

*Aperto anche di notte*

**Proposte per una (ri)traduzione di *Nattåpent* di Rolf Jacobsen.**

**Analisi delle scelte e teoria della traduzione poetica.**



Andrea Romanzi

Masteroppgave i italiensk

Veileder: Marco Gargiulo

Institutt for fremmedspråk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Bergen

Høst 2015

*Mi piace  
chi sceglie con cura,  
le parole da non dire.*

**Alda Merini**

*- You should have been a poet.  
- I was. (Gesture towards his rags)  
Isn't that obvious?*

**Samuel Beckett**

## **Ringraziamenti**

I ringraziamenti per questo lavoro vanno innanzitutto al mio relatore, il Professor Marco Gargiulo, per il suo preziosissimo aiuto e il tempo dedicatomi, per aver messo a disposizione la sua esperienza, per lo scambio di idee e il continuo confronto costruttivo e stimolante. Ringrazio il traduttore e Direttore della biblioteca dell'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma, Bruno Berni, per l'immensa disponibilità dimostrata nei miei confronti, per l'aiuto e gli insegnamenti durante la fase di traduzione, e per aver condiviso con me i segreti di un traduttore dall'enorme esperienza. È doveroso inoltre ringraziare l'Istituto Italiano di Studi Germanici tutto – e in particolare il Presidente Giorgio Manacorda e il Direttore generale Renata Crea – per la cortesia, la disponibilità e la professionalità con cui mi hanno accolto durante le giornate di studio.

Ringrazio la mia famiglia, che, seppur lontana geograficamente, mi è sempre vicina, e che rappresenta una incrollabile certezza.

Infine ringrazio tutti gli amici, vecchi e nuovi, con cui ogni giorno condivido i momenti di lavoro e le pause, in quanto ognuno a modo suo, mi ha aiutato a portare a termine di questo lavoro.

## Indice

<b>Forord</b>	<b>6</b>
<b>Introduzione</b>	<b>7</b>
<b>1. La traduzione poetica: problem teorici e pratici</b>	<b>9</b>
1.1. Lotman e Jakobson: il problema del testo e l'intraducibilità della poesia	9
1.2. James Holmes e l'abbandono della normatività: le forme della traduzione	13
1.3. Umberto Eco: semiotica della fedeltà e <i>skopos theory</i>	16
1.4. La traduzione del testo poetico: il pentagramma di Buffoni	18
<b>2. La produzione letteraria di Rolf Jacobsen</b>	<b>23</b>
2.1. Il debutto: <i>Jord og jern</i> e <i>Vrimmel</i>	23
2.2. Il dopoguerra: <i>Fjerntog</i> e le altre raccolte	28
<b>3. <i>Nattåpent</i>: un'analisi delle scelte traduttive</b>	<b>34</b>
3.1. Il titolo	34
3.2. Le poesie	36
• <i>Gråsoner</i> / Zone d'ombra	36
• <i>Broenes skjønnhet</i> / La bellezza dei ponti	40

• <i>Sandheten / La verità</i>	42
• <i>O.K.- O.K. / O.K – O.K.</i>	44
• <i>Aldri før / Mai prima</i>	47
• <i>Kutt ut / Dateci un taglio</i>	49
• <i>Korall / Coralli</i>	51
• <i>Jam-jam / Jam-jam</i>	54
• <i>Spør igjen / Chiedere di nuovo</i>	57
• <i>Akseltrykk – hjertenød / Pressione assiale – crisi cardiaca</i>	59
• <i>Klippe – klistre / Tagliare – incollare</i>	61
• <i>Hiss deg ned / Calmati</i>	63
• <i>Trær om høsten / Alberi in autunno</i>	66
• <i>August / Agosto</i>	68
• <i>Tanker ved Sjodalsvatn / Pensieri sul lago sjodal</i>	70
• <i>Hør, lille du / Ascolta, piccolo uomo</i>	72
• <i>Anderledeslandet / Il Paese diverso</i>	74
• <i>Gresset / L'erba</i>	77
• <i>Plutselig i desember / D'improvviso. A dicembre.</i>	79
• <i>Symaskinen / La macchina da cucire</i>	81
• <i>Det var her / Era qui</i>	83
<b>Conclusioni</b>	<b>84</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>88</b>
<b>Appendice: <i>Nattåpent / Aperto anche di notte</i></b>	<b>91</b>

## Forord

Det å skrive en masteroppgave som handler om poesioversettelse både fra et praktisk og teoretisk perspektiv, og som gransker forholdet mellom to språkssystemer (det norske og det italienske) kommer fra min interesse for både språkstudier og oversettelse som instrument for mekling mellom kultursystemer.

Oversettelsestudier er et veldig bredt fag, som har røtter helt tilbake til Ciceros tid, og som veldig ofte virker uorganisert og flyktig, på grunn av en sameksistens mellom teorier og ideer som står i kontrast med hverandre. I mange år hadde teoretikere som mål å bearbeide en teori som kunne applikeres til alle problemene som dukker opp når man oversetter en tekst. Tvert imot, de siste årene ser tendensen annerledes ut: Teorisering innenfor oversettelsestudier har forlatt sin normativitet til fordel for et mer åpent tankesett, som ser på forskjeller mellom to språk som en styrke, snarere enn en hindring som bør tilintetgjøres.

Valget om å oversette *Nattåpent* av Rolf Jacobsen bygger på to grunner: for det første er Rolf Jacobsen en viktig figur innenfor den norske litteraturen, siden han er en av Norges mest fremtredende modernister, og for det andre finnes det en utgave av diktsamlingen oversatt på italiensk av Randi Langen Moen og Christer Arkefors gitt ut i 2006. En lingvistisk analyse av den italienske utgaven dannet grunnlag for en ny oversettelse som førte til en refleksjon over oversettelsen selv, men også til muligheten for å sammenligne de to versjonene.

Første kapittel viser til teori om poesioversettelse, der de teoriene jeg synes er viktigst og mest relevante blir presentert, mens kapittel to tar for seg en oversikt over Rolf Jacobsens forfatterskap. Det siste kapittelet er dedikert til en lingvistisk analyse og en diskusjon om mine forslag til oversettelse av de diktene som belyser interessante oversettelsesproblemer.

En masteroppgave som tar for seg oversettelsesteori og som bygger på en ny oversettelse av et verk kan være risikabelt, særlig fordi oversetteslesteori generelt – og poesioversettelse spesielt – er forskningsfelter som fremdeles kan virke uklare og misvisende. Jeg er bevisst på risikoen, men min vilje til å granske og reflektere over dette temaet er så stor at jeg er villig til å ta den sjansen.

## Introduzione

La scelta di scrivere una tesi di laurea specialistica in italianistica incentrata sia sul rapporto che intercorre tra le lingue, nella traduzione dal norvegese all'italiano, che sulla traduzione del testo poetico come problema teorico e pratico, nasce dall'interesse, profondo e congiunto, per lo studio delle lingue straniere, per il ruolo della traduzione come strumento di mediazione tra sistemi linguistici e sistemi culturali e per la poesia, intesa come espressione più alta delle possibilità dell'espressione linguistica.

Gli studi di traduzione rappresentano una disciplina molto ampia, il cui dibattito risale già ai tempi di Cicerone, e in cui si sono alternate voci e teorie discordanti, rendendola materia spesso disorganica e volubile. La volontà di ingabbiare la teoria della traduzione in un sistema che risultasse sempre vincente e risolutivo ha rappresentato per anni l'obiettivo che molti teorici si proponevano di raggiungere, senza però alcun successo concreto e stabile. Negli ultimi anni, però, si è assistito ad un cambiamento di direzione, in quanto la teorizzazione in materia di traduzione sembra abbandonare quella normatività cui si era anelato, per abbracciare un nuovo pensiero, più aperto, che guarda alle differenze tra le lingue come punti di forza nel loro rapporto, piuttosto che come ostacoli da eliminare.<sup>1</sup>

Tornando all'argomento specifico di questa tesi, è noto che, a differenza del testo in prosa, nel testo poetico si instaurano legami extra-ordinari tra l'aspetto semantico delle parole e il loro involucro fonetico: sono proprio tali legami a rendere la traduzione del testo poetico una sfida ancora più complessa. La scelta di tradurre la raccolta di poesie di Rolf Jacobsen, dal titolo *Nattåpent*, datata 1985, si basa su motivazioni diverse: innanzitutto l'importanza della figura di Rolf Jacobsen nel panorama letterario norvegese in quanto poeta modernista per eccellenza, legato a temi tipici della cultura norvegese (basti pensare al ruolo che la natura gioca nei suoi componimenti), e, in secondo luogo, l'esistenza di una traduzione in italiano a cura

---

<sup>1</sup> Per la storia della teoria della traduzione letteraria, come si vedrà anche nel Capitolo I, faccio riferimento a:

- Mounin, G., 1965;
- Berman, A., 1992;
- Nergaard, S. (a cura di), 1995;
- Venuti, L., (a cura di), 2000;
- Bassnett, S., 2002;
- Eco, U., 2003;
- Venuti, L., 2008;

di Randi Langen Moen e Christer Arkefors, pubblicata nel 2006. L'analisi linguistica di questa versione ha suggerito questo lavoro per una seconda traduzione in italiano, che è entrata a far parte dell'oggetto della mia tesi<sup>2</sup>, permettendo oltre che una riflessione sulla traduzione in sé, anche la possibilità di un confronto tra le due versioni.

Il primo capitolo di questo lavoro è dedicato alla teoria della traduzione poetica, per cui ho ritenuto opportuno presentare le teorie più influenti e, a mio avviso, più rilevanti degli ultimi cinquant'anni. Nel secondo capitolo invece, una breve biografia di Rolf Jacobsen accompagna un breve *excursus* sui suoi lavori precedenti a *Nattåpent*. L'ultimo capitolo, infine, è dedicato all'analisi linguistica e ad una discussione sulle scelte traduttive di quelle poesie che presentano problematiche interessanti e che suggeriscono spunti di riflessione sui due sistemi linguistici. Ogni scelta traduttiva presentata non vuole essere una soluzione, piuttosto una proposta che deriva da uno studio linguistico compiuto all'interno dei due sistemi italiano e norvegese, mettendoli a confronto e individuandone punti di contatto e di divergenza. Tale analisi però non vuole ridurre l'atto traduttivo ad un mero calcolo matematico di individuazione delle equivalenze, ma tiene bene in considerazione l'aspetto psicologico e personale del poeta, empatizzando con il suo vissuto e la sua esperienza del mondo.

Un lavoro di ricerca incentrato sulla teoria della traduzione a cui segua l'opera di ritraduzione di una raccolta di poesie può risultare rischioso, in quanto la teoria della traduzione, e in particolar modo della traduzione poetica, è, ancora, un campo di studi a tratti confuso e frammentato, quando non fumoso e fuorviante. In questo campo di indagine si alternano, infatti, voci che sono in forte contrasto o che differiscono tra loro solo per piccole sfumature e ogni proposta di traduzione può essere ovviamente criticata e contestata. Dal canto mio sono ben cosciente di tale pericolo, ma la volontà di approfondire e riflettere su questo tema è più forte della paura di correre questo rischio.

---

<sup>2</sup> La proposta di traduzione di *Nattåpent* si trova in *Appendice*.

## Capitolo 1

### La traduzione poetica: problemi teorici e pratici

#### 1.1 Lotman e Jakobson: il problema del testo e l'intraducibilità della poesia

A partire dalla metà del XX secolo il modo di approcciarsi allo studio della traduzione cambia notevolmente. Nonostante essa sia vista, ancora oggi, come un'attività secondaria e marginale, dal secondo dopoguerra si tenta di sistematizzare e di individuare una scienza della traduzione che dia forma ad una disciplina indipendente e che non sia intesa soltanto come una branca degli studi di letterature comparate o della linguistica. A questi tentativi di conferire dignità e unità alla disciplina in questione sono stati dati nomi diversi: a partire dagli anni '50 si parlerà di 'scienza della traduzione', 'teoria della traduzione', 'traduttologia', e infine '*translation studies*'. Ad ogni denominazione corrisponde un campo di indagine diverso, sempre più macroscopico, che sia quello della parola, del testo o della cultura (Nergaard 1995: 3-4).

L'evoluzione e il crescente interesse per i *translation studies* comportano l'avvicinarsi di un gran numero di teorie e di linee di pensiero diverse, molto spesso in contrapposizione tra di loro. Ancora oggi, gli studi di traduzione sono una disciplina a tratti disorganica, a causa dei numerosi interventi di voci diverse, che la rendono una materia molto articolata e in costante mutamento. Dagli anni '80, però, la traduzione sembra acquisire maggiore organicità e la dignità che merita, come si legge in Bassnett (2002: 1), infatti:

The 1980s was a decade of consolidation for the fledgling discipline known as Translation Studies. Having emerged onto the world stage in the late 1970s, the subject began to be taken seriously, and was no longer seen as an unscientific field of enquiry of secondary importance. [...] Once perceived as a marginal activity, translation began to be seen as a fundamental act of human exchange. Today,

interest in the field has never been stronger and the study of translation is taking place alongside an increase in its practice all over the world.

La traduzione in genere, intesa come processo di interpretazione di un significato in un testo in lingua originale (testo di partenza, d'ora in avanti TP), e la sua riproduzione in un testo in una lingua diversa (testo di arrivo, d'ora in avanti TA), ha suscitato nel corso dei secoli, e continua a suscitare tutt'oggi, un grande dibattito in merito alle strategie da adottare e all'etica da seguire. Un campo di studio e di dibattito ancora più articolato e complesso risulta essere quello della traduzione del testo poetico. In quest'ambito, sia il processo di produzione che quello di ricezione dell'opera sottostanno a leggi e meccanismi diversi rispetto a quelli che entrano in funzione nel momento creativo di un testo di altro genere. La funzione primaria del linguaggio, ossia l'interscambio di informazioni tra due parlanti che condividono lo stesso codice linguistico, avviene secondo regole date a priori rispetto ad un modello ben preciso. Tale modello lo possiamo individuare nella dicotomia tra *langue* e *parole* così come fu definita da F. de Saussure: durante lo scambio linguistico, i due interlocutori possiedono la *langue* (assieme quindi a tutte le sue strutture e agli insiemi di parole) ancor prima di compiere l'atto di *parole*.

Quando si comunica attraverso l'arte, invece, fa notare J.M. Lotman, la trasmissione dell'informazione avviene in modo diverso. Alla base del processo, per tanto, avremo sempre una comunicazione linguistica elementare, durante la quale però l'attenzione si sposterà dall'informazione trasmessa all'intreccio e al tema:

Interviene nell'arte, accanto alla trasmissione di un determinato messaggio – interpretando un ruolo non minore, se non addirittura maggiore –, l'informazione sul codice. Dal momento che l'opera d'arte è il modello di un determinato evento del mondo, la visione del mondo sociale e artistica dell'autore, la sua concezione della struttura del mondo, quale si incarna nella struttura dell'opera, diviene parte essenziale dell'informazione racchiusa nel testo. Tuttavia il rapporto testo/codice in letteratura è notevolmente più complesso che nella lingua. Il codice è ben lontano dall'essere sempre dato in anticipo all'ascoltatore (Lotman 1964: 261-262).

Il compito del lettore quindi si fa più difficile: egli non dovrà soltanto recepire ed interpretare un messaggio, ma dovrà dedurre a posteriori come funziona il codice attraverso cui viene prodotto il testo, che è strutturato secondo una percezione artistica

e a volte fortemente soggettiva dell'artista. Tale percezione inciderà sui dettagli del testo che diverranno elementi strutturali che sarà necessario interpretare in base a relazioni extra-testuali e che possono appartenere a strutture storico-sociali, culturali e psicologiche dell'autore. Per riuscire a comprenderlo, il lettore, ed eventualmente il critico o il traduttore, dovranno rapportarsi a tali strutture che si trovano al di fuori del testo. Non sempre tale operazione è semplice e immediata: basti pensare alla lettura di un testo scritto in un'epoca diversa e molto lontana dal presente, per cui un lettore dovrà rapportarsi a strutture extra-testuali molto diverse rispetto a quelle a cui fece riferimento l'autore al momento della stesura del testo, oppure alla lettura di un testo fortemente legato ad una cultura molto lontana da quella del lettore. Questo carattere di extra-testualità è presente in tutti i tipi di testo letterario e può rappresentare uno dei primi ostacoli in un processo di ricezione prima, e di traduzione poi.

Come il testo letterario, anche il testo poetico è strutturato su tre livelli suddivisi tra due piani: sul piano del contenuto individuiamo la *fabula* e l'intreccio (o *sjuzet*, come definito dai formalisti russi), mentre sul piano dell'espressione abbiamo il discorso.<sup>3</sup> In traduzione, un testo d'arrivo, ipoteticamente, mirerà a mantenere questi tre livelli: non ci saranno grandi problemi nel tradurre gli elementi del piano del contenuto, ma sarà molto più difficile lavorare con il piano dell'espressione. In un testo poetico, infatti, i profondi legami semantici che si instaurano in base al rapporto tra l'involucro della parola e il suo significato rappresentano la vera sfida per un traduttore. Come fa notare Lotman nell'opera *Lectures on Structural Poetics: Introduction, the Theory of Poetry* del 1964, i problemi principali della traduzione poetica si trovano nella trasmissione di quell'originalità ideologica e nazionale del testo di origine e nella particolarità dei mezzi linguistici utilizzati. È proprio il grado di densità dei legami semantici a livello fonologico e grammaticale che innalza una traduzione poetica al livello di una sfida che appare insuperabile. Cosciente di questa realtà, Roman Jakobson affermava che la poesia è intraducibile:

In poetry, verbal equations become a constructive principle of the text. Syntactic and morphological categories, roots, affixes, phonemes and their components (distinctive features) – in short, any constituents of the verbal code – are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation according to the principle

---

<sup>3</sup> Cfr. Eco 2010: 140.

of similarity and contrast and carry their own autonomous signification. Phonemic similarity is sensed as semantic relationship. The pun or to use a more erudite, and perhaps more precise term – paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable (Jakobson 1959: 238).<sup>4</sup>

Secondo Jakobson, quindi, una traduzione vera e propria del testo poetico è impossibile, l'unica strada percorribile è quella di una trasposizione creativa. Il problema principale risiede nella paronomasia, ossia nell'accostamento di due parole (definite paronimi), che hanno suono simile ma significato diverso. I due termini in questione potranno essere simili per i fonemi che formano la radice presentando solitamente un'alternanza vocalica (paronomasia apofonica), oppure per le sonorità su cui cade l'accento (paronomasia isofonica). Questa stretta correlazione tra aspetto fonetico e aspetto semantico conferisce alla parola poetica una potenza evocativa molto maggiore rispetto alla parola in prosa, concetto ben chiaro ai formalisti russi prima, e anche agli strutturalisti poi. Tenendo in considerazione che G. Genette, nella sua opera *Mimologics* del 1976, cita a tal proposito Shklovsky, indicando come nel linguaggio poetico la funzione comunicativa retroceda e passi in secondo piano, facendo acquisire un valore autonomo alle risorse linguistiche che in questo modo conferiscono un carattere di percettibilità alle parole. La poesia vista quindi come struttura palpabile in cui la funzione primaria non è quella comunicativa, bensì quella estetica: secondo i formalisti tale caratteristica si troverebbe alla base dell'evoluzione letteraria, per cui l'erosione e il logorio delle vecchie forme espressive le rende abituali e quindi "trasparenti". A tale decadimento si risponde con il rinnovamento delle forme ormai impercettibili, sostituendole con forme nuove che però non mirano a creare nuovi concetti, ma piuttosto nuove formulazioni estetiche. La poesia quindi rompe deliberatamente con qualsiasi forma 'pratica' e tale rottura la eleva a forma d'arte per eccellenza (Genette 1995: 238).

---

<sup>4</sup> Roman Jakobson 1959, 238.

## 1.2 James Holmes e l'abbandono della normatività: le forme della traduzione

Prendendo a esempio le teorie di Lotman e Jakobson presentate nel paragrafo precedente, ci troviamo di fronte ad una delle tante dicotomie che emergono quando si parla di traduzione in generale, e di traduzione poetica in particolare: traducibilità contro intraducibilità del testo. Molte delle teorie che si sviluppano intorno agli anni '50 e '60 mirano a fornire una norma da seguire nel momento in cui si intende tradurre. A spezzare questo tipo di pensiero normativo è lo studioso James S. Holmes che, in *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form* del 1969, afferma che per una teorizzazione della traduzione sia necessario prescindere da una norma e prendere in considerazione varie situazioni traduttive. Nel suo saggio, Holmes prende spunto dalla suddivisione dei fenomeni letterari operata da Roland Barthes in due grandi gruppi; il primo gruppo include tutte quelle opere in cui il linguaggio parla di oggetti e fenomeni che – immaginari o meno – siano esterni e anteriori al linguaggio (poesia, narrativa e teatro), mentre al secondo gruppo appartengono quelle opere che non riguardano direttamente il 'mondo', ma che trattano delle formulazioni linguistiche fatte da altri, ossia un commento sul commento (Barthes 1964: 126).<sup>5</sup>

In base a questa suddivisione, Holmes realizza un sistema a due ramificazioni, in cui il processo di traduzione dà vita a scritti che possono appartenere alla metaletteratura di interpretazione da una parte, e alla metaletteratura in versi o poetica dall'altra.

---

<sup>5</sup> Nella versione originale in "Criticism as language" 1964 nella rivista *The critical moment: Essays on the nature of literature*: «Speak about objects and phenomena which, whether imaginary or not, are external and anterior to language». «Deals not with 'the world', but with the linguistic formulations made by others; it is a comment on a comment».



La schematizzazione di Holmes mostra chiaramente come la traduzione in versi, la cosiddetta metapoesia, sia l'unica espressione linguistica in cui coesistono sia la componente interpretativa sia quella poetica.

Form four (4), the verse translation, is like all the previous forms interpretative in intent, and like form three (3) determinate in length and subject matter; at the same time it is fundamentally different from them, and like the remaining three forms, in the very basic fact that it makes use of verse as its medium, and hence manifestly aspires to be a poem in its own right about which a new fan of meta-literature can take shape (Holmes 1969: 23-24).

Tenendo in considerazione proprio questa forma traduttiva, la questione su quale sia la forma più adatta in cui rendere il testo d'arrivo non tarda ad arrivare: Holmes, riferendosi all'articolo del 1967 *Translation as a decision process* di Jiří Levý, afferma che nel processo decisionale rappresentato dalla traduzione sia auspicabile allontanarsi da qualsiasi tipo di prescrittivism, e piuttosto propendere per un approccio descrittivista che analizzi sistematicamente le soluzioni trovate.

I tipi di approccio traduttivo di cui parla Holmes sono quattro:

- la **forma mimetica**, in cui il traduttore cerca di mantenere, per quanto sia possibile, la forma dell'originale, o perlomeno di produrre un testo che sia simile nell'aspetto metrico al testo di partenza. La metapoesia mimetica richiede al lettore di lingua d'arrivo uno sforzo maggiore, poiché egli dovrà ampliare il suo orizzonte letterario per accettare e metabolizzare delle forme estranee alla sua tradizione letteraria, in quanto

la forma mimetica tende a mantenere quel senso di esoticità ed estraneità della cultura che il testo in lingua di partenza porta con sé. È interessante notare, inoltre come Holmes sottolinei che la scelta di adottare la forma mimetica in una traduzione sarà più comune in un periodo in cui la cultura di arrivo sia più aperta ad impulsi esterni e le norme letterarie vengano messe in discussione;

- la **forma analogica**, invece, si concentra sulla funzione che assume la forma del poema in lingua originale e tenta di individuare una forma che ricopra lo stesso ruolo (o svolga la stessa funzione) nella lingua d'arrivo: ad esempio *Illiade* e *Gerusalemme liberata*, in quanto poemi epici, saranno tradotti, secondo tale scuola di pensiero, in distici eroici o in *blank verse* per quanto riguarda l'inglese;
- la **forma derivata dal contenuto**, in cui il punto di partenza del traduttore non è la forma della poesia originale ma piuttosto l'aspetto semantico: sarà proprio su questo aspetto, sul contenuto della poesia, che si definirà la sua forma;
- la **forma estranea**, infine, è una forma il cui risultato non si basa né sulla struttura né sul contenuto della poesia originale (Holmes 1969: 21-28).

È interessante notare come Holmes definisca l'approccio mimetico come ottimista rispetto alla possibilità di trasferimento culturale (che sottende comunque a una visione dualistica della natura poetica, per cui il poeta individua una forma che farà da palcoscenico alle sue idee, scindendo così forma e contenuto), mentre la forma derivata dal contenuto viene indicata come pessimista in questo senso, poiché:

[It] is a corollary of an organic and monistic approach to poetry as a whole, since form and content are inseparable (are, in fact, one and the same thing within the reality of the poem), it is impossible to find any predetermined extrinsic form into which a poem can be poured in translation and the only solution is to allow a new intrinsic form to develop from the inward workings of the text itself (Holmes 1969: 28).

### 1.3 Umberto Eco: semiotica della fedeltà e *skopos theory*

L'opposizione forma-contenuto rappresenta una costante che possiamo individuare in quasi tutte le teorie elaborate nel corso del tempo e che pongono il traduttore di fronte ad una scelta: allo stesso modo, un altro tipo di opposizione prende in considerazione la fedeltà o infedeltà del traduttore rispetto al testo poetico. Molto interessante è la posizione di Umberto Eco in questo senso: nella sua teorizzazione sulla traduzione, Eco sposta l'attenzione dai sistemi linguistici ai testi. Il problema dell'incommensurabilità dei sistemi linguistici viene risolto nel momento in cui si pensa alla traduzione come ad un'operazione che avviene tra due testi, quindi: a quale testo bisogna essere fedeli? Al testo d'origine o a quello d'arrivo? In base a tale contrapposizione si avranno traduzioni *target oriented*, che mirano a rendere il testo facilmente assimilabile dalla cultura di arrivo, naturalizzando gli elementi culturo-specifici del TP, oppure traduzioni *source oriented* in cui vengono mantenuti gli elementi della cultura di partenza. Il traduttore del testo poetico, però, si muove in maniera inversa rispetto al poeta: quest'ultimo ha a che fare con il linguaggio in movimento e, nel mare delle infinite possibilità offerte dal sistema linguistico che utilizza, il poeta non sa quale sarà la forma che avrà il suo componimento. Al contrario il traduttore lavora con un linguaggio fisso, quello del testo d'origine, e dovrà smontare gli elementi del testo, metterne in circolo i segni e restituirli al linguaggio. Il traduttore è già a conoscenza di quale sarà la forma finale del testo.

Per la traduzione di testi che hanno finalità estetica, Eco suggerisce di considerare la possibilità di una 'equivalenza funzionale', ossia tentare di riprodurre lo stesso effetto dell'originale: tale strategia si rifà alla *skopos theory*, così come teorizzata da Hans Vermeer negli anni 80. Questa teoria si rifà all'idea della traduzione come *translational action* a cui, in quanto 'azione', è attribuito uno 'scopo'. Un effetto pratico della *skopos theory* è rappresentato da una nuova considerazione del valore del testo di origine, che deve essere analizzato in base all'effetto che produce nella cultura di partenza: in base a tale analisi il traduttore dovrà essere in grado di spiegare il 'perché' egli decida di tradurre in un certo modo, identificando un obiettivo al quale il *translatum* dovrà sottendere:

The point is that one must know what one is doing, and what consequences of such action are, e.g. what the effect of a text created in this way will be in the target culture and how much the effect will differ from that of the source text in the source culture.<sup>6</sup>

In tal senso è interessante prendere in considerazione l'analisi, proposta da Eco, della traduzione della poesia di T.S. Eliot *The love song of J. Alfred Prufrock* in italiano e in francese. Il distico finale della poesia recita così:

In the room the women come and go  
Talking of Michelangelo

Come fa notare Eco, in questi due brevi versi di chiusura troviamo tre importanti elementi: il primo è l'immagine delle donne che si muovono in maniera confusa nella stanza, il secondo elemento chiave è l'argomento di conversazione delle donne – Michelangelo – che ci lascia immaginare di trovarci in un contesto raffinato, e infine la rima che chiude i due versi. Le due traduzioni, quella italiana a cura di Roberto Sanesi e quella francese eseguita da Pierre Leyris seguono due diverse strategie:

Nella stanza le donne vanno e vengono  
Parlando di Michelangelo.

Dans la pièce le femme vont et viennent  
En parlant des maitres de la Sienne.

In italiano, Sanesi ha deciso di mantenere il primo elemento di movimento disordinato delle donne nella stanza, non ha cercato alcun equivalente culturale al secondo elemento e ha perduto la rima. Al contrario, la traduzione francese, per mantenere la rima in chiusura, modifica il contenuto della poesia: in questo caso la bilancia pende dalla parte dell'espressione piuttosto che da quella del contenuto, per cui le donne inglesi non parlano più del genio rinascimentale Michelangelo. Le possibili soluzioni sono molte: Sanesi avrebbe potuto trovare un equivalente al 'Michelangelo' del testo d'origine che sarebbe risultato *esotico* ad un lettore italiano

---

<sup>6</sup> Cito dalla traduzione di Chesterman in Venuti 2000: 221-223

(Eco propone in questo caso un Marlowe) ma preferisce mantenere l'elemento originale, chiedendo così al lettore del testo d'arrivo di fare uno sforzo, ricordando che il TP è in lingua inglese.

La traduzione del Prufrock è stata determinata sia dal momento storico in cui è stata fatta sia della tradizione traduttoria in cui si inserisce. Si può definire fondamentalmente “fedele” solo alla luce di certe regole interpretative che una cultura (e la critica che la ricostruisce e la giudica) hanno previamente [...] concordato. (Eco: 1995: 145)

Da queste parole di Eco è evidente che i fattori che influenzano le scelte traduttive sono molteplici e che dipendono sia dalla personalità del traduttore ma anche dal contesto e dal momento storico in cui ci si trova quando la traduzione viene eseguita. Tutti questi fattori concorrono a definire quel *circolo ermeneutico* che si avvolge attorno al testo: la traduzione può essere intesa come una scommessa interpretativa per cui è necessario interpretare un contesto nelle sue parti per giungere a un tutto. Nel caso appena analizzato, è interessante notare come Sanesi si affidi al lettore italiano, sperando che non si adagi su quel “Michelangelo” recependolo come un elemento domestico, ma tenendo a mente la cultura da cui proviene il testo, e quindi prendendo in considerazione il contesto. La scommessa interpretativa, in questo caso, consente a Sanesi di rimanere fedele al testo.<sup>7</sup>

#### **1.4 La traduzione del testo poetico: il pentagramma di Buffoni**

Negli ultimi anni, molti studiosi di *traduttologia* hanno cercato di avvicinarsi a una teoria della traduzione che fosse meno normativa e più aperta. In tal senso, molto interessanti sono gli spunti proposti da Franco Buffoni nel saggio *La traduzione del testo poetico* che apre la raccolta dal titolo omonimo, in cui Buffoni fa riferimento allo stato di *impasse* a cui il rapporto duale finora proposto ha condotto. Il primo passo da compiere per uscire da tale situazione è quello di abbandonare l'idea di superiorità del testo di partenza rispetto al testo d'arrivo, come ricorda Buffoni citando Blanchot (*Traduire*, 1971) si può fare riferimento all'idea di movimento delle

---

<sup>7</sup> Cfr. Eco in Nergaard 2010.

lingue ('la solenne deriva delle opere letterarie') e al compito del traduttore che utilizza la differenza tra le lingue per risvegliare, nella propria lingua, una presenza di ciò che in origine era differente. La differenza tra due lingue non è più un elemento da abolire, ma è uno strumento che concorre al naturale movimento del linguaggio nel corso del tempo. Il testo si muove in avanti dunque, verso il futuro, ma in ambito traduttivo è stato dimostrato come sia importante, allo stesso tempo, volgere lo sguardo al passato. A tal proposito, Buffoni fa riferimento al saggio di Lorenzo De Carli dal titolo *Proust. Dall'avantesto alla traduzione*, in cui si prendono in esame diverse traduzioni italiane della *Recherche* di Marcel Proust, mostrando in quale misura i traduttori che "hanno potuto (e voluto) accedere anche all'avantesto (nel caso di Proust, ovviamente, i *Cahiers*), avendo colto il percorso di crescita, di germinazione, subito da quel particolare passaggio proustiano, siano poi stati in grado di renderlo con maggiore consapevolezza critica ed estetica." (Buffoni 2004: 18-19).

Nel paradigma definito da Buffoni però, oltre ai concetti di 'movimento' e di 'avantesto', trovano posto altri tre elementi che permettono di guardare la traduzione sotto una luce nuova: 'intertestualità', 'poetica' e 'ritmo'.

L'intertestualità vede un testo come una costruzione che si basa su altri testi, un "mosaico di citazioni" e un "assorbimento e trasformazione di un altro testo" (così come lo definisce Julia Kristeva nel saggio *Word, Dialogue and Novel* del 1966). Questa idea di testo, libera la traduzione da quel compito ingrato che le era stato assegnato, ossia di riprodurre totalmente il testo di partenza, ma piuttosto fa della traduzione un processo di produzione e riproduzione, di analisi critica e sintesi poetica, di ricezione critica di un modello straniero che sarà poi opportunamente e attivamente modificato. Il modo in cui il poeta si relaziona al testo, il sistema tecnico, le norme operative e la sua moralità sono tutti elementi che concorrono a definire la 'poetica', ossia il quarto elemento sul pentagramma di Buffoni. Per esemplificare cosa intende per poetica, Buffoni fa riferimento alla traduzione eseguita da Paul Celan di un verso del sonetto 105 di Shakespeare: "*Therefore my verse to constancy confined*". Peter Szondi, nel suo studio critico della traduzione di Celan, nota come il verso precedente venga reso in tedesco: "*In der Beständigkeit, da bleibt mein Vers geborgen*", con la 'costanza' (*Beständigkeit*) – il tema dell'intero sonetto – che diviene elemento strutturale del verso in traduzione. Questa scelta rispecchia una comprensione critica e profonda del testo d'origine, che permette una traduzione scevra da qualsiasi tipo di costrizione normativa. La traduzione quindi vista non più

come copia, ma come atto poetico, non più come un semplice prodotto di derivazione, ma come una ricreazione dotata di una sua dignità e identità poetica.

Per quanto riguarda il ritmo, infine, quinto e ultimo elemento preso in considerazione da Buffoni, è compito del poeta – e quindi anche del traduttore – trovarlo, in quanto: “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.” (Buffoni 2004: 25).

Movimento, avantesto, intertestualità, poetica e ritmo sono dunque i cinque elementi essenziali che concorrono in primo luogo alla costituzione del testo artistico, ma ne rendono inoltre possibile la traduzione, poiché possono essere rielaborati conferendo all’opera quello stato di *afterlife* del testo di cui parla Walter Benjamin nel suo saggio *The Task of the Translator* del 1923. In questo saggio Benjamin dice infatti che:

For a translation comes later than the original, and since the important works of world literature never find their chosen translators at the time of their origin, their translation marks their stage of continued life. The idea of life and afterlife in works of art should be regarded with an entirely unmetaphorical objectivity. (Bullock 2002: 255)

È evidente come, tale modo di intendere la traduzione faccia inevitabilmente pendere l’ago della bilancia verso l’universo della possibilità, o per meglio dire delle possibilità. Utilizzo il plurale per indicare che per qualsiasi testo su cui si lavora, le possibilità traduttive esistenti sono molteplici e, come mi è stato suggerito da Bruno Berni (durante le giornate di studio presso l’Istituto Italiano di Studi Germanici), è importante per il traduttore mantenere una certa flessibilità, evitando di legarsi in maniera radicale ad una piuttosto che ad un’altra strategia o filosofia. Un ennesimo fattore da tenere in considerazione è il traduttore stesso, inteso non solo come macchina ma come essere umano, capace di scelte che dipendono anche dalla sua esperienza e dalla sua personalità, e non soltanto da un mero calcolo matematico delle equazioni esistenti o individuabili tra le lingue e le culture che si incontrano e si scontrano quando si traduce. Alla luce degli elementi indicati da Buffoni e della possibilità (o necessità) di ricombinarli durante il passaggio da una lingua all’altra, e della caratteristica di ‘umanità’ del traduttore, possiamo affermare, con le parole di Franco Fortini in *Lezioni sulla traduzione*, che il traduttore:

Nell'atto di costruire un nuovo testo nella lingua d'arrivo a partire da quello che ha eletto o che gli è stato proposto [...], potrà percepire con maggiore o minore complessità la gerarchia di elementi del testo di partenza; sia che essi si originino nella storia-cultura dell'autore di partenza, sia che vengano proposte dalla storia della recezione e da quanto il traduttore ne conosce sia finalmente dal confronto, come si è già detto, con la gerarchia implicita nella propria nozione di letteratura e di "valore" poetico (Fortini 2011: 124).

e ancora:

[...] il traduttore attinge ad un repertorio personale di forme e stilemi e procede ad una loro combinazione in presenza, o in occasione, del testo che traduce o adatta o traspone o imita; la irriducibilità, la radicale asimmetria fra l'oggetto che è il testo di partenza e le possibilità combinatorie della propria eredità si manifesta nella scissione iniziale fra la parafrasi didascalica e la ricostruzione formale (*ibidem*).

Prima dell'atto ricreativo, però, il traduttore è chiamato a leggere e analizzare (o decostruire, per usare le parole di Fortini) il testo in lingua di partenza, e a individuare i luoghi in cui il poeta ha voluto forzare il sistema linguistico e concettuale della sua lingua e cultura (Venuti 2008: 149), ricreando analogicamente nel TA tali 'abusi', senza quindi levigare e appiattare il TP secondo quella tendenza etnocentrica spesso seguita nella pratica della traduzione, ma piuttosto cedendo alle forze 'etnodevianti', che danno vita a quell'*unsettling aftermath* di cui parla Lawrence Venuti in *The translator's invisibility*. Come abbiamo visto in precedenza, le scelte non dipendono soltanto da fattori intra-testuali, ma anche da fattori extra-testuali: a riguardo è interessante leggere le note di Bruno Berni nella postfazione alla sua traduzione della corona di sonetti *Sommerfugledalen* (La valle delle farfalle), della scrittrice danese Inger Christensen<sup>8</sup>:

"Ma perché devi farla in rima?" mi chiese Inger Christensen una sera. [...] "Devo farla in rima perché sono sonetti, una forma tipica della poesia italiana, mi sembra motivo sufficiente", risposi, "devo farla in rima perché tu componi strutture che seguono un progetto, che questa volta è basato sul metro e sulla rima: quel progetto devo rispettarlo".

---

<sup>8</sup> *La valle delle farfalle* e la postfazione citata qui e più avanti sono ancora inediti.

Anche la traduzione letteraria della cultura d'arrivo in cui il testo andrà ad inserirsi può avere un peso determinante nelle scelte del traduttore, che in questo caso ha deciso di tradurre l'intera corona di sonetti in rima, salvandone la metrica, a volte modificando ampiamente il TP tramite elisioni, troncamenti, inversioni e spostamenti semantici.

Se ogni traduzione deve fare i conti con una bussola interna al testo, che indica al mediatore quale sia la rotta da seguire, indirizzandolo volta per volta in misura maggiore verso la forma o il contenuto o il suono, in questo caso l'uso da parte dell'autrice di una forma così rigidamente strutturata non lasciava dubbi sulla direzione da prendere. Ma da prendere con misura, come sempre accade, [...] Sfruttando spesso gli stessi stratagemmi dell'autrice, si è cercato dunque di trovare una soluzione che tendesse a un equilibrio tra la restituzione dei valori formali e l'interpretazione fedele dei contenuti.

## Capitolo 2

### La produzione letteraria di Rolf Jacobsen

La produzione letteraria di Rolf Jacobsen è costituita da 12 raccolte di poesia pubblicate in circa mezzo secolo: nel corso della sua produzione poetica – che va dagli anni '30 fino agli anni '90 del XX secolo – è possibile individuare alcune fasi che si muovono di pari passo alle vicissitudini storiche e personali vissute dal poeta nel corso degli anni. La ricezione delle opere di Jacobsen in Italia è decisamente limitata: tranne la traduzione di *Nattåpent* a cura di Moen e Arkefors del 2006, non esistono altre traduzioni. Il suo nome, inoltre, difficilmente compare nei manuali di letteratura nordica, fatta eccezione per la raccolta intitolata *Lirica scandinava del dopoguerra* di Giovanna Chiesa Isnardi, in cui si può leggere: «Il periodo che precede la seconda guerra mondiale manifesta già, [...] pluralità di voci e varietà di espressioni. Oltre al debutto del grande Rolf Jacobsen, precursore dei modernisti, vanno qui ricordati [...]» (Isnardi 1996: 113). Nello stesso volume sono presenti circa dieci poesie di Jacobsen in traduzione italiana, prese da raccolte diverse.

#### 2.1 Il debutto: *Jord og jern* e *Vrimmel*

Rolf Jacobsen debutta con una raccolta di poesie dal titolo *Jord og jern* (*Terra e ferro*) nel 1933. L'opera rappresenta una novità nel panorama della letteratura norvegese in versi. La poesia infatti, inizia ad allinearsi alle più importanti correnti letterarie europee, di pari passo con la prosa: negli anni '30, in Norvegia, è possibile individuare i primi elementi di quell'ampio fenomeno letterario – già radicato in Europa – che possiamo inquadrare nella definizione di modernismo. In questi anni si hanno gli esempi Gunnar Larsen con il romanzo *Weekend i evigheten* (1934), che da una premessa di realismo finisce per avventurarsi nel surreale, laddove la realtà viene vista come estranea, distaccata, e lo spazio e il tempo non sono più convenzionali; Emil Boyson con *Yngre herre på besøk* (1936), che ricorda lo *stream of*

*consciousness* di Joyce o Woolf in quanto il lettore si trova intrappolato nello scorrere del tempo, che non ha più una struttura lineare; oppure il problema dell'identità, trattato da Johan Borgen in *Når alt kommer til alt* (1934); o infine gli esempi di letteratura ispirata dalla psicoanalisi nei romanzi di Rolf Stenersen, *Godnatt du da* (1931) e *Stakkars Napoleon* (1934).

Gli anni in cui il giovane Jacobsen si dedica a *Jord og jern* sono quelli in cui il poeta scrive nei ritagli di tempo libero e nelle pause al lavoro. Scriveva nei momenti morti durante i turni da guardarobiere presso il ristorante dell'associazione degli studenti cristiani norvegesi, oppure dopo il lavoro, seduto in un caffè dove con 25 centesimi poteva rimanere per alcune ore. Qui poteva vedere ogni giorno scrittori già affermati come Tarjei Vesaas, Johan Falkberget, Herman Wildenvey e altri al lavoro, dai quali traeva ispirazione ma con cui non ebbe alcun contatto (Lillebo 1998: 83). Indicativo è il racconto di come sia nata la poesia dal titolo '*Signaler*' (*Segnali*): Jacobsen la scrisse sul retro di due biglietti del tram che da Majorstua portava alla stazione Østbanen, ed è proprio in stazione, seduto su una valigia, che il giovane poeta dà forma a *Segnali*. L'immagine di Jacobsen che scrive i suoi componimenti su foglietti di carta, biglietti e salviette ha colpito tutti coloro che lo hanno conosciuto personalmente.

In questo periodo frequentava assiduamente la biblioteca Deichmanske a Oslo, dove leggeva principalmente letteratura danese e svedese, ma anche riviste di letteratura in lingua inglese e tedesca. Tra i poeti che preferiva ci sono lo svedese Harry Martinson e il danese Johannes V. Jensen, entrambi modernisti attivi durante la prima metà del 900, che hanno trattato i temi della natura e dell'evoluzione.

Nel settembre del 1932 Jacobsen invia le poesie scritte in quegli anni alla casa editrice Gyldendal, presentandole con il titolo *Begynnelsen* (*Inizio*) e cinque settimane dopo riceve una lettera in cui gli veniva chiesto di partecipare a un incontro presso la casa editrice. Il poeta però era ricoverato in ospedale a causa di una pleurite e l'appuntamento avvenne soltanto più tardi, a novembre, e in questa sede egli poté ascoltare i commenti ai suoi componimenti da parte dei due redattori della casa editrice Alf Harbitz e Sigurd Hoel. Secondo Harbitz le poesie erano: moderne, dure e dal ritmo battente, adornate raramente da decorazioni antiche quali le rime. Poesie dal colorito espressionistico, piene di macchine e rumori, con magnifici particolari che risultano visibili e tangibili. Mentre Hoel annotava: sono presenti due diversi tipi di paesaggio nei suoi componimenti: le montagne aspre e desolate, un paesaggio

primordiale, e le grandi città, l'inferno industriale, il nuovo paesaggio primordiale creato dall'uomo. È interessante e divertente che egli cerchi le stesse sensazioni in entrambi i luoghi: la reazione dell'uomo moderno di fronte alla potenza della natura e della tecnica. L'intera raccolta poteva essere letta dal punto di vista di una nuova era primordiale.

Entrambi erano d'accordo sul talento del giovane Jacobsen ma secondo Harbitz, egli non era ancora pronto alla pubblicazione.

Nel suo lavoro mancava una visione olistica: c'erano poesie molto diverse tra loro e soltanto poche avevano uno stile definito. Secondo Harbitz, Jacobsen avrebbe dovuto lavorarvi ancora un po' prima di poter essere pubblicato. Inoltre, si sarebbe dovuto anche trovare un nuovo titolo per la raccolta, poiché *Begynnelsen* non era ritenuto assolutamente adatto (Lillebo 1998: 88-91).

Finalmente nell'ottobre del 1933 *Jord og jern* viene pubblicato: Jacobsen riceve molta attenzione da parte dei giornali, viene invitato a numerose interviste e il suo lavoro viene accolto in maniera positiva sia dal pubblico che dai critici. *Jord og jern* rappresenta uno sforzo pionieristico in ambito poetico tanto che le tematiche trattate e le strutture utilizzate fanno sì che il poeta venga definito il padre del modernismo norvegese: viene inoltre annoverato tra i modernisti più prominenti nel panorama europeo in diverse antologie straniere (AA. VV. 2007: 493-497).

Sfogliando tra le pagine di *Jord og jern*, ciò che si può notare a colpo d'occhio è l'utilizzo del verso libero senza rima, che rappresenta una scelta inconsueta rispetto alla tradizione lirica appena precedente. Anche i toni alti e ricercati tipici del poetare più classico vengono abbandonati: Jacobsen preferisce utilizzare un linguaggio che sia più vicino a quello di tutti i giorni, introducendo inoltre molti elementi che appartengono alla sfera della modernità e della tecnica, presentati a volte in armonia con la natura, altre volte in netto contrasto con essa. La posizione del poeta rispetto ai componenti di *Jord og jern* risulta essere ambivalente, in quanto Jacobsen non si schiera apertamente a favore (o a sfavore) dell'evoluzione tecnologica né tantomeno della natura.

È possibile individuare un parallelismo tra il titolo e la struttura della raccolta. Il titolo è composto da tre parti: i due termini, in contrapposizione, *jord* e *jern*, terra e ferro, il mondo naturale e quello della tecnica, legati dalla congiunzione *og*, 'e'. Le poesie sono suddivise in due gruppi: *Skyggene* (*Ombre*), che è una raccolta di poesie che hanno per tema la natura e *Morgenfrost* (*Brina*), che raccoglie tutte le poesie che

hanno per tema il mondo delle macchine e delle creazioni dell'uomo. Queste due parti sono tenute insieme dal poema intitolato *Flammen (Fiamma)*. Ma le due parti che compongono la raccolta non sono due compartimenti a tenuta stagna, bensì elementi dell'uno posso essere ritrovati nell'altro e viceversa, come per esempio nella poesia *Fanfare*, (che si trova in *Morgenfrost*), dove le gru per le costruzioni hanno un becco di ferro starnazzante, o in *Industridikten (La poesia dell'industria)*, dove i camini delle fabbriche diventano dinosauri e lucertole cornute. Le due parti si compenetrano quasi ad indicare che non c'è alcuna netta linea di confine tra di loro (Lillebo 1998: 103).

A livello stilistico invece, sono rari i fenomeni estremi che caratterizzano la poesia alogica, come i volgarismi e la distruzione della sintassi o le tematiche riguardanti i temi dell'anomalo e dell'orrendo. Una delle caratteristiche principali di Jacobsen è senza ombra di dubbio la sua capacità di creare immagini dalla forte poeticità, ma non è solo il linguaggio immaginifico a fare da perno alle sue poesie: è possibile individuarne diverse che hanno un buon ritmo, in cui il poeta utilizza con maestria metrica, rime, assonanze e ripetizioni (Ådland 1994: 8-10).

Due anni dopo la pubblicazione di *Jord og jern*, Gyldendal presenta *Vrimmel (Folla)*. Il secondo lavoro di Jacobsen arriva in un momento particolare della sua vita: in quegli anni infatti il poeta era tornato ad abitare con il padre a Flisa – un paesino a sud della Norvegia - ed entrambi versano in condizioni economiche e sentimentali poco felici: il padre di Jacobsen era stato appena abbandonato dalla moglie, mentre per il poeta era appena finita la relazione con Elisabeth Wiborg. Le poesie che compongono *Vrimmel* sono state probabilmente raccolte nell'arco di tempo che va dalla pubblicazione di *Jord og jern* nel '33 fino al settembre del 1935: durante questi due anni Jacobsen inoltre aveva trascorso un periodo a Berlino per motivi di studio, dove aveva potuto avvicinarsi a nuovi poeti e conoscere nuova letteratura.

Questa volta la critica non fu totalmente positiva nell'accogliere *Vrimmel*: la maggior parte delle recensioni era buona e confermava il talento di Jacobsen ma non vi vedevano superate le aspettative nate dalla lettura di *Jord og jern*, non trovarono quel margine di miglioramento che credevano possibile.

A differenza di *Jord og jern*, *Vrimmel* non risulta strutturato in maniera definita: proprio come annuncia il titolo, ci troviamo davanti ad una folla di poesie, senza un evidente filo rosso che le colleghi. Jacobsen utilizza ancora i temi della natura e della tecnologia ma se prima la sua posizione risultava essere ambivalente,

in questo caso affiora un certo pessimismo nei confronti dell'evoluzione tecnologica, basta leggere poesie come *Virkelighet (Realtà)*, *Myrstrå vipper (La paglia della palude oscilla)*, e *Arv og miljø (Patrimonio e ambiente)*, in cui la modernità, la vita della città grigia e pulsante viene descritta come uno stato onirico, i negozi di vestiti, il via vai lungo le strade, i viaggi sono parte di un sogno che ci distoglie dalla realtà, che è fatta di «Notti insonni./ Problemi economici./ La felicità che non arriva».<sup>9</sup>

Ma non è solo questo sguardo preoccupato rivolto al mondo delle macchine a risultare nuovo in *Vrimmel*:

In molte poesie Jacobsen appare impegnato a livello sociale [...]. In quel periodo era molto interessato a scrittori come Harry Martinson, Artur Lundkvist e Carl Sanburg – spesso definiti scrittori proletari. Questa tendenza è già presente nella raccolta di debutto, ma in *Vrimmel*, l'impegno sociale si palesa in maniera più forte. Nella poesia *Brosten [Pavè]* esprime la speranza per una rivoluzione e la venuta di una nuova epoca. I ciottoli del pavè divengono l'immagine di una classe lavorativa soggiogata, che però resta unita [...] (Lillebo 1998: 134).

---

<sup>9</sup> Estratto da *Virkelighet*, p. 15-16 *Vrimmel* 1935. Traduzione mia.

## 2.2 Il dopoguerra: *Fjerntog* e le altre raccolte

Tra la pubblicazione di *Vrimmel* e l'uscita della terza raccolta di poesie, *Fjerntog* (*Treni a lunga percorrenza*) 1951, trascorrono 16 anni. Tale distanza temporale tra le opere si riflette anche nei contenuti dei componimenti di Jacobsen: gli eventi storici e le vicende personali del poeta influiscono sulle tematiche della sua scrittura. «L'elogio della civilizzazione moderna e il tentativo di dare parola ai nuovi ritmi della vita dell'epoca industriale» lasciano spazio ad una visione più pessimistica della rivoluzione tecnologica, e *Fjerntog* «contiene sensibili descrizioni della bellezza della natura e del cosmo» (Berni 2005: 10463). Dopo *Vrimmel*, in cui Jacobsen aveva mostrato uno spiccato interesse per la questione sociale, il poeta si avvicina agli ambienti del partito laburista arrivando a ricoprire anche cariche di livello elevato e nel 1937 fu fatto responsabile della sezione regionale di Flisa del *Kongsvinger Arbeiderblad*, un quotidiano appartenente al movimento laburista. Con l'avvicinarsi della guerra e con l'invasione della Norvegia da parte della Germania del 1940, Jacobsen decide di iscriversi al *Nasjonal samling*, movimento caratterizzato da idee di stampo fascista che si avvicinerà al nazional-socialismo, fondato da Vidkun Quisling. In merito a questa scelta, Jacobsen dichiarò in seguito che la sua scelta sarebbe stata una scelta tra due 'tradimenti': riconosceva che sia Quisling che il governo di Nygaardsvold (laburista) non rispettassero la Costituzione e riteneva che l'Inghilterra rappresentasse il nemico più grande per la classe operaia. Credendo nella possibilità di una vittoria tedesca, ritenne che il *Nasjonal samling* fosse l'unica istanza che potesse aprire la strada ad una collaborazione con la potenza occupatrice. La notte dell'8 maggio 1945 Jacobsen fu arrestato: l'accusa principale riguardava la propaganda delle idee naziste sulle pagine del giornale per cui lavorava. Uscì di prigione due anni dopo: durante il periodo di detenzione lesse la Bibbia ogni giorno e nel 1951 si convertì al cattolicesimo e nello stesso anno fu pubblicata la terza raccolta di poesie *Fjerntog* (*Treni a lunga percorrenza*).

Questa volta però, non ottenne lo stesso grado di attenzione come per i lavori precedenti, e i critici recensirono *Fjerntog* senza troppo entusiasmo. In merito a tale ricezione, lo scrittore e biografo Ove Røsbak scrive nel volume intitolato *Rolf Jacobsen: en dikter og hans skygge*:

Fjerntog è una raccolta poco uniforme, cosa molto chiara a Rolf Jacobsen sin dal principio. [...] Indubbiamente quest'opera presenta alcune rigidità che rendono la lettura meno piacevole, ma bisogna tenere in considerazione i problemi linguistici con cui Jacobsen doveva fare i conti in quel periodo. Doveva liberarsi da quei versi vincolati che soffocavano la sua poesia. Doveva inoltre allontanarsi dalla propaganda che per molti anni aveva riempito la sua vita – l'utilizzo della lingua in relazione ai movimenti politici di massa – il socialismo prima, e il nazionalsocialismo poi. Doveva ritrovare la sua voce, tornare al punto zero per poter ricominciare. Fjerntog racconta il suo viaggio verso questo punto zero. (Røsbak 1998: 328)

Se poesie come *Myrstrå vipper* in *Vrimmel* raccontavano della ricerca dei motivi dell'esistenza, di tale ricerca non ve n'è più traccia in *Fjerntog*: la vita di Jacobsen aveva subito molti cambiamenti nel corso dei 16 anni che intercorrono tra le due opere. In *Fjerntog* Jacobsen sembra aver trovato una sorta di schema nella sua vita, e ci racconta quanto gli è costato dover attraversare tali cambiamenti: le parole che si incontrano più spesso nei 30 componimenti di *Fjerntog* sono *sorg*, *ensomhet* e *smerte* (rispettivamente 'tristezza', 'solitudine' e 'dolore').

*Hemmelig liv* (*Vita segreta*), pubblicato nel 1954, rappresenta un novo traguardo per Rolf Jacobsen: la critica è totalmente unanime nel definire l'opera un capolavoro in cui l'autore riesce a definire la sua identità. In *Hemmelig liv* tutto ciò che è artificiale e realizzato dall'uomo diventa un nemico: è da questo momento in poi che Jacobsen tratta temi che saranno cari al movimento ecologista, tanto che verrà definito '*poeta del verde*'. Molte delle poesie presenti in questa raccolta vengono presto inserite in antologie e altre raccolte. Le opere che seguono saranno tutte pubblicate a pochi anni di distanza l'una dall'altra. Questo probabilmente è dovuto anche allo stabilizzarsi della vita del poeta, che si trasferisce con tutta la famiglia (la moglie Petra, con cui si era sposato nel 1940 e i loro due figli) in una nuova casa a Nes, al reinserimento nell'Associazione norvegese degli scrittori (dalla quale era stato escluso a causa della sua iscrizione al *Nasjonal samling*) e alle migliori condizioni economiche (nel 1954 gli viene assegnato lo stipendio statale per gli artisti, stipendio che riceverà per tre anni). Jacobsen scrive molto e le otto nuove raccolte sono pubblicate con regolarità a distanza di circa 4 anni l'una dall'altra:

*Sommeren i gresset (Estate sull'erba)*, 1956  
*Brev til lyset (Lettere alla luce)*, 1960  
*Stillheten efterpå --- (Il silenzio dopo)*, 1965  
*Headlines (Titoli)*, 1969  
*Pass for dørene – dørene lukkes (Attenzione alle porte – le porte si chiudono)*,  
1972  
*Pusteøvelse (Esercizio di respirazione)*, 1975  
*Tenk på noe annet (Pensa a qualcos'altro)*, 1979  
*Nattåpent (Aperto anche di notte)*, 1985

*Sommeren i gresset*, pubblicato nel 1956, si discosta molto dai lavori precedenti e, proprio per questo, riceve critiche non sempre positive: è il lavoro di Jacobsen dai toni meno cupi, in cui abbondano le descrizioni della natura. La raccolta si apre con la poesia *Sneglen*, la lumaca, che può intendersi come una rappresentazione del poeta e del suo rapporto con la natura, verso cui lui si mostra umile e riverente. Proprio questo senso di rispetto e di devozione alla natura farà da filo conduttore in tutta la raccolta. Sono comunque presenti poesie che risvegliano l'inquietudine del lettore: in *Under høye monumenter (Sotto gli alti monumenti)* Jacobsen scrive di come gli uomini siano talmente tanto impegnati nella ricerca del benessere e della sicurezza negli oggetti e in ciò che si possiede, e di come finiscano col dimenticare che né loro né ciò che posseggono sono destinati a vivere in eterno. Il nuovo panorama urbano che viene descritto incarcera l'uomo tra le «recinzioni elettriche fatte di specchi», che gli sussurrano di «desiderare un oggetto in più» (Jacobsen 1956: 48).

Nel 1960 *Brev til lyset* viene accolto molto positivamente dalla critica: Jacobsen è ormai un poeta affermato e pertanto riceve il premio della critica *Norsk litteraturkritikerlags pris*. In questi anni Jacobsen e la moglie Petra possono permettersi di viaggiare e molte delle idee da cui nascono le poesie che compongono *Brev til lyset*, prendono forma grazie ai viaggi in Francia e in Italia, tanto che l'idea iniziale per il titolo della raccolta era *Reisebrev*, lettere di viaggio. Nel 1961 Jacobsen viene nominato redattore dell'*Hamar Budstikke*, un incarico molto desiderato dal poeta. Il sommarsi di tutte queste situazioni positive rappresenta motivo di sicurezza e tranquillità per Jacobsen: lui e Petra continuano a viaggiare moltissimo, sia in Europa che in America e nel 1965 Gyldendal pubblica *Stillheten efterpå ---*,

ennesimo successo di critica che riceve inoltre il premio *Oslo Riksmålsforenings pris*, assegnatogli per l'«eccezionale utilizzo del *riksmål*»<sup>10</sup> (Lillebo 1998: 319). Il pessimismo rispetto all'invasione tecnologica ritorna a farsi sentire con gran forza in questa raccolta: i toni usati da Jacobsen e le immagini create sono di gran lunga più cupe e violente rispetto a quelle delle opere precedenti. *Stillheten efterpå* --- rappresenta un momento molto importante nella carriera di Rolf Jacobsen: l'attualità delle poesie, la critica alla società e il linguaggio immaginifico scioccante sono tutti elementi che risvegliarono l'interesse per la sua poesia in un pubblico più giovane, nonché nella nuova generazione di poeti che in quegli anni debuttava (come per esempio Jan Erik Vold).

La popolarità di Jacobsen, ormai affermata in Norvegia, comincia a travalicare i confini nazionali: il danese Poul Borum lesse dapprima *Brev til lyset*, e poi tutti i lavori precedenti, dichiarando in seguito di non comprendere come fosse possibile non aver letto Rolf Jacobsen già da molto prima (Lillebo 1998:319). Anche in America compaiono le prime traduzioni delle poesie di Rolf Jacobsen: durante la seconda metà degli anni 50 uno degli editori della *Sixties Press* di Madison, Robert Bly, aveva letto di Rolf Jacobsen nell'antologia redatta da Paal Brekke *Modernistisk lyrikk fra 8 land (Poesia modernista da 8 paesi)*, in cui compariva il componimento *Pavane*. Secondo Bly Jacobsen era geniale e doveva assolutamente essere tradotto in inglese: nel 1968 cinque poesie di Jacobsen apparvero sulla rivista *The Sixties*, e circa dieci anni dopo, nel 1977 altre poesie vennero pubblicate in traduzione in *Twenty Poems*, assieme ad un breve paragrafo riguardante l'autore e la sua produzione letteraria. La poesia di Jacobsen fu inoltre tradotta in svedese, danese, ungherese, finlandese, faroese, guarati, nederlandese, islandese, rumeno, russo, serbo-croato, sloveno, spagnolo, tedesco, polacco, ucraino e italiano<sup>11</sup> per un totale di 18 lingue. Tutte le traduzioni furono raccolte nella brochure edita da Gyldendal per il 75° compleanno del poeta dal titolo *Rolf Jacobsen på atten språk, 1982* (Lillebo 1998: 355-363).

*Headlines* viene pubblicato nel 1969: la raccolta ha un titolo iconico che rimanda ai titoli dei quotidiani, ritenuti molto spesso ingannevoli. Leggendo le poesie contenute in *Headlines* si coglie una spiccata impressione della vita frenetica della

---

<sup>10</sup> Con il termine *riksmål* si intende la variante linguistica che precede l'odierno *bokmål*, ufficialmente in uso dal 1929. Caratteristica del *riksmål* è una leggera norvegesizzazione del danese.

<sup>11</sup> Le traduzioni in italiano indicate da Lillebo risultano impossibili da reperire e consultare: si tratta probabilmente di traduzioni apparse su riviste.

città moderna, degli uomini a cui manca il tempo di approfondire le cose: per ottenere tale effetto Jacobsen gioca con la punteggiatura – il più delle volte omettendola totalmente - e molto spesso ci presenta elenchi di sostantivi, in modo tale da conferire ai componimenti un ritmo sostenuto. Già da *Stillheten efterpå* --- Jacobsen sembra aver trovato un nuovo modo di scrivere: mentre nelle raccolte precedenti il poeta si trovava sempre all'esterno di ciò che scriveva, ora sembra avere un ruolo più partecipativo all'interno degli scenari da lui descritti. Questo nuovo modo di scrivere è forse una delle caratteristiche principali della raccolta pubblicata nel 1972 *Pass for dørene – dørene lukkes* (Attenzione alle porte – le porte si chiudono). Per *Pusteøvelse*, pubblicato nel 1975, Jacobsen aveva obiettivi diversi: in una lettera a Brikt Jensen (editore per Gyldendal), racconta di aver deciso di scrivere questa raccolta in maniera nuova, di essere «profondamente stanco della vecchia forma» e di voler provare una forma metrica, anche se non in rima (Lillebø 1998: 373). Ma la raccolta non fu assolutamente innovativa in questo senso: *Pusteøvelse* mantiene i vecchi schemi e le strutture tipiche di Jacobsen, ma le tematiche di quest'opera collocano Jacobsen all'interno dei movimenti ambientalisti che si sviluppano in quegli anni. In *Pusteøvelse*, il poeta tenta di risvegliare la coscienza degli uomini, ricordando che viviamo tutti su un unico pianeta che è un organismo vivente di cui è necessario prendersi cura, all'interno di un enorme sistema di cui non conosciamo ancora tutti i segreti. Ma a seguito della pubblicazione di *Pusteøvelse*, Jacobsen riceve diverse critiche provenienti dallo stesso ambiente letterario. La critica più forte arriva dallo scrittore Dag Solstad, che lo descrive come un poeta profondamente reazionario nella rivista *Profil* nel 1976, e in seguito, con la pubblicazione di *Tenk på noe annet* 1979, Jacobsen viene di nuovo preso di mira da Dag Solstad in una recensione della raccolta. Solstad afferma che in molte delle poesie che hanno per tema la critica sociale, Jacobsen risulta freddo e distanziato, un poeta sarcastico, che probabilmente non supporta nemmeno gli oppressi di cui parla nei componimenti. Solstad non è il solo: anche altri ricercatori e letterati esprimono gli stessi dubbi riguardo *Tenk på noe annet*, ma non possono esimersi dall'ammettere, (Solstad compreso), che quando leggono alcune poesie come *Til deg*, comprendono perché Jacobsen venga ritenuto da molti un gran maestro della poesia.

Jacobsen era ormai in pensione e non riceveva più lo stipendio statale di cui aveva potuto godere per molti anni. Gli venne però assegnato un fondo per poter viaggiare e uno stipendio destinato ad artisti meritevoli. Jacobsen e la moglie

viaggiano molto in questi anni e iniziano i contatti oltreoceano: Jacobsen viene infatti invitato al festival internazionale della letteratura a Toronto, nel 1983. Jacobsen si definì come «la solitaria rondine dal Nord» (Lillebo 1998: 406) trovandosi immerso nel “jet-set” della letteratura internazionale. Qui conobbe Roger Greenwald che tradusse moltissime delle poesie di Jacobsen in inglese, ricevendo diversi premi per le sue traduzioni e facendo conoscere la poesia di Jacobsen anche oltreoceano.

Nell’inverno dello stesso anno, a dicembre, la moglie di Jacobsen muore per un infarto: questo evento sarà ovviamente centrale in una parte delle poesie che Jacobsen scrive per la sua ultima raccolta: *Nattåpent* pubblicata nel 1985.

## Capitolo 3

### *Nattåpent*: un'analisi delle scelte traduttive

#### 3.1 Il titolo

Ogni opera letteraria inizia dal titolo: il titolo di un romanzo, di un racconto breve o di una raccolta di poesie è già di per sé parte della narrazione, elemento funzionale all'interno del sistema testo. Il titolo è – come lo definisce Genette<sup>12</sup> - la soglia del testo, ossia una porta che il lettore può aprire e che lo introduce all'interno dell'opera. Nel caso di *Nattåpent* ci troviamo di fronte ad un titolo di tipo tematico<sup>13</sup> che se a prima vista può sembrare totalmente scollegato con il resto dell'opera, ad un livello più profondo mostra la sua interconnessione con i temi trattati da Jacobsen nella raccolta (ma anche nei lavori precedenti). Il termine *Nattåpent* è l'emblema di un tratto tipico della lingua norvegese, le *sammensatt ord*, ossia parole composte, il risultato, cioè, della legatura di due o più vocaboli. *Natt-åpent* per l'appunto è composto dal sostantivo 'notte' che si lega ad *åpent*, un participio passato che vuol dire 'aperto'. Al momento di tradurre il titolo in italiano non potremo di certo mantenere tale struttura, in quanto possibilità inesistente nella lingua italiana, ma saremo costretti a realizzare una frase più complessa. Tradurre il titolo in *Aperto di notte* (la scelta preferita da Randi Langen Moen e Christer Arkefors) seppur corretta dal punto di vista linguistico, indugia a mio avviso su una certa ambiguità a livello del significato. Il termine '*nattåpent*', infatti, indica quei negozi che sono aperti 24 ore su 24: per cui tradurre il titolo in '*Aperto di notte*' lascia spazio ad una possibile imprecisione nell'interpretazione, in quanto si potrebbe intendere che l'attività in questione sia aperta soltanto di notte. Per ovviare a quest'ambiguità si può quindi aggiungere la congiunzione coordinante 'anche': *Aperto anche di notte*. In questo modo si mantengono gli elementi del titolo del TP, il sostantivo e l'aggettivo e si evita di creare ambiguità rispetto al significato. La possibilità di tradurre il titolo con l'espressione di uso comune 'aperto 24 ore su 24', anche se plausibile per quanto

---

<sup>12</sup> Cfr. Genette 1989.

<sup>13</sup> Genette divide i titoli in due categorie: i titoli tematici e i titoli rematici. I primi sono titoli che riguardano il tema dell'opera, ossia ciò di cui si parla, mentre i secondi, quelli rematici, riguardano il rema, vale a dire ciò che se ne dice (*ibidem*).

riguarda il significato, risulta essere una soluzione forse meno elegante (che oltretutto possiamo associare all'altra espressione norvegese che indica l'apertura notturna dei negozi: 'døgnåpent') che inoltre perde l'elemento 'notte', segno dal forte potere evocativo che porta con sé un gran numero di immagini di immediata visualizzazione per il lettore.

L'importanza di una traduzione precisa del titolo in questo caso risiede nel carattere tematico del titolo stesso, che richiama immediatamente uno dei motivi principali: le attività lavorative aperte non solo di giorno, ma anche di notte, rientrano in quella dialettica tipica delle poesie di Jacobsen che racconta dei ritmi dell'uomo decisi non più dalla natura, ma piuttosto dal lavoro nella società urbana, dal consumismo e dalla necessità di poter accedere sempre a beni e prodotti, della tecnologia imperante a discapito dei ritmi di vita regolari.

Inevitabile è però lo stravolgimento della struttura del titolo passando dalla LP a quella di arrivo: qualsiasi tentativo di rispettare l'elemento forma del titolo norvegese risulterebbe in una formulazione inesistente nel sistema linguistico italiano. Ma nel caso del titolo possiamo muoverci con una certa libertà, mettendo in atto quella tendenza deformante definita da Berman "allungamento", per cui ogni traduzione risulta più lunga del testo in LP. Proprio questo allungamento è una conseguenza della tendenza chiarificatrice e di quella razionalizzante, che comportano inevitabilmente un'espansione nel TA, ma che in questo caso non incide sul ritmo dell'opera, in quanto si tratta del titolo.<sup>14</sup>

La conferma viene anche dal confronto con il *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi*, 2005, in cui Bruno Berni traduce *Nattåpent* proprio in *Aperto anche di notte* (p. 10463).

---

<sup>14</sup> Cfr Berman 2000;

## 3.2 Le poesie

### Zone d'ombra

#### Gråsoner

Dagen skal du ikke tro på.  
Natten er en liten død.  
Det er i halvlyset vi har livet vårt.

Da flyr tankene høyt som svalene,  
da lyser färvene. Da er fuglene gladest.  
Kveldene er store når du er ung.

Daggryet er de gamles glede.  
Paradisstjernen Jorden lar dagen begynne  
østenfor øst, ved Fiji.

Føst tindrer det til i Fujijamas sne,  
så i Mount Everest, og sist  
i det blå Aconcagua.

Daler og sletteland kommer tilslutt.  
Med kveldene er det motsatt.  
Da må fjellene vente.

Daggryet og skumringen. Gråsonene må du være  
nøye med. Konturene av et ansikt.  
Kinnbenene i livet ditt,  
ser du klarere da.

Undringens stunder. Timene da ting blir til.  
Dagen kommer med en rose i hånden.  
Natten med en strime av blod.

#### Zone d'ombra

Al giorno non devi credere.  
La notte è una piccola morte.  
È nella penombra che troviamo la vita.

Allora i pensieri volano alti come rondini,  
allora i colori si accendono. Allora  
gli uccelli sono più felici.  
Le sere sono grandi quando sei giovane.

L'alba è la gioia dei vecchi.  
La terra, stella del paradiso, fa iniziare il giorno  
a est dell'est, alle Fiji.

Prima sfavilla nelle nevi del Fuji,  
poi sul monte Everest, e infine  
sull'azzurro Aconcagua.

Per ultime raggiunge valli e pianure.  
La sera avviene l'opposto.  
Allora sono i monti a dover attendere.

L'alba e il crepuscolo. Alle zone d'ombra  
devi fare  
attenzione. I contorni di un volto.  
Li vedi meglio, allora,  
gli zigomi della tua vita.

Gli attimi dello stupore. Le ore in cui  
le cose affiorano.  
Il giorno arriva con una rosa in mano.  
La notte con una striscia di sangue

Per quanto riguarda il primo componimento di *Aperto anche di notte*, anche in questo caso può essere interessante valutare le possibili traduzioni del titolo:

‘gråsoner’ è letteralmente ‘zone grigie’. Il dizionario online *Bokmålsorbok*<sup>15</sup> riporta:

**Gråsoner:** 1 uregulert område; område som flere parter mener de har rett på;  
2 i overført betydning: udefinert område; uoversiktlig område befinne seg i en g-

Si tratta quindi di una zona priva di regole, una zona su cui diverse parti affermano di avere diritto. Oppure, esempio numero 2, in senso figurato, di una zona indefinita, di cui non si riesce ad avere una visione d’insieme.

Cercando la definizione dell’espressione corrispondente in italiano, si trova un articolo pubblicato su *La Stampa* nel 2006 che riporta:

il termine - zona grigia - in realtà è stato introdotto da Primo Levi nel capitolo di un suo libro più importante, uno dei più importanti della seconda metà del XX secolo, *I sommersi e i salvati* (Einaudi). [...] in mezzo c’è appunto la zona grigia, quella di coloro che in vario modo e a vario titolo e responsabilità collaborano al funzionamento della macchina di potere. Levi voleva far capire che questa zona possiede «una struttura interna incredibilmente complicata, ed alberga in sé quanto basta per confondere» la nostra capacità di giudicare. (Belpoliti, *La Stampa*, 27/9/2006)<sup>16</sup>

Come è evidente, la storia del termine ‘zona grigia’ in italiano fa assumere un significato dalle tinte leggermente diverse all’espressione, che la pongono su un piano semantico diverso rispetto al tema e al soggetto poetico presente in *Gråsoner*. Continuando a scorrere tra i risultati trovati in rete, le occorrenze di ‘zona grigia’ fanno riferimento all’utilizzo che ne fa Primo Levi nel suo romanzo. In un articolo de *Il Corriere della Sera*, il termine ‘zona grigia’ viene utilizzato come segue:

---

<sup>15</sup> <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?ordbok=begge>

<sup>16</sup> <http://www.lastampa.it/2006/09/27/cultura/opinioni/editoriali/la-zona-grigia-introdotta-ventanni-fa-da-primo-levi-boVTAw6AsdyPRt3bRHMewL/pagina.html>

La deroga si applica anche alle società sportive dilettantistiche, [...] infine a specifici settori regolamentati da accordi collettivi stipulati dalle organizzazioni sindacali (è il caso dei call center). Rileva Bottini che rimarrà - ma avrà un perimetro sempre più ristretto - la cosiddetta zona grigia. Situazioni in cui sarà il giudice a dover decidere tra le due parti in causa. (Querze, Savelli, Il Corriere della Sera, 23/6/2015)<sup>17</sup>

Anche in questo caso, l'utilizzo di 'zona grigia' si riferisce ad un mondo diverso da quello naturale raccontato da Jacobsen, il contesto in cui viene utilizzato è piuttosto di tipo legale.

Per questi motivi ho ritenuto opportuno tradurre il titolo della poesia in 'Zone d'ombra', che risulta oltretutto essere un titolo ugualmente evocativo a livello immaginifico.

Nell'ultima terzina è presente un verbo che in norvegese ha un larghissimo utilizzo: *å bli* in «*Timene da ting blir til*».

- Bli:** 1 fortsette å være,  
2 begynne å være,  
3 gå over, utvikle seg

'Continuare ad essere, iniziare ad essere e procedere/svilupparsi'. Tre significati diversi: il primo indica il mantenimento di un certo stato, mentre gli altri due alludono ad un cambiamento, che può essere sia un inizio, quindi da una ipotetica situazione zero, o un'evoluzione da uno stato precedente, come nella terza definizione. La locuzione *bli til* presente nella poesia, viene tradotta da Moen e Arkefors con l'italiano nascere:

*Timen da ting blir til* → Le ore quando cose sorgono

In questo caso i due traduttori hanno optato per la definizione numero 1, ma ad una ricerca nel *Bokmålsorboka* l'occorrenza di 'bli til' si trova nel lemma 'dag', ossia 'giorno', con un chiaro riferimento alla luce: *den delen av døgnet da det er lyst // se*

---

<sup>17</sup> [http://www.corriere.it/economia/15\\_giugno\\_23/addio-precari-cocopro-ma-resta-zona-grigia-e26b4738-198c-11e5-9779-e399e180b2ac.shtml](http://www.corriere.it/economia/15_giugno_23/addio-precari-cocopro-ma-resta-zona-grigia-e26b4738-198c-11e5-9779-e399e180b2ac.shtml)

*dagens lys bli til*. Che possiamo tradurre in italiano come: quel momento della giornata in cui fa giorno // guarda spuntare la luce del giorno.

In riferimento a tale utilizzo di *bli til*, mi sembra plausibile tradurre con il verbo ‘affiorare’, in quanto definisce in maniera molto elegante quell’idea degli oggetti che appaiono, affiorano dal buio della notte. A supporto di tale soluzione ho trovato la definizione del lemma ‘affiorare’ nel vocabolario Treccani, in cui è anche presente un riferimento al tema luce:

‘**affiorare**’: 1 comparire alla superficie, apparire, emergere spuntare; 2 farsi conoscere, venire alla luce.<sup>18</sup>

Infine, una particolare caratteristica del sistema norvegese – che può facilmente portare ad un’imprecisione nella traduzione italiana - è quella di avere un sostantivo alla forma indefinita dopo il genitivo che si forma aggiungendo la ‘-s’ al termine della parola: nonostante la forma indeterminata del sostantivo, dovremo tradurlo alla forma determinata in italiano. È possibile individuarne un esempio nell’ultima terzina, primo verso:

*undringens stunder* → gli attimi dello stupore

---

<sup>18</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/affiorare2/>

## La bellezza dei ponti

### Broenes skjønnhet

Stål eller sten. Der står de  
brospenenes strenge buer  
meislet inn i landskapet  
som porter til fred.

Verrazano Narrow Bridge, Bosporus,  
Rheimbrücke, Sotra –  
og Sortlandsspennene, Golden Gate  
Lysende som smykker, blomsterkranser,  
kniplinger kastet gjennom luften:  
min hånd i din. Kom over og se.

-----

Regnbuen sier: Se på meg. Jeg er en bro.  
Jeg er et tegn på himmelen. Bygg broer.  
Bøy dere. Løft armene til en bue.  
Bind sammen. Bryt lenker. Bygg.

Se stålsøyler og tårn mot skyene:  
En bro. Hør vindfløyten mellom wirene: En bro.  
To mennesker møtes. Ansiktene blusser. En bro.  
Ord som blir sagt. Hengivelse, fred. En  
bro.

### La bellezza dei ponti

Acciaio o pietra. Eccole lì  
le severe curve delle arcate del ponte  
scolpite nel paesaggio  
come porte della pace.

Il Verrazano Narrows Bridge, il Bosforo,  
il Rheinbrücke, le arcate del Sotra  
e del Sortland, il Golden Gate  
illuminati come gioielli, ghirlande di fiori,  
merletti lanciati in aria:  
la mia mano nella tua. Vieni a guardare.

-----

L'arcobaleno dice: guardatemi. Sono un ponte.  
Sono un segno nel cielo. Costruite ponti.  
Inchinatevi. Sollevate le braccia ad arco:  
unitevi. Spezzate le catene. Costruite.

Guardate le colonne d'acciaio e le torri verso le  
nuvole: un ponte.  
Ascoltate il sibilo del vento tra i cavi: un ponte.  
Due persone si incontrano. I volti si accendono:  
un ponte.  
Parole che vengono dette. Dedizione, pace: un  
ponte.

La traduzione di questa poesia non è risultata estremamente complessa, ma ha comunque comportato alcune riflessioni, specialmente nella parte finale.

*Ord som blir sagt* → Parole che vengono dette

Confrontando la mia traduzione con quella di Moen e Arkefors, si può notare come lo stesso verso porti a due risultati diversi: 'parole che vengono dette' e 'parole pronunciate'. La soluzione per cui optano Moen e Arkefors è sicuramente più breve e più simile alla lunghezza del norvegese, ma si perde la connotazione che l'utilizzo del verbo *bli* conferisce al TP: come abbiamo visto nell'analisi precedente, il verbo *bli*

porta con sé una serie di significati relativi al cambiamento di stato, che sia – anche in senso figurato – una nascita o un’evoluzione. Proprio per questo motivo ho preferito l’utilizzo del verbo ‘venire’:

Ascoltate il sibilo del vento tra i cavi: un ponte.  
Due persone si incontrano. I volti si accendono: un ponte.  
Parole che vengono dette. Dedizione, pace: un ponte.

L’utilizzo di ‘vengono’ focalizza l’attenzione sulla puntualità dell’azione, vale a dire che le parole “vengono dette” nel momento in cui due persone si incontrano e costruiscono un ponte tra loro. Al contrario, l’espressione ‘parole pronunciate’ lascia all’aspetto temporale contorni molto meno definiti.

Un’altra riflessione è doverosa quando si vuole tradurre la parola ‘*hengivelse*’, ancora nell’ultimo verso. ‘*Hengivelse*’ è una parola composta norvegese che lega i due vocaboli ‘*hen*’, un avverbio che si utilizza per indicare il concetto di movimento verso un luogo e ‘*givelse*’ che è un sostantivo derivante dal verbo ‘*å gi*’ che vuol dire ‘dare’. Nel *Bokmålsorboka* è possibile trovare soltanto il lemma ‘*hengi*’ definito dall’esempio: «*hengi seg til litterære studier, vie sin tid og sin kraft til*», quindi «dedicarsi agli studi letterari, dedicare il proprio tempo ed energie a». Nel dizionario etimologico *Etymologisk Ordbog*, alla voce ‘*hengiven*’ si trova questa definizione:

**hengiven:** t. *hingegeben*, particip til *sich hingeben* «hengive sig»;  
sml. eng. *given to* «henfalden til»

Dal tedesco quindi ‘*hingegeben*’ il significato sembra essere quello di ‘arrendersi’, mentre confrontando con l’inglese abbiamo ‘donarsi/darsi’.

La soluzione più adatta mi sembra quindi essere ‘dedizione’, perché porta con sé qual significato di donarsi con costanza e volontà. Mentre per quanto riguarda altre possibili traduzioni come: ‘abbandono’ o ‘arresa’, ho deciso di scartarle poiché mancano di quella componente attiva che si trova in ‘dedizione’ e piuttosto trasmettono una certa impotenza e sottomissione.

Nella traduzione di Moen e Arkefors, il termine ‘*hengivelse*’ è tradotto in ‘devozione’ che, nonostante mantenga l’aspetto attivo, assume una connotazione più profonda rispetto a ‘dedizione’, si entra nel campo semantico della religione, dell’ ‘essere devoti’ a Dio o comunque ad un idolo. La scelta tra ‘dedizione’ e ‘devozione’, a questo punto, si basa su un diverso modo di interpretare la poesia.

## La verità

### Sandheten

Sandheten står utenfor døren din.  
Klærne i laser. Hun er syk.  
Hun har et barn på armen. Hun vil inn.  
Hører du hundeglammet. Hun er redd.  
Hva gjør du? Lukker du opp  
vil det forandre livet ditt.

Nøler du?  
Du også.

### La verità

La verità sta davanti alla tua porta.  
Gli abiti logori. È malata.  
Ha in braccio un bimbo. Vuole entrare.  
Non senti forse il latrato del cane. Lei ha paura.  
Che cosa fai? Se apri la porta  
cambierà la tua vita.

Esiti?  
Anche tu.

In questa breve poesia che ha per soggetto la verità, la prima questione traduttiva si incontra già nel primo verso, con la parola *'utenfor'*. Il vocabolario *Italiensk blå ordbok* ci dice che le traduzioni possibili per *'utenfor'* sono: 'fuori di, davanti a, all'esterno'. Dato il contesto del componimento- in cui troviamo una 'verità' personificata, con gli abiti logori, malata, che sorregge un bambino - ho preferito tradurre la preposizione sopracitata con 'davanti', poiché la costruzione 'stare davanti alla porta' conferisce alla frase quel senso di attesa che è meno presente in 'stare fuori dalla porta'. La sfumatura è probabilmente minima, ma stare 'davanti' ad una porta, richiama quel senso di attesa di qualcuno che vuole entrare. In questo caso, la verità vuole entrare, *'hun vil inn'*: è interessante notare come in norvegese si possano omettere alcuni verbi (specialmente quelli che indicano movimento, come il verbo *'å gå'*, 'andare') nelle costruzioni con i modali. In questo caso potremmo avere *'hun vil komme inn'*. In italiano siamo obbligati invece ad utilizzare il verbo all'infinito.

Un elemento che è possibile individuare anche in altre poesie di Jacobsen è quello di strutturare una frase come se fosse una domanda, facendo quindi l'inversione verbo-soggetto, ma senza utilizzare il punto interrogativo. Un esempio si trova nel quarto verso: *'hører du hundeglammet.'* Per poter ottenere un simile effetto in italiano, dove l'inversione soggetto-verbo non ha alcun valore, ho provato a rendere il verso facendolo introdurre da un avverbio di negazione e aggiungendo un 'forse', che conferisce quel senso di incertezza tipico di una domanda, ma senza alcun punto interrogativo:

*Hører du ikke hundeglammet.* → Non senti forse il latrato del cane.

Non tutte le inversioni sono, però, uguali: se quest'ultima introduceva una frase interrogativa, quella che troviamo a metà del quinto verso introduce, invece, una frase ipotetica. Anche in questo caso, in italiano dobbiamo attenerci alla forma con introduzione della congiunzione ipotetica 'se':

<i>lukker du opp</i>	se apri la porta
<i>vil det forandre livet ditt</i> →	cambierà la tua vita



il brugo difficilmente supera i 50 cm. Inoltre le due piante sono diverse per colore e forma. Secondo Levy però, entrambe le traduzioni appartengono allo stesso paradigma, ed in poesia è quindi accettabile che ci sia un leggero scivolamento verso un altro termine dello stesso paradigma. A mio modo di vedere, invece, è molto importante rimanere fedeli al TP in quanto la scelta del brugo, da parte di Jacobsen, non è casuale. Innanzitutto bisogna tenere a mente che Jacobsen è un poeta molto vicino alla natura: la natura è uno degli argomenti protagonisti, se non l'argomento protagonista per eccellenza, di tutte le sue opere. Per questo ritengo che sia importante non sottovalutare la scelta di un termine piuttosto che di un altro da parte del poeta, soprattutto quando ci troviamo nella sfera semantica della natura. L'erica inoltre è un fiore molto comune, quindi, Jacobsen avrebbe potuto usare questo termine se avesse voluto. Tornando al testo, leggiamo: "Una volta scesi dal colle di pietre e di brugo/ e diventati gente di città". L'immagine dell'uomo che scende da un colle di pietra, arido e isolato, per diventare un 'animale urbano', è decisamente evocativa. Il brugo viene così definito nel vocabolario Treccani:

***brugo s. m.** [lat. tardo *brūcus* «erica», di origine celtica] (pl. -ghi). – Pianta della famiglia ericacee (*Calluna vulgaris*), comune su terreni fortemente acidificati delle Alpi e dell'Appennino settentr., rara nell'Appennino centr., caratteristica delle brughiere;*

mentre l'erica:

***erica s. f.** [lat. scient. *Erica*, dal gr. *ἐρίκη* o *ἐρείκη*, lat. class. *erīce*]. – Genere di piante ericacee con numerose specie dell'Africa merid., e poche, ma assai diffuse, dei paesi mediterranei: sono suffrutici, arbusti o piccoli alberi, ramosissimi, con foglie persistenti, minute, aghiformi, fiori piccoli, solitari o in grappoli o corimbi, e frutto a capsula. In Italia crescono 8 specie, delle quali sono frequenti nella macchia sempreverde*

Come è evidente, il brugo cresce in una zona molto meno ampia dell'erica e, soprattutto, si trova in zone che sembrano corrispondere in maniera più precisa a quel 'colle di pietre' di cui scrive Jacobsen, e l'erica inoltre cresce anche in città. La scelta di utilizzare il termine '*røsslyng*' piuttosto che '*lyng*' – ossia 'erica' – ha le sue radici in motivazioni molto più complesse che non vanno trascurate.

Nell'ultima strofa invece ho scelto di tradurre la locuzione '*neste sving av veien vår / har gjort meg mer betenkt*' con 'la successiva svolta della nostra strada / mi ha

dato più da pensare'. Letteralmente, avrei dovuto tradurre con 'mi ha reso più pensieroso', ma il fatto che il poeta abbia usato il termine '*betenkt*' anziché il più comune '*tankefull*', mi ha fatto propendere per una scelta con leggermente più carattere. Cercando la definizione di *betenkt* nel *Bokmålsordboka*, troviamo che è una forma '*foreldet*', ossia antiquata:

*betenkt a2 1 mest foreldet : være b- på overveie;  
gå med planer om*

Una nuova scelta è stata fatta per la traduzione del termine '*nummen*', sul finire del componimento, penultimo verso. Consultando ancora il *Bokmålsordboka* ho trovato tre possibili traduzioni per questo termine: '*maktesløs*', '*lammet*', '*følelsesløs*', che possono essere rispettivamente tradotti in 'impotente', 'paralizzato' e 'indifferente'. È stato proprio quest'ultimo a spuntarla infine, e in questo caso la scelta è dipesa dalla conoscenza e dalla possibilità di accedere agli avantesti. Fare riferimento a testi precedenti scritti dal e sul poeta – come indica Buffoni, *cfr. par 1.4* – può essere molto utile per comprendere la visione del mondo del poeta e per poterne quindi interpretare le parole. In questo caso specifico, la critica di Jacobsen alla società moderna che rende l'uomo una macchina dipendente dai beni materiali e dai ritmi serrati della società urbana sembra venir riassunto perfettamente da quell''indifferente', che taglia fuori in modo netto qualsivoglia tipo di stupore per il mondo e per la natura.

Infine, anche in "O.K. – O.K.", come in "La verità", troviamo un periodo ipotetico introdotto soltanto da un'inversione soggetto-verbo, senza l'utilizzo di *hvis*. Mi riferisco al quartultimo verso dell'ultima strofa:

*og blir det slik når vi får reist en tid* → e se è così quando abbiamo viaggiato un po'

## Mai prima

### Aldri før - - -

Aldri før  
har vi hatt så dype lenestoler  
og så brede sofaer rundt bakenden.

Aldri før  
har teknokratene gjort slike underverket med verden  
at hjertene er blitt mørkeredde av angst  
at vi må gå i dekning bak oss selv.

Aldri før  
har ordene måtte skrikes så høyt  
og bilder og lyd måttet sprites opp med Cola  
for å trekke tankene bort og gjøre oss ufarlige.

Aldri før har det hastet slik. Aldri før  
har vi lengtet slik  
etter menneskestemmer bak ordene,  
sannhet og hjertevarme bak kråkenes skrik.

### Mai prima - - -

Mai prima  
abbiamo avuto poltrone così profonde  
e divani così larghi sotto al sedere.

Mai prima  
i tecnocrati hanno realizzato col mondo meraviglie tali  
che ora i cuori temono il buio dall'ansia  
che dobbiamo rifugiarsi dietro noi stessi.

Mai prima  
le parole si dovevano urlare così forte  
e suoni e immagini rinforzare con la Coca Cola  
per allontanare i pensieri e renderci innocui.

Mai prima c'è stata tanta fretta. Mai prima  
abbiamo bramato tanto  
le voci umane dietro le parole,  
verità e sentimento dietro le strida dei corvi.

“Mai prima” è una poesia breve che tuttavia presenta alcune interessanti questioni traduttive durante la traduzione. Nella seconda quartina, il verso: *‘at hjertene er blitt mørkredd av angst’* risulta essere molto denso, sia a livello grammaticale che semantico. Il termine composto *‘mørkredd’* deve essere sciolto in italiano in ‘paura del buio’, con lo svantaggio di espandere un verso già di per sé complesso. L’uso del termine tecnico ‘acluofobia’ faciliterebbe il compito consentendo di mantenere il verso di una lunghezza più o meno simile a quella del norvegese, ma in questo caso non sarebbe certamente adatto utilizzare un termine che appartenga ad un registro totalmente diverso rispetto a quello utilizzato nel resto del poema. Inoltre, anche in norvegese esiste il termine *‘achluofobi’* ma il poeta preferisce utilizzare ‘paura del buio’ poiché parole del vocabolario comune e quindi di più facile visualizzazione da parte del lettore. A ciò si aggiunge l’utilizzo della forma verbale *‘er blitt’* - che letteralmente sarebbe ‘sono diventati’/ ‘sono divenuti’, con il risultato di un’espansione inaccettabile del verso, poiché avremmo: “i cuori sono diventati così spaventati dal buio” (ottenendo per altro una rima interna non presente nel TP). Per ovviare a tutto ciò, ho ritenuto opportuno utilizzare il presente del verbo temere e di

inserire nel verso l'avverbio di tempo 'ora', che nonostante la sua brevità riesce a veicolare il senso di passaggio ad un nuovo che 'er blitt' porta con sé. Quindi: "mai prima / i tecnocrati hanno realizzato meraviglie col mondo tali / che ora i cuori temono il buio dall'ansia".

Un ennesimo problema è rappresentato dal verbo alla forma passiva 'sprite opp'. Il dizionario lo definisce in questo modo:

**sprite v1** 1 særlig i forbindelsen

*s- opp tilsette sprit*

2 i overført betydning:

*kåseriet var s-t opp med anekdoter og vitser gjort morsomt, fengende*

Il verbo 'sprite' viene quindi trovato principalmente insieme all'avverbio 'opp', e il suo significato è quello di 'aggiungere alcool', o in senso metaforico ha il significato di rendere qualcosa più divertente. Nella traduzione di R.L. Moen si può leggere: "e si son dovuti fondere immagini e suoni con Coca-Cola". Il verbo 'fondere' in questo caso risulta essere troppo neutro: sarebbe necessario trovare una soluzione che veicoli anche il senso di 'aggiunta' che l'avverbio 'opp' conferisce alla collocazione. Il Vocabolario Treccani definisce il verbo 'rinforzare' usato intransitivamente come segue:

**rinforzare** *intr. (aus. essere) Prendere nuova o maggiore forza*

Per questo motivo ho deciso di utilizzare il verbo 'rinforzare', nel suo significato di 'prendere maggiore forza': "e suoni e immagini rinforzare con la Coca Cola".

## Dateci un taglio

### Kutt ut (Geografitime 2)

Afrika, America Sud  
(Ta en kikk på kartet)  
er de tunge rotstokkene som gir all sevjen sin  
til blomsterparkene oppe på verdens topp.  
Men hvor lenge. Nå dør  
Amasonas. Saharas sand  
soper seg ustoppelig mot syd.

Hør her. Kutt ut.  
For de rike blomsterhavene i nord  
kan næres godt i dag av egen sevje,  
og det gamle rotsystemet langt i syd,  
på undersiden av Jorden kan komme med nye skudd.  
Sine egne. Kanskje større, kanskje  
rikere enn alt fra før.

For jorden er en have. Nok av sol  
og sevje. Kutt ut.  
Men hva med gartneren?  
Penger under bordet?  
Kutt ham ut  
og kutt av.

### Dateci un taglio (Lezione di geografia 2)

L'Africa, il Sudamerica  
(date uno sguardo alla carta)  
sono i pesanti rizomi che danno tutta la linfa  
ai parchi di fiori sulla cima del mondo.  
Ma fino a quando. Adesso muore  
l'Amazzonia. Le sabbie del Sahara  
si spazzano incessanti verso sud.

Sentite un po'. Dateci un taglio.  
Poiché il ricco giardino verso nord  
di propria linfa oggi ben si nutre,  
e il vecchio sistema di radici verso sud,  
sull'altra faccia della terra può dare nuovi germogli.  
I suoi. Forse più grandi, forse  
più ricchi di ciò che c'era prima.

Perché la terra è un giardino. Con sole e  
linfa a sufficienza. Dateci un taglio.  
Ma il giardiniere allora?  
Soldi sottobanco?  
Tagliatelo fuori  
e dateci un taglio.

Il titolo di questa poesia, 'Kutt ut', è un elemento fondamentale per tutto il componimento. Si tratta di un'espressione che appartiene ad una varietà più bassa rispetto allo standard, di una forma del parlato colloquiale. Inoltre 'kutt ut' viene ripetuto diverse volte all'interno del testo e il verbo all'imperativo 'å kutte', che vuol dire 'tagliare', è ovviamente utilizzato in relazione al tema della poesia: i fiori e i parchi di fiori. Ma non solo: un'altra occorrenza di 'kutt ut' è relativa al 'gartneren', 'il giardiniere'. Quindi è stato necessario trovare un'espressione che appartenesse al parlato colloquiale italiano, che veicolasse il significato di tagliare e che potesse anche essere applicata alla figura del giardiniere, che in questo caso deve essere 'mandato via'. L'unica soluzione possibile che risponde a tutte queste caratteristiche è 'dateci un taglio', che verrà leggermente modificato per quanto riguarda il giardiniere, divenendo: 'tagliatelo fuori'.

Nella traduzione di *Aperto di notte* di Moen e Arkefors il titolo è tradotto con 'lasciate stare' mentre la parte relativa al giardiniere è tradotta con 'tagliatelo fuori'.

In questo modo vengono persi tutti i collegamenti interni al testo tra il termine tagliare e il tema della poesia (i giardini di fiori), nonché la funzione anaforica del verbo stesso.

Altre due evidenti discordanze tra la mia traduzione e quella di Moen e Arkefors sono per esempio la traduzione di *'undersiden av jorden'* e di *'penger under bordet'*. Nel primo caso, *'undersiden av jorden'* è stato tradotto da Moen con 'sul retro della terra', ma *'undersiden'* indica qualcosa che sta 'sotto', e non dietro, concetto espresso dal termine *'baksiden'* in norvegese, come riportato anche nell'*Italiensk blå ordbok*:

***bakside:** lato posteriore, retro, rovescio (di medaglia)*

Mentre la definizione per il lemma *'underside'* è:

***underside:** lato inferiore, disotto*

Traducendo letteralmente avremo 'sul lato inferiore della terra', ma per seguire una collocazione più comune ho deciso di optare per 'sull'altra faccia della terra'.

Il secondo elemento discordante è rappresentato dalla traduzione di *'penger under bordet'* in 'soldi sotto il tavolo' (Moen) e, come ho ritenuto più giusto, in 'soldi sottobanco'. *'Penger under bordet'* letteralmente si traduce in 'soldi sotto il tavolo', ma va reso in italiano con l'avverbio 'sottobanco', che indica un'attività che si fa di nascosto, molto spesso illecita o illegale.

## Coralli

### Korall

Fra sitt feste på bunnen av dyphavet  
i lampefiskenes dødsrike  
vokser de seg umerkelig oppover  
slektledd efter slektledd,  
etasje på etasje  
gjennom tusen år, kanskje titusen  
til plutselig som et jubelrop  
tordnende lys bryter frem.  
Nå ser de solen.  
Småbølgene som lette kyss.  
Hvite armer legges omkring.  
Muld kommer, regn kommer,  
spirende frø kommer blomst  
kommer palme, opp, opp  
mot lysets krone.

### Coralli

Avvinghiati sul fondo agli abissi marini  
nel regno dei morti dei pesci lanterna  
crescono impercettibilmente verso l'alto  
generazione dopo generazione,  
piano su piano  
per mille anni, forse diecimila  
finché d'improvviso come un grido di gioia  
spunta la luce tonante.  
Ora vedono il sole.  
Piccole onde come baci leggeri.  
Braccia bianche li avvolgono.  
Arriva la terra, arriva la pioggia,  
dal seme che germoglia arriva il fiore  
arriva la palma, su, su  
verso la corona di luce.

La poesia Coralli inizia con una determinazione di luogo introdotta da una preposizione, un aggettivo possessivo e un sostantivo: *'fra sitt feste'*. La preposizione *'fra'* corrisponde in questo caso alla preposizione italiana 'da' e il sostantivo *'feste'* viene definito così nel *Bokmålsordboka*:

*feste* n2 (av fast) 1 sted der noe  
er eller står eller griper fast.

Quindi, un posto a cui qualcosa è aggrappato solidamente. Tra le opzioni di traduzione di questo sostantivo in italiano troviamo, nell'*Italiensk blå ordbok*:

*feste* 2. s. appoggio, impugnatura,  
appiglio

È evidente che ci troviamo di fronte ad una discrepanza tra la definizione che ne dà il dizionario monolingue e i corrispettivi del dizionario bilingue. Dei tre sostantivi sopra elencati come traduzioni possibili, l'unica che potrebbe risultare valida è 'appiglio', poiché 'appoggio' e 'impugnatura' esprimono concetti diversi:

*appoggio* s. m. [der. di appoggiare]. – 1. Ciò che serve di sostegno a una persona o a una cosa: si serviva del mio braccio come a.; (Treccani online)

*impugnatura* s. f. [der. di impugnare1]. – 1. L'atto e, più comunem., il modo d'impugnare un'arma, un arnese, uno strumento, un comando, ecc.; in partic., il modo d'impugnare la spada

Nel primo caso perdiamo quindi quel senso di solidità nel tenersi a qualcosa espresso da ‘feste’, mentre nel secondo caso siamo completamente fuori strada, poiché impugnatura indica una modalità di afferrare una cosa, in particolare un’arma. Per quanto riguarda ‘appiglio’ – che sarà poi la scelta per cui opterà Moen nella sua traduzione - il dizionario lo definisce come segue:

*appiglio* s. m. [der. di appigliarsi]. – 1. Punto di sostegno e di appoggio: non gli fu facile nell’oscurità trovare un appiglio. In alpinismo, asperità della roccia che viene sfruttata esercitandovi uno sforzo di trazione o anche di spinta.

Siamo quindi più vicini al significato di ‘feste’ ma abbiamo ancora un leggero spostamento nel significato, in quanto un appiglio è un punto di sostegno, ma allo stesso tempo sembra mantenere quella connotazione di fortuità o di punto d’appoggio che però è incerto e di fortuna, e che risulta essere più debole rispetto a quanto espresso in norvegese.

Un’ulteriore proposta di traduzione potrebbe essere ‘punto di ancoraggio’ che rimanda all’atto di ancorare una nave e quindi denota una certa stabilità. Il suo utilizzo, però, comporterebbe un allungamento troppo evidente del primo verso in italiano:

*fra sitt feste på bunnen av dyphavet*  
dal loro punto di ancoraggio sul fondo degli abissi marini

Per questo motivo ho ritenuto opportuno rendere la frase nominale con una verbale, sostituendo al sostantivo introdotto dalla preposizione, un participio con valore aggettivale che mantenesse lo stesso significato:

Avvinghiati sul fondo degli abissi marini

Il deverbale ‘avvinghiato’ porta con sé quel significato di tenersi saldamente a qualcosa, come dimostrato anche dalla definizione presente nel dizionario:

*avvinghiare* v. tr. [lat. tardo vincūlare, der. di vincūlum «vincolo»] (io avvinghio, ecc.). – Stringere forte intorno

I problemi di traduzione del primo verso di questa poesia, però, non finiscono qui. Un altro nodo da sciogliere è rappresentato dall’altra determinazione di luogo presente in questa riga: ‘*på bunnen av dyphavet*’. Tradurre come ha fatto Moen con: «sul fondo del mare profondo», per quanto questa traduzione risulti essere semanticamente corretta, produce una ripetizione di un suono che non è presente nel TP dovuta

all'accostamento in italiano di 'fondo' e 'profondo'. Per evitare questo *impasse* ho deciso di sciogliere la parola composta '*dyphavet*' (aggettivo '*dyp*', profondo, e sostantivo '*havet*', mare), scambiandoli per così dire di posto, ossia:

avvinghiati sul fondo degli abissi marini

laddove '*dyp*' che era un aggettivo in TP diventa un sostantivo in TA (profondo → abissi) e '*havet*' che era un sostantivo diventa aggettivo (mare → marini). Così facendo non avremo problemi a livello sonoro per quanto riguarda la resa nel TA.

Nel secondo verso, un'altra parola composta è stata motivo di riflessione: '*lampefiskene*'. Questo termine probabilmente deriva semplicemente dall'associazione di due sostantivi da parte del poeta, in quanto non appare nei dizionari consultati. La traduzione letterale sarebbe 'pesci-lampada' – che è stata la mia prima scelta – sostituita poi da 'pesci lanterna', in quanto il termine 'pesce lanterna' rappresenta il nome comune che definisce i Myctophidae, ossia una famiglia di pesci abissali con la particolarità di possedere dei fotofori, ossia degli organi che emettono luce; in base alla posizione di questi fotofori, i pesci lanterna vengono classificati in maniera più specifica. L'utilizzo del nome comune quindi corrisponde all'intento originale del poeta, oltre ad essere fedele a livello semantico, in quanto 'lampada' e 'lanterna' sono tra loro sinonimi. Nella traduzione di Moen invece, è stata fatta una scelta diversa: '*lampefiskene*' è stato tradotto in 'pesci neon', che non è più un nome comune, ma indica una specie di pesci ben precisa. Inoltre, a seguito di una breve ricerca, risulta che i pesci neon siano pesci d'acqua dolce – quindi risulterebbe impossibile trovarli insieme ai coralli – privi di qualsiasi tipo di organo fotoforo. Si parla quindi di due specie di pesci completamente diverse.

## Jam-Jam

### Jam-Jam

Høy lyd.  
Breakdans, trommer og tropempeter  
holder angsten borte. Lag lyd.  
Jet-start, jukebokser, jam-jam  
for fred og frihet. Freaker  
fullt ut.  
Men bare utapå, ikke inni.  
Varer så kort,  
ikke natten over.  
Derfor omigjen. Lag lyd.  
Desibel, Tungrock. Ikke tenk.  
Hyl  
Høyere,  
mer.

### Jam-Jam

Alto volume.  
Break-dance, tamburi e trombe  
tengono il timore lontano. Fai fracasso.  
Partono i jet, jukebox, jam-jam  
cerca pace e felicità. Eccentrico  
al cento per cento.  
Ma solo fuori, non dentro.  
Dura così poco,  
non oltre la notte.  
E quindi daccapo. Fai fracasso.  
Decibel, heavy metal. Non pensare.  
Urla  
più forte,  
di più.

La poesia Jam-Jam rappresenta un caso unico in *Aperto anche di notte*. L'intento del poeta in questo caso era propriamente quello di scrivere un componimento che si sviluppasse sulle componenti sonore, in particolar modo sull'allitterazione, conferendo ritmo alla poesia. Che l'aspetto sonoro sia prominente è prevedibile se si prende in considerazione la 'soglia' del testo: il titolo, infatti, gioca sulla ripetizione, 'jam-jam', e ricorda molto l'espressione *jam session*, che indica un incontro tra musicisti che eseguono una performance musicale improvvisata. Il testo poi è costellato da figure retoriche che esaltano i rapporti fonici tra le parole, in special modo tramite allitterazione:

- 'r': breakdans, trommer, trompeter, holder, borte
- 'l': lag, lyd
- 'j': jet, jukebokser, jam-jam
- 'f': for, fred, frihet, freaker, fullt

**Jam – jam**

Høy lyd.  
 Breakdans, trommer og trompeter  
 holder angsten borte. Lag lyd.  
 Jet start, jukebokser, jam-jam  
 For fred og frihet. Freaker  
 fullt ut.  
 Men bare utpå, ikke inni.  
 Varer så kort,  
 Ikke natten over.  
 Derfor imigjen. Lag lyd.  
 Desibel, Tungrock. Ikke tenk.  
 Hyl  
 høyere,  
 mer.

**Jam – jam**

Volume alto,  
 break-dance, tamburi e trombe  
 tengono lontana l'angoscia. Fate chiasso.  
 Decolli di jet, juke-box, jam – jam  
 per pace e libertà. Eccentrico  
 fino in fondo.  
 Ma solo di fuori, non dentro.  
 Dura così poco,  
 non oltre la notte.  
 Perciò di nuovo. Fate chiasso.  
 Decibel, Hard Rock. Non pensate.  
 Urlate  
 più forte,  
 di più.

**Jam – jam**

Alto volume.  
 Break-dance, tamburi e trombe  
 tengono il timore lontano. Fai fracasso.  
 Jet in partenza, jukebox, jam-jam  
 cerca pace e felicità. Eccentrico  
 al cento per cento.  
 Ma solo fuori, non dentro.  
 Dura così poco,  
 non oltre la notte.  
 E quindi daccapo. Fai fracasso.  
 Decibel, heavy metal. Non pensare.  
 Urla  
 più forte,  
 di più.

Nella colonna centrale, la traduzione a cura di Randi Langen Moen e Christer Arkefors presenta una fedeltà semantica al TP più accurata rispetto alla traduzione nella colonna di destra (traduzione mia), ma perde inevitabilmente gran parte dei legami fonetici che rappresentano la struttura portante della poesia. Personalmente, ho scelto di privilegiare le varie allitterazioni presenti nel testo, apportando qualche cambiamento nel TA: per esempio *'lag lyd'* diventa *'fai fracasso'*, per mantenere la ripetizione della consonante iniziale, piuttosto che *'fate rumore'*. L'effetto dell'allitterazione della *'r'* è stato riproposto nell'allitterazione della *'t'*: «tamburi e trombe tengono il timore lontano», e i versi cinque e sei – che nel TP giocano sull'allitterazione della fricativa *'f'* – nella mia traduzione in italiano ruotano attorno all'affricata *'c'*: *'cerca pace e felicità. Eccentrico al cento per cento.'*, con un'evidente forzatura di *'frihet'* / *'libertà'*, che ho tradotto con *'felicità'*, ma anche della locuzione *'fullt ut'*, che ho deciso di tradurre con *'cento per cento'* piuttosto che con *'fino in fondo'*.

La scelta traduttiva operata in questo caso può essere ascritta ai differenti tipi di fedeltà di cui parla Eco in *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione* (2003), per cui la traduzione va alla ricerca delle intenzioni dell'autore per farle giungere al lettore del TA. All'interno di quella "semiotica della fedeltà" di cui parla Eco – secondo la quale dovremmo tener conto di tutti gli elementi semiotici in senso lato –

l'interpretazione della strategia attuata da Jacobsen per il suo 'lettore modello'<sup>19</sup> sembra essere aperta, in questo caso, ad un'unica interpretazione, e sul piatto della bilancia sarà l'involucro sonoro delle parole nel testo a pesare di più.

Nel testo sono inoltre presenti alcuni imperativi (*lag lyd, hyl*) che possono essere tradotti sia alla seconda persona singolare che plurale: come è evidente dalle traduzioni, Moen e Arkefors optano per una seconda persona plurale – probabilmente intendono queste forme verbali dirette ad un gruppo di musicisti o ad una folla che assiste alla jam-session di cui ci parla Jacobsen – mentre io ho optato per una seconda persona singolare, al fine di limitare un ulteriore allungamento dei versi in italiano, in particolar modo in un componimento come Jam-jam che fa della musicalità, del ritmo e dei versi brevi il suo punto di forza.

A livello grammaticale invece, in entrambe le traduzioni, si può individuare la nominalizzazione del verbo *freaker* in questo caso in collocazione con l'avverbio *fullt ut*. Quest'espressione potrebbe essere tradotta in: 'uscire completamente fuori di testa', ma per mantenere le assonanze e, di nuovo, per non allungare oltremodo il verso, il verbo *freaker* è stato nominalizzato in 'eccentrico', in quanto definisce una persona fuori dal comune, bizzarra o stravagante.

---

<sup>19</sup> Umberto Eco, *interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, 1992

## Chiedere di nuovo

### Spør igjen

Tallrekken ler av oss,  
og vil forklare alt  
Den har kjever av jern og tenner  
som det klirrer i.

Vi spør og vi spør  
og tallene svarer  
men – ikke om fiolinene  
eller om lykken mellom to armer  
Da hoster det på skjermen:  
- uklart spørsmål  
Spør igjen, spør igjen

### Chiedere di nuovo

La fila di numeri ride di noi  
e vuole spiegare tutto.  
Ha mascelle di ferro e denti  
tintinnanti.

Chiediamo e richiediamo  
e i numeri rispondono  
ma non dicono dei violini  
o della felicità tra due braccia.  
Invece lo schermo tossisce:  
- domanda non valida.  
Chiedere di nuovo

Volendo ascrivere il processo traduttivo del titolo di questa poesia all'interno delle 4 fasi del problema decisionale (*cfr. xxxxxxx*), si può individuare come la *situazione* iniziale presenti, nel TP, un verbo (chiedere) all'imperativo (di cui non conosciamo la persona) accompagnato da un avverbio che implica la ripetizione dell'azione. L'*istruzione 1*, ossia la classe delle possibili alternative è composta, in questo caso, da tutti i verbi all'imperativo alla seconda persona singolare e plurale con il prefisso 'ri-', tutti i verbi all'imperativo alla seconda persona singolare e plurale accompagnati da avverbi come 'ancora' o 'di nuovo', e infine dal verbo all'infinito con il prefisso o con gli avverbi. Il *paradigma* quindi sarà composto da: richiedi; chiedi ancora; richiedere; chiedete ancora; chiedi di nuovo; chiedete di nuovo. A queste possiamo aggiungere le forme all'infinito, così da non dover specificare il soggetto: chiedere di nuovo, richiedere, chiedere ancora. L'*istruzione 2*, ossia la scelta di un'alternativa in base al contesto, è risultata nel prevalere dell'alternativa: 'Chiedere di nuovo'. Il ragionamento che sta alla base di tale scelta - che differisce ad esempio dalla scelta di Moen e Arkefors, che ha tradotto il titolo in 'Richiedete' -, dipende molto dal contesto del componimento: ci troviamo nel mondo dei computer, delle macchine, degli schermi pieni di matrici, delle file di numeri binari che sembrano sapere e potere tutto. Dalla lettura della poesia si evince che questo *spør igjen*, è un messaggio che proviene proprio da un computer: chiunque abbia esperienza con la

localizzazione in italiano del linguaggio tecnico di software e simili, saprà che la prassi è quella di non utilizzare i pronomi ‘tu’ e ‘voi’ ma piuttosto preferire delle forme impersonali. Per questo motivo, per “far parlare” il computer in questo caso, ho deciso di scartare tutte quelle opzioni che richiedevano l’utilizzo di una seconda persona (singolare e plurale), tutti gli imperativi quindi, e mantenere le forme all’infinito. La scelta finale quindi oscillava tra tre alternative: richiedere, chiedere ancora e chiedere di nuovo, di cui l’ultima risulta essere quella più appropriata per riprodurre il linguaggio dei messaggi che i dispositivi elettronici ci inviano ogni giorno.

Gli stessi presupposti stanno alla base della scelta di tradurre il penultimo verso *‘uklart spørsmål’* in ‘domanda non valida’, piuttosto che in un più letterale ‘domanda non chiara’: nel linguaggio dei computer, nel linguaggio degli zero e degli uno dei codici binari, non c’è spazio per la chiarezza o la non chiarezza, piuttosto si parla di comandi validi o comandi non validi. Proprio per questo motivo, la domanda in questo caso è ‘non valida’.

## Pressione assiale – crisi cardiaca

### Akseltrykk - hjertenød

Den ensommes tid.  
Og folkemassenes tid.  
Den hjelpeløst ensomme, den rådløse  
søker varme og liv ved nærhet  
til andres kropper, andres  
vrede, drømmer og håp.

Den ensomme  
--(for aldri har det vært flere enn nå)  
og massenes knurrende tog  
--(for aldri har de vært tettere enn nå)  
blir til ETT menneske, med tusen hoder  
men bare EN tanke, En frykt og ETT håp.

Slik forandres vi av tiden  
til maskindrev, stempelslag, akseltrykk  
og hjertenød.

-----

Nei, ikke stans protestene,  
viljekraften eller vreden.  
Men gjør noe med ensomheten,  
kulden og hjertets lede.

### Pressione assiale – crisi cardiaca

Il tempo di chi è solo.  
Il tempo della folla.  
Chi è solo, impotente, indifeso  
cerca calore e vita nel contatto  
con i corpi degli altri, con l'ira,  
i sogni e le speranze degli altri.

Chi è solo  
- (perché mai prima sono stati così tanti)  
e il corteo delle folle ringhianti  
- (perché mai prima sono state così folte)  
diventano UN solo individuo con mille teste  
ma soltanto UN pensiero, UNA paura e UNA speranza.

Così veniamo trasformati dal tempo  
in ingranaggi, spinte di pistone, pressione assiale  
e crisi cardiaca.

-----

No, non fermate le proteste,  
la forza di volontà o l'ira.  
Ma fate qualcosa per la solitudine,  
il gelo e la sofferenza del cuore.

‘Pressione assiale – crisi cardiaca’ è un componimento che non presenta molti problemi di traduzione ma presente un problema già conosciuto alla storia della traduzione quando, nella seconda strofa, si deve tradurre il termine ‘*menneske*’. Questo termine indica per l’esattezza un ‘essere umano’ ed è neutro, non fornisce quindi alcun indizio di genere. Il problema della traduzione del termine ‘*menneske*’, però, non è nuovo: già nel 1965 Castellani doveva risolvere il medesimo problema al momento di tradurre il titolo dell’opera di Bertolt Brecht ‘*Der Gute Mensch von Sezuan*’ dove ‘*mensch*’ è l’equivalente del norvegese ‘*menneske*’. Per non tradire alcuna informazione sul genere della persona in questione, Castellani ha optato per una soluzione molto elegante traducendo il titolo in: ‘L’anima buona del Sezuan’. Allo stesso modo, per evitare di utilizzare il termine ‘uomo’ o ‘donna’, nel nostro caso ho

ritenuto più opportuno utilizzare il termine ‘individuo’, che fa parte comunque del paradigma di scelte possibili appartenenti a ‘*menneske*’. Dal dizionario infatti:

*menneske* n2 (fra g.fris. *manniska, menneska, jamfør norr. mannskja og mennskr* ‘menneskelig’; *beslektet med mann*)  
*individ, person; i flertall: folk*

‘Individuo, persona’ sono i termini che compongono il paradigma, per cui l’istruzione selettiva identifica in individuo la soluzione più adatta al contesto e al registro linguistico della poesia. Nel verso che recita: «*ett menneske med tusen hoder*» l’immagine che si crea si basa chiaramente sul contrasto tra il ‘singolo’ e le ‘mille teste’, tra l’individualità del pensiero e la pluralità insignificante del gregge. Cercando la definizione dei termini che compongono il nostro paradigma, ossia ‘persona’ e ‘individuo’, si trovano le seguenti definizioni:

*persóna* s. f. [lat. *persōna*, voce di origine prob. etrusca, che significava propr. «*maschera teatrale*» e poi prese il valore di «*individuo di sesso non specificato*», «*corpo*», e fu usata come termine grammaticale e teologico]. –

*individuo* s. m. a. 1 Ogni singolo ente in quanto distinto da altri della stessa specie.  
2 Individuo della specie umana, senza distinzione di sesso, età, condizione sociale e sim., considerato sia come elemento a sé stante, sia come facente parte di un gruppo o di una collettività.

Tra le due occorrenze, quella che fa convergere maggiormente l’attenzione sulla singolarità piuttosto che sulla pluralità è appunto ‘individuo’, evitando allo stesso tempo qualsiasi definizione di genere.

blir til ETT menneske, med tusen hoder →  
men bare EN tanke, En frykt og ETT håp.

diventano UN solo individuo con mille teste  
ma soltanto UN pensiero, UNA paura e UNA speranza.

## Tagliare – incollare

### Klippe – klistre

Avisene klipper tiden opp i småbiter  
og drysser den ned over hodene på oss  
- timer, minutter, sekunder – som konfetti.

Andre må sette det sammen igjen. Et bilde, en helhet.  
- Håpløst. Hent limpotten.  
Mest svarte biter, litt hvitt  
og av farver bare noen få.  
Vi prøver oss frem: Pinochet,  
påskeutfart, Papandreu, Polen.

Næh. Dette blir rart.  
En bit her og en bit der:  
Sult i Sudan, Stiklestadspillet,  
Starwars, svart i svart.  
Prøve igjen: - Piggtråd, pelerekker, planker.  
Det blir bedre: Piggtråd,  
planker. Lang, lang rekke.  
Vakttårn hele veien. Farvene  
blir menneskene bakom.  
Men enda noe tilovers.  
Den lille biten der, den røde,  
- blod, varme, kanskje en rose,  
kanskje et flagg.  
Akkurat dette  
overlater vi til leseren.

### Tagliare – incollare

I giornali tagliano il tempo in piccoli frammenti  
e ce lo spargono sulla testa  
- ore, minuti, secondi – come coriandoli.

Altri dovranno ricomporlo. Un'immagine,  
una totalità.  
- Senza speranza. Prendete il vasetto di colla.  
Per lo più pezzi neri, un po' di bianco  
e colori soltanto pochi.  
Ci proviamo: Pinochet,  
passeggiata pasquale, Papandreu, Polonia.

Naa. Così è strano.  
Un pezzo qui e un pezzo là:  
Sete in Sudan, spettacolo a Stiklestad,  
Starwars, scuro su scuro.  
Provare ancora: - Filo spinato, file di pali,  
file di assi.

Così va meglio: filo spinato,  
assi. Lunga, lunga fila.  
Torri di guardia ovunque. I colori  
diventano la gente che c'è dietro.  
Ma ancora avanza qualcosa.  
Quel frammento lì, quello rosso  
- sangue, calore, forse una rosa,  
forse una bandiera.  
Proprio quello  
lo lasciamo al lettore.

In *'Klippe-klistre'* Jacobsen utilizza di nuovo la figura retorica dell'allitterazione come in *'Jam jam'*: la ripetizione di *p* ed *s* nel TP deve essere in qualche modo riportata nel TA, rimanendo all'interno dello stesso campo semantico laddove possibile. Nel primo caso non risulta troppo difficile:

Vi prøver oss frem: Pinochet, → Ci proviamo: Pinochet,  
påskeutfart, Papandreu, Polen      passeggiata pasquale, Papandreu, Polonia.

La presenza dei nomi propri di luoghi o persone e l'etimologia comune delle parole in questi versi fa sì che sia molto semplice mantenere il suono *p*, anche per quanto riguarda il verbo 'å prøve'.

Più avanti invece, l'allitterazione della *s* richiede più lavoro: «Sult i Sudan, Stiklestadspillet, Starwars, svart i svart.» Traducendo letteralmente avremo: «Fame in Sudan, spettacolo a Stiklestad, Starwars, nero su nero», perdendo quindi l'allitterazione in 'fame' e 'nero'. Per ovviare a tale problema è bastato tradurre 'sult' con 'sete' e 'svart' con 'scuro', ottenendo quindi: «Sete in Sudan, spettacolo a Stiklestad, Starwars, scuro su scuro». Ovviamente avremo uno spostamento nel significato tra 'fame' e 'sete' ma semanticamente ci troviamo ancora nello stesso campo. Lo stesso discorso vale per lo spostamento da 'nero' a 'scuro'.

Infine, l'allitterazione della *p* nei versi: «Prøve igjen: - Piggtråd, pelerekker, planker. / Det blir bedre: Piggtråd, / planker. Lang, lang rekke.» In questo caso, la cosa migliore da fare sarebbe stata quella di mantenere ancora il suono *p* poiché si ricollega all'allitterazione precedente. Non riuscendo a trovare soluzioni adatte che non si allontanassero troppo dal campo semantico, ho deciso di riportare in italiano l'allitterazione della *f*: «Provare ancora: - Filo spinato, file di pali, assi fisse. / Così va meglio: filo spinato, / assi fisse. Lunga, lunga serie.» Il termine '*planker*', che io ho tradotto con 'file di assi', corrisponde in realtà all'italiano 'assi', 'tavole di legno'. Tale scelta è giustificata anche dal richiamo, due versi più avanti, della *lunga lunga fila* (*lang lang rekke*), che fa supporre l'immagine di una lunga fila di assi. In questo caso, è evidente che il poeta faccia riferimento ai campi di concentramento, attraverso l'enumerazione di elementi come filo spinato, file di pali, assi di legno, torri di guardia. Per questo motivo è importante mantenere allo stesso tempo il suono dell'allitterazione ma anche dei significati che rimandino il lettore del TA alla stessa idea.

## Calmati

### Hiss deg ned

De spør og de spør. Hvorfor i granskogen  
setter vi oss her og jobber med bokstaver,  
rytmer og skilletegn når det er låter de vil ha,  
billedstriper. Trykke på en knapp. Ord  
som bare er et sus i ørene.

Bokstaver  
må være som boksehansker. Pang  
– et slag i trynet så du raver.  
Ellers kan det være.

– Trøtthetens tid.  
Nå må vi skjønne dette snart.  
Stressen, karrieren, angsten, leden  
ved å være uten fremtid.  
– Takk, vi greier oss nok  
med de problemene vi har.

Jo, det er greit nok det.  
Men så blir spørsmålet: Hvor trøtt er du  
egentlig. Hvor langt er du kommet  
med livet ditt. Hva ligger du våken for  
om nettene. Vi skjønner deg,  
men gir ikke opp for det.

For ordet er som gresset.  
Det bare ER der, Klipp det ned,  
gjør plen av det. Som du kan trække på.  
Og bare trakk.  
For opp kommer det  
ustoppelig så lenge jorden står. Snart  
er det oppe mellom fingrene på deg  
før du vet det.  
– Så hiss deg ned.

### Calmati

Chiedono e richiedono. Perché mai  
ci sediamo qui a lavorare con lettere,  
ritmi e punteggiatura quando loro vogliono  
solo canzoni,  
vignette. Premere un tasto. Parole  
che sono soltanto un brusio nelle orecchie.  
Le lettere  
devono essere come guantoni da boxe. Pang  
- un colpo sul muso per farti vacillare.  
Altrimenti non importa.

- Il tempo della stanchezza.  
Ormai dobbiamo capirlo.  
Lo stress, la carriera, l'ansia, il dolore  
di essere senza futuro.  
- Grazie, ce la caviamo  
con i problemi che abbiamo.

Certo, va bene così.  
Ma allora la domanda è: quanto sei stanco  
in realtà. A che punto sei arrivato  
nella vita. Che cosa ti tiene sveglio  
di notte. Ti capiamo  
ma non ci arrendiamo per questo.

Perché la parola è come l'erba.  
C'È e basta. Tagliala,  
fanne un prato. Che puoi calpestare.  
E calpesta.  
Perché ricrescerà  
senza sosta finché la terra esiste. Presto  
ti arriverà tra le dita  
prima che te ne renda conto.  
- Quindi calmati.

Nel primo verso di *Hiss deg ned* la ripetizione del verbo 'spør' rappresenta un fenomeno tipico del norvegese nell'indicare la reiterazione di un'azione. In italiano, lo stesso effetto può essere ottenuto ripetendo il verbo, e aggiungendo il prefisso 'ri-' al secondo, oppure per iterazione 'chiedono e chiedono'.

La locuzione '*hvorfor i granskogen*' è un'espressione molto particolare: la traduzione letterale di '*granskogen*' in italiano è 'bosco di abeti', ma in norvegese svolge la funzione di un rafforzativo accompagnato da un'accezione di incredulità o

di incapacità di comprendere il perché di un'azione. La ricerca sui dizionari non produce grandi risultati per quanto riguarda quest'espressione. Il *Bokmålsordboka* online ci aiuta con un esempio:

***gran|skau m1; el gran|skog m1***

*noe så inn i granskauen dumt! noe så fryktelig dumt*

In questa definizione, *granskog* viene reso con l'aggettivo *fryktelig*, che a sua volta è definito così:

***fryktelig a2 (fra l.ty.)***

*1 skremmende, forferdelig*

*det var en f- historie / det ble et f- oppstyr*

*2 som adverb, brukt forsterkende : svært*

*f- stor, fin / det vil jeg f- gjerne*

*fryktelig* quindi, indica qualcosa di spaventoso (*skremmende, forferdelig*), e allo stesso tempo viene usato con valore rafforzativo. La collocazione '*hvorfor i granskogen*' è molto comune in norvegese, e in italiano, questo senso di incredulità e di sorpresa può essere reso tramite l'espressione 'perché mai', (a sua volta collocazione comune), laddove 'mai' racchiude tali caratteristiche. Dal dizionario Treccani online:

***mai avv. [lat. magis «più»; v. ma'2 e ma1]***

*3. In frasi interrogative o ipotetiche, col sign. di «qualche volta, in qualche caso», serve a esprimere incredulità, scarsa probabilità, a mostrare sorpresa, ad affacciare timidamente un'ipotesi o una speranza*

De spør og de spør. Hvorfor i granskogen  
setter vi oss her og jobber med bokstaver,  
rytmer og skilletegn når det er låter de vil ha,  
billedstriper.

Chiedono e richiedono. Perché mai  
ci sediamo qui a lavorare con lettere,  
ritmi e punteggiatura quando loro vogliono solo canzoni,  
vignette.

Un passaggio di questa poesia a cui è necessario fare attenzione, alla luce dei rapporti intratestuali che compongono l'opera e per evitare la distruzione dei reticoli significanti soggiacenti (come li definisce Berman) nel processo di traduzione affetto dalle *deforming forces*, è presente nel verso: «*For opp kommer det/ ustoppelig så lenge jorden står. Snart / er det oppe mellom fingrene på deg.*» L'ultimo verso «*er det oppe mellom fingrene på deg*» è un verso che il poeta ripete – in maniera quasi identica - in un componimento successivo, *Gresset* (L'erba), in cui si legge: «*Om du ikke passer*

*deg / er det opp mellom fingrene dine, / langs fortauskanten eller mellom bena / på riksmonumentet.»* Risulta quindi importante non perdere di vista tale collegamento tra le parti affinché non scompaia durante il processo traduttivo.

In 'Calmati', ho tradotto questo verso con: «Perché ricrescerà / senza sosta finché la terra esiste. Presto / ti arriverà tra le dita» e allo stesso modo, in 'L'erba' ho tradotto: «Se non fai attenzione / ti arriverà tra le dita / lungo il bordo dei marciapiedi o tra le gambe del monumento nazionale».

## Alberi in autunno

### Trær om høsten

- når de har mistet sommeren sin  
kan vi gå ut og se hva de er gjort av.  
Årenettet, bærebjelkene,  
styrke eller tafatthet, ben eller brusk.  
Forsvarsløse. Nå  
gjennemskuer vi dem.

### Alberi in autunno

- quando hanno perso l'estate  
possiamo uscire a vedere di cosa sono fatti.  
La rete venosa, le travi portanti,  
forza o inazione, ossa o cartilagine.  
Indifesi. Adesso  
li vediamo davvero.

Questa breve poesia presenta due questioni traduttive interessanti: la prima è il sostantivo *'tafatthet'* e la seconda riguarda l'utilizzo del verbo *'å gjennemskue'* nell'ultimo verso. Per quanto riguarda la traduzione di *tafatthet*, la ricerca nei dizionari ci dice che deriva, etimologicamente, dallo svedese *'tag'* ('prendere') e dall'antico svedese *'fa'* ('poco').<sup>20</sup> Il verbo *'å ta'* in norvegese però ha diversi significati, compreso quello di 'produrre un effetto' e quindi di compiere un'azione. In questo caso *tafatthet* indica la mancanza di azione e proprio per questo motivo ho tradotto in 'inazione' laddove il prefisso 'in-' indica una mancanza.

Per quanto riguarda il verbo in chiusura di componimento, quest'ultimo è composto in realtà da un avverbio, *'gjennom'* ('attraverso'), e dal verbo *'å skue'* ('guardare, guardare in maniera insistente, fissare'). La definizione che ne dà il *Bokmålsordboka* è la seguente:

*gjennom|skue v1 oppdage, avsløre,  
skjønne hensikten med*

Quindi: 'scoprire, svelare, capire le intenzioni di qualcuno'. In questo caso specifico ci troviamo davanti l'immagine degli alberi che in autunno perdono tutte le loro foglie e di cui rimangono solo i nodosi rami nudi. Nella traduzione di Moen e Arkefors *'gjennemskuer vi dem'* viene reso con «li smascheriamo». 'Smascherare' è indubbiamente un verbo molto evocativo che rende bene l'idea di uno strato esterno

---

<sup>20</sup> Kunnskapsforlaget Norsk Ordbok, 1998, Oslo, p. 873.

che viene rimosso, ma è allo stesso tempo un verbo che porta con sé un significato non del tutto positivo. Dal dizionario Treccani:

*smascherare v. tr. [der. di maschera, col pref. s- (nel sign. 4)] (io smàschero, ecc.). –*

*1. Togliere la maschera o l'abito con cui uno è mascherato: guarda se ti riesce di smascherarlo, per sapere chi è!; più spesso rifl.: andiamo a smascherarci e torniamo a casa.*

*2. Più com. in senso fig., rivelare, mettere a nudo la vera natura di una persona, i sentimenti e gli intenti che cerca di dissimulare: quell'imbroglione è stato finalmente smascherato; spero di riuscir presto a s. le sue vere intenzioni, il suo gioco;*

Come è evidente sia dalla definizione che dagli esempi, il verbo smascherare viene utilizzato principalmente quando si tratta di scoprire intenzioni losche o ingannevoli. Utilizzarlo quindi in questa poesia, metterebbe gli alberi di cui scrive Jacobsen sotto una luce ambigua, caratterizzandoli in maniera negativa e verosimilmente in controtendenza rispetto al pensiero di Jacobsen sulla natura. Proprio per evitare quest'ambiguità ho preferito tradurre 'gjennemskuer' in questo modo: «Adesso / li vediamo davvero».

## Agosto

### Agosto

Efter julis silke  
kommer august med fløyel  
og brennende lys.  
De blussende kinnenenes måned  
da brystene er tunge  
og brune av sol. Modningens tid.  
Keiserens måned. Ikke vent.  
Elsk  
i august. September  
kommer snart med sine rynker  
og sin tørre munn.  
Se – svalene skyter med piler.  
Huj-huj, hør latteren. Plutselig  
er det din tur.

### Agosto

Dopo la seta di luglio  
viene agosto col velluto  
e la luce splendente.  
Il mese delle guance arrossate  
quando i seni sono pesanti  
e abbronzati dal sole. Il tempo della  
maturazione.  
Il mese dell'imperatore. Non aspettare.  
Ama  
in agosto. Settembre  
arriverà presto con le sue rughe  
e la bocca secca.  
Guarda – le rondini scagliano frecce.  
Uh-uh, ascolta la risata. D'improvviso  
tocca a te.

*August* è una poesia che ci permette di riflettere sull'utilizzo e la traduzione del verbo 'å komme' che occorre in due versi del componimento: «*Efter julis ilke / kommer august med fløyel / og brennende lys*» e ancora «*Elsk / i august. September / kommer snart med sine rynker*». Come si può notare nella mia traduzione in italiano il primo *komme* è stato tradotto con il verbo 'venire' mentre il secondo con il verbo 'arrivare', questo perché nelle due occorrenze mi sembra doveroso esprimere due accezioni diverse.

Ma vediamo le definizioni che ne dà il vocabolario Treccani:

**arrivare** v. intr. e tr. [lat. \*arripere, der. di ripa, propr. «giungere a riva»] (aus. essere). – 1. a. Raggiungere il luogo stabilito, toccare il termine di un viaggio o di un cammino, il traguardo di una gara, e sim.

**venire** v. intr. [lat. vĕnire] (pres. indic. vengo [ant. o poet. vègno], vieni, viene [...])

1. Recarsi in un luogo o da una persona. [...] venire esprime un movimento di avvicinamento;

Entrambi i verbi esprimono il concetto di recarsi in un luogo ma arrivare porta inoltre con sé l'idea del raggiungimento di un luogo stabilito, ben definito.

Nella poesia, nel primo caso, «Dopo la seta di luglio / viene agosto col velluto», ci troviamo di fronte alla descrizione di un cambiamento armonico: luglio e agosto sono associati l'uno alla seta e l'altro al velluto, quindi il passaggio da un mese all'altro sembra avvenire senza forti contrasti. Nel secondo caso, invece, dopo il «velluto di luglio», arriverà settembre a stravolgere tutto, con le «sue rughe e la bocca secca»: il verbo arriverà, in questo caso, sembra esprimere meglio l'inesorabilità di tale azione, quasi personificando il mese di settembre, che cambierà le cose una volta giunto a destinazione.

## Pensieri sul lago Sjødal

### Tanker ved Sjødalsvatn

Var det lur-tonen fra alle fossene her  
som engang lærte skaldene å kvede  
og fødte ordene i Håvamål og trollet i eventyrene?  
I ingen land jeg vet om  
hørtes så mange horn og harper.  
I alle daler, utfor alle skrenter  
toner det helt inn i tinningene  
av vann som synger, kaller,  
løkker deg til drømmer.

Nå er det meste lagt i rør  
og mangt er borte, men det må være slik  
som det må gå med deg og meg:  
Noe må temmes ned og bli til kraft og ånd  
men noe må flomme fritt  
sånn som sangen fra Gjendeoset borti her  
og i blodet vårt,  
den som forynger verden.

### Pensieri sul lago Sjødal

Fu il suono del lur di tutte le cascate  
a insegnare agli scaldi a poetare  
dando vita alle parole del Håvamål e al troll delle fiabe?  
In nessun paese che io conosca  
si sentivano così tanti corni e arpe.  
In tutte le valli, lungo tutti i pendii  
risuona fin dentro le tempie  
d'acqua che canta, chiama,  
ti attira nei sogni.

Adesso quasi tutto passa nei tubi  
e molto non c'è più, ma dev'essere così  
che accadrà tra me e te:  
qualcosa dev'essere imbrigliato e diventare forza e  
spirito

qualcosa invece deve scorrere libero  
come la canzone del Gjendeoset quaggiù  
e nel sangue nostro,  
quella che ringiovanisce il mondo.

Lavorare con questa poesia è stato interessante poiché mi ha dato modo di ragionare sulle teorie traduttive etnocentriche ed etnodevianti elaborate da Venuti. La parte iniziale del componimento abbonda di riferimenti all'antica cultura norvegese dell'Edda poetica e degli scaldi. Per questo vi troviamo elementi culturospecifici come il riferimento al *lur*, uno specifico strumento musicale costituito da un tubo in legno o bronzo a forma di 's' che termina con una piastra rotonda, di cui ne sono stati rinvenuti pochissimi esemplari tra la Scandinavia e la Germania. Ovviamente, mantenere il termine 'lur' nel TA comporterà il crearsi di una discontinuità all'interno del testo per il lettore italiano che probabilmente non ha mai incontrato tale termine. D'altro canto, tradurlo con il termine 'corno' – la scelta fatta da Moen e Arkefors – consente di ottenere un testo indubbiamente più scorrevole per un lettore italiano, ma allo stesso

tempo risulta essere doppiamente infedele: infedele nei confronti di Jacobsen, perché significante tipico della cultura nazionale del poeta viene trasformato in un elemento neutro, che perde qualsiasi connotazione di appartenenza storica e culturale, ed è infedele nei confronti del lettore nella LA, poiché quest'ultimo non verrà a conoscenza della realtà testuale del TP.

La traduzione non produce testi che sono una mera copia di un originale, la traduzione è in grado di creare nuovi punti di contatto tra culture diverse: è proprio in questa sua possibilità che risiede la sua vera natura. Per questo motivo, livellare tutte le specificità presenti in un testo mettendo in pratica una strategia etnocentrica e addomesticante, che vede l'umanità come trascendente, ossia come un'entità che rimane immutata nello spazio e nel tempo, riduce oltremodo le potenzialità della traduzione, rendendola semplicemente una 'bella e infedele', alla stregua di un esercizio di stile. L'approccio estraniante invece: «rifiuta la scorrevolezza, e cerca di riprodurre le discontinuità del testo straniero. Così facendo il traduttore è infedele all'estetica dominante nella cultura della lingua d'arrivo» (Venuti 2008:149-150).

## Ascolta, piccolo uomo

### Hør, lille du

Hør, lille du. Det nye presteskapet  
kan også sine fadervår og sin latin.  
Så lær deg straks de nye litanie  
og padernostrene, som ingen skjønner,  
- heller ikke nå.  
Og stille må vi være. Teknokratene  
som byttet messekåpen med de hvite frakker  
og bygget sine kirker rundt i landene  
med underlige kupler på og slanke tårn  
som nesten ligner krematoriepiper  
- de ber oss ikke spørre mer.  
Men bare tro. Ennu en gang,  
ør-lille du  
som står og kikker gjennom sprinklene  
på hva de driver med.

---

De taler, lille du, om hemmelige krefter  
fra verdensdypet. Selve livets kilder.  
Og om de lykkes blir vi guder alle,  
og alt blir gull – blir gull.  
Så plag oss ikke, sier de  
med dine spørsmål (Vi er redde selv  
for hva det blir til) Men knel  
ærbødig ned. Det finnes ingen andre  
håp igjen enn her,  
i våre hender  
og våre hus (som noen sier ligner  
krematorier).

---

Men gamle Jorden snur seg rundt  
og rundt og gjesper  
en fugl i søvn, og månen opp av havet,  
så trett av sine barn som støyer slik  
bestandig – her ligger jeg  
med fanget åpent, tenker den.  
Med havbrått, flod og ebbe, sol  
og svære stormer.  
Men ingen TROR på meg. Er jeg for gammel alt?  
De tør visst ikke.  
Nå leker de me ilden. Barn som de er.  
Snart brenner huset ned. Hva gjør de da  
- sa Jorden før den sovnet inn  
og alle fugler tidde.

*Til atom-reaktor-avstemningen i Sverige 1980.  
NRK og Sveriges Radio.*

### Ascolta, piccolo uomo

Ascolta, piccolo uomo. Anche il nuovo clero  
conosce il suo padre nostro e il latino.  
Quindi apprendi subito le nuove litanie  
e i padre nostro, che nessuno capisce,  
- nemmeno ora.  
E dobbiamo stare in silenzio. I tecnocrati  
che hanno scambiato l'abito della messa col  
camice bianco,  
e costruito le loro chiese qua e là nei paesi  
con strane cupole – e snelle torri  
che somigliano quasi ai camini di crematori  
- ci dicono di non chiedere altro.  
Di credere soltanto. Ancora una volta,  
tu minuscolo uomo  
che stai in piedi e attraverso le sbarre  
guardi cosa fanno.  
---  
Parlano, piccolo, di forze segrete  
dalle profondità del mondo. Le sorgenti della vita stessa.  
E se avranno successo saremo tutti dèi,  
e tutto diventerà oro – diventerà oro.  
Quindi non tormentarci, dicono  
con le tue domande (anche Noi siamo spaventati  
da ciò che verrà). Ma inginocchiati  
con rispetto. Non ci sono altre  
speranze se non qui,  
nelle nostre mani  
e nelle nostre case (che secondo alcuni somigliano  
a crematori).

---

Ma la vecchia Terra si gira  
e si rigira e sbadiglia  
un uccello assopito, e la luna sale dal mare,  
così stanca dei suoi figli che fanno sempre  
tanto rumore - sono distesa qui  
a braccia aperte, pensa.  
Con risacca, alta e bassa marea, sole  
e forti tempeste.  
Ma nessuno CREDE in me. Sono già troppo vecchia?  
Certo non osano.  
Adesso giocano col fuoco. Bambini come sono.  
Presto la casa brucerà. Cosa faranno allora  
- disse la Terra prima di addormentarsi  
e tutti gli uccelli tacquero.

*Per il referendum sul nucleare del 1980 in Svezia. NRK e  
Sveriges Radio.*

Questa poesia, scritta da Jacobsen appositamente per un evento di tipo politico (ossia per il referendum sul nucleare del 1980 in Svezia), ha un titolo che si presta a molteplici interpretazioni. In norvegese, il pronome *du* viene utilizzato molto spesso con funzione conativa per interpellare il destinatario della comunicazione. In questo caso, al destinatario è associato l'aggettivo '*lille*', forma definita derivante da '*liten*', 'piccolo'. Moen e Arkefors hanno deciso di rendere il titolo in *Ascolta, piccolo mio*, laddove la collocazione dell'aggettivo qualitativo e dell'aggettivo possessivo fa sembrare il destinatario un bambino che deve ascoltare un adulto o uno dei genitori. Personalmente, avevo ipotizzato una prima traduzione in *Ascolta, piccolo*, per liberare il titolo da quella connotazione familiare che deriva dall'utilizzo dell'aggettivo 'mio', ma fa comunque apparire questo destinatario fittizio come un bambino. In *La traduzione del testo poetico* (2004), Buffoni teorizza l'importanza dell'accesso agli avantesti nel processo traduttivo: in questo caso però, ad aiutarmi, non è stato un avantesto in senso stretto, ma piuttosto la ricerca biografica incentrata sul poeta: Aadland – nella biografia su Jacobsen dal titolo *Rolf Jacobsen* del 1994 – definisce il titolo *Hør, lille du* come *nedlatende*, ossia condiscendente (Aadland 1994: 11). Questo nuovo punto di vista mi ha portato a riflettere di nuovo sul titolo, di cui non ero propriamente soddisfatto, e ho ritenuto opportuno cambiare la traduzione da *Ascolta, piccolo* in *Ascolta, piccolo uomo*. In questo modo, il lettore è libero di interpretare il titolo come preferisce: un piccolo uomo potrebbe essere un bambino, per definizione, ma anche un uomo di poco conto.

Inoltre, in *Hør, lille du*, è presente una paronomasia difficile da rendere in italiano. Nella prima strofa un verso recita «*ør-lille du*»: è un chiaro richiamo al titolo per cui *hør* e *ør* hanno quasi la stessa pronuncia, ma mentre *hør* significa ascolta, il termine *ør* usato in collocazione con l'aggettivo *liten* funge da rafforzativo ed indica qualcosa di minuscolo. Il gioco fonetico è evidente, ma renderlo in italiano non è altrettanto semplice. Ho quindi tradotto “*ør-lille du*” con “tu minuscolo uomo”, che può di nuovo essere interpretato come relativo all'età dell'interlocutore o al suo valore come uomo.



evitare un tale appiattimento a livello lessicale, è possibile utilizzare il verbo italiano di occorrenza poco comune ‘azzurreggiare’:

*azzurreggiare* v. intr. [der. di azzurro] (io azzurréggio, ecc.; aus. avere). –  
Essere di colore azzurro, tendere all’azzurro, assumere un  
colore azzurro.

Tradurre *blåne* in altri modi sarebbe una sconfitta rispetto a quelle *deforming forces* di cui parla Berman e che tanto pesano sull’atto di traduzione, e allo stesso tempo – utilizzando un termine così poco comune in italiano – realizzeremo nel TA un fenomeno di fedeltà abusiva, ossia, come teorizza Venuti (2008: 252) citando Lewis:

the translator whose “aim is to recreate analogically the abuse that occurs in the original text” winds up both “forcing the linguistic and conceptual system of which [the translation] is a dependent” and “directing a critical thrust back towards the text that it translates”

In questo modo, non soltanto rifuggiremo l’addomesticamento e quella tendenza etnocentrica alla trasparenza, ma avremo una traduzione che non è più copia, ma piuttosto strumento poetico all’interno di un sistema linguistico.

Interessante inoltre è analizzare il modo in cui Moen e Arkefors hanno tradotto il verso: «Søker du opp til dem– til utsynet og himmellyset / så ikke bli deroppe, eller drøm deg bort / for vi venter på nevene dine, og godviljen». Nella loro traduzione si legge: «Se le cerchi in alto – verso la bellavista e la luce del cielo / non restare poi lassù, né perderti nei sogni / perché noi aspettiamo le tue mani, e la tua buona volontà».

Il verbo ‘*søke*’ significa ‘cercare’ ma in questo caso è accompagnato dalla preposizione ‘opp’. Moen e Arkefors hanno interpretato *søke opp* come una locuzione avverbiale che accompagna il verbo: «*le cerchi in alto*» (laddove ‘le’ indica ‘le vette’ del verso precedente): a rigor di logica, una vetta si può cercare con lo sguardo ma non si può di certo cercare fisicamente, come se fosse un oggetto che si è perso. Nel verso successivo, abbiamo invece un verbo che indica uno stato in luogo: *ikke bli deroppe*, non restare lassù, che conferisce al tutto un’idea di movimento. Per questo motivo, cercando sul dizionario, è possibile trovare diverse definizioni per *søke*, tra cui anche la collocazione *søke opp*:

**søke v2** (norr. *sókja*)

*1 lete etter*

*s-r De noen her? / hjelpemanskaper har søkt i hele natt  
prøve å finne, oppnå*

*2 sette kursen, begi seg*

*båtene søkte havn / laksen s-r opp i elvene for å gyte*

Nella definizione numero 2, *søke*, assume il significato di ‘*sette kurs*’ quindi impostare un percorso, dirigersi o mettersi in marcia e anche ‘*begi seg*’, ossia ‘avviarsi’. Tra gli esempi poi, troviamo proprio ‘*søke opp*’ che, in questo caso, si riferisce ai salmoni che risalgono i fiumi per deporre le uova. La mia proposta di traduzione quindi è la seguente: «se sali verso di esse – verso il panorama e la luce del cielo / non rimanere lassù, non perderti nei sogni / perché noi aspettiamo le tue mani, la tua buona volontà». In questo modo avremo anche una maggior coerenza con il verso successivo, per cui dopo essere saliti sulle vette – dice il poeta – occorre non rimanere lassù.

## L'erba

### Gresset

er uovervinnelig som håpet.  
Om du ikke passer deg  
er det opp mellom fingrene dine,  
langs fortauskanten eller mellom bena  
på riksmonumentet.  
Bare efter et år  
ser du grønnskåret over slagmarkene  
og kjenner en anelse av duft  
over asken efter en nedbombet by.  
Utslokkelig som livet selv  
eller som glemselen.

De fattiges trøst. (De rike  
har plenklippere.) Men gresset  
bryr seg om ingen  
eller alle. Jordens gave,  
sterkere enn Eros. Tåler alt.

Prøv å gå barføtt ut en junimorgen.  
Kjenne hvor det bøyer seg under foten din  
og retter seg opp igjen. Vasker føttene dine  
som Kristus gjorde med disiplene.  
Fullt av godhet, men tyst. Selv  
mannen med låen blir bare et åndedrag, en latter.  
For gresset er overalt. Kommer igjen  
og kommer igjen som livet selv  
og dagene. Og dette skal jeg bort fra  
men ikke helt.

### L'erba

è invincibile come la speranza.  
Se non fai attenzione  
ti arriverà tra le dita,  
lungo il bordo dei marciapiedi o tra le gambe  
del monumento nazionale.  
Dopo un solo anno  
vedrai il bagliore verde sui campi di battaglia  
e avvertirai un accenno di profumo  
sopra la cenere di una città distrutta dalle bombe.  
Inestinguibile come la vita stessa  
o come l'oblio.

Il conforto dei poveri. (I ricchi hanno  
le falciatrici.) Ma l'erba  
si preoccupa di tutti  
e di nessuno. Regalo della Terra,  
più forte di Eros. Sopporta tutto.

Prova a uscire a piedi nudi una mattina di giugno.  
Senti quanto cede sotto il piede  
e si raddrizza di nuovo. Ti lava i piedi  
come fece Cristo con i discepoli.  
Piena di bontà, ma in silenzio. Persino  
l'uomo con la falce diventa solo un respiro, una risata.  
Perché l'erba è ovunque. Ricresce,  
ricresce come la vita stessa  
e i giorni. E da questo mi allontanerò  
ma non del tutto.

Come abbiamo visto in precedenza, le poesie *L'erba* e *Calmati* sono collegate a livello intertestuale dal verso: «se non fai attenzione / ti arriverà fra le dita»<sup>21</sup>. Onde evitare di rompere tale legame è quindi necessario tradurre i versi in entrambe le poesie in modo tale che facciano riferimento l'uno all'altro.

Nella poesia inoltre ci sono due occorrenze del verbo *å kjenne*. Questo verbo apre un paradigma di traduzioni piuttosto ampio e che comporta quindi una scelta guidata dalle istruzioni selettive che in questo caso vengono definite dell'oggetto a cui il verbo si riferisce.

---

<sup>21</sup> Cfr. p. 63

**kjenne** verb (norr. kenna; beslektet med kunne)

**1** vite hvem (hva) noen (noe) er, ha kunnskap om

henne k-r jeg godt / k- stemmen / jeg k-r knepene hans / jeg begynner  
å k- deg vite hvordan du er / k- igjen noe el. k- noe igjen / k- sin  
begrensning / bli kjent med en / k- til noe / være kjent i området  
/ k- seg igjen / k- en (igjen) på ganglaget / (ikke ville) k-s ved noe  
kjenne igjen, være ved

**2** oppfatte med sansene, merke, føle

k- en rar lukt / k- smerte / få k- følgene / k- sorg / k- seg glad, uvel /  
det k-s så underlig / drikke så en k-r det / k- noe på seg

La prima definizione che ne dà il vocabolario può essere tradotta dal verbo italiano ‘conoscere’ mentre la seconda definizione, che indica: ‘percepire con i sensi’, potremmo tradurla con il verbo ‘sentire’. In *Gresset*, l’utilizzo del verbo ‘*kjenne*’ è riferito una prima volta ad un profumo, *duft*: «*Bare efter et år / ser du grønnskjæret over slagmarkene / og kjenner en anelse av duft*», mentre nel secondo caso si riferisce al tatto, alla sensazione dell’erba che si piega sotto i piedi: «*Kjenner du hvor det bøyer seg under foten din*». La segmentazione di questo significante è più ampia in italiano e proprio per questo ho deciso di utilizzare due verbi diversi: nel primo caso, dove il poeta si riferisce al profumo, ho scelto il verbo ‘avvertire’, mentre nel secondo caso, per il tatto, ho preferito il verbo ‘sentire’.

Dopo un solo anno / vedrai il bagliore verde sui campi di battaglia / e  
avvertirai un accenno di profumo

Senti quanto cede sotto il piede / e si raddrizza di nuovo.

## D'improvviso. A dicembre

### Plutselig. I desember

Plutselig. I desember. Jeg står til knes i sne.  
Snakker med deg og får ikke svar. Du tier.  
Elskede, så er det altså hendt. Hele livet vårt,  
smilet, tårene og motet. Symaskinen din  
og alle arbeidsnettene. Reisene våre tilslutt:  
– under sneen. Under den brune kransen.

Alt gikk så fort. To stirrende øyne. Ord  
jeg ikke forsto, som du gjentok og gjentok.  
Og plutselig ingenting mer. Du sov,  
Og nå ligger de her. Alle dagene, sommernettene,  
druene i Valladolid, solnedgangene i Nemi  
– under sneen. Under den brune kransen.

Lynsnart som når en bryter slås av  
blir alle billedsporene bak øyet tonet ned,  
visket ut av livets tavle. Eller blir de ikke?  
Den nye kjolen din, ansiktet mitt og trappen vår  
og alt du bar til huset. Er det borte  
– under sneen? Under den brune kransen?

Kjæreste venn, hvor er vår glede nu,  
de gode hendene, det unge smilet,  
hårets lyskrans over pannen din, ditt mot  
og dette overskudd av liv og håp?  
– Under sneen. Under den brune kransen?

Kamerat bak døden. Ta meg ned til deg.  
Side ved side. La oss se det ukjente.  
Her er så ødslig nu og tiden mørkner.  
Ordene blir så få og ingen hører mer.  
Kjæreste, du som sover. Evrydike.  
– Under sneen. Under den brune kransen

### D'improvviso. A dicembre

D'improvviso. A dicembre. Sto in piedi  
con la neve alle ginocchia.  
Ti parlo e non ottengo risposta. Taci.  
Amore, dunque è accaduto. Tutta la nostra vita,  
il sorriso, le lacrime e il coraggio. La tua macchina  
per cucire  
e tutte le notti di lavoro. I nostri viaggi infine:  
– sotto la neve. Sotto la ghirlanda marrone.

Tutto è successo così in fretta. Due occhi sbarrati.  
Parole  
che non capivo, che tu ripetevi e ripetevi.  
E d'improvviso nient'altro. Dormivi.  
E ora giacciono qui. Tutti i giorni, le notti estive,  
l'uva a Valladolid, i tramonti a Nemi  
– sotto la neve. Sotto la ghirlanda marrone.

Fulminee come quando si spegne un interruttore  
sfocano tutte le sequenze di immagini negli occhi,  
cancellate dalla lavagna della vita. Oppure no?  
Il tuo vestito nuovo, il mio volto e le nostre scale  
e tutto ciò che portavi a casa. Forse non c'è più  
– sotto la neve. Sotto la ghirlanda marrone?

Amata, dov'è ora la nostra felicità,  
le mani buone, il giovane sorriso,  
la luminosa corona di capelli sulla fronte, il coraggio  
e quel rigoglio di vita e di speranza.  
– Sotto la neve. Sotto la ghirlanda marrone?

Compagna oltre la morte. Portami giù da te.  
Fianco a fianco. Guardiamo l'ignoto.  
Qui è così tetro ora e tutto si fa cupo.  
Poche sono le parole e nessuno ascolta più.  
Amata, tu che dormi. Euridice.  
– Sotto la neve. Sotto la ghirlanda marrone.

Nel primo verso di questa poesia, l'espressione *å stå til knes i sne* presenta resti del sistema di casi che deriva dal norreno, qui del caso genitivo. L'utilizzo della preposizione *til* accompagnata da un sostantivo che termina in *-s* è un fenomeno molto

comune, specialmente con i verbi di movimento. Alcuni esempi molto frequenti sono: *til fjells* (in montagna), *til bords* (a tavola), *til sengs* (a letto), *til fots* (a piedi). L'espressione «å stå til knes i sne» può essere tradotta in italiano con 'ho la neve che mi arriva alle ginocchia' ma, in questo modo, si verifica uno scivolamento del soggetto che non sarà più *jeg*, come nel TP, ma diventerà 'la neve'. Indubbiamente l'addomesticamento rende più scorrevole la lettura del TA ma, alla luce del contesto del componimento, ritengo che sia importante mantenere il soggetto 'io' anche nel TA. Anche l'utilizzo del verbo 'å stå' da parte di Jacobsen, ci dà quest'immagine chiara di un uomo che sta letteralmente in piedi nella neve molto alta; per questo motivo, da una prima ipotesi di traduzione più addomesticante, ho deciso di optare per una soluzione più simile al norvegese: «D'improvviso. A dicembre. Sto in piedi con la neve alle ginocchia».

È interessante notare come la mia traduzione e quella di Moen e Arkefors differiscano nell'uso dei tempi verbali. Nel primo verso della seconda strofa, «*Alt gikk så fort*», 'gikk' corrisponde alla forma *preteritum* del verbo 'å gå', e che si utilizza per raccontare un accadimento del passato ormai terminato. Le corrispondenze nell'utilizzo dei tempi verbali in italiano e norvegese non combacia perfettamente: in questo caso, in italiano, possiamo scegliere se utilizzare un passato prossimo o un passato remoto. L'utilizzo del passato remoto, «Tutto è successo così in fretta» mi sembra più appropriato rispetto al passato remoto: «Tutto accadde così in fretta» poiché, innanzitutto il poeta ci sta parlando di un'azione che è accaduta in un passato relativamente recente – la moglie muore nel 1983 e *Nattåpent* viene pubblicato nel 1985 – ma è soprattutto il valore psicologico nell'uso del passato prossimo che lo rende più adatto alla traduzione. La morte della moglie è ovviamente un evento psicologicamente importante nella vita del poeta, e tradurre le sue parole con un passato remoto indicherebbe che Jacobsen rivive tale evento in maniera distaccata, cosa decisamente poco plausibile.

## La macchina per cucire

### Symaskinen

Lyst hode over en symaskin  
dypere og dypere ned. Nå sovner hun  
oppå den gule kjolen  
som skulle vært ferdig nå.  
Morgensolen fanger inn en saks  
og tre stumper av snelletråd.  
Lille gutt kommer lydløst inn en dør:  
- Hun sover.  
Og stemmen henne: Å  
- Jeg sovnet visst.  
To øyne mot meg prøvde et smil.  
- Har bare littegran igjen.

Nå har du ingenting igjen.  
Ikke til fredag, ikke til lørdag  
og ingenting som haster mer  
hverken for meg eller for deg.

### La macchina per cucire

Testa bionda su una macchina per cucire  
sempre più giù. Ora si addormenta  
sopra il vestito giallo  
che avrebbe dovuto essere già pronto ora.  
Il sole del mattino cattura un paio di forbici  
e tre frammenti di filo del rocchetto.  
Un bambino entra dalla porta senza far rumore:  
- Dorme.  
E la sua voce: Oh  
- devo essermi addormentata.  
Due occhi verso di me accennarono un sorriso.  
- Mi resta poco.

Ora non ti resta più niente.  
Non per venerdì, non per sabato  
e niente che sia più urgente  
né per te né per me.

*Symaskinen* ha per soggetto la moglie del poeta. La poesia è suddivisa in due parti: nella prima parte Jacobsen scrive della stanchezza della donna, che lavora fino allo sfinimento tanto da addormentarsi sulla sua macchina per cucire, mentre nella seconda parte – l'ultima quartina – veniamo catapultati nel periodo dopo la sua morte. In tal senso, credo sia importante fare attenzione all'ultimo verso della prima strofa, ossia l'ultimo elemento testuale prima del salto temporale. Jacobsen fa parlare – tramite il discorso diretto – la donna: «*Har bare littegran igjen*». È chiaro che la donna si riferisce sia al lavoro non ancora terminato perché si era addormentata, ma in questo caso è molto probabile che Jacobsen si muova ad un livello più profondo, duplice. '*Har bare littegran igjen*' si può tradurre in maniera letterale con 'Ho soltanto poco ancora', quindi 'Mi resta poco' oppure 'Mi manca poco'. Oltre al lavoro da fare, potrebbe essere interpretato come: 'mi resta poco (da vivere)'. Ritengo che questa ambiguità sia voluta dall'autore, ed è quindi importante mantenerla anche nel TA. Nella traduzione Moen e Arkefors però, si legge: «- Mi rimane solo poco da fare». L'aggiunta del verbo 'fare' rientra tra i fenomeni deformanti di cui parla Berman in

*Translation and the trials of the foreign* (2000) e può essere inteso come una chiarificazione superflua che può comportare la distruzione dei reticoli significanti soggiacenti presenti all'interno del componimento (oltre che ad un allungamento). Il verso successivo, inoltre, inizia con l'avverbio di tempo *nå* (ora), che rappresenta una deissi temporale, e che evidenzia una differenza tra la situazione descritta prima e quella in cui il poeta si trova dopo, definendo un certo grado di coesione tra le parti del testo.

Ovviamente, questo tipo di ragionamento sul testo rientra in quel circolo ermeneutico di cui parla Eco, per cui la traduzione è intesa come scommessa interpretativa che si compone di scelte prese contestualmente: capire un contesto, quindi, è un atto ermeneutico (1995: 139). Questa scommessa interpretativa presuppone comunque il principio di fedeltà al testo in ogni suo aspetto. La scelta traduttiva da me attuata muove dalla volontà di mantenere, nel testo d'arrivo, una zona oscura, un elemento di ambiguità che è tale anche nel TO: il lettore, al momento della lettura della poesia in traduzione, avrà la possibilità di fare luce su questa zona oscura, illuminandola grazie alla sua personale interpretazione, che potrà variare di volta in volta, di lettura in lettura.

## Era qui –

### Det var her

Det var her. Akkurat her  
ved bekken og det gamle nypekjerret.  
Sen vår iår, rosene er bleke ennå,  
nesten som kinnet ditt  
den første morgenen bak døden.  
Men det kommer,  
bare lyset, bare duften, bare gleden  
kommer ikke.  
Men det var her  
og det var kveld og måne,  
bekkesildr  
sånn som nå. Ta hånden min,  
legg armen der.  
Så går vi da  
sammen i sommernatten, tause  
mot det som  
ikke er.

### Era qui

Era qui. Proprio qui  
vicino al ruscello e al vecchio roseto pieno di frutti.  
Tarda primavera quest'anno, le rose sono ancora pallide,  
quasi come la tua guancia  
la prima mattina dopo la morte.  
Ma arriverà,  
solo la luce, solo il profumo, solo la gioia  
non arriveranno.  
Ma era qui  
ed era sera e luna,  
mormorio del ruscello  
proprio come adesso. Prendimi la mano,  
poggia lì il braccio.  
Poi camminiamo  
insieme nella notte estiva, silenziosi  
verso ciò che  
non c'è.

Come in 'O.K.-O.K.', anche in 'Era qui', la mia traduzione e quella di Moen e Arkefors presentano una traduzione diversa di un significante: mi riferisco a '*nypekjerret*', che si trova nel secondo verso. L'atto ermeneutico, anche in questo caso, si muove contestualmente alle parti che compongono la poesia: Jacobsen ci parla di una primavera tardiva, in cui le rose non hanno ancora assunto il colore vibrante che le caratterizza, ma sono piuttosto ancora pallide. Il significante *nypekjerret* si riferisce a quello che in italiano prende il nome tecnico – e decisamente fuori luogo - di 'cinorrodo', ossia un falso frutto delle rose, di forma circolare e dal colore rosso. L'immagine che ci vuole dare il poeta, quindi, è quella dei rovi di rose tempestati da queste piccole bacche. Per evitare di utilizzare il termine 'cinorrodo', che oltre al livello fonico presenta dei problemi anche per quanto riguarda la differenza di registro linguistico, ho deciso di optare per una riformulazione, cercando un sinonimo della lingua comune: «Era qui, proprio qui / vicino al ruscello e al vecchio roseto pieno di frutti», mentre Moen e Arkefors hanno tradotto con: «Era qui, proprio qui / al ruscello e 'l vecchio cespuglio di rosa canina». Oltre a corrispondere ad un significante

parzialmente diverso (rosa canina infatti si traduce con *steinnype*), il testo tradotto ci fa pensare alla pianta e al fiore in sé, e non più ai frutti della rosa, formando un'immagine diversa.

## Conclusioni

Come è evidente dalle analisi proposte, i problemi che si presentano durante il processo di traduzione sono molteplici e di diversa natura. Tali problemi possono alle volte apparire come ostacoli insormontabili, soprattutto nel momento in cui si confrontano due sistemi linguistici diversi e che rappresentano l'esperienza della realtà secondo regole e punti di vista differenti. Ma la traduzione non avviene tra sistemi, bensì tra testi (Eco 2003: 37), e analizzare il processo di una traduzione significa confrontarsi con un intero contesto socioculturale (Ferraresi 2007: 275). Le proposte di traduzione della raccolta *Nattåpent* da me avanzate, rappresentano tanto il frutto di un ragionamento di tipo comparatistico attorno alla lingua – basti pensare agli esempi per cui la ricerca etimologica ha permesso di individuare gli equivalenti più adatti – quanto il risultato di un approccio alla traduzione che tenta di limitare le tendenze deformanti bermaniane, optando per scelte che salvaguardino la caratteristica di impressione emotiva del testo, funzione teorizzata dal filosofo e linguista tedesco Broder Christiansen nel 1909 in *Philosophie der kunst* (Christiansen 1909: pagina). L'impressione emotiva nasce nel momento in cui il lettore si confronta con delle forme non-sentite (*unfelt forms*), che riescono ad ampliare lo spettro della sua percezione emotiva: per usare le parole di Shklovsky, l'arte ci è stata donata «per farci sentire gli oggetti, per rendere la pietra pietrosa. Lo scopo dell'arte, quindi, è quello di guidarci verso la conoscenza di un oggetto attraverso l'organo della vista piuttosto che attraverso il riconoscimento» (Shklovsky 1991: 6, traduzione mia). La percezione dell'oggetto non deve avvenire quindi secondo i canali noti che ne permettono il semplice riconoscimento, ma deve essere piuttosto sensoriale, nuova e vivida. Alla luce di tali considerazioni, è opportuno porre l'attenzione su tutti quegli elementi dissonanti del testo di partenza, elementi che possono essere individuati da un lettore

– e ovviamente da un traduttore – che possiede una conoscenza tale della lingua da poterne riconoscere immediatamente le scelte particolari, gli accostamenti di parole inusuali, gli spostamenti sintattici più sottili. Per poter individuare le aberrazioni più piccole, è necessario che il traduttore sia immerso nel corpo culturale a cui la traduzione appartiene: egli dovrà essere propriocettivamente collegato all'autore del testo e all'insieme di norme culturospecifiche e nazionali di riferimento.<sup>22</sup>

È evidente che ci stiamo muovendo ad un livello più profondo di una semplice ricerca degli equivalenti tra due sistemi linguistici, poiché il traduttore dovrà tenere in considerazione non solo gli elementi presenti nel testo, ma anche quelli non presenti, le scelte in senso negativo: in un testo è possibile individuare significati anche in quelle strutture che sembrano minare qualsiasi tipo di istanza significativa, negli *spazi vuoti* presenti nel testo, che saranno riempiti – nel momento della lettura – da ogni lettore in base alla sua personale esperienza e visione del mondo.

Chi vuol comprendere un testo deve essere pronto a lasciarsi dire qualcosa da esso. Perciò una coscienza ermeneuticamente educata deve essere preliminarmente sensibile all'alterità del testo. Tale sensibilità non presuppone né un'obiettiva "neutralità" né un oblio di se stessi, ma implica una precisa presa di coscienza delle proprie pre-supposizioni e dei propri pregiudizi. [...]. La comprensione non va intesa tanto come una un'azione del soggetto, quanto come l'inserirsi nel vivo di un processo di trasmissione storica, nel quale passato e presente continuamente si sintetizzano (Gadamer, 1983, p. 316).

Proprio tale sintetizzazione tra passato e presente rispecchia il nostro modo di organizzare l'esperienza secondo Freud, che in una lettera a Fliess scrive di come la traduzione stia alla base dei nostri meccanismi psichici:

Sto lavorando all'ipotesi che il nostro meccanismo psichico si sia formato mediante un processo di stratificazione: il materiale di tracce mnestiche esistente è di tanto in tanto sottoposto a una risistemazione in base a nuove relazioni, a una sorta di riscrittura. [...] si deve verificare una vera e propria traduzione del materiale psichico (Freud 1986: 217).<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Per approfondire il concetto di propriocezione in traduzione cfr. Robinson 2011: 121-130.

<sup>23</sup> In Bocci 2013.

Tali presupposti aprono un ulteriore livello di riflessione sulla lingua: quest'ultima, infatti, interessa i processi e le attività mentali più complesse e strutturate, e allo stesso tempo, l'inconscio e la percezione. Questa duplice natura della lingua è la stessa che conferisce alla scrittura il potenziale creativo e spesso imprevedibile che permette di provare a esprimere l'inespresso, o, per meglio dire, tutto ciò che si trova sotto la superficie della nostra sfera cosciente e che spesso rimane latente anche dopo il tentativo di esprimerlo a parole. La traduzione deve tener conto di questo aspetto se non vuole essere una semplice riproduzione o copia di un altro testo: dovrà lavorare sui e tra i livelli più profondi, interpretando anche ciò che non è immediatamente interpretabile.

Il processo creativo ed espressivo quindi, è il risultato di una riscrittura del materiale soggiacente, riscrittura fortemente influenzata dalla soggettività dell'autore. Nel momento in cui il traduttore si cimenta con la traduzione del prodotto di tale processo da una lingua ad un'altra, dovrà quindi tenere in considerazione non solo gli elementi strutturali e normativi che concorrono a formare la lingua, ma anche di tutto ciò che giace sotto la superficie. Egli dovrà, in un certo senso, appropriarsi dell'identità dell'autore. Per questa ragione è interessante introdurre il concetto di empatia, che Stein, nel suo lavoro *Einführung* del 1916, definisce come non una sensazione o sentimento, ma piuttosto come un «atto concreto attraverso cui possiamo cogliere in modo non-originario un vissuto estraneo» (Stein 2009: 50), e ancora: «atto mediante il quale facciamo esperienza del vissuto di una coscienza estranea e della sua personalità» (Stein 2009: 80). Nel momento in cui questo vissuto ci viene presentato, noi veniamo per così dire attratti al suo interno relazionandoci con lo stato d'animo in questione come se fossimo il soggetto (ossia l'individuo che si trova in quello stato d'animo), e a processo concluso, l'oggetto tornerà davanti a noi in quanto oggetto correlato all'esperienza: è proprio questo “come se” che distingue l'atto di empatia dall'identificazione (Bocci 2013: 14). Sarà fondamentale quindi, per il traduttore, tenere in considerazione anche questo aspetto di empatia per cui non dovrà soltanto far vedere al lettore gli oggetti – tramite strutture che risultino nuove e dissonanti – ma dovrà anche creare un testo in grado di fargli fare esperienza non diretta del vissuto di qualcun altro, permettergli di esperire ciò che nell'universo del lettore non esiste ancora.

Il mantenimento degli elementi dissonanti, delle connotazioni culturospecifiche e delle aberrazioni della lingua – seppur lievi – presenti nel TO, diventa quindi di importanza fondamentale per conferire al TA l'indipendenza e la dignità che deve contraddistinguerlo. È per questo che è importante soffermarsi ad analizzare scelte traduttive che a prima vista possono sembrare di poco conto – come per esempio tradurre *'røsslyng'* con 'erica' piuttosto che con 'brugo' – poiché la scelta dell'autore non è, ovviamente, casuale: sono proprio questi luoghi del testo a renderlo vivo e pulsante. Una traduzione che tenga conto di tali elementi ricreando i «clusters of textual energy» (Venuti 2009: 166) nel TA, consentirà al lettore di appropriarsi del testo, facendolo suo tramite l'impressione emotiva e non attraverso il semplice riconoscimento. È in questo modo che il testo tradotto ottiene lo status di opera d'arte e non più di semplice copia, di fenomeno poetico e di istanza comunicativa transpersonale e transculturale.

## Bibliografia

- AA. VV., 1964, *The critical moment: Essays on the nature of literature*, Faber and Faber, London.
- AA. VV., 2005, *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi. Di tutti i tempi e di tutte le letterature. Volume decimo*, Bompiani, Milano.
- AA. VV., 2007, *Norsk litteratur i tusen år*, Cappelen, Oslo.
- AA. VV., 2010, *Italiensk blå ordbok*, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- AADLAND, E., 1994, *Rolf Jacobsen*, Gyldendal, Oslo.
- BAKER, M., 2011, *In other words. A coursebook on translation*, Routledge, London.
- BASSNETT, S., 2002, *Translation studies*, Routledge, London & New York.
- BERMAN, A., 1992, *The experience of the foreign: Culture and translation in romantic Germany*, SUNY Press, Albany.
- BERNI, B., (in stampa), *Postfazione*, in CHIRSTIANSEN, I., *La valle delle farfalle (Sommerfugldalen 1999)*.
- BERTONI, A., 2006, *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Il Mulino, Bologna.
- BOCCI, L., 2013, "Psicoanalisi e traduzione", in PsicoArt n.3, 2013, <http://psicoart.unibo.it/index>.
- BUFFONI, F., (a cura di) *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos 2004.
- BULLOCK, M., JENNINGS, M.W., (a cura di) 2002, *Walter Benjamin: selected writings. Volume 1 1913-1026*, the Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London.
- CHIESA ISNARDI, G., 1996, *Lirica scandinava del dopoguerra. Voci e tendenze più significative*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma.
- CHRISTIANSEN, B., 1909, *Philosophie der kunst*, Clauss & Feddersen, Hanau; ristampa 2002, Elibron Classics, New York.
- ECO, U., 1995, "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione", in NERGAARD, S., 1995, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano.
- \_\_\_\_\_, 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano.
- FAINI, P., 2008, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Carocci Editore, Roma.
- FALK, H., TORP, A., 1906, *Etymologisk ordbog over det norske og det danske Sprog*, Aschehoug, Kristiania.
- FERRARESI M., 2007, "Perduto nella traduzione", in MONTANELLA C., MARCHESINI G. (a cura di), 2007, *I saperi del tradurre. Analogie, affinità, confronti*, FrancoAngeli, Milano.
- FREUD, S., 1986, *Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904*, Fischer Verlag, Frankfurt.
- GADAMER, H.G., 1983, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano.
- GENETTE, G., 1995, *Mimologics*, University of Nebraska Press.
- \_\_\_\_\_, 1989, *Soglie: I dintorni del testo*, Einaudi, Torino.
- HOLMES, J., 1969, *Translated! Papers on literary translation and translation studies*, Rodopi, Amsterdam.

- JACOBSEN, R., 1933, *Jord og jern*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 1935, *Vrimmel*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 1951, *Fjerntog*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 1954, *Hemmelig liv*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 1960, *Brev til lyset*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 1965, *Stillheten efterpå*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 1969, *Headlines*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 1972, *Pass for dørene – dørene lukkes*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 1975, *Pusteøvelse*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 1979, *Tenk på noe annet*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 1985, *Nattåpent*, Gyldendal, Oslo.
- \_\_\_\_\_, 2006, *Aperto di notte*, traduzione a cura di Randi Langen Moen e Christer Arkefors, Lucidamente Edizioni, InEdition, Bologna.
- JAKOBSON, R., 1959, *On linguistic aspects of translation*, in BROWER, R., 1959, *On translation*, Oxford University Press.
- LILLEBO, H., 1998, *Ord må en omvei. En biografi om Rolf Jacobsen*, Aschehoug, Oslo.
- LOTMAN, J., 1964, “*Il problema del testo*”, in NERGAARD, S., 1995, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano.
- MOI, T., (a cura di) 1986, *The Kristeva reader*, Columbia University Press, New York.
- MONTINI, D., 2007, *The language of fiction. Pratiche di lettura del testo narrativo*, Carocci Editore, Roma;
- MOUNIN, G., 1965, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino.
- NERGAARD, S. (a cura di), 1995, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- NORD, C., 1997, *Translating as a purposeful activity. Functionalist approaches explained*, St. Jerome Publishing, Manchester.
- OSIMO, B., 2011, *Il manuale del traduttore*, Hoepli, Milano.
- ROBINSON, D., 2011, *Translation and the problem of sway*, John Benjamins Publishing, Amsterdam.
- RØSBAK, O., 1998, *Rolf Jacobsen. En dikter og hans skygge*, Gyldendal, Oslo.
- SHKLOVSKY, V., 1991, *Theory of prose*, Dalkey archive press, Champaign & London.
- SICA, G., 2003, *Scrivere in versi. Metrica e poesia*, Net, Milano.
- STEIN, E., 2009, *Il problema dell'empatia*, Studium, Roma.
- VENUTI, L., (a cura di), 2000 *The translation studies reader*, Routledge, London & New York.
- \_\_\_\_\_, 2008, *The translator's invisibility*, Routledge, London & New York.

## **Risorse online**

Bokmålsordboka | Nynorskordboka, <http://www.nob-ordbok.uio.no>.

Norsk Biografisk Leksikon, <https://nbl.snl.no>.

Sabatini Coletti Online, Dizionario della lingua italiana, [http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/).

Store Norsk Leksikon, <https://snl.no>.

Treccani, Vocabolario della lingua italiana, <http://www.treccani.it/vocabolario/>.

## Appendice: i testi

### Nattåpent

HALVVEIS  
BARE HALVVEIS  
VIL VI SANNE TANKENE VÅRE.  
HALVVEIS, BARE HALVVEIS  
ER ORDENE LIVET BARE  
HALVVEIS HAR JEG LEVD.  
HALVVEIS ER DØDEN, VERDEN  
I ØYNENE VÅRE OG DYPERE  
KOMMER DU IKKE.

### I.

#### Gråsoner

Dagen skal du ikke tro på.  
Natten er en liten død.  
Det er i halvlyset vi har livet vårt.

Da flyr tankene høyt som svalene,  
da lyser färvene. Da er fuglene glædest.  
Kveldene er store når du er ung.

Daggryet er de gamles glede.  
Paradisstjernen Jorden lar dagen begynne  
østenfor øst, ved Fiji.

Føst tindrer det til i Fujijamas sne,  
så i Mount Everest, og sist  
i det blå Aconcagua.

Daler og sletteland kommer tilslutt.  
Med kveldene er det motsatt.  
Da må fjellene vente.

Daggryet og skumringen. Gråsonene må du være nøye  
med. Konturene av et ansikt.  
Kinnbenene i livet ditt,  
ser du klarere da.

Undringens stunder. Timene da ting blir til.  
Dagen kommer med en rose i hånden.  
Natten med en strime av blod.

### Aperto anche di notte

A METÀ STRADA  
SOLO A METÀ STRADA  
COMPRENDEREMO I NOSTRI PENSIERI.  
A METÀ STRADA, SOLO A METÀ STRADA  
SONO LE PAROLE LA VITA SOLO  
A METÀ STRADA HO VISSUTO.  
A METÀ STRADA C'È LA MORTE, IL MONDO  
NEI NOSTRI OCCHI E PIÙ IN PROFONDITÀ  
NON GIUNGERAI.

### I.

#### Zone d'ombra

Al giorno non devi credere.  
La notte è una piccola morte.  
È nella penombra che troviamo la vita.

Allora i pensieri volano alti come rondini,  
allora i colori si accendono. Allora  
gli uccelli sono più felici.  
Le sere sono grandi quando sei giovane.

L'alba è la gioia dei vecchi.  
La terra, stella del paradiso, fa iniziare il giorno  
a est dell'est, alle Fiji.

Prima sfavilla nelle nevi del Fuji,  
poi sul monte Everest, e infine  
sull'azzurro Aconcagua.

Per ultime raggiunge valli e pianure.  
La sera avviene l'opposto.  
Allora sono i monti a dover attendere.

L'alba e il crepuscolo. Alle zone d'ombra  
devi fare  
attenzione. I contorni di un volto.  
Li vedi meglio, allora,  
gli zigomi della tua vita.

Gli attimi dello stupore. Le ore in cui  
le cose affiorano.  
Il giorno arriva con una rosa in mano.  
La notte con una striscia

## Broene skjønnhet

Stål eller sten. Der står de  
brospenneenes strenge buer  
meislet inn i landskapet  
som porter til fred.

Verrazano Narrow Bridge, Bosporus,  
Rheimbrücke, Sotra –  
og Sortlandsspennene, Golden Gate  
Lysende som smykker, blomsterkranser,  
kniplinger kastet gjennom luften:  
min hånd i din. Kom over og se.

-----

Regnbuen sier: Se på meg. Jeg er en bro.  
Jeg er et tegn på himmelen. Bygg broer.  
Bøy dere. Løft armene til en bue.  
Bind sammen. Bryt lenker. Bygg.

Se stålsøyler og tårn mot skyene:  
En bro. Hør vindfløyten mellom wirene: En bro.  
To mennesker møtes. Ansiktene blusser. En bro.  
Ord som blir sagt. Hengivelse, fred. En bro.

## Sandheten

Sandheten står utenfor døren din.  
Klærne i laser. Hun er syk.  
Hun har et barn på armen. Hun vil inn.  
Hører du hundeglammet. Hun er redd.  
Hva gjør du? Lukker du opp  
vil det forandre livet ditt.

Nøler du?  
Du også.

## La bellezza dei ponti

Acciaio o pietra. Eccole lì  
le severe curve delle arcate del ponte  
scolpite nel paesaggio  
come porte della pace.

Il Verrazano Narrows Bridge, il Bosforo,  
il Rheinbrücke, le arcate del Sotra  
e del Sortland, il Golden Gate  
illuminati come gioielli, ghirlande di fiori,  
merletti lanciati in aria:  
la mia mano nella tua. Vieni a guardare.

-----

L'arcobaleno dice: guardatemi. Sono un ponte.  
Sono un segno nel cielo. Costruite ponti.  
Inchinatevi. Sollevate le braccia ad arco:  
unitevi. Spezzate le catene. Costruite.

Guardate le colonne d'acciaio e le torri verso le  
nuvole: un ponte.  
Ascoltate il sibilo del vento tra i cavi: un ponte.  
Due persone si incontrano. I volti si accendono: un  
ponte.  
Parole che vengono dette. Dedizione, pace: un ponte.

## La verità

La verità sta davanti alla tua porta.  
Gli abiti logori. È malata.  
Ha in braccio un bimbo. Vuole entrare.  
Non senti forse il latrato del cane. Lei ha paura.  
Che cosa fai? Se apri la porta  
cambierà la tua vita.

Esiti?  
Anche tu.



### **Aldri før - - -**

Aldri før  
har vi hatt så dype lenestoler  
og så brede sofaer rundt bakenden.

Aldri før  
har teknokratene gjort slike underverket med verden  
at hjertene er blitt mørkeredde av angst  
at vi må gå i dekning bak oss selv.

Aldri før  
har ordene måtte skrikes så høyt  
og bilder og lyd måttet sprites opp med Cola  
for å trekke tankene bort og gjøre oss ufarlige.

Aldri før har det hastet slik. Aldri før  
har vi lengtet slik  
etter menneskestemmer bak ordene,  
sannhet og hjertevarme bak kråkenes skrik.

### **Mai prima - - -**

Mai prima  
abbiamo avuto poltrone così profonde  
e divani così larghi sotto al sedere.

Mai prima  
i tecnocrati hanno realizzato col mondo meraviglie tali  
che ora i cuori temono il buio dall'ansia  
che dobbiamo rifugiarci dietro noi stessi.

Mai prima  
le parole si dovevano urlare così forte  
e suoni e immagini rinforzare con la Coca Cola  
per allontanare i pensieri e renderci innocui.

Mai prima c'è stata tanta fretta. Mai prima  
abbiamo bramato tanto  
le voci umane dietro le parole,  
verità e sentimento dietro le strida dei corvi.

### **Når solen skinner på kineserne (Geografitime 1)**

Når solen skinner på kineserne  
er det stjernenatt hos oss.  
Og omvendt. Asia er stort.  
Halvparten av verdens landmasse.  
Ligner en elefant.  
Europa er støt-tennene,  
Sibir den bøyde ryggen,  
India den alltid romlende mave.  
Og Kina, midtens rike  
er dens mektige hofter og lår.  
De ter der den reiser seg.  
Elefanten er et godlynt dyr  
vanligstvis.  
Men turr den ikke.

### **Quando il sole splende sui cinesi (Lezione di geografia 1)**

Quando il sole splende sui cinesi  
c'è la notte stellata su di noi.  
E viceversa. L'Asia è grande.  
Metà delle terre emerse del mondo.  
Somiglia a un elefante.  
L'Europa è le zanne,  
la Siberia la schiena curva,  
l'India la pancia sempre borbottante.  
E la Cina, il regno di mezzo  
ne è i fianchi e le cosce possenti.  
È lì che si solleva.  
L'elefante è un animale bonario  
di solito.  
Ma non provocatelo.

### **Kutt ut (Geografitime 2)**

Afrika, America Sud  
(Ta en kikk på kartet)  
er de tunge rotstokkene som gir all sevjen sin  
til blomsterparkene oppe på verdens topp.  
Men hvor lenge. Nå dør  
Amasonas. Saharas sand  
soper seg ustoppelig mot syd.

Hør her. Kutt ut.  
For de rike blomsterhavene i nord  
kan næres godt i dag av egen sevje,  
og det gamle rotsystemet langt i syd,  
på undersiden av Jorden kan komme med nye skudd.  
Sine egne. Kanskje større, kanskje  
rikere enn alt fra før.

For jorden er en have. Nok av sol  
og sevje. Kutt ut.  
Men hva med gartneren?  
Penger under bordet?  
Kutt ham ut  
og kutt av.

### **Korall**

Fra sitt feste på bunnen av dyphavet  
i lampefiskenes dødsrike  
vokser de seg umerkelig oppover  
slektledd efter slektledd,  
etasje på etasje  
gjennom tusen år, kanskje titusen  
til plutselig som et jubelrop  
tordnende lys bryter frem.  
Nå ser de solen.  
Småbølgene som lette kyss.  
Hvite armer legges omkring.  
Muld kommer, regn kommer,  
spirende frø kommer blomst  
kommer palme, opp, opp  
mot lysets krone.

### **Dateci un taglio (Lezione di geografia 2)**

L' Africa, il Sudamerica  
(date uno sguardo alla carta)  
sono i pesanti rizomi che danno tutta la linfa  
ai parchi di fiori sulla cima del mondo.  
Ma fino a quando. Adesso muore  
l'Amazzonia. Le sabbie del Sahara  
si spazzano incessanti verso sud.

Sentite un po'. Dateci un taglio.  
Poiché il ricco giardino verso nord  
di propria linfa oggi ben si nutre,  
e il vecchio sistema di radici verso sud,  
sull'altra faccia della terra può dare nuovi germogli.  
I suoi. Forse più grandi, forse  
più ricchi di ciò che c'era prima.

Perché la terra è un giardino. Con sole e  
linfa a sufficienza. Dateci un taglio.  
Ma il giardiniere allora?  
Soldi sottobanco?  
Tagliatelo fuori  
e dateci un taglio.

### **Coralli**

Avvinghiati sul fondo agli abissi marini  
nel regno dei morti dei pesci lanterna  
crescono impercettibilmente verso l'alto  
generazione dopo generazione,  
piano su piano  
per mille anni, forse diecimila  
finché d'improvviso come un grido di gioia  
spunta la luce tonante.  
Ora vedono il sole.  
Piccole onde come baci leggeri.  
Braccia bianche li avvolgono.  
Arriva la terra, arriva la pioggia,  
dal seme che germoglia arriva il fiore  
arriva la palma, su, su  
verso la corona di luce.

## **Nord**

Se oftere mot nord.  
Gå mot vinden, du får rødere kinn.  
Finn den ulendte stien. Hold den.  
Den er kortere.  
Nord er best.  
Vinterens flammevirvel, sommer-  
nattens solmirakel  
Gå mot vinden. Klyv berg.  
Se mot nord.  
Oftere.  
Det er langt dette landet.  
Det meste er nord

## **Nord**

Guarda più spesso verso nord.  
Cammina controvento, avrai le guance più rosse.  
Trova l'aspro sentiero. Seguilo.  
È più breve.  
Il nord è meglio.  
Il cielo fiammeggiante dell'inverno, il miracolo  
del sole nella notte estiva.  
Cammina controvento. Scala il monte.  
Guarda verso nord.  
Più spesso.  
È lungo questo paese.  
La maggior parte è nord.

## **Jam-jam**

Høy lyd.  
Breakdans, trommer og tropempeter  
holder angsten borte. Lag lyd.  
Jet-start, jukebokser, jam-jam  
for fred og frihet. Freaker  
fullt ut.  
Men bare utapå, ikke inni.  
Varer så kort,  
ikke natten over.  
Derfor omigjen. Lag lyd.  
Desibel, Tungrock. Ikke tenk.  
Hyl  
Høyere,  
mer.

## **Jam-jam**

Alto volume.  
Break-dance, tamburi e trombe  
tengono il timore lontano. Fai fracasso.  
Partono i jet, jukebox, jam-jam  
cerca pace e felicità. Eccentrico  
al cento per cento.  
Ma solo fuori, non dentro.  
Dura così poco,  
non oltre la notte.  
E quindi daccapo. Fai fracasso.  
Decibel, heavy metal. Non pensare.  
Urla  
più forte,  
di più.

### **Si oss det**

Alt er elektroner, sier de vise.  
Kraftfelt, hvirvlende atomkjerner  
i avsindige hastigheter  
i det fullstendig tomme rom.

Da er det vi kommer og spør  
- hvor kommer så tannpinen fra  
eller gleden over den første softisen  
tidlig i mai?  
Si oss det.

### **Ditecelo**

Tutto è elettroni, dicono i saggi.  
Campi di forza, nuclei turbinanti  
a folli velocità  
nello spazio totalmente vuoto.

Ed è qui che noi arriviamo a chiedere  
- da dove viene allora il mal di denti  
o il piacere del primo gelato  
all'inizio di maggio?  
Ditecelo.

### **Spør igjen**

Tallrekken ler av oss,  
og vil forklare alt  
Den har kjeve av jern og tenner  
som det klirrer i.

Vi spør og vi spør  
og tallene svarer  
men – ikke om fiolinene  
eller om lykken mellom to armer  
Da hoster det på skjermen:  
- uklart spørsmål  
Spør igjen, spør igjen

### **Chiedere di nuovo**

La fila di numeri ride di noi  
e vuole spiegare tutto.  
Ha mascelle di ferro e denti  
tintinnanti.

Chiediamo e richiediamo  
e i numeri rispondono  
ma non dicono dei violini  
o della felicità tra due braccia.  
Invece lo schermo tossisce:  
- domanda non valida.  
Chiedere di nuovo

### **Akseltrykk - hjertenød**

Den ensommes tid.  
Og folkemassenes tid.  
Den hjelpeløst ensomme, den rådløse  
søker varme og liv ved nærhet  
til andres kropper, andres  
vrede, drømmer og håp.

Den ensomme  
--(for aldri har det vært flere enn nå)  
og massenes knurrende tog  
--(for aldri har de vært tettere enn nå)  
blir til ETT menneske, med tusen hoder  
men bare EN tanke, En frykt og ETT håp.

Slik forandres vi av tiden  
til maskindrev, stempelslag, akseltrykk  
og hjertenød.

-----

Nei, ikke stans protestene,  
viljekraften eller vreden.  
Men gjør noe med ensomheten,  
kulden og hjertets lede.

### **Pressione assiale – crisi cardiaca**

Il tempo di chi è solo.  
Il tempo della folla.  
Chi è solo, impotente, indifeso  
cerca calore e vita nel contatto  
con i corpi degli altri, con l'ira,  
i sogni e le speranze degli altri.

Chi è solo  
- (perché mai prima sono stati così tanti)  
e il corteo delle folle ringhianti  
- (perché mai prima sono state così folte)  
diventano UN solo individuo con mille teste  
ma soltanto UN pensiero, UNA paura e UNA speranza.

Così veniamo trasformati dal tempo  
in ingranaggi, spinte di pistone, pressione assiale  
e crisi cardiaca.

-----

No, non fermate le proteste,  
la forza di volontà o l'ira.  
Ma fate qualcosa per la solitudine,  
il gelo e la sofferenza del cuore.

## Klippe – klistre

Avisene klipper tiden opp i småbiter  
og drysser den ned over hodene på oss  
- timer, minutter, sekunder – som konfetti.

Andre må sette det sammen igjen. Et bilde, en helhet.  
- Håpløst. Hent limpotten.  
Mest svarte biter, litt hvitt  
og av farver bare noen få.  
Vi prøver oss frem: Pinochet,  
påskeutfart, Papandreu, Polen.

Næh. Dette blir rart.  
En bit her og en bit der:  
Sult i Sudan, Stiklestadspillet,  
Starwars, svart i svart.  
Prøve igjen: - Piggtråd, pelerekker, planker.  
Det blir bedre: Piggtråd,  
planker. Lang, lang rekke.  
Vakttårn hele veien. Farvene  
blir menneskene bakom.  
Men enda noe tilovers.  
Den lille biten der, den røde,  
- blod, varme, kanskje en rose,  
kanskje et flagg.  
Akkurat dette  
overlater vi til leseren.

## Tagliare – incollare

I giornali tagliano il tempo in piccoli frammenti  
e ce lo spargono sulla testa  
- ore, minuti, secondi – come coriandoli.

Altri dovranno ricomporlo. Un'immagine,  
una totalità.  
- Senza speranza. Prendete il vasetto di colla.  
Per lo più pezzi neri, un po' di bianco  
e colori soltanto pochi.  
Ci proviamo: Pinochet,  
passeggiata pasquale, Papandreu, Polonia.

Naa. Così è strano.  
Un pezzo qui e un pezzo là:  
Sete in Sudan, spettacolo a Stiklestad,  
Starwars, scuro su scuro.  
Provare ancora: - Filo spinato, file di pali,  
file di assi.

Così va meglio: filo spinato,  
assi. Lunga, lunga fila.  
Torri di guardia ovunque. I colori  
diventano la gente che c'è dietro.  
Ma ancora avanza qualcosa.  
Quel frammento lì, quello rosso  
- sangue, calore, forse una rosa,  
forse una bandiera.  
Proprio quello  
lo lasciamo al lettore.

## Hiss deg ned

De spør og de spør. Hvorfor i granskogen  
setter vi oss her og jobber med bokstaver,  
rytmer og skilletegn når det er låter de vil ha,  
billedstriper. Trykke på en knapp. Ord  
som bare er et sus i ørene.

Bokstaver  
må være som boksehansker. Pang  
– et slag i trynet så du raver.  
Ellers kan det være.

– Trøtthetens tid.  
Nå må vi skjønne dette snart.  
Stressen, karrieren, angsten, leden  
ved å være uten fremtid.  
– Takk, vi greier oss nok  
med de problemene vi har.

Jo, det er greit nok det.  
Men så blir spørsmålet: Hvor trøtt er du  
egentlig. Hvor langt er du kommet  
med livet ditt. Hva ligger du våken for  
om nettene. Vi skjønner deg,  
men gir ikke opp for det.

For ordet er som gresset.  
Det bare ER der, Klipp det ned,  
gjør plen av det. Som du kan trække på.  
Og bare trakk.  
For opp kommer det  
ustoppelig så lenge jorden står. Snart  
er det oppe mellom fingrene på deg  
før du vet det.  
– Så hiss deg ned.

## Calmati

Chiedono e richiedono. Perché mai  
ci sediamo qui a lavorare con lettere,  
ritmi e punteggiatura quando loro vogliono  
solo canzoni,  
vignette. Premere un tasto. Parole  
che sono soltanto un brusio nelle orecchie.  
Le lettere  
devono essere come guantoni da boxe. Pang  
- un colpo sul muso per farti vacillare.  
Altrimenti non importa.

- Il tempo della stanchezza.  
Ormai dobbiamo capirlo.  
Lo stress, la carriera, l'ansia, il dolore  
di essere senza futuro.  
- Grazie, ce la caviamo  
con i problemi che abbiamo.

Certo, va bene così.  
Ma allora la domanda è: quanto sei stanco  
in realtà. A che punto sei arrivato  
nella vita. Che cosa ti tiene sveglio  
di notte. Ti capiamo  
ma non ci arrendiamo per questo.

Perché la parola è come l'erba.  
C'È e basta. Tagliala,  
fanne un prato. Che puoi calpestare.  
E calpesta.  
Perché ricrescerà  
senza sosta finché la terra esiste. Presto  
ti arriverà tra le dita  
prima che te ne renda conto.  
- Quindi calmati.

### **Trær om høsten**

- når de har mistet sommeren sin  
kan vi gå ut og se hva de er gjort av.  
Årenettet, bærebjelkene,  
styrke eller tafatthet, ben eller brusk.  
Forsvarsløse. Nå  
gjennemskuer vi dem.

### **Alberi in autunno**

- quando hanno perso l'estate  
possiamo uscire a vedere di cosa sono fatti.  
La rete venosa, le travi portanti,  
forza o inazione, ossa o cartilagine.  
Indifesi. Adesso  
li vediamo davvero.

### **August**

Efter julis silke  
kommer august med fløyel  
og brennende lys.  
De blussende kinnenens måned  
da brystene er tunge  
og brune av sol. Modningens tid.  
Keiserens måned. Ikke vent.  
Elsk  
i august. September  
kommer snart med sine rynker  
og sin tørre munn.  
Se – svalene skyter med piler.  
Huj-huj, hør latteren. Plutselig  
er det din tur.

### **Agosto**

Dopo la seta di luglio  
viene agosto col velluto  
e la luce splendente.  
Il mese delle guance arrossate  
quando i seni sono pesanti  
e abbronzati dal sole. Il tempo della maturazione.  
Il mese dell'imperatore. Non aspettare.  
Ama  
in agosto. Settembre  
arriverà presto con le sue rughe  
e la bocca secca.  
Guarda – le rondini scagliano frecce.  
Uh-uh, ascolta la risata. D'improvviso  
tocca a te.

### Tanker ved Sjødalsvatn

Var det lur-tonen fra alle fossene her  
som engang lærte skaldene å kvede  
og fødte ordene i Håvamål og trollet i eventyrene?  
I ingen land jeg vet om  
hørtes så mange horn og harper.  
I alle daler, utfor alle skreenter  
toner det helt inn i tinningene  
av vann som synger, kaller,  
lokker deg til drømmer.

Nå er det meste lagt i rør  
og mangt er borte, men det må være slik  
som det må gå med deg og meg:  
Noe må temmes ned og bli til kraft og ånd  
men noe må flomme fritt  
sånn som sangen fra Gjendeoset borti her  
og i blodet vårt,  
den som forynger verden.

### Pensieri sul lago Sjødal

Fu il suono del lur di tutte le cascate  
a insegnare agli scaldi a poetare  
dando vita alle parole del Håvamål e al troll delle fiabe?  
In nessun paese che io conosca  
si sentivano così tanti corni e arpe.  
In tutte le valli, lungo tutti i pendii  
risuona fin dentro le tempie  
d'acqua che canta, chiama,  
ti attira nei sogni.

Adesso quasi tutto passa nei tubi  
e molto non c'è più, ma dev'essere così  
che accadrà tra me e te:  
qualcosa dev'essere imbrigliato e diventare forza e  
spirito  
qualcosa invece deve scorrere libero  
come la canzone del Gjendeoset quaggiù  
e nel sangue nostro,  
quella che ringiovanisce il mondo.

### Hør, lille du

Hør, lille du. Det nye presteskapet  
kan også sine fadervår og sin latin.  
Så lær deg straks de nye litanie  
og padernostrene, som ingen skjønner,  
- heller ikke nå.  
Og stille må vi være. Teknokratene  
som byttet messekåpen med de hvite frakker  
og bygget sine kirker rundt i landene  
med underlige kupler på og slanke tårn  
som nesten ligner krematoriepiper  
- de ber oss ikke spørre mer.  
Men bare tro. Ennu en gang,  
ør-lille du  
som står og kikker gjennom sprinklene  
på hva de driver med.

---

De taler, lille du, om hemmelige krefter  
fra verdensdypet. Selve livets kilder.  
Og om de lykker blir vi guder alle,  
og alt blir gull – blir gull.  
Så plag oss ikke, sier de  
med dine spørsmål (Vi er redde selv  
for hva det blir til) Men knel  
ærbødig ned. Det finnes ingen andre  
håp igjen enn her,  
i våre hender  
og våre hus (som noen sier ligner  
krematorier).

---

Men gamle Jorden snur seg rundt  
og rundt og gjesper  
en fugl i søvn, og månen opp av havet,  
så trett av sine barn som støyer slik  
bestandig – her ligger jeg  
med fanget åpent, tenker den.  
Med havbrått, flod og ebbe, sol  
og svære stormer.  
Men ingen TROR på meg. Er jeg for gammel alt?  
De tør visst ikke.  
Nå leker de me ilden. Barn som de er.  
Snart brenner huset ned. Hva gjør de da  
- sa Jorden før den sovnet inn  
og alle fugler tidde.

*Til atom-reaktor-avstemningen i Sverige 1980. NRK og Sveriges Radio.*

### Ascolta, piccolo uomo

Ascolta, piccolo uomo. Anche il nuovo clero  
conosce il suo padre nostro e il latino.  
Quindi apprendi subito le nuove litanie  
e i padre nostro, che nessuno capisce,  
- nemmeno ora.  
E dobbiamo stare in silenzio. I tecnocrati  
che hanno scambiato l'abito della messa col  
camice bianco,  
e costruito le loro chiese qua e là nei paesi  
con strane cupole – e snelle torri  
che somigliano quasi ai camini di crematori  
- ci dicono di non chiedere altro.  
Di credere soltanto. Ancora una volta,  
tu minuscolo uomo  
che stai in piedi e attraverso le sbarre  
guardi cosa fanno.

---

Parlano, piccolo, di forze segrete  
dalle profondità del mondo. Le sorgenti della vita stessa  
E se avranno successo saremo tutti dèi,  
e tutto diventerà oro – diventerà oro.  
Quindi non tormentarci, dicono  
con le tue domande (anche Noi siamo spaventati  
da ciò che verrà). Ma inginocchiati  
con rispetto. Non ci sono altre  
speranze se non qui,  
nelle nostre mani  
e nelle nostre case (che secondo alcuni somigliano  
a crematori).

---

Ma la vecchia Terra si gira  
e si rigira e sbadiglia  
un uccello assopito, e la luna sale dal mare,  
così stanca dei suoi figli che fanno sempre  
tanto rumore - sono distesa qui  
a braccia aperte, pensa.  
Con risacca, alta e bassa marea, sole  
e forti tempeste.  
Ma nessuno CREDE in me. Sono già troppo vecchia?  
Certo non osano.  
Adesso giocano col fuoco. Bambini come sono.  
Presto la casa brucerà. Cosa faranno allora  
- disse la Terra prima di addormentarsi  
e tutti gli uccelli tacquero.

*Per il referendum sul nucleare del 1980 in Svezia. NRK e Sveriges Radio.*



## Gresset

er uovervinnelig som håpet.  
Om du ikke passer deg  
er det opp mellom fingrene dine,  
langs fortauskanten eller mellom bena  
på riksmonumentet.  
Bare efter et år  
ser du grønnskjøret over slagmarkene  
og kjenner en anelse av duft  
over asken efter en nedbombet by.  
Uutslokkelig som livet selv  
eller som glemselen.

De fattiges trøst. (De rike  
har plenklippere.) Men gresset  
bryr seg om ingen  
eller alle. Jordens gave,  
sterkere enn Eros. Tåler alt.

Prøv å gå barføtt ut en junimorgen.  
Kjenne hvor det bøyer seg under foten din  
og retter seg opp igjen. Vasker føttene dine  
som Kristus gjorde med disiplene.  
Fullt av godhet, men tyst. Selv  
mannen med ljåen blir bare et åndedrag, en latter.  
For gresset er overalt. Kommer igjen  
og kommer igjen som livet selv  
og dagene. Og dette skal jeg bort fra  
men ikke helt.

## L'erba

è invincibile come la speranza.  
Se non fai attenzione  
ti arriverà tra le dita,  
lungo il bordo dei marciapiedi o tra le gambe  
del monumento nazionale.  
Dopo un solo anno  
vedrai il bagliore verde sui campi di battaglia  
e avvertirai un accenno di profumo  
sopra la cenere di una città distrutta dalle bombe.  
Inestinguibile come la vita stessa  
o come l'oblio.

Il conforto dei poveri. (I ricchi hanno  
le falciatrici.) Ma l'erba  
si preoccupa di tutti  
e di nessuno. Regalo della Terra,  
più forte di Eros. Sopporta tutto.

Prova a uscire a piedi nudi una mattina di giugno.  
Senti quanto cede sotto il piede  
e si raddrizza di nuovo. Ti lava i piedi  
come fece Cristo con i discepoli.  
Piena di bontà, ma in silenzio. Persino  
l'uomo con la falce diventa solo un respiro, una risata.  
Perché l'erba è ovunque. Ricresce,  
ricresce come la vita stessa  
e i giorni. E da questo mi allontanerò  
ma non del tutto.

## II. Rom 301

### Plutselig. I desember.

Plutselig. I desember. Jeg står til knes i sne.  
Snakker med deg og får ikke svar. Du tier.  
Elskede, så er det altså hendt. Hele livet vårt,  
smilet, tårene og motet. Symaskinen din  
og alle arbeidsnettene. Reisene våre tilslutt:  
– under sneen. Under den brune kransen.

Alt gikk så fort. To stirrende øyne. Ord  
jeg ikke forsto, som du gjentok og gjentok.  
Og plutselig ingenting mer. Du sov,  
Og nå ligger de her. Alle dagene, sommernetene,  
druene i Valladolid, solnedgangene i Nemi  
– under sneen. Under den brune kransen.

Lynsnart som når en bryter slås av  
blir alle billedsporene bak øyet tonet ned,  
visket ut av livets tavle. Eller blir de ikke?  
Den nye kjolen din, ansiktet mitt og trappen vår  
og alt du bar til huset. Er det borte  
– under sneen? Under den brune kransen?

Kjæreste venn, hvor er vår glede nu,  
de gode hendene, det unge smilet,  
hårets lyskrans over pannen din, ditt mot  
og dette overskudd av liv og håp?  
– Under sneen. Under den brune kransen?

Kamerat bak døden. Ta meg ned til deg.  
Side ved side. La oss se det ukjente.  
Her er så ødslig nu og tiden mørkner.  
Ordene blir så få og ingen hører mer.  
Kjæreste, du som sover. Evrydike.  
– Under sneen. Under den brune kransen

## II. Stanza 301

### D'improvviso. A dicembre.

D'improvviso. A dicembre. Sto in piedi  
con la neve alle ginocchia.  
Ti parlo e non ottengo risposta. Taci.  
Amore, dunque è accaduto. Tutta la nostra vita,  
il sorriso, le lacrime e il coraggio. La tua macchina  
per cucire  
e tutte le notti di lavoro. I nostri viaggi infine:  
– sotto la neve. Sotto la ghirlanda marrone.

Tutto è successo così in fretta. Due occhi sbarrati.  
Parole  
che non capivo, che tu ripetevi e ripetevi.  
E d'improvviso nient'altro. Dormivi.  
E ora giacciono qui. Tutti i giorni, le notti estive,  
l'uva a Valladolid, i tramonti a Nemi  
– sotto la neve. Sotto la ghirlanda marrone.

Fulminee come quando si spegne un interruttore  
sfocano tutte le sequenze di immagini negli occhi,  
cancellate dalla lavagna della vita. Oppure no?  
Il tuo vestito nuovo, il mio volto e le nostre scale  
e tutto ciò che portavi a casa. Forse non c'è più  
– sotto la neve. Sotto la ghirlanda marrone?

Amata, dov'è ora la nostra felicità,  
le mani buone, il giovane sorriso,  
la luminosa corona di capelli sulla fronte, il coraggio  
e quel rigoglio di vita e di speranza.  
– Sotto la neve. Sotto la ghirlanda marrone?

Compagna oltre la morte. Portami giù da te.  
Fianco a fianco. Guardiamo l'ignoto.  
Qui è così tetro ora e tutto si fa cupo.  
Poche sono le parole e nessuno ascolta più.  
Amata, tu che dormi. Euridice.  
– Sotto la neve. Sotto la ghirlanda marrone.

### Rom 301

Ja, nå kan De få komme inn.  
De hadde kledd deg i hvitt.  
Jeg tok den unge hånden din i min en stund.  
Den svarte ikke. Aldri mer.  
Den som strøk meg så ofte over håret,  
nå siden sommeren. Helt fra pannen  
ned i nakken. Som om du søkte  
etter noe eller visste noe.  
Visste du?

(Hånden din, lille hånden din)  
Den andre har de lagt på brystet ditt  
bøyer om en rose. Rødt mot hvitt. En brud  
men ikke min.  
Så er tiden ute. Noen venter.  
(Ansiktet, pannen, hendene)  
Jeg går mot døren,  
nordlyset, stjernevrillen,  
ta i mot.

Hånden på dørhåndtaket.  
Det lille kneppet tilslutt.  
Skrittene i korridoren. Klipp-klapp  
klipp-klapp. Slik ender et liv.

### Stanza 301

– Sì, adesso può entrare.  
Ti avevano vestita di bianco.  
Per un attimo ho preso la tua giovane mano nella mia.  
Non reagiva. Mai più.  
Quella che così spesso mi sfiorava i capelli,  
dopo l'estate. Dalla fronte  
fino al collo. Come se tu cercassi  
qualcosa o sapessi qualcosa.  
Lo sapevi?

(La tua mano, la tua piccola mano).  
L'altra te l'hanno posata sul seno  
piegata intorno a una rosa. Rosso su bianco. Una sposa  
ma non la mia.  
Poi il tempo finisce. Qualcuno aspetta.  
(Il volto, la fronte, le mani)  
Vado verso la porta,  
aurora boreale, sciame di stelle,  
accogliete.

La mano sulla maniglia.  
Il lieve scatto alla fine.  
I passi in corridoio. Clip-clap  
clip-clap. Così  
finisce una vita.

### **Piggtrådvinter**

- - - Ho.  
Da vi giftet oss da var det kaldt, da.  
Minst femogtjue harde,  
solvervsdag, nittenfør,  
krig og kveapest.  
Veien til kjerka var stengt med piggtråd.  
Husker vi klatret over skigarden til prestegarden.  
- Hei, kjolen din henger fast.  
- nei ikke der men der.  
Vi tråtte plogfurer over en is-klaka  
potetåker opp til presten i serk  
som sto klar med skriften.  
--*Jag* efter kjærligheten, sa'n. Ja, sa vi.  
Men du verden hvor møkkete vi var på bena.  
Da vi hadde lagt oss om kvelden  
grein vi en skvett, begge to. Gud  
vet hvorfor.  
Og så begynte det lange livet.

### **Huset og hendene**

To hender var som et hus.  
De sa:  
Flytt inn her.  
Ikke regn, ikke frost, ikke frykt.  
Jeg har bodd i det huset  
uten regn, uten frost, uten frykt  
til tiden kom og rev det ned.

Nå er jeg ute på veiene igjen.  
Kappen min er tynn. Det trekker opp  
til sne.

### **Inverno da filo spinato**

-- Brr.  
Quando ci sposammo, be', faceva freddo.  
Almeno venticinque sotto zero,  
equinozio, nel quaranta,  
guerra e peste bovina.  
La strada per la chiesa era chiusa col filo spinato.  
Ricordo che scavalcammo la staccionata della  
parrocchia.  
- Ehi, il tuo abito si è impigliato.  
- no non lì, ma lì.  
Calpestammo i solchi di un campo di patate  
gelato e arrivammo dal prete in tunica  
che era pronto con la Bibbia  
- *Inseguite* l'amore, disse. Sì, dicemmo.  
Accidenti quanto erano sporche le nostre gambe.  
Quando andammo a letto la sera  
piangemmo un po', entrambi. Dio  
sa perché.  
E così iniziò la lunga vita.

### **La casa e le mani**

Due mani erano come una casa.  
Dicevano:  
vieni qui ad abitare.  
Né pioggia, né gelo, né paura.  
Ho abitato in quella casa  
senza pioggia, senza gelo, senza paura  
finché non è venuto il tempo a demolirla.

Adesso sono di nuovo per le strade.  
Il cappotto è leggero. Si sta mettendo  
a nevicare.

### **Symaskinen**

Lyst hode over en symaskin  
dypere og dypere ned. Nå sovner hun  
oppå den gule kjolen  
som skulle vært ferdig nå.  
Morgensolen fanger inn en saks  
og tre stumper av snelletråd.  
Lille gutt kommer lydløst inn en dør:  
- Hun sover.  
Og stemmen henne: Å  
- Jeg sovnet visst.  
To øyne mot meg prøvde et smil.  
- Har bare littegran igjen.

Nå har du ingenting igjen.  
Ikke til fredag, ikke til lørdag  
og ingenting som haster mer  
hverken for meg eller for deg.

### **Kjente jeg deg?**

Kjente jeg deg  
egentlig. Noe  
du aldri fikk sagt eller  
vi lot ligge. Halv-  
tenkte tanker. En skygge  
som strøk over ansiktet.  
Noe i øynene. Nei  
jeg vil ikke tro det.  
Men det kommer igjen. Natten  
har ingen lyd,  
bare rare tanker. Ord  
som stiger opp av søvnen:  
Kjente jeg deg?

### **La macchina per cucire**

Testa bionda su una macchina per cucire  
sempre più giù. Ora si addormenta  
sopra il vestito giallo  
che avrebbe dovuto essere già pronto ora.  
Il sole del mattino cattura un paio di forbici  
e tre frammenti di filo del rocchetto.  
Un bambino entra dalla porta senza far rumore:  
- Dorme.  
E la sua voce: Oh  
- devo essermi addormentata.  
Due occhi verso di me accennarono un sorriso.  
- Mi resta poco.

Ora non ti resta più niente.  
Non per venerdì, non per sabato  
e niente che sia più urgente  
né per te né per me.

### **Ti conoscevo?**

Ti conoscevo  
davvero? Qualcosa  
che non hai mai detto oppure  
che abbiamo tralasciato. Pensieri  
pensati a metà. Un'ombra  
che ti attraversava il viso.  
Qualcosa negli occhi. No  
non voglio crederci.  
Ma ritorna. La notte  
non ha alcun suono,  
solo pensieri insoliti. Parole  
che emergono dal sonno:  
ti conoscevo?

### **Det var her–**

Det var her. Akkurat her  
ved bekken og det gamle nypekjerret.  
Sen vår iår, rosene er bleke ennå,  
nesten som kinnet ditt  
den første morgenen bak døden.  
Men det kommer,  
bare lyset, bare duften, bare gleden  
kommer ikke.

Men det var her  
og det var kveld og måne,  
bekkesildr  
sånn som nå. Ta hånden min,  
legg armen der.  
Så går vi da  
sammen i sommernatten, tause  
mot det som  
ikke er.

### **Ildfluene**

Det var den aftenen med ildfluene  
da vi sto og ventet på bussen til Velletri  
at vi så de to gamle som sto og kysset hverandre  
under platantreet. Det var da  
du sa, halvt ut i luften  
halvt til meg:  
Den som har elsket lenge  
har ikke levd forgjeves.  
Og det var da jeg fikk øye på de første  
ildfluene i mørket, knitrede  
med lysblink rundt hodet ditt.  
Det var da.

### **Era qui–**

Era qui. Proprio qui  
vicino al ruscello e al vecchio roseto pieno di frutti.  
Tarda primavera quest'anno, le rose sono ancora pallide  
quasi come la tua guancia  
la prima mattina dopo la morte.  
Ma arriverà,  
solo la luce, solo il profumo, solo la gioia  
non arriveranno.

Ma era qui  
ed era sera e luna,  
mormorio del ruscello  
proprio come adesso. Prendimi la mano,  
poggia lì il braccio.  
Poi camminiamo  
insieme nella notte estiva, silenziosi  
verso ciò che  
non c'è.

### **Le lucciole**

Fu quella sera con le lucciole  
mentre aspettavamo l'autobus per Velletri  
che vedemmo i due vecchi che si baciavano  
sotto il platano. Fu allora che  
dicesti, un po' nel vuoto  
un po' a me:  
chi ha amato a lungo  
non ha vissuto invano.  
E fu allora che scorsi le prime  
lucciole nell'oscurità, crepitanti  
di luce in lampi intorno alla tua testa.  
Fu allora.