

Rossana Sebellin

Beckett tra scrittura e (auto)traduzione



Testo & Senso

n. 19, 2018

issn 2036-2293

www.testoesenso.it

Il ‘caso’ Samuel Beckett, scrittore, traduttore, scrittore bilingue o plurilingue, e infine autotraduttore, è forse tra i più noti e indagati nell’ambito degli studi sull’autotraduzione. Non è tuttavia il caso più rappresentativo di chi sia oggi l’autotraduttore, dato che spesso le caratteristiche peculiari del *corpus* Beckett costringono a continue ridefinizioni dei concetti chiave e a negoziare gli stessi termini base quali scrittura, traduzione, testo originale, testo tradotto e così via (cfr. Grutman, 2013: 46).

Si possono distinguere diverse fasi della carriera di Beckett autotraduttore: Grutman ad esempio parla di Beckett traduttore, autore monolingue in inglese o in francese, e autotraduttore. Per quanto riguarda le autotraduzioni, si individua una prima fase di traduzioni che Grutman definisce “delayed”, perché l’intervallo di tempo tra la composizione e la traduzione è considerevole (anche più di vent’anni: è il caso di *Watt*, *Mercier et/and Camier* e alcuni racconti); ci sono poi le traduzioni successive (scrittura e traduzione che si susseguono in ordine cronologico e a distanza più o meno ravvicinata), e traduzioni simultanee (che qui chiamerò concomitanti, termine che pare più indicato per la possibile confusione con la traduzione simultanea, che ha statuto proprio e che non ha niente in comune con il fenomeno a cui ci si riferisce qui), nelle quali la scrittura in una lingua e nell’altra avvengono in tempi sovrapposti (cfr. Grutman, 2013: 48).

A seguire verranno messi in relazioni questi fattori chiave: il bilinguismo di Beckett, le sue fasi creative in relazione alla lingua di scrittura, i rapporti con la traduzione e i traduttori, e infine l’atteggiamento che caratterizza l’autore nelle traduzioni teatrali.

1. Beckett da autore monolingue ad autotraduttore

Beckett inizia la sua carriera letteraria scrivendo in inglese, che rimane la sua lingua letteraria fino alla seconda metà degli anni ’40 (ma va ricordato che già dal 1936 inizia a scrivere poesia in francese). In questo periodo, fino alla fine degli anni ’40, Beckett scrive soprattutto poesia e prosa, prevalentemente in inglese: i romanzi *Dream of Fair to Middling Women* 1931-32, *Murphy* 1936, *Watt* 1944, diversi racconti.

Dal 1946 in poi si ha il periodo di maggiore intensità creativa, circa 10 anni nei quali Beckett scrive in francese e compone alcuni tra i suoi capolavori (*Mercier et Camier* luglio–ottobre 1946, *Molloy* 1946, *Malone meurt* novembre 1947-maggio 1948, *En attendant Godot* 1948, *L’Innommable* 1949, *Fin de partie* 1956).

Dalla fine degli anni ’50 in poi Beckett torna a scrivere in inglese e da allora in poi alterna le due lingue, tenendo il francese come lingua di prima composizione di solito per la prosa, e l’inglese per il teatro. Questa tuttavia non è una regola ferrea. Dopo il successo globale di *Godot*, l’autore inizia a

tradurre le proprie opere da una lingua all'altra, ma inizialmente si avvale dell'ausilio di traduttori professionisti sia quando traduce verso il francese, sia verso l'inglese.

Dai primi anni Sessanta in poi Beckett si configura (ai suoi stessi occhi) come autotraduttore. Benché secondo Chiara Montini la genesi di Beckett autotraduttore vada cercata nella fase che lei chiama di "monolinguisme polyglotte"¹ (Montini, 2007: 33 e seguenti), che prepara l'allontanamento dalla lingua madre, è solo negli anni '50 e poi pienamente negli anni '60 che la pratica autotraduttiva diventa una costante dell'autore.

Per una cronologia delle opere di Beckett, con indicazioni del periodo di composizione e di traduzione (mi risulta che uno schema esaustivo manchi, ma anche uno incompleto è utile), si veda la tabella seguente, che presenta ancora dati non definitivi.

Titolo 1	Composizione	Pubblicazione	Titolo 2	Traduzione	pubblicazione
<i>Dream of Fair to Middling Women</i>	1931-32	1992	—	—	—
<i>Murphy</i> (ing.)	1934-36	1938	<i>Murphy</i> (fr.)	(con Alfred Péron) 1938-40	1946 (Bordas), (1948 Minuit acquisisce i diritti)
<i>Watt</i> (ing.)	1941-45, 1948	1953	<i>Watt</i> (fr.)	1961, 1966-68 ² con Ludovic e Agnès Janvier	1968, Minuit
<i>Mercier et Camier</i>	Luglio-ottobre 1946	1970 (Minuit)	<i>Mercier and Camier</i>	(in modo discontinuo dagli anni 40) tra il 1970 e il 1974 (dal '71 al '73, '74).	1974
<i>Premier amour</i>	1946	1970	<i>First Love</i>	1972-73	1973
<i>L'expulsé</i>	1946	1947	<i>The Expelled</i>	Con R. Seaver	1962
<i>La fin</i>	1946	1946	<i>The End</i>	Con R. Seaver	1954
<i>Molloy</i> (fr.)	Maggio-nov. 1947	1951	<i>Molloy</i> (ing.)	1953 con P. Bowles	1955
<i>Eleutheria</i>	1947	1995	<i>Eleutheria</i>	Due traduzioni: M. Brodsky (USA) e B. Wright (UK)	1995 (Grove Press, di seguito G) e 1996 (Faber, di seguito F)
<i>Malone meurt</i>	Novembre 1947, maggio 1948	1951	<i>Malone Dies</i>	1954	1956
<i>En attendant Godot</i>	Ottobre 1948-gennaio 1949	1952	<i>Waiting for Godot</i>	1953	1954 (G) 1956 (F) 1993 (ed. Knowlson & McMillan, F and G)
<i>L'Innommable</i>	Marzo 1949-gennaio 1950	1953	<i>The Unnamable</i>	1957-58	1958
<i>Textes pour rien</i>	1951	1955	<i>Textes for Nothing</i>	1951-52	Tra il 1959 e il 1967

¹ La fase, cioè, nella quale l'autore scrive in inglese ma i suoi testi sono ricchi di citazioni e parole provenienti da altre lingue e culture.

² "Wearisome thankless chore and I fear pernicious" (Knowlson, 1995: 555).

<i>Fin de partie</i>	1954-56	1957	<i>Endgame</i>	Maggio-giugno 1957	1958
<i>From an Abandoned Work</i>	1954-55	1956	<i>D'un ouvrage abandonné</i>	Con L. e A. Janvier	1967
<i>Acte sans paroles I</i>	1956	1957	<i>Act Without Words I</i>	1957?	1958 (ma messa in scena aprile 1957)
<i>Acte sans paroles II</i>	1956	1957	<i>Act Without Words II</i>		1959
<i>All That Fall</i>	Luglio settembre 1956	1957	<i>Tous ceux qui tombent</i>	Tradotta da Robert Pinget 1957	1957
<i>Fragment de Théâtre 1</i>	Fine anni '50	1974	<i>Rough for Theatre 1</i>		1976 (G), 1977 (F)
<i>Fragment de Théâtre 2</i>	Fine anni '50	1976	<i>Rough for Theatre 2</i>		1976 (G), 1977 (F)
<i>Krapp's Last Tape</i>	1958	1958	<i>La dernière bande</i>	1958-59 (inizialmente con Pierre Leyris)	1959
<i>Comment c'est</i>	Dicembre 1958-estate 1960	1961	<i>How It Is</i>	1961 (Harmon, 1998: 135, 6/2/1963 SB scrive che sta revisionando la traduzione di <i>Comment c'est</i>)	1964
<i>Embers</i>	1959	1959	<i>Cendres</i>	1959 con R. Pinget	1959
<i>Esquisse radiophonique</i>	1961	1973	<i>Rough for radio 1 (Sketch for radio play)</i>		1976
<i>Pochade radiophonique</i>	Primi anni '60	1975	<i>Rough for radio 2</i>	1976	1976 e 1977
<i>Happy Days</i>	1960	1961 (Grove), 1963 (Faber)	<i>Oh, les beaux jours</i>	1961-62	1963
<i>Words and Music</i>	1961	1962	<i>Paroles et musique</i>		1966
<i>Cascando (fr.)</i>	1962	1963	<i>Cascando</i>	1962-63	1963
<i>Play</i>	1962-63	1964 (prima pubblicazione in tedesco nel 1963, Erika e Elmar Tophoven)	<i>Comédie</i>	1962-63	1964
<i>Film</i>	1963	1967	<i>Film</i>	1971 (Harmon, 1998: 244: 14/1/1971 "Starting to translate <i>Film</i> into French")	1972
<i>The Old Tune</i> ("adaptation" di S.B.)	1960	1962	<i>La manivelle</i> (di R. Pinget)	1960	1960
<i>Come and Go</i>	1965	1967	<i>Va et vien</i>	1965	1966 Minuit
<i>Imagination morte imaginez</i>	1965	1965	<i>Imagination Dead Imagine</i>		1965, 1966
<i>Eh, Joe</i>	13 aprile-1 maggio 1965	1967	<i>Dis Joe</i>	Giugno 1965	1966
<i>Assez</i>	1965	1966	<i>Enough</i>		1967
<i>Le dépeupleur</i>	1965	1970	<i>The Lost Ones</i>		1972
<i>Breath</i>	1968 (Harmon, 1998: 219)	1970	<i>Souffle</i>		1971
<i>Sans</i>	1969	1969	<i>Lessness</i>	1969	1970

<i>Not I</i>	Marzo aprile 1972, gennaio 1973	1973	<i>Pas moi</i>	Marzo 1973 - 1974	1975
<i>That Time</i>	1974-75	1976	<i>Cette fois</i>	1974-75	1978
<i>Footfalls</i>	1975	1976	<i>Pas</i>		1977
<i>Ghost Trio</i>	1975	1976	<i>Trio du fantôme</i>	Tradotto da E. Fournier	1992?
<i>...but the clouds...</i>	1976	1977	<i>...que nuages...</i>	Tradotto da E. Fournier	1992
<i>Company</i> ³	1977	1980	<i>Compagnie</i>		1980
<i>A Piece of Monologue</i>	1977-1979	1979	<i>Solo</i> (“adapté”)		1982
<i>Rockaby</i>	1980	1981	<i>Berceuse</i>	1982	1982
<i>Ohio Impromptu</i>	1981	1982	<i>Impromptu d’Ohio</i>	1982	1982
<i>Quad</i>	1981 o 82?	1984	<i>Quad</i>		1992
<i>Catastrophe</i>	1982	1982	<i>Catastrophe</i> (ing)	1982	1984
<i>Nacht und Traüme</i>	1982	1984	<i>Nacht und Traüme</i>	1984?	1992?
<i>Quoi où</i>	1982-83?	1983	<i>What Where</i>	1983	1984

Appare evidente dalla tabella che le traduzioni iniziano ed essere stabilmente consecutive dagli anni '50, mentre molte delle opere composte negli anni '30 e '40 sono più spesso casi di traduzioni “delayed” anche per ragioni editoriali: con la fama e il successo vengono pubblicati e/o tradotti testi fino ad allora rimasti inediti o confinati nella lingua di prima stesura. Il fenomeno delle traduzioni concomitanti sembra invece più tardo, con esordio negli anni '60.

L'apprendistato di Beckett traduttore, che prelude alla successiva carriera di autotraduttore, va però ricercato nel periodo antecedente alla fama internazionale, e viene brevemente descritto nel paragrafo che segue.

2. Beckett traduttore

Negli anni '30, e fino agli anni '50, Beckett lavora anche come traduttore: traduce dal francese, dall'italiano e dallo spagnolo verso l'inglese (di *Anna Livia Plurabelle* di Joyce, dall'inglese al francese con Alfred Péron). Dall'italiano, negli anni '30 ad esempio: Montale (*Delta*), Comisso (*The Homecoming*), Franchi (*Landscape*). Dal francese, ad esempio: Éluard, Breton (saggi sul surrealismo) e Crevel (*Negro Anthology* di Nancy Cunard), Apollinaire (*Zone*, nel 1950 su *transition* non firmata, poi nel 1970), Rimbaud (*Bateau ivre*), Michaux “*À hue et à dia*” (“*To right nor left*”) per la *Review K*. Rifiuta De Sade (*Le 120 giornate di Sodoma*) per considerazioni non estetiche (ammirava l'opera di De Sade), ma strategiche: teme di venire associato al genere a scapito della propria produzione letteraria. Verso la fine degli anni '50 traduce Pinget (*La manivelle*) con il titolo *The Old Tune*; il lavoro è indicato nel

³ Scritto in inglese, trasposto in francese e poi ritradotto in inglese.

paratesto come adattamento⁴ benché l'autore – per quanto in un contesto informale – ne parli come di una traduzione: “He [Pinget] has also written a radio play which I have translated for the BBC” (in Harmon, 1998: 58; 7 dicembre 1959).

Dallo spagnolo, Beckett traduce un'antologia di poesia messicana a cura di Octavio Paz, nel 1950, pubblicata nel 1958: *Mexican Poetry* (che fa parte di un progetto UNESCO). Nella nota del traduttore Beckett ringrazia Gerald Brenan per aver letto il manoscritto e per i consigli che questi gli avrebbe fornito. Secondo Deirdre Bair, per la traduzione dallo spagnolo Beckett sarebbe stato aiutato da un amico, che rimane tuttora ignoto. Beckett accetta l'incarico, spinto dalla necessità economica, ma nessuno è soddisfatto del risultato, men che meno Beckett.

Nel 1963 Beckett considera la propria attività di traduttore definitivamente conclusa, e scrive in tal senso ad Alan Schneider che vagheggiava una possibile traduzione francese beckettiana di *Who's Afraid of Virginia Woolf?* di Albee. Schneider aveva lavorato alla messa in scena americana di questo testo, e sia lui sia Jean-Marie Serrau desideravano che Beckett traducesse il *play*, ma la risposta è inequivocabile: “as a translator I'm definitely out” (Harmon 1998: 134, 6 febbraio 1963).

Se come traduttore Beckett lavora prevalentemente da solo, nel passaggio all'autotraduzione preferisce inizialmente invece essere affiancato da traduttori professionisti.

3. Le collaborazioni con i professionisti

Certamente le prime (auto)traduzioni sia in francese dall'inglese, sia viceversa sono assistite da traduttori, almeno nelle prime fasi: i coniugi Janvier verso il francese per *Watt*, tradotto a varie riprese, dal 1961 al 1967 e oltre (cfr. Harmon, 1998: 208; il 24 aprile 1967) e per *From an Abandoned Work* verso *D'un ouvrage abandonné*; Richard Seaver (*The Expelled*, e *The End*) e Patrick Bowles verso l'inglese per *Molloy*. Ma, ad esempio, anche *All That Fall*, primo ritorno alla composizione in inglese dopo il decennio a prevalenza francofona, non è tradotto da Beckett, che lo fa invece tradurre da Robert Pinget (Beckett lo approva, ma non si sa fino a che punto intervenga). Sono noti i racconti che i traduttori fanno delle collaborazioni con Beckett: il suo contare sulle dita le sillabe delle parole, il suo preoccuparsi del ritmo, il suo conoscere a memoria le definizioni dei dizionari (cfr. Janvier e Vanquin-Janvier, 1990: 57-64). Seaver e Bowles raccontano quanto l'atteggiamento di Beckett di fatto li mettesse davanti a una riscrittura, più che a una traduzione. Seaver afferma che “[w]hat we ended up was not a translation but a complete redoing of the original. [...] I could not have taken the liberties that he did” (in Bair, 1978: 464).

⁴ L'edizione Faber riporta “An adaptation” sulla pagina del titolo (nei *Complete Dramatic Works*, Faber 1986, 1990, p. 335). Il paratesto nella pagina successiva afferma “An English adaptation of *La Manivelle*, a play for radio by Robert Pinget, which was first published in France by Editions de Minuit, Paris, and by John Calder (Publishers), London, in 1963”.

Per *Molloy*, Bowles inoltre racconta che “from the outset he stressed that it shouldn’t be merely ‘translated’; we should write a new book in the new language” (in Bair, 1978: 464). Per il tedesco, Beckett lavora fianco a fianco con i Tophoven, i quali affermano che “Per la nuova traduzione [di *Finale di partita* Beckett] impose il rinvio, non all’originale francese, peraltro da lui mai alterato, ma alla sua stessa versione inglese, come fosse questa il suo punto di riferimento nel gioco – preventivo e successivo – dei dislocamenti linguistici” (in Restivo, 1995: 242).

Tutti i professionisti che collaborano con Beckett sono concordi nel testimoniare la ricerca di un ritmo analogo all’originale e l’attenzione alle questioni sonore più che semantiche nel processo traduttivo.

Le collaborazioni alla traduzione verso l’inglese dei testi scritti in francese cessano molto presto (intorno al 1953), mentre verso il francese proseguono ancora per qualche anno, fino alla fine degli anni ’50 (1959, traduzione di *Embers in Cendres* con Robert Pinget).

4. Il bilinguismo di Beckett

Il bilinguismo letterario di Beckett, fattore chiave che permette all’autore di avere un *corpus* così vasto di testi autotradotti, si articola dunque in varie fasi (monolinguisma poliglotta in inglese, monolinguisma francofono e successivamente equilibrio dinamico tra le due lingue, inglese e francese), ma nasce da un bilinguismo tardivo: non si instaura nell’infanzia, non gli proviene dalla famiglia né dall’ambiente nel quale vive (come è noto, l’autore è un irlandese della media borghesia protestante). Beckett studia (quindi apprende, non acquisisce) francese e italiano a scuola, e poi al Trinity College di Dublino. Successivamente studia il tedesco. Nel suo caso, si può supporre sia proprio il bilinguismo a condurre l’autore alla poetica della spoliatura e del dubbio sulla lingua. Sono note le sue affermazioni sul perché, da un certo punto in poi, scelga il francese come lingua di scrittura (“French has the right weakening effect”, “en français c’est plus facile d’écrire sans style”; per una carrellata sulle motivazioni del passaggio al francese in varie interviste, lettere e così via, cfr. Cohn, 1973: 58-59 e Sebellin, 2008: 14-23); ma quello che Beckett ricerca è soprattutto la caduta degli automatismi e della retorica che sentiva di non riuscire a controllare nella propria madrelingua. Scrivere in francese lo libera da certe rigidità (cfr. Cohn, 1962 per l’uso del turpiloquio in francese) e lo costringe a un’attenzione costante, a un sospetto continuo nei confronti di ogni parola, e a un controllo faticoso quanto desiderato. Scrive infatti ad Alan Schneider: “I feel the old tug to write in French again, where control is easier for me, and probably excessive” (Harmon, 1998: 37. Lettera del 6 febbraio 1958). La lingua straniera, benché inizialmente più leggera sul piano delle associazioni e delle stratificazioni connotative, aggiunge un effetto defamigliarizzante (“*Unheimlich*”, cfr. Montini, 2007: 248-9) anche alle locuzioni più semplici, fino ai costituenti minimi della lingua. Dopo la fase di monolinguisma poliglotta in inglese (1929-1936), di

bilinguismo anglofono (1937-1945) e di bilinguismo francofono (1946-1953) (cfr. Montini, 2007), l'autore si avvia alla svolta definitiva, al bilinguismo letterario pieno, alla consapevolezza che quanto scrive in una delle sue due lingue, tra le quali non ha mai voluto scegliere ma che mantiene entrambe, dovrà poi essere tradotto nell'altra. E l'autore torna a scrivere in inglese solo quando da questa lingua materna si è definitivamente allontanato: Charles Juliet, riportando affermazioni di Beckett, sostiene che "il écrit maintenant en anglais, car cette langue est devenue pour lui la langue étrangère" (Juliet, 1986: 49; l'incontro con Beckett è avvenuto l'11 novembre 1977). L'autore si pone quindi in una posizione decentrata rispetto alla lingua, in uno spazio soglia che, pur essendo pienamente dentro il fatto linguistico, è tuttavia sempre sospettoso del fatto linguistico in sé. Si percepisce quindi tutta la fatica di far emergere la parola dal silenzio (all'opposto di Joyce, dove c'è una festosa esuberanza del linguaggio, che la critica ha definito barocca).

Questo aspetto della scrittura bilingue, solitamente intesa come raddoppiamento dell'appartenenza linguistica, per Beckett andrebbe forse meglio letta come *doppia estraneità* a ciascuna delle sue due lingue. Da questa prospettiva, prendono senso le affermazioni dell'autore, come ad esempio quella citata poc'anzi, e le altre riportate in numerose interviste. A Jackson, ad esempio, confida che la scelta del francese

s'était imposé à lui (...) au moment où il ressentit que l'anglais (...) lui dictait en quelque sorte la direction à suivre. 'J'était parlé par cette langue, je ne la contrôlait plus. (...) [L]orsque, quelques années plus tard, je m'aperçus, à l'occasion d'un voyage outre-Manche, que je ne savais plus l'anglais qu'on y parlais désormais, je compris que je pouvais me remettre à écrire dans cette langue. Depuis, les textes me viennent tantôt dans une langue, tantôt dans l'autre'. (Jackson, 1995: 13, citato anche in Arndorfer, 2002: 410)

In questo come in altri casi, Beckett fa riferimento ad un fenomeno che percepisce nel proprio vissuto ma che solo in tempi relativamente recenti è stato indagato da linguisti e neurolinguisti, ovvero l'influsso che anche la seconda lingua (L2) ha sulla prima lingua (o L1) (cfr. Cook, 2003). Se infatti la capacità della prima lingua di influenzare l'apprendimento della seconda è stato ampiamente studiato (un tempo il fenomeno veniva indicato come interferenza, ad esempio in Weinreich, *Languages in Contact*, dove peraltro veniva già suggerita una bidirezionalità della cosiddetta interferenza. Cfr. Weinreich, 1953: 1), e se il cervello del bilingue è campo di indagine già da diversi decenni, questo secondo aspetto è divenuto oggetto di analisi solo dalla fine del Novecento. Il volume di Cook, ad esempio, raccoglie una serie di interventi che studiano proprio questo ambito: come cioè nei bilingui (anche tardivi) la presenza della seconda lingua abbia conseguenze sull'uso della prima lingua, modificandone in qualche modo la struttura, o andando a modificare la competenza lessicale o *la rappresentazione del mondo*. In particolare,

Cook propone un modello di integrazione delle due lingue nel cervello del bilingue, che si sovrappongono in modo dinamico e non costante (e in modo variabile nello stesso soggetto a seconda dei momenti) (Cook, 2003: 6-11). Pare comunque accertato che la prima lingua (per Beckett l'inglese) non sia più la stessa in un soggetto divenuto bilingue: la produzione di Beckett anche nelle prime fasi, quindi (quella del monolinguisimo poliglotta), sarebbe stata già influenzata dalla presenza delle altre lingue (francese, in qualche misura italiano, e tedesco). E certamente, nel periodo che va dagli anni '60 in poi, in Beckett non c'è solo il bilinguismo a influenzare reciprocamente il suo mondo letterario, ma anche la consapevolezza di dover tradurre tutto ciò che scrive. Come non pensare, allora, che già all'atto di scrivere in qualunque delle sue due lingue letterarie, l'altra non sia già presente e operante?

5. Beckett autotraduttore

Sia della traduzione, sia dell'autotraduzione Beckett parla quasi sempre in termini piuttosto negativi: un compito impossibile, una fatica spaventosa per un risultato sempre al di sotto delle sue aspettative e di quello che riteneva di aver ottenuto nella versione originale. A proposito di *Fin de partie* Beckett scrive, ad esempio: "The text will lose much in translation of whatever quality it may have, and my feelings were always against translation" (Harmon, 1998: 13; il 16 aprile 1957).

Della traduzione de *L'Innommable*: "I am slogging away at the *Unnamable*. When it's out of the way I'll take what's left of my head in my shaky hands and have another go" (Harmon, 1998: 33; 29 gennaio 1958). E poi ancora: "I just promised I'd do my best and that's what I promise to you and Barney as soon as I get the *Innommable* finished. I must confess I feel the old tug to write in French again [...]. If my present presentiments are worth anything I probably won't succeed in writing in either" (Harmon, 1998: 37; 6 febbraio 1958).

Per quanto riguarda *Endgame* e *Krapp's Last Tape*: "Devine came over and we had lunch and went over *Endgame*. He had compared the French and the English very carefully and pointed out omissions (involuntary) in my translation. [...] I've been sweating on the French text of *Krapp* and have now a more or less tolerable version at last – and agreeable to the translator!" (Harmon, 1998: 49; 18 ottobre 1958) Quest'ultima affermazione, rispetto alle altre e all'abituale atteggiamento negativo evidente nelle citazioni precedenti e successive, appare come una dichiarazione trionfalistica di soddisfazione.

Su *Comment c'est*: "Translation of *Comment c'est* advances slowly. It's the most distasteful job I ever took on and I'm often on the point of giving up" (Harmon, 1998: 119; 19 gennaio 1962).

In generale: "And all the arrears of self-translation have me paralysed. I've been struggling with the new play" (Harmon, 1998: 125; 11 luglio 1962).

Pochi giorni dopo: “Faced now with even more than the usual wilderness of self-translation – *Comment c’est* into English, *H.D. [Happy Days]*, *Play* into French, i.e. all real work blocked for at least 6 months. *A chacun son petit enfer*” (Harmon, 1998: 131; 7 novembre 1962).

L’autotraduzione beckettiana come fenomeno letterario è stata interpretata come ripetizione (cfr. Grutman 2013, Fitch 1988, Beer 1996, e soprattutto Chamberlain 1987). Com’è noto, la ripetizione è la figura retorica centrale in Beckett, e compare sia come ripetizione semplice sia come ripetizione con variazione: il secondo testo potrebbe essere quindi letto come variazione sul primo, uno dei tanti modi possibili di ripetere, una dislocazione della figura retorica non immediatamente visibile al lettore, se non in una eventuale edizione bilingue.

Ad un certo punto della sua vita, Beckett è così consapevole del proprio autotradursi che inizia a lavorare sulla traduzione prima che il cosiddetto originale sia concluso, come se procedesse a una stesura parallela con contaminazioni reciproche tra una lingua e l’altra. L’autore (a mio parere già dai primi anni ’60) è consapevole della presenza latente dell’altro testo (nell’altra lingua) già quando inizia a scrivere la versione nella prima. Sa già che dovrà tradursi, e questo lo influenza già nella scrittura della prima versione. Questo fenomeno appare maggiormente identificabile negli anni ’60, quando la carriera autotraduttiva di Beckett diventa consuetudine consapevole, mentre è evidentemente meno rintracciabile agli inizi del fenomeno, come negli esempi qui di seguito.

6. Le tre tipologie di autotraduzione, ovvero: il ribaltamento delle gerarchie

6.1 Autotraduzione “delayed”

Nelle traduzioni “delayed” intervengono evoluzioni stilistiche dell’autore, modificazioni della sua poetica (che va verso la riduzione, la contrazione e il disseccamento, dopo la fase influenzata dall’esuberanza joyciana), per cui l’autore riduce come mostrano Montini e Anselmi nel caso di *Mercier et/and Camier* (cfr. Montini 2007 e Anselmi 2012). Le forti discrepanze delle traduzioni “delayed” appaiono come chiose interpretative, commenti o riferimenti comici all’altro testo, che si palesano solo nel confronto tra originale e traduzione. Montini ne riporta moltissimi esempi, e calcola che il testo tradotto è più breve dell’originale di circa un terzo. In uno dei molti esempi riportati da Montini, un alterco tra i due personaggi Mercier e Camier, di circa una quindicina di righe nell’originale, viene ridotta in traduzione a una frase riassuntiva e di commento (“Mercier called him back and an altercation ensued, too foolish to be recorded, so foolish was it”, *Mercier and Camier*, 30). Dalla traduzione appare chiaro che la dimensione comica emerge solo leggendo entrambe le versioni o giustapponendole in un’edizione con testo a fronte.

6.2 Autotraduzioni successive

Anche nelle traduzioni successive ci sono a volte discrepanze, a volte modifiche sostanziali (omissioni, aggiunte, sostituzioni), ma qui si aprono di nuovo vari scenari e varie ipotesi. Per quanto riguarda i testi teatrali, che sono nella categoria traduzioni “successive” fino almeno ai primi anni ’60, i cambiamenti apportati sono talvolta dovuti a considerazioni culturali o stilistiche (modificazione di alcuni toponimi in *Godot*, o della moneta nel passaggio dal francese all’inglese, in *Endgame* enfasi sui vari significati della parola *finish / end*, che è molto più ripetuta in inglese che in francese). Altre volte le modifiche sono dovute alla visione della messa in scena nell’altra lingua, più che a considerazioni di tipo estetico o traduttivo. Se qualcosa non funziona, viene alterato nella traduzione: il sasso in *Godot*, la scena del bambino in *Fin de partie*, che viene ridotta notevolmente. La spiegazione per quest’ultima omissione si trova di nuovo nelle lettere ad Alan Schneider, dove certe scelte paiono il risultato di un lavoro collettivo, più che di una scelta solo autoriale: “We cut most of the boy scene during rehearsal here because we found it dragged and also because Blin couldn’t bring it into line with his interpretation of the role. It’s not important and I think the play is better without it. It seemed to break the tension” (Harmon, 1998: 41; 17 marzo 1958). Qui si aprono nuove prospettive epistemologiche perché, benché l’autore considerasse la traduzione *Endgame* come un “poor substitute” di *Fin de partie*, la nuova versione sarebbe però quella aggiornata, corretta, migliorata: una bella copia della precedente. Si vengono quindi ad alterare le gerarchie d’autorevolezza originale-traduzione per come sono concepite sia nello scenario professionale sia in quello teorico. In altri casi, alcune differenze sono imputabili forse a errori o dimenticanze, come l’omissione di un brano nella versione inglese di *Godot*, cui nessuno aveva prestato attenzione fino alla ripresa statunitense del 1971, quando un attore legge entrambe le versioni e le confronta, chiedendo all’autore le motivazioni della cancellazione. La spiegazione non viene fornita, ma la traduzione sì (in Harmon, 1998: 244, 14 gennaio 1971), benché il testo inglese delle edizioni Faber non la reintroduca neppure nelle edizioni più recenti (le edizioni del testo in Inghilterra sono sostanzialmente due: una con tagli nel 1956, e una corretta nel 1965). Il testo delle edizioni inglesi rimane in qualche misura instabile a causa degli interventi della censura e di piccole modifiche autoriali che tendono a riallineare le versioni inglese e francese, talvolta recepite talvolta no (per un’analisi dettagliata del fenomeno, cfr. Bryden, 2010: xii-xiv).

Un caso di autotraduzione successiva di un testo teatrale tardo è *Not I / Pas moi*. L’analisi dei manoscritti mostra una chiara conservazione del ritmo nella trasposizione dei frammenti sintattici dei quali è costituito il testo: le unità di traduzione, individuabili dai puntini di sospensione, sono a volte frammentate in più unità, a volte accorpate per mantenere un andamento simile nelle due lingue (cfr.

Sebellin 2008). L'autore, quindi, tende al mantenimento della cadenza armonica delle battute, conservandone la dicibilità nelle diverse lingue. Ad esempio "when clearly intended to be having pleasure...", 1 unità (*Not I*: 377), diventa "alors qu'elle était présumée... toute évidence... éprouver du plaisir...", 3 unità (*Pas moi*: 84). L'aspetto delle declinazioni culturali in questo breve dramma è simile ad altri casi (ed esempio *Play / Comédie*, cfr. il paragrafo successivo) nei quali l'autore tende a rendere il testo non riconoscibile come traduzione dal punto di vista dei *realia* in un chiaro atteggiamento di tipo *domesticating* (nell'accezione che Venuti riprende da Schleiermacher, cfr. Venuti, 1995: 19-20 e seguenti; per esempi dettagliati di questo fenomeno si rimanda a Sebellin, 2008). Ad esempio, abbiamo l'eliminazione del toponimo ("Crocker's Acres") a favore di un'espressione neutra ("la vaine pâtre"). E poi: "good God!..." (*Not I*: 376 sgg.) passa per "grand Dieu" e poi per "nom de Dieu" (manoscritto 1396/4/26⁵) prima di arrivare alla versione definitiva che è "mère de Dieu!..." (*Pas moi*: 82 sgg.).

In alcuni casi, la giustapposizione dei due testi produce nuovi livelli di significato: l'espressione "speechless infant" (*Not I*: 376) – che la protagonista riferisce a se stessa bambina parlando di sé in terza persona – diventa prima "enfant sans défense privé de parole" (manoscritto MS 1396/4/25, datato marzo 1973) e poi semplicemente "enfant sans défense" (*Pas moi*: 82). Questa scelta traduttiva, se accostata all'originale, autorizza a leggere il flusso ininterrotto di parole che Mouth / Bouche rovescia fuori di sé come una forma estrema di difesa da una minaccia o da un pericolo. Ancora una volta, l'autorevolezza del singolo testo viene messa in discussione, appare invece necessaria la lettura di entrambi i testi per una disamina completa di ciascuna opera.

Nella traduzione di *Krapp's Last Tape / La dernière bande* (che invece non presenta tentativi di azzeramento dei *realia*, tutti mantenuti come nell'originale anche in francese) troviamo un tentativo di allineamento dei due testi a partire dalla traduzione verso l'originale. Il testo inglese presenta la descrizione "Wonderful woman, though" (*Krapp's Last Tape*: 218), mentre in francese abbiamo "Merveilleuse vieille cependant" (*La dernière bande*: 15). Nel 1958 il testo inglese è già stato pubblicato e sta per essere messo in scena negli Stati Uniti mentre l'autore sta lavorando alla traduzione. In una lettera ad Alan Schneider, durante la stesura di *La dernière bande*, Beckett decide che gli piace di più la traduzione e scrive all'amico regista: "Working on *Krapp* it occurred to me that 'Wonderful old woman though' is perhaps better than 'Wonderful woman though'. If you agree will you make the change in your script?" (Harmon, 1998: 49; 18 ottobre 1958). L'aggettivo *old* è un'aggiunta che si rende necessaria per Beckett a causa del suo lavoro sulla versione in francese con lo scopo evidente di uniformare i due testi correggendo una discrepanza che si viene a creare con la traduzione, e che va a modificare l'originale.

⁵ I manoscritti sono conservati presso l'archivio beckettiano (Beckett Manuscript Collection) dell'Università di Reading (UK).

L'allineamento o il tentativo di allineare i due testi anche a posteriori conferma che agli occhi dell'autore non c'è gerarchia di autorevolezza tra i due testi. Non risulta che questa variante sia stata inclusa in alcuna edizione inglese.

6.3 Autotraduzioni concomitanti

Poi c'è il fenomeno delle traduzioni concomitanti, riscontrabile negli '60. Nelle traduzioni concomitanti i due testi crescono insieme come una strana concrezione e si influenzano reciprocamente. Viene tanto più a mancare il nesso tra originale e traduzione, termini che perdono peso semanticamente. Il caso di *Play / Comédie* è un caso di traduzione concomitante pieno, poiché il lavoro sulle versioni inglese e francese del testo procede in parallelo. La scrittura in francese (scrittura?, traduzione?) segue quella in inglese, ma inizia quando il testo in inglese non è né completo né concluso. E l'analisi genetica dei due lavori mostra chiaramente che almeno in un caso la cosiddetta traduzione influenza il testo di partenza, modificandolo. Rimandiamo a Sebellin 2008 (capitolo 2) per una serie di esemplificazioni di questa procedura. Anche qui le considerazioni di ritmo influenzano la traduzione: appare evidente che le aggiunte o eliminazioni vadano tutte nella direzione di uniformare le battute per lunghezza, mentre marche culturali, *realia* e toponimi vengono tutti trasposti per adeguare la versione francese alla realtà culturale del paese. Nelle prime fasi di stesura, inoltre, compaiono espressioni inglesi nel testo francese e viceversa: le parole in lingua straniera rispetto a ciascun testo vengono eliminate solo in una fase avanzata della redazione. Il delinarsi di un orizzonte linguistico e culturale monolingue avverrebbe a posteriori, quando l'idea si cala in un testo concreto, o meglio in due testi ciascuno coerente al proprio interno sul piano culturale e linguistico.

Se per quanto riguarda *Play / Comédie* nella maggior parte dei casi la traduzione in francese appare *domesticating*, in almeno un caso Beckett sembra aver voluto inserire un gioco interlinguistico. Nel testo inglese viene impiegata l'espressione idiomatica "she smelled the rat" (*Play*: 308), che Beckett traduce inizialmente con una forma altrettanto idiomatica ("qu'elle découvrit le pot aux roses", manoscritto 1531/2), ma successivamente sostituisce con "elle sentait un rat" (*Comédie*: 12), riportata dal dizionario *Littre*: "Je sens un rat, je soupçonne quelque mauvaise farce. *Je sens un rat est une expression proverbiale qui veut dire soupçonner du danger*, GRIMM. *Corresp. t. IX, p. 50.*" Dal dizionario *Littre online* come riportato al terzo punto⁶. L'espressione non risulta essere diffusissima, e comunque rimanda all'espressione inglese. Che sia diffusa o meno, Beckett avrebbe potuto scegliere molti altri modi di dire ma sceglie questa espressione con l'intento – forse – di rivolgersi ad un pubblico bilingue, che riconosce il gioco interlinguistico, il legame con un altro testo, la marca di traduzione. Questa prassi è nota in altri

⁶ <https://www.littre.org/definition/rat.2>, ultima consultazione 6/2018.

testi, dove è stato notato che Beckett occasionalmente inserisce giochi di parole che rimandano alla versione nell'altra lingua. Beer cita un esempio tratto da *Malone meurt / Malone Dies* dove la famiglia Louis diventa Lambert nella traduzione: "together these names give Louis Lambert, the title of one of Balzac's novels [...]. Only when the two texts are set side by side can this reference be found. Such cross-lingual connections add a special dimension to readings of Beckett; they also raise important questions about the nature and authority of a single text" (Beer 1994: 218).

È noto inoltre che il testo tradotto va ad influenzare la versione originale, come nel caso della variazione cromatica che in inglese passa da "white with frozen dew" (manoscritto 1528/1 e 1528/2), a "grey with frozen dew" (manoscritti successivi e versione edita) solo dopo che in francese compare "Gris de givre" (manoscritto 1531/2, datato aprile/maggio 1963).

7. Conclusioni

Dai vari esempi fin qui riportati, pare possibile affermare che l'atteggiamento traduttivo di Beckett sia prevalentemente "domesticating", ovvero tendente a nascondere la provenienza estranea/esterna del testo; fanno eccezione alcuni testi come *Krapp's Last Tape*; ma l'autore sa prendersi indubbe libertà, che sarebbero precluse a un traduttore professionista. Citando Eco, nell'introduzione alla versione italiana di Anna Livia Plurabelle: "quando il traduttore è l'autore [...] ecco che questo autore può tradurre cercando di rimanere fedele non al suo testo così come si è depositato nella lingua di origine, ma alla sua poetica, che avrebbe potuto dare origine (e di fatto la dà) a un altro testo che ne rappresenti la realizzazione inedita in altra lingua" (Eco 1996: XVII).

Vi è comunque traccia di una costante nelle traduzioni teatrali, ovvero il desiderio di allineare i due testi teatrali apportando modifiche a partire da uno qualsiasi dei due, a prescindere che si tratti del cosiddetto originale o della traduzione, mostrando quindi che l'autore non gerarchizza i due testi in base a una presunta autorevolezza.

L'indebolimento delle posizioni reciproche fra testi (originale e traduzione) è analogo alla poetica di spoliazione e di allontanamento dalla lingua, non solo dalla lingua madre, che costituisce la marca del bilinguismo beckettiano, nel quale – come già detto – le due lingue si decentrano reciprocamente per rafforzare la presa di distanza dal linguaggio in sé. Ogni atto linguistico in Beckett, proprio per la posizione eccentrica e volutamente marginale che l'autore assume, è guardato con sospetto. Ne è la riprova la famosa lettera che già nel 1937 l'autore scrisse al suo amico Axel Kaun:

It is indeed becoming more and more difficult, even senseless, for me to write in official English. And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the

Nothingness) behind it. [...] Let us hope the time will come, thank God that in certain circles it has already come, when language is most efficiently used where it is being most efficiently misused. As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore a hole after another in it, until what lurks behind it – be it something or nothing – begins to seep through; I cannot imagine a higher goal for a writer today. (9 luglio 1937, in Cohn, 1983: 171-72. Trad. ingl. di Martin Esslin)

Esempi di questa distanza dalla lingua, di questa eccentricità o doppia estraneità, si trovano in due testi, l'uno nato in francese, l'altro in inglese e che in entrambi i casi mostrano un allontanamento dalla lingua e dai suoi automatismi:

Il s'en est fallu d'un cheveu qu'on ne s'y soit pendu. (*Il réfléchit.*) Oui, c'est juste (*en détachant les mots*) qu'on – ne – s'y – soit – pendu. (*En attendant Godot*, 78)

In questo caso, sembrano essere attivi i meccanismi di apprendimento linguistico, quando il discente confronta il proprio enunciato con la regola grammaticale appresa.

Il secondo esempio, invece, nasce in inglese, quando Winnie è incerta circa il pronome da usare a proposito dei capelli:

Oh well, what does it matter, that is what I always say, I shall simply brush and comb them later on, purely and simply, I have the whole – (*Pause. Puzzled.*) Them? (*Pause.*) Or it? (*Pause.*) Brush and comb it? (*Pause.*) Sound improper somehow. (*Pause. Turning a little towards WILLIE.*) What would you say, Willie? (*Pause. Turning a little further.*) What would you say, Willie, speaking of your hair, them or it? (*Pause.*) The hair on your head, I mean. (*Pause. Turning a little further.*) The hair on your head, Willie, what would you say speaking of the hair on your head, them or it? (*Happy Days*, 146)⁷

In questo secondo caso, sembra essere scomparsa in Winnie (ma in realtà nell'autore) la capacità di riconoscere una collocazione errata (cfr. Cook, 2003: 20-21) probabilmente a causa della diversa espressione presente nella seconda lingua, dove capelli – come del resto in italiano – richiede il plurale.

Anthony Cordingley, parlando della traduzione di *Comment c'est / How It Is* afferma che l'autore in questo testo tenta di fotografare il processo della scrittura nel suo farsi (Cordingley, 2007: 71-72), riportando Beckett al suo abituale ruolo di azzeratore di confini: se il *côté* letterario dei *translation studies* tende a porre maggiore attenzione al prodotto della traduzione, mentre quello traduttivo al processo della

⁷ Questi esempi si trovano anche in Cockerham 1975: 146-147.

traduzione (anche in termini di neuroscienze), Beckett come al solito sfuma i confini. Come afferma Cordingley, “[q]ui il narratore è alla ricerca di una formula che spieghi il suo modo di narrare. Suggestisce che la voce nel testo non è né una recitazione letterale, né una traduzione parola per parola, ma piuttosto una ripetizione della voce che egli sente nella sua testa, basata sulla forma piuttosto che sul senso, equiparando ritmo e suono” (Cordingley, 2007: 71-72).

L’osservare il processo nel suo porsi, in senso metanarrativo, riporta prepotentemente al centro della questione il nodo della scrittura come traduzione. Ma traduzione da cosa? Da quali voci? In che lingua?

Riprendendo Proust, Beckett – ben prima di diventare lo scrittore bilingue che sarebbe stato – pone le basi della propria poetica e fornisce una chiave di lettura della propria scrittura, della traduzione e dell’autotraduzione, e lo fa rimarcando l’equivalenza tra il lavoro di scrittore e quello del traduttore, come dalla lezione proustiana:

Now he sees his regretted failure to observe artistically as a series of ‘inspired omissions’ and the work of art as neither created nor chosen, but discovered, uncovered, excavated, *pre-existing within the artist*, a law of his nature. [...] *The artist has acquired his text: the artisan translates it.* “The duty and the task of a writer (not an artist, a writer) are those of a translator.” (Proust: 84)

Beckett dunque, nella sua lunga carriera di scrittore plurilingue, attraversa varie fasi traduttive caratterizzate da atteggiamenti che si modificano nel corso degli anni insieme alla poetica dell’autore; la duplicazione autoriale dei suoi testi in altra lingua offre una ricchezza polisemica al *corpus* beckettiano che ancora oggi fornisce spunti e apre a interpretazioni inedite e inesaurite.

Bibliografia

- Beckett, S., *En attendant Godot*, 1952, Paris, Minuit, 2004.
- Beckett, S., *Happy Days*, 1961, in S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber, 1990, pp. 135-168.
- Beckett, S., *Krapp's Last Tape*, 1958, in S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber, 1990, pp. 213-223.
- Beckett, S., *La dernière bande*, 1959, in S. Beckett, *La dernière bande suivie de Cendres*, Paris, Minuit, 2002.
- Beckett, S., *Not I*, 1973, in S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber, 1990, pp. 373-383.
- Beckett, S., *Pas moi*, 1974, in S. Beckett, *Oh les beaux jours suivi de Pas moi*, Paris, Minuit, 1974, pp. 79-95.
- Beckett, S., *Proust*, 1931, London, Calder, 1999.
- Anselmi, S., *On Self-Translation. An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*, Milano, LED, 2012.
- Arndorfer, M., "Raymond Federman: (Français) Anglais et viceversa", in F. Brugnolo, V. Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura. Atti del XXVIII Convegno Universitario di Bressanone (6-9 luglio 2000)*, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 405-413.
- Bair, D., *Samuel Beckett. A Biography*, 1978, London, Vintage, 1990.
- Beer, A., "Beckett's Bilingualism", in J. Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, CUP, 1994, pp. 209-221.
- Ceccherelli, A., G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013.
- Chamberlain, L., "'The Same Old Stories': Beckett's Poetics of Translation", in A.W. Friedman, C. Rossman, D. Sherzer (eds), *Beckett Translating / Translating Beckett*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1987, pp. 17-24.
- Cockerham, H., "Bilingual Playwright", in K. Worth (ed.), *Beckett the Shape Changer*, London–Boston, Routledge and Kegan Paul, 1975, pp. 139-159.
- Cohn, R., *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- Cohn, R., *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, 1983, London, Calder, 2001.
- Cook, V. (ed.), *Effects of the Second Language on the First*, Cleveland–Buffalo–Toronto–Sydney, Multilingual Matters, 2003.

- Cordingley, A., “La passione dell’autotraduzione: una prospettiva masocritica”, in A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 64-75.
- Eco, U., “Ostrigotta, ora capesco”, in J. Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, Torino, Einaudi, 1996, pp. V-XXIX.
- Ferraro, A., R. Grutman (sous la direction de), *L’Autotraduction littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- Fitch, B.T., *Beckett & Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto–London, University of Toronto Press, 1988.
- Grutman, R., “Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali”, in A. Ceccherelli, G.E. Imposti, M. Perotto (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 45-61.
- Harmon, M., *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Cambridge, MASS–London, UK, Harvard University Press, 1998.
- Jackson, J.E., “Le même et l’autre: l’écriture comme traduction”, in *Revue de Littérature Comparée*, 69 (1), 1995, pp. 13-18.
- Janvier, L., A. Vanquin-Janvier, “Traduire avec Beckett: Watt”, in *Revue d’Esthétique*, Numéro hors série, 1990, pp. 57-64.
- Juliet, C., *Rencontre avec Samuel Beckett*, s. l., Fata Morgana, 1986.
- Montini, C., “La bataille du soliloque” *Genèse de la poétique bilingue di Samuel Beckett (1929-1946)*, Amsterdam–New York, Rodopi, 2007.
- Restivo, G., “Nota a margine: la doppia *self-translation* di Samuel Beckett”, in J. Dodds, L. Avirovič (a cura di), *La traduzione in scena: teatro e traduttori a confronto. Atti del convegno*, Supplemento al numero 547-550 *La traduzione. Materiali II* (settembre-dicembre 1995), Trieste 17-19 novembre 1993, Roma, Ministero per i Beni culturali, Istituto Poligrafico–Zecca dello Stato, 1995, pp. 239-244.
- Salmon, L., M. Mariani, *Bilinguismo e traduzione*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- Sebellin, R., *L’originalità doppia di Samuel Beckett. Play / Comédie e Not I / Pas moi*, Roma, Nuova Cultura, 2008.
- Slote, S., “Bilingual Beckett: Beyond the Linguistic Turn” in D. Van Hulle, *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, New York, Cambridge University Press, 2015.
- Venuti, L., *The Translator’s Invisibility*, 1995, Oxon and New York, Routledge, 2005.
- Weinreich, U., *Languages in Contact*, 1953, The Hague, Mouton, 1974.