stavo proprio male, col nervoso addosso. Il cielo si scuriva in fretta e giù pioggia e via a piovere, tutto il giorno fino a sera. Poi azzurro e sole di nuovo per un secondo, poi notte. Tutto sentivo, i cambiamenti, col nervoso e poi la giornata che era, mi fermo e mi volto. Là a voltarmi a testa bassa, attento se c’era una chiocciola, lumaca o verme. [...] Mica che avrei deviato per raggiungerle, no, in distanza spesso sembravano ferme, poi il momento dopo m’erano addosso (Id. 1997: 15).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Note

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

- ALFANO G. (2006), "Lo scriba indigente. Gianni Celati attraverso Samuel Beckett", in ID., CORTELLESSA A. (2006), pp. 117-132.
- ID. (2008), "Beckett/Celati. Il palcoscenico della povertà", in BELPOLITI M., SIRONI M., STEFI A. (2019), pp. 388-396.
- ID., CORTELLESSA A. (a cura di) (2006), *Tegole dal cielo. L'effetto Beckett nella cultura italiana*, Edup, Roma.
- BECKETT S. (1966) "From an Abandoned Work", trad. it. Fantinel V., in *Paragone*, XVII: 194, pp. 110-125, poi con il titolo "Da un'opera abbandonata" in ID. (1969), *Teste-morte*, trad. it. Fantinel V., Neri G., Einaudi, Torino.
- ID. (1997), "Da un lavoro abbandonato", trad. it. Celati G., in *Il Semplice*, 6, pp. 15-24.
- ID. (2010), *Racconti e prose brevi*, a cura di Bertinetti P., Einaudi, Torino.
- BELPOLITI M., SIRONI M., STEFI A. (a cura di) (2019), *Gianni Celati. Riga 40*, Quodlibet, Macerata.
- BENATI D. (1997), "Viandanti", in *Il Semplice*, 6, pp. 25-38.
- ID. (2018), "Omaggio a Raffaello Baldini", in BALDINI R., *Piccola antologia in lingua italiana*, a cura di Id., Cavazzoni E., Quodlibet, Macerata, pp. 97-112.
- BERTINETTI P. (2010), "Fino all'ultimo respiro", in BECKETT S. (2010), pp. V-XXVII.
- CALVINO I. (1993), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano.
- CALVINO I., CELATI G. (1971), *Caro Calvino, non sono d'accordo*, <https://www.doppiozero.com/carocalvino-non-sono-daccordo>, 15 febbraio 2016 [ultima consultazione: 28 febbraio 2023].

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

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

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

SIMONE GIORGIO

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

Parole chiave

Celati
Ulisse
Parodia
Oralità
Comico

Keywords

Celati
Ulysses
Parody
Orality
Humour

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Note

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

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

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

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

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

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

⁷ Traduzione mia.

⁸ Traduzione mia.

⁹ Traduzione mia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Cfr. Weber 2007: 167.

²⁴ Cfr. Dorflès 1959.

²⁵ Cfr. cit. nota 21.

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

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

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

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

³⁰ La citazione riportata da Celati è di Adorno 1965.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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" (corsivi 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 tendono a 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 pietà 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 they're 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 I've 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. (2013), *Ulisse*, trad. it. G. Celati, Einaudi, Torino.
- 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.

“[We] would prefer not to”.

Metodologie e itinerari critici di Celati e Pavese traduttori di Melville

LIVIO LEPRATTO

Università degli studi dell'Aquila
livio.lepratto@gmail.com

Parole chiave

Gianni Celati
Cesare Pavese
Herman Melville
Bartleby lo scrivano
Poetiche traduttive

Keywords

Gianni Celati
Cesare Pavese
Herman Melville
Bartleby the Scrivener
Translation Poetics

Abstract

Il presente intervento propone un'indagine comparata dell'attività di "traduttori melvilliani" di Gianni Celati e Cesare Pavese, a partire dallo studio di alcuni corpora privati pavesiani e celatiani, i quali ben ci testimoniano talune cruciali teorie e metodologie traduttive da loro concepite nel tempo. Se in Pavese la traduzione del 1932 di *Moby Dick* (1851) assume connotati fortemente antifascisti, con una consapevolezza altrettanto "non neutrale" Celati si "riappropria" – a metà anni '80 – dell'atipico racconto *Bartleby, the Scrivener* (1853). La traduzione dei testi melvilliani da parte dei due autori fa inoltre emergere talune delle questioni traduttologiche maggiormente nevralgiche e dibattute in decenni di studi sulla traduzione, a partire da insolubili binomi oppositivi quali "fedeltà/infedeltà" e "traduzione/riscrittura", mostrandone peraltro tutta l'attuale inadeguatezza e "sterilità". I casi di Pavese e Celati traduttori di Melville ci restituiscono una metodologia traduttiva che rifugge orgogliosamente da quell'"invisibilità del traduttore" condannata da Lawrence Venuti, avanzando semmai un'idea di traduzione intesa quale autentica "seconda creazione", attraverso talvolta autentiche deformazioni del testo fonte, che non possono non rimandare alle "tendenze deformanti" teorizzate da Antoine Berman.

This paper proposes a comparative investigation of Gianni Celati and Cesare Pavese's activities as "Melvillian translators", starting with the study of certain private corpora of Pavese and Celati, which provide us with clear evidence of certain crucial translation theories and methodologies conceived over time by them. If in Pavese's 1932 translation of *Moby Dick* (1851) took on strongly anti-fascist connotations, with an equally 'non-neutral' awareness Celati "re-appropriated" – in the mid-1980s – the atypical Melvillian tale *Bartleby, the Scrivener* (1853). The translation of Melville's texts by the two authors also brings to light some of the most neuralgic and debated translanguaging issues in decades of translation studies, starting with the insoluble oppositional binomials such as "fidelity/infidelity" and "translation/rewriting", showing their current inadequacy and "sterility". The cases of Pavese and Celati translators of Melville provide us with a translation methodology that proudly avoids the "invisibility of the translator" condemned by Lawrence Venuti, advancing an idea of translation as an authentic "second creation", through sometimes authentic deformations of the source text, which cannot but refer to the "deforming tendencies" theorised by Antoine Berman.

Introduzione

La variegata e indefessa attività di traduttore di Gianni Celati ben si presta allo studio comparato con una figura quale Cesare Pavese: ad accomunare i due troviamo – oltre che una cospicua attività di traduttore affiancata da una parallela e mai sopita attività di autore – anche uno spiccato interesse per il mondo letterario americano, ben rappresentato da un autore quale Herman Melville, l'unico scrittore (insieme a James Joyce) tradotto da entrambi, e capace di suscitare in essi un'autentica e incondizionata "folgorazione letteraria e culturale" (Mondo, Calvino 1968: 191).

Nell'ottobre del 1930 – come apprendiamo da una lettera di Pavese ad Arrigo Cajumi – il romanzo *Moby Dick* (Melville 1851) risulta già in buona parte tradotto dall'autore piemontese (Pavese 1930), per poi venire finalmente pubblicato nel 1932 – dopo varie difficoltà editoriali – dalla neonata casa editrice Frassinelli. Con un salto di più di mezzo secolo, troviamo poi Celati cimentarsi nella traduzione dell'atipico racconto melvilliano *Bartleby, the Scrivener* (1853). Avviata e maturata nell'inverno 1984-85 insieme ai suoi studenti del corso di letteratura angloamericana al DAMS di Bologna (Celati 2022c: V), la traduzione del *Bartleby* che Celati ci consegna (1991) è una versione raffinata, arguta e "personale".

Ai fini della nostra indagine, un inedito e illuminante punto di osservazione è costituito dai corpora epistolari e dalle scritture private di Pavese e Celati – tra cui taluni quaderni manoscritti celatiani, il primo dei quali datato 1987 (Celati 1987a) –, i quali – oltre a documentarci i diversi passaggi delle lavorazioni traduttive in esame – ben ci testimoniano talune cruciali elaborazioni teorico-metodologiche concernenti l'esercizio traduttivo concepite nel tempo dai nostri due autori, a ulteriore dimostrazione di come ogni traduzione risulti di per sé un'operazione intersemiotica alquanto ambiziosa (Eco 2000).

Le ragioni del recupero di Melville

L'ingente messe di traduzioni melvilliane che viene alla luce in Italia tra l'alba degli anni Trenta e la fine del secondo conflitto mondiale (Perosa 1997: 13) non risulta affatto casuale, bensì alquanto emblematica di quel "tempo che combinava urgenza di dire e censura, profondo scontento e violenza. Un tempo che ri-

chiedeva un punto d'osservazione distante. Un albero di vedetta; ma di un legno straniero" (Mori 2012: 106). Tale recupero melvilliano va letto alla luce della fortuna a fasi alterne di un autore quale appunto Melville, destinato a sparire con la propria morte (nel 1891) dal canone americano (se mai vi era stato), per farvi poi rientro decenni dopo, per la precisione a partire dal centenario (1919) della sua nascita, il quale coincide appunto con un rinnovato interesse per le sue opere e con una sua significativa rivalutazione critica noti come *Melville Revival* (Marovitz 2007: 515).

In Pavese il recupero di Melville assume connotati fortemente antifascisti, quale voce che dal passato riemergesse a dire ciò che era ad altri proibito (Pasinetti 1937: 12), e quale via di fuga artistica e ideologica, "libera dall'egemonia culturale e dalla venerazione istituzionale della storia di cui era stato testimone nell'Italia fascista" (Salter 2012: 99). L'adozione paveseiana di Melville rispecchia d'altronde a ben vedere quella più generale coeva "predisposizione" italiana nei confronti dell'America, ben testimoniata da autori quali Elio Vittorini (Vittorini 2008: 129), Giaime Pintor (Pintor 1950: 219), e dallo stesso Pavese, il quale – già a partire dalla propria tesi di laurea su Walt Whitman discussa a Torino nel 1930 (Pavese 2020) – dà prova di ravvisare nel Paese americano "il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza veniva recitato il dramma di tutti" (Pavese 1947).

Va tuttavia precisato come la lettura dell'apertura di Pavese e Vittorini alla letteratura americana come antidoto alla dittatura fascista – tesi dominante in molta critica (Fernandez 1969) – sia stata, in tempi recenti, rivista criticamente. Lo studioso Valerio Ferme – ad esempio – risulta tra i primi ad avvedersi di come l'incapacità del regime di stabilire un'ideologia estetica ufficiale coerente abbia appunto consentito ad artisti e scrittori quella flessibilità e volontà di ricercare una modalità di espressione che corrispondesse alle proprie sensibilità artistiche individuali (Ferme 2002: 20): è in tale scenario che la traduzione di testi stranieri ha potuto proliferare.

Dal canto suo Christopher Rundle – attraverso una dettagliata analisi delle statistiche del mercato librario in epoca fascista – ha dimostrato come gli anni Trenta vedano l'Italia pubblicare più traduzioni di qualunque altra nazione al mondo. Osteggiata da diversi autori e intellettuali italiani del tempo – i quali vedono minacciate la propria produzione oltre

che la “salute” spirituale e intellettuale del Paese –, tale “esterofilia traduttiva” (Rundle 2019: 8) trova però l’appoggio degli editori – che ravvisano in essa una fonte irrinunciabile di reddito –, venendo per di più benevolmente tollerata da un piuttosto indulgente regime, alquanto incline al compromesso e ben attento a non ledere gli interessi commerciali degli stessi editori (Rundle 2004: 67). Tra i principali meriti ascrivibili ai recenti studi appena citati vi sarebbe quindi quello di sfatare taluni radicati luoghi comuni, in primis l’avversione totale del regime fascista alle traduzioni di testi stranieri.

Dal canto suo – con una consapevolezza analoga a quella di Pavese – Celati si “riappropria” di *Bartleby lo scrivano* per la capacità di tale testo melvilliano di affermare un dissenso netto ma non violento nei confronti della società del tempo: dissenso analogo a quello portato avanti dallo stesso Celati – attraverso la propria duplice attività di docente universitario e scrittore – nella seconda metà degli anni ‘80. D’altronde, già Lewis Mumford aveva ravvisato nel racconto in questione la rivolta dello stesso Melville contro il pragmatismo utilitaristico della nuova democrazia americana (Mumford 1929), come ben testimoniato dalla rivendicazione dell’ozio e del silenzio reclamata dallo scrivano Bartleby, e ben riassunta nella celebre reiterata risposta di quest’ultimo: “I would prefer not to”. Nella sua strenua e vana resistenza nichilistica, il personaggio di Bartleby sembra inoltre caricarsi di valenze spirituali, che rimandano a quei riferimenti biblici e messianici già evidenti in *Moby Dick* (Deleuze 1989), e che non sfuggono affatto allo stesso Celati, come si desume dalla sua seguente scaletta manoscritta:

1) Wall Street – il clientelismo come tono di vita. 2) la laconicità di Bartleby – il nichilismo. [...] 4) L’inizio di *Moby Dick* – L’ufficio – l’indifferenza. 5) La risposta di B. – le preferenze. 6) il cristianesimo e la reciprocità – il non pensare Dio, l’incertezza dei senza fede – il deserto – l’acqua del mare (essere). 7) la comicità e la mitezza di B. – Babele e le lingue – sentimento dell’indifferenza vs rivelazione dell’eloquenza. 8) Cristo e Bartleby. 9) la colpa – Giobbe – giudizio universale (Celati 1988/89: 55-59).

Come si è visto, le ragioni del recupero di Melville risultano quindi – in Pavese così come in Celati – nient’affatto neutrali, comportando così – già in

ragione di questa stessa scelta di partenza – talune scelte ed esiti traduttivi che ora ci apprestiamo a indagare. In tal senso, una chiave di lettura utile a inquadrare l’approccio traduttivo all’opera di Melville compiuto da Pavese e Celati può risultare il modello “anti-strumentale” teorizzato nei suoi più recenti studi da Lawrence Venuti, basato sull’idea che ogni traduzione non si limiti affatto a riprodurre o trasferire un qualcosa di invariabile (contenuto o causato dal testo originale di partenza) – come invece la concezione “strumentalista” aveva fatto credere per secoli –, ma che comporti bensì necessariamente anche responsabilità etiche e impegni politici, con ripercussioni financo nelle istituzioni culturali e sociali del proprio tempo (Venuti 2019).

Teorie, metodologie e pratiche di traduzione in Pavese e Celati

Guidati dalla consapevolezza di come “l’*exercice de style* che tradurre significa per uno scrittore” (Gorlier 1964: 73) risulti difficilmente enucleabile e discutibile in astratto, è bene volgere quindi ora la nostra attenzione al “mestiere” di traduttore così come questo è stato inteso e praticato da Pavese e Celati, nei “moduli stilistici” traduttivi da essi abbracciati, nelle obiettive difficoltà incontrate, e nelle soluzioni da essi adottate.

Alla “questione del tradurre”, Pavese si dedica con continuità nel corso della propria intera parabola artistica, attraverso traduzioni di vari ed eterogenei autori – quali James Joyce, John Dos Passos, Daniel Defoe, Charles Dickens, Gertrude Stein, William Faulkner e, soprattutto, Melville –, da cui si evince la

finezza di interprete [di Pavese], la sua capacità di penetrare una materia descrittiva in cui egli scopriva i fermenti e i contrasti tipici del mondo moderno; ma soprattutto la profonda dignità e il valore umano della ricerca di uno scrittore che vuol rinnovarsi, vuol essere se stesso, condannando ogni concezione edonistica del lavoro letterario (Mollia 1963: 43).

Tali riflessioni sul Pavese traduttore risultano a ben vedere in buona parte valide anche per il Celati traduttore, anch’egli in grado di spaziare da autori vari e spesso “difformi” tra loro – quali Jonathan Swift, Louis-Ferdinand Céline, Mark Twain, Jack London, James Joyce e, appunto, Melville –, animato dall’in-

tento prioritario di utilizzare la traduzione come proficua occasione di crescita e rinnovamento personale. Pure la condanna di ogni possibile deriva edonistica del lavoro traduttivo sembrerebbe informare il Celati traduttore, sebbene – come vedremo meglio più avanti – quest’ultimo non risulti talvolta immune da talune veniali e ben calibrate “tentazioni narcisistiche”.

La traduzione dei testi melvilliani – in particolare – fa emergere un ulteriore nodo problematico, ossia l’insoluto dilemma tra traduzione d’autore e traduzione “infedele”. Se, secondo Celati, tradurre è far propria una storia ascoltata e amata (Schneider 2008), allora ogni traduzione celatiana implica inevitabilmente – da un punto di vista strettamente filologico – una certa dose di tradimento, nonché una saldatura complessa tra esperienza personale e l’“astratto significato universale”.

La suddetta problematica teorico-metodologica sollevata da Pavese e Celati si inserisce d’altronde in una delle questioni maggiormente nevralgiche e dibattute in decenni di studi sulla traduzione, e agitate intorno a taluni insolubili binomi oppositivi quali fedeltà/infedeltà e traduzione/riscrittura. Si consideri ad esempio uno dei padri dei *Translation Studies*, il belga André Lefevere, il quale concepisce appunto la traduzione come una forma di *rewriting*, in cui il traduttore assume il ruolo di coautore e “manipolatore” del testo di partenza, assurgendo così a figura centrale non solo nella comunicazione interculturale, ma anche nella reale creazione della cultura (Lefevere 1992).

I casi di Pavese e Celati traduttori di Melville ci restituiscono inoltre una metodologia traduttiva che – benché improntata a un processo di interpretazione/manipolazione/addomesticamento – rifugge orgogliosamente dall’“invisibilità del traduttore” (Venuti 1995: 4) condannata aspramente dal già citato Venuti. “Invisibilità traduttiva” che – come lamentato da Venuti – si sarebbe imposta come strategia traduttiva prevalente nella storia della traduzione, all’insegna della scorrevolezza della lingua di arrivo, e dell’eliminazione di particolarità e riferimenti culturali del testo e della cultura di partenza, al fine ultimo, appunto, di nascondere la natura di traduzione del testo, e di creare un “secondo originale”. Tale pratica “viziosa” non farebbe che “tradire” – a ben vedere – il testo di partenza, eliminando e appianando quelle

differenze e referenze culturali reputate invece da Venuti come elementi basilari che ogni traduzione è chiamata a salvaguardare, trasmettere e comunicare. Tra le strategie maggiormente rappresentative della suddetta “invisibilità traduttiva”, Venuti introduce appositamente i concetti di “traduzione addomesticante” e “traduzione straniante”, entrambe protese a un adattamento eccessivo e supino del testo alla cultura di arrivo, con conseguente e inevitabile perdita di informazione dal testo di partenza.

D’altronde, parametri quali “fedeltà” e “addomesticamento” – intesi quale merito (o colpa) di un’operazione traduttiva – sono stati da tempo dichiarati inutili o, meglio ancora, sterili, da tutti i principali teorici della traduttologia contemporanea, dalla studiosa tedesca Christiane Nord (Nord 1991: 48) fino a Franco Buffoni, ben consapevole, quest’ultimo, che “le dicotomie (libertà/fedeltà, tradimento/aderenza, addomesticamento/straniamento, visibilità/invisibilità) – da Cicerone a Mounin – inevitabilmente portano a una situazione di *impasse*, configurando, da una parte, l’intraducibilità dello ‘stile’ e dell’‘ineffabile’ poetico, e dall’altra la convinzione che sia trasmissibile soltanto un contenuto” (Buffoni 2021: 12).

Le suddette riflessioni teoriche e metodologiche proposte da Venuti e Buffoni possono tornarci utili quali preziose chiavi di lettura delle operazioni traduttive compiute rispettivamente da Celati e Pavese su Melville, assimilabili tra loro – pur nelle rispettive sensibili differenze – dal loro comune situarsi fra traduzione e riscrittura, e dal loro comune concepimento di una traduzione capace di sfociare spesso volte in un’autentica seconda creazione. È quanto affiora ad esempio in quella che a tutti gli effetti può essere considerata come la prima dichiarazione di “poetica traduttiva” di Pavese, da questi rilasciata in una lettera indirizzata a Enrico Bemporad, editore fiorentino della traduzione pavesiana (1931) di *Our Mr. Wrenn* (Sinclair Lewis, 1914). Alle critiche di Bemporad – il quale accusa Pavese di non essere riuscito a dare ai propri lettori un libro “intelligibile” – lo scrittore piemontese si difende con le seguenti parole:

il mio sforzo è stato di far sì che i lettori capissero il pensiero e gli atteggiamenti dei personaggi del romanzo. E ad ottenere questo non c’era che un mezzo: intender il più fedelmente possibile il testo e rendere quel che s’era inteso, non colla laterale equivalenza linguistica, ma col più italiano, col

più nostro sforzo di creazione possibile [...] Poiché ci sono due generi di traduzione: l'uno, quello da me scelto; l'altro, il metodo scientifico, la versione interlineare che serva agli studentini. O la traduzione precisa, fredda impersonale ed allora, se pure è possibile ottenerla, il pubblico ci capirebbe poco davvero, o una traduzione che sia una seconda creazione, esposta ai pericoli di ogni creazione e soprattutto conscia del pubblico a cui si parla (Pavese 1931: 290).

Tale dichiarazione pavesiana sembra anticipare di alcuni decenni quella che, nel 1975, sarebbe risuonata come "la prima grande ribellione internazionale ai dogmatismi della linguistica teorica" (Buffoni 2021: 9), ovvero lo studio capitale di George Steiner *After Babel*, in cui si postula la necessità – da parte del traduttore letterario – di "rivivere l'atto creativo" che aveva informato la scrittura dell'"originale", aggiungendo che la traduzione, prima di essere un esercizio formale, è "un'esperienza esistenziale" (Steiner 1975: 23).

Nel proprio approccio all'opera di Melville, i traduttori Pavese e Celati sembrano quindi rigettare quella "tendenza naturalizzante – *target-oriented* – che spinge il testo verso il lettore straniero 'naturalizzandoglielo' nel contesto linguistico e culturale di arrivo, fino a non fargli capire che si tratta di un testo tradotto" (Buffoni 2021: 12), prediligendo semmai "una tendenza estraniante – *source-oriented* – che trascina il lettore straniero verso il testo, cercando costantemente di accendergli spie relative alla fonte, affinché non dimentichi mai che quel testo è tradotto" (ibidem). In tale loro profonda attenzione e considerazione da essi riposta nel lettore al quale rivolgono i propri testi tradotti, il Pavese e il Celati traduttori di Melville sembrano affiancare e talvolta anticipare le teorizzazioni della già citata Nord, la quale concepisce il destinatario della traduzione non come "una persona in carne e ossa, bensì un costrutto concettuale, [...] un profilo, un'idea che ci facciamo, modellata da una sorta di tipologia situazionale, che dà luogo a delle attese" (Nord 2011).

Tali precisazioni metodologiche possono aiutarci a inquadrare l'operazione traduttiva di Pavese, che dà prova di tenere sempre bene in mente il destinatario a cui si rivolge, ossia il lettore italiano degli anni Trenta, inconsapevolmente sospeso tra le due guerre, e pericolosamente assoggettato al regime fascista vigente. A riprova di ciò, particolarmente emblematica

risulta la resa traduttiva pavesiana del capitolo IX di *Moby Dick*, la quale ben restituisce – inalterati nel valore ma amplificati e "personalizzati" nella forma – i valori acustici e simbolici dell'episodio cruciale del Sermone pronunciato da Father Mapple, restituitoci nell'allucinata qualità biblica della parabola che però – calata nella realtà del destinatario a cui si rivolge – risuona come monito che mette in guardia dalle derive drammatiche e angoscianti che incombono sull'Italia degli anni Trenta.

La traduzione pavesiana del capolavoro melvilliano ci restituisce inoltre a più riprese un pregnante ritratto di Ishmael, ricomponendolo agli occhi di noi lettori nella sua polemica ambivalenza di intellettuale e marinaio, nella sua profonda umanità e financo nella sua non secondaria dimensione autoironica, ben testimoniate dal suo appello – proclamato dalla testa dell'albero della nave – in cui egli esorta gli astanti a "conoscere" prima di "agire", mettendo quindi così loro in guardia, in qualche modo, da lui stesso (e quindi, più in generale, dalla figura dell'intellettuale nella società fascista): "Guardatevi da un tipo simile vi dico: le balene bisogna avvistarle prima di ucciderle, e questo giovane platonista dagli occhi incavernati, vi trascinerà per dieci giri intorno al globo senza mai arricchirvi di una sola pinta di spermaceti" (Melville 1941: 263).

Analogamente all'approccio metodologico compiuto da Pavese, anche il processo traduttivo seguito da Celati per il *Bartleby* melvilliano si avvale, quale primo fondamentale step, di un attento studio dell'opera da tradurre, confluito nell'ampia introduzione che lo scrittore inserisce nell'edizione del *Bartleby* da lui tradotta. Del *Bartleby*, Celati coglie innanzitutto una certa "esiguità" di *plot*, la quale si rispecchia in una tendenza narrativa e linguistica melvilliana alla "sottrazione" (Celati 2022b: VII).

La traduzione di Celati ci restituisce il racconto melvilliano in tutta la sua umoristica adesione ai tic (compresi quelli linguistici) di Bartleby, già dalla prima "entrata in scena" di quest'ultimo, la quale si configura come un buon indicatore del metodo traduttivo adottato da Celati. Nel testo inglese melvilliano, il momento della prima "apparizione" di Bartleby nell'ufficio dell'avvocato ci viene descritto con "tre aggettivi e tre avverbi in contrappunto [...] come i tre colpi d'annuncio nel vecchio teatro" (ivi: XX), per mezzo dei quali lo scrivano ci viene presentato come una

figura "pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn!" (Melville 1962: 57). Si prenda, a tal proposito, una traduzione autorevole quale quella di Gianna Lonza per Garzanti, che ci restituisce una neutralissima "riproduzione" dell'inglese originale, rispettato financo nella pedissequa composizione metrica della triplice coppia di avverbi e aggettivi melvilliani: "[la figura di Bartleby si presenta come] pallidamente linda, penosamente decorosa, irrimediabilmente squalida!" (Melville 1994). Si prenda invece ora, al fine di una proficua comparazione, la traduzione restituitaci da Celati, il quale non teme di "personalizzare" il testo melvilliano, introiettandolo e rendendocelo in forme che – seppur non così rispettose della struttura sintattica originale – risultano non meno efficaci, anzi forse financo maggiormente funzionali a un primo inquadramento della figura dello scrivano, descritta in questo caso come "scialba nella sua dignità, pietosa nella sua rispettabilità, incurabilmente perduta!" (Celati 2022a: 10).

Da tali esempi empirici è già possibile delineare con maggior rigore la metodologia traduttiva impiegata dal Celati traduttore, non informata a una precisa e univoca strategia, ma protesa bensì di volta in volta a varie e variabili soluzioni a seconda dei rispettivi passi melvilliani che di volta in volta si prospettano da tradurre: soluzioni che possono andare talvolta verso una maggiore attenzione al ritmo e alle figure fonetiche del testo di partenza, tal'altra verso un'esplicitazione del non detto, tal'altra ancora verso autentiche deformazioni alle quali viene sottoposto il testo fonte. Tra queste ultime, quelle più frequentemente adoperate da Celati nel suo *Bartleby* risultano riconducibili alle macro-categorie della "compressione" e dell'"espansione" già teorizzate a suo tempo da Lefevere. Se la compressione è ottenuta da Celati per lo più tramite l'uso di parole composte o parafrasi, viceversa l'espansione deriva invece da esagerazione, esplicitazione e riempimento. Entrambe le procedure individuate da Lefevere sono ravvisabili appunto anche nel *Bartleby* celatiano, sotto forma talvolta di "distorsioni morfologiche" – che si hanno quando le parole vengono troncate o usate in forma arcaica –, "distorsioni del senso" – dovute all'uso di etimologismi, circonlocuzioni, frasi fatte, tautologie – e, infine, "distorsioni della sintassi" (Lefevere 1992), contraddistinte perlopiù da sovrapposizioni della sintassi del prototesto.

Le "deformazioni traduttive" operate da Celati non possono non rimandare inoltre alle "tendenze deformanti" teorizzate dal filosofo e traduttore francese Antoine Berman, e costituite da quei compromessi nocivi ai quali i traduttori si trovano a cedere – a

volte inevitabilmente – quando affrontano un'opera concepita e scritta in lingua straniera. Tra le tredici "tendenze deformanti" individuate da Berman, quelle maggiormente riscontrabili da un punto di vista metodologico-empirico nel *Bartleby* celatiano risultano in particolare: la "razionalizzazione", la "chiarificazione", l'"allungamento", la "nobilitazione", la "volgarizzazione", la "distruzione dei ritmi", la "distruzione dei reticoli significanti soggiacenti" (Berman 2003: 44).

Le suddette "tendenze deformanti" teorizzate da Berman si basano su un'idea rinnovata di "traduzione" giocata tutta su un incontro/scontro con l'"estraneo" (Berman 1984a) rappresentato dal testo originale, trovando appunto un'applicazione empirica nella traduzione celatiana del *Bartleby*, e in particolare nella figura inaccessibile quanto inafferrabile dello scrivano protagonista. È quanto riaffiora anche da alcuni appunti manoscritti dello stesso Celati, nei quali lo scrittore/traduttore si interroga sulla più intima e recondita natura dello scrivano, spingendosi addirittura ad avanzarne una lettura in direzione postmoderna, o meglio post-umana:

L'alterità diventa l'avversità divenuta invisibile [...] Il male è nel virus che deve essere desunto sempre più minuziosamente [...] Bartleby è come un virus nei computer introdotto in un sistema complementare post-umano – ed è per questo che B. fa ridere, c'è gioia, come nel virus, di rompere – gioco aggressivo [...] B. – il suo virus è la preferenza (Celati 1988/89: 48-54).

Tale caratterizzazione quasi "virale" dell'alterità bartlebiana risulta ulteriormente amplificata dalla contrapposizione irrisolta e inconciliabile nei confronti del personaggio dell'avvocato, indagata da Celati in un suo ulteriore quaderno di appunti (datato 1989), in cui si può leggere quanto segue:

Bartleby e l'avvocato; l'avvocato come un maestro che non capisce più lo scolaro [...] È questo che non funziona in B., l'assenza di segni che indichino una qualsiasi speranza. [...] La stupefazione dell'avvocato, lo spaurimento [...], non recepisce un assunto, una cesura, una presupposizione, un'interruzione in B. (Celati 1989: 6-7).

La profonda e congenita incapacità dell'avvocato di comprendere e "curare" l'animo dello scrivano viene sviscerata dagli studi propedeutici alla traduzione che Celati affida a un suo quarto e più recente quaderno di appunti, in cui si legge:

L'avvocato è l'uomo che maneggia i documenti su cui poggia il capitalismo. Bartleby sarebbe un contestatore che si op-

pone alla situazione facendo un sit-in. [...] La denuncia è qui pensiero, sforzo, performance felice, oppure è uno sforzo per forzare i limiti, come in Achab. [...] L'avvocato dice che ha sempre sbagliato tutto con B., e i critici prendono ciò come prova di un'ironia dell'essere umano. [...] l'ironia è *burlement* di sé per svelare qualcosa, cercando una complessità. [...] Dov'è l'ironia? L'avvocato diventa sincero. *Bartleby: incubus* (Celati 1989/90: 41-50).

L'impossibilità comunicativa tra avvocato e scrivano non manca infatti di ingenerare taluni effetti umoristici, ben affioranti dalla traduzione di Celati, come pure dagli studi di quest'ultimo sul testo melvilliano, che evidenziano "una sfumatura comica al contrasto tra questi due personaggi" (Celati 2022b: XII).

Da quanto visto sinora si può quindi sostenere come – nella propria "manipolazione traduttiva" dei testi melvilliani – Pavese e Celati confermino il definitivo superamento di contrapposizioni terminologiche quali "fedele/infedele", facendo quindi proprie quelle istanze di rinnovamento metodologico avanzate dai teorici e studiosi della traduzione da noi sopra riportati. Forti di tali aggiornamenti traduttologici, i processi traduttivi compiuti da Pavese e Celati "ristrutturano" i testi melvilliani di partenza, i quali si trovano così ad acquistare un nuovo referente e un nuovo messaggio, senza perdere però nulla della loro originaria carica corrosiva.

Lingua e linguaggio in Celati e Pavese traduttori di Melville

Vi è chi – come Frances Howard – ha individuato nel tema del linguaggio la chiave per comprendere a pieno il *Bartleby* (Howard 1968). Proprio un approccio al linguaggio melvilliano può fornire una chiave di indagine alquanto utile e preziosa alla nostra indagine incrociata sulle traduzioni melvilliane di Pavese e Celati, improntate non a caso su un'idea precisa e finanche idiosincratca della lingua e della traduzione. Come già in parte anticipato, l'operazione traduttiva di Pavese non può non risentire di quelle limitazioni linguistiche alquanto severe, imposte, sul finire degli anni Venti, dal governo fascista, il quale aveva favorito un italiano standard, fortemente influenzato dal latino, che richiamasse la gloria di Roma e imponesse al contempo dei limiti alla diversità e alle innovazioni. Una breve ma incisiva analisi delle traduzioni di Pa-

vese – non solo da Melville – rivela infatti un traduttore che continua a sovvertire "la standardizzazione del linguaggio che gli intellettuali e lo Stato fascista stavano promuovendo a tutti i livelli della società" (Ferme 2002: 127), optando, all'opposto, per l'introduzione di registri linguistici ed elementi tematici che offrano "una più democratica rappresentazione linguistica della società straniera ma anche della propria" (ibidem).

Va tuttavia precisato come la censura fascista si manifesti non tanto sullo stile linguistico delle traduzioni delle opere straniere, bensì sui progetti editoriali e sul loro confezionamento. A tal proposito, il caso editoriale dell'antologia *Americana* (1942) di Vittorini rappresenta un eloquente "esempio di come il ministero della Cultura popolare arrivasse a permettere la pubblicazione di opere che disapprovava per motivi politici, purché presentate in modo adatto" (Rundle 2019: 35). Nella fattispecie, l'unico "marchio censorio fascista" impresso in *Americana* è da ravvisarsi esclusivamente nella "confezione" editoriale con la quale essa viene proposta al lettore italiano dell'epoca, ossia con l'intervento introduttivo di Emilio Cecchi, quello sì fortemente di parte e in linea con il regime.

Come ulteriormente acclarato da studiosi quali Giorgio Fabre, il regime fascista non si dimostra quindi particolarmente interessato a controllare le traduzioni, che tratta alla stregua di qualunque altro libro pubblicato, badando soprattutto a non ledere gli interessi economici degli editori, che in cambio gli garantiscono, con poche eccezioni, il loro sostegno. È solamente con le leggi razziali del 1938 – quando cioè le nozioni di purezza culturale avrebbero iniziato a essere applicate anche alla letteratura importata – che si arriverà alla strutturazione di un rigido sistema di censura preventiva, ulteriormente inasprito dal 1940 con l'entrata in guerra (Fabre 2018).

A riprova di tale "latitanza" della censura, si considerino ad esempio alcuni particolari passi del *Moby Dick* pavesiano: un caso fra tutti il sermone agli squali del cuoco della Pequod – nel capitolo LXIV – in cui Pavese si muove effettivamente e pesantemente in altra direzione rispetto a quell'idea di lingua proposta dal regime fascista, esacerbando il registro idiomatico fitto di impropri e sgrammaticature già presente nel testo fonte melvilliano (Melville 1941: 420-425). Tale esempio ben testimonia inoltre la ricerca – compiuta

da Pavese e poi da Celati – di una lingua antiletteraria della traduzione, in cui le inflessioni gergali e gli idiomi dialettali giocano un ruolo nient'affatto secondario. Come illustratoci infatti da Armanda Guiducci,

lo sforzo più interessante del suo mestiere di traduttore [di Pavese] consistette proprio nel tentativo di rendere gli effetti dello slang con equivalenze di vivacità italiane: siccome nella lingua scritta poetica non esisteva appiglio possibile, le cavò, le adattò al parlato italiano anche regionale. Usò tournures piemontesizzanti belle e buone perfino nel tradurre il biblico Melville (Guiducci 1967: 109-110).

Tali soluzioni linguistiche optate da Pavese e Celati possono inoltre ricondurci al concetto di "movimento del linguaggio" teorizzato nei primi anni Ottanta dallo studioso tedesco Friedmar Apel (1997), ed elaborato a partire da una rinnovata considerazione del testo di partenza, concepito non più "come un rigido scoglio immobile nel mare, bensì come una piattaforma galleggiante, dove chi traduce lavora sul corpo vivo dell'opera, ma l'opera stessa è in costante trasformazione e movimento" (Buffoni 2021: 13). Aderendo a tale concezione di linguaggio inteso come elemento dinamico e metamorfico, il Pavese e Celati danno quindi prova di superare in qualche modo la metafisica posizione benjaminiana, secondo la quale il traduttore libera la verità del testo facendo emergere quella "pura lingua" (Benjamin 2007: 19) che sottende tutte le lingue.

Il confronto di Pavese e Celati con la lingua inglese melvilliana implica poi inevitabilmente un incontro/scontro con la stratificazione di quegli svariati registri linguistici che Melville mutua di volta in volta dalla Bibbia, dai modelli classici, dal teatro shakespeariano, dal linguaggio scientifico moderno e financo dal gergo marinaresco (Pavese 1932a: 10). Linguaggio marino e linguaggio biblico del testo fonte melvilliano vengono convogliati e ricomposti dalla traduzione pavesiana in un registro linguistico composito in cui reale e simbolico prendono vita in un'inestricabile commistione reciproca, come ben testimoniato dal passo in cui Giona, vomitato all'asciutto dalla balena, prende coscienza del potere di Dio e della propria condizione umana: passo, questo, che Melville costruisce tutto sulla musicalità, sonorità e "liquidità" del mare. Nella relativa traduzione, Pavese gioca sulla lunghezza effettiva delle parole ("turbini", "suc-

chiarono", "avvicchiarono" [Melville 1941: 94]) e sul loro significato per comunicare in italiano lo stesso senso di movimento e velocità insieme. L'immagine del vortice marino, in inglese evocata dalla rapidità concentrica dei verbi, viene a prendere corpo ai nostri occhi in tale serie di verbi di moto accortamente utilizzati da Pavese. All'immagine onomatopeica successiva utilizzata dall'originale melvilliano – "the watery world of woe bowled over him" (Melville 1965: 46), relativa al buio e disperato urlo del mare sul peccato di Giona – Pavese sostituisce in italiano un profondo e immobile senso di morte: "tutto il mondo marino del dolore gli trascorse sul capo" (Melville 1941: 94). La sonorità del dettato di Melville – conseguita da quest'ultimo grazie anche al frequente ricorso ad allitterazioni, come nel caso dell'esempio appena riportato – viene in particolare restituita dalla traduzione pavesiana attraverso l'introduzione di molte parole in più rispetto all'originale inglese, al fine appunto di infondere un'ancora più spiccata ed evidente musicalità onomatopeica alla frase.

Da passi traduttivi quali il suddetto si può apprezzare inoltre la costante attenzione di Pavese e Celati al ritmo del source text melvilliano, colto dai nostri due traduttori attraverso quello che Buffoni identifica come "indirizzo poetico": approccio, questo, animato dalla convinzione che

ciò che conta del ritmo è il momento in cui esso si fa parola, cioè diventa linguaggio [...] nel senso eracliteo di un corpo che si fa lingua e discorso. Poiché il ritmo è soggetto, se un poeta trova il ritmo, trova il soggetto; se non lo trova, i versi che sta scrivendo non sono arte. E questo vale tanto per la scrittura letteraria "originale" quanto per quella in traduzione (Buffoni 2021: 18).

Pavese e Celati prestano quindi attenzione al ritmo melvilliano proprio nel suo farsi linguaggio, come ben testimoniato dal caso esemplare del *Bartleby*, in cui l'aspetto linguistico ricopre un ruolo a dir poco dominante, connotato com'è da punti grammaticalmente bizzarri, oltre che da atipiche costruzioni frastiche, funzionali a caratterizzare l'ambiguità dello scrivano protagonista come pure dell'avvocato/narratore. Non a caso, a proposito del *Bartleby*, vi è chi, come Sanford Pinsker, ha parlato di "lingua come muro" (Pinsker 1975: 17). Tale sorta di barriera linguistica innalzata da Melville nel suo racconto trova la sua più effi-

cace rappresentazione nell'estrema scarsità di parole di Bartleby, con la sua riduzione minimalista di tutto il proprio parlare a quell'unica frase usata come un ritornello, che continua tutt'oggi ad alimentare ipotesi interpretative ed asperità esegetiche.

Contraltare simbolico e linguistico per eccellenza dello scrivano è senza dubbio la figura dell'avvocato, spesso connotata dal racconto attraverso aggettivi e avverbi che ne esprimono la "rispettabilità" e "probità": "respectfully", "slowly", "gently" (Celati 1989/90: 43). Uno degli aspetti più caratteristici del racconto melvilliano

è come l'eloquenza dell'avvocato si sfaldi in presenza dello scrivano: ogni volta che lo scrivano entra in scena, la prosa del narratore perde subito il suo ampio periodare, si blocca la bella sintassi piena di subordinate, avversative, concessive, correlative. Quando deve mettere in scena Bartleby, questa prosa diventa fatta di didascalie, frasi secche e lacniche come quelle dello scrivano (Celati 2022b: XX).

I tentativi di indagine effettuati dall'avvocato intorno alla figura dello scrivano assumono toni quasi scientifici e medici, e ciò viene puntualmente restituito dal registro linguistico clinico adoperato da Celati in fase di traduzione:

egli mai si nutre d'un pasto vero e proprio; [...] non mangia altro che biscotti allo zenzero. Il mio pensiero si perdeva allora in fantasticherie circa il probabile effetto, sull'organismo umano, del vivere soltanto di biscotti allo zenzero. [...] Lo zenzero non aveva alcun effetto su Bartleby. Probabilmente egli aveva preferenza di no, che non avesse effetto alcuno (Celati 2022a: 15-16).

L'impossibilità interlocutoria tra avvocato e scrivano non può non ripercuotersi nella stessa scrittura celatiana, contraddistinta non a caso – come quella melvilliana – da "un andamento inerziale sempre dispersivo [...], una scrittura che sbanda e si apre in tutte le direzioni, come in un lancinante vacillamento davanti alla distanza, l'incatturabilità delle presenze nel mondo" (Celati 2022b: XXI). Tali "sbandamenti inerziali" rappresentano una cifra alquanto indicativa dell'operazione linguistica portata avanti da Celati nella sua traduzione: se talvolta quest'ultima si limita a una "riproduzione neutrale" dell'originale melvilliano, altre volte, invece, Celati sceglie di deviare dal testo

originale, utilizzando ad esempio vocaboli ricercati o costrutti sintattici arcaici, spesso funzionali a descrivere l'incomprensibile corredo fenotipico con cui lo scrivano si manifesta agli occhi attenti ma impotenti dell'avvocato. Ecco una delle "apparizioni" maggiormente evocative di Bartleby, così come descrittici dalla prosa melvilliana:

His face was leanly composed; his gray eye dimly calm. Not a wrinkle of agitation rippled him. Had there been the least uneasiness, anger, impatience or impertinence in his manner; in other words, had there been any thing ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him from the premises (Melville 1962: 62).

Ecco invece la resa sintattica e linguistica offertaci da Celati, ruotante attorno alla formula arcaica "fossevi", congiuntivo imperfetto con avverbio di luogo posto a suffisso:

Il suo volto era smunto e composto, gli occhi grigi tranquilli e velati. Non un segno di turbamento lo animava. Fossevi stata, nei suoi modi, la minima traccia d'inquietudine, collera, impazienza o impertinenza; in altre parole, fossevi stato in lui alcun tratto d'ordinaria umanità, senza meno l'avrei cacciato di forza dai miei uffici (Celati 2022a: 12).

La metodologia traduttiva impiegata da Celati negli esempi sopra riportati rimanda in parte a ben vedere alla "strategia stranierificante" (Venuti 2012) teorizzata dal già citato Venuti, ben testimoniata per esempio dall'utilizzo celatiano dello slang americano mescolato a uno stile più arcaico, per rendere le particolarità del testo e per palesare al contempo al lettore la presenza attiva del traduttore. La "stranierificazione" traduttiva auspicata da Venuti intende appunto "scomodare" in qualche modo il lettore in "lingua di arrivo", utilizzando calchi e prestiti per non sacrificare elementi culturali e il carattere originario della traduzione, e offrendo semmai al traduttore una preziosa occasione per dismettere la propria invisibilità, in quanto partecipante attivo della comunicazione (Munday 2005).

Tale processo di "stranierificazione" sembrerebbe trovare una propria compiuta realizzazione nel nodo lessicale intorno a cui gravita l'intero impianto sintattico e linguistico del Melville scrittore così come del Celati traduttore, ossia la frase ricorrente ostinata-

mente pronunciata da Bartleby, "I would prefer not to" (Melville 1962: 60), autentico manifesto dell'austero riserbo e della disarmante inerzia dello scrivano. Si è a lungo discusso sulla traduzione più appropriata di tale espressione, sia in italiano (Manetti 2002) che in altre lingue (Placido 1991). Vi è chi – come ad esempio Enzo Giachino nella sua traduzione per Einaudi – ha reso tale espressione con "Preferirei non farlo" (Melville 1954: 76); vi è invece chi – come Gianna Lonza nella sua traduzione per Garzanti – ha optato per "Preferirei di no" (Melville 1994: 27).

Celati, dal canto suo, perviene a un'ulteriore opzione, propendendo per "Avrei preferenza di no" (Celati 2022a: 12): soluzione – quest'ultima – che non risulta tuttavia affatto una "scelta di getto", bensì il frutto di un accurato processo di selezione traduttiva compiuto dallo scrittore bolognese. A riprova di ciò, basti pensare a come, nelle prime versioni traduttive del *Bartleby* – frutto di discussioni e scelte collegiali effettuate da Celati con i propri studenti del DAMS –, la celebre formula ricorrente dello scrivano non venisse appunto tradotta in quel modo, ma nel meno ricercato e più comune "Preferirei di no" (Celati 1987a: 5). Quest'ultima formula sarebbe poi stata convertita nella soluzione definitiva "Avrei preferenza di no" soltanto in un secondo momento (Celati 1989/90: 118), frutto di un ripensamento unilaterale dello stesso Celati, a riprova di un certo compiacimento traduttivo e financo di una certa tentazione narcisistica a cui lo scrittore bolognese talvolta indulge nelle proprie operazioni traduttive.

È Celati stesso ad argomentare i motivi che lo hanno indotto alla suddetta soluzione linguistica finale, facendoci notare come, a ben vedere,

la frase di Bartleby non suona in inglese come un vero rifiuto, piuttosto come un modo un po' manierato di declinare un invito. Non può essere presa per un vero rifiuto a causa del verbo che adotta (il verbo "to prefer") [...] Così la sua risposta sembra una specie di manierismo altezzoso. [...] Bartleby si comporta come se non ci fosse niente da discutere. È questo che rende la sua frase stranissima, il fatto che sembra privo di intenzioni (Celati 2022b, VIII-X).

Il congegno sintattico adoperato da Celati nella resa traduttiva di quella risposta ripetuta allo sfinimento da parte di Bartleby ci induce inoltre a dubitare dell'idea che sia davvero possibile capire gli altri, attraverso

so il dialogo e i ragionevoli accordi" (ivi: VIII). Ecco allora come, di fronte alle domande quasi paterne (o paternalistiche) dell'avvocato quali "Will you tell me, Bartleby, where you were born?" (Melville 1962: 61), "Will you tell me any thing about yourself?" (ibidem), "What sort of business would you like to engage in?" (ivi: 75) – tradotte da Celati con "Vorreste dirmi, Bartleby, dove siete nato?" (Celati 2022a: 25), "Non vorreste dirmi nulla su di voi?" (ibidem), "in qual genere di lavoro vorreste occuparvi?" (ivi: 41) –, la risposta dello scrivano resti sempre, imperturbabilmente, la medesima: "I would prefer not to" ("Avrei preferenza di no").

Quella stessa formula ricorrente di Bartleby giunge inoltre a fungere talvolta da detonatore per talune divagazioni ironiche della scrittura melvilliana, come nel passo in cui assistiamo all'appropriazione e sovvertimento di senso della frase bartlebiana per mano dei suoi colleghi di ufficio: "'Prefer not, eh?' gritted Nippers – 'I'd prefer him, if I were you, sir,' addressing me – 'I'd prefer him; I'd give him preferences, the stubborn mule!'" (Melville 1962: 71). Riappropriazione indebita e decontestualizzante che, nella traduzione di Celati, raggiunge effetti umoristici ancor più esilaranti, grazie soprattutto a un'accorta e inaspettata deformazione del verbo "preferire" e delle sue declinazioni: "'Avrebbe preferenza di no, eh?' digrignò Nippers. 'Lo farei preferenziare io, signore; se fossi in voi, rivolgendosi a me, 'lo preferenzierei io come si deve: gli darei di quelle preferenze, a quel mulo ostinato!'" (Celati 2022b: 26). Tale deformazione linguistica operata da Celati è riconducibile – ancora una volta – alle già citate "tendenze deformanti" teorizzate da Berman: in questo caso, a essere chiamate in causa risultano nella fattispecie la "distruzione dei reticoli linguistici vernacolari, la "distruzione di locuzioni e idiotismi", nonché la "cancellazione delle sovrapposizioni di lingue" (Berman 2003: 44).

Alla luce di quanto sinora visto – volendo racchiudere in uno sguardo di insieme le operazioni traduttive compiute da Pavese e Celati – non risulta quindi affatto peregrino parlare di autentiche "poetiche traduttive", dalle quali emerge una rinnovata concezione di traduzione, intesa ora come "incontro di poetiche": quella dell'autore tradotto e quella del traduttore. In tale "ottica intertestuale", il rapporto originale-copia (che implica una gerarchia di precedenza, di maggiore importanza dell'originale rispetto alla copia) ac-

quista così un'altra dimensione: diviene dialogico, e non è più di rango, ma di tempo (Berman 1984a). E ciò in quanto la traduzione poetica viene a configurarsi come genere letterario a sé, dotato di una propria autonomia dignità, e in grado per di più di "influenzare" e "modificare" retroattivamente il testo originale di partenza (Pasero 1986: 71).

Proprio a un'inedita rilettura del rapporto tra originale e traduzione ci invita anche Emilio Mattioli, il quale reinterpreta l'intero atto traduttivo intendendolo non più come "copia" o "rispecchiamento", bensì appunto come rapporto tra due poetiche, fra due momenti costitutivi, fra due processi "senza fine" (Mattioli 1983). Tale concezione di traduzione intesa come incontro (o scontro) di poetiche costituisce una preziosa chiave di lettura per inquadrare e comprendere a pieno le soluzioni linguistiche personalissime e sovente atipiche adottate da Celati di fronte alla poetica melvilliana di partenza. Soluzioni linguistiche traduttive che non fanno che amplificare e corroborare, a livello testuale, la poetica e lo stile letterario del Pavese e Celati scrittori.

Conclusione: Pavese e Celati, da traduttori melvilliani ad autori letterari

La presenza di Melville, quindi, "traspare suggestivamente quale saporosa reminiscenza" (Mondo 1961: 23) in molta dell'opera letteraria pavesiana e celatiana. In Pavese è in particolare il *Moby Dick* ad avere una puntuale e vivida ripercussione pratica, particolarmente evidente in *Anguilla* – autobiografico protagonista narratore de *La luna e i falò* (Pavese 1950) –, come pure in un ulteriore personaggio autobiografico pavesiano, ossia il Corrado de *La casa in collina* (Pavese 1948), professore dimidiato da viltà e senso del dovere di abbracciare attivamente la causa antifascista, e riconducibile perciò a quel "problema dell'impegno dell'artista" (Stella 1977: 71) già postulato dai personaggi melvilliani Ishmael e Achab.

Volgendoci ora a Celati, già sin dalle sue prime opere egli dà prova di perseguire una poetica del semplice, capace di affrancare la lingua letteraria dal grande modello trecentesco di Dante, Petrarca e Boccaccio, e di allontanarsi dall'italiano colto ma incolore della comunicazione borghese (Celati 2016). Come esemplarmente dimostrato ad esempio dalle *Quattro novelle sulle apparenze* (Celati 1987b)

– scritte in una lingua totalmente identica al parlato contemporaneo, con tanto di anacoluti e scorrettezze grammaticali – Celati manifesta quindi una decisa adesione a "una lingua *rasoterra*" (Matt 2022).

Anche in Celati la scrittura melvilliana sembra fare molta presa, giungendo a improntare di sé diverse scelte narrative e linguistiche. A dir poco esemplare risulta in tal senso l'indifferenza – di fronte all'incombente scenario apocalittico – mostrata dal dottore protagonista di *Notizie ai naviganti*, con conseguente sua rinuncia a qualsivoglia obiettivo, desiderio o scelta. È quanto affiora con prepotenza nella conclusiva confessione da lui pronunciata – "Sono così debole che non posso più decidere niente" (Celati 2001: 141) –, la quale, con l'evidente sfumatura patologica e atarassica che essa insinua, non può non rimandare alla perdita dell'arbitrio e del tragico già propria di *Bartleby*.

L'universo bartlebiano ben si presta inoltre a una lettura postmoderna della realtà, che prontamente Celati sembra introiettare e fare propria, come starebbe già a dimostrare la stessa scelta del genere letterario da tradurre: ossia appunto un racconto quale il *Bartleby*. Come infatti è stato rilevato, la *short story* è un genere che ben si adatta all'estetica postmoderna, proprio in quanto si basa su storie locali, tenendosi lontano dalle ambizioni totalizzanti del romanzo (Lee 2003: 109). Celati stesso ci ricorda come il racconto sia più efficace che il romanzo nel rivelare "il carattere lacunare d'ogni discorso, il vuoto in cui culmina ogni pensiero" (Celati 1987c: 241). Non a caso egli sarà prevalentemente uno scrittore di racconti, a partire in particolare da *Narratori delle pianure* (1985), opera che "rappresenta per Celati un dichiarato ritorno alle fonti del narrare, il racconto come trasmissione orale di storie non filtrate dagli schemi della scrittura professionale" (Viti 2012: 120).

L'analogia tra poetica traduttiva e poetica letteraria nel Celati traduttore/scrittore ben si presta inoltre a una rilettura attraverso le riflessioni del già citato Berman, e in particolare attraverso la sua contrapposizione teorico-metodologica fra "traduzione letterale" e "traduzione letteraria" (Berman 1984b: 109-110), intendendo con quest'ultima categoria il frutto di un'operazione di "letterizzazione" derivante dal senso di "insufficienza" insito nella "lettera" dell'originale e dal conseguente bisogno di aggiungere alla traduzione del testo originale ciò che Berman chiama

“il leggero tocco di letteratura” (Berman 2003: 39). La suddetta categorizzazione bermaniana può aiutarci a rileggere le operazioni traduttive compiute da Pavese e Celati, le quali ci dimostrano che non sempre è la norma linguistica a guidarli e vincolarli maggiormente nelle proprie traduzioni, bensì appunto la loro precisa volontà di produrre un testo che sia letterario quanto l’originale, e dotato di una propria poetica di “testi veri” (ivi: 92), non mancando inoltre – come si è visto – di avere ripercussioni e influenze dirette sull’opera letteraria dei nostri due autori/traduttori.

Il grimaldello narrativo e linguistico costituito dal *Bartleby* si rivela inoltre agli occhi di Celati un’insostituibile occasione di riflessione sul “destino della scrittura” e sull’enorme energia potenziale insita nella parola, e più ancora nella sottrazione di essa, ossia in quella che a ragione Belpoliti designa come “potenza del non scrivere” (Belpoliti 1991: 6). A ben vedere, inoltre, la mancata integrazione di un personaggio quale lo scrivano Bartleby sembra rimandare con forza a quell’irriducibile incompatibilità psicologica ed esistenziale con la società, e a quell’istanza di libertà, tipiche appunto del Celati autore e uomo. Tutto ciò trova un proprio apice emotivo e simbolico nel finale bartlebiano – reso in tutta la sua rassegnata ed evocativa pregnanza da Celati – in cui la figura dello scrivano viene ad assurgere a emblema dell’intera umanità (Piazza 1997: 331), nella sospirata quanto disarmante sinceddoche finale:

Pensate ad un uomo che, per natura e per sventura, sia propenso al pallido pensiero dell’irreparabile; potrebbe un’altra occupazione esser più adatta ad acuire quel pensiero, più del maneggiare queste lettere smarrite, e accatastarle per darle alle fiamme? [...] Inviare per le occorrenze della vita, queste lettere urgono alla morte. Ah, Bartleby! ah, umanità! (Celati 2022a: 47-48).

Nella loro attività di “traduttori melvilliani” – seppur per vie e con esiti differenti, come la presente indagine ha portato alla luce –, Celati e Pavese si predispongono quindi all’incontro con l’opera melvilliana con uno spirito critico attento, propositivo e aperto a ogni possibile diversione filologica e poetica: predisposizione – questa – in grado di generare nei nostri due autori/traduttori autentiche e originali “poetiche traduttive”, animate da un anelito di “aggiornamento” con l’attualità mosso appunto dalla consapevolezza

che “tradurre *Moby Dick* [e, più in generale, Melville] è un mettersi al corrente con i tempi” (Pavese 1932b: XI).

Bibliografia

- APEL F. (1997), *Il movimento del linguaggio* [1982], Marcos y Marcos, Milano.
- BELPOLITI M. (1991), "Terribile mitezza di Bartleby, lo scrivano che sa dire di "no", in *Il manifesto - La talpalubri*, 28 giugno, p. 6.
- BENJAMIN W. (2007), "Il compito del traduttore" [1921], in *aut-aut*, 334, pp. 7-20.
- BERMAN A. (1984a), *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris.
- ID. (1984b), "Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle", in *L'Écrit du temps*, III:7, été, pp. 109-123.
- ID. (2003), *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* (1999), Quodlibet, Macerata.
- BUFFONI F. (2021), "Introduzione. La traduzione del testo poetico", in ID. (a cura di), *La traduzione del testo poetico tra XX e XXI secolo*, Interlinea, Novara, pp. 7-21.
- CELATI G. (1987a), 'Appunti sul *Bartleby*', manoscritto, Fondo Gianni Celati, busta 11/120, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.
- ID. (1987b), *Quattro novelle sulle apparenze*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1987c), "Palomar, nella prosa del mondo", in *Nuova Corrente*, XXXIV:100, pp. 227-242.
- ID. (1988/89), "Seminario su *Bartleby*", manoscritto, Fondo Gianni Celati, busta 11/118, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.
- ID. (1989), '*Bartleby*', manoscritto, Fondo Gianni Celati, busta 11/121, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.
- ID. (1989/90), 'Traduzione *Bartleby*', manoscritto, Fondo Gianni Celati, busta 10/94, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.
- ID. (2001), *Notizie ai naviganti*, in ID., *Cinema naturale*, Feltrinelli, Milano, pp. 121-143.
- ID. (2016), *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata.
- ID. (2022a), H. Melville, *Bartleby lo scrivano* [1991], trad. it. e cura di Celati G., Feltrinelli, Milano.
- ID. (2022b), "Introduzione a *Bartleby lo scrivano*", in H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, cit., pp. VII-XXVI.
- ID. (2022c), "Dedica", in H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, cit.
- DELEUZE G. (1989), "Bartleby ou la formule", postfazione a H. Melville, *Bartleby. Les îles enchantées*, Flammarion, Paris.
- ECO U. (2000), "Traduzione e interpretazione", in *Versus*, 85/86/87, pp. 55-100.
- FABRE G. (2018), *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Fondazione Mondadori, Milano.
- FERME V. (2002), *Tradurre è tradire: la traduzione come sovversione culturale contro il Fascismo*, Londo, Ravenna.
- FERNANDEZ D. (1969), *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- GORLIER C. (1964), "Tre riscontri sul mestiere di tradurre", in *Sigma*, 3/4, dicembre, pp. 72-75.
- GUIDUCCI A. (1967), *Il Mito di Pavese*, Valsecchi, Firenze.
- HOWARD F.K. (1968), "The Catalyst of Language: Melville's Symbol", in *English Journal*, september, pp. 825-831.
- LEE R. E. (2003), "Crippled by the Truth: Oracular Pronouncements, Titillating Titles, and the Postmodern Ethic", in IFTEKHARRUDIN F., BOYDEN J., ROHRBERGER M., CLAUDET J. (a cura di), *The Postmodern Short Story. Forms and Issues*, Praeger, Westport, pp. 103-112.
- LEFEVERE A. (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/New York.
- LEWIS S. (1931), *Il nostro signor Wrenn* [1914], trad. it. e cura di Pavese C., Bemporad, Firenze.
- MATT L. (2022), "Gianni Celati: la scrittura dello smarrimento", in *Treccani - Lingua Italiana*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_355.html, 18 gennaio [ultimo accesso 31 gennaio 2022].
- MANETTI B. (2002), "VilaMatas e l'arte della fuga", in *La Repubblica*, 5 maggio, p. 20.
- MAROVITZ S. (2007), "The Melville Revival", in KELLEY W. (a cura di), *A Companion to Herman Melville*, Blackwell, Malden, pp. 515-531.
- MATTIOLI E. (1983), *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena.
- MELVILLE H. (1851), *Moby-Dick; or, The Whale*, Harper & Brothers, New York.
- ID. (1941), *Moby Dick*, trad. it. e cura di Pavese C., Frassinelli, Torino.
- ID. (1954), *Bartleby lo scrivano*, in *Racconti di Herman Melville*, a cura di Giachino E., Einaudi, Torino, pp. 64-110.
- ID. (1962), *Bartleby, the Scrivener* [1853], in ID., *The Piazza Tales* (1856), Hendricks House, New York, pp. 43-91.
- ID. (1965), *Moby Dick, or The White Whale* [1851], Dent, London.
- ID. (1991), *Bartleby lo scrivano*, trad. it. e cura di Celati G., Feltrinelli, Milano.
- ID. (1994), *Bartleby lo scrivano. Benito Cereno*, trad. it. Lonza G., Garzanti, Milano.
- MOLLIA F. (1963), *Cesare Pavese*, La Nuova Italia, Firenze.
- MONDO L. (1961), *Cesare Pavese*, Mursia, Milano.
- MONDO L., CALVINO I. (a cura di) (1968), *Cesare Pavese: Lettere 1926-1950*, Einaudi, Torino.
- MOORE J. B. (1964), "Achab and Bartleby: Energy and Indolence", in *Studies in Short Fiction*, 1, summer, pp. 291-294.
- MORI G. (2012), "Per una lettura in chiave antifascista della prima traduzione di *Benito Cereno*", in *ÁCOMA. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani*, Nuova Serie, XIX:2, *Glocal Melville*, pp. 105-113.
- MUMFORD L. (1929), *Herman Melville: A Study of his Life and his Works*, Harcourt Brace, New York.
- MUNDAY J. (2005), *Introducing Translations Studies: Theories and Applications*, Routledge, London.
- NORD C. (1991), *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis* (1988), Rodopi, Amsterdam.
- ID. (2011), "A chi si rivolge il traduttore?", in *Tradurre. Pratiche teorie strumenti*, I:1, autunno.
- PASERO N. (1986), "Il testo, il rimosso, il mercato. Divagazioni sull'ideologia intertestuale", in BONAFIN M. (a cura di), *Intertestualità*, Il melangolo, Genova, pp. 67-73.
- PASINETTI P. M. (1937), "Gioventù rosa negli U.S.A.", in *Critica fascista*, XVI:1, novembre, pp. 11-12.
- PAVESE C. (1930), "Lettera ad Arrigo Cajumi", 16 ottobre, dattiloscritto, Archivio Gozzano-Pavese, Università degli studi di Torino.
- ID. (1931), "Lettera a Enrico Bemporad", in ID., *Lettere*, Einaudi, Torino 1966, pp. 290-291.
- ID. (1932a), "Melville", in *La Cultura*, gennaio-marzo, pp. 9-12.
- ID. (1932b), "Prefazione", in H. Melville, *Moby Dick*, cit., pp. III-XIX.
- ID. (1947), "Ieri e Oggi", in *L'Unità*, 3 agosto.
- ID. (1948), *La casa in collina*, Einaudi, Torino.
- ID. (1950), *La luna e i falò*, Einaudi, Torino.
- ID. (2000), *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* [1952], Einaudi, Torino.
- ID. (2020), *Interpretazione della poesia di Walt Whitman* (tesi di laurea, 1930), a cura di V. Magrelli, Mimesis, Milano-Udine.
- PEROSA S. (1997), "Introduzione", in ID. (a cura di), *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Venezia, pp. 13-15.
- PIAZZA M. (1997), "Bartleby o dell'anima irraggiungibile", in *Belfagor*, LII:3, 31 maggio, pp. 326-331.
- PINSKER S. (1975), "Bartleby the Scrivener: Language as Wall", in *Collego Literature*, II:1, Winter, pp. 17-27.
- PINTOR G. (1950), "Americana", in ID., *Il sangue d'Europa*, Einaudi, Torino, pp. 217-220.
- PLACIDO B. (1991), "New York 1853, Wall Street", in *La Repubblica*, 29 settembre, p. 18.
- RUNDLE C. (2004), "Importazione avvelenatrice: la traduzione e la censura nell'Italia fascista", in *Il Traduttore nuovo*, LIV:60, pp. 63-76.

- ID. (2019), *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista* (2010), Carocci, Roma.
- SALTER S. (2012), "I Got a Crush on That Fellow'. Cesare Pavese, Herman Melville e il desiderio di un traduttore", in *ÁCOMA. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani*, Nuova Serie, XIX:2, *Glocal Melville*, pp. 98-104.
- SCHNEIDER M. (2008), "Riscrivere, riraccontare, tradurre", in BÉLPOLITI M., SIRONI M. (a cura di) *Riga*, 28. *Gianni Celati, Marcos y Marcos*, Milano, pp. 45-49.
- STEINER G. (1975), *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford.
- STELLA M. (1977), *Cesare Pavese traduttore*, Bulzoni, Roma.
- VENUTI L. (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London.
- ID. (2012), *Gli scandali della traduzione. Per un'etica della differenza* (1998), Guaraldi, Rimini.
- ID. (2019), *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE).
- VITI A. (2012), "Gianni Celati postmodernista problematico: lettura di *Notizie ai naviganti*", in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, XL:2, maggio/agosto, pp. 113-124.
- VITTORINI E. (2008), "Americana. Le origini", in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, Einaudi, Torino, pp. 128-131.

Celati e Hölderlin. Di case e di abitudini

ARIANNA MARELLI

arianna.marelli@alumni.sns.it

Parole chiave

Celati
Hölderlin
Ritmo
Leopardi
Essenza

Keywords

Celati
Hölderlin
Rhythm
Leopardi
Essence

Abstract

Il contributo si sofferma sulla traduzione delle *Poesie della torre* di Hölderlin realizzata da Gianni Celati. Analizzando i testi emerge così il lavoro celatiano sul ritmo, già centrale nella sua scrittura degli anni Ottanta; il suo "affidarsi" alle parole, che passa qui attraverso un modello e una intertestualità leopardiani; la profonda affinità esistenziale col folle gigante della poesia tedesca. L'identificazione non passa solo attraverso la condivisa passione per il camminare negli spazi aperti, ma ci parla di una comune nostalgia per l'essenza sotto il divenire delle apparenze, del bisogno che tutti abbiamo di trovare – grazie all'abitudine e alla letteratura – delle strategie per abitare questo mondo. Per vivere e sopravvivere, pur entro l'"orizzonte pesantissimo" che ci circonda.

The article focuses on the translation of Hölderlin's *Tower Poems* by Gianni Celati. Analyzing the texts, Celati's work on rhythm emerges, already central to his writing in the 1980s; his "reliance" on words, which passes here through a Leopardian model and intertextuality; the deep existential affinity with this mad giant of German poetry. Identification does not pass only through the shared passion for walking in open spaces, but speaks to us of a common *nostalgia* for the essence under the becoming of appearances, of the need we all have to find – thanks to habit and literature – strategies for inhabiting this world. To live and survive, even within the "heavy horizon" that surrounds us.

Guardare/Scrivere

Ernst Zimmer è un falegname appassionato di letteratura. La sua abitazione a Tübingen dà sul fiume Neckar: in basso c'è la bottega, sopra gli appartamenti, quelli che occupa con la sua famiglia e quelli che affitta agli studenti che frequentano la rinomata università cittadina. Nella torre – nella stanza al primo piano che ha la forma di un piccolo anfiteatro – ha accolto un ospite di riguardo: un poeta, autore di un romanzo che il falegname ama e di versi che dialogano con la tragedia greca. Quel poeta è Friedrich Hölderlin, ed è malato. In una clinica all'avanguardia gli hanno dato solo pochi mesi di vita. Resterà nella torre di Zimmer per 36 anni, dal 1807 al 1843 – sempre lo stesso uomo avvenente, in forze, spesso di buon appetito, energico camminatore fino a pochi anni prima della morte, come il viandante di una delle sue poesie oggi più famose. Compone ancora versi, e suona il pianoforte. Solo la ragione lo ha abbandonato; lo ha colpito una *Umnachtung*, come dicono i tedeschi: un ottenebramento della mente. Hölderlin è impazzito. Ma ha trovato una casa.

Tra le varie testimonianze che permettono di schizzare la vita di Hölderlin nella torre, le più commoventi sono proprio di Zimmer. Sono rimaste infatti alcune sue lettere, in cui – come ha scritto Marianne Schneider – “troviamo una curiosa e felice mistura di buon senso da artigiano svevo e di affettuosa comprensione dello strano destino di un individuo diverso da sé” (Schneider 1993: 11). In una di queste missive datata 22 dicembre 1835 e indirizzata a un “Illusterrimo Signore” di cui ignoriamo l'identità, Zimmer dà notizie dell'ormai leggendario inquilino, allegando anche dei versi e spiegando:

La poesia che segue l'ha scritta in dodici minuti. L'avevo pregato di scrivermi ancora qualcosa, ha aperto soltanto la finestra, ha guardato fuori, e in dodici minuti era già tutto fatto. Hölderlin non ha nessuna idea fissa, probabilmente avrà arricchito la fantasia a spese dell'intelletto (Hölderlin 1993: 35).

Il poeta “guard[a] fuori” e poi scrive, di getto: anche stavolta avrà messo in rima il paesaggio che vedeva, come nelle tante “vedute” stagionali che costituiscono la maggior parte delle *Poesie della torre* e che – nella fase finale, dal '41 al '43 – sono firmate enigma-

ticamente “con umiltà, Scardanelli”.

È un episodio che sembra contenere la chiave per accedere all'universo dell'ultima e molto incerta produzione del poeta. Allo stesso tempo, però, si tratta di un fatto quotidiano, come tanti che costellano un'esistenza, un gesto familiare, consueto, banale. Mostra, insomma, l'ambivalenza delle *Poesie della torre*: eccezionali e abituali insieme.

“Allora tutte queste poesie sono state accusate di ovvietà, di banalità e poi di essere vuote, di non dire niente...” (Bonora 1991: 223), spiegava Gianni Celati nel 1991, intervistato da Anna Maria Bonora per “Luci della città”. Erano passati due anni dalla pubblicazione di *Verso la foce*, il libro-peregrinazione lungo il Po che porta in epigrafe il verso di una veduta di Hölderlin (ci torneremo). E Celati veniva interpellato in qualità di “scrittore della pianura. Del viaggio, sommerso ma inesorabile. [...] Della visione placata da ogni affanno estetico. Dell'abbandono al flusso narrativo ed emotivo”, come recita l'introduzione all'intervento (Bonora 1991: 219). Sono scelte narrative che l'autore sta cercando di chiarire alla sua interlocutrice, e in questo proprio le ultime poesie di Hölderlin e l'episodio rievocato hanno una loro importanza:

Io invece dico che c'è qualcosa in queste poesie che mi cattura più che in tutta la letteratura che conosco e che per me è come una specie di miraggio [...] la cosa più straordinaria è come le scriveva... qualcuno andava a chiedere una poesia e lui apriva la sua finestra – era matto! – guardava il paesaggio, poi andava al tavolo e, contando sulle dita, scriveva i versi lì per lì. Ecco... trovo in tutto questo qualcosa che mi fa pensare enormemente e che riguarda tutto il lavoro con le parole... (Bonora 1991: 223-224)

Cosa interessa a Celati di un simile “lavoro con le parole”? Nell'intervista, lui stesso parla per *Verso la foce* – e potremmo dire, in generale, per le sue narrazioni padane degli anni Ottanta – di un “lavoro ritmico”, nel senso dell’apertura dei ritmi e dell’apertura della visione: “aprire i ritmi in una loro possibile tranquillità... penso che sia questo il lavoro che ho fatto e che voglio fare...” (Bonora 1991: 222).

Basta sfogliare l'ultima storia del libro – *Verso la foce*, appunto – per rendersene conto. Nelle descrizioni delle Valli di Comacchio, dove la precisione onomastica di piante e uccelli lascia il posto a rie-

vocazioni più indefinite, in particolare di ampi spazi aperti, anche il passo narrativo cambia. Misure versali filtrano nella prosa – magari non del tutto regolari (sempre di prosa si tratta), ma come a sentire un'eco, un sottofondo di poesia. Soprattutto, ritmi diversi si alternano, scandendo il racconto, anzi prendendovi il sopravvento. Come in questa sequenza, scelta a campione, in cui si possono riconoscere due (quasi) endecasillabi e un (quasi) settenario, e una modulazione ritmico-percussiva che trascina la frase – dall'iniziale combinazione di dattilo e trocheo, che cede a un andamento giambico, che a sua volta si tramuta in dattilico:

línee di cámpi a pérdita d'ócchio, / di canáli strétti e drítti tra gli árgini, / di stráde con póco tráffico / in quéste campágne (VF 1085).¹

Proprio un minuzioso “lavoro sulle parole”, in cui si ritrova quel “contare sulle dita” di Hölderlin, che nella torre si affidava al giambo e alla rima per le sue composizioni di strofette alcioniche.

Ariosità

Non stupisce quindi che qualche anno dopo, nel 1993, escano per Feltrinelli le *Poesie della torre* nella versione di Celati, aiutato da Marianne Schneider nella comprensione del tedesco e da Giorgio Messori per la traduzione dei documenti allegati. Un'operazione che si salda con le ricerche dei precedenti “racconti di osservazione” di *Verso la foce*, e le completa.

Tutta la traduzione infatti è condotta seguendo, anzi “affidandosi” al ritmo. Come enuncia Celati stesso nelle sue *Tre note* all'edizione: “succede anche che affidandosi senza precise intenzioni a un programma ritmico, come ad esempio quello d'un canone metrico, questo può guidare da sé le parole verso un loro ordine compiuto” (Celati 1993: 19). Per Celati del resto, lo si è visto, Hölderlin avrebbe operato proprio così. Già Franco Nasi ha sottolineato sulla base della traduzione celatiana del *Richiamo della foresta* di Jack London, uscita nel 1986, quanto la ricerca sul ritmo sia centrale per Celati negli anni '80, anche nella scrittura in proprio: “il richiamo [...] alla centralità del ritmo, del tono, dell'uso narrativo della lingua sono elementi fondamentali in *Narratori delle Pianure e Quattro novelle sulle apparenze*” (Nasi 2019: 148).

Dice ancora Nasi analizzando la versione da London:

Si ha l'impressione che Celati cerchi di riscrivere uno spartito, lavorando soprattutto sull'andamento e sulle pause musicali, ma anche sulle altezze dei suoni [...]. Tutto questo in vista di una vocalità del testo, e di una sua ascoltabilità, che è vivezza e ritmo [...] (Nasi 2019: 149).

E del resto proprio a uno spartito musicale fa riferimento Celati quando prova a definire la lingua poetica di Hölderlin, la sua “ariosità ritmica” così difficile da restituire: “fa pensare a certi ‘larghi’ di musica barocca basati su poche variazioni tonali, una leggerezza di contrappunto che lascia tutto sospeso nella vaghezza” (Celati 1993: 21). “Vaghezza”: uno dei termini leopardiani più cari compare – con tutto il peso, portato e lessico cioè, della nostra poesia nazionale – nel momento in cui Celati allude alla necessità di scegliere un “canone metrico della tradizione italiana” per la traduzione. Si tratta dell'endecasillabo sciolto, un verso che si presta a coprire bene i cinque o sei piedi dei versi hölderliniani e che, pur sacrificando la rima così importante nell'originale tedesco, gli consente di mantenere quel “tono” e “uso narrativo della lingua”, centrale già nell'esercizio su London. Nonché di sperimentare dove più gli sta a cuore: sul e col ritmo, appunto.

Facciamo un esempio.

Der Sommer

Das Erndtefeld erscheint, auf Höhen schimmert
Der hellen Wolke Pracht, indeß am weiten Himmel
In stiller Nacht die Zahl der Sterne flimmert,
Groß ist und weit von Wolken das Gewimmel.

Die Pfade gehn entfernter hin, der Menschen Leben
Es zeigt sich auf Meeren unverborgen,
Der Sonne Tag ist zu der Menschen Streben
Ein hohes Bild, und golden glänzt der Morgen.

Mit neuen Farben ist geschmückt der Gärten Breite,
Der Mensch verwundert sich, daß sein Bemühn gelingt,
Was er mit Tugend schafft, und was er hoch vollbringet,
Es steht mit der Vergangenheit in prächtigem Geleite.

L'estate

L'agro mietuto appare, in alto splendono
chiare le nubi mentre al vasto cielo

in quieta notte pulsa d'astri il novero,
remoto e grande è il pullular da nuvole.

Lontananti sentier, la vita umana
non sotto il mare ascosa si rivela:
del sol la luce sta quale alta immagine
d'umane mete, e d'or brilla il mattino.

Color nuovi al giardino ornan lo spazio,
l'uom stupisce al successo dei suoi sforzi,
di virtù l'opera e al suo colmo giunta
sta col passato in bella compagnia.
(Hölderlin 1993: 100-101)

Questa poesia di Hölderlin celebra il momento dell'anno in cui tra natura ed essere umano si instaura una particolare armonia: mentre il cielo splende e i campi sono in rigoglio, l'uomo si sorprende nel veder coronate da successo le proprie fatiche. Perfino le strade, d'estate, vanno *entfernter hin*, conducono "più lontano": ogni cosa appare più ampia, smisurata quasi; un segno di possibilità da afferrare (come il sole, al massimo della sua luminosità, diventa il simbolo di mete elevate da perseguire), che si compongono comunque in perfetta consonanza col tempo già trascorso. Nella traduzione Celati sembra scegliere i vocaboli attingendo proprio alle poesie di Giacomo Leopardi: dal "noverar le stelle ad una ad una" del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*; a una probabile memoria della *Sera del dì di festa*, che procede per prossimità lessicali, come si vede scorrendo i primi tre versi con la "notte" che si associa alla "queta" luna che a sua volta "rivela" (è una delle sole due occorrenze del verbo nei *Canti*; ma cfr. anche la "placida quiete / d'estiva notte", vv. 65-66 della *Vita solitaria*), e soprattutto con il "canto che s'udia per li sentieri / lontanando" dei vv. 44-45. Quest'ultimo caso è particolarmente eloquente: sembra infatti che la contiguità sonora di due parole leopardiane ("sentieri lontanando") generi in Celati un nuovo sintagma "lontananti sentier", che ha un significato diverso dal passo di partenza, conservandone però – rielaborate – l'atmosfera e la tonalità di fondo. Il ricordo cioè di un'espressione, di termini che si rimandano tra loro, riattiva delle parole a catena, anche se non corrispondono esattamente al modello o non vogliono dire esattamente la stessa cosa.

Scrivere così significa appunto "affid[arsi]" ai ritmi, alle parole. Proprio come insegna Robert Walser, altro grande autore-camminatore folle che Celati ha ben presente: "è come star a vedere cosa combineranno le parole," dice Celati di Walser, ma anche di sé stesso, "se seguiamo la loro cadenza, la loro metrica, la loro sonorità, l'incantamento che le porta avanti di frase in frase" (cit. in Cortellessa 2003: 152).² Ma scrivere così – poco importa se in versi o in prosa – significa seguire dappresso ancora una volta proprio l'erratica "linea" tracciata da Leopardi, che nello *Zibaldone* "insegue" – dice Celati – "idee che si sviluppano man mano nel flusso delle parole" e "ricord[a]", secondo un'intuizione critica di Antonio Prete, "che il cammino si sta svolgendo all'aperto" (Celati 2003; cfr. Prete 2004: 70). Un "aperto" da intendersi senz'altro nel senso di "ricerca, cammino, interrogazione", come esplicita Prete stesso (2004: 52), ma che qui inevitabilmente fa pensare allo spazio, insieme fisico e verbale, percorso da tutti questi poeti-camminatori.

Del resto, proprio in questa esemplare poesia di Hölderlin tutte le immagini registrate o rievocate – il campo con la messe, i colli del v. 1 (che in italiano sono omessi in favore di una più generica "altezza"), il cielo con le stelle innumerevoli, le nubi, i mari, persino i giardini di cui è rilevata la dimensione spaziale (*der Gärten Breite*) – hanno come denominatore comune la vastità. E questa qualità estensiva mette in moto anche nella traduzione il disteso ritmo giambico dell'originale. Così ai vv. 3-4 "in quieta notte pulsa d'astri il novero, / remoto e grande è il pullular da nuvole", in cui tra l'altro si concentrano gli effetti fonici con "pulsa" (eco, forse, di nozioni astronomiche: le stelle pulsar?) che allittera con "pullular"; e allo stesso modo ai vv. 5-8 "la vita umana / non sotto il mare ascosa si rivela / del sol la luce sta quale alta immagine / d'umane mete".

Più in generale, in queste versioni il ritmo giambico insorge abbastanza liberamente; copre anche solo una parte del verso, delimitata – all'inizio o alla fine – dalla cesura dell'endecasillabo, comparando preferibilmente in coincidenza per l'appunto con immagini spaziali ampie, come attestano ad esempio questi altri *loci*:

Das grüne Feld ist herrlich ausgebreitet

supérbo il vérdé práto sí disténde,
(*Der Frühling, Der Mensch vergißt...*, v. 3, Hölderlin 1993: 110-111);

Das Erdenrund ist so geschmückt, und selten lärmst
Der Schall durchs offene Feld, die Sonne wärmet
Den Tag des Herbstes mild, [...]

Si adórno è l'órrizzónte e ráro s'óde
un suón per cámpi apérti, il sóle scálda
del dólce autúnno i dì, [...]
(*Der Herbst, Das Glänzen der Natur...*, vv. 5-7, Hölderlin 1993: 118-119);

Sie grünen weit umher an dieses Thales Breite,

fa vérdeggiár la välle quánto è vásta
(*Der Sommer, Im Thale rinnt der Bach...*, v. 2, Hölderlin 1993: 128-129).

Ma c'è di più. I ritmi giambici di Celati si avvertono anche quando la distensione non riguarda propriamente dei referenti naturali ma degli stati d'animo. Come per esempio in *Der Frühling, Wenn neu das Licht...* (Hölderlin 1993: 126-127) dove al v. 4 l'aggettivo *heiter* è "psicologico e paesaggistico a un tempo" (così Zagari 1999: 177 per il verbo *erheitern*):

Nachdem ein heitrier Tag zu Menschen sich geneiget.

e più seréno il giòrno all'uóm s'appróssima.

oppure al v. 7:

Daß ungestört der Mensch des Jahres Reiz betrachtet,

ché ossérva cálmó l'uóm l'annuále incánto

Dunque le due aree semantiche dell'estensione spaziale e della serenità psicologica si influenzano e si implicano a vicenda, innescando il ritmo giambico anche nella resa italiana. Del resto, come riconosce Celati già all'inizio delle *Tre note* alla sua traduzione: "Tutte le nostre intenzioni espresse o inesprese, cioè tutti i moti dello spirito, debbono per forza affi-

darsi a quel programma ritmico che è già nella nostra parlata e nei nostri gesti, nelle cesure e negli intervalli tonali con cui si manifesta uno stato d'animo" (Celati 1993: 19). Qui è la "tranquillità" che veniva a Hölderlin dal camminare o ammirare la natura; lo stesso sentimento verso cui Celati aveva voluto "aprire i ritmi" di *Verso la foce*.

Non un caso dunque che il libro che raccoglie quei "racconti di osservazione" si apra con un verso-motto tratto da una di queste vedute: "Der offene Tag ist Menschen hell mit Bildern". Nella prima edizione del 1989, suona così: "L'aperto giorno riluce per l'uomo di immagini" (Celati 1989: 7). Probabilmente è dalla riedizione del 1992 che Celati ha fatto diventare il verso: "L'apérto giòrno brílla all'uóm di immágni", come lo leggiamo ancora oggi in epigrafe al volume (VF 985). La variazione non è indicata, ma certo per lui non era insolita.³ Come mi ha gentilmente confermato, tra gli amici, Massimo Rizzante: "Celati continuava a correggere". Qui lo ha fatto proprio in favore del giambo, che si estende quasi all'intera frase, dando subito a tutto il volume quell'intonazione di passeggiata che lo caratterizza.

Quando sarà il momento della traduzione il verso dovrà cambiare ancora per diventare un endecasillabo regolare: "L'apérto giòrno all'uóm brílla di immágni" (Hölderlin 1993: 114-115), un'operazione metrica che muoverà ulteriormente la melodia, creando un giambo + dattilo con la stessa impennata d'accento alla cesura che ritroviamo nella poesia che abbiamo preso ad esempio: "d'umáne méte, e d'ór brílla il mat-tino", un altro verso che "brilla" ritmicamente.

Verso la foce è un libro hölderliniano.⁴ E non solo perché citazioni sono nascoste nel testo, come questo pensiero, tratto dalla stessa poesia che è in epigrafe: "Con qualcuno accanto riesco meglio a far fronte alle immagini che vengono avanti là fuori, come un'oscura domanda che bisogna sempre tenere in sospeso" (VF 1071), che riprende i versi: "Die prächtige Natur erheitert seine Tage, / Und ferne steht des Zweifels dunkle Frage."; "natura fulgida i suoi di allieta, / e lungi è l'oscura domanda del dubbio" (Hölderlin 1993: 114-115). Ma perché, fin dalla premessa, a Celati è chiaro che "un'intensa osservazione del mondo esterno ci rende meno apatici (più pazzi o più savi, più allegri o più disperati)" (VF 987). Ad un certo punto, insomma, Celati

ha riconosciuto in Hölderlin un precursore, e alla lettera – qualcuno cioè che lo aveva preceduto nel cammino, si era già inoltrato nell'aperto, affrontando certi problemi che anche a lui stavano a cuore. Più che un legame elettivo, un'identificazione.

Perché? La scelta, in realtà, non è scontata.

Apparenza/Essenza

Si sa, Gianni Celati è "quello che cammina" (Gabello 1986: 320) e intanto prende appunti, scrive. Quello che "ama le apparenze. Non indugia sulle essenze" (Rizzante 2008: 456). Quello che va incontro al reale, cercando una "osservazione del mondo esterno" che si "liber[i] dai codici familiari che porta con sé" "come quando le cose vengono agli occhi per la prima volta" (VF 988 e 992). E si accorge invece che l'osservazione si ancora proprio a quei "codici", personali sensorial-affettivi (Spunta 2005) e collettivi, del "sentito dire" che informa il mondo (Celati-Rizzante 2005; cfr. Rizzante 2008: 457-458), rendendolo condiviso e condivisibile. Questa scoperta tocca il cuore della "nostra maniera d'osservare e di porci di fronte alle immagini", anche fotografiche ed artistiche, per cui, come spiegano Matteo Martelli e Marina Spunta:

Ogni singola immagine che ci si presenta di fronte (e proprio per quel suo stare *di fronte*) è come una "casella vuota da riempire con le nostre proiezioni". Ecco il "vedere del vedere". Quest'incontro ogni volta inaspettato, inatteso, sorprendente con qualcosa dell'immagine che è già preso, imbrigliato e avvolto dal nostro sguardo (dallo sguardo che è il nostro corpo), qualcosa che altrove Celati chiama con una sua parola guida, affezione. Ciò che ne emerge, aggiunge lo scrittore, è "un punto indicibile" dove "il mondo reale e quello immaginario si riflettono l'uno nell'altro" (Martelli-Spunta 2020: 8 e 10).

È bene, comunque, tenere presente che per Celati gli esercizi del vedere in gioco sono sempre due: l'osservazione libera e quella compromessa con i "codici familiari", entrambe evocate nelle sue pagine, alternativamente, mi pare senza conciliazione. Come ad esempio in *Dagli aeroporti*, una storia di *Narratori delle pianure*, dove il protagonista – un esperto che ha rinnegato le "astrazioni" ed è diventato a sua volta "camminatore solitario per le campagne" – è attratto proprio da ciò che gli si presenta come totalmente estraneo:

Neanche le file d'alberi in distanza attraverso la nebbia, le file di pioppi cipressini e gelsi e case su un argine avvolto dalla foschia, gli sembrava si presentassero scodinzolando

ai suoi occhi: non lo obbligavano a riconoscerle come un suo mondo d'immagini, di cui aver ricordi o nostalgie (NP 791).

Sta forse qui uno dei nodi della poetica di Celati, come si è detto senza soluzione. In fondo, l'ha indicato lui stesso riferendosi spesso all'*Ottava Elegia duinese* di Rilke:

Noi mai, neanche per un sol giorno,
abbiam d'innanzi il puro spazio, dove i fiori
senza fine germogliano. Sempre c'è il Mondo
e mai il nessun Luogo senza negazioni; [...]
 [...] Oppure qualcuno muore e allora è.
Poiché presso alla morte l'uomo più non vede Morte,
e fissa l'esterno, forse col grande sguardo animale.

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die Blumen
unendlich aufgehen. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: [...]
 [...] Oder jener stirbt und *ists*.
Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr
und starrt *hinaus*, vielleicht mit großem Tierblick.

(trad. di Celati cit. in Picone 1989: 10; Rilke 1986: 658)

Spiega Celati:

Noi non abbiamo accesso all'aperto, perché esso rimane al di là della soglia del mondo. Con la parola "*mondo*" Rilke intende l'ovvietà delle cose e delle apparenze, già date per essere chiamate in un certo modo, per essere viste in un certo modo, e da cui dipende ogni nostra disinvoltura e normalità (cit. in Picone 1989: 11).

È un passo cruciale, che infatti la critica ha più volte ripreso. Lo sguardo libero tra le apparenze dell'"aperto giorno", per quanto sospirato, si rivela qui al fondo impossibile; quello familiare inevitabile. Vedere, ascoltare, vivere hanno a che fare con l'abitudine – e pure il singolare protagonista di *Dagli aeroporti*, a suo agio solo con l'in-definito (forse un Leopardi dei nostri tempi?), regola la sua vita sull'"abitudine di correr fuori e guardare il cielo appena sveglio" (NP 790). Oltre, "al di là della soglia del mondo" e della nostra consuetudine con esso, c'è solo la morte, che infatti aleggia su *Verso la foce* con quel "*mood* depressivo che sembra in effetti accompagnare il narratore" (Belpoliti 2016: LVII): "ogni osservazione intensa del mondo esterno forse ci porta più vicini alla nostra morte; ossia, ci porta ad essere meno separati da noi stessi" (VF 988).

Così è ancora più singolare che Celati – scrittore, e in questo modo, delle apparenze – sentisse tanta affinità con Hölderlin e amasse proprio i suoi ultimi testi, che sembrano nascere da presupposti contrari ai propri. Come commenta Luigi Reitani: “Gli elementi naturali assemblati nelle *Poesie della torre* non costituiscono un paesaggio in senso proprio”. Pur derivando da scenari paesaggistici concreti ed effettivamente osservati dal poeta, cioè, essi si dispongono – stereotipati e non realisticamente descritti, iterati in modo quasi formulare da un testo all’altro – “in uno spazio astratto [...] da cui è accuratamente escluso ogni elemento di tensione o di drammaticità” (Reitani, commento ai testi Hölderlin 2001: 1863).

Nella parabola esistenziale di Hölderlin è un epilogo quasi paradossale. Il poeta che, come i suoi contemporanei, aveva sentito incrinarsi l’identità, l’unità dello spirito; il poeta che aveva scritto lucidamente “Folli in lungo e in largo giriamo” evocando – lo ha spiegato bene ancora Reitani – la figura del “*vian-dante*, [l]’uomo che si aggira inquieto e lacerato tra le plaghe del mondo, alla ricerca di una ‘risoluzione delle dissonanze’ mai compiutamente realizzata” (Reitani 2001: XXXVIII); ora, nella fase della malattia mentale, riesce a recuperare l’armonia in pericolo e a fissarla in poesia. È la *Vollkommenheit* che ricorre negli ultimi versi, la perfetta “unità del molteplice” con cui “la natura si manifesta” al di sopra dei contrasti e del divenire (Reitani 2001: LX).⁵ L’essenza perfetta e pacificata della vita, “[i] più inapparente degli spettacoli” come lo definisce Celati (Celati 1993: 20). Una possibile, raggiunta, serenità.

Che anche Celati sentisse una segreta nostalgia dell’essenza, tra tutte le apparenze in cui si perdeva? Viene da chiederselo, leggendo ad esempio il primo “diario” di *Verso la foce, Paesaggio con centrale nucleare*. Prendiamo quelle “villette a forma di modellini” che ormai sono la tipica forma residenziale delle campagne della Pianura Padana: case che “non sembrano case, piuttosto dimostrazioni di un’idea di casa, da opporre all’orizzonte pesantissimo pieno di camion e maiali” (VF 1005). Certo, come ha scritto Giulio Iacoli, è “un’edilizia che non ha saputo fare altro che produrre segregazione e internamento davanti al televisore” (Iacoli 2002: 68). Eppure, c’è un’ambiguità: “Sono attratto”, scrive Celati, “da queste casette incantate per qualcosa che non so spiegare, una so-

spensione, un dismemorarsi di tutto che mi viene alla gola” (VF 1005).

Il bello di Gianni Celati è che lui non è mai giudicante, o forse non dimentica mai le proprie miserie accanto a quelle degli altri. Così per queste villette: con i loro accesi colori acrilici e i nani di Walt Disney in giardino, anch’esse “incanta(no)” perché danno forma a una nostra necessità, a un desiderio, a “un’idea” (un’essenza?) “di casa” che custodisca e renda possibile l’*abitare* di contro all’“orizzonte pesantissimo” che ci circonda.

Forse l’unica cosa da capire è quanto siamo estranei e inadatti alla “vita piena di pena”, l’unica che c’è (calamità, dolore, morte). E come tutto lavori a dismemorarci, ci aiuti a mettere degli argini, per poter dire che “ha i suoi lati buoni”, per mettere i nanetti di Walt Disney davanti alla porta; insomma per dire e mostrare sempre e dovunque che è una cosa tutta diversa da quella che è (VF 1018).

A modo loro, le villette sono – nel nostro presente – il tentativo di creare un habitat di sopravvivenza, oltre il divenire e i conflitti. Anche se illusorio, consolatorio, da *wishful thinking*.

In fondo, la letteratura non è tanto diversa, come dimostra un episodio raccontato da Walser, che Celati ricorda nell’intervista del 1991 da cui siamo partiti:

c’è un aneddoto che racconta Robert Walser a proposito di una lettrice dei libri di Gottfried Keller, che mi piacciono molto. Un giorno, questa lettrice si mise a piangere e quando le chiesero il motivo, rispose: “Perché il mondo non è così”. Quest’aneddoto non parla di un primato della letteratura, però parla di una tonalità nella nostra vita, di un suo ruolo in essa (Bonora 1991: 225).

Ecco un altro nodo: la contraddizione tra realtà e letteratura, e che Marco Belpoliti ha perfettamente inquadrato: “Celati aspira a qualcosa che sta al di là della letteratura, o forse prima della letteratura”, ma sa che solo “raccontare è il modo migliore per appaesarsi nella propria sconclusionata vita” (Belpoliti 2016: XI).

Non è un caso, allora, che Emanuele Menini – il protagonista di *Condizioni di luce sulla via Emilia*, forse la più bella delle *Quattro novelle sulle apparenze* – sia, più che un pittore d’insegne, un pittore di scenografie teatrali, di giostre, insomma di finzioni. A lui

“interess[a] soprattutto capire come appaiono le cose che stanno ferme, quando sono toccate dalla luce” (QN 907) e infatti in tutto il testo, come notava già nel 1988 Giorgio Manganelli, “La parola ‘immobili’ torna continuamente a disegnare le cose che riposano nel proprio essere, non disturbate dal frammentato urgere dell’esistere; cose che sono uscite dall’universo esasperante delle apparenze” (Manganelli 1988: 327). Menini muore infine nella neve – come un novello Walser – nella contemplazione di una “palazzina in stile geometrile”, del tutto analoga alle “cassette incantate” di *Verso la foce*. Cosa avrà visto, sotto l’apparenza? L’essenza della realtà “immobile” è quella che ci fingiamo oppure è la “cosa [...] disgraziata” (QN 910), che a Menini pareva di scorgere?

E qual è il “ruolo” della letteratura in tutto questo?

Di recente, Giorgio Agamben si è interrogato sul senso di un’enigmatica espressione che compare in quella che è considerata l’ultima poesia di Hölderlin: “la vita abitante degli uomini” (“Wenn in der Ferne geht der Menschen wohnend Leben,”; Agamben 2021: 198-199). Si tratta, ancora, di una questione di *abitare*.

Per arrivare a definire questa “vita abitante” al filosofo occorre una dimostrazione lunga e complessa; il punto è che alla fine essa si rivela come “un semplice, quotidiano, trito dimorare, una forma di vita anonima e impersonale”, che “vive secondo abiti e abitudini” (Agamben 2021: 222 e 204). Dice Agamben:

La vita di Hölderlin costituisce, in questo senso, un paradigma in confronto al quale le opposizioni categoriche che definiscono la nostra cultura vengono meno: attivo/passivo, comico/tragico, pubblico/privato, ragione/follia [...] a venir meno è innanzitutto l’opposizione successo/fallimento, quasi che il fallimento fosse per così dire scontato e, insieme, [...] trasformato in aiuto e in risorsa (ivi: 222-223).

È interessante che anche Celati – sensibile sempre, più che alle sfumature del tedesco, alla vita degli uomini – avesse già notato alcuni di questi aspetti: innanzitutto nella traduzione, in cui rende “wohnend Leben” con “l’usata vita”; e poi nel fondamentale saggio *Collezione di spazi* del 2003, dove cita, prima di una veduta della follia, la poesia *Heimkunft* di Hölderlin, commentando:

La poesia dice: “Ora si sveglia nel fondo anche il piccolo bor-

go / e familiare con le altitudini, intrepido guarda le vette”. Il borgo a fondovalle è lo *Heim*, il luogo natale, il luogo delle abitudini. Con le abitudini i mortali si adattano al divenire, seguendo i cicli diurni o stagionali; ed ecco perché il borgo è “familiare con le altitudini”, e “guarda intrepido le vette” [...] (Celati 2003: 238-239).

Heim è anche la propria casa.

È così che lo sguardo attraverso i “codici familiari” e il “sentito dire”, le abitudini del folle Hölderlin e i destini fallimentari di tanti personaggi celatiani (tra cui quello di Menini, come sottolineava Manganelli) si uniscono in un altro, unico nodo. Che forse ci mostra anche a cosa serva la letteratura, nel nostro abitare di e tra apparenze.

Note

¹ Le citazioni dalle opere di Gianni Celati seguono, dove non diversamente indicato, l'edizione del Meridiano (Celati 2016). Per facilitare la lettura, si utilizzano le seguenti sigle: VF = Verso la foce; NP = Narratori delle pianure; QN = Quattro novelle sulle apparenze.

² Cortellessa cita il passo d'autore – che si trova nella *Prefazione ai Racconti impensati di ragazzini* (usciti nel 1999) – nel suo bel saggio che si occupa proprio della “dissipazione” del linguaggio che lega Celati a Leopardi e a Beckett (Cortellessa 2003: 153). Per una lettura parallela di Verso la foce e La passeggiata di Walser cfr. Ajello 2017.

³ Basta considerare i tanti casi di riscrittura, precisamente documentati da Nunzia Palmieri nelle note al Meridiano (cfr. Celati 2016).

⁴ Su questo si legga anche quanto scrive Massimo Rizzante a proposito di una “funzione poetica Scardanelli, a cui il narratore-camminatore Celati attinge come a una fonte originaria ogni qual volta sente incomber su di lui ‘l'oscura domanda del dubbio’, ogni qual volta la noia o la cupezza cogitativa con il suo corredo di ansie e agitazioni lo fa dubitare” (Rizzante 2008: 457).

⁵ Cfr. anche quanto dice ad esempio Zagari: “per questo tardissimo Hölderlin ciò che conta è che in questo orizzonte si faccia strada non conflittuale l'evidenza di un 'darsi così' della Natura, compresenza visiva del diverso e anche degli opposti antagonisti. Non c'è bisogno di un capovolgimento dialettico, di una mutazione storico-apocalittica, di un istante epifanico (...). L'evidenza dei *Bilder* li trasforma in segni del manifestarsi (mostrarsi) della varietà-unità della Natura” (Zagari 1999: 177).

⁶ A proposito del “nomadismo” di Celati – e di come esso interpreti il nostro tempo – anche Iacoli parla di “nostalgia”: “La nostalgia come, alla lettera, dolore di un lungo ritorno a casa, accompagna il viandante lungo un paesaggio costellato di ripensamenti, in un sentire vicino a quello che è, secondo Baudrillard, distintivo della postmodernità” (Iacoli 2002: 72-73).

⁷ Un'ambiguità che nota, del resto, anche Iacoli se “vedere lo stato delle cose [...] è uno stato di grazia. Una grazia che riesce a riscattare il reale e renderlo forse più vivibile” (Iacoli 2002: 46).

Bibliografia

- AGAMBEN G. (2021), *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante 1806-1843*, Einaudi, Torino.
- AJELLO E. (2017), “La passeggiata di Robert Walser e Verso la foce di Gianni Celati. Due scritture consapevoli l'una dell'altra”, in *La modernità letteraria*, 10, pp. 141-148.
- BELPOLITI M. (2016), “Gianni Celati, la letteratura in bilico sull'abisso”, in CELATI 2016, pp. IX-LXXII.
- BELPOLITI M., SIRONI M. e STEFI A. (a cura di) (2019), *Gianni Celati. Riga 40*, Quodlibet, Macerata.
- BONORA A. M. (1991), “Narratore delle pianure”, ora in CELATI 2022, pp. 219-228.
- CELATI G. (1989), *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1993), “Tre note”, in HÖLDERLIN 1993, pp. 19-22.
- ID. (2003), “Collezione di spazi”, ora in BELPOLITI, SIRONI, STEFI 2019, pp. 229-261.
- ID. (2016), *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di Belpoliti M., Palmieri N., Mondadori, Milano.
- ID. (2022), *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Belpoliti M., Stefi A., Quodlibet, Macerata.
- CELATI G. (2003), “La linea leopardiana della prosa”, in *Zibaldoni*, 28 febbraio, <https://www.zibaldoni.it/2003/02/28/la-linea-leopardiana-della-prosa/> [ultima consultazione 07.07.2023].
- CELATI G., RIZZANTE M. (2005), “Dialogo sulla fantasia”, in *Zibaldoni*, 19 settembre, <https://www.zibaldoni.it/2005/09/19/dialogo-sulla-fantasia/> [ultima consultazione 08.04.2023].
- CORTELLESSA A. (2003), “Quattro apparenze sulle novelle. Paragrafi su *Cinema naturale* di Gianni Celati”, in *L'Illuminista*, III, 8-9, pp. 149-177.
- GABELLONE L. (1986), “Quello che sta fermo, quello che cammina”, ora in BELPOLITI, SIRONI, STEFI 2019, pp. 320-323.
- HÖLDERLIN F. (1993), *Poesie della torre*, a cura di Schneider M., trad. it. Celati G., Feltrinelli, Milano.
- ID. (2001), *Tutte le liriche*, a cura di e trad. Reitani L., con uno scritto di Zanzotto A., Mondadori (“I Meridiani”), Milano.
- IACOLI G. (2002), *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia.
- LEOPARDI G. (1987), *Poesie e prose*, a cura di Rigoni M.A., con un saggio di Galimberti C., vol. I, Mondadori, Milano.
- MANGANELLI G. (1988), “Frammenti del mondo fra incubi e ilarità”, ora in BELPOLITI, SIRONI, STEFI 2019, pp. 326-327.
- MARTELLI M., SPUNTA M. (2020), “Collezione di sguardi”, in MARTELLI M., SPUNTA M. (a cura di), *ReCHERches*, 24 (*La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*), pp. 7-18.
- NASI F. (2019), “Stile e traduzione: scrittura degli affetti e competenza narrativa”, in BELPOLITI, SIRONI, STEFI 2019, pp. 139-150.
- PICONE G. (1989), “Da Walser a Celati. Materiali per un'ecologia dello sguardo”, in *Grafica*, a. V, n. 8, pp. 9-16.
- PRETE A. (2004), *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*, Donzelli editore, Roma.
- REITANI L. (2001), “L'errore' di Dio”, in HÖLDERLIN 2001, pp. XXV-LXVII.
- RILKE R.M. (1986), *Die Gedichte*, Insel Verlag, Frankfurt am Main u. Leipzig.
- RIZZANTE M. (2008), “Camminare nell'aperto incanto del sentito dire”, ora in BELPOLITI, SIRONI, STEFI 2019, pp. 454-459.
- SPUNTA M. (2005), “Ghirri, Celati e lo spazio di affezione”, in *Il lettore di provincia*, XXXVI, n. 123-124, 2005, pp. 27-39.
- SCHNEIDER M. (1993), “Introduzione” a HÖLDERLIN 1993, pp. 7-15.
- ZAGARI L. (1999), *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, Edizioni ETS, Pisa.

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 sostituite 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 sistemtica 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

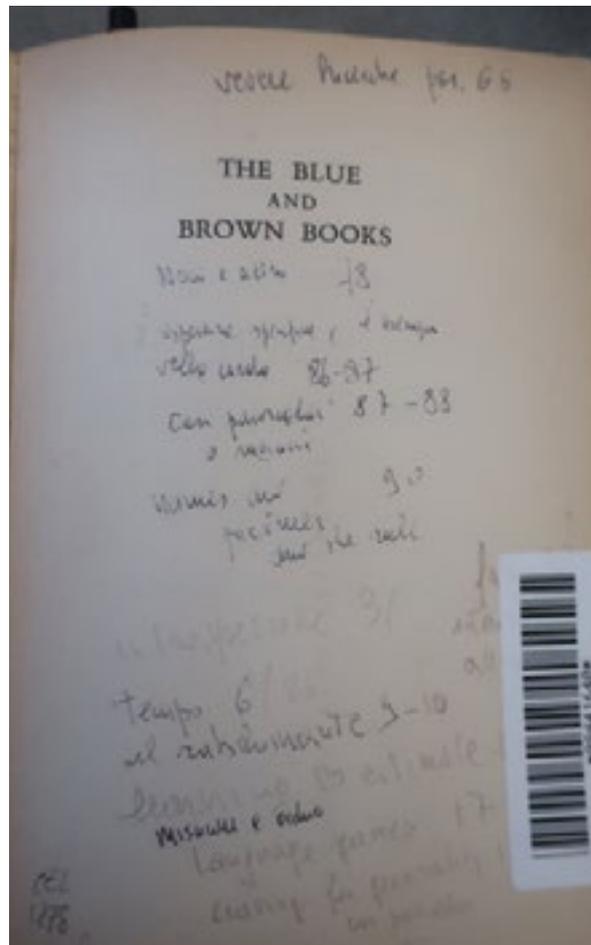


Fig.1 | Frontespizio della copia annotata da Celati di *The Blue and the Brown Book* (edizioni Harper Torchbooks TB 1211, 1965), custodita presso il Fondo Celati alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

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

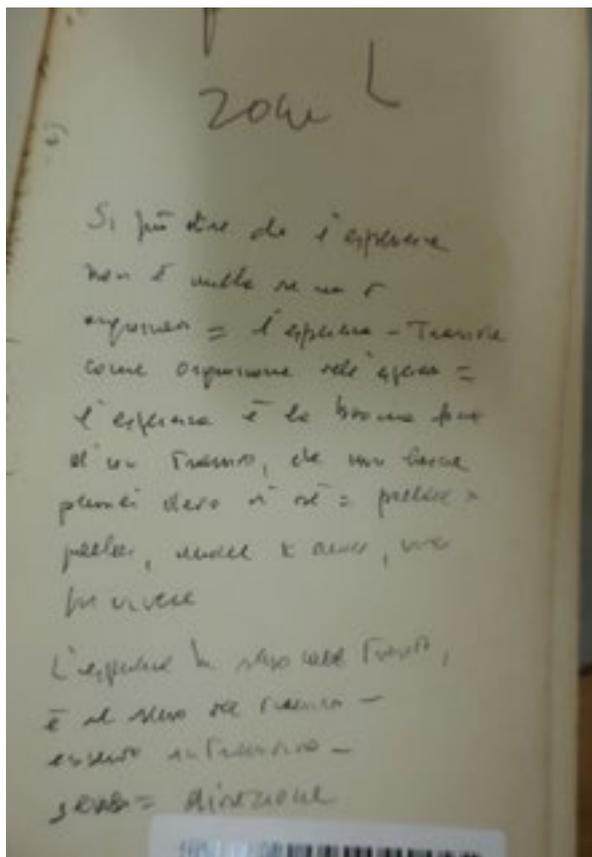


Fig. 2 | Frontespizio del libro *La rime et la raison*, di Jacques Bouveresse (Editions de Minuit, 1973), appartenuto e annotato da Celati e custodito presso il Fondo Celati alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

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 pettegozzi, 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 (Belpolitì, 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'inchostro], *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 d'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, "[I]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] appena 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.

“Un celebre occupatore di città”: una riscrittura tra monumento e racconto

MARCO CODEBÒ

Long Island University
marco.codebo@liu.edu

Parole chiave

Riscrittura
Storia
Archeologia
Monumento
Racconto

Keywords

Rewriting
History
Archaeology
Monument
Storytelling

Abstract

“Un celebre occupatore di città” è l’unico racconto dei *Narratori delle pianure* ad occuparsi di avvenimenti storici. Ambientata in Emilia nel 1922, la novella descrive le occupazioni fasciste di alcune città della regione e la rivolta dell’Oltretorrente a Parma. Il protagonista è Italo Balbo e il suo avversario Guido Picelli, entrambi mai nominati. Celati racconta i fatti storici riscrivendo *Diario 1922* di Italo Balbo. A differenza delle altre novelle della raccolta, nel comporre “Un celebre occupatore di città” Celati trasforma un testo originario in un secondo che, mentre condivide col primo alcuni elementi chiave sul piano del contenuto, ne differisce radicalmente su quello dell’espressione. L’analisi si servirà sia di strumenti elaborati dalla narratologia, sia dei risultati raggiunti dalla ricerca storiografica. Si potrà così affrontare una tematica finora quasi ignorata dalla critica: la rappresentazione dei movimenti politici e sociali della prima metà del Novecento nell’opera di Celati. Centrale sarà a questo proposito la lettura ravvicinata del confronto fra Balbo e Picelli, punto culminante, dal punto di vista drammatico, della novella.

In *Narratori delle pianure*, “Un celebre occupatore di città” is the only story that recounts real-life historical events. Set in Emilia in 1922, the story narrates the fascist takeover of some of the region’s cities and focuses on the Oltretorrente Uprising in Parma. The story’s unnamed hero, Italo Balbo, is pitted against his similarly unidentified antagonist, Guido Picelli. Celati chooses to chronicle the historical events of the 1920s by rewriting Balbo’s *Diario 1922*. Unlike the other stories in the collection, with “Un celebre occupatore di città” Celati transforms the original text into a new work; though the two share some narrative similarities, they are decisively different in form. This analysis will utilize both narratological categories and historical research to take advantage of the rare opportunity to conduct a close reading of Celati through the lens of history. It will become possible to explore an issue that has remained mostly ignored by scholars: Celati’s representation of the social and political movements of the first half of the twentieth century. In this respect, an accurate discussion of the confrontation between Balbo and Picelli, which represents the climax of the story, will be crucial.

L'idea che la scrittura letteraria consista nel trasportare sulla pagina frammenti discorsivi già in circolazione, siano essi tramandati oralmente o affidati alla parola scritta, attraversa sia l'intera produzione narrativa di Celati sia la sua riflessione critica. In questo saggio intendo prendere in esame un racconto celatiano in cui la riscrittura di un testo antecedente ha, per così dire, nome e cognome, per chiari indizi testuali del lavoro sottoposto a rifacimento.¹ A questo scopo analizzerò "Un celebre occupatore di città", una delle trenta novelle dei *Narratori delle pianure*, finora poco citata nella discussione intorno alla raccolta. Nel comporre il racconto in questione, Celati ha trasformato un testo originario in un secondo, la novella, che mentre condivideva col primo alcuni elementi chiave sul piano del contenuto – eroe, eventi narrati, contesto storico – ne differiva radicalmente su quello dell'espressione. L'analisi si servirà sia di strumenti elaborati dalla narratologia, sia dei risultati raggiunti dalla ricerca storiografica relativa ai fatti e ai personaggi citati nel racconto. In quest'ultimo caso, si sfrutterà la rara opportunità di utilizzare i dati storici per una lettura ravvicinata di un testo narrativo di Celati. Si potrà così affrontare una tematica finora quasi ignorata dalla critica: la rappresentazione dei movimenti politici e sociali della prima metà del Novecento nell'opera di Celati.

Nel contesto dei *Narratori delle pianure*, "Un celebre occupatore di città" si presenta come un'anomalia. A differenza del resto della raccolta, non deriva da "pezzi di roba sparsa qualsiasi [pescati] dal fabulare quotidiano", come Celati teorizza in una conversazione registrata nel 2007 all'Università di Bergamo (Belpoliti e Sironi 2008: 28).² Se nella raccolta la scrittura di Celati è "ri-scrittura continua della voce e delle voci", "Un celebre occupatore di città" declina questa pratica in maniera unica: rielabora "roba" scritta e fornisce l'indizio per identificare la propria fonte (Della Rovere 2019: 98). Oltre a narrare, infatti, una serie di eventi della Storia – quelli che portarono all'affermarsi del fascismo in Emilia-Romagna nel 1922 – il testo cita "un falso diario [...] di cui ancora si servono gli studiosi per raccontare le imprese dei grandi occupatori di città [...]" (Celati 1985: 96). Autore del diario è appunto il protagonista del racconto, l'"occupatore" del titolo.³ Grazie a diversi episodi del narrato, tutti riconducibili a fatti storici, è possibile identificare il documento che sottostà alla novella: è *Diario 1922*

di Italo Balbo, gerarca fascista nato a Quartesana, nei pressi di Ferrara, città dove si era stabilita la famiglia della madre di Celati intorno al 1910 e dove lo scrittore stesso è vissuto dal 1948 al 1950 (Celati 2016: LXXVII).⁴ In quanto frutto del trasferimento di materiale narrativo da un testo a un altro, "Un celebre occupatore di città" si configura come una riscrittura di *Diario 1922*. Fra il diario e la novella si stabilisce così una relazione di "ipertestualità", quella che intercorre fra un testo anteriore denominato *ipotesto* e uno posteriore, derivato dal primo, l'*ipertesto* (Bernardelli 2013: 23).⁵ Gérard Genette, a cui dobbiamo il concetto di ipertestualità, chiarisce che, perché si abbia una relazione di questo tipo, il testo posteriore non può esistere senza quello anteriore, da cui deriva grazie a un processo di *trasformazione* (Genette 1997: 8). Quest'ultima può essere diretta o indiretta, ricadendo, nel secondo caso, sotto la categoria dell'*imitazione* (ivi: 10). Diretta è la trasformazione dell'*Odissea* nell'*Ulisse* di Joyce, indiretta quella della stessa *Odissea* nell'*Eneide* (ivi: 8-9). Tornando alla nostra novella, "Un celebre occupatore di città" appare ora come il risultato di una trasformazione diretta di *Diario 1922*. Il testo risulta così prodotto secondo una modalità lontana da quel restare "al livello minimo dello scambio verbale nei racconti quotidiani", con cui Celati descrive il metodo da lui adottato per la scrittura dei *Narratori* (Belpoliti e Sironi 2008: 33).⁶ È anche per questa sua evidente distanza dalla norma della raccolta che "Un celebre occupatore di città" merita un'attenzione critica particolare.

I fatti di Parma: Storia e racconto

In "Un celebre occupatore di città" il racconto dell'ascesa del fascismo in Emilia-Romagna segue il filo della presa dei centri urbani. L'operazione è storicamente corretta: nel 1922 gli squadristi emiliani portano a compimento una strategia messa a punto "tra il 1920 e il 1921", biennio in cui "la lotta fascista per la conquista del potere si configurò principalmente come una contesa per la conquista dell'egemonia locale" (Albanese 2006: 33). In questo contesto, l'occupazione di Ferrara, il 12 maggio 1922, è un evento spartiacque. Rappresenta "in un certo senso [...] un'anticipazione della marcia su Roma, intesa come offensiva politico-psicologica contro un nemico poco convinto" (Rochat 1986: 64). A partire da lì, le occupa-

zioni proseguono con successo fino a culminare nella marcia sulla capitale alla fine d'ottobre dello stesso anno.

La riscrittura celatiana del diario di Balbo esibisce due elementi formali: l'anonimato totale delle persone e quello parziale dei luoghi geografici da una parte, la distanza epistemica fra narratore e personaggi dall'altra.⁷ Per quanto riguarda il primo elemento, nessun personaggio è mai identificato col proprio nome. Così Balbo è un occupatore nel titolo e "il capo di questa adunata" all'inizio del racconto. Da lì in poi è sempre un "giovannotto", termine a cui si affianca, di volta in volta, la descrizione di un particolare tratto del fisico, sempre diverso, o dell'abbigliamento. Anonimo e politicamente indefinibile è anche il partito dell'occupatore, che nel racconto diventa "l'organizzazione" o "la sua organizzazione" (Celati 1985: 93, 94, 95, 96; 94, 94, 96). Per quanto riguarda la toponomastica, vige un doppio regime. Ferrara e le cittadine del circondario (Codigoro, Massafiscaglia, Migliarino, Goro, Porto Garibaldi) sono tutte nominate in maniera esplicita nel paragrafo di apertura: "Una notte del mese di maggio nell'anno 1922, migliaia di braccianti agricoli si mettevano in viaggio dalle zone di Codigoro..." (Celati 1985: 92). Le tre città dell'Emilia-Romagna investite dalle azioni delle squadre di Balbo, Bologna, Ravenna e Parma, sono invece designate come B., R. e P.

Questo misto di precisione e vaghezza, che traduce la prosa eroica di *Diario 1922* in quella intrisa di oralità dei *Narratori*, è affidato a una voce narrante in terza persona, onnisciente e in netto vantaggio epistemico sull'eroe, di cui conosce il destino politico e personale in forza della propria posizione a valle lungo il corso della Storia. È un narratore tranquillo, a cui tocca selezionare e inserire nel racconto un limitato numero di fatti e personaggi rispetto ai tanti presenti nel testo di Balbo. Tutto il contrario del suo corrispettivo in *Diario 1922*, in tutta apparenza un "individuo fanatico di se stesso, che si contrappone a tutto ciò che è diverso da lui", come nella definizione che dà Celati della soggettività sviluppatasi in Occidente (Belpoliti e Sironi 2008: 29). Si tratta di un fanatismo che origina nella certezza della superiorità della ragione occidentale, sicumera a cui ha dato un decisivo apporto l'affermazione del romanzo nel Settecento: "Si può anche dire che nel suo sviluppo il *novel* abbia dato voce alla credenza dell'uomo occidentale di aver

superato tutte le concezioni erronee della realtà, e di essere giunto a vedere cos'è la realtà in sé, senza veli, grazie alle armi del discorso critico" (Celati 1975: 5). Sul piano formale, mentre in *Diario 1922* il narratore opera come un soggetto dell'azione, il suo omologo in "Un celebre occupatore di città" agisce come un soggetto della percezione.

Nella riscrittura di Celati, la corsa dell'eroe verso l'incontro decisivo con il suo avversario dà alla novella una struttura drammatica. Il Protagonista del racconto si lancia infatti in un'inarrestabile ascesa, fra ordini affidati a messaggeri in bicicletta, incendi di cooperative e circoli socialisti, bastonature di avversari e prese *manu militari* di città, finché, alla fine della corsa, incontra il suo Antagonista. Tale confronto è conseguenza di quanto accade a P., città dove l'occupatore arriva "con il suo esercito [...] per occupare il quartiere oltre il fiume, dove la popolazione aveva eretto barricate" (Celati 1985: 95). Gli eventi in questione sono riportati nei libri di Storia come la Rivolta dell'Oltretorrente, occorsa a Parma fra il primo e il 6 agosto 1922. Il 31 luglio di quell'anno, l'Alleanza del Lavoro – una coalizione di quattro organizzazioni sindacali (Confederazione Generale del Lavoro, Unione Sindacale Italiana, Unione Italiana del Lavoro, Federazione Italiana dei Lavoratori del Mare) sorta nel gennaio 1922 – aveva proclamato per il primo agosto uno sciopero generale nazionale. Si trattava di "uno sciopero 'legalitario', indetto 'per restaurare i diritti elementari di libertà'" (Sicuri 2010: 174). I fascisti intimarono la cessazione dello sciopero entro quarantott'ore in tutta Italia, minacciando in caso contrario un intervento diretto delle loro squadre armate per ripristinare l'ordine (ibidem). Lo sciopero ebbe scarso successo e venne revocato il 2 agosto. Ma a Parma riuscì e continuò anche dopo la revoca. Mentre squadre fasciste provenienti da tutta l'Italia del Nord si concentravano in città, i quartieri popolari, Oltretorrente, Naviglio e Saffi, insorsero: vennero erette barricate e organizzate squadre di difesa. Spina dorsale della resistenza furono gli Arditi del Popolo, una milizia armata antifascista che reclutava i suoi membri soprattutto fra ex-combattenti (ivi: 131).⁸

La mattina del 4 agosto Balbo assunse il comando delle squadre fasciste, ormai forti di circa 10000 uomini (ivi: 178). Fallito un tentativo di assalto all'Oltretorrente il 5 agosto, Balbo e i suoi lasciarono Parma il giorno seguente (De Micheli 1960: 175). Era stato

proclamato lo stato d'assedio e l'autorità militare si preparava a riprendere il controllo dei quartieri ribelli. Per quanto pieni di tensione i fatti della prima settimana d'agosto del 1922 non rappresentano però il culmine del dramma in "Un celebre occupatore di città". A quel picco la storia arriva solo due mesi dopo, quando racconta l'ultimo episodio della rivolta dell'Oltretorrente. Si tratta degli eventi riportati in *Diario 1922* fra il 7 e l'11 ottobre, quando Balbo prepara, nel massimo segreto, l'attacco risolutivo alla cittadella in armi di là del fiume.⁹ In "Un celebre occupatore di città" quei fatti sono raccontati così: "all'inizio di ottobre un giovanotto in divisa con spalline da comandante è nascosto in un paese nei pressi di P., ricercato dalla polizia" (Celati 1985: 95).¹⁰ Il clandestino, Balbo, "sta preparando l'occupazione e la sottomissione definitiva dei quartieri oltre il fiume, ancora in rivolta". È là che l'Antagonista lo aspetta: "Al di là del fiume c'è un capo sindacalista che veste come un personaggio d'avventure, *anche* lui con calzoni a sbuffi e stivali e fascia di seta in cintura. Il giovanotto in divisa da comandante [Balbo] è impaziente di affrontarlo" (ibidem, corsivo mio). L'altro personaggio alla cui maniera si veste *anche* il capo sindacalista è Balbo, che in occasione della marcia su Ferrara "portava calzoni con sbuffi laterali, una fascia di seta in cintura, un fiocco al collo" (ivi: 92). Separati dalla militanza in due schieramenti politici diametralmente opposti, che in quell'anno, in particolare a Parma, si affrontava-



Fig. 1 | Giacomo Balla, *La marcia su Roma* (1931-1933), Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Torino.

no armi alla mano, l'Eroe e l'Antagonista si ritrovano così assimilati nel comune abbigliamento. Quella che entrambi indossano è in realtà l'uniforme ufficiale del fascismo, la divisa delle camicie nere di cui troviamo un'iperrealistica rappresentazione in questa tela del futurista Giacomo Balla: *Marcia su Roma* (Fig. 1).

Nel quadro sono raffigurati in primo piano, da sinistra a destra, Michele Bianchi, Emilio De Bono, Benito Mussolini, Cesare Maria De Vecchi e Italo Balbo: il capo del fascismo in mezzo ai *quadrumviri* che hanno guidato la marcia su Roma. I tre capi militari, De Bono, De Vecchi e Balbo, vestono come il giovanotto del racconto di Celati: calzoni con sbuffi laterali, stivali e fascia di seta in cintura. Ma in "Un celebre occupatore di città" a vestire così è appunto anche l'Antagonista dell'occupatore. Anonimo nella novella, ha tuttavia un nome nella Storia: Guido Picelli, deputato al Parlamento, eletto a Parma nelle liste del Partito socialista.¹¹ Era "capo sindacale" dall'ottobre 1919, quando era diventato segretario della sezione di Parma della "Lega proletaria Mutilati, Invalidi, Reduci, Vedove e Genitori di morti in guerra", aderente alla Camera Confederale del Lavoro (De Micheli 1960: 112; Sicuri 2010: 39). Picelli, che nel luglio 1921 era stato uno dei fondatori del battaglione parmense degli Arditi del Popolo, fu il dirigente politico-militare più importante della rivolta dell'Oltretorrente: nella Storia è stato davvero lui l'antagonista di Italo Balbo. Fatto di cui quest'ultimo era del tutto consapevole: "se Picelli dovesse vincere", scrive il 4 agosto, appena arrivato in città, "i sovversivi di tutta Italia rialzerebbero la testa" (Balbo 2022: 193).¹² Ma, com'è ovvio, due mesi dopo, tale consapevolezza non può spingere Balbo a interrompere il racconto del progettato assalto finale ai quartieri ribelli per descrivere l'abbigliamento di un avversario lontano trenta chilometri, in attesa nel campo nemico. Costretto dentro i limiti cognitivi del vissuto in prima persona, allo scrittore di un diario non è permesso lanciarsi in divagazioni di questo tipo. Tale possibilità è invece concessa al narratore onnisciente di un racconto di invenzione, come quello all'opera in "Un celebre occupatore di città", che la utilizza per dare una svolta alla narrazione. È infatti grazie all'inserimento in mezzo a fatti storicamente accertati dell'immaginaria descrizione di Picelli vestito alla Balbo che la riscrittura di Celati diverge per la prima volta con decisione dall'originale. Fino a questo punto, infatti, pur con ovvie differenze per ragioni di

stile, genere e dimensioni del testo, “Un celebre occupatore di città” si è mantenuto fedele a *Diario 1922*. Ma per spingere il racconto verso una risoluzione drammatica, la riscrittura mette da parte il documento e adotta gli strumenti tipici della finzione letteraria.

La natura di questa diversione, tuttavia, è tale da creare una significativa distanza epistemica fra “Un celebre occupatore di città” e l’archivio storico del Novecento. Le divise identiche indossate dall’occupatore e dal suo antagonista suggeriscono l’identità degli schieramenti a cui i due appartengono. Fino a quel momento però, in conformità con quanto ci dicono i documenti storici, fra Balbo e i suoi avversari si era combattuta una guerra senza mediazioni. Sul terreno letterario, vestire il capo sindacalista con gli stessi abiti dell’occupatore di città equivarrebbe a mettere addosso a Padre Cristoforo, verso la fine dei *Promessi Sposi*, “una cintura lucida di cuoio, e a quella attaccate due pistole: un piccolo corno ripieno di polvere, cascante sul petto, come una collana [...]” (Manzoni 1987: 11). Per di più, non si parla qui di un lontano conflitto, a proposito del quale la carenza di informazioni disponibili potrebbe far sfumare, fino a confonderli, i lineamenti delle parti in lotta. Lo scontro politico-sociale di cui le barricate del ‘22 a Parma sono un episodio è l’evento che domina la prima metà del Novecento in Europa, con strascichi capaci di far sentire i loro effetti ancora sul presente. Si tratta di quella “Guerra civile europea” che sconvolse il continente dal 1914 al 1945 e che, fra il 1917 e il 1923, prese la forma di una serie di rivoluzioni e guerre civili. Di quest’ultima fase fecero parte anche gli anni del primo dopoguerra (1919-1922) in Italia (Traverso 2007: 46). Ma se in uno degli episodi più drammatici dell’articolazione italiana di quella guerra, i fatti di Parma fra l’agosto e l’ottobre del 1922, i capi delle due parti in guerra apparivano identici, e di conseguenza tali, per elementare metonimia, risultavano essere anche gli schieramenti che a loro facevano riferimento, allora quel conflitto continentale è stato una farsa, una lotta feroce ma immotivata perché combattuta fra uguali. Qualora condotta fino in fondo con rigorosa coerenza, questa considerazione porterebbe a concludere che non ci sarebbe stata nessuna differenza nel destino dell’Europa e del mondo se a uscire vittoriosa dalla Guerra civile europea, nella primavera del 1945, fosse stata la parte a cui apparteneva Bal-

bo nel 1922, che era appunto uguale all’altra. Ma una conclusione di questo tipo è talmente enorme e lontana dall’approccio al mondo di Celati, a cui dobbiamo la definizione di Balbo come “il capo della mafia fascista di Ferrara”, da richiedere un supplemento di riflessione a proposito dell’uguaglianza nell’abbigliamento di Balbo e Picelli (Belpoliti e Stefi 2022: 256). L’indagine sarà condotta su due fronti. Da una parte, con gli strumenti della storia culturale, si cercherà di scoprire quali memorie degli avvenimenti del 1922 abbiano traversato gli oltre sessant’anni che li separano dal 1985, anno della pubblicazione dei *Narratori*; dall’altra si sottoporrà “Un celebre occupatore di città” a un’analisi narratologica centrata sulle tecniche di focalizzazione del racconto nei passaggi chiave che conducono al confronto fra Eroe e Antagonista.

Monumentalità vs. Narrativa

Italo Balbo e la rivolta dell’Oltretorrente hanno lasciato tracce di natura differente: mentre il retaggio del primo si è sviluppato soprattutto in senso monumentale, quello dei fatti di Parma ha seguito una direzione in prevalenza narrativa. Basta un elenco ragionato dei sedimenti culturali lasciati da Balbo dopo il 1922 per cogliere la monumentalità che li contraddistingue. Si comincia da Chicago, sede dell’Esposizione internazionale del 1933, nonché meta della trasvolata transatlantica compiuta in quell’anno da Balbo alla testa di una formazione di idrovolanti partiti due settimane prima da Orbetello (Carter 2019: 221). Già il padiglione italiano all’Esposizione di Chicago era stato “disegnato [...] in modo da integrarsi tematicamente con la trasvolata di Balbo” (Fasce 2013: 22). Dopo il trionfale arrivo della squadriglia, “la comunità italiana locale riservò a Balbo un’iscrizione alla base di una statua dedicata a Cristoforo Colombo” (ibidem). Una strada nel centro di Chicago, la Seventh Street, venne poi ribattezzata Balbo Avenue (ibidem). Sempre a Chicago, in occasione del primo anniversario della trasvolata, il 16 luglio 1934, fu inaugurato il *Balbo Monument*, una colonna romana prelevata dagli scavi di Ostia e donata dal governo italiano alla città. Venne collocata davanti all’ingresso del padiglione italiano dell’Esposizione internazionale (Carter 2019: 221). In Italia, dopo un va e vieni, prima di strade e piazze dedicate a Balbo, una volta morto il gerarca nel giugno 1940, e poi di loro

riconversione man mano che gli Alleati risalivano la penisola fra il '43 e il '45, la tendenza monumentale iniziò a farsi sentire nel novembre 1960. Fu allora che a Orbetello venne consacrato un sacrario in onore delle due trasvolate atlantiche guidate da Balbo.¹³ La presenza di Balbo era assicurata da due artefatti: una placca metallica con le motivazioni della medaglia d'oro al valor militare e una lastra in pietra con dedica incisa, posta all'ingresso del sacrario (ivi: 228). Nel dicembre 1972, ancora ad Orbetello, una sezione del cimitero, il "Quadrato degli Atlantici", venne destinata alle tombe dei trasvolatori, Balbo compreso (ivi: 229).

La tendenza monumentale dell'eredità di Balbo proseguì di slancio anche dopo la pubblicazione dei *Narratori*. Vale la pena dedicarle ancora un po' di attenzione per cogliere appieno la portata del fenomeno.

Il 5 giugno 1996, giorno del centesimo compleanno del gerarca, la Repubblica Italiana festeggiò la ricorrenza regalando a lui e ai compagni del suo ultimo volo un cenotafio, completo di busto di Balbo in bronzo e targhe commemorative.¹⁴ L'opera sorse a Roma, in viale Pretoriano, davanti all'ingresso principale del Palazzo dell'Aeronautica Militare. La targa ai piedi del busto sciorinava il *cursus honorum* di Balbo: Maresciallo dell'aria, Quadrumviro, Governatore generale della Libia. Come nota Nick Carter, il monumento in questione non commemora un evento specifico ma una vita intera (2019: 229). Sempre a Roma, infine, nel contesto dell'intitolazione ai trasvolatori atlantici di diverse aree dell'aeroporto militare di Ciampino (2000-2001), venne dedicato a Balbo il piazzale d'ingresso dello scalo, di norma utilizzato dai capi di stato stranieri in visita ufficiale in Italia (ibidem) (Fig. 2).

Come anticipato poco sopra, il deposito culturale prodotto dalle barricate dell'Oltretorrente è frutto di un accumulo di narrazioni. L'ipotesto di questo narrare diffuso è rappresentato dalla "Rivolta di Parma" di Guido Picelli (1934). Sui fatti dell'Oltretorrente sono poi stati scritti due romanzi, *Una città in amore* di Alberto Bevilacqua (1962) e *Oltretorrente* di Pino Cacucci (2003). Nel 1973, Nanni Balestrini ha prodotto un radiodramma, *Parma 1922. Una Resistenza antifascista*. Anche qui, per amor di completezza, l'indagine tiene conto di quel che accade fra il 1985 e i giorni nostri, periodo in cui escono due canzoni, "Oltretorrente" di Filippo Andreani (2005) e "Alle barricate" di Marino e Alessandro Severini (2015), e una graphic



Fig. 2 | Busto di Italo Balbo con le lapidi dei morti nel cielo di Tobruch, area ingresso del Palazzo dell'Aeronautica Militare, Roma.

novel, Guido Picelli, *un antifascista sulle barricate*, di Francesco Pelosi e Rise (2022).

Dalla Storia all'archeologia

In "Un celebre occupatore di città" la memoria di Balbo deraglia dal suo corso monumentale. Diventato un personaggio come gli altri dei *Narratori*, il gerarca entra a far parte della "gente comune" che popola la raccolta, quella di cui tratta la sociologia di Goffman, Hymes e Sacks, oggetto dell'interesse di Celati nei primi anni Ottanta (Belpoliti 2016: XLVIII).¹⁵ In questo contesto l'occupatore è una persona qualunque, definita da un nome comune, giovanotto, e non da uno proprio. Non emerge nemmeno in negativo, come sarebbe successo se Celati gli avesse riservato lo stesso linguaggio con cui lo descrive in "Ferrara", nel già citato passaggio in cui è "il capo della mafia fascista" della città. Il gerarca diventa uno dei tanti: come lui sono infatti anonimi, con la sola eccezione di Rüdiger Fiess nella "Macchina del moto perpetuo di seconda specie", tutti i protagonisti delle storie pubblicate nei *Narratori* (Celati 1985: 118-121). Vengono infatti identificati con appellativi generici, come "la ragazza di Sermide", "un fotografo" o "il figlio di un agricoltore", solo per fare tre esempi. In coerenza con la scelta strategica di deprimere la monumentalità di Balbo, "Un celebre occupatore di città" termina con l'immagine della tomba di famiglia che attende il protagonista. Descrizione significativa perché qui, per la seconda volta, la riscrittura celatiana di *Diario*

1922 si allontana dalla verità della Storia. Balbo non è mai stato sepolto a Ferrara.¹⁶ Ma nella novella non c'è posto per busti, targhe e quadrati. Si legge solo di "un grande cassone di marmo nero con venature grigie", dentro una cappella circondata da una siepe di bosso, alla cui base "recentemente è spuntata una strana pianta selvatica che alcuni chiamano aglina": una sepoltura lontana dalla monumentalità e guastata dalle erbacce, dentro al prevalere inarrestabile della morte sulla vita, come nella "Livella" di Totò (Celati 1985: 96).¹⁷

"La Storia", scrive Celati in *Finzioni occidentali*, "è sempre storia di capi e di monumenti, mentre l'archeologia è piuttosto il racconto di Ruzante 'che era vengnù de campo'" (1986: 207). Gli oggetti del discorso storico e di quello archeologico sono del tutto diversi:

Il privilegio dell'oggetto storico sta nel fatto che può essere posto al centro di una rete di sviluppi, o visto come indice d'una direzionalità, mentre il privilegio dell'oggetto archeologico sta nel fatto che è al margine di possibili sviluppi, ed esaurisce in sé la propria continuità: come si dice, non ha fatto storia (ivi: 208).

Gli oggetti archeologici non trovano posto nel museo, ma nel bazar, "nel senso che gli insiemi di oggetti di un bazar si organizzano secondo una tassonomia fluttuante, non consegnata alla logica di una classificazione che funga da autorità impersonale" (ivi: 198). Gli inclassificabili personaggi dei *Narratori delle pianure* appartengono al bazar: per diventare uno di loro e trasformarsi in un occupatore semplice, Italo Balbo deve essere accompagnato fuori dal museo. Questo può accadere perché nel movimento dal diario alla novella il gerarca perde la direzionalità che possedeva come oggetto della storia. È questo il grande scostamento dall'originale che risulta dalla riscrittura di *Diario 1922*. Nel passaggio di Italo Balbo da eroe a "giovannotto", il personaggio si scioglie da quel destino che in *Diario* lo proiettava da Ferrara a Roma, dall'anonimato al quadrumvirato; e oltre. In "Un celebre occupatore di città", invece, il fato che ancora spirava nei monumenti e nei quadrati sparsi fra Chicago ed Orbetello, prima si impantana davanti agli insorti dell'Oltretorrente e poi torna in famiglia per l'eterno riposo. Col risultato che, proprio come accade a "un fotografo" o al "figlio di un agricoltore", Balbo "esaurisce in sé la propria continuità" e non fa

storia. Il racconto di Celati, però, mentre disloca Balbo dal suo destino, non può limitarsi a ridurre allo stato laicale il protagonista di "Un celebre occupatore di città", a trasformarlo in un giovanotto qualunque. Perché il dislocamento riesca, occorre che Balbo perda il proprio status eroico ma mantenga al tempo stesso la propria identità, quella che ci è stata consegnata dalla Storia. Deve diventare un giovanotto, qualsiasi per di più, ma bisogna che continui a essere il gerarca fascista, a porsi davanti alla realtà come faceva lui. Sarà soprattutto cruciale che tale continuità trovi il giusto rilievo nel racconto, che ne diventi anzi un elemento chiave. Per arrivare a questo risultato, si rivela essenziale il lavoro sulla focalizzazione del testo, regolata in modo che in aree decisive della storia il narratore eterodiegetico condivide col personaggio la responsabilità del narrato. Tale condivisione è in realtà un elemento caratteristico dell'intera raccolta. Come ha notato Elena Porciani, narratori "generosi" popolano le pianure di Celati. Sono voci narranti inclini a mescolare la propria prospettiva con quella dei personaggi, così da arrivare a una "con-fusione, un 'fondersi con' che non è un semplice fondersi l'uno nell'altro, ma un coesistere in una sorta di intreccio parallelo" (2009: 285). Tale generosità orienta anche l'operato del narratore di "Un celebre occupatore di città".

La con-fusione discussa da Porciani si impone in tre passaggi chiave della novella: l'occupazione di Ferrara, l'attacco all'Oltretorrente nell'agosto 1922 e i preparativi per un secondo assalto nell'ottobre dello stesso anno. Nel racconto del primo evento, la mobilitazione dei braccianti del Ferrarese è riportata come uno spontaneo moto dal basso, senza nessun accenno all'"irreggimentazione rigorosa dei braccianti" che vigeva all'interno dei sindacati fascisti (Corner 1974: 227). Era stato quel tipo di inquadramento, frutto dell'esperienza militare di Balbo, tenente degli alpini durante la Prima guerra mondiale, ad aver reso possibile la marcia su Ferrara. Come nota Rochat, una manifestazione di quel tipo "si adattava perfettamente al livello di controllo che il fascismo aveva sulle campagne ferraresi, assai più poliziesco-militare che politico-sociale (nel senso che si basava sulla forza e non sull'organizzazione e convinzione) [...]" (1986: 64). Col suo silenzio, modellato su quello della sua controparte in *Diario 1922*, circa l'apparato costrittivo messo in opera dai fascisti nel ferrarese, il narratore di "Un

celebre occupatore di città” fonda la sua con-fusione con Balbo sul terreno della reticenza. Ma è il personaggio a imporre le sue omissioni alla voce narrante.

Una seconda discesa del narratore al livello dell'eroe si verifica quando le squadre fasciste si concentrano a Parma per attaccare l'Oltretorrente. Nel racconto di Balbo l'intervento è giustificato dalla debolezza del prefetto. “Il prefetto di Parma, comm. Fusco, è un uomo nullo. Non ha saputo impedire [...] la concentrazione di armi, di viveri, di uomini nell'oltretorrente”, racconta *Diario 1922*. “Poiché il prefetto era stato incapace di impedire l'insurrezione armata nella città vecchia, lui [l'occupatore] sarebbe entrato in città”, si legge nei *Narratori* (Balbo 2022: 194; Celati 1985: 95). Per quanto riguarda poi la ritirata dei fascisti da Parma, entrambi i testi la spiegano applicando la strategia comunicativa descritta da Claudio Segré: “sotto il profilo militare le camicie nere erano state sconfitte [...]. Balbo usò al meglio la sua sconfitta, agendo come se fosse stata una grande vittoria” (Segré 1988: 111). In *Diario 1922*, lo sgombero della città la mattina del 6 agosto diventa infatti un successo: “La vittoria conseguita ci compensa del duro combattimento di questi giorni” (216). Nella novella, alla fusione ideologica fra narratore e personaggio, si aggiunge quella delle loro voci nella comune pronuncia dell'indiretto libero:

Sarebbe riuscito ad attraversare i ponti e ad espugnare la zona oltre il fiume? No, non ci sarebbe riuscito; ma avrebbe ceduto il passo con onore all'esercito del re, mettendosi sull'attenti davanti a un generale che gli prometteva di riportare l'ordine al più presto (Celati 1985: 95).

Qui la voce di Balbo entra nel testo: è lui o il narratore a chiedersi se sarà possibile espugnare i quartieri al di là del fiume? Lo fanno entrambi, emettendo una parola *bivoca*, “rifrangente del narratore e dei discorsi del protagonista” (Bachtin 1979: 133). Ed è questa “costruzione ibrida”, espressa in indiretto libero (riconoscibile dalla marca grammaticale del condizionale passato al posto del futuro), a dettare il tono per il racconto del passaggio delle consegne all'esercito sabauda, un vero e proprio “discorso altrui nascosto” che è veicolo – l'onore che si mette sull'attenti – dello sguardo ideologico di Balbo (ivi: 129; 125).¹⁸

Dalla marcia su Ferrara all'attacco a Parma, la con-fusione di narratore e personaggio segna così



Fig. 3 | Monumento alle Barricate, piazzale Alberto Rondani, Parma.

una progressione. Mentre nel primo episodio la voce narrante tace quando lo fa Balbo, nel secondo parla assieme a lui; passa dalla condivisione del silenzio alla comunione/concessione di parola. Una volta entrata nel testo, la voce di Balbo concorre a stabilire il contesto enunciativo della narrazione dell'episodio che subito segue, i preparativi per il secondo attacco all'Oltretorrente nell'ottobre 1922. È un racconto diviso in due blocchi, la frenetica attività di Balbo nel primo, Picelli al di là del fiume nel secondo, con la somiglianza fra i due leader solitari a far da centro del messaggio. Nella Storia, però, la soggettività in armi nell'Oltretorrente è stata qualcosa di più complesso di un uomo solo in statuaria attesa nella città ribelle (Fig. 3).

Per capire quale soggettività si confronti con Balbo nell'ottobre 1922, occorre andare all'incipit di “Ricordando il '22 a Parma”, una lirica di Attilio Bertolucci incisa sulle lastre in granito del “Monumento alle Barricate”, la situazione più significativa in cui anche la memoria dell'Oltretorrente abbia assunto un aspetto monumentale.¹⁹ Ma la natura narrativa delle tracce la-

sciate dalla rivolta del '22 si fa strada anche in quel contesto: "Si erano vestiti dalla festa | per una vittoria impossibile | nel corso fangoso della Storia. | Stavano di vedetta armati | con vecchi fucili novantuno | a difesa della libertà conquistata" scrive Bertolucci (Monica 1997: 75). È la narrazione del momento chiave della ribellione dell'Oltretorrente, l'attesa solidale della comunità ribelle al di là del fiume. "Si erano" e "stavano", voci verbali al plurale, alludono a soggettività associate, a individualità che invece di contrapporsi fanaticamente a tutto ciò che è altro, come accade nella pratica del soggetto in Occidente, secondo la già citata definizione di Celati, si associano le une alle altre. Si pone allora la domanda se questo tipo di soggettività possa trovar posto in "Un celebre occupatore di città". Come discusso poco sopra, il racconto dei fatti dell'ottobre 1922 è uno di quei luoghi della narrativa di Celati in cui, grazie alla generosità del narratore, "[a]ll'osservazione di fenomeni, esistenze, vicende, fatti singolari [...] si accompagna [...] la capacità [...] di giungere a comprendere ed esprimere, per gradi progressivi, il punto di vista del personaggio..." (Iacoli 2011: 23). Detto in altri termini, se in quel momento il narratore vede il mondo (anche) come Balbo, allora, della comunità di sodali in armi oltre il fiume, cosa può arrivare nel testo? Solo quello che Balbo è in grado di percepire è l'ovvia risposta.

Posto di fronte alle soggettività federate dell'Oltretorrente, Balbo non può far altro che specchiarsi nella propria matrice. Si comporta come una individualità occidentale malata, in grado di vedere solo duplicati di se stessa. In nessun modo può immaginarsi la "popolazione [che] aveva eretto barricate" nel "quartiere oltre il fiume" come una soggettività autonoma e plurale (Celati 1985: 95). Balbo può spiegarsi la comunità in armi solo come il risultato dell'agire di un proprio doppio, dimostrando così quell'incapacità di pensare l'Altro che si traduce nel Picelli grottescamente vestito da marcia su Roma. È condannato ad un'incessante autoriproduzione, come gli è accaduto nella Storia, nei vari monumenti dispersi fra Illinois, Lazio e Toscana. In una zona testuale focalizzata su Balbo personaggio, fonte dei giudizi di valore sulle persone e gli avvenimenti, Celati disegna per il gerarca una soggettività capace di concepire unicamente uomini soli al comando e che non può nemmeno concepire gente qualunque abbracciata ad un sogno.²⁰ Questa è un'esperienza a cui quelli come Balbo non

possono accedere, una pratica negata ai fanatici di se stessi.

Note

¹ Sull'insieme delle pratiche celatiane di trasferimento di materiali espressivi da testo a testo o da opera, in senso lato, a testo (traduzione, riscrittura, novellizzazione, adattamento, traduzione-pastiche), si vedano le riflessioni di Giulio Iacoli (2020: 153-158).

² Si veda anche Rizzante: "Leggendo Celati si comprende come il suo riannodare i fili di un'esperienza dispersa sottenda un desiderio di incanto, una volontà di rendere ancora possibili lo scambio e la circolarità del racconto" (2016: 187).

³ Un altro racconto dei *Narratori*, "Storia della corridora e del suo innamorato", dà forma narrativa a materiali scritti, in questo caso articoli giornalistici (Celati 1985: 122-125). Qui, però, le fonti rimangono implicite.

⁴ L'emigrazione a Ferrara della famiglia della madre è raccontata in "Traversata delle pianure" (Celati 1985: 89-91). L'episodio è anche ricordato in "Ferrara", un'intervista a Celati pubblicata nel *Transito mite delle parole* (Belpoliti e Stefi 2022: 250-257). Della città Celati parla anche in "Narratore delle pianure", un'intervista con Anna Maria Bonora: "Io ho fatto le scuole medie a Ferrara. I miei genitori erano ferraresi [...] Dunque, che rapporto ho con Ferrara... Non riesco più a sentirla" (ivi: 227).

⁵ L'uso del termine "ipertesto" è oggi diventato problematico. Nell'era digitale, infatti, l'ipertesto è una rete di documenti collegati fra loro da parole chiave, quelle che funzionano da "link" per permettere la navigazione da un testo all'altro. Tale significato di ipertesto ha ormai oscurato quello proposto da Genette quarant'anni fa. Per una sintetica, non specialistica, descrizione dell'ipertesto digitale e della sua relazione con la tipografia e il libro si veda Coover 2003.

⁶ Il rapporto fra i *Narratori delle pianure* e la quotidianità del narrare viene chiarito da Celati in un'intervista con Nico Orengo, "Racconto la gente che ho ascoltato": "Volevo apparisse che i narratori erano popolazioni, con i loro gesti, i loro modi di raccontare. C'è tanta gente che racconta tutti i gironi [sic], e lo scrittore ha la presunzione di credere di essere l'unico in grado di raccontare" (Belpoliti e Stefi 2022: 108).

⁷ Nunzia Palmieri riconduce l'anonimato dei personaggi della novella a una precisa strategia comunicativa: "Un celebre occupatore di città è nato leggendo i diari di Italo Balbo, ed evitando poi, in fase di stesura, ogni riferimento onomastico, per dare al lettore l'impressione che si tratti di una storia di fantasia" (Celati 2016: 1757).

⁸ Gli Arditi del popolo furono fondati a Roma fra il 2 e il 6 luglio 1921 (Francescangeli 2000: 55-58). A Parma, la circolare riservata per comunicare l'avvenuta costituzione del battaglione parmense venne emanata il primo agosto 1921 (ivi: 222).

⁹ L'attacco venne cancellato l'11 ottobre per decisione di Mussolini che impose di concentrare tutte le forze fasciste nella preparazione della marcia su Roma (Balbo 2022: 268).

¹⁰ Il 7 ottobre Balbo scrive: "Sono nascosto in una piccola casa colonica a cinque chilometri da Borgo San Donnino [...]. La polizia ha perso completamente le mie tracce" (2022: 262). Borgo San Donnino, oggi Fidenza, si trova ad una trentina di chilometri ad ovest di Parma.

¹¹ Picelli era uscito dal Partito socialista nell'autunno del 1921. Aderì formalmente al Partito comunista nel 1924 (Sicuri 2010: 147).

¹² Picelli è citato in diversi luoghi del *Diario 1922*. Altri passi furono

cancellati da Mussolini in sede di revisione del testo perché elogiavano il valore dei resistenti e le capacità militari di Picelli (Franzini 2022: 41).

¹³ La prima trasvolata portò Balbo, anche allora al comando di una squadriglia di idrovolanti, da Orbetello a Rio de Janeiro, dove si concluse il 5 gennaio 1931 (Rochat 1986: 133).

¹⁴ Sulla data di nascita di Balbo si veda Giorgio Rochat: "Italo Balbo nacque il 5 giugno 1896 a Quartesana, frazione agricola del comune di Ferrara" (1986: 3).

¹⁵ Celati discute i rapporti fra racconti orali e sociologia di Erving Goffman in "Un sistema di racconti sul mondo esterno", un'analisi dei racconti come componenti della conversazione, che non "sarebbe però pensabile senza i lavori di Ervin (sic) Goffman" (Belpoliti, Sironi e Stefi 2019: 196).

¹⁶ Dopo la morte di Balbo nel cielo di Tobruk, il 28 giugno 1940, i suoi resti rimasero in Libia fino al 1972, quando furono traslati in Italia su richiesta di Mu'ammar Gheddafi. Nel dicembre di quell'anno furono sepolti ad Orbetello, nel già citato "Quadrato degli Atlantici" (Carter 2019: 229).

¹⁷ Nel finale di "Un celebre occupatore di città", si assiste al costituirsi di "uno smellscape [paesaggio di odori] permanente e definitivo, che attende, intorno al sepolcro, il protagonista del racconto [...]" (Iacoli 2001: 115).

¹⁸ "Un problema importante [...] nel campo dell'uso dei tempi è quello dei passati del condizionale, in quanto esso sta al posto del futuro" (Herzceg 1963: 72).

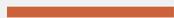
¹⁹ Il "Monumento alle Barricate" fu inaugurato in piazzale Alberto Rondani, a Parma, nel 1997. La rivolta dell'Oltretorrente ha prodotto altre esperienze monumentali, tutte legate a Guido Picelli. A Parma gli sono stati dedicati una piazza (il 20 gennaio 1946), una lapide e un busto. Il suo nome appare inoltre nella toponomastica di diverse altre città italiane.

²⁰ Come nel terzo verso di "Oltretorrente": "Se anche stanotte durasse cent'anni staremo in piedi abbracciati ad un sogno" (Andreani 2006).

Bibliografia

- ALBANESE G. (2006), *La marcia su Roma*, Laterza, Bari.
- ANDREANI F. (2005), "Oltretorrente", in ATARASSIA GRÖP (perf.), *Non si può fermare il vento*, KOB Records, CD.
- BACHTIN M. (1979), *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino.
- BALBO I. (2022), *Diario 1922. Le camicie nere alla conquista del potere*, FRANZINELLI M. (a cura di), Leg, Gorizia.
- BELPOLITI M., SIRONI M. (a cura di) (2008), *Gianni Celati. Riga 28*, Marcos y Marcos, Milano.
- Id., SIRONI M., STEFI A. (a cura di) (2019), *Gianni Celati. Riga 40*, Quodlibet, Macerata.
- Id., STEFI A. (a cura di) (2022), *Gianni Celati. Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, Quodlibet, Macerata.
- BERNARDELLI A. (2013), *Che cos'è l'intertestualità*, Carocci, Roma.
- CARTER N. (2019), "The meaning of monuments: Remembering Italo Balbo in Italy and the United States", in *Modern Italy*, XXIV:2, pp. 219-235.

- CELATI G. (1985), *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano.
- Id. (1986), *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino.
- Id. (2016), *Romanzi, cronache e racconti*, BELPOLITI M., PALMIERI N. (a cura di), Mondadori, Milano.
- COOVER R. (2003), "The End of Books", in *The New Media Reader*, WARDROP-FRUIJN N., MONTFORT N. (a cura di), The MIT Press, Cambridge (MA), pp. 705-709.
- CORNER P. (1974), *Il fascismo a Ferrara. 1915-1925*, trad. G. Ferrara, Laterza, Bari.
- DELLA ROVERE A. (2019), "Riscrittura e tradizione. La tradizione come canto e discanto in Gianni Celati", in *Gianni Celati. Traduzione, tradizione e riscrittura*, RONCHI STEFANATI M. (a cura di), Aracne, Canterano (RM), pp. 95-107.
- DE MICHELI M. (1960), *Barricate a Parma*, Editori Riuniti, Roma.
- FASCE F. (2013), "Modernità transatlantica. Fascismo, americanismo e tecnologia negli anni trenta", in PICCIONE P. (a cura di), *Transatlantico Rex. Il mito e la memoria*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), pp. 17-31.
- FRANCESCANGELI E. (2000), *Arditi del popolo. Argo Secondari e la prima organizzazione antifascista (1917-1922)*, Odradek, Roma.
- GENETTE G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. R. Novità, Einaudi, Torino.
- HERCZEG G. (1963), *Lo stile indiretto libero in italiano*, Sansoni, Firenze.
- IACOLI G. (2001), "Per una teoria della geografia letteraria nel postmoderno. Celati: paesaggi, derive", in *Intersezioni*, XXI:1, pp. 109-134.
- ID. (2011), *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Quodlibet, Macerata.
- ID. (2020), "Un palinsesto trasformante. Celati, la riscrittura dei fratelli Marx e dintorni", in MARTELLI M., SPUNTA M. (a cura di), *reCHERches*, 24 (*La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*), pp. 147-160.
- MANZONI A. (1987), *I promessi sposi [1840]*, RAIMONDI E., BOTTONI L. (a cura di), Principato, Milano.
- MONICA L. (1997), "Le iscrizioni del Monumento", in MINARDI M. (a cura di), *La memoria storica. La città, le barricate, il monumento. Scritti in occasione della posa del Monumento alle barricate di Parma dell'agosto 1922*, Comune di Parma, Parma, pp. 74-79.
- PICELLI G. (1934), "La rivolta di Parma", in *Lo Stato Operaio*, VIII:10, pp. 753-760.
- PORCIANI E. (2009), "Le cornici invisibili di *Narratori delle pianure*", in RORATO L., SPUNTA M. (a cura di), *Letteratura come fantasticazione*, Mellen, Lampeter, pp. 279-90.
- RIZZANTE M. (2016), "La finzione genera mostri. Note sull'opera di Gianni Celati", in *Strumenti critici*, XXXI:2, pp. 187-198.
- ROCHAT G. (1986), *Italo Balbo*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino.
- SEGRÉ C. (1988), *Italo Balbo*, il Mulino, Bologna.
- SICURI F. (2010), *Il guerriero della rivoluzione. Contributo alla biografia di Guido Picelli (1889-1937)*, Uni.Nova, Parma.
- TRAVERSO E. (2007), *A ferro e fuoco. La guerra civile europea 1914-1945*, il Mulino, Bologna.



DALL' ARCHIVIO

Tra “skaz” e “sprezzatura”.

Problemi di traduzione da Beckett

GIANNI CELATI

Presentazione

Lo scritto di Gianni Celati che qui ripubblichiamo è nato all'interno di un ciclo di lezioni tenute nel corso del seminario di traduzione organizzato da Franco Marengo presso l'Università di Torino. È stato in seguito pubblicato su una rivista trimestrale oggi scomparsa, *Il Baretto universitario* (anno 4, n. 2, 1999, pp. 8-13). Il testo, che riproponiamo senza alcuna modifica (sono stati corretti soltanto pochi ma evidenti refusi), era preceduto da una nota di Andrea Amerio, di cui riportiamo questo breve estratto: “La lezione di uno scrittore come Gianni Celati è qualcosa di più di una serie di nozioni sul tradurre: è una lezione di passione che presuppone un'etica della lettura che a sua volta può sottintendere una morale del testo. Qualcosa che va al di là di un voto su un libretto o del proprio nome in calce a un articolo: è una praxis dell'agire per vie problematiche e dubitative [...]. Una lezione che frena gli entusiasti, aiuta i perplessi e devasta gli arrivisti”. [N.d.C.]

The essay by Gianni Celati that we republish here originated as part of a series of lectures given during the translation seminar organised by Franco Marengo at the University of Turin. It was later published in a quarterly journal that has now disappeared, *Il Baretto universitario* (year 4, no. 2, 1999, pp. 8-13). The text, which we repropose without any alterations (only a few but obvious typos have been corrected), was preceded by a note by Andrea Amerio, from which we reproduce this brief extract: "The lesson of a writer like Gianni Celati is something more than a series of notions about translating: it is a lesson in passion that presupposes an ethics of reading, which in turn may imply a morality of the text. Something that goes beyond a grade on a booklet or one's name at the foot of an article: it is a praxis of acting in problematic and dubious ways [...]. A lesson that curbs the enthusiasts, helps the perplexed and devastates the careerists". [Editors' note]

Quello che ho pensato io è che un discorso sull'arte di tradurre tocca inevitabilmente una comparazione tra diverse tradizioni letterarie. Parlo di tradizioni letterarie ma anche di comportamenti e atteggiamenti legati agli usi di una lingua, come diverse pronunce, diverse parlate, diversi gesti e sfondi, e infine parole delle diverse abitudini di leggere e di scrivere, su cui insisterò più avanti.

Un traduttore si trova ad affrontare un insieme sparso ed eteroclitico di problemi, cominciando dalle faccende di dizionario, di idiomi, di senso generale di quello che traduce. Poi ci sono questioni di metrica, di prosodia, di ritmo, e il grande problema di come suonano le parole in circostanze particolari, secondo rituali scherzosi o drammatici, nel loro uso pubblico o familiare, allargato o ristretto a un gruppo. Infine ci sono le risonanze che vengono da una tradizione, letteraria o extraletteraria, e il problema di trovare qualcosa che corrisponda o suoni bene nella propria lingua, secondo le epoche e le tradizioni letterarie o extraletterarie a cui ci si aggrappa. Per questo nel tradurre non c'è veramente nulla che possa essere definito da regole fisse. Si possono fare generalizzazioni, ma queste non ti aiutano per niente quando stai cercando di più rendere vivace un periodo, di trovare un buon attacco di frase, di farti venire in mente una parola che si adatti a una situazione, o di tenere un ritmo sul filo delle sillabe, cercando le parole tronche o quelle piane che servono per colmare una misura. Questi sono esempi del lavoro di base che fa un traduttore, di solito senza pensarci troppo, per una specie di slancio che viene a lasciarsi portare dalle parole, a sentire le parole che gli vengono dentro, diciamo così, e risuonano sempre più familiari al suo orecchio.

Aggiungo che una delle bellezze di questo lavoro è che ti aiuta a scansare un'illusione che incombe sempre sui discorsi letterari, e che chiamerò il fantasma della totalità. L'illusione della totalità è un'illusione universitaria, perché l'universitario deve per forza mostrare di aver capito esaurientemente il testo, per poterlo ridurre a una serie di concetti o schemi di lettura divulgabili. Per contro, io credo che un traduttore sappia bene che non può mai dominare le cose dall'alto d'una cattedra, e deve stare rasoterra, attaccato non solo alle parole, ma anche alle sillabe, alla sequenza delle sillabe e degli accenti tonici. E sa che comunque ci sarà sempre un grosso scarto tra la sua

versione e quella originale. Perché quasi sempre va perso il carattere più proprio e singolare d'un testo, la specifica tonalità della sua lingua, del suo fraseggio, dei suoi ritmi, e una parte dei sottintesi, presupposizioni, che vanno assieme ai vari registri d'una lingua – sia una lingua alta, nobile, enfatica, o sia un "sermo humilis", poco letterario, senza enfasi dell'eloquenza. Sono questi aspetti che fanno d'ogni libro un caso singolare, irripetibile, da trattare in modo speciale, per cui spesso un traduttore si chiede di cosa parlino le grandi generalizzazioni critico-letterarie.

Si ha, di solito, l'abitudine di leggere libri in traduzione senza far caso al fatto che sono parole tradotte da un'altra lingua. E di qui si cavano fuori le idee, si mettono in fila i concetti, si fanno le valutazioni, si arriva a piazzare il libro in un orizzonte generale, invaso da tutti i fantasmi della totalità critico-letteraria. Prima d'andare avanti spenderò qualche parola su queste abitudini, che sono alla base d'un modo di leggere corrente. È il modo della lettura silenziosa, una parola su cinque, cento pagine a rotta di collo: "Ho capito tutto!" e via, quel libro è sistemato. Ed è l'ignobile modo di leggere per informarsi, per dare dei giudizi, per lasciarsi titillare dalle buone intenzioni o da belle parole. È l'ignobile modo di leggere per dare esami, per scrivere recensioni, per far bella figura citando nomi d'autorità. Ognuno se le coltiva come vuole con le proprie abitudini, ma quello che mi sembra più strano è che, a partire da questo penoso modo di leggere, poi c'è gente che fa propaganda alla lettura, e vorrebbe che tutti leggessero più libri, più libri, più libri.

Si possono citare vari autori moderni, come Gadda, Céline, Beckett, dove quello che è in gioco non è tanto un insieme di significato o idee da decifrare, bensì un modo di lettura diverso da quello corrente. Motivo principale per cui molta gente non riesce a leggerli, perché dà per scontate le proprie abitudini di lettura, si orienta male tra le parole, ma ha fretta di arrivare al dunque, e continua a leggere una parola su dieci. Dunque mi sembra valga la pena di studiare come sono fatte le traduzioni, perché quello che viene a galla sono i diversi modi di leggere, e soprattutto la funzione che diamo alle parole attraverso i toni di voce nel leggere. Come quando un attore recita una battuta in teatro, si capisce subito se sente le funzioni delle parole che sta recitando, attraverso le loro in-

tonazioni, oppure le declama come parole che valgono, per darsi dell'importanza, ed è una abitudine che riguarda anche i libri, perché dire che un libro è [un] importante capolavoro non conta niente, serve solo a darsi dell'importanza. Senza fare più tante prediche vengo al caso istruttivo di Samuel Beckett, autore tanto celebre e usato per darsi importanza, quanto maltrattato nelle traduzioni italiane.

Qui esaminerò l'inizio d'un suo libro che amo moltissimo, intitolato *Molloy*, pubblicato nel 1951. Intanto dirò che Beckett, irlandese, dopo una decina d'anni o più di vita in Francia, nell'immediato dopoguerra si mette a scrivere in francese. Come scrive in francese? Scrive con uno stupefacente senso della lingua viva, e un controllo dei toni, idiomi, parlate, livelli di lingua, enfasi, ritmi. Ma quello che più conta è un'altra cosa. Quando si riesce a scrivere in un'altra lingua, e scriverla con ardimento, viene spesso un'ebrezza infantile, che nella nostra lingua madre si è persa. Perché un'altra lingua resta sempre un'altra lingua, e allora si è come dentro e fuori al tempo stesso da quella lingua, per cui ci si sbizzarrisce di più. Un esempio che troviamo in apertura di *Molloy* è quello dell'uso di "si vous voulez" ("se volete"), che in francese si scrive a mitigare una affermazione, dandole un senso meno perentorio. Ma Beckett ci ricama sopra con una battuta, come se prendesse le parole alla lettera: "Je veux bien" (come dire: "Per me va bene"). Questo gioco con i modi di dire si sente bene nei primi testi francesi di Beckett, soprattutto sotto forma di umorismo, tra toni alti e toni quotidiani, parodie di cliché letterari, frasi che prendono il volo, contrastate da commenti o sprezzature improvvisate.

Molloy è il primo libro di una trilogia, che include anche *Malone meurt* e *L'innommable*. Ma le pagine iniziali di *Molloy* sono forse quelle più spericolate, più inebrianti di Beckett, perché qui fa tanti giochi con la lingua che nel procedere della trilogia scompariranno, e tutto diventerà sempre più un sommesso mormorio che non concede niente a nessuno. Allora sarà un'altra musica, un modo di paralizzare o fermare l'apparato letterario che vorrebbe portarci a qualche meta o significato plausibile. Una lingua dell'impedimento, che ci riporta sempre al fatto che stiamo leggendo delle parole, e che dalle parole non si scappa, e fuori dalle parole c'è solo il silenzio delle cose. Il contrario di quei libri dove sembra che le parole non siano che un

supporto accessorio dei fatti, delle trame romanzesche. Di passaggio si può notare che quando l'autore traduce *Molloy* in inglese, già qui il tono cambia molto, per il cambio di lingua immagino, ma forse anche perché era incominciata l'epoca del suo mormorio ininterrotto.

In breve, un certo Molloy, storpio girovago con le stampelle, ci racconta la sua storia che in realtà non è una storia ma un itinerario senza conclusione. Nessuna trama vera e propria. Il brano su cui voglio fermarmi, che comincia alla quarta pagina, è una specie di ricordo di Molloy, un ricordo che sembra un po' senza senso, perché riguarda due figure d'uomini (chiamati A e B) che un giorno ha visto all'orizzonte. E l'apparato narrativo si blocca per dieci pagine, lasciando spazio a un puro vaniloquio di interrogazioni e ipotesi sugli ignoti A e B. Quando dico "vaniloquio", vi prego di prendere la parola con rispetto, come l'espressione più tipica dell'animale umano, altrimenti è inutile leggere Beckett. Vi ho letto ad alta voce questo brano per farvi sentire come il francese di Beckett ha una musicalità così limpida, anche se fatta di spezzature e dissonanze, che già da subito incanta. Non tanto per quello che dicono le parole, dato che si tratta d'un vaniloquio, ma per la precisione ritmica delle clausole e delle cadenze, per la puntualità nella misura degli accenti tonici. Le spezzature di Beckett (come quando blocca la frase con una domanda e poi risponde: "Non lo so") sono soprattutto effetti di cadenza, di sospensione e di ripresa, che rompono ogni prevedibilità ritmica.

La frase di Beckett ha il senso di qualcosa che appare in modo baluginante, di un'immagine che appare con l'attacco e svanisce come un mormorio che si smorza. Spesso questo gioco è accentuato dalla ripetizione dell'ultima parola, o spezzone di frase che lascia dietro di sé come un'eco ("la route était en vagues, peu profondes mais suffisamment, suffisamment"). Altra cosa da notare è come le frasi si sviluppino non in maniera narrativa (non per enunciare dei fatti), ma come divagazioni e dunque passaggio discorsivo da una frase all'altra, dove spesso la frase riprende parole o concetti della precedente, al modo di una chiosa. Qui forse sta il metodo della musicalità in Beckett, perché il discorso si sviluppa come una musica, dove una battuta riprende una nota o un accordo precedente per traslarlo in nuovi accordi. Quindi, oltre alla precisione delle cadenze, che ci danno il senso preci-

so della sospensione, della pausa, e della ripresa, c'è una fluidità per cui le frasi sembrano qualcosa che scorre di per sé, indifferente alle intenzioni di chi scrive. L'effetto d'uno scorrere di parole senza intenzioni è spesso sottolineato dal narratore, mantenendo in uno stato di vaghezza tutti gli enunciati narrativi, oppure mostrando di perdere il filo, chiedendosi cosa sta dicendo o perché una certa parola è venuta nel suo discorso ("Que vient faire l'innocence là-dedans?"). Ma il risultato è quello della fluidità ininterrotta, fluidità di intonazioni, di ritmi, di cadenze nel fraseggio, col fitto gioco di domande, sospensioni, riprese, e infine il perdersi del discorso in una mormorazione sfuggente.

Ricordo le prime volte che io e altri amici leggevamo questi brani di *Molloy*, e lo stupore per questo incantamento musicale che produce – a parte dell'umorismo su cui tornerò. Quando dico che Beckett è stato maltrattato nelle traduzioni italiane, voglio dire che in queste traduzioni non c'è modo di sentire l'incantamento prodotto dal testo originale. Sto parlando del brano iniziale su A e B, ed ecco come è descritta la scena.

C'était sur une route d'une nudité frappante, je veux dire sans haies ni mur ni bordures d'aucune sorte, à la campagne, car dans d'immenses champs des vaches mâchaient, couchées et debout, dans le silence du soir.

Nella prima traduzione di *Molloy*, di Piero Carpi De Resmini (ediz. Sugar, poi Oscar Mondadori) si legge: "Era su una strada sorprendentemente spoglia, intendo dire senza siepi né muretti né delimitazioni di alcuna specie, in aperta campagna, perché entro campi immensi delle vacche, ritte o coricate, masticavano nel silenzio della sera". Nella traduzione più recente di Aldo Tagliaferri (ediz. Einaudi), il passaggio suona così: "Era una strada d'una nudità impressionante, voglio dire senza siepi né muri né contorni di sorta, in piena campagna, perché dentro campi immensi delle vacche masticavano, accovacciate o in piedi, nel silenzio della sera".

In fondo è una descrizione normalissima, ma nel testo di Beckett c'è una regolazione in cadenze a quattro accenti tonici forti ("C'était sur une route d'une nudité frappante), più uno strascico di sillabe ("je veux dire") che modulano il passaggio al seguente movimento di quattro accenti tonici forti ("sans haies

ni mur ni bordures d'aucune sorte"), poi un inciso che serve ancora da modulazione ("à la campagne"), e di nuovo una misura a quattro accenti tonici forti ("car dans d'immenses champs des vaches mâchaient"). Potete notare che i due traduttori non mantengono alcuna traccia d'una regolazione su sequenze di accenti tonici, o misura ritmica che richiami la musicalità dell'originale. Così il lettore italiano non percepisce nessun senso della respirazione, cioè d'un andamento secondo il respiro, e non è guidato a intonarsi sulle parole, ma soltanto a decifrarne i significati. Il caso più lampante è quello della prima traduzione, dove la cadenza dei quattro accenti tonici è resa così: "Era [su] una strada sorprendentemente spoglia". L'avverbio "sorprendentemente" rovina il brano, perché la parola è troppo lunga, e la frase resta piatta, senza misura ritmica. Lo stesso vale per "né delimitazioni di alcuna specie", che accumula sillabe senza un tempismo riconoscibile. Ma, se perdiamo il tempo e il ritmo del fraseggio, resta soltanto un linguaggio denotativo, cioè la spiegazione dei fatti e basta, e nessun incantamento musicale.

In Beckett si sente il metronomo naturale della lingua viva – ma non è l'unico autore che sviluppi il fraseggio su questo senso della misura. Gadda, Delfino, Céline, Pessoa, sono altri esempi in cui funziona il metronomo naturale della lingua viva, qualunque cosa scrivano. E i loro testi implicano un modo di lettura diverso da quello corrente, ossia dalla lettura silenziosa e affrettata di cui parlavo prima. Un aspetto da studiare sarebbe l'uso delle modulazioni, che sono i modi per passare da una fase del fraseggio all'altra, e permettono le variazioni di ritmo, con incisi, clausole esplicative, piccole ridondanze. Le clausole che Beckett aggiunge alle frasi, del tipo "voglio dire", "non credo", "io penso", servono appunto a modulare i passaggi da una fase a un'altra del fraseggio. Perciò devono essere poco ingombranti, e scorrere come strascichi di sillabe borbottate, o come borbottamento sospeso prima della ripresa. In francese questo va da sé nel "Je veux dire", che pronunciato senza enfasi della prima e muta diventa "J'veux dire" (due sillabe). Mentre quando il primo traduttore lo rende con "intendo dire", solleva il tono, lo fa sussiegoso, ingombrante, e la frase vale come spiegazione, invece che come modulazione musicale.

Ma questo "intendo dire" mi porta ad altre considerazioni sul tradurre. "Je veux dire" avrebbe potuto

essere tradotto con un nostro “cioè”, che come effetto aderisce di più all’originale, anche dal punto di vista sillabico. Tra “cioè” e “intendo dire” c’è un salto di livello d’enfasi, o livello di lingua, perché “cioè” è un uso colloquiale, mentre “intendo dire” è un uso che ho detto sussiegoso, o sostenuto. Suona come un modo di sollevarsi al di sopra degli usi quotidiani, senza però una sola parola che ci colpisca più del solito, una sola forma che sia più trascinate di quelle quotidiane. Mi viene in mente quando traducevamo il latino o il greco al liceo, dove l’unica cosa che ci premeva era di mostrare che non facevamo errori di dizionario o di grammatica. Allora i pronomi neutri diventavano “ciò”, i pronomi di terza persona diventavano “esso”, “essa”, “essi”, e si tendeva a usare parole un po’ sostenute, dato che si traducevano i famosi classici. Cicerone o Omero diventavano una poltiglia di parole che nessuno di noi avrebbe mai usato senza sbadigliare. Questo è l’archetipo d’un modo di scrivere che chiamo traduttorese, e il traduttorese è una lingua irrealista, usata anche dai nostri romanzieri in cima alle classifiche letterarie, una lingua standard ridotta a ordine regolarmente scolastico. È come un obbligo di dare ai libri un tono più seriamente libresco, ma attenendosi a un vocabolario molto scontato, senza un minimo gusto della lingua.

Torniamo a Beckett. Se c’è qualcosa di molto caratteristico nella prosa beckettiana è un senso di stanchezza dei trucchi letterari, i trucchi per rendere serio e impettito il linguaggio, i trucchi dell’eloquenza che vuol darcela a bere, e tutto l’insieme di leccature che viene chiamato “lo scriver bene”. Ma questa stanchezza non è metaforica, è nel tono delle frasi, nel loro fluttuare e sospendersi e riprendere, è nella musicalità che va verso il sottotono, il mormorio e il borbottamento, e che possiamo paragonare a certe musiche in chiave minore. Se poi c’è uno sprazzo di toni più colti, lì cade la sprezzatura parodica beckettiana, che ci riporta subito alla stanchezza del parlare, il fraseggio che va avanti come per inerzia, senza gli sforzi del parlare sostenuto. Ed ecco perché è una stonatura rendere la prosa di Beckett più sostenuta, traducendo “je veux dire” con “intendo dire” (invece di metterci semplicemente un “cioè”), o dicendo che le vacche erano “ritte” (invece che semplicemente “in piedi”), oppure traducendo tutti i verbi all’uso quotidiano con verbi scelti da Tagliaferri. Ma bisognerebbe

chiedersi da dove venga questa tendenza verbale, in cui senz’altro c’è un’idea molto astratta dei livelli di una lingua, oltre alla strana idea [di] rendere più serio il vocabolario beckettiano.

Credo che simili tendenze non dipendano da una tradizione letteraria, ma da abitudini libresche o scolastiche per segnalare una differenza tra il parlato e lo scritto, dove naturalmente lo scritto è considerato come più importante del parlato. Infatti si ritrovano anche negli scritti di critici, universitari, intellettuali – con i “ciò”, gli “esso”, “essa”, “essi”, e lo stesso vocabolario delle traduzioni beckettiane. Credo sia un fenomeno specifico della lingua italiana, dove c’è sempre stato un difficile adattamento delle forme quotidiane alla lingua scritta, mentre la scuola italiana ha inculcato l’idea che l’unica lingua corretta sia quella dei libri, per quanto noiosi e scadenti siano. Questo non è successo in altre lingue e in altre tradizioni, dove il passaggio dalla lingua viva alla lingua scritta pone meno problemi, ossia si profila in altri modi. Ma il risultato che qui ci riguarda è una vera incapacità di rendere il senso vivo della lingua di Beckett, ammantandola d’un correttismo libresco che annienta la ritmica e la fluidità. Ad esempio, Tagliaferri si incastra per tener dietro in modo correttamente grammaticale ai partitivi francesi, meno ingombranti che in italiano, con pesantezze del tipo: “ogni preoccupazione ne fu bandita” (Molloy qui sembra un secchione liceale). E la rigidità del suo correttismo libresco arriva a punte di irrealità: “ed è raro ch’io non vi ci sia”, “glieli tengo in conto”, “questi stracci io li so suscitare”, etc. Sono forzature che portano a una diversa percezione del testo, e rimandano ad abitudini di lettura dell’obbligo. E dico che tutto questo è stonato, o fuori luogo, perché la fluidità della prosa di Beckett sta invece nell’assenza di forzature, nel non “voler dire qualcosa”, nel lasciare che le parole suonino e vadano alla deriva. Il che implica anche atteggiamenti più labili, gesti meno rigidi, respirazione distesa, ed un più calmo abbandono al vagare della mente.

Non è più una questione di significati da attribuire al testo, bensì di toni, di stati percettivi con cui intonarsi ed entrare in risonanza. Le sviste e le stonature di una traduzione mi interessano per mostrarvi il divario tra le parole di un testo originale e le parole della sua traduzione, in modo che magari un’altra volta vi vengano dei dubbi in testa anche a voi, leggendo un libro tradotto.

Dunque la mia lezione riguarda le abitudini di lettura, più che altro, e in particolare quel tipo di lettura che sorvola sulle parole e poi cerca il significato complessivo del libro, come se le parole c'entrassero poco. Ma torno subito alle mie osservazioni beckettiane, per farvi sapere cosa vado cercando con questi discorsi sul tono sostenuto in Beckett.

Quando si traduce un libro non entra in gioco solo un problema di parole, ma anche di abitudini che vanno con le parole, abitudini che possiamo dire auditive. Ad esempio, mi trovo davanti a una frase che fa ridere, allora sento come suona, ed è inevitabile che mi chieda: "Chi potrebbe dire una frase così? Che atteggiamento avrebbe uno che pronuncia una frase così?" E se qualcuno dice "recare" invece di "portare", "ingannarsi" invece di "sbagliarsi", "serrare" invece di "stringere", si sente che queste scelte verbali vanno insieme ad atteggiamenti seriosi, gesti rigidi o poco labili, e alla contrazione respiratoria di chi assume un tono d'autorità. Ora, nel brano sopra riportato, leggendo ad alta voce il testo, viene da chiedersi come suona la frase: "C'était un monsieur, cela se voyait". (Tagliaferri: "Era un signore, lo si vedeva"). È un tono d'importanza in chi parla, con l'atteggiamento di chi fa seri commenti sui personaggi d'una cittadina, e distingue i "signori" dal basso popolo. Tono da vita greve e immobile, in provincia, dove tutti classificano gli altri, e quando dicono che uno è "un signore", "un monsieur", "a gentleman" (versione inglese), la cosa sembra scontata, senza dubbi di sorta: "cela se voyait", "that was obvious".

Tutto il brano ha questa intonazione, di qualcuno che classifica le cose con aria di importanza, ma è un tono sostenuto preso in contropiede, per così dire, perché è l'esibizione di un linguaggio che dà tutto per scontato, che dà le percezioni come già riversate nello stampo delle parole. Il contrario di quello che fa sempre Molloy, per il quale le percezioni e lo stampo delle parole non coincidono mai, nei suoi infiniti dubbi e interrogazioni. Certi critici e linguisti russi degli anni Trenta, chiamati "formalisti", avevano individuato un fenomeno nei testi narrativi, che chiamavano "skaz". Lo skaz sarebbe il fatto che quando un narratore si mette a parlare d'un personaggio, spesso il suo modo di esprimersi è attirato nell'orbita di quel personaggio, e ne mima il linguaggio e i toni. Così succede in questo brano, nel senso che Molloy è come attirato nell'orbita del linguaggio di B, su cui fantastica. E mentre vi leg-

gevo "C'était un monsieur", per forza mi è venuto da drizzare un po' le spalle, assumere quel tono rotondo di chi fa commenti saputi, e dare alle parole il timbro d'una solenne rispettosità per i cosiddetti "signori". Credo che in francese questo si senta bene, e così in inglese, e un po' meno nelle traduzioni italiane.

Che siamo piombati in quest'aura da frasi fatte e scontatezza delle parole, mi sembra che diventi più chiaro dal successivo passaggio. Ecco altri dubbi di Molloy:

Or ce monsieur serait-il venu de loin, nu-tête, en espadrille, un cigare à la bouche, suivi d'un poméranien ? N'avait-il pas plutôt l'air issu de remparts, après un bon diner, pour se promener et pour promener son chien, en rêvant et pétant, comme le font tant de citadins, quand il fait beau?

Traduzione Tagliaferri: "Ora questo signore poteva essere venuto da lontano a testa nuda, con un sigaro in bocca, seguito da un pomerano? Non aveva piuttosto l'aria di uno uscito fuori porta, dopo un buon pranzo, a spasso e a portare in giro il cane, come fanno tanti cittadini, quando fa bel tempo?"

Qui abbiamo un preciso ritratto di ciò che si intende con un "monsieur", appartenente alla categoria dei "citadins", parola che ci riporta ai romanzi del XIX secolo, da Balzac a Zola. L'altra cosa che noto è la strana espressione "issu de remparts" (che Tagliaferri traduce con "uscito fuori porta"), espressione strana perché in francese è una invenzione, con qualcosa che viene all'orecchio e specifica il senso. In francese non esiste un uso del genere di "issu", perché questa parola ci rimanda piuttosto a una classificazione morale: "issu d'une bonne famille" ("uno che viene da buona famiglia"). Forse Beckett aveva nell'orecchio "issued", che è usato nella versione inglese e non ha questa estensione morale. Di sicuro il lettore francese rimane colpito da simili invenzioni, ma è qui l'ebbrezza della lingua di cui parlavo all'inizio, cioè l'ebbrezza di essere dentro e fuori da una lingua straniera al tempo stesso. Un po' un gioco da attore comico, che carica le parole di un eccesso espressivo, ma al tempo stesso se ne distanzia con sottintesi umoristici.

Cito infine una punta di preziosismo beckettiano: dopo le vicende di B e il suo cane, Molloy si ferma a disquisire sul paesaggio e la natura in cui si trova ad arrancare. E dice: "Il y a, paraît-il, de tout dans la nature et les lusus y abondent". I due traduttori lo

rendono più o meno allo stesso modo: “C’è di tutto, sembra, nella natura, e gli scherzi vi abbondano”. Il lettore italiano si chiederà cosa siano questi scherzi che saltano fuori. Se a volte Beckett ficca nel testo parole d’uso rarissimo, qui ci mette una parola che i dizionari francesi non registrano, perché è latino: “lusus”, ossia “lusus naturae”, o “scherzo di natura”, che in inglese ha una esatta traduzione in “freak”. Parola importante, perché Molloy è il “freak”, perso nella natura, e tutto questo è vaniloquio d’uno scherzo di natura. Ma Beckett butta al vento questa parola colta, sprecandola senza precisarla, come un barbaglio di insensatezza che spunta nel linguaggio, o come qualcosa che resta del tutto sottinteso nella mente di chi parla.

Ci sono molti altri esempi di questo modo beckettiano di pervertire (si direbbe in inglese) le tonalità sostenute, colte, sapienziali, per portarle verso l’insensatezza, il borbottamento indistinto. Tutta la sua lingua è uno stato di tentennamento tra il dire e il non dire, tra la parodia dell’espressione seria e la sua smontatura, per cui abbiamo una percezione vacillante di tutto quel che viene narrato. Ed è questo gioco clownesco tra il dire e il non dire, con l’umorismo delle chiose e degli sprazzi di parole bizzarre, che diventa greve e poco divertente nelle traduzioni italiane. Allora il vaniloquio beckettiano sembra un discorso cifrato, che i critici cercano di decifrare con i loro commenti, spesso veramente scolastici, spesso puri sfoggi di erudizione. Ma di qui poi risulta l’immagine d’un autore votato ai giochi intellettuali, ossia l’idea d’una ipertrofia dell’intelletto, in cui si specchiano compiaciuti i critici e gli universitari. La conseguenza è che il lettore viene come messo sull’attenti, se vuole mai intonarsi a questo linguaggio. E quando uno è messo sull’attenti da parole un po’ impettite, quello che sfuma è la distensione con cui segue l’incantamento respiratorio delle parole. Non entrerò in questo delicato discorso, ma ricordo una definizione di Beckett sui commenti critici, considerati come una forma di “salivazione”.

L’intellettualismo (filosofico soprattutto) in Beckett va sempre a parare in una sprezzatura (come in un filosofo a lui caro, Berkeley), dunque rientra nel registro delle sue varie parodie. Mentre ciò che domina è il mormorio delle frasi che smorzano le pretese dell’intelletto, riportandosi sempre alla percezione delle parole, delle parole che seguono un loro andamento sonoro, senza più intenzioni di voler dire

qualcosa di preciso: “Non voler dire, non saper dire quel che si vuol dire, non poter dire quel che si crede di poter dire, e dire sempre o quasi, ecco cosa c’è da tenere in mente, nell’ardore della stesura”. I testi di Beckett, con la loro musicalità e la rinuncia a un “voler dire qualcosa”, ci aiutano a capire un aspetto del leggere che l’educazione scolastica o universitaria mette sempre fuori gioco. Ed è che l’idea di voler decifrare le intenzioni “vere” o “profonde” dell’autore blocca la percezione dell’andamento sonoro delle parole. Quello che conta è come ci intoniamo alle parole, come diventiamo una cassa di risonanza, e come le nostre abitudini di lettura possono accordarsi con il linguaggio che stiamo leggendo o traducendo.

Qui concludo con una nota che serve a minimizzare tutto quanto ho detto. Credo che Beckett sia stato maltrattato dai traduttori, e che il lettore italiano si trovi a disagio e spesso non percepisca bene l’umorismo della lingua beckettiana. Ma questo mi sembra un po’ inevitabile ed è il pedaggio di quasi tutte le traduzioni. Poi l’altra sera mi è successo di rimettermi a leggere la traduzione di Tagliaferri, e dopo il brano su A e B, e dopo le avventure di Molloy con la sua bicicletta, quando arriva a casa della signora Louise (o come si chiama), a un certo punto mi sono accorto che leggevo tutto volentieri. Ad esempio le disquisizioni di Molloy sulla luna e sul cosmo, e le meravigliose pagine di trasognamento notturno, con frasi che divagano all’infinito, con il ritmo d’una respirazione più larga, con le modulazioni straordinarie per passare da una fase di fraseggio all’altra (oltre ai soliti “Non so”, “non credo”, “voglio dire”). Allora mi è parso che qui Tagliaferri avesse imbroccato tutto, e non c’era più alcuna stonatura del vocabolario sostenuto, perché il mormorio diventava così avvolgente, così denso e capace di assorbire tutte le variazioni di tono, che trascinava il traduttore verso una specie di “letteralismo dell’immaginazione”. Tutto era puramente letterale, cioè il linguaggio si sgravava dei pesi scolastici, si sgravava di ogni “voler dire”, e le parole erano parole, come la luna era solo la luna, e il libro era solo un libro, ed io leggevo ringraziando il traduttore, e la trama tutta distorta delle parole mi andava bene, mi rendeva contento, e tutti i miei discorsi sul tradurre non li ricordavo neanche più. Di solito non mi piace consigliare delle letture agli altri, altrimenti vi consiglierei Beckett, *Trilogia*, ediz. Einaudi, da pag. 37-38 circa.



TESTIMONIANZE

Danci, traduttore dilettante. Per una traduzione inglese de *Le avventure di Guizzardi*

DANIELE BENATI

Parole chiave

Lettura ad alta voce
Linguistica
Orchestrazione sintattica
Traduzione
Le avventure di Guizzardi

Keywords

Reading aloud
Linguistics
Syntactic orchestration
Translation
Le avventure di Guizzardi

Abstract

Daniele Benati, scrittore e amico di Celati, ripercorre le strategie linguistiche messe all'opera da Celati per il suo secondo romanzo, *Le avventure di Guizzardi* (1973), domandandosi poi se fosse possibile riprodurle in un'altra lingua. Una prima versione di questo testo è stata letta dallo stesso Benati il 27 aprile 2022 nel corso dell'evento "Homage to Gianni Celati", organizzato da Marina Spunta presso l'Istituto di Cultura Italiana di Londra. Ringraziamo l'autore per avercene concessa la pubblicazione.

Daniele Benati, a writer and friend of Celati's, retraces the linguistic strategies Celati implemented for his second novel, *Le avventure di Guizzardi* (1973), wondering whether it would be possible to reproduce them in another language. An early version of this text was read by Benati himself on 27th of April 2022 during the event "Homage to Gianni Celati", organised by Marina Spunta at the Institute of Italian Culture in London. We thank the author for allowing us to publish it.

È difficile aggiungere qualcosa all'estesa letteratura critica su Gianni Celati. Per quanto riguarda me personalmente, credo che, oltre alle sue riflessioni sullo scrivere, sul valore della tradizione e sull'assunzione di posizioni anche scomode rispetto al mercato, l'importanza delle quali mi pare fin troppo ovvia, due in particolare siano i punti che hanno rappresentato un motivo continuo di interesse (e che poi sono gli stessi che me lo avevano fatto avvicinare): 1) il suo lavoro sulla lingua, con implicita considerazione per la trasformazione che questo lavoro ha conosciuto nel corso del tempo; e 2) l'importanza da lui data alla pratica della lettura ad alta voce. Quest'ultima da non sottovalutare, o da prendere come semplice esercizio, in quanto proprio la leggibilità ad alta voce era la qualità che Celati maggiormente cercava nel suo lavoro di scrittura – tanto che si può dire che essa ne fosse quasi la sostanza – oltre a costituire per lui un indice di valutazione nel giudicare un testo. E bisogna anche aggiungere che di questa pratica Celati aveva fatto uso ben prima che si diffondesse in maniera così abnorme in Italia, al punto che non sarebbe nemmeno errato sostenere che proprio lui ne sia stato il vero promotore.

Per quanto riguarda il primo punto, invece, direi che a Celati si debba riconoscere il merito di aver contribuito in maniera determinante all'evoluzione della lingua letteraria, dapprima inventandosene una con materiali eterogenei, in opere come *Comiche* e *Le avventure di Guizzardi*, in cui era ancora avvertibile la coesistenza con un certo tipo di sperimentalismo che aveva caratterizzato gli anni Sessanta; poi con l'utilizzo e l'orchestrazione di moduli linguistici desunti dall'oralità, nella *Banda dei sospiri* e in *Lunario del paradiso*, dove ad essere impiegata è una lingua che, potremmo dire, sa bene di essere scritta ma allo stesso tempo non si vergogna di sembrare parlata, e dunque di esibire sgrammaticature o costrutti sintattici un po' garibaldini; e infine, nelle opere degli anni Ottanta e successive a quel decennio, ricorrendo a forme di narrazione orale spoglie, prive di qualunque abbellimento retorico e caratterizzate da un totale azzeramento del linguaggio metaforico (che di norma è quello che risulta più seducente per il lettore medio).

È importante, anche se non si direbbe, perché parrebbe assodato, sottolineare l'apporto del contributo di Celati in questo senso, perché assodato non lo è poi del tutto, dal momento che in certi manuali di storia dell'italiano letterario, peraltro di straordinario valore critico, il suo nome non viene nemmeno citato, come del resto non viene citato quello di Malerba, altro scrittore che, al pari di Celati, deve essere considerato fra coloro che negli anni Sessanta e Settanta sono stati artefici di un nuovo modello di lingua narrativa, in opposizione a quella più retoricamente letteraria, di derivazione neorealistica, che veniva avvertita come una mortificazione della creatività

Non è infatti errato considerare Celati all'origine di quel modo di intendere la lingua letteraria come una lingua non più disgiunta da quella parlata – modo che, come sappiamo, si è sviluppato a partire dalla fine degli anni Settanta, soprattutto con l'entrata in scena di quel tipo di narrativa giovanilistica e esperienziale che per sua stessa costituzione non poteva prescindere da forme anche nuove di oralità e dall'assunzione di un lessico gergale mediato dall'ampliamento delle aree del suo uso (da quello relativo al consumo di droghe, a quello musicale, a quello delle nuove forme di contestazione politica e ideologica). Anche se Celati rimane estraneo a questo successivo sviluppo, è indubbio che un libro come *Lunario del paradiso* abbia costituito un modello linguistico che è stato tenuto presente e che per certi aspetti si è rivelato anche liberatorio.

È però sull'operazione linguistica contenuta in un romanzo come *Le avventure di Guizzardi* che mi preme ritornare, sia per l'importanza che questo libro ha avuto per me, sia per la forza dirompente che ancora oggi sprigiona proprio per la spericolata qualità linguistica che esso esibisce. E lo dico consapevole del fatto che proprio per questa stessa ragione è un libro che forse potrebbe apparire indigesto ai lettori di oggi, abituati come sono ad essere messi a proprio agio e soprattutto sempre pronti a ritirarsi di fronte a un testo che presenti anche solo una minima parvenza di complessità linguistica.

Ora, a quanto so, questo libro non è mai stato tradotto in inglese, ovviamente, credo, per le difficoltà che esso pone, soprattutto di tipo sintattico, ma a volte

anche lessicale. È stato detto che certi effetti prodotti dalla lingua utilizzata da Celati in un questo romanzo sono simili alle smorfie dei grandi attori americani delle comiche mute. Il che è vero. Il narratore interno della storia, in effetti, non è molto dissimile da loro e non a caso è proprio uno di loro, Harry Langdon, a figurare in copertina. Come Langdon, Guizzardi, detto Danci, è un giovane un po' idiota che da un lato è caratterizzato dalla lingua che egli usa e dall'altro la lingua che egli usa è tale, cioè anormale, o sballata, proprio perché anormale e sballato è il personaggio che la parla. Questo aspetto insieme di inafferrabilità e idiozia è presente del resto anche nel nome stesso, Guizzardi, e nel soprannome, Danci, di probabile derivazione americana, essendo *dunce* il nomignolo che da noi, in ambiente scolastico, verrebbe appioppato (o così almeno si usava un tempo) a coloro che vanno male a scuola o che abitualmente siedono nell'ultima fila di banchi.

Ma veniamo al testo, ossia al suo stile di scrittura. Esso infatti è caratterizzato, come s'è detto, da una lingua artefatta, basata su un singolare andamento sintattico prodotto a sua volta da un singolare uso di pause interpuntive forti che determinano il ritmo del fraseggio. Un ritmo insolito, non so fino a che punto complicato da riprodurre in un'altra lingua, ma dalla ricreazione del quale non si può prescindere se si vuole che la traduzione rispecchi l'originale e non ne sia invece, come a volte capita, una sua normalizzazione. Vediamo quali sono le particolarità di questo stile, prima in senso generale e poi scendendo nei dettagli.

Innanzitutto è una lingua, questa, che il narratore stesso, verso la fine del libro, confessa di aver imparato al tempo del suo soggiorno scolastico "con sforzi cerebrali non indifferenti" (G. Celati, *Le avventure di Guizzardi*, Einaudi, Torino, 1973, p. 158; tutte le citazioni sono da questa edizione), assieme a moltissime cognizioni di grammatica che evidentemente deve aver dimenticato, dato che egli stesso è ben consapevole, come ammette, di quanto sia difettosa la sua parlata, la quale, egli dice "è più una disgrazia da compiangere che una bizzarria da condannare" (p. 38). In effetti il suo eloquio è composto in parte anche da residui di una cultura linguistica appresa precedentemente o anche semplicemente orec-

chiata e che si rivela, ad esempio, nell'uso che egli fa di connettivi antiquati come "indi", "onde", "talché", "dipoi", "ordunque", "adunque"; o da formule d'apertura o espressioni tipiche di un linguaggio burocratico, come "datosi", "stante", "dare udienza" ecc., o da strutture sintattiche, espressioni, modi verbali insoliti come il participio presente ("Racconto adesso di una notte che ero dormiente tranquillo ...", p. 54), che sembrano derivare come calchi più dalla lingua inglese che non da quella italiana, così come la posizione di certi avverbi di tempo ("che era proprio lei a sempre guardarmi", p. 16) – e d'altronde il romanzo inizia proprio con il ricordo da parte del narratore dell'epoca in cui egli prendeva lezioni di lingue straniere da una certa signorina Frizzi. Tutti questi elementi contribuiscono a creare un pastiche di materiali eterogenei fatto di parole appartenenti ai registri più svariati e caratterizzato in più punti anche dall'esibizione di preziosismi come l'uso inconsueto di pronomi enclitici ("Insomma giravanmi intorno ...", p. 16; "udivoli", p. 20; "fossegli offerto", p. 46, "spaventavanmi", p. 84; "tenevanmici", p. 142), a testimonianza della passata acquisizione di un linguaggio da prosa d'altri tempi, per non dire d'altri secoli, o simil-poetico (presente anche in costruzioni come "interrompendosi al mio aprirsi di bocca" (p. 44), la quale acquisizione si manifesta anche nel modo in cui fin dall'inizio sono strutturate le frasi.

E qui veniamo a una delle componenti più interessanti del libro, ossia alla sua orchestrazione sintattica, la quale è costruita più su imitazione del modo in cui le parole vengono disposte nel linguaggio della poesia (o dei poemi cavallereschi) che non in quello della prosa, quindi con una serie di espedienti che rendono possibile e necessaria una continua inversione dell'ordine sintattico convenzionale, il quale, appunto, più che un ordine sembra essere il prodotto di un movimento tellurico che agisce sotto la superficie della pagina. Per questo le frasi non hanno punteggiatura e si reggono tutte su un ritmo interno che le determina come segmenti a sé stanti, con poca o nulla coesione fra l'una e l'altra, dal momento che ognuna sembra essere il frutto di un respiro che si esaurisce sul punto finale, per poi riprendere nella frase successiva con un'impennata che a sua volta dopo una parabola di parole pronunciate viene a spegnersi. E questo anche se a volte le frasi successive contengono elementi

che apparirebbero alle precedenti ma essendo venuti in mente in ritardo sono confluiti in quella successiva, dove appaiono come dei sovrappiù, oppure come aggiunte che hanno la funzione di rettificare la frase precedente nel caso questa sia un po' troppo sgangherata o di servire da contrappeso nel caso debba essere rispettata una scansione ritmica che si è interrotta. Non sono infrequenti, poi, anche i casi in cui la prosecuzione di una frase in quella successiva avvenga nonostante l'interruzione del punto, come quando il narratore usa un gerundio che si collega al verbo principale della frase precedente ("E così si buttavano ad accapigliarsi vicendevolmente nei capelli. Mandando bestiali impropri mai uditi sul conto dei reciproci padri e madri ...", p. 15).

Se mi è lecito ricorrere a un paragone un po' irriverente per descrivere l'effetto prodotto dal tipo di fraseggio imbastito da Celati in questo romanzo, direi che esso si mantiene in piedi nello stesso modo in cui gli ubriachi, per non cadere o evitare pericolosi barcollamenti, cercano di camminare, cioè il più velocemente possibile e tenendosi qui e là a qualche punto d'appoggio (che nel testo sono rappresentati dai segni interpuntivi forti); oppure nel modo in cui gli equilibristi, camminando sulla corda, recuperano la stazione eretta o la postura corretta del corpo dopo un improvviso sbandamento, dato che questi movimenti sembrano essere l'esatta riproduzione in forma mimica degli sforzi che le frasi del testo compiono per mantenersi in equilibrio o recuperare la cadenza. Ma questo è anche ciò che conferisce al testo un dinamismo del tutto particolare, tant'è che l'effetto ritmico simile a quello che nel jazz viene determinato dal cosiddetto tempo sincopato, di cui Celati avrebbe parlato a proposito del suo modo di scrivere soprattutto in relazione al suo romanzo *Lunario del paradiso*, in realtà era già presente e in maniera molto più evidente in *Guizzardi*.

Un altro espediente che caratterizza la sintassi del testo dall'inizio alla fine è quello costituito dall'uso di forme ellittiche che accentuano ancor di più la condizione di disadattamento linguistico del protagonista, la quale a sua volta non è che il rispecchiamento del suo disadattamento sociale. Il suo modo di parlare, infatti, è sempre eccitato, in stato di ebollizione, le frasi si gonfiano e si contraggono a seconda del ritmo che

egli vuole imprimere loro, e nel far questo sembra che alcuni pezzi vengano persi per strada o fatti saltare di proposito se la loro presenza nella sequenza sintattica e ritmica dovesse, per così dire, mandare fuori tempo. Così, in particolare, a essere estromessi sono, il più delle volte, gli ausiliari di tempi come il passato e il trapassato prossimo ("non saprò dove giunto io", p. 61); le preposizioni; alcuni elementi costitutivi di locuzioni preposizionali (l'uso, ad esempio, di "scopo" al posto di "allo scopo di"); e infine gli articoli, i quali poi, proprio perché assenti, possono produrre inaspettati effetti comici (come nel caso di "farsi sega" per masturbarsi). In altri punti, invece, si ha l'impressione che questo meccanismo di estromissione serva a velocizzare la scrittura, come si fa quando si prende velocemente nota di cose o pensieri che vengono alla mente o si vuole produrre uno stile telegrafico, o come se l'autore, in preda a ispirazione, temesse di perdere il flusso delle parole che gli fuoriescono. In questi casi le frasi appaiono come miniaturizzate, condensate proprio come in un ermetico linguaggio poetico.

Di forma estremamente ridotta sono poi le battute di discorso diretto che non producono quasi mai un dialogo, ma appaiono generalmente isolate, al culmine di azioni piuttosto convulse, con la stessa perentorietà e laconicità delle didascalie dei film muti e a volte anche solo sotto forma di onomatopee del tutto simili a quelle usate nei fumetti.

In quanto al lessico, infine, esso deriva, come s'è detto, dai registri più svariati, con parole che spesso non sono quelle giuste che il narratore vorrebbe usare ma che tuttavia rimangono comprensibili perché di queste sono forme corrotte ("donneggiatore" per "donnaiolo") o perché di queste appartengono alla stessa area semantica o con queste condividono la radice (ad esempio, "... ha fatto segni di isterico furibondo importunato anche picchiandosi abbondantemente il frontespizio a due mani") o perché sono sostantivazioni inesistenti di verbi ("Siamo adesso al mio calamento con robusta corda dalla finestra", p. 57).

Naturalmente sono ben lontano dall'aver dato un quadro esauriente delle particolarità linguistiche del testo in questione, ma queste note dovrebbero essere più che sufficienti per abbozzare, com'è nei miei

propositi, una possibile metodologia da seguire qualora ci si proponesse di tradurlo in una lingua come l'inglese. Ora, si sa che Celati, prima di avventurarsi nella stesura dei suoi primi libri, su sollecitazione di un amico psichiatra, si era interessato alla scrittura dei matti; come pure si sa che in seguito, in riferimento alla cadenza particolare dell'eloquio di Danci, egli avrebbe detto di essersi ispirato anche al modo di parlare di sua madre; e infine si sa pure che Calvino, una volta terminato di leggere il romanzo, aveva paragonato la lingua con cui era stato scritto al latino.

Io, da parte mia, avrei un'altra teoria al riguardo. Cioè, più che una teoria, un'ipotesi. Infatti in generale, a me la lingua utilizzata in Guizzardi ricorda quella di una traduzione malfatta, o fatta da un traduttore principiante, dilettante, o alle prime armi. Un traduttore cioè che, non conoscendo bene la lingua in cui traduce, si serva spesso del vocabolario, ma, essendo per l'appunto un principiante, non sia nemmeno molto pratico di come si usi un vocabolario e di come su di esso vadano cercate le parole, e per questo si serva delle prime che incontra, non avendo nessuna idea del registro a cui esse appartengono né del contesto in cui esse possono essere usate.

Del resto, chi abbia insegnato l'italiano a stranieri, troverà parecchie somiglianze fra il modo in cui essi si esprimono nello scritto quando il loro livello di acquisizione è ancora insufficiente, e la lingua utilizzata da Guizzardi. Le loro composizioni infatti sono caratterizzate dallo stesso tipo di errori e di strafalcioni e dallo stesso modo di procedere un po' a tentoni, o alla cieca, che ritroviamo nell'eloquio di Guizzardi; con la differenza che in Guizzardi la scansione ritmica prodotta dall'andamento sintattico si regge su un equilibrio riscontrabile in tutte le frasi e i periodi, mentre le composizioni fatte da studenti non obbediscono per ovvi motivi a nessun criterio ritmico e paiono sempre svilupparsi in maniera un po' randagia. Maniera che comunque, in certi punti del libro, appartiene anche a Guizzardi, soprattutto quando la sollecitazione a narrare proviene da una serie di eventi che egli stesso fatica a comprendere.

In pratica, e qui concludo, è come se la lingua utilizzata da Guizzardi fosse la traduzione di una lingua che egli sente nella propria testa ma che non riesce a

trasformare in una lingua d'arrivo perché non ha una sufficiente competenza né dell'una né dell'altra. E proprio per questo a me sembra che il modo migliore di tradurre un libro come questo non sia di procedere come si usa normalmente fare, ossia con il lavoro di un traduttore che traduce nella propria lingua un libro scritto in una lingua straniera, ma in modo inverso, cioè con una traduzione, poniamo in inglese, realizzata da un traduttore italiano che abbia della lingua inglese una competenza sufficiente ma non tale da permettergli di esprimersi con sicurezza nello scritto e che per questo lo induca il più spesso possibile a consultare il vocabolario. È solo in un secondo tempo che verrebbe richiesta la supervisione di un madrelingua inglese (che in questo caso sappia bene anche l'italiano), perché starebbe a lui operare le necessarie correzioni e dosare in maniera equilibrata le varie eventuali imperfezioni o gli strafalcioni che risulterebbero nel testo tradotto, assicurandosi anche che vengano rispettate, per quanto possibile e tramite un lavoro, fra virgolette, di "negoiazione" fra l'italiano e l'inglese, le varie particolarità linguistiche elencate in precedenza.

Danci e l'indovino Cìò

Esempio di traduzione (pp. 67-69).

As I was walking one day on my way back to town on a long empty road in the evening a huge storm rolls in all of a sudden above my head. I naturally opened my umbrella which I had firmly kept in my possession and protected myself from the raindrops happy as I understandably was to be sheltered in that way. And I keep on walking while the evening is getting darker and darker at every step I take through the blackness of the sky about to fall upon the earth. And somewhat I was thinking to myself: "Will I ever arrive?" And in some way rejoicing: "Nobody can see me". In such a gloomy darkness I mean. Except for a total stranger who came running all of a sudden and caught up with me. He immediately shoved me with his shoulder in order to stick himself under the umbrella as if the umbrella was his own and said: "May I?" I said: "Please do!" He was an old and wild tramp who didn't want to get wet at all and what is more he also wanted to have a conversation along the way to pass the time. To which I easily agreed so as not

to forget how to speak to the people whom you may come across in certain chance encounters in life. And he declared: "I am Clò the soothsayer". I said: "I am Guizzarda known as Danci". So that we made a friendly acquaintance though looking a little surprised himself at my being dressed not as a man but as a woman. In fact he asked: "Is that approved by God?" I answered: "I think so". And that satisfied him. Later on this man still walking under the shelter of my umbrella wanted to explain a number of mysteries to me namely the one about the afterlife. I asked him: "Is there really an afterlife?" He said: "You bet!" And in the meantime he shoved me with his shoulder a lot in order to escape the pouring rain which conversely then got me soaking wet while saying: "Sorry sorry!" So that I started sneezing because of him and he kept talking all the time telling tall tales and so on. He said for example believe it or not that earlier that day he had heard the Virgin Mary crying. He'd asked her: "Why art thou weeping Holy Mary?" She'd answered: "Because you're all so wretched". And he'd said: "Am I living in mortal sin?" She'd said: "No I'm crying 'cause you are all so wretched all humankind". And then she added: "But you've been blessed. This very day you'll meet a man with an umbrella. The two of you will never have to part company along the way. He's an honest man and will be very helpful to you". Clò the soothsayer had thanked her crying in prostration on his knees. "How good of you Holy Mary!" But I started to get worried about my being so well known to all these churchgoing people if what he'd said was true. Nonetheless I shrewdly let him babble on in order to catch him out while he was telling one more of his unlikely far-fetched stories. What you've got to know – according to what he said – is that something strange had happened to him that is to say he had suddenly been given the order to hit the road. He was about to mount his own wife in bed during the night when a voice reached him saying: "Heed precisely the voice of the Lord. It is my most absolute command that you go and remove your mother from where in illness she is lying". His mother having been an impatient for a long time in hospital which he in

his poor condition of sinner common to all men had completely forgotten about. And then the voice said: "If you do not obey my order the Lord will send you a cartload of troubles!" So that Clò had to immediately cease the practice of mounting and set off without delay in the shortest possible time. Because the order was: "Go and let your mother out of the hospital and take her with you if you don't want her beaten to death by all those male nurses. Your mother is in serious danger. In danger of getting a storm of blows by all those male nurses which will probably cause her to die. Do you want to save your mother's life? Then go and fetch her now. You will meet a guy named Danci on the way. He's such a good man and he will help you to carry her. And one day his reward will be the same gift as you have". Which was supposed to be the gift of telling the future through the intercession of saint mother Mary. Who had moreover to Clò already provided him with the invisible stigmata and before long he will be receiving also the visible ones thank to his good deeds. Thus he will be officially regarded as a real soothsayer saint.

Cosa ho imparato sull'arte della traduzione letteraria da Gianni Celati (se sono riuscito a imparare qualcosa)

JEAN TALON SAMPIERI

Parole chiave

Oralità
Riscrittura
Esercizio
Henri Michaux
Georges Perec

Keywords

Orality
Rewriting
Practice
Henri Michaux
Georges Perec

Abstract

Amico e sodale di Gianni Celati, Jean Talon rievoca il periodo in cui insieme traducevano Henri Michaux e i suggerimenti generosamente forniti dallo stesso Celati per la traduzione di *Un uomo che dorme* (2009), realizzata dal solo Talon.

As a friend and associate of Gianni Celati, Jean Talon recalls the time when they translated Henri Michaux together and the suggestions generously provided by Celati himself for the translation of *Un homme qui dort* (2009), done by Talon alone.

Ai tempi della rivista *Il Semplice* (ed. Feltrinelli, 1995-1997), Celati (che della rivista è stato il promotore e tra i principali animatori) aveva proposto di fare una traduzione collettiva di *Altrove*, di Henri Michaux. Come esercizio di scrittura e accordamento collettivo (in senso musicale).

Nel tradurre si è liberi dal dover inventare delle storie (il che non vuol dire che traducendo non si ricorra all'invenzione, tutt'altro), con il doppio vincolo del testo di partenza e quello della lingua di arrivo, cioè "di una diversa tradizione letteraria, di diversi atteggiamenti legati all'uso di una data lingua, con le sue diverse parlate, gesti e sfondi", come sostiene Celati nel testo *Tra "skaz" e "sprezzatura"* ripubblicato in questa rivista (una delle sue più dense ed estese riflessioni sull'arte del tradurre che siano state pubblicate, con cui io qui intendo dialogare). È questo impasto tra limiti e libertà che fa della traduzione letteraria, nel tentativo di limitare le perdite da una lingua all'altra, un ottimo esercizio di scrittura. Un altro lavoro che Celati aveva proposto ai tempi del "Semplice" era intervistare i vecchi con un registratore nei bar dei paesini della bassa, e poi sbobinare i loro racconti (lavoro che aveva già fatto con gli studenti dell'Università del progetto di Reggio Emilia, e c'era un filone del "Semplice" che si intitolava "Trascrizioni di narratori orali"). Che è un lavoro, quello della sbobinatura, contiguo a quello della traduzione letteraria; con lo stesso obiettivo di mantenere la naturalezza nel punto di arrivo (che nel tradurre è la lingua in cui si traduce, nella sbobinatura la lingua scritta, in cui si deve cercare di mantenere i caratteri dell'oralità – il che, come nel tradurre, implica un grosso lavoro di scrittura, e grande sensibilità per gli aspetti prosodici della lingua). E lavoro affine alla traduzione interlinguistica è stata la riscrittura nell'italiano d'oggi delle *Novelle stralunate dopo Boccaccio* (Quodlibet, 2012, a cura di Elisabetta Menetti), altro lavoro collettivo, cui ha partecipato lo stesso Celati, e di cui è stato ispiratore.

Tutti questi lavori hanno a che fare con un'idea su cui Celati ha insistito spesso, ossia che nello scrivere si parte sempre da qualcosa che ci precede, e scrivere è sempre un riscrivere. In questa prospettiva, i confini tra lo scrivere, il riaccontare (come ha fatto Celati con *L'Orlando innamorato* del Boiardo), o il tradurre, sono meno netti di quanto siamo soliti pensare. Come Celati ha detto una volta in un'intervista del 2007 a Marianne Schneider, la traduzione lettera-

ria non è che "un modo di riscrivere i libri" (*Il transito mite delle parole*, a cura di Marco Belpoliti e Anna Stefi, Quodlibet, 2022). E una volta Gianni mi ha detto che per lui tradurre era come interpretare uno spartito, "ti metti al pianoforte, e non sai cosa può venirne fuori. Poi poco a poco riconosci una cosa, una cosa qualsiasi, indefinita, finché qualcuno non la intrappola nelle definizioni". E personalmente ho sempre trovato utilissimo confrontare diverse traduzioni di uno stesso pezzo letterario (anche le cattive traduzioni possono essere istruttive), proprio com'è interessantissimo ascoltare diverse esecuzioni pianistiche dello stesso brano.

Poi c'era la questione dell'accordamento collettivo, un lavoro d'intonazione per sviluppare quello che Celati chiamava "orecchio interno" (nel significato musicale dell'espressione, da non confondersi con quello anatomico, l'unico esistente sul dizionario). E qui arriviamo a una questione chiave nel lavoro che facevamo nelle riunioni di preparazione ai numeri del "Semplice". L'"orecchio interno" va inteso come qualcosa di analogo a quello che consente a certi pianisti di ripetere un motivo sulla tastiera dopo averlo ascoltato senza doverlo leggere sullo spartito. E il metodo per affinare questo tipo di orecchio non può che essere la lettura ad alta voce, unico modo di leggere un testo per sentire il peso che hanno le parole "attraverso i toni di voce nel leggere" (Celati). Così, a quelle riunioni, si leggevano i propri scritti o di altri ad alta voce; e ricordo che la lettura ad alta voce rivelava sempre qualcosa di uno scritto che non emergeva nella lettura silenziosa. Dunque, dice Celati, un diverso modo di leggere corrisponde a un diverso modo di tradurre, il quale corrisponde a un diverso modo di scrivere. La lettura ad alta voce è così diventata fondamentale nella mia attività di traduttore, un vero e proprio metodo di lavoro: leggevo ad alta voce il testo da tradurre per impregnarmi della sua musica, del suo ritmo, del suo tono di base; poi lo traducevo e, dimenticandomi del testo di partenza, leggevo ad alta voce la traduzione, lavorandoci finché non avevo la sensazione di aver ottenuto una certa naturalezza. Che poi è lo stesso metodo che dice di usare in *Strada Provinciale delle anime* (film di Celati del 1991) Marianne Schneider, la straordinaria traduttrice e *passeuse* in tedesco di molti libri di Celati (oltre che di Benati, Cavazzoni, Manganelli e altri), redattrice del "Semplice", che a un anno dalla scomparsa di Gianni ci ha anche

lei da poco lasciati.

La lettura ad alta voce rivela come meno netta la distinzione tra prosa e poesia, che ci portiamo tutti dietro dalla scuola. E quello che mi sembra di aver capito, in questi lavori collettivi guidati da Celati, è che anche nella prosa vi sono fatti musicali: scansioni ritmiche (come quelle della danza), una metrica, regole di composizione. Solo che sono regole destinate a rimanere implicite, perché non ordinabili in un sistema.

Alla fine la traduzione di *Altrove* l'abbiamo portata a termine Celati ed io; ci eravamo divisi i pezzi da tradurre (ciascuno traduceva i pezzi che gli piacevano di più e sentiva più affini), e poi ci rileggevo a vicenda; a volte uno leggeva all'altro ad alta voce quello che aveva tradotto. Gianni era uno da cui s'imparava osservando, perché anche se aveva fatto per lungo tempo il professore universitario, e pur essendo uomo di grande generosità da cui in tanti hanno imparato molto, non si poneva mai come un maestro. E questo da una parte perché ha sempre rifuggito i ruoli di potere (capo, direttore, professore, preside, eccetera), dall'altra perché diceva che certe cose non si possono insegnare, dato che nessuno sa bene cosa siano e si imparano solo con l'esperienza. Da lui si imparava, se uno imparava, osservando; come s'impara osservando un esperto artigiano lavorare, o un bravo tennista giocare. Osservando cioè le mosse, spesso minime, che fa di volta in volta, per risolvere problemi ogni volta diversi (un bravo tennista una volta mi ha detto che quando giochi devi pensare a ogni palla come un problema diverso da risolvere, a me sembra che la metafora funzioni anche per la traduzione letteraria). Nel suo modo di tradurre (dal francese, ma credo valga anche per l'inglese, l'altra lingua da cui ha tradotto), ho sempre trovato esemplare e istruttivo il suo modo di andare via dalla lingua di partenza, di appropriarsi del testo restando fedele al tono dell'originale e restituendolo in una lingua naturale senza sforzo apparente (che spesso somigliava alla sua, ma di questo dirò dopo).

Prima di fare un esempio concreto, voglio raccontare di quando, nell'autunno del 2008, ho partecipato a un convegno sulla traduzione a Macerata, organizzato dalla casa editrice Quodlibet, cui erano invitati Celati, il critico letterario Alfonso Berardinelli e il poeta Milo De Angelis. Nel suo intervento Gianni aveva detto che nel tradurre non si impara mai niente di definitivo, se non a essere un po' più furbo, e quindi l'arte della tra-

duzione non può essere insegnata come fosse una tecnica. Perché diceva che ogni volta è diverso, come passare da un paese all'altro: "non è un lavoro, ma ha qualcosa del gioco...; insomma un tirare a cavarsela, difficilmente riducibile a questioni di ordine teorico-metodologico". Forse gli organizzatori del convegno erano rimasti un po' delusi da quest'approccio così anti-teorico, avendo la casa editrice pubblicato importanti testi di traduttologia, come quelli di Antoine Berman (che peraltro credo che Gianni non disprezzasse). Ma, come Celati sostiene anche nel testo ripubblicato in questa rivista, nessuna generalizzazione teorica (anche fondata su esempi concreti) ti può "aiutare quando stai per rendere vivace un periodo", o cercando "di trovare un buon attacco di frase, di farti venire in mente una parola che si adatti a una situazione...". E io ho sempre pensato che invece di una storia delle teorie della traduzione (ben poco utili alla pratica del tradurre), sarebbe più interessante una storia dei diversi modi di tradurre attraverso le diverse epoche, che corrispondono a diversi modi di leggere i testi.

Faccio ora un piccolo esempio sull'importanza di trovare un "buon attacco di frase". Quando ho tradotto *Un uomo che dorme*, di Georges Perec, ho penato molto soprattutto nelle pagine iniziali. La prima sezione del libro, così come il titolo (una delle tante cripto-citazioni da altri libri di cui è composto), richiama il capitolo d'apertura della *Recherche*, con il ricordo da parte dell'io narrante della camera di Combray, e la ricostruzione della disposizione di oggetti e mobili nella camera. Ma mentre in Proust gli addormentamenti e i risvegli del protagonista sono descritti tramite le sue percezioni in relazione a un mondo esterno, su un piano della vita psichica che è ancora quello della psicologia individuale, qui la descrizione si riferisce alle percezioni interne che accompagnano l'addormentamento del protagonista, su un piano della vita psichica che lambisce la psicofisiologia, ovvero quella che in un'intervista Perec chiama la "somesnesia" (la percezione del proprio corpo, che dal momento stesso in cui viene percepito diventa qualcosa di alieno). E anche il registro stilistico, da impressionistico com'è in Proust, qui si fa freddamente oggettivo, prende una posa scientifica, con tutto un corredo di precisazioni minuziose, al limite del pedante. Si potrebbe anche leggere questo pezzo come l'oggettivazione del bra-

no di Proust attraverso le lenti della psicofisiologia.

Per me è stata la parte più difficile da tradurre; non trovavo il tono per un pezzo così concettuale e non narrativo, con tutte le oscurità e astrazioni del caso. Poi ho capito che col suo riferimento a Proust, è un inizio che ha qualcosa, non dico di parodico (che sarebbe termine troppo forte), quanto di leggermente umoristico – con tutte quelle code di frasi e incisi a non finire, detti un po' *tongue in cheek* (col problema che in italiano non c'è l'obbligo del pronome, per cui questo tipo di struttura ipotattica, se non si spezza qua e là la frase con qualche punto e virgola o punto – cosa che ho fatto – fa perdere il filo al lettore italiano). Sicuramente, di tutto il libro, questa è la sezione meno leggibile, l'unica in cui non c'è lo sforzo di tirar dentro il lettore; anzi, pare quasi lo si voglia tenere a distanza. Lo stesso Perec, in un'intervista, facendo riferimento a *Sotto il vulcano* (uno dei suoi romanzi di culto), di Malcom Lowry, parla del primo capitolo di un libro come uno dei "pezzi di un puzzle di cui ancora non si conosce il gioco di costruzione", una sorta di preludio staccato dal resto che funge da prova cui viene sottoposto il lettore.

Il problema era che in italiano mi veniva fuori un tono eccessivamente alto e artificioso, in cui andava persa la divertita messa in scena di Perec. Soprattutto l'attacco: "Dès que tu fermes les yeux, l'aventure du sommeil commence", che avevo tradotto con "Appena chiudi gli occhi comincia l'avventura del sonno", era così alto e ingessato da mettermi su un binario sbagliato su tutto il resto della sezione. Allora Celati, a cui di tanto in tanto leggevo dei pezzi della mia traduzione, mi ha suggerito di aggiungere un "non" all'inizio: "Non appena chiudi gli occhi comincia l'avventura del sonno". Forma pleonastica con evidente effetto di abbassamento di tono, che ha reso l'attacco più naturale, aiutandomi a trovare l'abbrivio per tutto il resto. Mi viene da dire che è sul piano di queste piccole mosse, a volte finezze, che si vede se uno ha "imparato a essere più furbo". Le due congiunzioni, "appena" e "non appena", hanno in italiano lo stesso significato; ma nella traduzione la scelta tra due sinonimi non è mai indifferente, e come sosteneva Nabokov, tutto ha valore semantico: la sintassi, il ritmo e il suono. Quando le macchine arriveranno a cogliere questo genere di sfumature della lingua (se ci arriveranno), potremo fare a meno dei traduttori umani nelle traduzioni letterarie. Mossa minima, dunque, ma

buon esempio dell'importanza di un "buon attacco di frase", e dell'andare via rispetto alla lingua di partenza. Che era quello che mi diceva sempre Gianni, che dovevo dimenticarmi del francese, perché è la lingua italiana che prevale su tutto. "La traduzione, secondo me, sono esercizi di italiano", diceva Celati (cfr. *Il transito mite delle parole*, intervista del 2008 di Michele Barbolini). La competenza del traduttore sulla lingua di partenza è fondamentale per capire quanto nel testo da tradurre è peculiarità stilistica dell'autore, e quanto si discosta dalla lingua standard, ma poi è l'italiano a farla da padrone.

Essere tra due lingue è la condizione del traduttore, e a volte essere troppo immerso nella lingua da cui si traduce può essere un handicap. Tanti anni fa, giovane studente a Parigi, ho tradotto un ponderoso catalogo sul restauro delle "Nozze di Cana", del Veronese, per il museo del Louvre. Un po' perché ero al mio primo lavoro di traduzione e dovevo tradurre circa 500 pagine in 15 giorni, ma anche e soprattutto perché ero completamente immerso nel francese nella vita quotidiana, mi era venuta fuori un'orribile traduzione piena di calchi. Fortunatamente, non so più per quale disguido (di natura economica, non per la sua pessima qualità, non se ne erano resi conto...), pur regolarmente pagato, la mia versione italiana inizialmente prevista nel catalogo non venne pubblicata.

Nelle traduzioni letterarie le cose sono più complesse, entrando in gioco il problema di trovare "qualcosa che suoni bene nella propria lingua, secondo le epoche o le tradizioni letterarie o extraletterarie a cui ci si aggrappa" (G. Celati, "Tra 'skaz' e 'sprezzatura': problemi di traduzione da Beckett"; infra p. 114). E qui faccio un altro piccolo esempio personale a illustrare questo tipo di problema. Molti anni fa ho fatto una prova di traduzione di un Maigret, di Georges Simenon, per la casa editrice Adelphi. Subito mi sono accorto che, pur trattandosi di un autore che mi piaceva moltissimo, non avevo una lingua per quella particolare sintassi, fatta di frasi brevi e secche. Perché è una sintassi estranea alla nostra tradizione letteraria, e in italiano bisognava trovare il modo di non cadere nel *traduttese* (ossia una lingua che nessuno pratica, ed esiste solo nei libri). Simenon nelle inchieste di Maigret adotta una sintassi che ha come modello Chandler e l'*hard-boiled* (di cui Simenon era un assiduo e appassionato lettore); traducendolo (ma l'ho

capito troppo tardi), avrei dovuto farmi l'orecchio sulle traduzioni italiane di Chandler di un traduttore come Oreste Del Buono. A volte bisogna fare giri di questo tipo per avere qualcosa cui aggrapparsi, per trovare "qualcosa che suoni bene nella propria lingua".

Per questo "non è vero che chiunque può tradurre qualsiasi cosa, altrimenti è una traduzione qualsiasi" (questo l'ha detto Berardinelli a quel convegno di Macerata, e mi sembra giustissimo). A riprova di ciò, qualcuno mi ha raccontato che Fellini, Bergman e Buñuel si erano messi d'accordo per curare le rispettive versioni cinematografiche nella propria lingua. Non si può tradurre indifferentemente qualsiasi autore perché la letteratura è anzitutto una questione di connivenze, diceva Celati, anche tacite e sotterranee. Le virtù che un traduttore deve mettere in campo, piuttosto che una supposta competenza tecnico-teorica, sono di tipo morale: devozione, umiltà, ossessività. E le condizioni per poter sostenere un lavoro quasi gratuito che altrimenti sarebbe estenuante sono la passione e l'entusiasmo.

Celati una volta mi ha detto (lo diceva a proposito del flusso di coscienza nell'*Ulysses* di Joyce, sua ultima traduzione) che la cosa più importante della lingua non è tanto la struttura, o l'apparato, ma "l'intensità, l'intensità delle parole, e tutti i manierismi che adottiamo per l'intensità". E se le sue sono traduzioni esemplari, direi che è proprio per la capacità di restituire questa intensità. Ma questo viene anche dal fatto che ha sempre tradotto autori in qualche modo a lui affini, a cui si adattavano bene i suoi manierismi (Stendhal, Céline, Swift su tutti). Unica eccezione: Joseph Conrad (la cui prosa, mi diceva, così volutamente artificiosa, trovava insopportabile), anche se era un autore che amava molto e che, aggiungo io, ha ciononostante magnificamente tradotto.

Se la traduzione letteraria è un "arte dell'ascolto" (J. Starobinski), Gianni, il miglior ascoltatore che abbia mai conosciuto, non poteva che esserne un maestro suo malgrado.

Re-translating Gianni Celati's *Narratori delle pianure*

ROBERT LUMLEY

University College London

Parole chiave

Ritradurre
Scelte traduttive
Narratori delle pianure
Copertina
Prosa e poesia

Keywords

Re-translating
Translator's choices
Voices from the plains
Cover
Prose and poetry

Abstract

Robert Lumley, studioso e traduttore di Celati, affianca alla testimonianza la riflessione teorica e la prassi, tornando a distanza di trentacinque anni sulla propria traduzione di *Narratori delle pianure*, apparsa nel 1988 per l'editore britannico Serpent's Tail con il titolo *Voices from the Plains*. Accanto a una attenta riflessione sulle scelte traduttive compiute in quell'occasione, Lumley ci propone una traduzione riveduta di uno dei racconti della raccolta, "Vivenza d'un barbiere dopo la morte".

Robert Lumley, Celati's scholar and translator, combines testimony with theoretical reflection and praxis, returning thirty-five years later to his own translation of *Narratori delle pianure*, which appeared in 1988 for the British publisher Serpent's Tail under the title *Voices from the Plains*. Alongside a careful reflection on the translation choices made on that occasion, Lumley offers us a revised translation of one of the stories in the collection, 'Vivenza d'un barbiere dopo la morte'.

“Vivenza d'un barbiere dopo la morte”

Last week I re-translated “Vivenza d'un barbiere dopo la morte”. I first translated the story with the title “A barber's life after death” for the English edition of *Narratori delle pianure* published by Serpent's Tail in 1989.¹ It was easier this time. Easier because of learning how vulnerable the disarmingly ‘simple’ prose is to simplification and short cuts on the part of the translator. Easier because of the freedom to step back and see one's work as if another's. I remember how I lived for months with *Narratori* as if I were sharing a house with the stories. My partner, Clare, and I would spend hours poring over them. Being so close to what I was translating made changing and revising passages additionally laborious. When I met Gianni in the summer of 1987, he suggested I loosen up and open myself to the humour of the writing. I can hear him laughing as he said this.

Looking again at my translation of “Vivenza d'un barbiere dopo la morte”, I've tried to recast the story using the historic present, bringing out the fable-like qualities, employing more ellipses as is common in speech, and retranslating the word “vivenza”. The version in the 1989 edition now strikes me as inadequate. It places the story of the barber entirely in the past tense thereby removing it from the sense of the ongoing telling and retelling that is so important for the *Narratori* as a whole. The original translation fails, moreover, to find a way of communicating what is meant by “vivenza” as intended by the barber and understood within the narrative. I'd like to focus on these two aspects by way of introduction to the new, revised translation below.

Found in the title and a key word for understanding the story, “vivenza” presents a special set of difficulties for the translator. Resort to paraphrase or the use of more than one word is not possible given the need to have an equivalent in both title and text. “Vivenza”, as in the dictionary entry “vivenza a carico di”, sounds odd – a rarely used term with distinct bureaucratic associations. When I wrote to Gianni Celati, he referred to the kind of language that might be spoken in an asylum, a term an inmate might adapt from official discourse and adopt for his or her own use. At one level, the difficulty is pragmatic. There is a word in Italian and it is a matter of finding an equivalent word in English. And if there isn't one? Or if there exist words

that somehow stick out like sore thumbs, especially when put in a title or repeated in a sentence? For the author, the answer was simple – create a word that could communicate the sense intended. Don't be a prisoner to dictionaries. Don't be afraid of language that might conflict with what is taken as normal or correct-sounding. For the translator, this invitation was appealing and yet he didn't in the end make the leap. “A barber's life after death”. He kept to a title that was economical and instantly comprehensible. He also kept in place the conventional distinction between life and death. Sense, or lack of sense, however, is what the story concerns. We are told that the barber would speak with his customers about “una cosa persa tra i sassi del Trebbia, a cui è legata la sua vivenza: non usa mai la parola ‘vita’, parla sempre della sua vivenza”. The distinction is of the barber's own making and the term belongs to his personal lexicon. It has to do with how life is understood. Is life a matter of being alive or is it equally a matter being seen to be alive? The barber feels that his wife sees him as no longer living – she denies him his existence. He then comes to feel that everyone else does the same. What starts as a pragmatic question of translating a word leads to what is being said about human relationships and how they take shape in language. The search for words takes us into a territory where clear demarcations and dividing lines can no longer be taken for granted – life and death are not absolute and separate states for the barber nor is his sense of the world discounted. Some things cannot be put into the words of normal discourse. “Vivenza” does not fit in. It appears incomplete, forgotten, lost.

The opening sentence of “Vivenza d'un barbiere dopo la morte” uses the imperfect: “C'era un barbiere che era venuto a Piacenza a fare il militare” and this is the preferred tense in the paragraph as a whole. In the concluding paragraphs, after the death of the barber, the verbs again refer the reader to a time that is past, ending with the definitive “da allora il barbiere non ha parlato più”. The second paragraph, however, opens with “Passa il tempo”, and announces that the barber “crede di vedere sul pianerottolo un'amico che non c'è”. The *presente storico* is used from this point onwards as the story follows the barber and his thoughts. The *presente storico* is much more frequently used in both spoken and written Italian than is the case with the historic present in English. The switch

to the *presente storico*, as occurs in the story, does not sound strange. In written English, the transition is awkward. However, the original translation of mine, which put the whole story into the past tense, paid a high price. The barber is placed apart from us, the readers, and at a moment in time that is distant. It emphasises, moreover, the isolation of the story as free-standing entity rather than part of a journey of telling and re-telling. The re-translation, which replicates the use of the historic present, makes the story live in the immediacy of its telling and encourages awareness of what links the characters, situations and sensations in “Vivenza d’un barbiere dopo la morte” to those already encountered or about to be encountered. The second sentence: “E questo risale al tempo di Guerra” provides one of the many links in this respect as do the hallucinations of the barber.

Observations can also be made about repetition and redundancy. It is important, for example, that the formula “il barbiere accetta” is repeated to convey the feeling of a fable. Some things I found I could not find the equivalent for. The rhyming of “Dio” and “io” in the scene where the fishermen mock the barber is lost in my translation. Ultimately translators are not so unlike the barber in their search for what is missing, for what will make the story believable.

The title

I settled on the title *Voices from the Plains* after a lot of discussion. It was clear that ‘storytellers’ was unacceptable. A storyteller is someone who tells stories, someone with a special facility for telling a ‘good story’ or having the official or unofficial role of storyteller. By implication, the author could be taken as a story-teller by profession and stories as his or her inventions. There was agreement that the title should be free of any folkloric associations. No stories, no storytellers. Gianni was adamant that ‘narrators’ would be the right translation. *Narratori* refer to those who articulate what already exists rather than to any act of the imagination. Narration not creation. Narrators carry and convey the words of others. For Celati, authorship was a status or function that needed to be dismantled. The literary industry requires authors just as Hollywood requires stars. The narrators of his fiction are dispersed across the plains. They re-tell things already heard. The stories belong

to no one unless to the landscape.

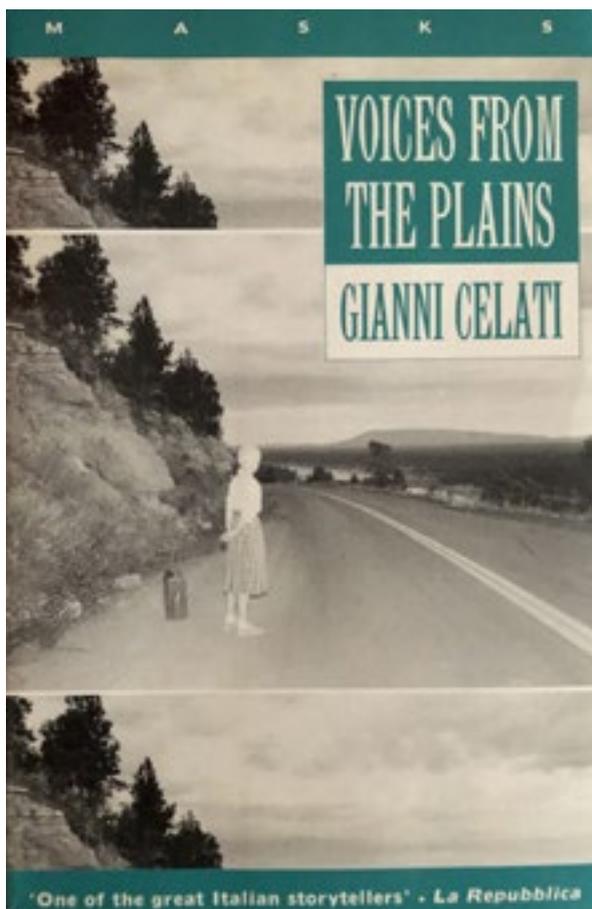
I think the translator understood what the writer was saying. The title was one of the last things to be translated. However, at the time, the English term ‘narrators’ brought to mind a number of unwanted connotations – the narrator of theatre or the narrator of BBC radio, both formal and slightly institutional sounding. Don’t worry, said Gianni, “narrator” sounds odd in Italian. Let it sound odd in English. When I came up with “voices” as an alternative it seemed to meet some of the requirements. “Voices” draws attention to how language and words sound. Voices are independent of what is said or who speaks. Voices float and give an idea of space. The publisher liked the sound of it as a title. At the conference held in Leicester in May 2007, Gianni made it clear that he was still not reconciled to the title in English. I wonder now whether he wasn’t right. Over time, titles attach themselves to books just as names do to people. Maybe nobody today would question *Narrators of the Plains* as a choice of title.

The cover

The choice of cover for a book can also be a conscious act of translation. It was in this instance. *Untitled Film Still No. 48* (1979) by Cindy Sherman shows a young woman seen from behind standing at the side of highway with a suitcase, waiting. I remember coming across the black and white image in the exhibition *Staging the Self: Self-Portrait Photography 1840’s - 1980’s* when I was working on the translation of *Narratori*. Sherman spoke of her preoccupation with fantasies: “There is a stereotype of a girl who dreams all her life of being a movie star”.² The hair and white blouse are slightly over-exposed giving an unreal feel to the picture. The line in the middle of the tarmac disappears in the middle distance. We are in America, says the cover of *Voices from the Plains*. Postmodernism is not far away. The author is Italian but his writing is not limited in its geography and outlook. There are stories in which characters live in Los Angeles or write screenplays for B-movies or watch films with Stewart Granger and Debora Kerr in a hotel room in a small Italian town. Starting with radio hams who make contact with inhabitants on an island out in the Atlantic, stories migrate across continents from North America to Africa and India and characters roam

continuously in search of something.

The Cindy Sherman photograph was redesigned to create the look appropriate to the *Masks* series published by Serpent's Tail to which *Voices from the Plains* would belong. Other authors included Neil Bartlett, Michael Bracewell, Daniel de Souza, Leslie Dick, Juan Goytisolo, Steve Katz and Raul Nuñez. Another Cindy Sherman work was used for the cover of *Quattro novelle sulle apparenze*, which Serpent's Tail published in translation in 1991.³ The artist presents herself, as if in an Old Master painting, in the guise of Judith with a dagger in her left hand and the head of Holofernes in her right. We are in a world of appearances but Sherman's conception of appearances has little in common with that of Luigi Ghirri whose photographs accompanied the books Celati publi-



shed with Feltrinelli in the 1980s and 1990s. I don't remember speaking with Gianni about the cover. At a certain point, he may well have decided to let the English publication take its course without trying to determine its direction.

The metre

"Su Granta (rivista americana) qualcuno aveva tradotto uno dei miei racconti senza accorgersi che c'è una metrica della prosa e che c'è comunque sempre una metrica che fai sentire, come nelle poesie" (letter of 17 September 1987). I checked and found that the translator had abbreviated sentences and rewritten the story according to a standard, Anglo-American idea of what a short story should be. This sorry version of "Idee di un narratore sul lieto fine" also suffered from its isolation as a single free-standing story. The warning proved invaluable. When I translated "L'isola in mezzo all'Atlantico", I realised that sentences that lasted the length of a paragraph lasted as long as was necessary for the sounds to make themselves heard. The sense, of course, lies as much in the ebb and flow of words as in what they are saying, a sensation that the reader can share with the Italian radio ham for whom the words in the airwaves are scarcely comprehensible. In this opening story, Celati provides a kind of meta-text that can guide others trying to reproduce in another language the affects produced by the words.

I feel some stories in my original translation of *Narratori* work well. "Dagli aeroporti" and "Tempo che passa" render some of the slow music of the prose. However, I was not conscious of the range of problems I faced at the time, unlike Lene Waage Petersen who describes and analyses them so well in her discussion of translating *Narratori* into Danish.⁴ I was feeling my way and responding empirically without the aid of linguistic and literary analysis. I have subsequently become much more aware of the scope of the task I was undertaking. It is hardly surprising that a gap has opened up between what I did in 1987 and how I would approach the task today. So much has been said and written that enriches our understanding of *Narratori delle pianure*. It may well be time for *Narratori* to be re-translated.

Our first meeting had a fantastical quality. Clare

and I were staying with dear friends in the hills above Brisighella in the province of Ravenna where Gianni arrived in a beat-up car that had to struggle to get up the steep winding track to reach the small farmhouse. He was in seventh heaven – the stories, the food, the company, the lunar landscape of the *calanchi* all around. When we went for a walk, Gianni spoke of his love for the poplar trees, the stony paths far from tarmac roads. Walking and talking, talking and walking. A moment of how life might be.

Livingness of a barber after death

There was a barber who had come to Piacenza to do his military service at a time when the city was full of barracks and, consequently, full of soldiers on the streets. And this is going back to the war when the barber got to know a girl from Piacenza and married her. After being taken prisoner by the Germans and sent to work in Germany, only some years later did the barber return to his wife's part of the world, where he opened a barber's shop. His wife set up a hair-dressing business above the barber's shop in the country.

Time passes and returning home one evening the barber believes he sees on the landing a friend who is not there - in fact, he died a good many years earlier in Albania. He confides what has happened to his wife and she suggests he goes to the hospital for treatment as she doesn't feel like being with someone who has hallucinations. The barber accepts and is admitted to an asylum.

He remains in the asylum for about a year and for another two years following that, and is then finally discharged and sent home.

In the meanwhile, his wife has both moved house and transferred the hairdressing business to the city where she's opened a shop. So, it's at this shop that the barber one fine day shows up.

His wife tells him that she doesn't feel like having him back in the house as he's only just left the asylum. The whole matter is too recent and she wants to be sure that the barber has truly recovered and no longer has hallucinations. The barber accepts and goes back to living in the house in the country above the old shop.

In the months that follow, the man shows no sign of imbalance and doesn't ever speak of hallucinations. From time to time, he takes his bicycle and goes to the city to see his wife, each time asking her if she's ready to have him back.

His wife shows that she has less and less time to spare on him since she is so busy with her work as a hairdresser. Until she asks him once and for all not to come and see her any more.

The barber accepts but after this begins to think that his wife is denying him his existence. And he tells the customers who come to have their hair cut by him in the old shop in the country, saying that his wife is denying him his existence and this he cannot accept.

What's more, he begins to think that everyone is denying him his existence, like his wife, and that they don't see him as being alive, whether in the street, the bar or the office. He feels this is due to an event that took place during the war when one night on the banks of the river Trebbia a German soldier shot at him without hitting. Evidently everyone thinks the German soldier did hit and kill him at the time, so he's not been alive for a good while.

After convincing himself of this, he begins going every Sunday to search the pebbly bed of the Trebbia with a fishing net. He searches the river bed under the bank where the German soldier shot at him that night, looking for the bullet which that night, missing him, must have finished up on the bed of the river.

He talks to the customers about the thing lost among the stones of the Trebbia on which his livingness depends - he never uses the word 'life' and talks always about his 'livingness'. Seeing him in the water every Sunday inspecting the river bed, the fishermen on the Trebbia sometimes, for a joke, ask him if he's looking for proof of God's existence. Each time, he replies: 'No, I'm looking for proof that I exist'.

Some months after the death of the barber, his wife discovered she was pregnant and put the word about that she was expecting the child of the dead barber. Subsequently, she put it about that the barber had spoken to her at night, saying he was happy she'd acknowledged the child as his as it meant she'd stopped denying him his existence.

According to the woman, the barber had spoken to her at night many times, always claiming that his livingness hadn't come to an end. Until she married again and moved to another city and from that day on the barber spoke no more.

Notes

¹ Gianni Celati (1989), *Voices from the Plains*, trad. Lumley R., Serpent's Tail, London.

² James Lingwood (ed.) (1986), *Staging the Self: Self-Portrait Photography 1840's - 1980s*, National Portrait Gallery, London, p. 55.

³ Gianni Celati (1991), *Appearances*, trad. Hood S., Serpent's Tail, London.

⁴ Lene Waage Petersen (2009), "Come tradurre *Narratori delle pianure* di Gianni Celati: tra aperture semantiche e ascolto sensoriale del ritmo e della vocalità", in RORATO L., SPUNTA, M. (eds.), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston and Lampeter.

Le traduzioni spagnole di Gianni Celati

MARIA J. CALVO MONTORO

Parole chiave

Fortuna critica
Mercato del libro
Errori di traduzione
Slittamenti di registro
Letteratura basca

Keywords

Critical reception
Book market
Translation errors
Register shifts
Basque literature

Abstract

Maria J. Calvo Montoro, studiosa e traduttrice di Celati in spagnolo, traccia una storia della fortuna editoriale di Celati in Spagna, fornendo al contempo un prezioso quadro dell'industria culturale del Paese iberico nel corso degli ultimi trent'anni.

Maria J. Calvo Montoro, a scholar and translator of Celati into Spanish, traces a history of Celati's publishing fortunes in Spain, while providing a valuable insight into the Iberian country's cultural industry over the last 30 years.

Partiamo da un caso paradigmatico nella storia delle traduzioni spagnole contemporanee di autori italiani, cioè la versione del *Pasticciaccio* gaddiano, compiuta poco dopo la pubblicazione in spagnolo della *Cognizione del dolore* che nel 1963 aveva ottenuto la versione internazionale del Premio Formentor, il Prix International de Littérature. Ambedue le opere sono state opera dello stesso traduttore, Juan Ramón Masoliver, in collaborazione con Juan Petit, direttore letterario della casa editrice Seix Barral. Siamo a più di vent'anni dalle future traduzioni di Celati.

Gli incontri a Formentor che avevano dato origine a tale premio internazionale erano organizzati dalla casa editrice Seix Barral di Barcellona, coordinati da Carlos Barral, il proprietario, e Jaime Salinas, l'editore letterario, contando sui contributi degli editori stranieri che vi partecipavano. Questa esperienza è stata unica nella Spagna di Franco, programmaticamente contraria all'apertura ad altre culture, al di là di quella ispanica. Chissà se è stata possibile anche perché le prime riunioni si tenevano lontane da Madrid, a Formentor, vicino a Maiorca, nelle Baleari. Là, nell'Hotel Formentor, si incontravano gli editori Gallimard, Einaudi, Rowohlt, Weidenfeld & Nicolson, McClelland & Stewart, Meulenhoff, Arcadia, Otava, Bonnier y Gyldendal, provocando un raro momento di grande apertura internazionale malgrado l'intervento censorio fosse implacabile. Ad esempio, proprio in quell'anno 1963 del premio a Gadda, doveva venire in Spagna Giulio Einaudi, ma le autorità franchiste glielo hanno proibito per la pubblicazione nella sua casa editrice dei *Canti della nuova Resistenza spagnola* nel 1962. Era tale l'avversione che provocava la sua presenza che la Dirección General de Información che si occupava della censura inviò ai giornali questa nota: "El editor italiano Giulio Einaudi ha publicado un libelo en el que se contienen unos cantos de la nueva resistencia española que se pretende fueron recopilados en España por Sergio Liberovic y Michael [sic] Straniero con la colaboración de Margot Galante Garrone. Los mismos textos fueron publicados en parte por la revista comunista italiana *Il Contemporáneo* y han sido difundidos además en un disco por la editora musical de la misma ideología 'Italia canta'. Elementales escrúpulos de decencia pública impiden reproducir el repugnante contenido de este libelo que contiene ataques blasfemos contra

la religión católica, en especial contra la advocación española del Santísimo Cristo de Limpías." Gli "elementari scrupoli di decenza pubblica impediscono di riprodurre il ripugnante contenuto di questo libello che contiene attacchi blasfemi contro la religione cattolica..." ci fanno capire le difficoltà degli editori spagnoli nel proporre le traduzioni di autori stranieri; nonostante questo, Barral è riuscito a pubblicare in quegli anni altri autori italiani come Svevo, Landolfi, Pavese, Flaiano o Pomilio.

Anche se sembra impossibile, leggendo *El zafarrancho aquel de Via Merulana* (1965) si respira l'aria del *Pasticciaccio*. Ma questo lavoro è stato possibile perché sorto all'interno di una felice costellazione di circostanze e di persone: il direttore editoriale e traduttore appena accennato, Juan Petit; l'editore giusto, Carlos Barral, anche lui scrittore, che voleva aprirsi alla cultura internazionale promovendo le traduzioni di autori considerati intraducibili come Joyce, e il traduttore, Juan Ramón Masoliver, lettore onnivoro – i 15.000 volumi della sua biblioteca si trovano ora all'archivio nazionale catalano – grande conoscitore della cultura italiana, accurato traduttore di Cavalcanti, autore di una bella traduzione del *Marcovaldo* (Destino, 1970), uomo coltissimo che era vissuto in Italia per molti anni come lettore a Genova, come corrispondente dei giornali *El Sole* e *La Vanguardia* e infine direttore dell'Accademia española a Roma. Felice inoltre la decisione dell'editore di permettere alla fine del libro – contrariamente a quanto preferiva il grosso dell'editoria spagnola – una completa nota del traduttore e un elenco dei nomi sostituiti che serve al lettore per approfondire i meccanismi gaddiani nell'assegnazione dei nomi propri. Il lettore può chiaramente fare a meno di leggere la nota, ma il fatto che ci sia è una dimostrazione di rispetto per il lavoro del traduttore, una dimostrazione insomma della qualità dell'edizione e del fatto che l'editore ha preso sul serio il proprio lavoro.

Ora facciamo un salto nel tempo e facciamo il punto sul contesto in cui si traduce Celati in spagnolo. Ci troviamo al 1987: Jorge Herralde, fondatore di Anagrama, era anche un bravo editore, ma quando ha deciso di farlo tradurre erano passati più di vent'anni da quando editori come Seix Barral pensavano agli autori intraducibili. La casa editrice soffriva di una crisi economica profonda dovuta agli anni del *desencanto*, vale a dire della disaffezione che si

respirava in Spagna dalla morte di Franco durante la *transición*, che ha provocato la mancanza d'interesse per la saggistica, punto forte di Anagrama. Se Herralde è riuscito a far sopravvivere la sua impresa è stato per due colpi di fortuna: i diritti sull'opera di Patricia Highsmith e su *Una banda di idioti* di John Kennedy Toole.

Sono stati i rapporti professionali e di amicizia con Feltrinelli, che hanno portato quest'altro editore della nuova sinistra intellettuale catalana a tradurre molti autori italiani. Amico di Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer, Luis Goytisolo, Félix de Azúa formava parte della cosiddetta *gauche divine* barcellonese. Anche perché in quegli anni era esplosa una sorta di *boom* dell'italianità letteraria tra i lettori spagnoli, e Herralde ha fatto tradurre un lungo elenco di autori, alcuni di essi traducibili, sotto un profilo di leggibilità che ha contribuito alla loro fortuna, come nel caso di Tabucchi e di Magris. Il catalogo di autori italiani era formato nel 1987 da Brelich, Bufalino, Busi, Celati, Del Giudice, Guarini, Manganelli, Morselli, Pazzi, Pontiggia, Samonà, Satta e Wilcock, elenco che nel 1990 sarà integrato da Balestrini, Calasso, Cavazzoni, Lodoli. L'italianità di Herralde è stata riconosciuta da istituzioni pubbliche e private italiane (insignita dei premi Spazio Krizia, 1989, in quanto casa editrice che ha avuto speciale attenzione per l'Italia; Premio Targa d'Argento "La Stampa-Tuttolibri", 1999; il Premio Nazionale per la Traduzione del Ministero per i Beni Culturali, 2003; Premio Grinzane Editoria, 2005). Tanto legato all'Italia, Herralde non ha voluto unirsi a nessuno dei grandi gruppi editoriali spagnoli, e nel 2010 ha venduto Anagrama alla Feltrinelli, in un'operazione che si sarebbe completata nel 2017.

Il primo traduttore di Celati per Anagrama (*Narratori delle pianure*), Ángel Luis Hernández Francés, ha tradotto anche dall'inglese e si è specializzato in giapponese in quanto esperto in Kazuo Ishiguro. È il caso tipico del traduttore professionale spagnolo che traduce da diverse lingue lavorando senza respiro, specie per diverse organizzazioni internazionali.

Narradores de las llanuras ha avuto un grande successo, recensito da Miguel García-Posada² che fa entrare il libro in una sorta di rispristino dell'oralità letteraria (le *Fiabe* di Calvino appena tradotte in spagnolo ed *El hablador* di Vargas Llosa, che riprende una figura di raccontatore di storie in una zona lontana della foresta peruviana) nel considerare l'uomo come

un "essere narrativo", caratteristica che va alla pari con un'impronta genuinamente popolare, folkloristica. Percorriamo le parole di García-Posada dove afferma di scoprire i luoghi più elaborati del testo dove si fa presente una volontà di trasparenza narrativa, di semplicità favolistica che va alla pari dell'oralità che è alla radice del racconto mettendo a confronto Celati con il Pasolini dei *Racconti di Canterbury* o delle *Mille e una notte*. Ma la parte più interessante, quella che senz'altro ha veicolato la ricezione di Celati in Spagna, è quella riguardante il fondo concettuale della sua scrittura, mettendo in rilievo la sua rinuncia ad ogni forma di analisi psicologica o *conduttista*, in modo che l'oralità diventa il superamento dei discorsi monolitici totalizzanti dell'Occidente, dal marxismo all'esistenzialismo. Elemento che si traduce in certe sequenze dove l'immediatezza del reale invade la pagina attraverso la luce o la nebbia ricordando autori nordamericani come Sam Shepard o Patricia Highsmith.³

Anche Borges viene accennato da García-Posada: il tema del traditore e dell'eroe, la smania di elencare, la perplessità vitale, la mistificazione della storia, il tema della solitudine. Così come sottolinea quel tono particolare di Celati che rende unitario il libro, dal tragico al grottesco e comico. Conclude scrivendo categoricamente: "Uno scrittore rigoroso. È giustificata l'entusiastica accoglienza della critica europea. È d'obbligo leggere Celati".⁴

Interessante la conversazione che aveva intrattenuto il critico cinque mesi prima con Tabucchi, in occasione della presentazione della traduzione spagnola di *Pequeños equívocos sin importancia*. Interpellato sulla sua opinione riguardo agli scrittori della nuova narrativa italiana, Bufalino, Del Giudice, ecc., Tabucchi risponde che condivide l'entusiasmo spagnolo per questi autori, ma che García-Posada ha dimenticato un nome: Gianni Celati. E così conclude: "Gli chiarisco che non è tradotto in spagnolo. Lui insiste che è un eccellente scrittore".⁵

Ma ritorniamo alla recensione: neanche un riferimento alla traduzione, anche perché in quegli anni non si usava fare tanta attenzione, i critici sapevano come lavoravano i traduttori, pagati malissimo, stanchi per la mancanza di riconoscimento – è stata la traduttrice di Calvino per Alianza Editorial (la casa editrice dove operava in quel momento Jaime Salinas, che aveva lavorato per Seix Barral ai

tempi del Formentor) Esther Benítez, a organizzare la prima associazione di traduttori professionali, la cui prima rivendicazione è stato l'obbligo di pubblicare il nome del traduttore in prima pagina – e inoltre, l'italiano non sempre era la prima lingua di traduzione dei professionali, come in questo caso di Ángel Luis Hernández Francés.

Caratteristica delle scelte del traduttore di *Narradores* è l'abitudine molto frequente in molti traduttori spagnoli di rendere il registro linguistico abbassandolo o elevandolo in modo poco adeguato. Ad esempio, cambiando la voce narrante e addirittura il titolo, con un registro più basso, discorsivo: "La isla en pleno Atlántico". "En pleno" è una forma colloquiale. Tanto è così che un giovane scrittore di racconti, Paul Viejo – slavista, traduttore di Čechov –, interpellato nel 2011 sugli autori di racconti preferiti risponde: "L'isola in mezzo all'Atlantico", ma ricorda il racconto di Celati usando la forma standard che sarebbe stata quella giusta, "La isla en medio del Atlántico", e non con quella sbagliata nella traduzione che aveva letto qualche anno prima. E non si tratta qui di una assurda difesa della traduzione paronimica, ma è l'uso della locuzione "en pleno" ad essere sbagliata, perché aggiungerebbe un peso semantico che disturba il significato complessivo del racconto, facendo diventare la frase qualcosa del tipo: "L'isola nel pieno del Atlantico", che fa slittare la ricezione del racconto già dal titolo.

A livello del lessico ci sono inoltre certe proposte poco azzeccate, anche per problemi di registro – questa volta innalzato – legati alla cadenza interna della frase e al tono. Vediamo "Ragazza giapponese". Qui l'ironia si cancella. Se c'è in italiano la parola "astrologo", non sarebbe giusto domandarsi il perché della forma usata dallo scrittore, "consigliere zodiacale"? Perché allora eliminare la pennellata stilistica nel ripetere questa coppia di parole? Il lettore spagnolo avrebbe goduto esattamente nello stesso modo degli italiani della collocazione strategica di questo binomio nei diversi paragrafi dove Celati lo scandisce – ad esempio, per prima volta – nel corso di sole dieci righe:

aveva cominciato a consultare ogni settimana un signist, o consigliere zodiacale, per sapere cosa doveva fare nella vita. Il consigliere zodiacale le aveva suggerito [...] Continuava a consultare ogni settimana per telefono il suo

consigliere zodiacale...

e così via. Con la parola "astrologo" si modifica il significato in diverse direzioni: si appiattisce semanticamente, si annulla l'ironia, si riduce l'effetto di questo imprescindibile elemento narrativo che accompagna tutto il racconto.

Errore di lessico è anche un'altra soluzione, che rende incomprensibile l'immagine dell'appartamento a Bollate in "un grande blocco di nuove costruzioni perse in aperta campagna", che diventa "una gran urbanización de edificios nuevos desperdigados en medio del campo", il che sarebbe "un grande residence di palazzi nuovi sparsi in mezzo alla campagna". Dove si perde non solo la forza fonica, ma lo squallore dell'immagine dei nuovi blocchi persi in mezzo alla campagna. Forse una soluzione migliore avrebbe sottolineato questa sensazione di solitudine, quasi di smarrimento dei blocchi giganteschi isolati tra i campi. La traduzione fa pensare invece a un gruppo di palazzine circondate da giardini in mezzo alla campagna. "Desperdigados" non va bene, "sparso" non è "perso".

Non vorrei con queste affermazioni svalutare il lavoro del traduttore: prima mi sono riferita alle condizioni di lavoro dei traduttori al momento della pubblicazione, trent'anni fa. Anzi, vorrei sottolineare il loro coraggio nell'assumere una tale responsabilità. E poi, grazie a questa traduzione Celati è stato conosciuto e molto apprezzato in quel momento in Spagna. Lo spagnolo del traduttore è fluido e molto scorrevole, è corretto, si legge bene. La forza delle storie è tale che mantiene in alto il libro. Ma succede con *Narratori* lo stesso che a chi guarda gli arazzi al rovescio, come sosteneva Cervantes: vede la storia, ma resta opaca, è stato smorzato il brillio.

Quattro novelle sulle apparenze (1990) è stato tradotto invece da Gabriela Sánchez Ferlosio, una brava traduttrice specializzata in lingua italiana il cui primo incarico (*Todo sobre Florencia renacentista*, curato da Maulio Adriani) è del 1969. Figlia di Rafael Sánchez Mazas – il falangista scampato alla fucilazione romanizzata da Javier Cercas in *Soldati di Salamina* – e di madre italiana, era perfettamente bilingue. Ideologicamente agli antipodi del padre, appartenne al gruppo di intellettuali, in gran parte comunisti, che stava ricostruendo in clandestinità la sinistra spagnola in ambiente madrilenno (Jorge

Semprún, Fernando Claudín, García Hortelano, Eduardo Arroyo...). Quando ha tradotto Celati era sposata a Javier Pradera, fondatore ed editorialista di *El País*. Ha tradotto i saggi di *Una pietra sopra* – con una bellissima soluzione per il titolo (*Punto y aparte*, 1983) – e altri autori come Fellini, Savinio, Malerba e Cavazzoni. Ha aperto inoltre una libreria a Madrid, La tarántula, creando un luogo di incontro di giovani scrittori e intellettuali della *transición*.

Vediamo la seconda traduzione, questa volta fatta da una donna colta e perfettamente bilingue: *Cuatro narraciones sobre las apariencias*. Come tradurre “novelle”? Su questo si sofferma il recensore più attento, Juan A. Masoliver Ródenas, nipote del grande traduttore di Gadda e uno dei pochi critici che esprimeva giudizi sulle traduzioni. Un vero problema in spagnolo. Forse una soluzione sarebbe stata “cuentos” oppure “relatos”, ma negli anni Novanta le case editrici preferivano pubblicare romanzi invece di racconti, e la parola “narración” potrebbe far pensare a un romanzo, anche se breve, perché il suo valore in quanto quantificatore, è indeterminato; inoltre era una parola di moda, per via della narratologia e la scuola francese. La rottura dell’incantesimo della parola italiana “novella” è stata sottolineata dal recensore riprendendo e spiegando il suo significato in spagnolo già dall’inizio della critica e considerandolo giustificato. Dai primi paragrafi vuole distinguere infatti la traduzione di Sánchez Ferlosio come un lavoro “al di sopra di quanto siamo abituati”; e per scusare quella che lui considera una certa forma di “tradimento azzeccatto” parte spiegando che questo secondo libro di Celati in spagnolo va letto sulla base di *Narratori delle pianure*, e che se nel primo dominava la materia narrativa, mentre lo spirito meditativo era solo lievemente accennato, in *Quattro novelle* “c’è uno spazio maggiore per la meditazione attraverso una luce che illumina i personaggi mettendo in evidenza gli aspetti bizzarri, sconcertanti, assurdi, magici delle cose normali, l’anima della banalità della vita quotidiana”, scrive. Di conseguenza, la traduzione di “novelle” come “narraciones” è giusta anche perché considera che privilegia il senso del raccontare che attraversa tutto il libro. Il resto della recensione si riferisce puntualmente alle diverse “novelle” ribadendo che “Celati è un narratore che ascolta e perciò ha saputo ricreare nella polvere e nel vuoto i miraggi di un mondo magico e desolato

dove galleggiano delicate e ironiche le parole e le immagini”.⁶

Ma fermiamoci su un fenomeno tipico delle belle traduzioni legato in questo caso alle scelte dinamiche. All’interno di questo contesto sul narrare e il ruolo privilegiato della narrazione, Sánchez Ferlosio prende la decisione di rendere “Baratto” nelle forme del passato prossimo e remoto, in combinazione con l’imperfetto, tempo della narrazione per antonomasia. Una decisione che sconvolge la sintassi dovendo trasformare ogni marcatore temporale, anche l’ordine del discorso, le preposizioni... Ad esempio:

Negli spogliatoi arriva subito l’allenatore col sigaro spento in bocca, per convincerlo a rientrare in campo.

viene tradotto come

Al poco tiempo se presentó en los vestuarios el entrenador con un puro apagado en la boca y trató de convencerlo de que volviera al campo.

Nella descrizione fotografica sorretta dal presente, l’allenatore ha il sigaro, non un sigaro, questo è importante quando si arriva poco dopo al momento in cui lo accende, l’allenatore e il sigaro sono un tutto; “Al poco tiempo” figura in traduzione dislocato, anteposto al luogo dove si svolge l’azione, lo spogliatoio, e allunga il tempo dell’azione, sarebbe “poco dopo” non “subito”, immediatezza necessaria. E la decisione del passato obbliga a cambiamenti temporali che allungano la frase inutilmente: “arriva” diventa “se presentó” che presuppone un’aggiunta semantica, “presentarsi” non è semplicemente “arrivare”; “per convincerlo a rientrare in campo” diventa “y trató de convencerlo de que volviera al campo”, il che sarebbe “ha provato a convincerlo di ritornare...” anche slittando così il significato. La caratteristica di resoconto estatico si trasforma così nello scorrere di azioni *in fieri* proprie dello svolgersi di un narrato in movimento. Ma qui l’uso del presente precisamente serve a rompere il divenire del racconto, perché la sua forza è la propria verticalità che nasce dall’interno della parola, è la voce che viene esalata dalla parola ferma sulla pagina scritta, una forza che esplode verso l’alto, è una voce che cresce dalla immobilità dei segni tipografici. Invece il passato si basa sull’orizzontalità, sullo scorrere degli

avvenimenti. Ma l'uso del passato nella sua traduzione ha fatto cambiare tutto, dall'immagine dei "tre alberi isolati senza ombre" fino alla fine della storia, ha rotto la sua atemporalità. Il tutto così diventa raccontabile, scorrevole, come una narrazione e il risultato ha contribuito alla leggibilità e questo è servito tanto a far conoscere Celati in Spagna.

"Baratto" è come la sceneggiatura di un film muto, da cui il regista deve ricavare e comporre le azioni, i paesaggi, le voci al bar, quelle dei pensionati, del dottore, le litanie delle guide, in modo da farle diventare un apologo della "messinscena", della "grande montatura", una novella del novellino sul muto personaggio che un giorno si sveglia come Finnegan. Sicuramente a Sánchez Ferlosio sarà piaciuto molto questo personaggio, che senza dubbio le avrà ricordato suo padre, ministro di Franco che un giorno ha deciso di non presentarsi più al Consiglio dei Ministri e non è mai ritornato.⁷ Anche perché il tabacco ha a che vedere con la storia: lui era un grande fumatore e sosteneva di essersi dimesso perché Franco non permetteva di fumare nelle riunioni.

Di tutto questo si parlava la prima volta che ho incontrato Celati. Eravamo a Madrid e l'ho accompagnato a Toledo scoprendo la sua vastissima cultura del mondo ispanico. Mi chiedeva del significato della parola "duende" legata al mondo di García Lorca, della parola goyesca "disparate" che aveva letto in qualche testo contemporaneo. Ero fiera di fare con lui il compito di pseudotraduttore, e ho provato a far riferimento al mosaico di autori che mi servivano per definire queste parole, di questo ne ho parlato di nuovo con lui nel trascorso degli anni. Le nostre conversazioni versavano spesso sul tradurre, ma anche sulle sue esperienze con Calvino. Parlavamo dei suoi viaggi in una macchina scassata, quando si fermava a Parigi e loro due parlavano di tanti progetti al primo piano della casa parigina dei Calvino. Un vero piacere sentirlo, un vero piacere farsi sentire da lui, come se io avessi tante cose da raccontare. Questo era Celati, uno che ti ascolta.

Ci vorranno quasi vent'anni per vedere un'altra traduzione di Celati in spagnolo, in questo caso *Vidas erráticas* (*Vite di pascolanti*, 2006), compiuta nel 2009 da Periférica, una piccola casa editrice molto bella di Cáceres, in Extremadura, che appartiene a quel gruppo di imprese fondate da veri eroi delle

lettere che amano il mondo della scrittura e che ora rappresentano il futuro del libro in Spagna. Il traduttore, Francisco de Julio Carrobes è un esperto in letteratura italiana che ha tradotto anche per Gadir – un'altra piccola casa editrice delle stesse caratteristiche – Malerba, Camilleri, Cornia, Scaraffia, e diverse donne, Olschki, Mancuso, Alberico, Mazzetti, il che in quegli anni era anche eroico.

Celati era fiero di questa traduzione quando ne abbiamo parlato a Copenaghen, in occasione del convegno sul comico nella sua scrittura e in quella di Cavazzoni organizzato da Lene Waage Pertersen, la traduttrice danese di *Narratori delle pianure*. Mi ha raccontato che si era messo in contatto con lui il traduttore e che era molto contento. Mi disse che non conoscendo lo spagnolo era curioso di vedere come se l'era cavata il traduttore, ma gli piaceva l'idea che fosse stato proprio questo giovane Francisco a porre una sua traduzione perché gli era piaciuta molto la storia.

Vidas erráticas è stato recensito favorevolmente da uno scrittore che amava Celati, Félix Romeo, facendo il punto sul personaggio dello scrittore Virgilio Tritone, che avendo provato a leggere gli autori moderni non ci riesce, e afferma che "del resto non riesco a leggere neanche i miei libri", lamentandosi dell'essere "prigionieri di milioni di libri senza nessun interesse" e si domanda: "Perché li scrivono? Perché li pubblicano? E perché li comprate? Vorrei saperlo". Domande alle quali Romeo risponde con una riflessione contraria al fatto che molti scrittori fanno lo stesso, si lamentano perché si pubblicano tanti libri, ma senza includere i propri.⁸ Buon conoscitore della letteratura italiana, l'anno prima aveva ricordato *Narratori delle pianure* (che aveva letto in traduzione) come un magnifico libro di racconti. Era il 2008; e partendo dall'intervista appena letta su *Pulp Libri* – che considerava la più bella rivista italiana del momento – il critico spagnolo faceva un ritratto della figura di Celati, in cui raccontava che aveva appena compiuto settant'anni, che viveva in Inghilterra, che detestava la politica italiana, che era contento della pubblicazione del numero di *Riga* appena ricevuto, e che la sua scrittura era in contatto diretto con la pazzia. Romeo era stato colpito soprattutto da una frase di Celati dove affermava che avrebbe riscritto volentieri tutte le sue opere, traducendola in spagnolo: "Reescribiría todos mis libros, si me dieran

dinero y me dijeran que debo reescribirlos, diría: De acuerdo”?

La traduzione è opera del volenteroso traduttore che contava ormai su una certa esperienza. Dal primo momento azzecca senza dubbio il titolo e traduce “pascolanti” – un termine che sarebbe stato impossibile in spagnolo – cambiando completamente il registro e facendolo diventare “erráticas”. Credo si tratti di una buona soluzione. Qui entriamo nel campo delle rinunce alle quali è tanto portata la traduzione letteraria, ma si può ripetere il discorso che abbiamo appena fatto sui registri. In realtà non trovo una soluzione migliore di questa elevazione, mediante l’uso fuori luogo di un termine aulico.

Poi le cose nel dettaglio potrebbero essere migliorate, ma l’importante è che i giovani lettori frequentatori di *Periférica* grazie a queste traduzioni conoscano Celati e ne siano interessati. Il che non esclude di parlare, ad esempio, di una delle caratteristiche di tante traduzioni dall’italiano in spagnolo: per far presente che l’italiano si conosce molto bene, bisogna evitare il calco, il ché produce la fobia delle forme paronimiche. Il risultato tante volte non va bene. Ad esempio: “andava via con la testa bassa” bastava scrivere “baja”, e non aggiungere con “cabeza gacha” il significato di pentimento dopo essere stato scoperto in un’azione poco regolare.

Ci sono molti esempi dello slittamento di registro che abbiamo già accennato, addirittura si eleva o si riduce in una stessa frase in un poco fortunato modo compensatorio: “E il primo periodo della sua vita che mi viene in mente è quando ha avuto la terza bocciatura di fila...” che viene tradotto: “Y el primer período de su vida que me viene a las mentes es cuando lo catearon por tercera vez seguida...”; “período” e “me viene a las mentes” aggiungono solennità al discorso, dovrebbero usarsi le forme standard “momento” e “me viene a la memoria” – in questo caso si evita inoltre un arcaismo; “catearon” è invece colloquiale giovanile, lo direbbe nel parlato un ragazzo, ma non il narratore che racconta la storia di Pucci che direbbe semplicemente “suspendido”; invece di “por tercera vez seguida” sicuramente è meglio “de corrido”. Bisognerebbe evitare inoltre qualche errore di comprensione come “un grande salone” che diventa “enorme salón” o “Sui due lati maggiori di questo che ho detto salone c’erano le porte delle aule” che diventa “En los dos lados

superiores” invece di “mayores” o “más largos”.

Così, le traduzioni spagnole sono state tema di conversazione con Celati quando ci siamo visti di nuovo a Madrid, questa volta per un’occasione unica in Spagna: la rappresentazione di *Recita dell’attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto* interpretata dallo stesso Celati. È stata un’esperienza memorabile. All’indomani siamo andati al Prado. Gli ho raccontato della collocazione del quadro delle *Meninas* quando era esposto da solo nel laterale di una piccola stanza ricevendo poca la luce dalla destra, con uno specchio davanti. Una scenografia che lui ricordava di aver letto descritta su un testo di José Bargamín, molto critico con questa decorazione, che anni dopo era già smontata. Riprendevamo le conversazioni, io volevo sapere della sua scrittura, delle sue traduzioni, lui invece voleva sapere della Spagna, dello spagnolo, che gli piaceva sentire e provare a pronunciare nei fonemi più bizzarri per un italiano. A Milano, in un nuovo incontro, abbiamo invece parlato di nuovo di Calvino, dei giovani architetti che erano allora innamorati delle *Città invisibili* perché nelle facoltà spagnole le davano da leggere i docenti di urbanistica, e lui, abbastanza arrabbiato, mi disse quanto era contrario a tali abbinamenti assurdi.

Solo nel 2018 è apparsa l’ultima traduzione di Celati in spagnolo, o castigliano, come si preferisce se si parla una delle altre lingue della penisola. Si tratta di *Lunario del paradiso*, opera dello stesso traduttore di *Vidas erráticas*. Erano passati dodici anni e il mondo del libro, che allora stava già cambiando, si è chiaramente trasformato, assumendo profili che prevedevano la situazione odierna. Le grandi case editrici si sono definitivamente organizzate in gruppi e a tali gruppi appartengono i pochi giornali che recensiscono; per cui, normalmente, le critiche dei libri corrispondono per ogni testata ai libri pubblicati da editori della stessa cerchia. *Periférica*, che era nata come ente indipendente dal centralismo madrilenno o barcellonese – lo stesso nome serviva a definire questa posizione – si è raggruppata con altre piccole case editrici della stessa categoria e così è riuscita a far conoscere il suo interessante catalogo. Va anche detto che il giovane editore, che purtroppo è mancato a soli 50 anni nel 2019, era fratello del più prestigioso critico letterario di *El País*, Javier Rodríguez Marcos, coordinatore della sezione *Babelia*. Chi sono coloro che recensiscono allora le

edizioni di queste piccole case editrici? La risposta è chiara: coloro che pubblicano su internet. Il che vuol dire che i giovani lettori cercano questo sistema ed è là che si informano. Ad esempio, per *Lunario del paradiso* si possono trovare tante recensioni che assumono le caratteristiche di una presentazione dove l'autore di un blog fa delle raccomandazioni di massima tenendo come guida il proprio gusto letterario senza soffermarsi tanto a fare una critica letteraria, specie se si tratta di una traduzione. Sono tempi di una maggior rapidità.

Sfortunatamente Periférica evita le note introduttive (neanche *Vidas erráticas* la includeva, ma almeno conteneva la nota dell'autore), e così per quanto riguarda *Lunario del paradiso* non si fa accenno alla fascinante manovra linguistica operata da Celati nelle tre versioni del testo. Siamo lontani dalla brillante scelta della casa editrice del *Pasticciaccio* che riteneva imprescindibile il commento da parte del traduttore, la contestualizzazione del testo di partenza nel momento della sua pubblicazione e le notizie necessarie sull'autore. In questo caso, al contrario, questa mancanza produce confusione. Ad esempio, l'anno che figura come riferimento all'originale è il 1978 e, non spiegando che la traduzione parte dall'ultima edizione del 1996 che è la terza versione, si perde completamente la prospettiva giacché si evita l'informazione al lettore sull'interessante processo di riscrittura tanto significativo per l'interpretazione dell'opera.

Quanto alla qualità della traduzione si potrebbe ripetere un giudizio di massima identico a quanto detto per *Vidas erráticas*, uno spagnolo fluido, con delle soluzioni giuste ma anche con delle scelte non sempre indovinate. Vediamo un esempio di un brano chiaramente migliorabile.

Voi che ascoltate, poi vedrete come succedono tanti fatti che hanno cambiato l'anda del racconto e anche quella del raccontatore.

Che viene tradotto come:

Vosotros, los que me escucháis, tendréis ocasión de ver más adelante cómo se suceden acontecimientos sin cuento que han terminado cambiando la marcha del relato y también la del relator.

Tenendo conto dell'attenzione prioritaria di Celati verso l'oralità del narrato e la sua dinamica che è di per sé tutta una chiave di comprensione del testo, e partendo dal fatto che il libro contiene tante citazioni letterarie come in un collage, ci sono elementi che distorcono tale proposito. In primo luogo, il "Voi che ascoltate" che richiama alla rima petrarchesca dei sospiri d'amore giovanile ormai passati, si perde completamente con una sorta di "voi che mi state ad ascoltare". Se vediamo le traduzioni spagnole del *Canzoniere*, la forma giusta è "Vosotros que escucháis". "L'anda del racconto e anche quella del raccontatore", vale a dir l'espressività, il tono, ma anche il modo di fare, l'atteggiamento del racconto e del raccontatore, diventa con "la marcha" un semplice "marcia, andamento", svuotato dal significato soggettivo dell'impronta nel testo e nell'autore dopo aver subito l'effetto dei fatti che succederanno. Poi "acontecimientos sin cuento" non penso sia una buona soluzione. Proviamo una proposta di traduzione forse più attinente al testo di Celati:

Vosotros que escucháis, veréis más tarde cómo ocurren varios hechos que fueron cambiando el tono del relato y del narrador.

Celati è stato inoltre tradotto in basco (*Parlamenti buffi*) dalla casa editrice Igela di Pamplona. *Denak hasperenka: haurzaroko nobela*, 2005 (*La banda dei sospiri*), è stato tradotto da Pello Lizarralde Larraza e *Paradisuko almanaka: gazte baten esperientzia atzerrian*, 2005 (*Lunario del paradiso*), e *Guizzardiren abenturak: umezurtz baten historia*, 2006 (*Le avventure di Guizzardì*), da Fernando Rey Escalera, traduttore da castigliano, italiano (Tabucchi, Camilleri), portoghese e russo.

Contiamo sulla testimonianza di Fernando Rey, interpellato da Ander Irizar, recensore del *Guizzardì* sul *Diario de Noticias de Navarra* che chiedendo dei consigli a Celati su come impostare il lavoro, gli ha spiegato: "il libro mostra il discorso di un povero pazzo, un pazzo timido, ossessivo e catatonico, che invece vorrebbe parlare con eleganza". Gli ha raccontato dell'amico psichiatra che lavorava a Pesaro e gli spediva dei testi scritti dai malati, che è stato lo spunto per provare a scrivere come loro. Perciò ha detto al traduttore basco di visitare un manicomio e sentire parlare "i pazzi, baschi pazzi,

s'intende". Malgrado il traduttore non abbia visitato un ospedale psichiatrico e non abbia potuto sentire il discorso dei pazzi baschi – spiega il recensore – ha reso molto bene tale discorso perché "dall'inizio del testo si capisce che ci parla qualcuno con la mente confusa", alla volta che riesce a salvare l'ostacolo dei diversi gerghi e delle forme dialettali mantenendo l'idea di oralità che è alla base del libro.¹⁰

In un'altra recensione, scritta da Iñigo Roque per il giornale *Gara*, si racconta come Celati abbia recepito con grande entusiasmo la notizia che *Parlamenti buffi* sarebbe tradotto in lingua basca. Ricordo anch'io che parlando di questo progetto a Copenaghen era felice perché trovava attraente la resa della sua complessità discorsiva in una lingua minoritaria, inaccessibile ai nostri orecchi. Mi ha rivelato in effetti che la maggioranza delle case editrici americane ed europee non avrebbero voluto tradurre questi libri per considerarli invendibili, invece questi piccoli editori baschi lo farebbero senza pensare al profitto, come un atto contro la tradizione del mercato, come una sorta di alternativa ribelle al sistema.

Roque considera inoltre che una tale traduzione è una vera opportunità per la letteratura basca, per niente proclive agli sperimentalismi: "A mio avviso, l'entusiasmo di Celati per la traduzione di questa trilogia in lingua basca contribuisce a far crescere lo sguardo e il cuore dei lettori in questa lingua. Il lavoro di Fernando Rey per renderla possibile ha portato due regali: in primo luogo, ha dato la possibilità a molti lettori baschi di conoscere la narrativa di Celati che molti di noi non conoscevano, e in secondo luogo, ha creato un eccellente modello per sperimentare in lingua basca".¹¹ Chissà se Celati ha pensato a questo secondo regalo, vera e stimolante scoperta che ha a che vedere con il fatto di tradurre come stimolo per una futura scrittura. Infatti, il vantaggio con il quale giocano i traduttori produce a volte risultati impensabili e spesso memorabili. In fondo, le traduzioni servono a mantenere vivi i testi, a espanderli non solo nello spazio, ma anche nel tempo. Di questo vantaggio si sono valse alcuni libri, come diceva Borges a Harvard: "Quando penso alle *Mille e una notte*, penso a quelle vere, le traduzioni di Galland o quelle di Edward William Lane".¹²

L'ultima volta che ci siamo visti mi ha regalato le fotocopie di *Passar la vita a Diol Kadd* nell'edizione della Fondazione Collegio San Carlo. Le ho lette

la stessa notte in cui le ho ricevute e ho deciso di tradurle. Ho cominciato ma non mi sono sentita capace. Quanto mi risultava difficile... Tutte le cartelle finivano cancellate, e se le stampavo finivano nel cestino. Impossibile per me tradurre Celati, ogni scelta era un fallimento. Quanto ho pensato ai traduttori che nel corso degli anni hanno lavorato per regalare Celati ai lettori spagnoli, quanto sono grata al loro coraggio, anche alle loro eventuali imprecisioni.

Note

¹ Nella nota ministeriale si denuncia che Canti della nuova Resistenza spagnola è un "pestilente attacco", e i redattori del giornale ribadiscono che si tratta di un "orrore blasfemo-politico-pornografico" che "sporca gli occhi e brucia le mani" per cui considerano che la proibizione di far entrare in territorio spagnolo Giulio Einaudi e i suoi editori e traduttori italiani sia pienamente giustificata: "Presencia en España de varios italianos indeseables", in *ABC*, 9.1.1963, p. 43.

² García-Posada M. (1987), "Narradores de las llanuras. Gianni Celati", in *ABC Cultural*, 17.10, p. 56.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ García-Posada M. (1987), "Pequeños equívocos sin importancia. Antonio Tabucchi", in *ABC Cultural*, 16.6, p. 52.

⁶ Masoliver Ródenas J.A. (1990): "Gianni Celati, la sustancia de los espejismos", in *La Vanguardia Libros*, 29.6, p. 3.

⁷ Valenzuela A. (2006), "Soldados de Salamina es una novela mediocre. Gabriela Sánchez Ferlosio, hija de Rafael Sánchez Mazas", in *ABC*, Sevilla, 22.10, p. 26.

⁸ Romeo F. (2009), "Contra el mundo prohibido", in *ABC Cultural*, 5.12, p. 11.

⁹ Romeo F. (2008), "De la Habana ha llegado un barco", in *ABC Cultural*, 6.12, p. 9.

¹⁰ Irizar A. (2006), "Guizzardiren abenturak, Gianni Celati", in *Diario de noticias de Navarra*, 27.7.

¹¹ Roque I. (2006), "Paradisuko almanaka, Gianni Celati", in *Gara*, 1.4.

¹² Borges J.L. (2001) *Arte poética*. Crítica, Barcelona, p. 123.

Celati's Transverse Adventures into the Errant Familiar

PATRICK BARRON

University of Massachusetts Boston

Parole chiave

Avventura
Testo instabile
Alberto Giacometti
Antonio Delfini
Fabulazione

Keywords

Adventure
Unstable Text
Alberto Giacometti
Antonio Delfini
Fabulation

Abstract

Patrick Barron, fra i maggiori esperti celatiani in area anglofona, ripercorre il proprio rapporto con l'opera dello scrittore considerata come un insieme omogeneo di narrazioni, saggi, interventi.

Patrick Barron, one of the leading Celatian experts in the English-speaking area, traces his own relationship with the writer's work, considered as a homogeneous set of narratives, essays, interventions.

Gianni Celati's writings, moving in concentrated flurries from narration to translation to commentary to poetry to screenplays, are hard to pin down because they are driven by an adventurous urge tapped into imaginaries and drawn always on and into the beyond of some small or large homeland of the mind (without monuments or patriotisms) instead of bogged down by a compulsion to follow rules, literary or otherwise. His writings move across others, other ideas, other places, and other texts, wandering into unknowns that are also familiar, rethinking and reinventing as a way, as Celati puts it, of "prolonging the state of non-fixation that exists in imaginative gusts" (Celati in Belpoliti, Sironi 2008: 47). Wandering and re-wandering, whether across places once known or not, invites adventure, however minimal or exaggerated matters little. Celati's adventures range from the "expository adventure of archaeological discourse", or a peripatetic and "uninterrupted encounter with the molecular places of a heterotopic city where residues of extraneity float to infinity", to "swerves of intensity" or "new ways of wandering with one's head", to the "adventures of ordinary humans", or "micro-histories that play out in dimensions to which no one pays much attention because they are not sensational" (1975: 219; 2007: 69; 2011a: 24).

Adventurousness is also behind Celati's many and varied translations, which are driven by an affectionate and light-hearted engagement with the surrounding world, embracing both what he is and is not, as well as what he might be. Key is the idea that all writing can be viewed as a form of translation understood as a process of surrendering, transforming, being transformed, and passing on and through a changeling interplay of relational indices with the awareness that any one place, one meaning, one phrase is never the same as itself, always subject to change. Translation implies always being nowhere, as if in no place, being by definition in multiple places, neither entirely here nor there linguistically or culturally or otherwise, but both here and there. For Celati the reading, writing, rewriting, translating, and retelling of texts constantly overlap in a sort of overlay map or palimpsest of the everyday in which interrelated fragments are constantly brought into relation, and one that resists the "tendency to write in a way that can be passed off as acceptable to

anyone—because in reality no book is acceptable to everyone" (Celati in Belpoliti, Sironi 2008: 49).

Writing for Celati is never stable but rather always in transit and undergoing shifts, with writing implying rewriting, and all literary genres better understood "as collective modes of storytelling, of writing poetry, of imagining life," or as "a collective flux of words" (Celati in Belpoliti, Sironi 2008: 49). Awareness of this flux depends on tapping into a certain sort of *allegria* (mirth, lightheartedness) that he calls "a vital and basic way to go beyond the self, towards an exteriority of everything that we aren't: things, stones, trees, animals, the spirits in the air and darkness inside our bodies" (ivi: 46, 44). As the actor Attilio Vecchiatto clarifies (whose work Celati slyly breathes back to life) in replying to a question as to the identity of an enigmatic poet who has supposedly penned one of Vecchiatto's pamphlets, "Badaluco is within us, he isn't a person with a birth certificate, but a category of the spirit. And thus that question you must pose to yourselves: who is Badaluco? Am I too a Badaluco or his collaborator?" (2010: 49). This is indeed a question at the core of every text, be it a translation or otherwise.

It is worth noting a follow-up question by a reader of Badaluco's sonnets and bar client, troubled by the idea that those who instead of taking part in this "category of the spirit" would seem to exist in some sort of "malignant gloom" engulfing the town. After screwing up the courage to face Attilio, he asks, "Who is outside of this category of the spirit?" (2010: 40). A wide grin soon spreads across Attilio's face as he explains that the answer lies with certain women bearing cornucopia-like shopping bags, "carriers of dreams, enchantments, charms. And from their bags, if they so decide, they can release everything: delicious foods, films, songs, romantic thoughts, the echoes of distant friends, and things people inflicted with Badaluco's thought can't even begin to imagine" (2010: 40). This response then, for reasons unclear to Celati, elicits rapturous applause from the clients at the bar. What perhaps matters most, though again in words that similarly puzzle Celati, is Attilio's theory that "We are all shadows, but only when we understand that we are shadows amid other shadows, do we understand the necessity of pretending to be ourselves. And it is from here that theater begins" (2010: 42). And it also from such

a mischievous, playful view that we can hazard approaching an “exteriority of everything that we aren’t.” As Celati puts it in his introduction to *Alice disambientata: Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza (Displaced Alice: Collective materials on Alice, a survival manual)*,

physical and mental automatisms cause external movements that we share with others; for example, we understand the ways in which Alice moves because they correspond to automatisms that could be our own, and are never closed within the private interiority of someone. And it is exactly this exteriority when combined with light-heartedness that causes an expansive movement that makes evident a commonality with others. It is important that this exteriority materializes as a bodily impulse, surging with desire, without the hindrance of psychology, without vigilant states of consciousness, which always have an inhibitory effect on the automatisms of the body and the mind (2007: 10).

Vecchiatto recalls in some ways the signwriter Emanuele Menini who appears in the story “Condizioni di luce sulla Via Emilia” (“Conditions of Light on the Via Emilia”) in *Quattro novelle sulle apparanze (Appearances)*. While not a once celebrated and now largely forgotten actor like Vecchiatto, Menini is nonetheless an overlooked artist and thinker whose externally-oriented musings on phenomenological minutiae Celati recuperates with a similar playful sleight of hand as he does Vecchiatto’s dialogues and poetry. Menini’s and Vecchiatto’s (and Badalucco’s) writings and discourses – as re-related by Celati in *Quattro novelle sulle apparanze, Recita dell’attore Vecchiatto nel Teatro di Rio Saliceto, and Sonetti del Badalucco nell’Italia odierna* – can also be understood as translations, unstable texts neither here nor there as they negotiate the processes of transformation while passing through shared fluxes of meaning and identity.

As Celati writes, “producing a translation that ‘objectively’ corresponds to the original of course will not do. There is no easy path forward in any translation. But perhaps there is a way to approach the linguistic bent from which a book is born by keenly pursuing its words to eliminate from the text purely functional readings and instead to restore to it an unpredictability that it had in the beginning, as a

single, singular thing” (2019: 58). Though Celati wrote this in relation to his translation of Jack London’s *The Call of the Wild*, the central notion of unpredictability, especially as it relates to adventure and wandering, can be applied to much of Celati’s writings in the various forms that they appear. For instance, in “Condizioni di luce sulla Via Emilia”, Menini asks “why [...] do we never see immobility? We think of it only after having seen it, when the tremor is about to come over it and everything begins to move once more” (1987: 56).

This way of thinking is in the same spirit as Giacometti’s decision to stop making surrealist objects and instead dedicate himself to depicting a head, his point being, as Celati puts it, “the virtual impossibility of depicting a head exactly as we perceive it”, or how “it is possible to depict something surreal, imaginary, dreamlike or realistic, anything already officially assigned to a more or less codified category, but not the common appearance of something in plain view. The desire to depict a head exactly as someone sees it in space presents a difficult problem: not ‘how we look’ but ‘how something appears to our perception’” (2011: 81-82). Capturing this act of appearing, focusing on the vividness and active inaction of an object instead of on the act of looking, is akin to breathing instead of attempting to grasp the air, embracing Badalucco’s notions on the (im)permanent atmosphere as expressed at the end of his sixteenth sonnet dedicated to the open air:

Certezze effimere, permanenza incerta,
questa è la mia canzone all’aria aperta (2010: 43).

*Ephemeral certainties, unsteady intransience,
this is my song to the uncluttered air.*

A related musing occurs in the seventeenth sonnet on the passing of time: “tutto è al vento, / noi siamo spore perse in spargimento” (all is in the wind, / we are spores lost in dispersion) (2010: 44).

And yet, as we attempt however futilely to glean some fleeting sense, either from the gusting open wind or (in)stable, (im)mobile objects (whether people, places, or things) all around us, one circuitous path forward lies in what Celati terms “documentaries as unpredictable as dreams” (documentari imprevedibili come i sogni) – pseudo-documentaries based on

what we cannot see or seek out intentionally (but rather encounter haphazardly and without a clear plan) and capable of recounting or demonstrating how any comprehensive sense of the “reality” of the external world is ultimately un-documentable (2011b: 7). As he puts it, “encounters with places are always unpredictable, attracting us to something we don’t know, to something we don’t know what to call” (2011b: 8). Key to this is what Celati calls “il disponibile quotidiano” (the accessible everyday) – everything in landscapes, welcoming and unwelcoming alike, that passes on around us (2011b: 10).

Menini’s interest in the hyper- and hypo-local – in what is over and constantly runs above, as well as what is beneath and runs under any given ordinary place – stems from the unpredictability and imperceptibility of what often seems should be predictable and perceptible because it is either often encountered or seems unmoving. He describes his quest to understand the unease that afflicts people unable to appreciate much less tolerate things that do not move:

I think we have to ask ourselves what is light and what is shadow so as not to leave things alone in their sorry state. I’ll come to the point: you’ll see lots of people going about who become furious if they happen to see something that doesn’t move. For them it’s normal for the light to be splintered, since it goes with the tremor and then everything moves and one must always be busy. Well, what can we say about those people who find no peace in the immobility of things? (2010: 49)

This question is one that Celati too shares, both in his own restlessness as a thinker and traveller, as well as his attraction to the vibrating interstices between objects, the edges that would appear to belong to all things that seem stationary but in fact are always in transition and transitory, whether places, people, objects, or texts and languages.

Menini’s obsession with the impossible urge to observe immobility in a world of rushing and impatient human consciousnesses is related to Celati’s recurrent interest in flux, whether Joyce’s (and Dziga Vertov’s) keen ability to perceive “a general sense of discontinuous yet collective motion located everywhere” or “the idea of a space” as evident in comic slapstick films “entirely full and without voids

in which the void is nothing but a momentary effect of movements, of gestures, that then suddenly disappears amid other movements and gestures”, or for that matter a conception of literature as “a collective flux of words” as opposed to the “old humanistic pretence” of believing that there exist “static monuments of classic literature” (2013: xii; 2017: 314; Celati in Belpoliti, Sironi 2008: 46).

It is somewhere between these two related notions of continual flux and impossible yet essential immobility that we can momentarily locate Celati’s approach to both translation and writing in general, as always from an angle and angling across, in search of nothing in particular and yet certainly searching, with an affection for the ordinary and an anticipation for the unexpected. As Celati writes in his introduction to a collection of stories he edited by Antonio Delfini,

excluding the notion of a perfect correspondence between the thing to be said and its expression, writing transforms into an activity that moves ahead by swerves and approximations. From here, there arises the need to orient oneself by way of an intuitive understanding through those signs which Delfini calls primitive. In place of the ideals of professional bravura, there arises in importance “the ignorance of signs,” a “lack of distain,” and all that which loosens the tension of expressive schemes. Imaginative intuition isn’t born of schemes, but by way of intensive irradiations in the dust of moments; it is thus necessary to disengage thought, to liberate it from the pillory of expression, to give space to the points in which the armor of the self lets pass a bit of air, out of distraction by the world (2008: xxviii-xxix).

These “intensive irradiations in the dust of moments” that arise out of a loosening of the self, a sloughing off of our own skins, a letting-go of accepted means of thought, are related to Celati’s shifting of perception to the external world, “of becoming used to small, scattered attentions in such a way that there is also the substitution of one form of listening with another, in which there also entered seeing, no longer disconnected from listening. We see voices and listen to things; in narrative work there isn’t the dividing up of the senses” (1998: 33). They are also closely tied up with a sort of dual clear-headedness and distance characteristic of not belonging to place and people that Celati, in the introduction to his translation of

Jonathan Swift's *Gulliver's Travels*, associates with "someone not immersed in the perceptive habits of a place, the lucidity of an outsider who reconstructs everything from afar and in isolation from his contemporaries. [...] This detached gaze catapults us into a state of complete estrangement, in which the most normal things, the most ordinary habits, become new and surprising objects of study" (1997 xix).

I view Celati's many translations, from Swift and Céline to Stendhal and Melville, as inseparable from his other work over time, whether it be the pared-down descriptive accounts of ordinary, often desolate people and places in books such as *Narratori delle pianure* (*Voices from the Plains*) and *Verso la foce* (*Towards the River's Mouth*), or his playful earlier work, such as the three books – *La banda dei sospiri*, *Le avventure di Guizzardì*, and (completely rewritten) *Lunario del paradiso* – collected in *Parlamenti buffi* that he refers to as "tellings," "games of speech," and "games for all" with "variations and outbursts and cadences and shiftings of voice to follow with the ear, a dance of the tongue in the mouth and a loss of breath" (1989: 7). All of Celati's meandering writings and other output, including his films, in one way or another, pay heed to the belief that "if someone tells me a story, it becomes an event that drags me out of myself, an event in which certain strange turns of phrase continually arise, because 'to fabulate is to fabricate'" (2016: 140). To concoct is indeed to patch together, to imagine is to partake of and in an imaginary, to write is to rewrite, reverse, revert, relate, and yes, to translate. To shed one's skin and assume another, then another, with each passing appearance and its corresponding mode of speech that together reaffirm our essential if all too often (in)tangible humanity, its myriad swarming consciousnesses and bodies in and out of place, amid an immense and paradoxically serene mêlée. To adventure with Celati means not only entering the fray but becoming part of it, zigzagging across textual and extra-textual realms, both here and there, never quite home but always on the edge of the familiar.

Notes

I have here attempted in a hopefully not too abbreviated form to overlay various related strands of Celati's writings over time, many drawn from a selection of his essays and dialogues translated into English and forthcoming from University College London Press, so as to produce a sense of his expansive palimpsestic thought over time, giving precedence to his work rather than (outside) commentary and acting mainly as a (re-)assembler.

Bibliography

- BELPOLITI M., SIRONI M. (ed.) (2008), *Gianni Celati. Riga 28*, Marcos y Marcos, Milano.
- CELATI G. (1975), *Finzioni occidentali: Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino.
- ID. (1987), *Quattro novelle sulle apparenze*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1989), *Parlamenti buffi*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1997), "Introduzione", in SWIFT J., *I viaggi di Gulliver*, trad. Celati G., Feltrinelli, Milano, pp. vii-xxxiii.
- ID. (1998), "Il narrare come attività pratica", in *Seminario sul racconto*, ed. Rustichelli, L. West Lafayette, Bordighera, pp. 15-33.
- ID. (2007), *Alice disambientata: Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Le Lettere, Firenze.
- ID. (2008), "Antonio Delfini ad alta voce", in DELFINI A., *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, Einaudi, Torino, pp. xxviii-xxix.
- ID. (2010), *Sonetti del Badalucco nell'Italia odierna*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2011a), *Conversazioni con il vento volatore*, Quodlibet, Macerata.
- ID. (2011b), Interview with Fabrizio Grosoli, in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, ed. Palmieri N., Fandango, Roma, pp. 7-16.
- ID. (2013), "Introduzione", in JOYCE J., *Ulysses*, tra. Celati G., Einaudi, Torino, pp. v-x.
- ID. (2016), *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata.
- ID., GAJANI C. (2017), *Animazioni e incantamenti*, ed. Palmieri N., L'Orma, Roma.
- ID. (2019), *Narrative in fuga*, Quodlibet, Macerata.

Autori | Autrici

Patrick Barron è Associate Professor of English presso l'Università del Massachusetts di Boston, dove è anche co-direttore del corso di laurea in Scrittura creativa e docente di Environmental Literature, traduzione e poesia. Ha ricevuto premi dal National Endowment for the Arts, dal Fulbright Program, dall'Academy of American Poets e dal National Endowment for the Humanities. Ha pubblicato diversi saggi, traduzioni e poesie, tra cui: *Italian Environmental Literature: An Anthology* (Italice Press, 2003), *The Selected Poetry and Prose of Andrea Zanzotto* (University of Chicago Press, 2007), *Haiku for a Season/Haiku per una stagione di Andrea Zanzotto* (University of Chicago Press, 2012), *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale* (Routledge, 2014), *Towards the River's Mouth by Gianni Celati* (Lexington Press, 2018), *Spooing* (Unsolicited Press, 2020).

Marco Belpoliti insegna all'Università di Bergamo. Tra i suoi libri: *L'occhio di Calvino* (Einaudi 1996 e 2006), *Settantata* (Einaudi 2001 e 2010), *Il corpo del Capo* (Guanda 2009 e 2018), *Primo Levi di fronte e di profilo* (Guanda 2016, Premio "The Bridge"), *Pianura* (Einaudi, 2021; Premio Comisso e Premio Dessi). Ha curato l'edizione delle *Opere* di Primo Levi per Einaudi e, con Nunzia Palmieri, il volume *Romanzi, cronache, racconti* di Gianni Celati per i Meridiani Mondadori. Per Quodlibet dirige con Elio Grazioli la collana *Riga*; con Stefano Chiodi ha fondato la rivista online *doppiozero*, di cui è attualmente direttore editoriale. Collabora con *la Repubblica* e *L'Espresso*.

Daniele Benati ha insegnato in varie università di Irlanda, Stati Uniti e Ungheria. Ha tradotto scrittori irlandesi e americani (Joyce, Beckett, Flann O'Brien, Brian Friel e altri). Assieme a Gianni Celati ha tradotto l'antologia *Storie di solitari americani* (Rizzoli, 2006) e curato con Ermanno Cavazzoni la *Piccola antologia in lingua italiana* di poesie di Raffaello Baldini (Quodlibet, 2018). Suoi libri di narrativa: *Silenzio in Emilia* (Feltrinelli, 1997 e Quodlibet, 2009); *Un altro che non ero io* (Aliberti, 2007); *Baltica 9* (con Paolo Nori, Laterza, 2008); *Cani dell'inferno* (Feltrinelli, 2004 e Quodlibet, 2018), *Opere complete di Learco Pignagnoli e altre Opere complete* (Aliberti, 2006 e Quodlibet, 2022). È stato redattore dell'almanacco letterario *Il Semplice* (Feltrinelli, 1995-1997) e della rivista *L'accalappiacani* (DeriveApprodi, 2006-2010).

Contributors

Patrick Barron is Associate Professor of English at the University of Massachusetts, Boston, where he is also co-director of the graduate program in Creative Writing and professor of Environmental Literature, translation and poetry. He has received awards from the National Endowment for the Arts, the Fulbright Program, the Academy of American Poets and the National Endowment for the Humanities. He has published several essays, translations and poems, including: *Italian Environmental Literature: An Anthology* (Italice Press, 2003), *The Selected Poetry and Prose of Andrea Zanzotto* (University of Chicago Press, 2007), *Haiku for a Season/Haiku per una stagione by Andrea Zanzotto* (University of Chicago Press, 2012), *Terrain Vague: Interstices at the Edge of the Pale* (Routledge, 2014), *Towards the River's Mouth by Gianni Celati* (Lexington Press, 2018), *Spooing* (Unsolicited Press, 2020).

Marco Belpoliti is full professor at the University of Bergamo. Among his books: *L'occhio di Calvino* (Einaudi 1996 and 2006), *Settantata* (Einaudi 2001 and 2010), *Il corpo del Capo* (Guanda 2009 and 2018), *Primo Levi di fronte e di profilo* (Guanda 2016, "The Bridge" Prize), *Pianura* (Einaudi, 2021; Comisso Prize and Dessi Prize). He edited the edition of Primo Levi's *Opere* for Einaudi and, with Nunzia Palmieri, the volume *Romanzi, cronache, racconti* di Gianni Celati for Meridiani Mondadori. For Quodlibet he directs the *Riga* series with Elio Grazioli; with Stefano Chiodi he founded the online magazine *doppiozero*, of which he is currently the editorial director. He collaborates with *la Repubblica* and *L'Espresso*.

Daniele Benati has taught at various universities in Ireland, the United States and Hungary. He has translated Irish and American authors (Joyce, Beckett, Flann O'Brien, Brian Friel and others). Together with Gianni Celati he translated the anthology *Storie di solitari americani* (Rizzoli, 2006) and co-edited with Ermanno Cavazzoni *Piccola antologia in lingua italiana* of poems by Raffaello Baldini (Quodlibet, 2018). His works of fiction are: *Silenzio in Emilia* (Feltrinelli, 1997 and Quodlibet, 2009); *Un altro che non ero io* (Aliberti, 2007); *Baltica 9* (with Paolo Nori, Laterza, 2008); *Cani dell'inferno* (Feltrinelli, 2004 and Quodlibet, 2018), *Opere complete di Learco Pignagnoli e altre opere complete* (Aliberti, 2006 and Quodlibet, 2022). He was among the editors of the literary almanac *Il Semplice* (Feltrinelli, 1995-1997) and the magazine *L'accalappiacani* (DeriveApprodi, 2006-2010).

María J. Calvo Montoro è stata Professoressa Titolare della cattedra di Filologia Italiana presso l'Universidad de Castilla-La Mancha. Curatrice di diverse opere di Italo Calvino per la casa editrice Siruela di Madrid e coordinatrice di riviste di letteratura italiana, ha organizzato convegni internazionali e pubblicato libri e articoli sugli scrittori italiani e sulla letteratura comparata.

María J. Calvo Montoro has served as Full Professor of Italian Philology at the Universidad de Castilla-La Mancha. Editor of several works by Italo Calvino for Siruela publishing in Madrid and senior editor Italian Literature journals, she has organized international conferences and published books and articles on Italian writers and comparative literatures.

Marco Codebò insegna lingua e letteratura italiana presso la Long Island University. Ha studiato alle Università di Genova e Santa Barbara e insegnato a UCLA, l'Università di Houston e Colorado College. Ha pubblicato svariati saggi di critica letteraria, su autori come Tozzi, Manzoni, Celati, Sciascia, Eloy Martínez, Fenoglio. È autore di due monografie: *Narrating from the Archive: Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age* (Fairleigh Dickinson UP, 2010), un'analisi dei rapporti fra romanzo e archivio, e *Novels of Displacement: Fiction in the Age of Global Capital* (Ohio State UP, 2020), uno studio del romanzo contemporaneo come racconto dello spaesamento. Sta lavorando a un libro sulle pratiche di resistenza in Italia nell'ultimo secolo.

Marco Codebò is Professor of Italian Language and Literature at Long Island University. He studied at the University of Genoa and at UCSB. He has taught at UCLA, the University of Houston, and Colorado College. He has published several essays, on authors such as Tozzi, Manzoni, Celati, Sciascia, Eloy Martínez, and Fenoglio. He is the author of two monographs: *Narrating from the Archive: Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age* (Fairleigh Dickinson UP, 2010), an analysis of the relationship between the novel and the archive, and *Novels of Displacement: Fiction in the Age of Global Capital* (Ohio State UP, 2020), a study on the contemporary novel as a narrative of dislocation. He is currently working on a book chronicling acts of resistance in Italy throughout the last century.

Gabriele Gimmelli è assegnista di ricerca presso l'Università di Bergamo. Redattore di *doppiozero*, scrive di cinema e di letteratura per *Blow Up* e altre testate. È autore di *Grandi affari. Laurel & Hardy e l'invenzione della lentezza* (Mimesis, 2017) e *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema* (Quodlibet, 2021). Ha curato inoltre *Tutte le opere* di Aldo Buzzì (La nave di Teseo, 2020) e, con Marco Belpoliti e Gianluigi Ricuperati, il volume *Saul Steinberg* (Quodlibet Riga, 2021).

Gabriele Gimmelli is a research fellow at the University of Bergamo. Editor of *doppiozero*, he writes about cinema and literature for *Blow Up* and other publications. He is the author of *Grandi affari. Laurel & Hardy e l'invenzione della lentezza* (Mimesis, 2017) and *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema* (Quodlibet, 2021). He also edited *Tutte le opere* by Aldo Buzzì (La nave di Teseo, 2020) and, with Marco Belpoliti and Gianluigi Ricuperati, the volume *Saul Steinberg* (Quodlibet Riga, 2021).

Simone Giorgio frequenta il corso di dottorato in Forme dello scambio culturale presso l'Università di Trento, con un progetto su Gianni Celati e l'*Ulysses* di Joyce. È inoltre cultore della materia in letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Bologna e ricopre il ruolo di vicedirettore della collana editoriale *Quaderni del PENS* dell'Università del Salento. Suoi saggi sono apparsi o sono in corso di pubblicazione su *Poetiche*, *Finzioni*, *Griseldaonline*.

Simone Giorgio is a Ph.D. student at the University of Trento. His research project focuses on Gianni Celati and his relationship with Joyce's *Ulysses*. He also works as an assistant at the University of Bologna and is part of the editorial board of *Quaderni del PENS* at the University of Salento. Some of his essays have been published on *Poetiche*, *Finzioni*, *Griseldaonline*.

Livio Lepratto ha conseguito nel 2017 un Dottorato di ricerca in "Storia dell'arte e dello spettacolo" presso l'Università di Parma, ricoprendovi poi, dal 2017 a oggi, il ruolo di Research Assistant nell'ambito dell'insegnamento di Storia e critica del cinema. Dal 2020 egli ha intrapreso un Dottorato di ricerca in "Letterature comparate" presso l'Università degli studi dell'Aquila. Le sue ricerche si concentrano princi-

Livio Lepratto obtained his Ph.D. in History of Art and Entertainment at the University of Parma in 2017, where he currently works as Research Assistant in Film History and Criticism. Since 2020 he has started a Ph.D. in "Comparative Literature" at the University of L'Aquila. His research focuses mainly on film script, on the history of Italian film criticism, and on the intersemiotic relationship between cinema and

palmente sulla sceneggiatura cinematografica, sulla storia della critica cinematografica italiana, e sulle relazioni intersemiotiche tra il cinema e la letteratura. Su tali argomenti ha partecipato quale relatore a diversi convegni nazionali e internazionali, e ha scritto vari saggi e contributi, tra i quali ricordiamo almeno: *Ungaretti uomo di cinema e televisione* (in E. Mondello, M. Tortora [a cura di], *Ungaretti intellettuale*, Fondazione Camillo Caetani, Roma, 2021); *From the Apennines to the Andes: 'Global neorealism' in the intercontinental dialogue between Zavattini and García Márquez* ("JICMS", 10:2, 2022); *Da Gli indifferenti a La grande bellezza. La rappresentazione della borghesia romana da Moravia al cinema italiano* (in L. Faienza, L. Marchese, V. Merola, G. Simonetti [a cura di], *Gli indifferenti, romanzo di oggi*, "Bollettino '900", n. 1-2, gennaio-maggio 2022).

Robert Lumley è Professore Emerito presso lo University College di Londra. Tra i suoi libri tradotti in Italia: *Dal 68 agli anni di piombo. Studenti e operai nella crisi italiana* (Giunti, 1998); *L'industria del museo* (Costa&Nolan, 2005); *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi* (con John Foot; Il Saggiatore, 2007), *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi* (Feltrinelli, 2013).

Arianna Marelli si è formata parallelamente all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore, con soggiorni di studio a Saarbrücken e alla Freie Universität di Berlino. Specializzata in letteratura italiana contemporanea, ha conseguito il perfezionamento (PhD) presso la Scuola Normale con una tesi di taglio comparatistico sulla formazione e la prima attività scrittorica di Giorgio Manganelli. Ha scritto in particolare di Manganelli, Gianni Celati, Primo Levi traduttore di Kafka, Milo De Angelis. Da diversi anni è autrice di documentari di arte e cultura per la televisione e per il cinema internazionale.

Giacomo Micheletti ha conseguito un dottorato di ricerca in filologia moderna presso l'Università di Pavia, con una tesi dedicata a Gianni Celati traduttore di Céline (in corso di pubblicazione). Attualmente collabora con l'Università di Milano-Bicocca. Si interessa perlopiù di narrativa italiana del '900, stilistica, traduzioni. Ha pubblicato saggi e articoli dedicati, fra gli altri, a Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Italo Calvino, Gianni Celati, Mario Praz.

Irene Aurora Paci ha studiato Teoria politica all'Università Paris 8. Si è laureata nel 2014, dopo un periodo Erasmus

literature. On these topics he has participated as a speaker in various national and international conferences, and has written various essays and contributions, among which we mention at least: *Ungaretti uomo di cinema e televisione* (in E. Mondello, M. Tortora [eds.], *Ungaretti intellettuale*, Fondazione Camillo Caetani, Roma, 2021); *From the Apennines to the Andes: 'Global neorealism' in the intercontinental dialogue between Zavattini and García Márquez* ("JICMS", 10:2, 2022); *Da Gli indifferenti a La grande bellezza. La rappresentazione della borghesia romana da Moravia al cinema italiano* (in L. Faienza, L. Marchese, V. Merola, G. Simonetti [eds.], *Gli indifferenti, romanzo di oggi*, "Bollettino '900", n. 1-2, January-May 2022).

Robert Lumley is Professor Emeritus at University College London. Among his books translated in Italian: *Dal 68 agli anni di piombo. Studenti e operai nella crisi italiana* (Giunti, 1998); *L'industria del museo* (Costa&Nolan, 2005); *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi* (with John Foot; Il Saggiatore, 2007), *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi* (Feltrinelli, 2013).

Arianna Marelli studied in parallel at the University of Pisa and at the Scuola Normale Superiore, with stays in Saarbrücken and at the Freie Universität of Berlin. Specialized in contemporary Italian literature, she obtained her Ph.D. at the Scuola Normale with a comparative thesis on Giorgio Manganelli's education and early writing. She wrote about Manganelli, Gianni Celati, Primo Levi, translator of Kafka, Milo De Angelis. For several years she has been working as author and scriptwriter of art and culture documentaries for television and international cinema.

Giacomo Micheletti obtained a Ph.D. in Modern Philology (University of Pavia), with a dissertation on Gianni Celati's translations of Céline, which he is currently preparing for publication. He collaborates with the University Milano-Bicocca. He has published on 20th century Italian narrative, including, among others, Fruttero & Lucentini, Italo Calvino, Gianni Celati, and Mario Praz.

Irene Aurora Paci studied Political Theory at the University Paris 8. She graduated in 2014, after an Erasmus period at

presso l'Università Humboldt di Berlino, e ha proseguito gli studi in Scienze filosofiche a Roma Tre. Mantenuto l'approccio politico, applicato alla Filosofia del linguaggio, si è laureata con una tesi magistrale sull'influenza di Wittgenstein sulla narrativa di Gianni Celati, con relatori Paolo Virno e Andrea Cortellessa. Si interessa al "linguaggio ordinario" dell'oralità, realizza documentari audio e progetti partecipativi con laboratori radio e residenze artistiche. Contestualmente lavora nell'organizzazione e nella cura di eventi culturali tra Roma e la Francia ed è educatrice al patrimonio artistico.

Marina Spunta è Associate Professor di Italiano presso l'Università di Leicester (GB). Si occupa di letteratura e fotografia contemporanea, luogo e paesaggio, ecocritica, orality/vocalità. Tra le sue pubblicazioni in volume: *Tra ecologia letteraria ed ecocritica: narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani* (2022), curato con S. Ross; *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, *ReCHERches*, 24 (2020), curato con M. Martelli; *Luigi Ghirri and the Photography of Places. Interdisciplinary Perspective* (2017), curato con J. Benci; *Claudio Piersanti* (2009); *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati* (2009), curato con L. Rorato; *Voicing the word: writing orality in contemporary Italian fiction* (2004).

Jean Talon Sampieri è nato e vive a Bologna. È stato tra i redattori della rivista "Il Semplice, almanacco delle prose"; ha curato e tradotto opere di Henri Michaux e Georges Perec, e diretto con Ermanno Cavazzoni la collana Compagnia Extra per le edizioni Quodlibet (2008-2020). È tra gli autori del volume di novelle riscritte nell'italiano d'oggi *Novelle stralunate dopo Boccaccio* (Quodlibet 2012). Nel 2016 ha pubblicato *Incontri coi selvaggi* (Quodlibet), e nel 2019 curato *Narrative in fuga* di Gianni Celati (Quodlibet). Ha pubblicato racconti sulla rivista "Nuova Téchne", e articoli per "Doppiozero" e "Libération".

Daniela Vladimirova è libera professionista, da oltre 15 anni impegnata nei settori della traduzione e della localizzazione. Si è laureata in Studi linguistici e letterari all'Università La Sapienza di Roma, con una tesi dal titolo "Tradurre lo stile. Tre traduzioni italiane di *Ulysses* al vaglio della stilistica".

the Humboldt University of Berlin, and continued her studies in Philosophical Sciences at Roma Tre. Maintaining a political approach applied to the Philosophy of Language, she graduated with a master's thesis on Wittgenstein's influence on Gianni Celati's fiction, supervised by Paolo Virno and Andrea Cortellessa. She is interested in the "ordinary language" of orality, she's an audio work producer especially as part of community projects. She works in cultural events production and curatorship between Rome and France and is an art heritage educator.

Marina Spunta is Associate Professor of Italian at the University of Leicester (UK). Her research focuses on contemporary Italian literature, photography, place and landscape, ecocriticism, orality/vocality. Among her book publications: *Tra ecologia letteraria ed ecocritica: narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani* (2022), co-ed. with S. Ross; *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, *ReCHERches*, 24 (2020), co-ed. with M. Martelli; *Luigi Ghirri and the Photography of Places. Interdisciplinary Perspective* (2017), co-ed. with J. Benci; *Claudio Piersanti* (2009); *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati* (2009), co-ed. with L. Rorato; *Voicing the word: writing orality in contemporary Italian fiction* (2004).

Jean Talon Sampieri is born and lives in Bologna, Italy. He was among the editors of the magazine "Il Semplice, almanacco delle prose"; he edited and translated works by Henri Michaux and Georges Perec, and co-edited with Ermanno Cavazzoni the Compagnia Extra series for Quodlibet (2008-2020). He is among the authors of the volume of novelle rewritten in today's Italian *Novelle stralunate dopo Boccaccio* (Quodlibet 2012). In 2016 he published *Incontri coi selvaggi* (Quodlibet), and in 2019 he edited *Narrative in fuga* di Gianni Celati (Quodlibet). He has published short stories in the magazine "Nuova Téchne," and articles for "Doppiozero" and "Libération".

Daniela Vladimirova is a freelancer, working in translation and localisation for over 15 years. She graduated in Linguistic and Literary Studies at La Sapienza University, Rome, with a thesis entitled "Tradurre lo stile. Tre traduzioni italiane di *Ulysses* al vaglio della stilistica" ("Translating Style. Three Italian translations of *Ulysses* under the lens of stylistics").