



*Lavinia fuggita*  
*Acquerello e inchiostro*  
*Donatella Franchi*

## **Da *Lavinia fuggita* a *Lavinia flyktet*: studio di un esperimento traduttivo**

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk  
Det humanistiske fakultet  
Universitetet i Oslo

Masteroppgave i italiensk litteratur  
Kandidat: Renate Enemark Bergersen  
Veileder: Siri Nergaard  
2007 Høst

## **Riassunto**

Il lavoro qui presente intende indagare, tramite un esempio concreto, il processo traduttivo dall'italiano al norvegese, per capire se e come sia possibile preservare l'*italianità* di un testo nel passaggio da una lingua all'altra.

Nella prima parte di questa tesi di laurea vengono presentati i due teorici scelti per lo studio della traduzione, Antoine Berman e Lawrence Venuti. Entrambi descrivono le sfide inerenti alla traduzione di un testo letterario, partendo da prospettive diverse, ma avendo in comune l'attenzione al testo di partenza e alla necessità letteraria, linguistica ed etica di custodirlo nella traduzione. Mi è dunque stato possibile avvicinarmi all'*italianità* da posizioni diverse. L'approccio di Berman è pratico, prende come punto di partenza la natura di esperienza della traduzione, e tramite l'analisi delle tendenze deformanti propone uno strumento concreto per un'analisi dettagliata di una traduzione letteraria. Venuti sviluppa invece una serie di concetti che permettono di discutere, a livello più astratto e generale, possibili strategie di traduzione.

La seconda parte della tesi consiste nella presentazione della mia traduzione in norvegese del racconto *Lavinia fuggita* di Anna Banti. Il mio desiderio, in questo esperimento traduttivo, è stato di accogliere e trasmettere l'estraneo, e seguendo una strategia di traduzione estraniante, ho provato ad mostrare la differenza linguistica e culturale del testo italiano.

Nella terza e ultima parte dell'elaborato si discutono le scelte traduttive effettuate, mostrando come la strategia seguita devia da quella tradizionale addomesticante, nel suo tentativo di riportare nel testo tradotto non solo il significato, ma anche la lettera dell'originale.

## **Ringraziamenti**

Desidero ringraziare innanzi tutto la professoressa Siri Nergaard per il suo sostegno, i suoi consigli e la sua lettura sempre accurata. Il mio ringraziamento va anche alla professoressa Lone Klem, per il suo sostegno iniziale dell'idea di una tesi di master dedicata all'indagine di un processo traduttivo. Grazie anche a Kristine Kolrud per una lettura molto attenta della mia traduzione. Desidero infine ringraziare Siri Sande e Marianne Mancini per avermi concesso orari di lavoro flessibili, permettendomi di conciliare il lavoro a tempo pieno con il compimento di questo master, e, soprattutto, Rita, per il suo sostegno e la sua grande pazienza.

## Indice

1.	Introduzione .....	5
2.	Fondamento teorico .....	8
2.1.	Scelta del fondamento teorico .....	8
2.2.	I <i>Translation Studies</i> .....	8
2.3.	Antoine Berman .....	10
2.3.1.	Critica della traduzione etnocentrica .....	10
2.3.2.	L'analitica della traduzione .....	12
2.3.2.1.	La razionalizzazione .....	12
2.3.2.2.	La chiarificazione .....	13
2.3.2.3.	L'allungamento .....	13
2.3.2.4.	La nobilitazione .....	13
2.3.2.5.	L'impoverimento qualitativo .....	13
2.3.2.6.	L'impoverimento quantitativo .....	14
2.3.2.7.	L'omogeneizzazione .....	14
2.3.2.8.	La distruzione dei ritmi .....	14
2.3.2.9.	La distruzione dei reticoli significanti soggiacenti .....	14
2.3.2.10.	La distruzione dei sistematismi .....	15
2.3.2.11.	La distruzione o l'esotizzazione dei reticoli linguistici vernacolari .....	15
2.3.2.12.	La distruzione delle locuzioni .....	15
2.3.2.13.	La cancellazione della sovrapposizione di lingue .....	16
2.3.3.	L'etica della traduzione .....	16
2.3.4.	Riflessioni conclusive .....	17
2.4.	Lawrence Venuti .....	18
2.4.1.	Invisibilità, addomesticamento ed estraniamento .....	18
2.4.2.	Scorrevolezza e trasparenza .....	21
2.4.3.	Resistenza e fedeltà abusiva .....	22
2.4.4.	Riflessioni conclusive .....	23
3.	Presentazione della traduzione di <i>Lavinia fuggita</i> .....	25
3.1.	Approccio traduttivo .....	25
3.2.	Presentazione del racconto .....	25
3.3.	Da <i>Lavinia fuggita</i> a <i>Lavinia flyktet</i> .....	27
4.	Analisi e discussione .....	50
4.1.	Struttura dell'analisi .....	50
4.2.	La razionalizzazione .....	50
4.2.1.	La punteggiatura e l'ordine della frase .....	50
4.2.2.	Le maiuscole .....	53
4.3.	La chiarificazione .....	53
4.3.1.	Chiarificazioni relativi alla cultura italiana .....	54
4.3.1.1.	I toponimi .....	54
4.3.1.2.	I nomi delle chiese .....	55
4.3.1.3.	I titoli di persona .....	56
4.3.2.	Chiarificazioni relativi al testo .....	56
4.4.	L'allungamento .....	61
4.4.1.	Allungamenti di carattere linguistico .....	61
4.4.1.1.	Il participio .....	61
4.4.1.2.	Il gerundio .....	64
4.4.2.	Allungamenti di carattere testuale .....	66

4.5.	La nobilitazione.....	68
4.6.	L'impovertimento qualitativo.....	69
4.7.	L'impovertimento quantitativo.....	73
4.7.1.	Riduzione del numero di significanti .....	73
4.7.2.	Perdita di sfumature .....	75
4.8.	L'omogeneizzazione .....	76
4.9.	La distruzione dei ritmi .....	77
4.10.	La distruzione dei reticoli significanti soggiacenti .....	81
4.11.	La distruzione dei sistematismi .....	83
4.12.	La distruzione o l'esotizzazione dei reticoli linguistici vernacolari.....	86
4.12.1.	Distruzione delle forme dialettali .....	86
4.12.2.	Distruzione delle forme tipiche del parlato .....	88
4.13.	La distruzione delle locuzioni .....	89
4.14.	La cancellazione delle sovrapposizione di lingue .....	91
4.15.	Strategie di resistenza.....	91
5.	Conclusioni.....	94
	Bibliografia.....	96

## 1. Introduzione

Spesso, leggendo testi tradotti dall'italiano in norvegese o in inglese, ho avuto una sensazione di disagio, di sentire la mancanza di un qualche cosa di specifico che avevo trovato nel testo originale. Gli elementi narrativi c'erano tutti, eppure mancava qualcosa. Forse questo qualcosa era una sensazione d'*italianità*, scomparsa nel viaggio verso la lingua d'arrivo. Il sentimento era più intenso, non sorprendentemente, nei testi poetici ma presente anche in quelli narrativi. Il senso di disagio nel leggere delle traduzioni, il punto interrogativo su cosa e quanto sia inevitabile perdere traducendo, mi hanno accompagnato negli ultimi anni. Ho così deciso di dedicare la mia tesi di master in letteratura italiana ad un'indagine del processo traduttivo di un testo letterario dall'italiano in norvegese, sperimentando le scelte, i compromessi che chi traduce è costretto a fare, ad accettare, traducendo io stessa un testo.

Il processo che si conclude con la consegna di questo lavoro è stato lungo e tortuoso, ed è iniziato con, parallelamente, la ricerca di una professore che mi potesse guidare, un corso che mi potesse avviare agli studi della teoria della traduzione, e un testo adatto al mio esperimento traduttivo. La professoressa di letteratura italiana presso l'Università di Oslo, Lone Klem, che mi ha seguito nei primi due anni del master (completato in quattro anni e mezzo a causa del lavoro a tempo pieno sostenuto durante l'intero periodo), e che è stata la prima persona con cui ho discusso l'idea del soggetto di questo elaborato, è andata in pensione, ed ho dovuto cercare un'altra persona che mi potesse seguire e guidare. Trovare una persona che domina entrambe le lingue coinvolte nel processo traduttivo e l'ambito della teoria della traduzione non è stato facile, ma per mia fortuna la professoressa Siri Nergaard, che insegna teoria della traduzione all'università di Bologna, ha accettato il ruolo di relatrice. Il primo incontro con le teorie della traduzione l'ho avuto seguendo il corso *Teoria della traduzione*, tenuto dalla professoressa Paola Maria Minucci la primavera del 2005, presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Questo corso mi ha dato un'introduzione molto utile al campo delle teorie della traduzione, anche se i teorici da me scelti per la discussione in questo lavoro sono altri di quelli trattati nel corso, incentrato soprattutto sul passaggio dalla *scienza della traduzione* alla *teoria della traduzione*, e meno al successivo passo verso i *Translation Studies*, ritenuto da me più interessante.

La scelta del testo da tradurre non è stata né scontata né facile, anche se guidata da alcuni criteri piuttosto chiari. Dato il mio interesse particolare per la letteratura cosiddetta al femminile ho cercato un testo scritto da una donna, con una prospettiva femminile. Inoltre ho desiderato tradurre un testo per intero, e non un estratto, in quanto ho ritenuto importante

poter lavorare sulla totalità del testo per poter prendere in considerazione tutti i suoi elementi. Ad influenzare la scelta ha contribuito anche l'eventuale esistenza di una previa traduzione in norvegese o in inglese, ritenuta utile per un lavoro di confronto. Ho desiderato che la sfida della traduzione fosse notevole, ma non eccessiva, e ho dunque cercato un testo appartenente alla letteratura contemporanea, e che non presentasse caratteristiche linguistiche troppo poco idonee alla traduzione, come per esempio l'uso esteso del dialetto.

In base a questi criteri la ricerca si è concentrata su racconti, già tradotti, scritti da autrici donne e pubblicati durante il XX secolo, e si è conclusa con la scelta del racconto *Lavinia fuggita* di Anna Banti, pubblicato nel volume *Le donne muoiono* della stessa autrice nel novembre del 1951. Nonostante abbia ricevuto un Premio Viareggio l'estate seguente, questo libro di racconti “che si può annoverare tra gli indimenticabili del Novecento”<sup>1</sup> non è stato ripubblicato prima che nel 1998, ed è ora difficilmente reperibile, se non del tutto. Il racconto qui tradotto è stato comunque riprodotto in successive raccolte di Anna Banti (*Campo Elisi*, 1963 e *Il coraggio delle donne*, 1983), ed è anche stato pubblicato in versione mini-pocket da La Tartaruga nel 1996. Unanime è stata, infatti, la preferenza accordata a questo racconto tra i quattro che compongono *Le donne muoiono*: “piccola capodopera” secondo Giuseppe De Robertis (“Tempo”, 28 febbraio 1952), “la rivelazione della piena, splendida misura attuale del talento della Banti”, un “racconto che sta fra quanto di meglio nella letteratura narrativa è stato prodotto, e non soltanto in Italia (“L'Europeo”, 29 gennaio 1952).<sup>2</sup> “Celebrato per la sua perfezione stilistica almeno quanto Artemisia”,<sup>3</sup> capolavoro consacrato della Banti, questo testo soddisfa tutti miei criteri e contiene notevoli elementi di sfida per l'esperienza traduttiva. Il racconto è tradotto in inglese da Martha King, pubblicato con il titolo *Lavinia is gone* nella rivista *Forum Italicum* nel 2005 (vol 39. no.1), ed in francese, nel 1996, da Odette Kaan, pubblicato dalla casa editrice Aralia éditions con il titolo *Lavinia disparue*.

Nella scelta del testo si intreccia anche un elemento politico o ideologico. *Lavinia fuggita* è, come si è detto, un racconto difficilmente reperibile e tradotto solo in due lingue, e Anna Banti è spesso dimenticata nei libri di testo sulla storia della letteratura italiana.<sup>4</sup> Il racconto (come anche altre opere della Banti), tratta un argomento, quella della creatività

---

<sup>1</sup> Enza Biagini in Anna Banti, *Le donne muoiono* (Firenze: Giunti, 1998), 5.

<sup>2</sup> Margherita Ghilardi in Banti, *Le donne muoiono*, 117.

<sup>3</sup> Enza Biagini in Banti, *Le donne muoiono*, 11.

<sup>4</sup> Nel Volume 4: Il Novecento di Letteratura italiana di Mario Pazzaglia (Bologna: Zanichelli Editore, 1992), Anna Banti non viene nominata (l'unica donna ad essere trattata, tra ca. 130 autori, è Gianna Mazzini), e nel Volume 4: Il Novecento di Testi nella storia di Cesare Segre e Clelia Martignoni (Milano: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1992), sul totale di 1540 pagine ne ottiene una e mezza, oltre a otto pagine dedicate ad un estratto di *Artemisia*; *Lavinia fuggita* non è menzionato.

artistica femminile e le sue condizioni storiche, solitamente trascurato al di fuori dagli studi di genere o di orientamento femminista, e anche per queste caratteristiche ho scelto di tradurre proprio questo racconto, di questa autrice. La traduzione di questo testo lo rende, almeno teoreticamente, accessibile ad un nuovo pubblico, quello norvegese, che fino ad ora non ha avuto modo di conoscere questo lato della letteratura italiana, sotto molti aspetti diversi dal canone costituito dalle opere italiane tradotte in lingua norvegese.

Il presente lavoro ha dunque come punto cardine la traduzione del racconto *Lavinia fuggita* di Anna Banti. Questa traduzione verrà analizzata e discussa in base ad una data prospettiva teorica , e sarà paragonata, quando opportuno, ad una traduzione in lingua inglese. La struttura dell'elaborato sarà la seguente: prima verrà presentato il fondamento teorico, poi la traduzione, a cui seguirà un'analisi e una discussione delle scelte traduttive, sulla base della teoria scelta.

## 2. Fondamento teorico

### 2.1. Scelta del fondamento teorico

L'esercizio pratico di traduzione e l'approfondimento teorico si sono, nel caso del presente elaborato, accompagnati. La traduzione è stata realizzata in base alla sensibilità linguistica e letteraria, e anche dal disagio sopra descritto, di chi scrive, e non partendo da specifiche convinzioni teoriche. Lo scopo della traduzione è stato di provare a mantenere non solo gli elementi narrativi dell'originale, ma anche il ritmo, il registro linguistico, le figure letterarie – tutti quegli elementi che costituiscono quel qualcosa che, secondo me, spesso viene perso nel processo traduttivo. Non è dunque stata una presa di posizione teorica a determinare le scelte traduttive, ma la teoria servirà piuttosto ad analizzare, spiegare o discutere tali scelte. Ho cercato, nella moltitudine delle teorie della traduzione, un approccio che mi permettesse di coniugare la riflessione teorica con lo sforzo di mantenere l'*italianità* nella traduzione norvegese.

### 2.2. I *Translation Studies*

Come disciplina autonoma i *Translation Studies* (chiamata spesso così anche in italiano)<sup>5</sup> è piuttosto giovane, affermatasi a partire dagli anni 80, e tuttavia in fase di formazione. “Le impostazioni teoriche sono numerosissime e variano nella definizione stessa dell’oggetto disciplinare, nella definizione di che cosa sia una traduzione, di che cosa voglia dire tradurre e della natura del lavoro di chi traduce”<sup>6</sup>: questo fatto incide anche sul lavoro dello studente, che si ritroverà spesso confuso e perplesso nell’incontro con i *Translation Studies*, e nel primo tentativo di coglierne le nozioni principali, gli argomenti di base. Nonostante le numerose impostazioni teoriche, è tuttavia possibile, con qualche forzatura, individuare delle tendenze e tracciare l’evoluzione della disciplina.<sup>7</sup> Ciò può essere fatto tramite il nome che via via le è stato dato (da *scienza della traduzione* negli anni cinquanta-sessanta, a *teoria della traduzione* tra la fine degli anni settanta e l’inizio degli anni ottanta, per arrivare ai *Translation Studies* dalla prima metà degli anni ottanta fino ad oggi)<sup>8</sup>, oppure in base alla delimitazione del

---

<sup>5</sup> Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione* (Milano: Bompiani, 1995), 2, e Paola Faini, *Tradurre* (Roma: Carocci editore, 2004), 11.

<sup>6</sup> Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, 3.

<sup>7</sup> Si parte qui dal primo post-guerra, tralasciando la storia della traduzione dall’età classica fino alla seconda guerra mondiale (delineata da Nergaard in *La teoria della traduzione nella storia* (Milano: Bompiani, 1993)) o i “Foundational statements” (delineata da Venuti in *The Translation Studies Reader*, seconda edizione (New York and London: Routledge, 2004)).

<sup>8</sup> Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, 5-15.



campo d'indagine (dalla parola, attraverso il testo, alla cultura)<sup>9</sup>, o, ancora, secondo il genere testuale preferito (dalla preferenza esclusiva al testo non letterario, all'attenzione proprio al testo letterario, al superamento di questa dicotomia)<sup>10</sup>. Nella "current fragmentation of the field into subspecialities, some empirically oriented, some hermeneutic and literary, and some influenced by various forms of linguistic and cultural studies"<sup>11</sup> resta in ogni modo la necessità di compiere una scelta per rispettare i limiti del presente lavoro.

La prima fase, quella della *scienza della traduzione*, si rivela poco interessante nell'analisi di una traduzione letteraria in quanto ritiene "che il fenomeno della traduzione possa essere descritto, schematizzato e formalizzato in termini logici"<sup>12</sup> e si concentra sulla traduzione a livello di parola, individuando come compito principale la costruzione di una teoria in grado di stabilire criteri fissi e stabili su come ottenere una traduzione equivalente all'originale. Si nota qui una tendenza a pensare la traduzione in funzione all'originale o testo di partenza, e non al testo/contesto di arrivo; il desiderio di formulare delle regole generali che prescindono dalla situazione testuale, contestuale e linguistica esclude i testi letterari, troppo ambigui e non sufficientemente formalizzabili. La seconda fase, quella della *teoria della traduzione*, privilegia invece i testi letterari, cercando di fondare una disciplina che non sia né scientifica né prescrittiva. "La pretesa non è più quella di superare il problema della traduzione (riducendolo a una serie di regole di equivalenze), bensì di descrivere i fattori che fanno d'una traduzione una traduzione."<sup>13</sup> È qui che si colloca il primo teorico da me scelto, Antoine Berman, che sviluppa quello che lui stesso chiama *traduttologia*, ossia "la riflessione della traduzione su se stessa a partire dalla sua natura di esperienza"<sup>14</sup>, dedicata allo studio di testi letterari. La terza fase, quella dei *Translation Studies*, più che comporre teorie si concentra sulla descrizione, costituendo un campo di studi interdisciplinare che non desidera fornire modelli e istruzioni su come tradurre. L'attenzione si sposta dal linguaggio alla cultura, e si preferisce parlare di traduzione come comunicazione interculturale, considerando il tradurre come atto di comunicazione che avviene fra culture. Importante è l'influenza degli studi di impostazione poststrutturalista: si è cominciato a mettere in discussione i concetti stessi su cui si sono basate le teorie tradizionali quali *testo*, *lingua* e *nazionalità*, ma anche *originalità* e *autorità*, aprendo così ad una discussione sull'opposizione forse troppo netta tra

---

<sup>9</sup> Ibid., 4.

<sup>10</sup> Ibid., 4.

<sup>11</sup> Venuti, *The Translation Studies Reader*, 2.

<sup>12</sup> Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, 5.

<sup>13</sup> Ibid., 11.

<sup>14</sup> Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, trad. Gino Giometti, (Macerata: Quodlibet, 2003), 16.

originale e traduzione, che aveva sempre reso invisibile il traduttore. Appartiene a questa fase il secondo teorico scelto, Lawrence Venuti. Anche Venuti si dedica allo studio dei testi letterari, ma sviluppa la propria analisi a partire da una panoramica più ampia, che include, appunto, i *Cultural Studies* e le teorie poststrutturaliste. In comune i due teorici hanno l'attenzione al testo di partenza e alle necessità letteraria e linguistica, ma anche etica, di custodirlo nella traduzione. Sono stati scelti proprio questi due teorici in quanto sviluppano, attraverso lo studio di esempi concreti, degli strumenti concettuali idonei per l'analisi dell'esperimento traduttivo qui in questione, aprendo ad una discussione sulla possibilità di mantenere quello che ho chiamato *italianità* nel viaggio dal testo di partenza verso quello d'arrivo: è possibile mantenere "l'estraneo" nella traduzione? Quali sono le perdite inevitabili, e quali quelle facoltative in un processo traduttivo? Può, come auspica Berman, una traduzione essere l'albergo nella lontananza?

### **2.3. Antoine Berman**

Antoine Berman (1947-91) è un teorico della traduzione e traduttore di letteratura latinoamericana e di filosofia tedesca. Tra i suoi lavori più importanti si trovano *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*<sup>15</sup>, uno studio del ruolo fondamentale svolto dalla traduzione nella cultura tedesca della fine del Settecento, e il saggio *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, dove critica le teorie tradizionali della traduzione che considerano "l'atto di tradurre come una restituzione del senso volta all'abbellimento (estetizzante)"<sup>16</sup>. Questo saggio sarà alla base dell'esposizione che segue.

#### **2.3.1. Critica della traduzione etnocentrica**

Berman muove una critica fondamentale alle traduzioni tradizionali che si basano sull'equivalenza, un concetto centrale, ma anche molto discusso, nella teoria della traduzione. Le teorie che si basano su questo termine definiscono normalmente l'equivalenza come il rapporto tra il testo di partenza e il testo d'arrivo che permette al testo di arrivo di essere considerato come una traduzione del testo di partenza.<sup>17</sup> Uno degli esempi più noti è l'equivalenza dinamica di Eugene A. Nida, che ha lavorato soprattutto sulla traduzione della

---

<sup>15</sup> Antoine Berman, *La prova dell'Estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, (Marcerata: Quodlibet, 1996.)

<sup>16</sup> Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, 13.

<sup>17</sup> Mona Baker, *Routledge encyclopedia of translation studies*, (London and New York: Routledge, 2004), 77.

Bibbia, e le sue riflessioni hanno come punto di partenza la consapevolezza del fatto che “il punto di vista del traduttore evangelizzante può essere molto diverso da quello del linguista.”<sup>18</sup> Secondo Nida “uno dei compiti essenziali del traduttore della Bibbia è ricostruire il processo comunicativo come testimoniato nel testo scritto della Bibbia.”<sup>19</sup>

Conseguentemente Nida sostiene che è legittimo cambiare il contenuto semantico del testo, se questo è necessario per produrre lo stesso effetto sul lettore del testo d’arrivo che quello prodotto dal testo di partenza sul suo lettore. Per Nida, la traduzione consiste “nel produrre nella lingua d’arrivo l’equivalente naturale più vicino al messaggio della lingua di partenza, prima nel significato, poi nello stile.”<sup>20</sup> Berman critica questa posizione, affermando che “cercare degli equivalenti non significa solo stabilire un senso invariante, una idealità [...] significa rifiutare di introdurre nella lingua traducevole l’*estraneità* [...], significa rifiutare di fare della lingua traducevole ‘l’albergo nella lontananza’.”<sup>21</sup> La critica di Berman è doppia: la ricerca degli equivalenti presuppone l’esistenza di un senso fisso, stabile, la cui esistenza Berman mette in discussione, e contemporaneamente questa ricerca comporta il rifiuto di accogliere nel testo d’arrivo l’estraneità del testo di partenza. Berman approfondisce la critica delle traduzioni occidentali tradizionali dichiarando che culturalmente parlando sono etnocentriche, dal punto di vista letterario sono ipertestuali, e filosoficamente parlando sono platoniche. Le traduzioni tradizionali sono etnocentriche in quanto riconducono tutto alla propria cultura, alle sue norme ed ai suoi valori, e considerano tutto quello situato al di fuori della loro stessa cultura, l’estraneo, come negativo o utile solo ad essere annesso o adattato. L’ipertestualità si riferisce a “ogni testo generato per imitazione, parodia, *pastiche*, adattamento, plagio, o qualunque altra specie di trasformazione formale, a partire da un altro testo *già* esistente”<sup>22</sup>. La traduzione etnocentrica è necessariamente ipertestuale, afferma Berman, e la traduzione ipertestuale è necessariamente etnocentrica. Essendo la traduzione etnocentrica una realtà storica, questa è determinante per la coscienza della traduzione. La traduzione tradizionale è platonica in quanto presuppone l’esistenza di un significato invariante che la traduzione trasmette da una lingua all’altra. In questo modo però il significato viene sconnesso dal proprio corpo mortale, *la lettera*, per doversi sottomettere ad un altro corpo, la lettera della lingua d’arrivo. Così “il senso è captato nella lingua traducevole.

<sup>18</sup> Bruno Osimo, *Storia della traduzione*, (Milano: Ulrico Hoepli Editore, 2002), 201.

<sup>19</sup> Nida citato in Osimo, *Storia della traduzione*, 201.

<sup>20</sup> Nida citato in Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, 29.

<sup>21</sup> Berman, *La traduzione e la lettera o l’albergo nella lontananza*, 14.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 25.

Perciò occorre che sia spogliato di tutto ciò che non si lascia trasferire in questa.”<sup>23</sup> La traduzione platonica è quindi necessariamente etnocentrica:

E questa è l'essenza della traduzione etnocentrica; fondata sul primato del senso, essa considera, implicitamente o no, la sua lingua come un essere intoccabile e superiore, che l'atto di tradurre non può intorbidare. Si tratta di introdurre il senso straniero in maniera tale che esso sia acclimatato, che l'opera straniera appaia come un 'frutto' della lingua propria.”<sup>24</sup>

### **2.3.2. L'analitica della traduzione**

L'essenza “etnocentrica, ipertestuale e platonica della traduzione ricopre e occulta un'essenza più profonda, che è simultaneamente “etica, poetica e pensante”<sup>25</sup>. Per arrivare a quest'essenza nascosta bisogna procedere ad una distruzione della tradizione etnocentrica, ipertestuale e platonica, preceduta da un'analisi di ciò che va distrutto. Come strumento dell'analisi Berman sviluppa la cosiddetta “analitica della traduzione”, che apre ad una riflessione positiva sulla dimensione etica, poetica e pensante del tradurre. L'analitica delineata è rivolta alle forze deformanti che, secondo Berman, operano nella traduzione di testi che appartengono al genere della prosa letteraria, ossia i romanzi, saggi, lettere ecc., in quanto questo campo della traduzione, afferma Berman, è stato fino ad allora ingiustamente trascurato rispetto al testo poetico.

L'analitica parte dall'individuazione di un certo numero di tendenze deformanti, “che costituiscono un tutto sistematico, il cui fine è la distruzione, non meno sistematica, della lettera degli originali, a esclusivo vantaggio del ‘senso’ e della ‘bella forma’”<sup>26</sup>. Nel seguito verranno elencate queste tendenze, che saranno poi utilizzate nell'analisi della traduzione in questo lavoro.

#### **2.3.2.1. La razionalizzazione**

La razionalizzazione condiziona la struttura sintattica e la punteggiatura del testo originale, in quanto “ri-compone le frasi e sequenze di frasi in modo da arrangerle secondo una certa idea dell'*ordine* di un discorso.”<sup>27</sup> Attacca l'arborescenza del testo per renderlo più lineare, e cancella anche un altro elemento prosaico, la concretezza, rendendo il testo tradotto più astratto, per esempio traducendo i verbi con i sostantivi, o scegliendo, tra due sostantivi,

---

<sup>23</sup> Ibid., 29.

<sup>24</sup> Ibid., 29.

<sup>25</sup> Ibid., 22.

<sup>26</sup> Ibid., 43.

<sup>27</sup> Ibid., 44.

quello più generale. La deformazione non è totale, ma ha l'effetto di invertire il rapporto tra formale e informale, ordine e disordine, astratto e concreto prevalente nel testo, cambiandolo così senza apparentemente alterare la sua forma e il suo significato.

#### **2.3.2.2. La chiarificazione**

La chiarificazione è un corollario della razionalizzazione, ma riguarda in particolare il livello di chiarezza delle parole o del loro significato: questa tendenza deformante tende ad imporre il definito là dove il testo originale si muove nell'indefinito. Ciò che non è e non desidera essere chiaro nel testo originale viene reso chiaro nella traduzione, l'implicito viene reso esplicito.

#### **2.3.2.3. L'allungamento**

L'allungamento è in parte una conseguenza delle prime due tendenze menzionate, in quanto sia la razionalizzazione che la chiarificazione richiedono un allungamento, una spiegatura di ciò che nel originale è piegato, avvolto. Le spiegazioni possono forse rendere il testo più semplice da capire, ma oscurano la logica interna del testo, oltre a causare un rilassamento che ne cambia il ritmo. L'allungamento è, secondo Berman, una tendenza inerente al tradurre in quanto tale, e non ha essenzialmente una base linguistica.

#### **2.3.2.4. La nobilitazione**

Questa tendenza deformante, che ha raggiunto il culmine nelle traduzioni chiamate "belles infidèles" del classicismo francese, si basa sulla convinzione che ogni discorso debba essere bello, e comporta quindi una retoricizzazione abbellente, che mira a produrre frasi eleganti. In questo modo il testo originale viene usato come materia prima per una ri-scrittura, e la traduzione diventa un esercizio di stile.

#### **2.3.2.5. L'impoverimento qualitativo**

L'impoverimento qualitativo avviene quando termini ed espressioni vengono tradotti con termini ed espressioni che non possiedono né la ricchezza sonora, né la ricchezza significativa, o meglio, per usare il termine di Berman, la ricchezza iconica dell'originale. È iconico il termine "che, in rapporto al suo referente, 'fa immagine', produce una coscienza di

somiglianza”.<sup>28</sup> Se questa pratica, che preferisce la designazione all’iconicità, viene applicata ad una intera opera, distruggerà, almeno in parte, la ricchezza del testo.

#### **2.3.2.6. L’impoverimento quantitativo**

Questa tendenza si riferisce ad una dispersione lessicale. Ogni prosa letteraria presenta una certa proliferazione di significanti, usando diversi significanti per un solo significato. Se nella traduzione viene impiegato un numero minore di significanti si effettua un impoverimento, e questo comporta, secondo Berman, “attentare al tessuto lessicale dell’opera, al suo modo di lessicalità, la lievitazione.”<sup>29</sup>

#### **2.3.2.7. L’omogeneizzazione**

Di fronte ad un’opera eterogenea, il traduttore tende ad unificare, ad omogeneizzare su tutti i piani il tessuto dell’originale. Anche se l’omogeneizzazione raggruppa la maggior parte delle tendenze deformanti, Berman preferisce considerarlo a parte in quanto “affonda profondamente le sue radici nell’essere del traduttore”<sup>30</sup>.

#### **2.3.2.8. La distruzione dei ritmi**

Il romanzo, la lettera, il saggio, non sono, dice Berman, meno ritmici della poesia: sono una molteplicità intrecciata di ritmi. Nella traduzione la deformazione può condizionare notevolmente il ritmo, per esempio attraverso l’uso della punteggiatura.

#### **2.3.2.9. La distruzione dei reticoli significanti soggiacenti**

Ogni opera, secondo Berman, dispone di un testo “soggiacente”, dove dei significanti chiave si corrispondono e si concatenano, formando dei reticoli sotto la superficie del testo, ossia la parte del testo manifesto, dato alla semplice lettura. Compaiono, ogni tanto, delle parole che, per somiglianza sonora, di significato od altro costituiscono una rete specifica che può avere un valore fortemente simbolico. La traduzione che non trasmette questo tipo di rete distrugge uno dei tessuti significanti dell’opera.

---

<sup>28</sup> Ibid., 48.

<sup>29</sup> Ibid., 49-50.

<sup>30</sup> Ibid., 50.

### **2.3.2.10. La distruzione dei sistematismi**

Il sistematismo di un'opera supera il livello dei significanti, e si estende al tipo di frasi, di costruzioni. L'utilizzo dei tempi dei verbi è uno di questi sistematismi, il ricorso a un determinato tipo di subordinata un altro. La razionalizzazione, la chiarificazione, l'allungamento distruggono i sistematismi del testo, introducendo degli elementi che necessariamente li escludono. Si spiega così il fatto che le traduzioni sono contemporaneamente più omogenei e più incoerenti del testo originale. I testi tradotti sono asistematici, ma questa asistematicità resta nascosta, coperta da ciò che resta della sistematicità dell'originale.

### **2.3.2.11. La distruzione o l'esotizzazione dei reticoli linguistici vernacolari**

Questo è un punto essenziale, afferma Berman, in quanto “tutta la grande prosa ha rapporti stretti con le lingue vernacolari.”<sup>31</sup> Primo, perché l'aspetto polilinguistico della prosa comprende necessariamente una pluralità di elementi vernacolari; secondo perché l'aspetto di concretezza li include in quanto la lingua vernacolare è più concreta e iconica che la koinè; terzo in quanto la prosa può avere come scopo esplicito la resa dell'oralità vernacolare. L'eliminazione è dunque un grave colpo alla testualità delle opere in prosa. Non ci sono però, continua Berman, dei metodi validi per tradurre il vernacolare: “Solo le koinè, le lingue ‘coltivate’, possono tradursi l'un l'altra”<sup>32</sup>.

### **2.3.2.12. La distruzione delle locuzioni**

Nella prosa abbondano le immagini, le locuzioni, proverbi ecc., e la maggior parte di essi trasmettono un senso o un'esperienza che si ritrova nelle locuzioni di altre lingue. Cercare delle locuzioni equivalenti e tradurre tramite queste costituisce, però, afferma Berman, un attacco alla parlata del testo originale, e la sottovalutazione del lettore, che è perfettamente in grado di cogliere l'essenza della locuzione straniera, collegandola alla locuzione corrispondente domestica.

---

<sup>31</sup> Ibid., 53.

<sup>32</sup> Ibid., 53.

### 2.3.2.13. La cancellazione della sovrapposizione di lingue

La sovrapposizione delle lingue nelle opere di prosa può essere di due tipi: la forma dialettale coesiste con la koiné oppure diverse koiné coesistono. In entrambi i casi la sovrapposizione è minacciata dalla traduzione, e il rapporto di tensione esistente nell'originale tende ad essere cancellato.

### 2.3.3. L'etica della traduzione

Le dimensioni del testo originale che vengono aggredite dalle tendenze deformanti qui sopra descritte costituiscono quello che Berman denomina *la lettera*. Ogni teoria della traduzione è la teorizzazione della distruzione della lettera a vantaggio del significato: si può riassumere così il nucleo della critica di Berman. Questa critica della concezione tradizionale della traduzione viene fatta nel nome di un'altra essenza della traduzione che, anche se non può evitare la distruzione della lettera sotto tutti gli aspetti, cerca di salvarla e mantenerla. Per riuscire a fare ciò bisogna, però, sviluppare un'analisi positiva, che parte dalla definizione dello spazio e dallo scopo puro della traduzione, a prescindere delle contingenze storiche.

Lo spazio della traduzione non è quello della comunicazione, anzi: "ogni volta che la traduzione detta 'letterale' si pone come atto di comunicazione, essa diviene inevitabilmente non-comunicazione"<sup>33</sup>. Il testo non è un messaggio, e il traduttore che traduce per il pubblico è portato a tradire l'originale, preferendogli il pubblico, che nondimeno tradisce, presentandogli un'opera adattata. Rimuovere dal testo le estraneità per facilitarne la lettura porta solo alla deformazione, e quindi all'imbroglione del lettore che si pretende servire. Per arrivare allo scopo puro della traduzione, Berman parte da due concetti chiave radicati nella storia della traduzione: fedeltà ed esattezza. Il traduttore è pervaso dallo spirito di fedeltà ed esattezza, qui si trova la sua passione: e questa passione non è letteraria o estetica, ma etica. La traduzione appartiene quindi originariamente alla dimensione etica: nella sua essenza è mossa dal "desiderio di aprire l'Estraneo in quanto Estraneo al proprio spazio di lingua"<sup>34</sup>. L'atto etico consiste nel riconoscere ed accogliere l'altro in quanto altro, e per fare ciò bisogna andare oltre la comunicazione: bisogna rivelare, manifestare. Esattezza e fedeltà si collegano alla letteralità carnale del testo, ed in quanto etico lo scopo della traduzione è accogliere nella lingua domestica questa letteralità, e non può farlo se non tramite la lettera dell'opera.

---

<sup>33</sup> Ibid., 58.

<sup>34</sup> Ibid., 62.



#### **2.3.4. Riflessioni conclusive**

Abbiamo visto che Berman muove una critica radicale nei confronti della traduzione basata sull'equivalenza e sull'etnocentrismo, proponendo un'analisi che permette un'analisi sistematica delle tendenze deformanti che attaccano la lettera del testo di partenza, e lo privano di quella estraneità che la traduzione dovrebbe invece sforzarsi di mantenere. Questa analisi verrà applicata nella discussione della traduzione in questione in questo elaborato.

## 2.4. Lawrence Venuti

Lawrence Venuti insegna lingua e letteratura inglese alla Temple University di Philadelphia e per quindici anni ha svolto l'attività di traduttore professionista, dedicandosi, tra l'altro, a poeti italiani contemporanei. Tra i suoi studi sulla traduzione spiccano *The Translator's Invisibility* (1995), che tramite uno studio della traduzione nel mondo anglosassone (con particolare attenzione agli Stati Uniti) dal Diciassettesimo secolo fino ad oggi, mostra come l'*invisibilità* del traduttore ha dominato la produzione delle traduzioni, e *The Scandals of Translation* (1998), in cui lo scopo è di formulare un'etica della traduzione che renda possibile la scrittura, la lettura e la valutazione nel rispetto delle differenze linguistiche e culturali. In quanto segue verranno approfonditi i concetti e le idee sviluppate in *The Translator's Invisibility*, che saranno poi utilizzate nella discussione della traduzione di *Lavinia fuggita*.

Gli studi di Venuti prendono spunto dalla sua esperienza di traduttore, ma mirano ad essere molto di più che una serie di riflessioni personali sul tradurre. In *The Translators Invisibility*, "any autobiographical elements are subsumed in what is effectively a history of English-language translation from the seventeenth century to the present"<sup>35</sup>. Lo scopo è di proporre delle alternative alla situazione che emerge dagli studi storici, "to trace the origins of the situation in which every English-language translators works today, although from an opposing standpoint, with the explicit aim of locating alternatives, of changing the situation."<sup>36</sup> Nonostante Venuti dedichi la sua attenzione alla traduzione in lingua inglese, vedremo che le sue riflessioni sono valide ben al di là di questo ambito, e che il suo desiderio di "costringere i traduttori e i loro lettori a riflettere sulla violenza etnocentrica della traduzione e di conseguenza stimolarli a scrivere e leggere i testi tradotti secondo modalità che cerchino di riconoscere la differenza linguistica e culturale dei testi stranieri"<sup>37</sup> implica una sfida tanto per un traduttore e un lettore norvegese quanto per quelli di lingua inglese.

### 2.4.1. Invisibilità, addomesticamento ed estraniamento

Il traduttore, nella storia e fino ad oggi, può, secondo Venuti, essere descritto con un singolo aggettivo: invisibile. L'invisibilità è data da due fenomeni che a loro volta s'influenzano:

---

<sup>35</sup> Lawrence Venuti, *The Translators Invisibility*, (New York, 1995), IX. Questa citazione è tratta dalla prefazione al volume in inglese, che è diversa dalla prefazione al volume in traduzione italiana, e viene dunque riportata in inglese.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, trad. Marina Guglielmi (Roma: Armando Editore, 1999), 72.

l'effetto illusionistico del discorso e la pratica di lettura e valutazione della traduzione. Un testo tradotto, spiega Venuti,

viene giudicato accettabile dalla maggior parte degli editori, dei recensori e dei lettori quando si legge scorrevolmente, quando l'assenza di qualunque peculiarità linguistica e stilistica fa in modo che sembri trasparente, che rifletta la personalità dello scrittore straniero o la sua intenzione o il significato essenziale del testo straniero: in altre parole, quando abbia l'apparenza di non essere, di fatto, una traduzione, bensì l'"originale".<sup>38</sup>

L'effetto illusionistico consiste nell'apparenza di trasparenza ottenuto tramite il discorso scorrevole che il traduttore si sforza di creare, aderendo all'uso corrente della lingua d'arrivo, mantenendo una sintassi continua e preferendo scelte traduttive non ambigue, che fissano un significato preciso. Si nascondono così sia gli interventi del traduttore sul testo straniero, sia le condizioni che ne determinano la traduzione, per rendere, apparentemente, più visibile l'autore e il significato del testo originale. È questo il modo in cui il traduttore diventa invisibile: tramite la scorrevolezza il testo straniero può essere percepito come l'originale, come quanto avrebbe scritto l'autore stesso se avesse scritto nella lingua in cui il testo viene tradotto. In questo modo la traduzione diventa un atto di pura comunicazione in cui l'attenzione è sul significato della prosa, sugli elementi narrativi, trascurando la forma e lo stile. Viene così nascosto, forse perfino al traduttore stesso, quel lavoro di adattamento che Venuti denomina "domestication", addomesticamento<sup>39</sup>. L'alterità del testo originale non può mai manifestarsi nei suoi stessi termini, ma solo in quelli della lingua d'arrivo: la traduzione è sempre, inevitabilmente, codificata. Il traduttore ha però sempre una scelta riguardo al grado e alla direzione della codificazione, e per illustrarlo Venuti richiama il filosofo e teologo tedesco Friedrich Schleiermacher: "O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore"<sup>40</sup>. Si concede quindi al traduttore la scelta tra due alternative: la prima, addomesticante, che Venuti definisce "una riduzione etnocentrica del testo straniero ai valori culturali della lingua d'arrivo, concepita per portare l'autore a casa"<sup>41</sup>, la seconda estraniante, "una pressione etnodeviante esercitata su quei valori per registrare la differenza linguistica e culturale del testo straniero, con il risultato di inviare il lettore all'estero"<sup>42</sup>. Laddove l'addomesticamento preferisce la scorrevolezza, l'estraniamento indica la differenza del testo straniero, infrangendo i codici culturali prevalenti nella lingua d'arrivo e proponendo al lettore

---

<sup>38</sup> Ibid., 21.

<sup>39</sup> Si segue qui la traduzione di Marina Guglielmi in *L'invisibilità del traduttore*.

<sup>40</sup> Ibid., 44.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

una lettura alienante. Tramite la difesa della traduzione estraniante, Venuti desidera sviluppare sia una teoria sia una pratica che resistano ai valori culturali predominanti nella lingua d'arrivo, in modo da rendere significativa la differenza linguistica e culturale del testo straniero.

La differenza tra la pratica addomesticante e quella estraniante è fondamentale, in quanto queste pratiche si basano su due diverse presupposizioni riguardo alla soggettività umana. La pratica addomesticante si basa sulla concezione dell'umanità come trascendente, intendendo l'umanità come essenza che rimane immutata nel tempo e nello spazio. L'equivalenza formale o dinamica di Eugene Nida menzionata sopra, che mira a creare nel lettore del testo tradotto lo stesso effetto che quello suscitato dal testo originale sul suo lettore, presuppone che ci sia un significato chiaro ed univoco che possa essere compreso nello stesso modo da lettori appartenenti a lingue e culture diverse, se solo questo significato viene espresso con le parole giuste nella lingua d'arrivo. Si suppone che i lettori di lingua diversa siano separati appunto solo da questa lingua, ma che siano profondamente simili, a prescindere dalla loro appartenenza culturale. Come ricorda Venuti, Nida afferma, in effetti, che “ciò che unisce il genere umano è più vasto di ciò che lo divide, quindi esiste, anche nei casi di lingue e culture molto diverse, una base per la comunicazione”<sup>43</sup>. La pratica estraniante presuppone un'idea di soggettività radicalmente diversa. Invece di concepire lo scrittore straniero o il traduttore come origine trascendente del testo, dove si esprimono liberamente e senza condizionamenti delle idee che sono poi comunicate in un linguaggio trasparente ad un lettore appartenente ad una diversa cultura, la soggettività è percepita come costituita da “determinazioni sociali e culturali non solo diversificate ma perfino conflittuali, che mediano l'uso del linguaggio e che variano a seconda della formazione culturale e del momento storico”<sup>44</sup>. Nonostante l'apparente unità, un insieme di condizioni di natura sia personale che sociale, sia psicologica che ideologica, danno luogo ad un inconscio e rendono il testo discontinuo. Mentre un approccio addomesticante elide tali discontinuità, individuando un'unità semantica adeguata al testo straniero, un approccio estraniante riflette le discontinuità a livello dello stile e della sintassi, “rivelando la traduzione come una riscrittura violenta del testo straniero, un intervento strategico nella cultura della lingua d'arrivo, dipendente dai valori proprio di quella cultura, ma allo stesso tempo ‘abusiva’ nei loro confronti”<sup>45</sup>. Nel suo rifiuto del predominio dei valori linguistici e letterari interni per

---

<sup>43</sup> Ibid., 47.

<sup>44</sup> Ibid., 49.

<sup>45</sup> Ibid., 50.

sviluppare un'affiliazione a quelli marginali e includere culture straniere che sono state escluse a causa della loro resistenza a quegli stessi valori dominanti, la traduzione estraniante diventa una pratica culturale trasgressiva.

#### **2.4.2. Scorrevolezza e trasparenza**

Si è prima accennato alla concezione della lingua come medium trasparente dell'espressione personale come presupposto per la traduzione addomesticante. La scorrevolezza prevede, infatti, "una concezione teorica del linguaggio come comunicazione che, nella pratica, si manifesta accentuando l'immediata intelligibilità e annullando la polisemia o qualunque gioco del significante che comprometta la coerenza del significato"<sup>46</sup>. Così definito, il lavoro del traduttore consiste nel recuperare il significato inteso dall'autore straniero, essendo il significato considerato un'entità universale e atemporale, trasferibile da una lingua all'altra, nonostante "la costruzione di un contesto semantico diverso a partire da differenti discorsi culturali, e l'inserimento di codici e valori della lingua di arrivo in ogni interpretazione del testo straniero"<sup>47</sup>. Tale recupero deve essere trasmesso creando l'effetto della trasparenza, mascherando le condizioni culturali e sociali della traduzione. Il testo non deve mai richiamare l'attenzione su se stesso, ricordando al lettore che sta leggendo una traduzione, e non l'originale: non ci devono essere frasi goffe, significati confusi o espressioni inconsuete. La trasparenza è un effetto illusionistico che nasconde il proprio operato, cioè il lavoro del traduttore sulla lingua, pretendendo di essere una finestra sull'autore.

La traduzione estraniante invece si basa sulla convinzione che la comunicazione sia complicata dalle differenze culturali tra le comunità linguistiche e al loro stesso interno. Per una traduzione estraniante risulta impossibile non richiamare l'attenzione su se stesso, in quanto la differenza del testo straniero può essere rappresentata solamente da valori che differiscono da quelli predominanti nella cultura della lingua d'arrivo. In questo modo però il testo non si limita a trasmettere solo il significato, gli elementi narrativi, ma attira l'attenzione sullo stile, la forma, rendendo il testo opaco.<sup>48</sup> Un'opacità dovuta, ovviamente, non all'assenza di significato, ma alla liberazione di molteplici significati specifici della lingua d'arrivo.

---

<sup>46</sup> Ibid., 95.

<sup>47</sup> Ibid., 98.

<sup>48</sup> È interessante notare che proprio queste caratteristiche costituiscono la funzione poetica nel sistema descrittivo della struttura del linguaggio di Roman Jakobson. Sarebbe stato interessante analizzare l'effetto della rimozione/riduzione della funzione poetica nei testi tradotti sulla letterarietà di tali testi.

### 2.4.3. Resistenza e fedeltà abusiva

La fedeltà è sicuramente una questione chiave nella riflessione e negli studi sulla traduzione, dall'antichità fino ad oggi, e si continua a discuterne, anche se con terminologia diversa rispetto a come si faceva in epoca classica. Il problema della fedeltà è rispecchiato nelle metafore del "traduttore traditore" e della "bella infedele", diventati luoghi comuni. "Se è vero che il problema non cambia, a mutare è tuttavia la sua interpretazione: il concetto di fedeltà testuale appare legato ai tempi, e dunque alla sensibilità che le circostanze storiche, culturali, sociali esprimono"<sup>49</sup>. Venuti aggiunge una dimensione al termine: abuso.

La traduzione si trova sempre di fronte a (almeno) due fedeltà: rispetto al testo di partenza, e rispetto alla cultura del testo d'arrivo. Ma mentre la traduzione addomesticante privilegia il testo d'arrivo a scapito del testo di partenza, rendendo invisibile la violenza etnocentrica dietro una lettura scorrevole ed una apparente trasparenza, la traduzione estraniante opera una fedeltà abusiva che cerca di rispettare sia il testo di partenza che la cultura d'arrivo, e non ha paura di mostrare il proprio operato. La strategia scorrevole, afferma Venuti<sup>50</sup>, può essere associata alla fedeltà perché l'effetto della trasparenza nasconde l'interpretazione del testo straniero fatta dal traduttore e il contesto semantico che egli ha costruito nella traduzione secondo i valori e le norme della lingua d'arrivo. Il testo tradotto riproduce così, apparentemente, in modo corretto il significato dell'originale. La traduzione 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, senza che questo implichi necessariamente una maggiore fedeltà al testo di partenza. Venuti cita Philip Lewis nel chiamare la fedeltà, che nasce da questa resistenza, abusiva: "il traduttore il cui 'scopo è di ricreare analogicamente l'abuso che avviene nel testo originale', tende al massimo entrambi 'forzando il sistema linguistico e concettuale da cui [la traduzione] è dipendente' e dando 'una spinta critica all'indietro verso il testo che essa traduce'"<sup>51</sup>. Con abuso nel testo originale si intendono "punti o brani che in qualche modo sono forzati, che spiccano come raggruppamenti di energia testuale"<sup>52</sup>. Questo concetto di fedeltà della traduzione è abusivo in quanto svolge:

una duplice funzione: da un lato, quella di forzare il sistema linguistico e concettuale dal quale dipende, e dall'altro di rivolgere un attacco critico inverso al testo che traduce, e in rapporto al quale diventa una

---

<sup>49</sup> Faini, *Tradurre*, 15.

<sup>50</sup> Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, 116.

<sup>51</sup> Lewis citato in Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, 368.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 238.

specie di risultato destabilizzante (è come se la traduzione cercasse di occupare il ruolo già destabilizzato dell'originale, e quindi, lungi dall'“addomesticarlo”, cercasse di trasformarlo in un ruolo ancor più estraneo a se stesso).<sup>53</sup>

Si instaura una relazione simultanea di riproduzione e complementarità tra la traduzione e il testo straniero, che non può essere definito prima che inizi il processo traduttivo, ma solo tramite il lavoro paziente di chi traduce, che, nel esaminare dizionari, sviluppando alternative di traduzione trova inaspettatamente parole ed espressioni che allo stesso tempo imitano e superano il testo straniero. “La fedeltà abusiva può essere raggiunta con diverse strategie di resistenza operate da differenti tecniche formali, ma molto spesso le tecniche affiorano accidentalmente solo come possibilità, vengono sperimentate e i loro effetti sono valutati solo dopo il fatto, quando ha luogo la razionalizzazione.”<sup>54</sup> Lo scopo delle tecniche di resistenza è di liberare sia il lettore che il traduttore dalle costrizioni culturali che normalmente “regolano la loro lettura e scrittura e che minacciano di sopraffare e addomesticare il testo straniero annullando la sua alterità”<sup>55</sup>. Il momento di liberazione avviene quando il lettore della traduzione resistente fa esperienza delle differenze culturali che separano la lingua d'arrivo e quella straniera.

Il processo traduttivo comporta la ricerca delle affinità tra lingue e culture, ma può farlo soltanto perché mette costantemente a confronto le differenze. Una traduzione non dovrebbe mai, afferma Venuti, mirare a rimuovere completamente queste differenze:

Il testo tradotto dovrebbe essere il luogo in cui emerga una cultura diversa, in cui il lettore abbia una visione dell'altro culturale, e la resistenza, una strategia di traduzione basata su un'estetica di discontinuità, possa conservare nel modo migliore quella differenza, quella alterità, ricordando al lettore i profitti e le perdite che si hanno nel processo di traduzione e gli incolmabili divari esistenti tra culture.<sup>56</sup>

#### **2.4.4. Riflessioni conclusive**

Abbiamo visto che Venuti muove una critica fondamentale nei confronti delle traduzioni tradizionali tramite i concetti di *invisibilità*, *addomesticamento* e *scorrevolezza*, e che apre ad una nuova concezione della traduzione tramite i concetti di *estranimento*, *resistenza* e *fedeltà abusiva*. Questi concetti verranno adoperati nella discussione della traduzione qui in questione, e risulteranno utili nel tentativo di analizzare cosa sia quel “qualche cosa”, quell'*italianità* di

---

<sup>53</sup> Ibid., 238.

<sup>54</sup> Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, 374.

<sup>55</sup> Ibid., 384.

<sup>56</sup> Ibid., 385.

cui chi scrive spesso sente la mancanza nelle traduzioni, e che si tenta di mantenere nell'esperimento traduttivo che segue.



### **3. Presentazione della traduzione di *Lavinia fuggita***

#### **3.1. Approccio traduttivo**

La traduzione che segue si prefigge di essere, per parafrasare Venuti, il luogo in cui possa emergere una cultura diversa, in cui il lettore abbia una visione di un'alterità sia culturale sia linguistica. Per ottenere ciò si è cercato di accogliere, invece che rifiutare, l'estraneità del testo, seguendo una strategia etnodeviante ed estraniante, e rispettando gli abusi e le discontinuità dell'originale. Si è cercato di cogliere la lettera, oltre al significato, non solo di comunicare gli elementi narrativi, ma di rivelare il testo.

Questa traduzione ha il privilegio di non doversi adattare alle esigenze commerciali di un editore, obbligato a seguire la logica del mercato. Il lettore troverà forse a volte il testo tradotto strano, poco elegante, pesante: conseguenza naturale della strategia appena descritta, che privilegia il testo straniero, e non il lettore. Laddove il testo originale presenta caratteristiche, come per esempio il ritmo, che non possono essere riprodotte nella traduzione senza una trasformazione violenta rispetto al testo originale, o un'infrangimento delle regole e delle norme del norvegese, verrà privilegiato il testo di partenza a scapito di quello d'arrivo. Traducendo ho cercato di resistere alla forza delle tendenze deformanti di Berman, all'attrazione della scorrevolezza e dell'addomesticamento. Le scelte traduttive che ne sono sorte verranno discusse in seguito alla traduzione.

#### **3.2. Presentazione del racconto**

*Lavinia fuggita* è ambientato a Venezia, nei primi decenni del Settecento. Le protagoniste del racconto sono Lavinia e le sue due amiche Orsola e Zanetta, orfane che trascorrono l'infanzia all'Ospedale della Pietà, un'istituzione che non solo accoglie bambine senza famiglia e insegna loro a lavorar d'ago, ma che istruisce pure alcune di loro a cantare nel coro e a suonare nell'orchestra. Tra quest'ultime spicca Lavinia per il suo particolare talento, fin da piccola passa da uno strumento all'altro senza difficoltà, e per contenere la sua esuberanza le è stato assegnato il ruolo di maestra concertatrice, "carica di fatiche senza spicco". Fin dall'inizio del racconto Lavinia viene descritta come sparuta, consumata, e si intuisce che è tormentata da un desiderio nascosto e la custodia di un segreto. Attraverso i ricordi di Orsola e Zanetta, entrambe ormai sposate e residenti a Chioggia, viene svelato il segreto di Lavinia, e vengono ripercorsi, a ritroso, gli avvenimenti che hanno preceduto la sua scomparsa.

Il narratore, in questo racconto, si trova al di fuori della storia raccontata, e la voce narrante è quindi esterna, o eterodiegetica. Il racconto è non-focalizzato o a focalizzazione zero, in quanto il narratore sa più di quanto non sappia ciascuno dei personaggi, descrive sia il mondo narrato dall'esterno e dall'interno, sia il mondo interiore dei personaggi. Questo non vale però per il personaggio di Lavinia, i cui pensieri il narratore non conosce direttamente, ma solo attraverso i ricordi di Orsola e Zanetta. È quasi come se ci fosse, nel racconto, una focalizzazione esterna nella non-focalizzazione, in quanto il lettore non viene mai a conoscenza diretta dei pensieri e dei sentimenti di Lavinia, ma li deve dedurre attraverso il resoconto della voce narrante e i ricordi delle due amiche.

### 3.3. Da *Lavinia fuggita a Lavinia flyktet*

#### *Lavinia flyktet*

Det var et mirakel at Iseppo Pomo, båtfører fra Chioggia<sup>57</sup>, klarte å styre rett inn i Pietà<sup>58</sup>-kanalen: fra lagunen fylte tåken hver sprekk mellom husene, og å passere under broen og komme inn i kanalen forandret ikke på noe, bare stemmene som fløy gjennom luften, hyppige og glade som om det var fint vær, gjenklang på en annerledes måte, tettere. Det var kvinnestemmer: kanskje på broen, kanskje i vinduene, og de snakket hurtig som det ikke er vanlig å gjøre i Chioggia. Iseppo rodde forsiktig og langsomt, båten var tung og det var nødvendig å være oppmerksom for ikke å gå glipp av døren til Barnehjemmet. I mellomtiden lånte han øre til stemmene, og spesielt til den som hadde sagt ”søndagsbarn er full av latter”. For Iseppo er nemlig også født på en søndag, og denne i november er nettopp hans, et sammentreff, han fyller atten år i dag, og det er som om kvinnen som snakker skulle vite det. Dessuten hadde han aldri hørt dette ordtaket og tenker at det er noe tull: han kan ikke huske å ha ledd mer enn andre.

Nå er døren funnet, fortøyningsmanøveren opptar ham noen minutter, de har alt svart ham innenfra at lasten er klar. Sittende i baugen måler han med blikket plassen i båten sin: her brudeparet og slektningene, der utstyret som vel ikke kommer til å være så mye, bruden er en foreldreløs pike, de foreldreløse pikene fra Barnehjemmet er fattige og denne er heldig som gifter seg med Bertozzi, den største handelsmannen i Chioggia. Disse kvinnene tier ikke, nå sier de at gutten født i natt gir tegn til å ikke ville overleve, han er fortsatt helt lilla. Kvinner, kvinner. De fra Chioggia snakker heller ikke om annet enn fødsler og sykdommer. Etter å ha tapt enhver interesse for den usynlige konversasjonen, føler Iseppo seg søvnnig, all denne tåken fremstår som en pute, han angrer nesten på å ha godtatt en skyss som dessuten gjør at han går glipp av messen.

Som for å svare på hans bedrøvelse, begynner en enorm klokke å ringe. Iseppo er lite kjent i Venezia, men det trengs ikke øvelse for å forstå at dette er San Marcos stemme. De er, i begynnelsen, snublende slag, forknytte, som om tåken nesten ikke vil la dem slippe frem, men så blir tåken plutselig lettere, kanalens vinduer lar seg skimte, også lyden frigjør seg. For å nyte dem lukker Iseppo øynene, til tross for at det ikke er en glad lyd, tvert i mot, det virker

---

<sup>57</sup> Chioggia er en liten by et stykke fra Venezia, og har den viktigste fiskehavnen i området.

<sup>58</sup> ‘Pietà’ betyr ‘nåde’ på italiensk.

heller som en voldsom due som jamrer på den tilslørte himmelen og hulker for alle dem som sliter og er triste uten grunn: Som Iseppo denne morgenen når han fyller atten år, men oppdager at han heller ville ha grått og minnes det bitre livet som fisker, den lille mengden fisk revet løs fra garnene og kastet med sinne i kurven, solen som stekte på ryggen hans denne augustmåned, moren hans som er død. Men det passer seg ikke å gråte for ingenting, og Iseppo ryster det av seg, han er i ferd med å åpne øynene da et lett slag treffer ham i pannen, som fra et fuglenebb. Se, det er et sammenkrøllet ark som har streifet ham da det falt ovenfra og nå ligger ved hans føtter: Et ark som det er skrevet på og krøllet, slike som man kaster fordi de ikke lenger er til noen nytte.

Nysgjerrig og våken vender gutten seg oppover, og virkelig som bortkomne fugler svever en flokk med ark som luften langsomt leder i den tynne tåken. Han er alene i båten og kan ikke bevege seg for å fange dem som han skulle ønske og ville ha gjort, hvis han hadde hatt bena på fast jord. Han følger dem dermed med øynene, og flytter og spisser samtidig blikket dit hvor denne svermen kan ha øst ned fra og som kanalen nå er full av, og som ser ut som mønstrede gress og ender som flyter på en dam. Pietàs vinduer er dekket av gitter, men øverst, der hvor tåken ennå dekker sikten, er det sikkert noen som er frie. Det var på grunn av denne iakttakelsen at Iseppo begynte å saumfare disse gitrene og Zanetta så ham, sammenklemt mellom synålsplikene som ventet på brudens avreise. De fortalte hverandre om denne episoden etter at også de var gift. Hun så Iseppo, men i det øyeblikket så ikke han henne, han vendte tilbake til å se oppover som en dompap fordi arkene fortsatte å regne så tett at et titals havnet i båten og gutten kunne plukke dem opp og rette dem ut, han tenkte at de sikkert kunne brukes til noe, de var fiberrike og robuste. Nettopp mens han glattet dem ut med håndflaten steg det frem et sammensurium av stemmer, et økende leven: Han la arkene på plass akterut i båten, og det irriterte ham at han ikke kunne se ansiktene til disse jentene som kvitret. Nettopp mens han sto bøyd traff noe stort, som ikke var en sten, men hard og ublid som en bøllet hånd, ham på ryggen. «Ehi, ehi» utbryter han idet han snur seg oppbrakt og parat med en skyllebøtte og klarer med høyrehånden å gripe et tykt hefte, iturevet av fallet, som holdt på å havne i vannet. Båten merket også slaget og vippet, bak gitrene ler de usynlige jentene uhemmet. Iseppo åpner ikke boken, uanfektet legger han den ned sammen med de andre arkene. Hvis han hadde åpnet den, tenker han, ville de sladrejentene gjort narr av ham. Men han var likevel ikke i tvil om at sidene i boken lignet på arkene han utførlig hadde plukket opp. Det var skrevne ark, men med en bisarr skrift, og Iseppo, som hadde lært å lese litt hos presten, gjenkjente den ikke. Bunter av linjer som sorte bånd og, viklet inn på midten, visse tegn som små kirsebærklaser, men slurvete utført, eller som rumpetroll med hale: Da

kom han på bøkene som de som synger i kirken leser og han husket at han hadde hørt at Pietàs døtre er flinke til å synge og spille. I mellomtiden ropte de på ham, døren var blitt åpnet på vidt gap. «Fordømte båtfører!» skrek Bertozzi som hadde på seg en rød lilla fløyelsjakke som gjorde ham ugjenkjennelig, så gammel så han ut i den. Bruden så ikke Iseppo på, han var dødelig flau mens han skyndte seg til årene, men akkurat i den bevegelsen møtte han, uvisst hvordan, det livlige smilet til Zanetta som hang ut av døren sammen med tre andre som tok farvel med venninnen: et smil som insisterte og som var rettet nettopp til ham, miserable unggutt. Det gjorde ham så godt at han ikke lenger brydde seg om Bertozzi eller noe annet, og han jobbet plettfritt og manøvrerte drevent inntil, slik at han fikk anledning til å se på bruden også, stakkars Orsola. Hun var allerede svekket, i sin vide, rosa, tynne silkebrokade arvet fra adelskvinnen Duodo og som skulle havne i kisten til Zanetta, ubrukt som en relikvie. Lite av livet gjensto for Orsola, men det var nok til å gjøre en god gjerning for ham og Zanetta, for det var takket være henne at de fikk giftet seg og kjøpt huset og bakeriet. Mye ved og kvister spiste bakerovnen i løpet av mange år, men Zanetta, og av kjærlighet til henne barna (barnebarna kan det ikke garanteres for), tillot aldri at man kastet inn den lefsete boken som ingen noen gang åpnet og som hadde regnet ned i båten til Iseppo Pomo, som fra båtfører ble baker den dagen han tok henne som kone. Zanetta fersk brud, Zanetta i sorg fordi Orsola døde uten gjensyn med Venezia og ble stilt til skue i den fattigslige kirken i Chioggia, Zanetta mor og bestemor til masete barn, hun passet alltid på musikkheftet som på voksfiguren av Jesusbarnet foran ektesengen. I Chioggia, når man sier kone, mener man noe annet enn det de var, hver på sin måte, Orsola på sine flyktige dager og Zanetta som overlevde venninnen med mange år og nådde alderdommen. Når han opplevde henne så stille og reservert at man, på tross av at hun var kvikk, aldri visste hva hun tenkte på, klarte han ikke å forene det med det muntre levenet bak Pietàs gitre og enda mindre med det lure og strålende smilet som sånn hadde oppmuntret og trollbundet ham. Zanetta ble ikke avkreftet som Orsola, men hun fikk et helt annet ansikt fra det øyeblikket hun ble bofast i Chioggia, og hun så seg rundt uten å be om forklaringer: Det ubevegelige og alvorlige ansiktet til en fremmed som respekterer andres skikker, men uten å ta del i dem, og som ikke sier noe selv om hun tenker på sine egne og det er enkelt å forstå at det er noe hun savner. Kanskje derfor følte Iseppo alltid en dårlig skjult ærefrykt for henne, som for det nye bakeryrket som han ikke klarte å venne seg til. Hun derimot virket født til det, alltid med arbeid mellom hendene – kjevle eller nål – men øyet mistet ikke tellingen med brødene eller vekten på sekkene. Folk sa: ”En Pietàs datter”, velegnede ord til godt og vondt.

En pliktoppfyllende husmor var Zanetta, men så lenge Orsola til Bertozzi levde la hun hver ettermiddag, regn eller sol og alltid til samme tidspunkt, sytøyet i den lille kurven, børstet tjafsene bort fra fanget, danderte sjalet over skuldrene – det satt ikke pent på henne, hun var ikke vant til det - og gikk ut. De som møtte henne på den lange broen eller på sandvollen langs sjøen visste godt hvor hun skulle, men klarte ikke å la være å følge henne med blikket: Ingen kvinne i Chioggia hadde en gange som henne, så rak, på tross for at hun var så spinkel at hun så ut som en utkledd småpике. Også de i Bertozzi-hjemmet, som var vant til hennes daglige visitt, fortsatte å kveppe til ved de tre tilmålte og tørre slagene fra en så sped hånd, man skulle tro de tilhørte et sendebud fra la Dominante<sup>59</sup>. Bak vinduene på balkongen, som var tæret av salt, kvapp også Orsola til, avkreftet og feberhet, men av glede: I tillegg til beskjeden om Zanettas ankomst gjenkjente hun de tre slagene som kalte korjentene på sovesalen opp til øving. Det var en ordre uten rom for påskudd: De som sydde lot nålen falle, de som redde opp sengen overlot den til venninnen, og mer enn en tallerken ble knust i iveren etter å sette den ned og løpe av gårde. Også nå, når signalet kun var vennskapelig, ble Orsola grepet av en frydefull opphisselse. Hun rettet seg opp, fikk lyst til å arbeide, og når hun så seg rundt, skammet hun seg over sin sykdoms uvirksomhet. Hun dro raskt kniplebrettet inntil knærne, pinnene begynte å danse. Zanetta kom inn, og hun festet den første knappenålen i kniplingen.

Det var som om de aldri skulle ha vært fra hverandre, som om bare en vegg og formiddagens forskjellige aktiviteter skulle ha atskilt dem for noen timer, slik det engang var. De omfavnet hverandre ikke. Zanetta satte seg, tok frem sytøyet, sydde det første stinget, nålen slo som et fuglenebb mot stoffet og fulgte etter snellenes rasling: Orsolas fingre regelrett fløy. Bertozzis hus er høyt som et tårn, bygd på sand ansikt til ansikt med det åpne hav, uten selskap og langt borte, kanskje av rikmannshovmod, fra de få jordbrukshusene som har havnen i ryggen og kan gjenfortelle dagens gang. Herfra derimot, på denne tid av ettermiddagen forstenes sand og hav, begge like golde, i den harde turkisfargen og i det tavlegrå: noen sjeldne seilbåter som gikk langs kysten forsvant til venstre idet de svingte inn kanalen mot byens sentrum; du så dem fra vinduene, sorte under solen, sorte under skyene. Men det var tidspunktet da Orsolas ensomhet ble en bitter nytelse, avsondretheten en fortjent frihet, i den grad at Zanetta gjerne forlot landsbyen og butikkpratens atspredelse for å delta i og glede seg over den. Når en arbeiderske jobber, snakker hun lite og tenker på dette og hint, og slik var det med de to kvinnene når de møttes, og det var så fredfylt, helt til det ønskede

---

<sup>59</sup> ”Den Dominerende”, vanlig betegnelse for Genova under den aristokratiske republikkens periode.

kallesignalet, flukten fra nåtiden, oppstod fra stillheten: For de virket verken nysgjerrige eller en gang interesserte i sine nye liv. Et nøste falt på guvet, Zanetta stakk seg i en finger: Munnhullet fra Apollonia som syr eller Giuditta som spinner dukket opp på leppene til de to utvandrede venninnene, og gjensker veggene og lyset til den svunne systuen, hvor hver og en beklager seg og alle spekulerer i fremtidens lykkehjul. Slik var det naturlig at Orsola mumlet «hvis de ikke reparerer det siste trinnet til koret, kommer helt sikkert noen til å brette benet», til hvilket Zanetta svarte, etter å ha tredd i nålen, at det er den samme historien som med spinnettene, Menegoni kaster ikke bort tiden på dem, de holder seg stemte bare en dag. Da lar Orsola fingrene hvile på kniplepinnene og øynene på vinduet. Hun sukker: «så deilig å være på Zattere<sup>60</sup> i mai». Også Zanetta har sluttet å sy, og også hun stirrer på vinduet, hvorfra hun i tillegg til himmelen så vidt skimter en stripe horisont.

En gang i året, om sommeren, tilbrakte Pietàs jenter en feriedag med å spise utendørs sammen, og de verdsatte denne atspredelsen mer enn tillatelsen til å tilbringe en måned i fin luft, hos fru Foscarini eller hos fru Duodo, som lett blir gitt til den ene eller den andre av legen Borrato, som undersøker alle, og hos alle finner hysterisk åndedrett. De dro til Zattere på Kristi himmelfartsdag, dette er et stort minne også fordi Lavinia var med dem. Og Lavinia sa, akkurat den morgenen på Kristi himmelfartsdag, da alle hadde stått opp før morgengry og var på styr av iver etter å gå om bord: «til neste år kommer vi ikke til å være sammen». I den felles stillheten ser de henne for seg, hennes to venninner, ved gitteret på sovesalen hvorfra de sammen grublet over hvordan været kom til å bli: Hodet hevet, med den magre ørneprofilen hennes og halssene spente som en på en gammel enda hun var ung, men man så at hun ikke var en av de sedvanlige og at hun visste hva hun sa. Været var fint, men timene gikk aldri, alle pikene var urolige, og innimellom var det noen som sa: nå har jeg ikke lyst lenger, jeg blir hjemme; og som var ved å avdekke kniplebrettet som var skjult av stofftrekket: men som ikke satte seg. Så, uten at man kunne skjelve hvem som hadde gitt beskjeden, var alle i trappen og i flokk på fortauet foran kirken og de tre båtene. Først da fikk de vite at de skulle til Zattere, for priorinnen ville ikke ha lange båtturer i år, og San Nicolò på Lido<sup>61</sup> kom ikke på tale.

Fortsatt i dag er Orsola og Zanetta inne i den levende luften fra den morgenen og som dyppet i det delikate vannet som slo i mot stenene ved bredden og mot sidene på skipene. Skumringen stiger frem, båtene til nattfiskerne, hver med sitt lille lys, har seilt ut, foran vinduene hos Bertozzi spruter de små lysene gnister og også stjernene skinner overdrevet: Det

---

<sup>60</sup> Zattere ligger i bydelen Dorsoduro, og er promenaden som ligger ut mot kanalen som deler hoveddelen av Venezia fra Giudecca, en av byens frittstående øyer.

<sup>61</sup> Lido er en av øyene i den venetianske lagunen, med en sandstrand som vender ut mot det åpne havet.

er trussel om nordavind, vinden jamrer allerede i vinduskarmene, i kveld må Zanetta pakke seg godt inn i sjalet og gå med senket hode på vei hjem: Men det gjør ingenting, hun antyder, syende, Arsilda-arien og beveger hodet og skuldrene som Angelica, korsolisten, gjorde for at alle skulle forstå at hun gikk uanfektet om bord, av rent storsinn. Nå ler de to unge, en tråd av latter som trer frem, ensom i stillheten i det store huset, begge to har hvitt tannkjøtt.

De tre båtene var så vidt tilstrekkelige, og det tok lang tid før alle fikk gått ned det glatte trinnet, særlig de gamle som var redde og ville be en Ave Maria først. Arbeidsjentene stod tette som ansjoser og klamret seg til hverandre slik at de falt alle sammen ved den minste bevegelse: korjentene, derimot hadde slått seg ned under teltet og lot som de konverserte som adelsdamer, som om de nesten ikke la merke til de nysgjerrige som stod på fortauet og så på, allmue og riddere, som snakket i alle farger. Blant dem gjorde Candida, den halte med godt hjerte, tegn til Lavinia om at hun skulle komme frem, men det virket som Lavinia ikke hadde sett det, hun ble stående, høyest av alle, ved siden av masten, og det syntes som vinden som romsterte i skjørtet hennes ikke fant noe, så tynn var hun. På grunn av henne benyttet ikke Orsola seg av privilegiet som utvalgt oboist, tvert i mot, vaklende, sammen med Zanetta hadde hun endt opp med å nærme seg henne og dra henne i kjolen. Det var alltid de to som, ved enhver anledning, måtte minne henne på å ivareta sin rang som dirigent, hun var ikke interessert i å utnytte stillingen sin, og enda hadde hun ry som hovmodig. Som man kunne forvente snudde hun seg ikke engang, hun stod der som en påle, og med stramme lepper og nesebor nesten som om hun holdt pusten så hun mot Lido. Det var ikke annet å gjøre enn å la henne være og tenke på å nyte båtturen for ens egen del, med den muntre vinden og solen og alt virvaret var det som å være på reise. De la til ved Dogana<sup>62</sup>, og oppsynskvinnene skrek høyt og skjente lavt om at det var en skam å miste fatningen på en slik måte mens de fra de små barnehjemmene går av gårde som nonner: Fra de minste til de midterste var det en eneste latter og en støy som fikk selv familiegondolierne, midt i kanalen, til å slutte å ro, og adelsfruene stakk hodene frem bak gardinene. På grunn av pikenes kontinuerlige snubling, vakling og falling over ende klarte heller ikke båtførerne å holde seg alvorlige, og med unnskyldningen å støtte klemte de rundt armer og liv på de eldste. To småjenter kastet opp, det lille som var av sjø og vind hadde opprørt dem, Ignazia, kjøkkenpiken, hjalp dem ved å holde pannen deres og lene dem utover kanten, det var så vidt de ikke falt i vannet. Med rette kunne ikke skipene legge til samtidig, det oppstod krangling og også panikkskrik fordi en av

---

<sup>62</sup> Dogana ligger på den østre odden av Dorsoduro og var tilholdssted for Venezias tollstasjon, herav navnet.



de tre, båret av seilet, forflyttet seg mot Giudecca mens den ventet på tur, og de som var om bord trodde de ble lurt og adskilt fra venninnene som straff.

I mellomtiden bøyde Pompeo, den betrodde lederen for mannskapet, oppstilt ved Doganaens trappetrinn, den røslige armen som korjentene støttet seg på før de hoppet, svakelige og yndige, nesten som om de skulle ha en bærer til tjeneste. Som den siste gikk Orsola av, Zanetta etter henne: og de fikk anledning til å dulte bort i hverandre med albuen for hver grimase fra korjentene. I det øyeblikket tenkte de ikke lenger på Lavinia, de moret seg, og da de snudde seg, allerede på land, så de henne forvirret mellom de små og de gamle som om det ikke skulle være hennes ærend å gå av, hun stirret fortsatt mot den fjerne delen av lagunen. «Hun der vil reise til Pellestrina<sup>63</sup>» sa Zanetta, men spøken fungerte ikke fordi begge to husket Lavinias dystre setning og for å si det rett ut, var de bekymret for at hun skulle finne på noe dumt. Det var, der borte, et stort rødt og gult seil, de kjente godt til Lavinias oppspilthet for store seilbåter som kom langveis fra, alle visste det, ved Pietà, at hun ble funnet i hjulet tullet inn i en flik av et orientalsk seil. På dette tidspunktet skjedde det sedvanlige miraklet, Lavinia gjenfant øyeblikkets eksakte mening, og uten å foretrekke en mine langet hun med sikker fot akterut, hoppet, mistet en sko, hun fisket den opp, så bøyde at det var umulig å vite hvordan hun klarte å rette seg opp igjen.

På spissen av Dogana var vinden kraftig og bidro til å skape uorden i den landsatte pikeflokk som, grunnet utstikkerens begrensede bredde, spredte seg langs begge sider, noen mot Salute, noen mot Zattere, og på de nette og hvite stenene begynte alt småpikene å løpe etter hverandre, å leke. Det var ikke lett, for priorinnens lille sølvfløyte, å kalle dem til seg, samle dem, ordne dem som best mulig. «Til Zattere, vi skal spise på Zattere». Tett i tett, nå, under solen som plutselig bet, nølte de med å sette seg i bevegelse, nesten forhindret av den sammenpakkede mengden av prammer og seilbåter, et virvar av master seil og tau: og det virket som de ikke lenger hadde lyst til å løpe, enn si gå.

Orsola og Zanetta hadde tatt Lavinia mellom seg, Zanetta insisterte på at hun skulle ta av seg den våte skoen, hun skulle legge inn lommestørkleet, den var stor nok til det, men Lavinia sa nei og sperret øynene opp mot de store båtene som lå fortøyet like ved, så tette at ved å gå fra den ene til den andre ville man ha kommet halvannan mellom Zattere og Giudecca. Svarte og nakne unggutter hoppet fra dekk til dekk, grep etter tauene, nådde frem til båten som var lengst borte, den som plutselig fremstod som enorm på grunn av de utfoldete seilene og man skjønnte at den skulle til å reise: Betydningen av Lavinias blick var tydelig.

---

<sup>63</sup> Øy et stykke ut i den venetianske lagunen.

Heldigvis var de to venninnene der for å redde henne fra de bisarre ideene. Redde henne eller redde seg selv. For ideene til Lavinia virker lette og enkle, nettopp som å hoppe fra en båt til en annen når man så vidt trengte å løfte foten for å forlate fastlandet. Som små var det det samme når Lavinia gikk fra det ene instrumentet til det andre med en letthet som irriterte spesialistene: Det var for å bli kvitt henne at de gjorde henne til konsertdirigent, et slitsomt men ikke fremtredende verv. Orsola kan takke henne for sine suksesser med oboen, og Zanetta for å innimellom bli fjernet fra nålen for å forsterke kontraaltene. «Det er da så enkelt» sa Lavinia: Og som ved trolldom løste vanskelighetene seg.

Snellene beveger seg så vidt, med bøyde hode spør Orsola: «tror du han gjenkjente henne, tyrkeren?» fordi i hennes erindring fortsetter spaserturen langs Zattere og hun tviler ikke på at det samme ikke skulle gjelde for Zanetta. Langsomt og klosset gikk rekken av peppermøer, og ved den første hagen, akkurat før priorinnen stoppet og ga ordre om å foreta opprop (hun var alltid redd for at noen skulle bli borte), hadde en fyr med turban mønstret Lavinia, og på tvers blokkert for gruppen deres. Mannens turban var rød og gul, bartene hans beksorte og enorme: Aldri hadde jentene sett lignende barter, de så på ham uten frykt som på bjørnen med bjellen da de hadde blitt tatt med på marked to år tidligere. Han var så høy at, stående med venstrefoten om bord i båten sin, forhindret han med høyre gangen på bredden. Han sa, mellom det andre som ikke var forståelig, ”møyer, møyer”, og strakk ut den mørke huden i en lattergrimase; han hadde ringer i ørene. Etter den første nysgjerrigheten trakk Orsola og Zanetta seg bakover, Lavinia derimot tok et skritt fremover og fortsatte å stirre på mannen, hvem vet hvordan det hadde endt hvis ikke Pompeo hadde dukket opp bak henne. Deres gruppe var den siste som var igjen, fløyten til priorinnen kalte på dem, nå var de redde og flau, men ikke Lavinia som snudde seg for hvert skritt og som, hvis ikke de hadde vært der, helt sikkert hadde stoppet opp og kanskje gått tilbake. Pompeo gryntet jeg vet ikke hva om løsunge og tøs, og det var pussig, mens de skyndte seg for å ta igjen venninnene, hvordan antallet seil som reiste seg vokste på kanalen, seil i alle sommerfuglenes farger, nesten som på et signal. Heldigvis var ikke velgjørerens hage langt unna nå, solens hete hadde endt med å roe Lavinia. Den lille, lave døren i den hvite marmormuren badet i lys så ut som den fortryllede døren til Ali Baba, og feide vekk alle bekymringer.

I hagen spiste de. «Er det noen fine hager i Chioggia?» spør Orsola, som ikke går ut til messen engang. Venninnen gjør en tilgjort fakte full av forakt med skuldrene og munnen: overhodet ikke. Sannelig, den som hadde sett og nytt den hagen trengte ikke å se flere, den speiler seg i hukommelsen, ren som en smaragd, og hvert skritt var en overraskelse. Fint og grønt gress, en stor plen; kirsebærtrær med skinnende røde bær med stilker som hårnåler, og

det ble kunngjort at de kunne plukkes og spises uten å vente på formiddagsmaten. Der var granatepletre i blomst og aprikostre, en lund, en grotte, en liten fontene, en liten bro, roser på hver busk, sjasminer fra Spania. De eldre og oppsynskvinnene hvilte seg på benkene, de tørket svetten og viftet seg med lommetørklærne uten å bry seg om noen ting lenger, nå var flokken sperret inne: Priorinnen var gått inn i en pen paviljong, etterfulgt av førstekorjentene, også Candida den halte. Alle de andre valgte gruppevis stedene for å slå seg ned og for å leke, de små hadde alt dannet blindebukkens og runddansens sirkel. Og der reiser en stemme seg fra paviljongen, Angelicas berømte stemme, men i en kantate som ikke er på repertoaret ved Pietà, den rimte på hjerte og smerte. Teatergreier, sa Orsola som først gjenkjente arien fra "Candace"; og alle satte i gang med å si at det var det man visste, Angelica intrigerer for å synge på scenene, og reise verden rundt og bli rik, mens her ved Pietà er det minst ti som er verdt dobbelt så mye, bare at de lar dem ikke bli hørt, man trenger en beskytter. Som alltid, når man kom inn på konkurranse og urettferdigheter, tittet Orsola på Lavinia i den hensikt å tirre henne og finne ut av om det, i det hele tatt, var noe som betydde noe for henne. Men hos Lavinia er det vanskelig å forstå følelsene, unntatt at hennes tilstand er som hos en som ankom Barnehjemmet i går, på tross av at hun har bodd der i fire og tyve år. Og også på denne friske formiddagen, lagd for atspredelse og munterhet, endte Zanetta og Orsola med å hisse seg opp; for Lavinia vet ikke å leve og da er det bortkastet å sette opp oratorier og salmer som ikke engang maestro Dalla Porta, hvis Chiara kommer til slutt og tar rosen og æren. Nå ville man ikke trodd det, men den gang var Orsola dristig og livlig, og som hun hadde insistert på at Lavinia skulle dyrke stemmen og fiolinen, den eneste måten å komme seg oppover i Konservatoriet. «Du henger over meg for at jeg skal studere, og perfektjonere oboen, men når det gjelder deg så viker du tilbake». Hun sluttet når hun forstod hva som var hennes hemmelige lidenskap, og det var ingenting å gjøre, Lavinia var allerede desperat.

I hagen stod, naturligvis, Lavinia forvirret mellom arbeidsjenter og småpiker: Ikke det at hun blandet seg inn i gruppenes snakk og deltok aktivt, man strevde tvert i mot med å gjenkjenne henne, så falmet og urørlig, med armene langs sidene som om hun ventet på en ordre: Og hun forsøkte ikke engang å sette seg. Men hun hevet pannen når Angelica tok til å synge: Det var tydelig at hun fulgte sangen og nøt stemmen uten å ha noe å innvende mot de små ufullkommenhetene, mot anstrengelsene og skjelvingene som ikke unngikk musikerne som hadde blitt igjen i hagen, og nærte deres ondskapsfulle rivaliseringer. Fra paviljongen kom sakristinonnen løpende, hun sa noe til de nærmeste, og til de fjerne hadde alt hvisingen

nådd: «Don Antonio er også her, han introduserer Angelica for il Serenissimo<sup>64</sup>» når stemmen hennes kalte: «dirigent Lavinia skal komme, obediens til Piorinnen»: Og hennes engstelse gjorde alle engstelige.

«Hva kan de ha gjort henne?» Nå er vinduet mørkt og rommet enda mørkere, å late som man jobber nytter ikke, og det nytter heller ikke å snakke, gjenta de samme utakknemmelige antakelsene, fordi like lukkede var paviljongens hvite vegger som, i dag, betydningen av minnene. Tjenestepiken kommer inn med lyset, uten å banke på, ved å dytte døren med kneet, og de to kvinnene blunker og har nesten problemer med å gjenkjenne hverandre: Den syke konen til en enkehandelsmann som gjorde en dårlig investering ved å gifte seg igjen: En improvisert bakerske, fiende av fiskelukten som sprer seg overalt, i fiskerlandsbyen hun bor i. For noen år siden var de to dristige jenter, to lykkens døtre, rike på hemmelige ambisjoner. For på Pietà er veien til å bli berømt åpen for hvem som helst, og en liten løsunge kan lett som ingenting gifte seg med en adelsmann eller en greve utenfra, og holde musikkalong; mens det er dem som finner en beskytter og tjener sekker av gull på utenlandske teatre, og tilbringer ungdommen i triumf, uten å fordømme en rolig alderdom. Blant disse privilegerte skjebner er det plass til mindre lagnader som skarpsindige borgere, som kan friste: Og ikke tro at tanken på å bli gammel på Barnehjemmet, som pensjonister og lærerinner, skremmer. Dere synes synd på de små foreldreløse, hittebarna, og dere vet ikke at denne tittelen, der inne, blir til eventyr, mysterium og til slutt, grunn til å føle seg utvalgt. Å vite at man vekker universell medfølelse, at man er annerledes enn de andre jentene, merket av bisarre og dunkle omstendigheter: For en fryd for den som har fantasi! Akkurat som Lavinia med omhu oppbevarte sin flik av østens seil, så passet Orsola, plukket opp på lasarettet på brystet til en pestsyk reisende, på en ring med form av to hjerter i blå emalje, mens Zanetta, sikker på en ringe herkomst, bar som medgift snøen fra sitt fødefjell, monstrøs snø som hadde slukt hus og slektninger: En hund hadde gravd frem bare henne, i reiver. Dyrebare legender og nesten løfter: Voktet over, vugget på sovesalene hvor man hørte midnatt ble slått fra klokketårnet til San Marco, og årene til nattgondolene og ekkoet til nattens anrop. Den ukjente passasjeren er kanskje faren din, broren din, eller brudgommen som vil velge deg, ledet av din ekstravagante stjerne.

Nå er legenden bleknet, Lavinia flyktet ingen kommer til å se henne mer og straks etterpå ba Orsola, som ikke lenger hadde åndedrag til oboen, om avskjed og aksepterte tilbudet til handelsmannen fra Chioggia: Hele Zanettas åndfullhet ble redusert til å gripe

---

<sup>64</sup> Statsoverhodet i den venetianske republikk.

anledningen til å følge henne og til åpenbaringen av de pene tennene til Iseppo som ekstatisk så på fra båten. Nå har de familie, et navn, og en beskjedne grav venter på dem, blant ukjente, under gulvet i San Martino-kirken.

Lavinia tidde og gråt da hun kom ut fra paviljongen. Den levende luften hadde blitt småskarp, ettermiddagen var fremskreden, hagen, med sine skinnende små blader, reflekterte det røde og det fiolette fra himmelen og oppmuntret ikke lenger leken og praten til de slitne jentene. De nærmet seg hagemuren, de små klatret opp på den for å se på lagunen som fortsatt var helt lys, eller snarere blek, så vidt streifet av vinden. De ønsket å gå ut, gjenfinne båtene, ombordstigningens munterhet og omskiftninger, de var ikke lenger redde; men man ventet på priorinnens ordre. Og i stedet for priorinnen kom Lavinia ut fra paviljongen, rask som en pisket hund. Under armen hadde hun et stort musikkhefte, men ikke av de sedvanlige, til skolepartiturer, med brunt trekk. Denne var tykkere, innbundet med rødt og gult lerret: Den så ut som om den var plukket opp fra bakken hvor den hadde blitt ødelagt, noen ark hang ned. Lavinia gråt, hennes gråt var godt synlig selv om hun skjulte seg i ansiktets stivhet, helt strammet i standhaftighet, med vidåpne øyne, slik at tårene som rant ut fra dem vætet kinnene hennes som stille regn. Solnedgangens røde lys slo henne i ansiktet, hun måtte kunne se lite og hun snublet da også i en hast av småjenter som hadde satt seg fore å leke fire hjørners-leken. Orsola hadde gjenkjent heftet.

Men sammen med Zanetta gjennomgikk Orsola et ondt øyeblikk, Lavinias gråt rørte henne ikke, tvert i mot forekom den henne et svik mot hennes tillit. Altså, når alt hadde gått på tverke, spaserturen, ferien, fornøyelsen over hagen, så var det denne tåpen med sin store bok under armen sin skyld, som ikke visste å more seg som de andre, ei heller å kjempe likeverdig mot fiendene: Og nå gråt hun. Hva hadde hun tillatt bli sagt og gjort mot henne? Og hva var vitsen med å la seg bli lagt merke til nå? Ergrelsen vokste, på grunn av velviljen de hadde til henne kunne de ha knust henne. På dunkelt vis kjente de at den ergrelsen reddet dem fra en annen, fortærende følelse som lå på lur. Derfor vendte de henne ryggen.

På Pietà, til middag, manglet Lavinia ved oppropet. Hun hadde blitt borte som et lommetørkle, som en nål i sanden: Umulig å gjenkalle når hun hadde blitt sett siste gang, om hun hadde gått om bord med de andre; Orsola og Zanetta, forferdete, gjentok at de ikke visste noen ting, og denne sannheten virket utrolig selv for dem som, fra det tidspunkt, var i unåde. De lette etter henne i huset, fra loft til kjeller, i lys fra stearin, fra parafinlamper, fra veiker, et uryddig opptog av skygger og flammer spredte seg allesteds og Barnehjemmet virket besatt. Hver enkle arbeiderske sa sitt og tillot seg å komme med tåpelige antakelser, de små nektet å gå til sengs på grunn av denne nye leken som avsluttet ferien på en så opphissende måte.

Lærerinner og korjenter hang rundt i gangene, giddeløse og sjokkerte, solistene drev innsatsen og ironien til å lete under skapene og inni skuffene, hvor det ikke ville vært plass til en katt engang. Kirken, koret, skriftestolene, benkene, futteralene til kontrabassene ble gjennomført. "Lavinia" og "fru dirigent" ropte småjentene med jevne mellomrom; og effekten av ekkoet, i de store rommene, fikk de mest forfjamsede til å le. Ignazia gikk uten å se verken hit eller dit og mumlet fader vår til Sant' Antonio som får en til å gjenfinne tapte ting, men sakristinonnen skjelte henne ut: «skam deg, å be en stor helgen om hjelp for en skamløs».

Dette måtte omtrentlig være oppfatningen til priorinnen, som man ikke forstod om var mest frastøtt eller utålmodig der hun satt alene i besøksrommet, og derfra dirigerte letingen, hun blåste opp kinnene, trampet med foten, trommet med fingrene på armlenet til lenestolen. Sammen med andre av husets menn hadde Pompeo blitt sendt for å gjennomføre kanaler og smug i bydelen, med ordre om å bevege seg helt til nabobydelene, om nødvendig. Man hadde fått oppsøkt, i palasset eller hvor han måtte befinne seg, velgjøreren som eide hagen; om han ikke, for Guds skyld, kunne låne ut nøklene, slik at hekkene, lundene, værelsene i paviljongen, hagemuren kunne bli ransaket. Man insinuerte at selveste dogen ville bli varslet, og, mens de gjenga det, hevet overvåkerne hendene mot himmelen. De forutså at Barnehjemmet nå ville miste anseelsen, guvernørene ville komme til å inndra Barnehjemmets korprivilegium og redusere alle pikene, uten hensyn til meritter, til de verste slavejobbene. «På denne måten vil mange uskyldige betale for en eneste lømmel». De snakket høyt og fyndig som om de håpet at den skyldige skulle være gjemt et stenkast unna og kunne høre dem. Mot midnatt nippet priorinnen til en buljong og reiste seg fra lenestolen mens hun sa: «bastard av en orientaler». Ignazia som hadde hjulpet henne med å reise seg, korset seg og med stor nøkkelstøy fulgte hun ut Pompeo, som hadde brakt de siste nyhetene: jenta søkk borte, intet spor etter henne til lands eller til vanns, gjennomført forgjeves, om enn med risiko for sure miner, til og med prammene og båtene på Zattere. «Spist eller ikke spist, alle til sengs» hoiet priorinnen mens hun satte av gårde «åtte dager med skammekrok til den som trekker pusten: og ikke forstyr meg av noen grunn, straff skamfull utvisning».

Det var litt av en risiko for Orsola og Zanetta. På det tidspunktet befant de seg på det store loftet hvor hver foreldreløs hadde sitt skap låst med nøkkel, for å oppbevare det lille av utstyr, små minner, enkelte smågjenstander i gull hvis man eide noen. Av et uklart instinkt, etter at den felles letingen var avsluttet, hadde de løpt opp dit. Skapet til Lavinia var åpent, de fikk følelsen av at døren fortsatt svingte. Hennes få filler, noen bøker, en bunke papirer, alt urørt: og ovenpå papirene, heftet med den gule og røde forsiden, som om den akkurat hadde

blitt lagt der. De åpnet den, det var nettopp den Orsola kjente, med sin tittel i blokkbokstaver *Lavinia i Koret, Kantater og Konserter*. Orsola bladde i den, Zanetta så på. De la den tilbake i stillhet og, uten å si det til hverandre, ble de sikre på at Lavinia ville de aldri komme til å se igjen.

De hadde holdt sånn med Lavinia. Men Lavinia, først gråtende, nå ved å forsvinne, ristet hele den ekstravagante bygningen som hun bodde i, og som hun brakte de som stod henne nær til å bo i. Hennes vågestykker, de tankene av en foruroligende naturlighet som forserte tingenes orden, reglene, det de andre sier: tilkjennegitt uten opposisjonens bitterhet, tvert i mot med en uskyld som påtvang seg som en annerledes hudfarge: Alt hadde oppløst seg og virket illusorisk, en drøm, kanskje en synd. Lavinia visste, på dette tidspunkt, om det hun hadde ønsket var ulykkebringende: For dem gjenstod ikke annet enn å minnes og spørre seg om også minnet var tillatt eller burde avverges, den som ikke vil skade sin sjel.

Det ble nemlig forbudt, fra dagen derpå, å nevne rømlingen, spørre etter nyheter om henne: Og anbefalt å oppføre seg som om hun aldri skulle ha ankommet til Pietà og levd der i mange år. I månedsvis, hvis de eldre og overvåkerne fikk anledning til å skjenne på en pike for regelbrudd eller frekkhet, brukte de truende hentydninger til et grufullt eksempel, ekstrem fare for sjel og kropp: En slags diabolsk fristelse som dessverre hang over fellesskapet, som enhver kunne bukke under for hvis hun ikke passet ordentlig på. I de tilfellene ble alle øyne vendt mot Orsola, og også Zanetta. Det var likevel ikke på grunn av dette at de endte med å mistrives på Pietà.

Om natten, fra de nære sengene, rådførte de seg med hverandre hviskende: Om dagen ville de ikke lenger våget å røre et så brennende tema og de lot seg sjelden bli sett sammen. Faktum er at deres resonnementer førte rett til et angstfullt opprør: og det hadde aldri hendt da Lavinia var med dem. De pintes: Hun var så rolig, hun søkte ikke forlystelser, til ingen bar hun nag, hun pleiet ikke forfengeligheten, husker du? hun kom alltid sjuskete kledd og med stramt hår. Hva var hennes misgjerning, utover denne flukten som kanskje sammenfalt med hennes død, om ikke hennes manglende evne til å nyte privilegiene til en jente med talent for sang og spill? Så oppglødd ble Zanetta, at Orsola forsiktig måtte hysje på henne, og en natt, etter et stort sukk, bestemte hun seg for å betro henne det hun aldri hadde sagt til noen. Ja, Lavinia var snill og sjenerøs, Lavinia hadde ikke anlegg for ondskap og intriger som disse andre i koret, men det var dessverre det umulig å trekke ut av hodet hennes trangen til å endre partiturene som skulle fremføres, til å føre inn visse egne oppfinnelser og endre fordelingen av stemmene, innimellom erstattet hun til og med motivene i ariene. En galskap, en forbannelse. Hun hadde oppdaget det tilfeldig, og, i begynnelsen, hadde hun ikke sett i dette

forgodtbefinnende annet enn en vovet spøk, en rampestrek som kunne koste dyrt, men som også kunne vekke latter. Disse manipulasjonene forekom dessuten ikke i annet enn de alminnelige sammenhenger, når man visste at Dalla Porta ikke var i Venezia, og de hadde ikke blitt oppdaget, til stor, om enn litt skremt fornøyelse, for den eneste innvidde. Som likevel måtte ha lagt merke til at Lavinia overhodet ikke moret seg, tvert i mot skalv hun. Hun skalv mens hun i skjul skrev av de endrede stemmene, hun skalv mens hun ledet øvingene, og til slutt unndro hun seg pliktene sine med hundre påskudd og overlot byrden til Chiara, til Lucetta: derfor hadde de rykket henne ned fra første- til andredirigent for koret. Uansett hvilken unnskyldning hun hadde fremsatt for å fritta seg, så motstod hun ikke trangen til å lytte til fremførelsene. Gjemt i hjørner hvorfra man kunne høre uten å bli sett, satt hun med hodet mellom hendene, snart hevet hun pannen, gjorde en bevegelse som for å avbryte orkesteret; hun reiste seg opp i sinne, det virket som hun slet med å avstå fra å bryte inn. Bare Orsola, som var klar over situasjonen, hadde kunnet følge disse manøvrer: Som fra de hemmeligheter de var, ble stadig mindre forsiktige. En dag hadde hun møtt henne mens hun spaserte opp og ned, foran døren til koret, og hun stoppet og knyttet nevene, så begynte hun å gå igjen. En annen gang, der satt hun, helt uanfektet, på trappetrinnet som førte inn til orgelet, med heftet åpent på den ”maestoso” jentene holdt på å fremføre: Og sånn, på knærne, noterte hun en variant, oppfunnet da. De begynte å overraske henne i disse handlingene som bare virket besynderlige, og det var sårt å høre henne ty til visse absurde og overdrevne forklaringer, som et barn. Hun hadde mistet fingerbølet, det hadde falt hun visste ikke hvor. «Er dette måten å lete etter det på?» utbrøt Ignazia opprørt, mens hun så på hendene hennes flekkete av blekk. Og en annen gang som priorinnen kom til å gå forbi, sa hun at hun følte seg dårlig, at hun hadde fått hjertebank og hadde løpt opp for å trekke luft. Hun stod, faktisk, med hånden på hjertet, veldig blek, hodet støttet mot veggen, øynene halvveis igjen. Priorinnen så på henne, forble taus et øyeblikk, leppene hennes svulmet opp av misnøye, det virket som hun skulle til å bryte ut i noe stort: Så beordret hun to dager med sykestue, hun kunne bare prøve seg på å stå opp.

Til sengs gjorde ikke Lavinia annet enn å vri seg under teppene, det virket som om hun ikke kunne holde seg i ro, og hun spiste ikke engang kyllingen som ble tillatt for de syke. «Fine dumheter» sa Orsola som gikk og besøkte henne, men som ikke engang satte seg, sånt hastverk var det med øvingene den uken, «du ødelegger helsen din, og før eller siden fakker de deg og du mister anseelsen, de plasserer deg i vaskeriet. Heldigvis» fortsatte hun smilende, «har du ikke tid til å legge hendene på oratoriet nå». Med spinkel stemme, mens hun så på firkanten av lys himmel over vindusgitteret, svarte Lavinia med et spørsmål: Om dette



oratoriet, Ester ikke sant? forekom henne godt, om hun hadde likt det. «For noe snakk!» sier Orsola, «klart det er godt, alle sier at don Antonio aldri har sendt noe bedre så lenge han har vært i Mantova: Men hva har det med saken å gjøre...» Da begynte Lavinia, med blussende ansikt, og mens hun antydet til Orsola at hun skulle komme nærmere sengen, å forklare seg.

Oratoriet var hennes, alt var skrevet av henne, Lavinia. Hun hadde hatt det ferdig i månedsvis, hun hadde ventet på anledningen ved fraværet til Vivaldi og hadde introdusert det med medvirkning fra Zelinda, den døvstumme portnersken, som ikke hadde skjønt noe. Maestroens skrift hadde blitt vidunderlig etterlignet, ingen hadde mistenkt et så enestående overtramp, så det hadde blitt forordnet at til påske skulle oratoriet fremføres. «Du skjønner, jeg hadde ikke annet middel, aldri ville de tatt meg på alvor, aldri vil de tillate meg å komponere. De andres musikk er som en samtale henvendt til meg, jeg må svare og høre lyden av min stemme: Dess mer jeg lytter til den, dess mer vet jeg at min sang og min musikk er annerledes. Det er ikke en spøk: Kunne du være taus når du hører deg kalt på av noen som er glad i deg? Tenk altså, her inne er hele mitt behov, instrumenter, stemmer, noen som lytter: Men uten bedrag er det, for meg, som en nedgravd skatt, ingen ville spille en eneste note av det jeg skaper. Stakkars meg hvis de oppdager det, hvis don Antonio skulle komme tilbake...Sverg at du ikke vil snakke, sverg! »

Orsola snakket ikke, men bestyrtet, opphisset kunne hun ikke fortie for Zanetta ( ”Husker du det?”) at også en jente kan komponere musikk, hvis hun vil. For det har blitt sett, og hun visste det for sikkert. Hun ville tilføye: Vent og du vil få se; men hun stoppet i tide, og Zanetta vendte, med et skuldertrekk, tilbake til sine sysler, mens Orsola fløy til den siste øvingen på Ester, det var langfredagen. Det forekom henne, nå, å stå overfor en enestående oppgave, hun var sikker på at obosoloen, så utførlig og fremtredende, var tiltenkt henne, mens hun øvde, den ettermiddagen, kjente hun kinnene brenne og øynene drukne. «Det er ikke Ester som vil bringe deg til Paris!» lo Angelica idet som hun streifet henne mens hun tok munnstykket bort fra munnen og trakk pusten: Hvem vet hvorfor disse ordene, denne svulstige stemmen, disse halvlukkede mørke øyne som alltid blunket med en mild villskap ga henne en gysning av kulde.

Og faktisk, lørdag morgen, plutselig opprop: Ester, med alle sine åpenbare skjønnheter, skulle til arkivet, ordre om å gjenoppta oratoriet fra i fjor. Dette ga Lavinia en ekte tredjedagsfeber som holdt henne på sykestuen en god måned, ingen virket for øvrig å mistenke henne. Dette gjentok Orsola, som fortsatte å komme på besøk, for henne, men det virket som hun avkreftet disse forsikringene med opptredens uro. Men hun sa sannheten, hennes sinnstilstand var bare, fra den påskeaften, et virvar av bitterhet, av beundring, av

harme: Og også, det må tilstås, av ergrelse. Hun utstod nemlig ikke at Lavinia svarte på urettferdigheten med så mye ro, hun skulle ønsket henne, på tross av sykdommen, klar til kamp og seirende. «Når det kommer til stykket, hvem har fortalt deg at det ikke er lov å komponere? Og se så mange lovord for perleklangen til Silvia, toneleiet til Angelica, arien til Barbara: Hvorfor ikke forklare det, hva du er i stand til? Gå til priorinnen, gjør deg forstått, ta med deg heftene: Eller be om et møte med don Antonio, ved første anledning. Han er en prest, tross alt, han har plikt til å ta i mot skriftemål... »

Men Lavinia var ikke med på spøken lenger, om hun noensinne hadde vært det. For å glede venninnen, prøvde hun å le, men øynene hennes, forstørret av feberen, ble ville. Hun sa at det var slutt, nå ville hun ikke lenger ha mot til å ty til tidligere midler; at hun aldri mer ville få komme til å høre seg. Hun ville aldri snakke til priorinnen, nei, aldri. Heller ville hun vende tilbake til sine hjemland. «Hvilke hjemland, det vet du jo ingenting om» avbrøt Orsola for å få henne til å tenke seg om. Lavinia vendte seg mot veggen og svarte ikke lenger.

Litt etter litt så man allikevel godt at hun ikke avviste det helt, det rådet gitt i lettsinn, om å åpne seg med maestroen, kanskje nettopp på grunn av den ekstreme dristigheten det innebar, og at hun temmet det i stillhet, i løpet av de lange timene til sengs. Hun begynte å spørre: «Har don Antonio kommet tilbake?». Og hun rødmet, under sengetøyet trukket helt til haken, brystet dirret av en forhastet, synlig hjertebank. Øvingene på Giuditta, det siste og ekte oratoriet til Vivaldi, hadde begynt, på nytt hadde Orsola bare noen få minutter, hun kom i all hast, og en kveld kikket hun så vidt inn døren, tiden til å annonsere, mer med øynene enn med stemmen: «Han har kommet!». På rekonvalesensstolen sin lagde Lavinia forbindinger til sårene: hun åpnet munnen, sperret opp øynene, Orsola var alt forsvunnet.

Hver gang hun tenker tilbake på det, nå som hun har all tid til å tenke, blir Orsola overbevist om at hennes store hastverk den kvelden, den styrtingen ned trappen ikke var annet enn et påskudd: Hun kom nemlig til koret først av alle, forfulgt av en forfredelig redsel, den for å bære synet av Lavinia bestyrtet, Lavinia, så svak, i øyeblikket hvor hun må bestemme seg: nå eller aldri mer. Ennå i dag forsøker hun å rettferdiggjøre seg som om venninnen skulle være tilstede: Den brutale kunngjøringen, en brå takling, for å stille Lavinia med ryggen mot veggen og gi henne fortvilelsens styrke. Men det nytter ikke: Når Zanetta setter i gang med å gjenta: “hva kan de ha gjort henne?” føler Orsola seg medskyldig med dem som var i paviljongen og hadde i hånden – sikkert som om hun kunne se dem – det gule og røde heftet, det konfiskerte *corpus delicti*. “Hva har vi gjort henne?” ville hun ha rettet, og fortelle om disse dagers smerte: Påsken var forbi, men det var som den stille uke når man er småjente og gråter for Jesu lidelser. Bedre å være taus, hvorfor uroe Zanetta? og tenke på dem i natt, alene,

de tornefulle dagene da don Antonio insisterte på å personlig lede øvingene på Giuditta, aldri fornøyd, han kalte alle for tåper, også Giulia og Paca. Lavinia, rekonvalesent, klarte knapt å holde seg på bena, og vandret rundt i huset som et spøkelse, mens det virket som om ingen, fra priorinnen til de iherdigste overvåkerne, brydde seg med henne. Og likevel hadde alle funnet henne, på upassende tidspunkter, urørlig på trappetrinnene som fører til koret, man forstod ikke om hun gikk opp eller ned; og hun kom ikke engang med de magre unnskyldningene fra tidligere, man visste uansett at hun ikke hadde noen rolle i det nye oratoriet. Faktum er at opp de trappene, på den siste avsatsen, åpnet døren til maestroens foajé seg, der han ofte, hvis han ble grepet av astmaanfallet sitt og øvingen plutselig avbrutt, låste seg inne for en time og mer, og kanskje han ikke hvilte en gang, de hørt ham spasere. Av bekymring, sa de. I de øyeblikkene, ve den som våget å banke på døren: Og Lavinia visste det som de andre. Dog, den som måtte ha behov for å finne ham alene hadde ikke andre anledninger. Det var nødvendig, for Lavinia, med et enormt mot, og det var ikke Orsola som ga henne det: nei, dessverre. Der oppe, ved maestroens utgang, så instrumentene ut som forlatte sikadeskall, og jentene, nervøse, én klaget over vondt i magen, en annen gjespet; en bratsj gjentok noen takter, en fløyte antydte en modulasjon, symbalisten så på neglene sine. ”På dette tidspunktet har nok Lavinia snakket” sa Orsola til seg selv, men hun visste godt at det ikke var sant. I de dager viste et slags andre syn henne hver av venninnens bevegelser: Likevel klarte hun ikke å riste seg løs for å hjelpe henne nesten som en stor avstand skulle skille dem. Det var derimot få skritt: Don Antonio kom tilbake, slo taktstokken mot notestativet, Orsola for sammen idet hun gjettet øyelikket når Lavinia ville legge øret mot den lukkede døren, ventende på orkesterets første note: For bare sånn, lyttende til musikken som hun ikke bidro til å skape, fant hennes pine litt hvile.

Den første lørdagen i mai: Og maestroen, som sedvanlig indisponert, åpner døren i hastverk og snubler. «Hva gjør du her?» Måten var den brutale som når han kjente åndenøden vokse: Alle så Lavinia flytte seg og nesten vakle. Likevel rørte ikke Orsola seg.

Hun er allikevel sikker på at samtalen fant sted: Men, hvordan det gikk, hvem kunne ha fortalt henne det når Lavinia aldri ville snakke om det? I hvert fall ikke de fire koristene som, den første lørdagen i mai, kom sent ned til refektoriet og fortalte at de hadde sett Lavinia på dørstokken til foyeren og Maestroen, bister, foran henne. «Kan man få litt fordømt ro?» skrek Presten. Koristene lo fortsatt av Lavinias ubevegelighet: «hun stod med lavt hode som en saubukk, hun der er gal». Da holdt ikke Orsola ut, feigheten hennes oppløste seg: etter å ha lagt ned skjeen fløy hun i trappene.

På trappeavsatsen ved den øde foajéen stoppet hun for å smuglytte: Der inne var det ingen som snakket eller beveget seg, tvert i mot virket stillheten komprimert, oppdemmet, slik det er når roen fremstår som en midlertidig og truende fortjeneste etter en voldsom krangel. Det skarve lyset fra det lille vinduet tilføyde dysterhet til stedet, pusten ble borte for Orsola og det var grusomt, når hun lente seg mot døren, å kjenne den gi etter: Det var så vidt hun ikke falt.

Døren hadde nemlig, som dyttet av en usynlig hånd, åpnet seg med en lett knirking som antydte forventning, felle. Orsola hadde aldri vært inne i det rommet, hun ble stående på dørstokken og betraktet derfra, forundret over hvor lite det var, utover spinettet og fire stoler var det ikke plass til verken flere møbler eller mennesker. Men hvor knapt lyset enn var, la hun merke til at en skjerm fanget det opp foran det åpne og gitterfrie vinduet. Hun holdt på å skrike, å flykte: Da gjenkjente hun skuldrene til Lavinia, en fremmed Lavinia, farlig å røre, glatt og flat som et sort papirark. Hun overvinner seg selv: Tar et skritt, strekker ut en hånd: «Lavinia»: Og hun husker hvor lenge siden det er hun kaller på henne sånn, fra ene til ene.

Hva så hun på, Lavinia? Rett frem var det en muggen vegg, uten åpninger verken oppe eller nede: Man hørte, på kloss hold, en svale skrike, svaleungene svare, kanskje Lavinia hadde oppdaget redet. Hun snudde seg, og også ansiktet var mørkt, det gikk i ett med kjolen. «Jeg kommer» sa hun, og hun beveget seg mot døren, rolig. Trappene var nå opplyst av en liten blikklykt opphengt på veggen: Mørkt over og under, men plutselig brøt et utbrudd av stemmer og instrumenter gjennom fra koret, de fremstod som trær og vann, en triumf av frihet og fred. «Jeg går til sengs» sier Lavinia, og Orsola legger ikke merke til at hun løper, lyden dekker skrittene hennes, og der er hun forsvunnet, oppslukt. Hun kaller henne ikke tilbake: og hun husket på oboen sin, så vel som på arnet. Hun gikk tilbake opp i koret for øvingen etter middag, og bare senere, da hun lå og vred seg under lakenene, martrets hun ved hvordan denne trolldommen kunne ha skjedd, at hun ikke straks hadde spurt Lavinia hva don Antonio hadde sagt.

Det var skrevet at Lavinia for evig ikke skulle svare på dette spørsmålet, hun gikk i klausur dagen etterpå for Maria-øvelser, og selv om Giuditta ikke ble fremført før den påfølgende søndag, lette Orsola forgjeves i folkemengden etter ansiktet til Lavinia, etter det glatte og harde håret hennes hvor granatepleblomsten vanligvis reiste seg som et aks. Det var en fin fremføring, sorbéer og, i salen, hele adelen: Til slutt ryktes det at en av kordirigentene hadde bestemt seg for å gå i kloster og dermed forble tilbaketrasket. Det sammenfalt med nyheten brakt av Zanetta som hjalp til med å servere Lavinia anvist til de lave kjøkken- og vaskeritjenester og kledd i rødt, som om hun alt var novise.

Som alltid etter fremføringen mens besøksrommet fortsatt var fullt, ble det innvilget ekstraordinær hvile: Det betydde, for dem som ikke kunne briljere med beskyttere og adelsfruer, at de skulle komme seg av gårde. Kvelden var nesten for rolig, sjirokko i sikte, og i stedet for å heve tynget himmelen som om sommeren. Noen gikk i kapellet til vesper uten musikk, men flesteparten av barnehjempikene spredte seg i gården hvor de små bladene på de fire akasiene alt var mørkegrønne. Lapper og sladder løp inne og ute, bryllup og engasjementer var på alles munn, de mest uheldige skrøt av å ha funnet en enestående tjeneste, en enslig mann å stille for, de ville bli som husfruer. Det var den kvelden, på loftet, at de store stampene ble gjort i stand for første gang i sesongen for vårbadet, forbudt lek, men i bunn og grunn tolerert: For med varmen plaget svettedunsten alle. Fra åpningene under taket kom og gikk flaggermusene, men ungpiker og småjenter fryktet dem ikke og gikk i vannet parvis, for å være raskere. De dristigste tok av seg blusen også, og det var anledning til å sammenlikne og kritisere bryster, skuldre, for å skryte av glatte ben og smale midjer. Man gjorde narr av de skjeve, man lo av de hårete, man kommenterte føflekker, fødselsmerker, man herdet de naive ved å forberede store synder til neste skriftemål. I denne feriestemningen som spredte seg til hele konservatoriet, komplisert av årstidens matthet og kvinnelige ubehag, klarte endelig Orsola og Zanetta å oppspore den gjemte Lavinia: Lavinia som ikke var novise, men vaskekjerring, det var hun. De fant henne på vaskerommet, med en liten kniv mellom fingrene, den lille kniven for å skolme belgfrukter. Hun snudde og vendte på den uten å bruke den, på tross av at haugen ved siden av henne med grønnsaker som skulle renses var enorm. Hendene hennes var røde og sprukne verre enn om vinteren. De andre kjøkkenjentene, rasende over å være utestengt fra festen (alle var det som straff) terget henne: «Fru, fru virtuos», men de nærmet seg ikke, kanskje de var redde for kniven.

Zanetta lyktes i det som ikke Orsola hadde lyktes i, å få henne til å snakke. Var hun under straff, hadde hun avgitt løfte, var hun virkelig novise? «Nei» sa Lavinia ristende på hodet «Nei, jeg fullbyrder musikken.» Annet ville hun ikke si, og hun trakk seg unna, som plaget.

Denne læretiden, frivillig eller pålagt, varte fortsatt en uke, i midten av mai gjeninntok Lavinia sengen sin på sovesalen og sin hvite kordrakt. De ødelagte hendene legdes sakte over musikkarkene de straks ga henne til avskrift, det virket som om hun nå ikke hadde annen oppgave. Det var, for det meste, solfeggier og nybegynnerøvelser i alle nøkler, og anvendt på alle instrumenter. Priorinnens ordre, lampeoljen skulle spares på fra mai til september, i skumringens halvlys var arbeidsjentene nødt til å trekke krakkene under vinduene for å kunne gjøre ferdig kantbroderiet eller kastesømmen. Fra kapellet hørtes, så vidt, ekkoet fra orgelet

som akkompagnerte litaniene, et sjuskete orgel spilt av de dårligste elevene; for man var ikke så nøye på denne gudstjenesten uten publikum, og vesperplikten ble ikke overholdt. Selv om hun var flittig i sitt arbeid avstod ikke Lavinia fra å heve hodet og lytte, for henne dugde hver note til å åpne musikkens dører. Litt etterpå begynte klokkene å snakke, San Marco, San Zaccaria, Santa Maria Formosa: Når de tidde var det svake lyset som fortsatt sivet inn fra gitteret nok til at Lavinia, etter å ha senket hodet, lot et hvitt ark skli ut under avskriften som hun lynraskt kastet seg over for å skrive: I øynenes anstrengelse berørte pannen nesten arket. Hun gjemte seg for øvrig ikke, og som Orsola kunne også andre venninner ha sett henne i denne gjerningen, hvis de bare tilfeldigvis hadde kommet innom det vesle rommet, nesten et fengsel, hvor de hadde innvilget henne en spesiell stol og skammel. Og det tilfalt nettopp Orsola, å yte henne den siste tjeneste.

Det var akkurat en uke før Kristi himmelfartsdag. Orsola står bak ryggen til Lavinia og sloss, som vanlig, mellom hengivenheten og fortvilelsen over å ikke kunne stoppe en maskin som går mot avgrunnen: Den magre hånden som skriver, det bøyde hodet uten ro. Hun sier: «Skynd deg, hold opp, Zanetta har nøkkelen». Hun insisterer på “nøkkelen” og vet at Lavinia hører “altanen”. Altanen er nemlig den eneste forlystelsen som frister henne: Å befinne seg så nærme himmelen, og ingen ser deg, selv om det fra de omkringliggende terrassene oppstår en tett mumling som fra fugler, og det er menneskestemmer uten ansikt. «Jeg svever: Tror du ikke man ville sveve, hvis man kastet seg utfor?» sa hun for to kvelder siden, og lo som hun ikke hadde gjort på lenge, det var litt skremmende, selv om de til slutt klatret over rekkverket alle tre og gikk opp langs takstenene som katter. Men i kveld reiser ikke Lavinia seg, hun bare snur seg og sier, mens hun ser på venninnen: «Kunne du gjort meg en tjeneste, Orsola?»

Det gjorde hun, selvfølgelig. Fire morgener etter hverandre stod hun opp ved morgengry og listet seg opp til koret, vel vitende om det hun risikerte: Hvis de skulle oppdage henne hadde hun unnskyldningen klar om en spesiell novene til madonnaen. «Dette er mitt portrett» hadde Lavinia sagt til henne mens hun ga henne arkene, «Du lærer den og så minnes du meg som om jeg skulle være malt». Det var en lang arie for obo, som en skjærtorsdags klagesang, den virket hele tiden som den samme og var hele tiden forskjellig, den skiftet tone hver tiende takt, det var veldig vanskelig å trekke pusten, og Orsola strevde mye for å få herredømme over den. Fire dager og fire netter tilbrakte hun fortumlet, forfulgt av denne sangens spiraler: Om natten, i løpet av den korte søvnen, følte hun den spredt i hele kroppen og i luften, det forekom henne at himmelen vibrerte av den. Den fjerde kvelden gikk hun opp til Lavinias beskjedne rom, som en søvngjengerske. «Jeg er klar, du kan fortelle meg i morgen tidlig om det er bra».

Så lyst det alt var i trappene: De øvrige morgenene hadde ikke Orsola lagt merke til det, kanskje det var skyggen til Lavinia som gikk foran henne som slo henne, det virket som om det var sol ute alt. Hun følte seg opprørt, men ikke av redsel for å bli oppdaget, tvert i mot følte hun uroen fra når hun, sammen med venninnene, tok plass foran notestativet for en høytidelig fremføring: Idet hun satte instrumentet til munnen hadde hun ikke pust. Lavinia, foran henne, var høytidelig oppmerksom, "hun så ut som en prinsesse" pleier Orsola å si når hun gjentar for Zanetta om den morgenen. Hun var nemlig helt hvit i lyset fra det store vinduet, og hun slo takten som om hun skulle ha dirigert et orkester. De første tonene var forsiktede, dempede, så, nesten som drevet av en triumferende rett, frigjorde arien seg fra ethvert forbehold og steg, ren. Det var som om koret og kirken nedenfor ventet på den, nå grentes hun som spilte bare ved tanken på å skulle gjemme seg, åndedrettet bistod punktlig, hjertet fylte hele brystet hennes, sinnet var så klart at det, uten å fjerne seg fra musikken, registrerte tegnene på oppvåkning på sovesalene og ikke ble forskrekket av det, men nesten gledet seg over det. De siste tonenes spiral utvidet seg, trakk seg sammen og dempet seg rolig, mens kapellanen til den første messen dukket opp i døren til sakristiet. Han hevet ikke hodet engang og gikk mot alteret, liten og med messehagelen på tvers, og Orsola var så glad at hun fikk lyst til å le av det, hun ble stoppet av en ny ærbødighet for Lavinia og følelsen av at hun burde ha takket henne. Men hvordan? Hun husker ikke annet enn å ha gått ned, uten hastverk, etter henne som, på det siste trappetrinnet, snudde seg og la hånden på skulderen hennes, kanskje hun ville snakke. Slik skiltes de.

Det Lavinia sa på sine siste dager ved Pietà mintes Zanetta og Orsola først etter at hun hadde forsvunnet, slik det er med de dødes siste ord, som vokser med tiden. Da, særlig for Orsola, fortsatt grepet av obokantaten, forekom de svevende, fordunstede ordene som effekt av villedelse og så tåpelige at de var til å bli sint av. Lavinia tenkte ikke lenger på musikken, hun fantaserte om Østen, om landet hun trodde hun hadde kommet fra sjøveien, under skyggen av et gult og rødt seil. «Jeg må tilbake ned dit, her er det ikke plass til meg, og jeg trenger rom. Jeg kan kle meg ut som mann, være gjeter, utendørs, under solen og månen». Hun beskrev på alvor en uendelig og gold slette, hvor du får svar av et ekko du ikke vet hvor kommer fra hvis du hever stemmen, og det ikke er grenser eller regler for å gå eller stoppe for å våke eller sove. Hun skulle spise gress og røtter som San Giovanni og spille på en rørfløyte som de antikke hyrdene. «Men hva vet vel du om det, hvem har fortalt deg at det finnes en sånn slette?» utbrøt Zanetta. «Og hvordan skal du komme deg dit?» «Det er landet mitt» svarte Lavinia med et salig ansikt. Hun holdt opp med arbeidet med å skrive av noter også og satt oppslukt: Som straff ble hun satt en hel dag på brød og vann.

Da hun var forsvunnet, og de var steget ned på bunnen av det ubehaget som var bestyrtelse, beklagelse og den bitre mistanken om å ha støttet ting som ikke var lovlig, var ikke Orsola og Zanetta klar over at de også led over bildet av den sletten uten grenser, hvor Lavinia ikke er mer enn en stemme under himmelen, og ingen kan si nei til henne. Her er en annen grunn til ikke lenger å holde ut konservatoriet, korøvingene, musikkfestene med de hvitkledde småpikene, granatepleblomsten ved øret: Og all den skravlingen og rosen og kritikken og de vanskelige utleggingene til de kyndige, alltid med nesen og øynene mot himmelen, som om de skulle drikke et lite glass. Til og med besynderlighetene til don Antonio hadde en helt annen farge, særlig etter at han hadde begynt å laste soloene med mest følelser over på oboen. «Jeg har bestemt meg» fortalte Orsola ham ærlig og med den avmagrede haken vendt oppover, det nærmet seg nesevishet, «Jeg har bestemt meg for å gifte meg, Deres Høyvelbårenhet må finne en annen solist for jeg kan ikke komme på øvingene mer, jeg har alt bedt om avskjed.» Hun så ikke Bertozzi i ansiktet engang, da hun fikk ham foreslått, slikt hastverk hadde hun.

Nå, på rommet hennes som ikke lenger er det ekteskapelige fra hennes ankomst til Chioggia (det passer det seg ikke å slite ut nye møbler for en syk), men et slags lager fullt av vinduer, skremmes hun ikke av mørket. Ofte, når tjenestepiken som har brakt lampen har trukket seg tilbake, gjør hun et tegn, og Zanetta forstår og blåser på den lille flammen, begge to liker å se lyset fra nattehimmelen blomstre litt etter litt, flyktig og lett som en gjennomsiktig tilstedeværelse, bud, som det virker for dem, om avstand. Det er lyset fra det åpne hav pløyet av østens båter som har rødt og gult seil og sjømenn med barter av bek, hvem vet om det ikke på broen er en mager gjeter, bare kinnben, som blåser i en rørfløyte og synger, med oboens stemme, portrettet av den flyktede Lavinia. Det er sent, fiskerkonene lukker husdørene mot den magre ilden og de forkjølede ungene, de går til havnen, de kjøper brød til middagen når de går forbi, Zanetta må tilbake til butikken. Synd, også hun begynte å høre kallingen som Orsola venter på, fra bunnen av den sletten uten grenser hvor rommet løser seg opp i en frihet som ikke lenger er ensomhet, man kan romme hele i brystet; Orsola har nemlig bøyd hodet mot skulderen og trenger ikke øynene for å innhente Lavinia og vise henne, triumferende, det reddete heftet, med sitt omslag og tittelen *Kantater og konserter*. ”Fra vinduet hadde Ignazia kastet det av forakt, Zanetta reddet det”, forklarer hun: Og, nesten som om hun skulle oppfatte navnet sitt, avbryter venninnen samtalen ved å bevege på stolen og reise seg for å tenne på lyset igjen. «Sover du?» Orsola blunker med øyeløkkene, og når hun klarer å samle seg er det alltid sent for å si: ”Kunne du gjort meg en tjeneste, Zanetta?”.



Det slår i utgangsdøren. Hun ville be henne om en gave, denne fetisjen deres, det lemlestedde heftet som møter tiden i huset til bakeren Iseppo.

## 4. Analisi e discussione

### 4.1. Struttura dell'analisi

Nell'analisi che segue, le *tendenze deformanti* delineate da Berman verranno usate come punto di partenza per una discussione delle scelte effettuate nella traduzione. I concetti di Venuti di *invisibilità*, *addomesticamento* ed *estranamento*, *scorrevolezza* e *trasparenza*, *resistenza* e *fedeltà abusiva* non verranno utilizzati per una discussione a se stante, ma saranno adoperati nell'analisi sviluppata a partire dalle tendenze deformanti.

### 4.2. La razionalizzazione

La tendenza deformante della razionalizzazione, che tenta di ri-comporre le frasi in base ad una logica lineare del discorso, verrà qui usata per analizzare le scelte traduttive relative alla punteggiatura, all'ordine delle frasi, e all'uso delle maiuscole.

#### 4.2.1. La punteggiatura e l'ordine della frase

È caratteristico, nell'originale, l'uso della punteggiatura, in particolare per quanto riguarda la frequenza dell'impiego dei due punti, e la lunghezza e la complessità delle frasi. Sono rappresentative le due frasi che aprono il racconto:

Fu un miracolo che Iseppo Pomo, battellante chiozzotto, imboccasse diritto il rio della Pietà: dalla laguna la nebbia colmava ogni fessura dell'abitato, e passar sotto il ponte e trovarsi nel rio non cambiò nulla, soltanto le voci che volavano per l'aria, fitte e allegre come se fosse bel tempo, risuonavano in una maniera diversa, più stipata Erano voci di donne: forse sul ponte, forse alle finestre, e parlavano svelto come a Chioggia non si usa.<sup>65</sup>

L'uso frequente dei due punti in modo simile all'esempio sopra citato, obbliga chi traduce a compiere una scelta di principio valida per l'intera traduzione. Indubbiamente inserire un differente segno d'interpunzione dove l'originale usa i due punti condizionerebbe la struttura sintattica e il ritmo del testo, introducendo una pausa maggiore o minore. Mantenere i due punti sconcerterebbe, però, il lettore norvegese, che si ritroverebbe di fronte ad un uso spesso divergente dal utilizzo corrente in norvegese.

---

<sup>65</sup> *Lavinia fuggita* in Banti, *Le donne muoiono*, 81. In quanto segue i riferimenti verranno, per semplicità, dati tramite il titolo del racconto e il numero della pagina.

Le regole d'interpunzione riguardo ai due punti sono simili, ma non identici, nella lingua italiana e quella norvegese. In entrambe le lingue questo segno d'interpunzione ha la funzione sintattica di segnalare che quanto segue è un'illustrazione, una spiegazione o una conseguenza di ciò che è stato detto in precedenza.<sup>66</sup> In italiano può però anche essere usato “in alcuni casi, in sostituzione di una congiunzione coordinante o subordinante”<sup>67</sup>, uso non previsto dalle norme norvegesi. Un'altra differenza è costituita dal fatto che i due punti sono, in italiano, sempre seguiti dalla lettera minuscola, mentre in norvegese è prevista la maiuscola quando ai due punti segue una citazione o (almeno) una frase semplice.<sup>68</sup>

Oltre a queste differenze normative va notato anche che l'uso dei due punti all'inizio o all'interno di una frase lunga e complessa è probabilmente più frequente in italiano che in norvegese. I limiti di questo lavoro non permettono uno studio approfondito sull'uso dei due punti nei testi letterari italiani e norvegesi, ma l'uso nel testo originale qui in questione è sicuramente particolare, anche se non unico, nello sfruttare i due punti così frequentemente.

Riassumendo ho, rispetto all'interpunzione, due scelte: rispettare la punteggiatura del testo originale, mantenendone il ritmo e la struttura sintattica, anche quando si eccedono le regole e le norme del norvegese; oppure adattare la punteggiatura secondo le norme standard della lingua d'arrivo, creando un testo più scorrevole e più gradevole alla lettura. Ho scelto la prima alternativa per tutti i segni d'interpunzione ad eccezione della virgola, proponendo così una lettura a volte alienante. Rispetto ai due punti è interessante notare come la fedeltà alla lettera dell'originale dà luogo ad un testo in cui l'effetto che si cerca di mantenere viene rafforzato: quello che possiamo chiamare un abuso nel testo originale (un uso insolitamente esteso dei due punti) ne crea uno ancora maggiore nel testo tradotto, illustrando così l'effetto della fedeltà abusiva studiata da Venuti. L'uso dei due punti nella traduzione norvegese inserisce inoltre una serie di maiuscole nel testo non presenti nell'originale, cambiandone così l'aspetto.

Per quanto riguarda i rimanenti segni d'interpunzione (il punto, il punto e virgola, il punto interrogativo, il punto esclamativo, i puntini di sospensione, le virgolette, il trattino e le parentesi) viene seguito, come menzionato sopra, il testo originale. Le norme che regolano l'uso di questi segni sono simili in italiano e norvegese, e non rispettare la punteggiatura dell'originale implicherebbe quindi deviare, senza motivo, dal ritmo e dalla struttura sintattica

---

<sup>66</sup> Si vedano per esempio Maurizio Dardano e Pietro Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana*, (Bologna: Zanichelli Editore, 1997), 625; Finn-Erik Vinje, *Skriveregler*, Åttende utg. (Oslo: Aschehoug, 2006), 37; e Kunnskapsforlaget. Ordnett. Kunnskapsforlaget, <http://www.ordnett.no/spraakvett.html?art=Kolon.html>.

<sup>67</sup> Dardano e Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana*, 625.

<sup>68</sup> Vinje, *Skriveregler*, 83-84.

del originale. L'unico caso in cui non ho seguito l'utilizzo dell'originale, è quello della virgola. Nel testo di partenza le virgole sono impiegate secondo l'uso standard dell'italiano, e si è scelto, nella traduzione, di seguire le norme del norvegese. L'effetto addomesticante di questa scelta è comunque mitigato dal fatto che vengono mantenute invariate le virgole dell'originale che non infrangono le regole del norvegese, e vengono inserite o tolte virgole solo quando è obbligatorio in norvegese. Viene inoltre rispettata e mantenuta l'assenza delle virgole quando sono omesse, nell'originale, per sottolineare il ritmo, come per esempio nella frase "Ora la leggenda è dissipata, Lavinia è fuggita nessuno la vedrà più"<sup>69</sup>, tradotta "Nå er legenden bleknet, Lavinia flyktet ingen kommer til å se henne mer".

In conformità a quanto detto sopra, la mia traduzione delle due frasi che aprono il racconto mantiene la punteggiatura dell'originale, evitando di sostituire i due punti rispettivamente con un punto e una virgola come richiederebbe l'uso corrente della punteggiatura in norvegese, e come sarebbe probabilmente stato fatto in una traduzione addomesticante. Si ottiene così una traduzione forse poco scorrevole, ma fedele sia al contenuto sia alla lettera dell'incipit dell'originale:

Det var et mirakel at Iseppo Pomo, båtfører fra Chioggia, klarte å styre rett inn i Pietà-kanalen: fra lagunen fylte tåken hver sprekk mellom husene, og å passere under broen og komme inn i kanalen forandret ikke på noe, bare stemmene som fløy gjennom luften, hyppige og glade som om det var fint vær, gjenklang på en annerledes måte, tettere. Det var kvinnestemmer: kanskje på broen, kanskje i vinduene, og de snakket hurtig som det ikke er vanlig å gjøre i Chioggia.

Oltre a mantenere la punteggiatura, questa traduzione rispetta anche la struttura delle frasi, evitando di ri-comporle secondo un ordine lineare del discorso, cercando di mantenere la struttura arborescente della prosa dell'originale. La traduzione inglese ha scelto un altro approccio, cambiando sia la punteggiatura sia l'ordine delle frasi:

It was a miracle that Iseppo Pomo managed to steer his barge straight into the canal where the Pietà Girls Home was located. The fog rising from the lagoon had completely hidden all the buildings, and when he passed underneath the bridge into the canal everything looked alike, except that the voices floating on the air, incomprehensible and happy as though the weather was fine, sounded different, more condensed. They were women's voices – perhaps on the bridge, perhaps at the windows – and they were speaking rapidly, not like people spoke in Chioggia.<sup>70</sup>

La prima frase viene qui divisa in due dalla sostituzione dei due punti con un punto, e la frase viene riorganizzata in modo da diventare più lineare. Il secondo verbo della prima frase, "imboccasse", viene tradotto con "managed to steer his barge", che costituisce sia una

---

<sup>69</sup> *Lavinia fuggita*, 94.

<sup>70</sup> Banti, *Lavinia is gone*, trad. Martha King, 198. In quanto segue i riferimenti verranno, per semplicità, dati tramite il titolo del racconto e il numero della pagina.

chiarificazione che un allungamento (tendenze che verranno trattate più avanti), viene introdotto un verbo e cambiata una descrizione nel tradurre la proposizione “dalla laguna la nebbia colmava ogni fessura dell’abitato”, il modo del verbo viene cambiato dal infinito al finito (indicativo passato prossimo) nel tradurre “passar sotto il ponte”, la descrizione “non cambiò nulla” viene tradotta con una chiarificazione, uno degli aggettivi che descrivono le voci “fitte e allegre” viene cambiato. Risulta chiaro come questa traduzione abbia come scopo trasmettere il significato generale delle frasi, senza preoccuparsi troppo della fedeltà alla lettera dell’originale, ed il contrasto con la mia variante norvegese appare evidente.

#### **4.2.2. Le maiuscole**

Un altro elemento che può essere considerato come parte della lettera come inteso da Berman, e che rischia quindi di essere di essere condizionato dalle tenenze deformanti, è l’uso delle maiuscole. Nell’originale ci sono vari nomi scritti con la lettera maiuscola: ‘Ospedale’, ‘Priora’, ‘Sagrestana’, ‘Conservatorio’, ‘Don Antonio’, ‘Doge’, ‘Maestro’, ‘Ascensione’, ‘Pasqua’ ecc. Le regole di scrittura dell’italiano richiedono la maiuscola per i nomi delle feste, ma nel caso di nomi che indicano alte cariche e dei nomi di enti ed istituzioni non è richiesto, ma ammesso.<sup>71</sup> L’uso delle maiuscole in questi casi aggiunge un effetto reverenziale, in quanto sottolinea l’importanza dell’istituzione o della persona in questione. Le regole del norvegese<sup>72</sup> ammettono l’uso della maiuscola nel caso di enti ed istituzioni, ma non nel caso dei nomi che indicano alte cariche e dei nomi che indicano le feste. Si è quindi scelto di tradurre ‘Barnehem’, ‘priorinne’, ‘sakrestinonne’, ‘Konservatorie’, ‘don Antonio’, ‘maestro’, ‘Kristi himmelfartsdag’, ‘påske’, seguendo la logica dell’originale, ma rispettando le regole della lingua d’arrivo e usando la maiuscola solo laddove è ammesso (ma non richiesto). La conseguenza di questa scelta è, però, la perdita di una sfumatura, quella dell’effetto reverenziale delle maiuscole, un esempio di come una scelta traduttiva di per sé non addomesticante può rischiare di impoverire il testo nell’adattarlo alla lingua d’arrivo.

#### **4.3. La chiarificazione**

Nel corso della traduzione ho incontrato vari casi in cui ho valutato la necessità di chiarire o spiegare il testo originale. Questi bisogni di chiarimenti sono sorti da due desideri diversi:

---

<sup>71</sup> Dardano e Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana*, 623.

<sup>72</sup> Vinje, *Skriveregler*, 82-94.

quello di fornire al lettore nozioni pertinenti alla cultura italiana note al lettore del testo originale, e quello di spiegare ciò che può sembrare poco chiaro nel testo da un punto di vista linguistico o interpretativo.

### 4.3.1. Chiarificazioni relativi alla cultura italiana

#### 4.3.1.1. I toponimi

Essendo il racconto in questione ambientato a Venezia nel diciottesimo secolo, sono numerosi i riferimenti culturali che possono risultare poco chiari ad un lettore norvegese. Già nel primo paragrafo del racconto ci sono riferimenti a Chioggia, al rio della Pietà e all'Ospedale. Tutti i lettori italiani sapranno probabilmente che Chioggia è una piccola città in provincia di Venezia, e alcuni saranno anche a conoscenza del rio della Pietà e dell'Ospedale che vi si trova, noto nella storia per il suo coro diretto da maestri famosi. Il lettore italiano, già dalle prime frasi, è quindi in grado di capire che ci si trova a Venezia, dove un battellante di una cittadina vicina sta cercando di raggiungere una meta di cui probabilmente non conosce bene la strada. Una traduzione estraniante manterrà questi riferimenti senza spiegarli, creando nel lettore del testo tradotto una curiosità o un'incertezza superiore a quella creata dal testo originale: dove si trova Chioggia? Dov'è il rio della Pietà? Che cos'è l'Ospedale? Una traduzione addomesticante eviterà invece questi riferimenti, o cercherà di chiarirli. La traduzione inglese sceglie una via intermedia, traducendo, come abbiamo già visto, la prima parte della frase che apre il racconto,

Fu un miracolo che Iseppo Pomo, battellante chiozzotto, imboccasse diritto il rio della Pietà<sup>73</sup>

con

It was a miracle that Iseppo Pomo managed to steer his barge straight into the canal where the Pietà Girls Home was located<sup>74</sup>.

Il riferimento al mestiere di Iseppo e a Chioggia spariscono (rendendo così il testo meno concreto), e l'allusione all'Ospedale della Pietà tramite il canale in cui si trova è sostituita da una chiarificazione che è anche un'anticipazione. Mentre il lettore del testo originale si trova di fronte ad un riferimento ad un canale di cui probabilmente intuisce l'appartenenza (Venezia) e il cui nome forse metterà in relazione all'Ospedale menzionato alcune frasi più tardi, al

---

<sup>73</sup> *Lavinia fuggita*, 81.

<sup>74</sup> *Lavinia is gone*, 196.

lettore della traduzione inglese viene subito spiegato che ci si trova nel canale di un istituto per bambine orfane. Nella traduzione in norvegese ho scelto di attenermi all'originale, traducendo

Det var et mirakel at Iseppo Pomo, båtfører fra Chioggia, klarte å styre rett inn i Pietà-kanalen

mantenendo inalterati l'apposizione che descrive Iseppo e i riferimenti geografici. Il lettore norvegese si trova così di fronte ad una frase estraniante con riferimenti poco chiari, ed ho scelto di mitigare questo effetto introducendo una nota esplicativa a piè di pagina relativa ad Chioggia<sup>75</sup>. In questo modo il testo tradotto segue la lettera dell'originale, ma tramite la nota, che il lettore può scegliere di leggere o meno, è fornita un'informazione scontata per il lettore italiano. Si tratta certamente di una chiarificazione, ma essendo fornita in nota è palese che si tratta di un'aggiunta di chi traduce. Tramite la nota si introduce infatti, a parte, la voce della traduttrice, che si fa vedere, che non rimane invisibile, ma che, allo stesso tempo, non interviene sul testo originale. Nello stesso modo sono state inserite note per altri toponimi (Zattere, Lido, Dogana, Pellestrina) per permettere al lettore norvegese, che non conosce Venezia, di meglio capire lo spazio geografico in cui si muove il racconto. Tramite l'utilizzo delle note esplicative ritengo di riuscire a bilanciare il rispetto per il testo originale e per la leggibilità della traduzione.

#### **4.3.1.2. I nomi delle chiese**

Una seconda categoria di termini di cui ho valutato il bisogno di chiarimenti sono i nomi delle chiese. In italiano è comune indicare le chiese con il nome del santo a cui sono dedicate, per esempio 'San Marco' invece di 'la chiesa di San Marco'. Sono vari, nel racconto, i riferimenti di questo tipo: San Marco, San Nicolò, San Zaccaria, Santa Maria Formosa; solo una volta, nel caso di San Martino, viene specificato che si tratta di una chiesa ("sotto il pavimento della chiesa di San Martino"<sup>76</sup>). In tutti i casi, tranne il riferimento a San Nicolò, questi nomi sono accompagnati da un riferimento al suono delle loro campane, permettendo al lettore di dedurre che si tratta di chiese. La mia scelta di riportare solo il nome del santo e di non precisare che si tratta di chiese è estraniante, in quanto devia dall'uso comune in norvegese, e obbliga il lettore norvegese ad uno sforzo di comprensione non presente per il lettore del testo originale.

---

<sup>75</sup> È spiegato in nota anche il significato di 'pietà'. Tutti i nomi propri sono mantenuti nella loro versione italiana nel testo tradotto.

<sup>76</sup> *Lavinia fuggita*, 95.

#### 4.3.1.3. I titoli di persona

I titoli di persona che indicano una funzione o un collocamento gerarchico costituiscono una terza categoria per cui ho valutato il bisogno di chiarimenti. Si tratta di titoli come maestro, Doge, Serenissimo. Il primo titolo, maestro, è entrato nell'uso comune del norvegese per indicare un insegnante di musica, un dirigente di coro o orchestra, o un compositore, ed è quindi usato nella traduzione senza la necessità di aggiungere spiegazioni. Anche il secondo titolo, Doge, esiste in norvegese, con il significato di “tittel for tidligere statsoverhoder i Venezia og Genova”<sup>77</sup>. In questo caso è però più difficile decidere se sia necessaria una chiarificazione, in quanto questo vocabolo non è sicuramente di uso frequente in norvegese. Nonostante la probabilità che molti lettori norvegesi non conoscano il significato del vocabolo, ho scelto di non aggiungere una nota esplicativa in quanto la parola esiste in norvegese, ed il lettore che ne ignora il significato può facilmente trovarlo consultando un dizionario. Il terzo titolo, Serenissimo, non esiste in norvegese, e non esiste un titolo onorifico equivalente che si rivolge ad un capo di stato non monarchico. Presumo qui che il Serenissimo in questione sia il Doge, in quanto questo titolo era quello prevalente nel Settecento per indicare il capo della Repubblica di Venezia. Ho scelto di mantenere il titolo ‘il Serenissimo’ nella traduzione norvegese per evitare una perdita qualitativa, e di spiegare in nota il suo significato. Mantenendo questo titolo invariato si evita di perdere il riferimento storico che trasmette, e si permette al testo norvegese di avvicinarsi all'estraneità, all'italianità del testo originale.

#### 4.3.2. Chiarificazioni relativi al testo

Il testo della Banti presenta vari casi in cui chi traduce accusa la forza della tendenza deformante della chiarificazione. Il racconto è ricco di frasi complesse, piene di allusioni e riferimenti impliciti. È, a volte, difficile discernere se l'incertezza e l'ambiguità del testo siano dovuti alla maggiore capacità della lingua italiana rispetto a quella norvegese di trasmettere l'implicito, o se è il risultato di una scelta stilistica dell'autrice. È forse una combinazione, ed ho in ogni caso cercato, nella traduzione norvegese, di mantenere l'incertezza o l'ambiguità dell'originale, per fedeltà alla lettera, e per non sottrarre al lettore norvegese la libertà di interpretare le ambiguità del testo. Il testo è, ancora, ricco di termini che possono apparire meno chiari nella traduzione norvegese che nel testo italiano, e anche qui ho cercato di

---

<sup>77</sup> [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no), *Norsk ordbok*, lemma ‘doge’.



attenermi il più possibile all'originale, evitando, per quanto possibile, l'addomesticamento. Un esempio di quest'ultimo caso è l'impiego della parola 'ruota' nella descrizione di come Lavinia è arrivata all'Ospedale:

[...] tutte lo sapevano, alla Pietà, che era stata trovata nella ruota, ravvolta in un lembo di tela d'oriente.<sup>78</sup>

La parola 'ruota' designa qui quel cilindro girevole di legno, situato in un'apertura del muro dei conventi di clausura, mediante il quale si possono passare oggetti dall'esterno all'interno, e un tempo usato anche all'ingresso dei brefotrofi per permettere l'abbandono di neonati senza essere riconosciuti.<sup>79</sup> Questa definizione del vocabolo appare in un comune dizionario d'italiano, e questo fatto induce a pensare che il lettore italiano non troverà l'utilizzo estraneo o inusuale. La ricerca del vocabolo 'hjøl' in un dizionario norvegese invece non dà lo stesso risultato: non si trova nessun riferimento a questo significato, solo un generico "noe som minner om et hjøl" oltre alla definizione dell'uso corrente.<sup>80</sup> La ricerca di un termine norvegese che designi esattamente questo tipo di ruota non ha dato risultati, e 'hjøl' è quindi la traduzione impiegata, nella mancanza di un termine più specifico. Al lettore norvegese apparirà così meno immediato il significato di questo vocabolo, e ho considerato l'introduzione di una nota esplicativa. Tale introduzione non avrebbe cambiato la lettera del testo originale, ma avrebbe condizionato la lettura del testo norvegese, fornendo un aiuto forse superfluo. Tutti i lettori capiranno il senso principale della frase

[...] alle visste det, ved Pietà, at hun ble funnet i hjøl, tullet inn i en flik av et orientalsk seil.

e la maggior parte riuscirà sicuramente a capire di che tipo di ruota si tratti. L'alternativa a questa traduzione di tendenza estraniante è quella addomesticante di sacrificare il rispetto per l'originale alla scorrevolezza e chiarezza della traduzione. La versione inglese del racconto traduce infatti:

Everyone at the Pietà knew that she had been left at the door wrapped in a piece of eastern sail.<sup>81</sup>

Il significato principale della frase è conservato, ma è tolta al lettore la possibilità di apprendere il fatto che al tempo in cui è situato il racconto, i neonati potevano essere abbandonati in una ruota dedicata proprio a questo scopo.

---

<sup>78</sup> *Lavinia fuggita*, 90.

<sup>79</sup> Per la definizione esatta si veda [www.garazantilinguistica.it](http://www.garazantilinguistica.it), *Dizionario d'Italiano*, lemma 'ruota', significato nr. 3.

<sup>80</sup> [www.kunnskapsforlaget.no](http://www.kunnskapsforlaget.no), *Norsk ordbok*, lemma 'hjøl'

<sup>81</sup> *Lavinia is gone*, 203.

Un altro caso in cui sono stata tentata di introdurre spiegazioni non presenti nell'originale, è nel caso di vocaboli come 'scirocco' e 'soffeggi'. In entrambi i casi queste parole esistono in norvegese nella versione di 'sjirokko' e 'soffegger', con lo stesso significato che in italiano. I vocaboli non sono però di uso corrente in norvegese, e l'impiego comporterebbe un elevamento di registro linguistico, un leggero nobilitamento. Al contempo non esistono sinonimi più comuni, e per evitare questi vocaboli di registro elevato sarebbe necessario introdurre espressioni come 'varm vind fra sør' e 'sangøvelser'. In entrambi i casi, il prezzo della chiarificazione sarebbe una perdita di precisione e concretezza: lo scirocco non è solo un "varm vind fra sør", ma un "varm, tørr sørøstvind i Middelhavstraktene, sær. Italia og det nordlige Afrika"<sup>82</sup> e i "soffegger" non solo dei "sangøvelser", ma "sangøvinger som går ut på å øve opp eleven i å treffe de riktige tonene (en synger på tonenavnene do, re, mi, fa, sol, la, si)"<sup>83</sup>. Ho impiegato i vocaboli 'sjirokko' e 'soffegger' nella traduzione in norvegese, ritenendo in questo modo di rispettare la concretezza e la precisione della lettera dell'originale, e sono consapevole di sacrificare la chiarezza della traduzione per il lettore non familiare con questi termini. L'effetto estraniante, e forse alienante, di questa scelta consiste nel ricordare al lettore l'appartenenza del testo alla sfera culturale italiana, utilizzando termini che provengono dall'italiano e che, non essendo di uso comune in norvegese, attirano l'attenzione sulla loro italianità.

Appaiono nel testo espressioni ambigue o poco chiare che potrebbero richiedere un altro tipo di chiarimento rispetto a quelli finora trattati. Un esempio è la frase

Orsola e Zanetta avevano preso in mezzo Lavinia, Zanetta insisteva che si levasse la scarpa bagnata, lei ci avrebbe messo dentro il fazzoletto, tanto era larga, ma Lavinia diceva di no [...]<sup>84</sup>

In questo caso l'espressione "tanto era larga" contiene un'ambiguità impossibile da riportare in norvegese. L'aggettivo 'largo' può significare sia un'estensione fisica (vasto, ampio), sia una caratteristica personale (generoso). L'espressione può quindi essere interpretata in due modi: come una descrizione della scarpa (di dimensione sufficientemente grande per inserirvi un fazzoletto), o come una descrizione di Zanetta (generosa in quanto pronta ad offrire il suo fazzoletto per il benessere di Lavinia). Dalla costruzione grammaticale della frase non appare chiaro quali delle due versioni sia la più probabile, in quanto l'aggettivo "larga" al singolare femminile può riferirsi sia a Zanetta, soggetto della frase, sia alla scarpa. L'interpretazione apre ad entrambe le alternative: l'aggettivo può riferirsi alla generosità di Zanetta, creando un

<sup>82</sup> [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no), *Fremmedord*, lemma 'sjirokko'.

<sup>83</sup> *Ibid.*, lemma 'soffège'.

<sup>84</sup> *Lavinia fuggita*, 90.

contrasto tra la sua disponibilità e il rifiuto di Lavinia, e all'ampiezza della scarpa, sottolineando la validità logica della proposta di Zanetta. Per chi traduce la soluzione ideale sarebbe di riuscire a ricreare nella traduzione l'ambiguità dell'espressione originale, ma nell'impossibilità è costretta a fare una scelta, privando al lettore la libertà d'interpretazione. Ho scelto di optare per l'interpretazione di "largo" come "ampio", per due motivi. La scelta rispecchia l'uso più comune dell'aggettivo, e non ci sono, nel racconto, altri casi in cui si evidenzia la generosità di Zanetta in contrasto con l'ingratitude di Lavinia, anzi: Zanetta viene descritta come una ragazza semplice, buona, intenta ad aiutare senza secondi fini.

Effettuata la scelta interpretativa, bisogna scegliere come tradurre l'espressione. La traduzione letterale sarebbe 'så stor var den', ma all'interno della frase norvegese questa variante sembrerebbe sottolineare la grandezza della scarpa: "Zanetta insisterte på at hun skulle ta av seg den våte skoen, hun skulle legge inn lommeørklet, så stor var den". La frase appare goffa e poco chiara. Traducendo invece

Zanetta insisterte på at hun skulle ta av seg den våte skoen, hun skulle legge inn lommeørklet, den var stor nok til det, men Lavinia sa nei [...]

si sottolinea in modo più chiaro che la scarpa ha le dimensioni necessarie per introdurvi il fazzoletto, inserendo una piccola chiarificazione che condiziona relativamente poco la lettera dell'originale. È questa la variante che ho scelto di usare. Un'altra alternativa sarebbe stato di tradurre "Zanetta insisterte på at hun skulle ta av seg den våte skoen, den var stor nok til at hun kunne legge inn lommeørklet", introducendo così una chiarificazione totale che condiziona il ritmo della frase. Ho, in questo caso, scelto la traduzione che, secondo me, meglio bilancia il rispetto per la lettera dell'originale e la leggibilità della traduzione. La frase è impoverita tramite l'eliminazione dell'ambiguità, e leggermente chiarita per migliorarne la scorrevolezza, ma il ritmo originale non viene alterato.

Un altro tipo di chiarificazione che si fa presente durante il lavoro di traduzione è quando il testo originale appare incompleto. Un esempio è dato dalla seguente frase:

E anche in quella fresca mattinata, fatta per lo spasso e l'allegria, Zanetta e Orsola finirono per scaldarsi; ché Lavinia non sa vivere e allora è inutile metter su oratori e salmi che neanche il maestro Dalla Porta, se all'ultimo viene Chiara e si prende le lodi e il merito.<sup>85</sup>

La parte poco chiara è l'espressione "che neanche il maestro Dalla Porta", che omette la precisazione di cosa non sappia fare neanche il maestro. L'espressione completa sarebbe potuta essere "come non sa fare neanche il maestro Dalla Porta" o "ancora meglio del maestro

---

<sup>85</sup> Ibid., 93.

Dalla Porta”, visto che appare evidente dal resto della frase che è questo il significato dell’espressione. Il testo inglese, infatti, traduce:

Lavinia didn’t know how to live, and anyway there’s no point in creating oratories and psalms even better than Maestro Dalla Porta, if after all that Chiara gets all the praise and the credit.<sup>86</sup>

Nella traduzione norvegese ho invece scelto la variante

Lavinia vet ikke å leve og da er det bortkastet å sette opp oratorier og salmer som ikke engang maestro Dalla Porta, hvis Chiara kommer til slutt og tar rosen og æren.

In questo modo ritengo di rispettare la lettera dell’originale, riportando l’espressione ellittica che si lascia intendere dal resto della frase. Inoltre viene così mantenuto l’effetto stilistico dell’oralità della discussione tra Orsola e Zanetta.

Un altro esempio in cui chi traduce deve decidere se chiarire il testo originale è la frase

Non guardò neppure in faccia il Bertozzi, quando glielo proposero, tanto aveva fretta.<sup>87</sup>

La frase precedente riporta il dialogo di Orsola col maestro in cui gli trasmette la sua decisione di volersi sposare, e dovrebbe quindi essere facilmente comprensibile che il significato della frase è che Orsola accetta di sposare il Bertozzi appena le viene presentato come un possibile marito. La traduzione inglese riporta però

She was in such a great hurry she didn’t even look at Bertozzi when he proposed to her.<sup>88</sup>

È mantenuto l’uso del verbo ‘proporre’, che in inglese, oltre ad avere lo stesso significato del verbo italiano, ha anche il significato di “fare richiesta di matrimonio”<sup>89</sup>. Cambiando il soggetto del verbo (“Bertozzi proposed to her” invece di “glielo proposero”) viene dunque esplicitato il significato della frase, rendendolo più chiaro. Viene però anche alterata la descrizione del modo in cui la proposta avviene, in quanto dalla traduzione inglese si apprende che il Bertozzi si rivolge direttamente ad Orsola con una offerta di matrimonio, mentre nell’originale si legge che le viene presentato, probabilmente dalle suore dopo essere stato accettato dall’Ospedale. Anche se questo dettaglio non è fondamentale per l’andamento del racconto, è di interesse storico, in quanto non si sarebbe probabilmente permesso, in un convento nel Settecento, che un uomo si rivolgesse direttamente ad una giovane ragazza, tanto meno sarebbe stato considerato ammissibile lasciarli soli. Nella mia traduzione ho scelto di riportare la frase con “Hun så ikke Bertozzi i ansiktet engang, da hun fikk ham foreslått, slikt

---

<sup>86</sup> *Lavinia is gone*. 205.

<sup>87</sup> *Lavinia fuggita*, 111.

<sup>88</sup> *Lavinia is gone*., 220.

<sup>89</sup> [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), *Dizionario dell’Inglese*, lemma ‘propose’.

hastverk hadde hun”, proponendo così al lettore norvegese la stessa frase condensata che si trova nell’originale, resistendo alla tentazione di chiarirla per rendere più semplice e scorrevole la lettura.

#### **4.4. L’allungamento**

L’allungamento è, afferma Berman, una tendenza inerente al tradurre quanto tale, e “ogni traduzione è tendenzialmente più lunga dell’originale.”<sup>90</sup> In quanto segue saranno discussi due tipi di allungamento: quelli di carattere linguistico e quelli di carattere testuale.

##### **4.4.1. Allungamenti di carattere linguistico**

Anche se l’allungamento non ha, secondo Berman, una base essenzialmente linguistica, l’italiano presenta almeno due caratteristiche che richiedono un allungamento nel tradurre in norvegese: l’uso del participio passato e l’uso del gerundio.

###### **4.4.1.1. Il participio**

Il participio passato svolge le stesse funzioni sia in italiano che in norvegese: in entrambe le lingue il participio passato è una forma nominale del verbo, che è usato con valore di aggettivo o sostantivo, oltre a formare i tempi composti dei verbi. L’uso del participio passato con valore di aggettivo è comunque assai più frequente in italiano che in norvegese, e questo rappresenta una sfida per chi traduce. Un esempio è la frase seguente:

Questo era più spesso, legato di tela rossa e gialla: sembrava raccolto di terra dove si fosse sfasciato, alcuni fogli pendevano.<sup>91</sup>

La frase contiene due participi con valore di aggettivo, ‘legato’ e ‘raccolto’, ed entrambi si riferiscono al “grosso quaderno di musica” menzionato nella frase precedente. Il primo si traduce facilmente con il participio del verbo norvegese corrispondente: “Denne var tykkere, innbundet med rødt og gult lerret”. Si sarebbe potuto tradurre “Denne var tykkere og bundet inn med rødt og gult lerret” per ottenere una maggiore scorrevolezza, ma ho preferito rispettare la lettera dell’originale per evitare sia un allungamento sia un’alterazione del ritmo. Se avessi scelto di fare lo stesso per la seconda parte della frase, il risultato sarebbe stato

---

<sup>90</sup> Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, 46.

<sup>91</sup> *Lavinia fuggita*, 95.

“Denne var tykkere, innbundet med rødt og gult lerret: den så ut som plukket opp fra bakken hvor den hadde blitt ødelagt, noen ark hang ned.” Questa traduzione segue rigorosamente la lettera dell’originale, ma produce una frase che appare goffa e troppo condensata in norvegese. Un’alternativa potrebbe essere “Denne var tykkere og bundet inn med rødt og gult lerret, og så ut som om den hadde blitt plukket opp fra bakken hvor den hadde blitt ødelagt, noen ark hang ned”. Questa versione trasmette sicuramente il significato della frase originale, ma ne altera la lettera per ottenere una frase scorrevole in norvegese. È quindi necessario negoziare la scorrevolezza della traduzione con il rispetto per la lettera originale, e ho scelto una via intermedia, con cui ritengo di conciliare il desiderio di trasmettere l’italianità dell’originale (rappresentato qui dall’uso frequente dei participi passati) con la leggibilità della traduzione, mantenendo il primo participio invariato e allungando il secondo:

Denne var tykkere, innbundet med rødt og gult lerret: Den så ut som om den var plukket opp fra bakken hvor den hadde blitt ødelagt, noen ark hang ned.

È interessante osservare come la traduzione inglese trasmette la stessa frase, notando non solo l’effetto della forza deformante dell’allungamento, ma anche quelle dell’alterazione del ritmo (che verrà trattato più avanti) e della chiarificazione:

This book was thicker, with a red and yellow canvas cover. A few sheets stuck out as though it had been picked off the ground where it had fallen.<sup>92</sup>

La frase è divisa in due da un punto al posto dei due punti, il primo participio è eliminato, il secondo è allungato e l’ordine della seconda parte della frase è alterato. Il significato dell’originale è trasmesso in modo chiaro e scorrevole, ma lo stile scompare: la lettera viene sacrificata al senso. Paragonando la mia traduzione in norvegese con quella in inglese appare chiaro, secondo me, come sia relativamente modesto l’effetto addomesticante dell’allungamento del secondo participio nella totalità della frase.

Ci sono, ovviamente, tanti altri esempi di participi con valore di aggettivo nell’originale che, dal punto di vista della scorrevolezza, richiederebbero un allungamento in norvegese. La mia valutazione, in ogni singolo caso, è stata parallela a quella descritta sopra: se non si crea una frase eccessivamente goffa in norvegese, il participio viene mantenuto, altrimenti viene allungato. Ritengo così di trasmettere l’estraneità del testo, senza però rendere la traduzione (troppo) sgradevole alla lettura.

Bisogna separare i casi in cui la traduzione dei participi dipende da una valutazione stilistica (frasi condensate contro frasi allungate) dai casi in cui la valutazione dell’eventuale

---

<sup>92</sup> *Lavinia is gone*, 207.

allungamento dipende dalla comprensibilità della traduzione (l'allungamento e la chiarificazione si sovrappongono in questi casi). Un esempio di un caso in cui considero inevitabile un allungamento è nella frase

Allora Orsola non resse, la sua viltà si sciolse: deposto il cucchiaino volò per le scale.<sup>93</sup>

La traduzione letterale “Da holdt ikke Orsola ut, feigheten hennes oppløste seg: lagt ned skjeen fløy hun i trappene” non funziona in norvegese, che, almeno in questo caso, non riesce a trasmettere l'implicito nella stessa maniera dell'italiano. È necessario rendere esplicito il ‘dopo avere’ omesso, traducendo

Da holdt ikke Orsola ut, feigheten hennes oppløste seg: etter å ha lagt ned skjeen fløy hun i trappene.

Un caso simile è costituito dal participio ‘avvertita’ nella frase

Orsola soltanto, avvertita, aveva potuto seguire questi maneggi<sup>94</sup>

La traduzione letterale di ‘avvertita’ è ‘oppmerksom’, ma la traduzione “Bare Orsola, oppmerksom, hadde kunnet følge disse manøvrer” risulta poco chiara. Ho quindi preferito spiegare questo participio, causando un allungamento:

Bare Orsola, som var klar over situasjonen, hadde kunnet følge disse manøvrer

accettando anche qui che il norvegese non riesce a trasmettere l'implicito nello stesso modo dell'italiano.

L'ultimo esempio di traduzione di un participio passato che desidero discutere è quello del titolo del racconto, *Lavinia fuggita*. Questo titolo allude chiaramente alla fuga di Lavinia, ma non afferma l'azione del fuggire da parte di Lavinia (in tal caso il titolo sarebbe dovuto essere ‘Lavinia è fuggita’), ma descrive il suo essere fuggita, il risultato di un'azione, quello del fuggire, che non sappiamo come sia avvenuto: ha deciso liberamente di fuggire, o è stata obbligata? Ha compiuto, o è stata sottoposta a, qualche altra azione il cui risultato permette di descriverla con l'aggettivo fuggita? Questa frase incompleta rimane aperta, sospesa. In norvegese è difficile riportare queste sfumature. La traduzione letterale di ‘fuggita’ è ‘flyktet’<sup>95</sup>, che oltre ad essere il participio passato di ‘flykte’, corrisponde anche all'imperfetto indicativo. ‘Lavinia flyktet’ può quindi essere interpretato come una frase completa, se si considera ‘flyktet’ come forma verbale invece di un aggettivo. Normalmente l'aggettivo si

---

<sup>93</sup> *Lavinia fuggita*, 104-105.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 99.

<sup>95</sup> Si potrebbe utilizzare anche ‘rømt’, perdendo però la somiglianza sonora col vocabolo italiano.

antepone, in norvegese, al sostantivo che descrive, ma la variante ‘Flyktet Lavinia’ non riesce a evidenziare il valore aggettivale di ‘fuggita’, la frase suona piuttosto come una domanda in cui si è omesso il punto interrogativo. Ho perciò deciso di scegliere la traduzione ‘Lavinia flyktet’, in quanto viene così rispettata la lettera dell’originale, anche se il senso è leggermente alterato.

#### 4.4.1.2. Il gerundio

Il gerundio è una forma verbale che non esiste in norvegese, e si deve quindi, di volta in volta, valutare quale sia la traduzione appropriata. Non è tanto la trasmissione del significato, quanto il rispetto per la lunghezza e la struttura della frase a complicare la traduzione. L’uso del gerundio in italiano permette di costruire frasi dense, e la sfida per chi traduce consiste nel trasmetterne il significato senza allungare troppo la frase tradotta. Un esempio è dato dalla seguente frase:

Erano, invece, pochi passi: Don Antonio rientrava, batteva la bacchetta sul leggio, Orsola trasaliva indovinando il momento che Lavinia appoggerebbe l’orecchio alla porta chiusa, aspettando la prima nota dell’orchestra: ché soltanto così, ascoltando la musica che non contribuiva a formare, la sua pena trovava un po’ di requie.<sup>96</sup>

Data la lunghezza della frase, l’approccio traduttivo più semplice sarebbe stato di spezzarla, introducendo il punto al posto dei due punti, ottenendo così più libertà rispetto ad un eventuale allungamento nella traduzione dei gerundi. È questa la scelta della traduzione inglese:

But it was really only a few steps. Don Antonio would go back to the choir, beat the baton on the music stand. Orsola was startled: Lavinia must now be leaning her ear against the closed door, waiting for the orchestra’s first note. Only this way, listening to the music she didn’t help create, was her pain somewhat relieved.<sup>97</sup>

Quello che nell’originale è una singola frase, viene riportato come quattro frasi nella traduzione inglese, con oltre dieci parole in più rispetto all’originale. Il primo gerundio viene eliminato, gli altri due vengono mantenuti in frasi più brevi. Appare ovvio come questa traduzione privilegia la scorrevolezza e la trasmissione del senso, a scapito della struttura e del ritmo dell’originale. L’aumento del numero di parole non trova riscontro in un aumento della significatività: l’aggiunta non aggiunge quindi in realtà nulla, non fa che, come dice Berman, accrescere la “massa bruta” del testo. Nella traduzione in norvegese ho desiderato

---

<sup>96</sup> *Lavinia fuggita*, 104.

<sup>97</sup> *Lavinia is gone*, 214.



evitare sia di spezzare la frase, sia di aumentare il numero delle parole, essendo consapevole del fatto che queste scelte mi obbligano a creare una frase che apparirà lunga e contorta. La frase norvegese deve riportare non solo il significato ma anche la lettera dell'originale: si tratta di bilanciare le due esigenze, o, se vogliamo, le due fedeltà.

La traduzione da me scelta è la seguente:

Det var derimot få skritt: Don Antonio kom tilbake, slo taktstokken mot notestativet, Orsola for sammen idet hun gjettet øyelikket når Lavinia ville legge øret mot den lukkede døren, ventende på orkesterets første note: For bare sånn, lyttende til musikken som hun ikke bidro til å skape, fant hennes pine litt hvile.

La frase norvegese risulta composta da 52 parole invece di 48, un aumento dovuto alla necessaria introduzione del pronome personale 'hun' (due occorrenze) che non può essere omissivo in norvegese, e alla spiegatura del primo gerundio, 'indovinando', tradotto con 'idet hun gjettet'. I successivi due gerundi, 'aspettando' e 'ascoltando' sono invece stati tradotti con due participi presente che indicano la contemporaneità dell'azione con il verbo principale. Non possedendo il gerundio, il norvegese può usare il participio presente come sostituzione, anche se l'uso non è troppo frequente. L'impiego nella traduzione permette di rispettare la lunghezza della frase originale, e trasmette al lettore norvegese la struttura sintattica del testo italiano. Ho seguito la stessa logica per gli altri gerundi presenti nel testo: tutte le volte che il norvegese lo permette ho impiegato il participio presente nella traduzione, altrimenti ho scelto di spiegare la proposizione sottintesa dal gerundio. Un esempio interessante è dato dalla frase

Ma Lavinia, piangendo prima, scomparendo adesso, scrollava tutto l'edificio stravagante in cui viveva e portava a vivere chi le stava vicino.<sup>98</sup>

Il primo gerundio si traduce facilmente con 'gråtende', mentre il secondo difficilmente si può tradurre con 'forsvinnende' in quanto questo participio presente in norvegese ha assunto il significato di 'meget liten, ubetydelig'<sup>99</sup>. In questo caso sono quindi, nella mancanza di un sinonimo adeguato del verbo 'forsvinne', costretta ad allungare il secondo gerundio per poter trasmettere il significato dell'originale, e la frase tradotta risulta

Men Lavinia, først gråtende, nå ved å forsvinne, ristet hele den ekstravagante bygningen som hun bodde i, og som hun brakte de som stod henne nær til å bo i.

La tendenza deformante dell'allungamento esercita il suo potere sulla traduzione dei gerundi, ma tramite l'uso esteso del participio presente nella traduzione ne ho contenuto il più possibile l'effetto, ottenendo così una traduzione estraniante, in quanto questo uso rappresenta

---

<sup>98</sup> *Lavinia fuggita*, 98.

<sup>99</sup> [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no), *Norsk ordbok*, lemma 'forsvinnende'.

una forzatura rispetto all'uso comune del norvegese e contribuisce a trasmettere un senso di estraneità.

#### 4.4.2. Allungamenti di carattere testuale

Il testo originale presenta una serie di casi in cui chi traduce sente la tentazione di allungare per rendere più chiaro il significato al lettore della traduzione. La tentazione nasce da due motivi principali: l'ambiguità del significato e la concisione stilistica del testo originale; spesso i due motivi si sovrappongono. Un esempio si ha nella frase

Fu una bella esecuzione, sorbetti e, in sala, tutta la nobiltà [...] <sup>100</sup>

La funzione della parola 'sorbetti' all'interno della frase non appare chiara, e chi traduce è costretta a domandarsi quale sia il significato di questo vocabolo. Innanzi tutto deve verificare se la parola ha altri significati oltre all'uso comune di gelato o granita, ma la consultazione di due vocabolari smentisce questa ipotesi. <sup>101</sup> Verificato il significato lessicale si passa all'interpretazione: che valore ha questa parola all'interno della frase? Appare meno chiaro alla traduttrice (norvegese) che al lettore (italiano) del testo originale? Probabilmente il vocabolo è stato inserito per sottolineare la festosità dell'evento: si può assumere che la presenza di sorbetti o gelati fosse assai meno comune all'inizio del Settecento di quanto lo sia oggi, e che fosse riservata, appunto, ad eventi festosi o solenni. Presumendo che sia questo il valore simbolico, rimane a chi traduce il dubbio sui verbi omessi: si intende sottolineare la presenza dei sorbetti, o la loro consumazione da parte della nobiltà? La tentazione consiste qui nel completare una frase che appare incompleta. Per farlo la traduttrice dovrebbe però cambiare la frase in base ad una sua interpretazione, eliminando l'ambiguità del testo originale, e limitando la libertà interpretativa del lettore del testo tradotto. Oltre a chiarire il significato si distruggerebbe così anche lo stile conciso della frase, ottenendo una traduzione come per esempio: 'Det var en fin fremføring, det ble servert sorbéer og hele adelen var tilstede i salen'. Questa scelta traduttiva, oltre ad allungare, cede alla razionalizzazione, in quanto ricomponne la frase in base all'idea dell'ordine lineare del discorso, distruggendo quello che Berman chiama l'arborescenza dell'originale. Una scelta migliore è, secondo me,

---

<sup>100</sup> *Lavinia fuggita*, 106.

<sup>101</sup> Si vedano le seguenti definizioni: "Sorbetto: *s. m. (antiq.)* gelato, per lo più a base di succhi di frutta | (*estens.*) ghiacciata, granita molto fine | *diventare un sorbetto, (fig.)* intirizzire dal freddo." [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), *Dizionario d'Italiano*; e "Sorbetto: *s.m., arc.* Gelato, granita, oggi quasi solo *fig.: diventare un s.*, intirizzire dal freddo." In Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, (Firenze: Casa Editrice Felice Le Monnier, 1995), 1880.

di tradurre letteralmente la frase, che apparirà così incompleta nella traduzione come nell'originale. Ho scelto quindi la variante

Det var en fin fremføring, sorbéer og, i salen, hele adelen [...]

mantenendo sia l'ambiguità sia la concisione delle frasi, ma rischiando di provocare l'irritazione del lettore, che forse si chiederà che cosa siano questi sorbetti, e se la traduttrice abbia compreso bene la frase. È interessante notare come la traduttrice diventa visibile a causa del suo non intervenire sul testo, mentre avrebbe potuto preservare la sua invisibilità al lettore cambiando la frase e proponendo una traduzione scorrevole e addomesticante, meno fedele all'originale.

Un altro esempio in cui il desiderio di rispettare la lettera e mantenere la concisione dell'espressione va negoziato con il desiderio di chiarire il significato è nella frase

La luce rossa del tramonto le batteva in faccia, doveva vederci poco e infatti inciampò in una fretta di bambine che s'intestavano al gioco dei quattro cantoni.<sup>102</sup>

L'espressione in questione è qui 'una fretta di bambine', dove 'fretta' viene impiegato in maniera inusuale. Normalmente questo sostantivo viene utilizzato in espressioni come 'avere fretta di fare qualcosa' o 'fare qualcosa in fretta', e l'uso nell'originale di questo vocabolo contrasta con l'uso standard di un discorso lineare e non letterario. La traduzione letterale dell'espressione è 'en hast/hastverk av småjenter', che suona inusuale in norvegese come in italiano. Ho scelto di impiegare questa traduzione letterale per mantenere l'arborescenza, la non-linearità del testo, rispettando il carattere del testo originale. Emerge qui il confine spesso troppo categoricamente semplificato tra la traduzione di un testo narrativo e un testo poetico: mentre si ammette facilmente che la lingua di un testo poetico tradotto attiri l'attenzione su se stessa, si questiona spesso la qualità della traduzione se lo stesso succede in un testo narrativo. Quando la traduzione diventa opaca invece di essere trasparente, la traduttrice diventa visibile, e questo contrasta, come ha dimostrato Venuti, con la concezione dominante della traduzione nel mondo occidentale. Scegliendo di tradurre

Solnedgangens røde lys slo henne i ansiktet, hun måtte kunne se lite og hun snublet da også i en hast av småjenter som hadde satt seg fore å leke fire hjørners-leken.

trasmetto l'arborescenza dell'originale. Rendendomi visibile come traduttrice espongo, in verità, il testo originale, trasmettendo la poeticità del discorso, e rifiutando di adattare la traduzione all'ordine lineare del discorso.

---

<sup>102</sup> *Lavinia fuggita*, 95.

Ci sono casi in cui apparentemente non si può evitare un allungamento. Si veda per esempio l'espressione "nato di domenica sempre ride"<sup>103</sup>. Questa ellissi si potrebbe tradurre in norvegese con 'født på søndag alltid ler', ma il risultato appare goffo, e non riporta né l'oralità né il carattere proverbiale dell'enunciato, e si rivela di nuovo la maggiore capacità dell'italiano nell'esprimere frasi ellittiche. Appare evidente il bisogno di un allungamento, e rendendo esplicito l'ellisse si potrebbe tradurre 'den som er født på søndag ler alltid'. Questa variante è più scorrevole della precedente, ma continua a non trasmettere l'oralità e la proverbialità dell'espressione dell'originale. L'allungamento diventa qui in primo passo verso una soluzione che impedisca una perdita qualitativa, in quanto rende palese il fatto che una traduzione più scorrevole non aggiunge nulla rispetto a quella iniziale più goffa. Per rispettare la lettera dell'originale chi traduce deve qui trovare una soluzione alternativa, che rispetti il ritmo e lo stile proverbiale dell'originale. Così ho deciso di tradurre "Søndagsbarn er full av latter": questa soluzione mi permette di riportare la brevità dell'espressione originale, e di conservare contemporaneamente l'oralità e la proverbialità dell'originale.

#### **4.5. La nobilitazione**

L'effetto della tendenza deformante della nobilitazione, spiega Berman, è di produrre frasi 'eleganti' tramite una retoricizzazione abbellente: l'estetica completa la logica della razionalizzazione. Questa tendenza esercita probabilmente il suo poter in maniera molto più violento in una traduzione in francese che in una traduzione in norvegese, che non possiede lo stile retoricizzante della lingua letteraria francese. Inteso in senso stretto, la sfida relativa all'eleganza della traduzione qui in questione è piuttosto di ricreare in norvegese lo stile celebrato del testo originale, non di evitare di renderlo ancora più elegante. L'unico effetto che forse può rendere, in alcuni casi, il testo tradotto più 'nobile' dell'originale è quello che sorge quando i vocaboli di origine italiana vengono mantenute nella traduzione, comportando un elevamento di registro. Mi riferisco qui all'uso di parole come 'soffeggier', 'maestro', 'Doge', 'priorinne', 'novene'.

Se vogliamo intendere questa forza deformante sotto una prospettiva più ampia, è invece interessante analizzarla partendo dai concetti di addomesticamento e scorrevolezza introdotti da Venuti. La percezione di cosa sia 'bello' ed 'elegante' è inevitabilmente collegata ai gusti prevalenti nella cultura della lingua in cui si traduce, e la nobilitazione risulta così una variante estetizzante dell'addomesticamento. Nella cultura letteraria

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, 81.

contemporanea norvegese vengono considerate ‘eleganti’ frasi brevi e chiare piuttosto che frasi lunghe e complesse, e l’effetto della nobilitazione intesa come addomesticamento estetizzante si riassumono meglio sotto altre tendenze deformanti, quali quelle della razionalizzazione, della chiarificazione e della distruzione dei ritmi.

#### 4.6. L’impoverimento qualitativo

La sfida dell’impoverimento qualitativo è, forse, tra le tendenze deformanti, quella che ho trovato più difficile da affrontare. L’italiano presenta una ricchezza linguistica, secondo me, superiore al norvegese, e sono tanti i casi in cui mi è apparso difficile o impossibile riportare il valore sia denotativo che connotativo del testo originale. In quanto segue presenterò alcuni di questi casi, e discuterò la logica che ha condotto alle scelte traduttive effettuate.

I primi esempi che desidero trattare sono contenuti nella seguente frase:

Curioso e sveglio, il ragazzo si volta in su, e davvero come di uccelli smarriti remiga per la nebbia rarefatta un volo di foglie che l’aria conduce lentamente.<sup>104</sup>

Ci sono qui due vocaboli, il verbo ‘remigare’, e il sostantivo ‘volo’, che hanno un valore iconico, ossia che fanno immagine. Entrambi i vocaboli servono a descrivere la traiettoria dei fogli che cadono dalla finestra in alto, paragonando l’insieme dei fogli ad uno stormo di uccelli. Il verbo ‘remigare’ ha il significato sia, parlando di uccelli, del “battere lentamente e ritmicamente le ali volando”, che di “remare”<sup>105</sup>. Il significato principale in questa frase è il primo, in quanto il soggetto del verbo è “un volo di fogli” che viene paragonato a uccelli smarriti, ma tramite il secondo significato si fa riferimento al vogare di Iseppo. Il sostantivo ‘volo’ include tra i suoi significati, quello di “compiere una traiettoria in aria; l’essere lanciato a una certa altezza o il cadere dall’alto” e quello di “stormo: un volo di uccelli”. Il sostantivo descrive, contemporaneamente, il cadere delle foglie e la loro rassomiglianza a un stormo di uccelli. La sfida, per la traduttrice, consiste nel trovare dei vocaboli che trasmettono non solo il significato principale, ma anche le sfumature che creano la ricchezza iconica dell’originale.

Per il verbo ‘remigare’ è impossibile trovare un equivalente in norvegese che abbia sia il valore di ‘remare’ che di ‘volare in un certo modo’: bisogna privilegiare uno dei due significati nella traduzione. Dovendo scegliere mi sono sentita obbligata a preferire il significato principale, il “battere lentamente e ritmicamente le ali volando”, per mantenere il significato dell’intera frase. Non è, però, possibile trovare un verbo che abbia precisamente

---

<sup>104</sup> Ibid., 82

<sup>105</sup> [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), *Dizionario d’Italiano*, lemma ‘remigare’.

questo significato, e invece di tradurre l'azione ho tradotto l'effetto (il volare tramite il battere lento delle ali) con il verbo 'sveve'. È evidente l'impovertimento qualitativo: l'iconicità del verbo originale viene perso nella traduzione, e solo una parte del significato originale è preservato. Anche per il sostantivo 'volo' è impossibile trovare un equivalente in norvegese che designi sia la caduta dei fogli, sia la loro somiglianza ad uno stormo di uccelli. Si deve quindi scegliere uno dei due significati, decidendo se privilegiare l'effetto del cadere (designazione) o il valore iconico della rassomiglianza con un stormo di uccelli. Per compensare la perdita iconica nella traduzione del verbo 'remigare' ho scelto di tradurre 'volo' con 'flokk'. La frase tradotta diventa quindi:

Nysgjerrig og våken vender gutten seg oppover, og virkelig som bortkomne fugler svever en flokk med ark som luften langsomt leder i den tynne tåken.

Viene trasmesso il senso principale della frase, ma è evidente l'impovertimento rispetto all'originale: scompare il riferimento all'vogare di Iseppo, si perde la descrizione del movimento ritmico verso il basso dei fogli. L'immagine creata dalla frase tradotta è molto meno intensa di quella dell'originale.

Un altro esempio di iconicità difficile da tradurre in norvegese, è quella trasmessa dall'uso dei diminutivi<sup>106</sup>. Si veda per esempio l'espressione che introduce una serie di descrizioni nella frase

Erbetta verde fine fine, un gran prato; alberi di ciliegie lustre e rosse col gambo a forcinella, e fu annunziato che si potevano cogliere e mangiare senza aspettare la colazione.<sup>107</sup>

La descrizione "erbetta verde fine fine" sottolinea l'aspetto dell'erba tramite l'uso del diminutivo e l'impiego della ripetizione allitterativa "fine fine". Tramite la doppia descrizione visiva della qualità dell'erba e il rafforzamento sonoro dell'allitterazione, si crea un'immagine potente, che rafforza anche le successive descrizioni nella frase. Il norvegese costruisce il diminutivo accostando un aggettivo al sostantivo, ed erbetta si deve quindi tradurre per esempio 'fint gress', e, conseguentemente, "erbetta verde" diventa 'fint og grønt gress'. In questo modo si sottolinea esplicitamente la qualità fine dell'erba, e diventa impossibile riportare la seconda parte della descrizione senza incorrere in una ripetizione goffa e strana. Per compensare questa perdita si sarebbe potuto introdurre un terzo aggettivo nella traduzione, ma per fare ciò si dovrebbe scegliere di introdurre una qualità non presente nell'originale,

---

<sup>106</sup> Lo stesso vale per le altre forme di alterazione linguistica tramite la suffissazione, ossia il diminutivo, l'accrescitivo, il vezzeggiativo e il peggiorativo. Si veda, per esempio, la discussione relativa alla traduzione di "quadernaccio" (*Lavinia fuggita*, 83) sotto il paragrafo 4.12.2 Distribuzione delle forme tipiche del parlato.

<sup>107</sup> *Lavinia fuggita*, 92.

traducendo per esempio ‘fint, mykt og grønt gress’, rafforzando così l’immagine. Per fedeltà all’originale ho scelto la prima variante, accettando la perdita iconica che essa comporta.

Un altro esempio in cui la mia traduzione privilegia la designazione a scapito dell’iconico è nella traduzione dell’espressione “bastarda di una levantina”<sup>108</sup>, usata dalla Priora per descrivere Lavinia dopo la sua scomparsa. Un’interpretazione letterale della frase potrebbe essere ‘figlia illegittima dell’Oriente’, una descrizione dopotutto giustificabile di Lavinia, che è stata trovata nella ruota dell’Ospedale avvolta in un lembo di una vela d’oriente. Entrambi gli aggettivi hanno però una connotazione negativa: ‘bastardo’ può essere usato come ingiuria, e ‘levantino’ ha il significato figurativo di ‘persona scaltra e infida’, e l’esclamazione della Priora ha sicuramente un tono negativo. L’aggettivo ‘bastardo’ esiste in norvegese con lo stesso significato sia letterale che spregiudicativo dell’italiano, e ho, in questo caso, deciso di mantenerlo nella traduzione.<sup>109</sup> Per l’aggettivo ‘levantina’ è invece più difficile trovare una traduzione che mantiene entrambi i significati. Per mantenere la logica dell’espressione sono obbligata a conservare il significato di ‘persona proveniente del Levante’ ed ho scelto ‘orientaler’ come traduzione. L’espressione diventa quindi ‘bastard av en orientaler’, che, pur mantenendo il tono negativo, ha una minore ricchezza iconica dell’espressione originale. È interessante osservare il valore dell’esclamazione all’interno del racconto: l’usare il termine ‘bastarda’ come un’ingiuria in un orfanotrofio è sicuramente significativo, e nel farlo la Priora rivela la sua mancanza di rispetto per le orfane dell’Ospedale di cui è alla guida. Si è perso questo aspetto nella traduzione inglese, che ha preferito il tono spregiudicativo dell’espressione al suo significato letterale, traducendo “Levantine bitch”<sup>110</sup>, incorrendo quindi in una doppia perdita: iconica all’interno dell’espressione, e di contenuto rispetto al racconto.

Un altro caso in cui l’iconicità di un termine ha un valore interpretativo è nella seguente frase nelle ultime pagine del racconto:

Spesso, quando la serva che ha portato il lume s’è ritirata, [Orsola] fa un segno, e Zanetta, intende e soffia sulla fiammella, piace a tutte e due veder fiorire sui vetri, poco a poco, il lume del cielo notturno, fatuo e sottile come una presenza diafana, messaggio, come a loro sembra, di lontananza.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Ibid., 97.

<sup>109</sup> Il sostantivo ‘bastarda’ appare in altre due occasioni nel racconto: “Pompeo borbottava non so che di bastarda e squaldrinella”(p. 91) e “una bastardella può maritarsi come nulla a un nobiluomo” (p. 94). In entrambi i casi ho tradotto il vocabolo con ‘løsunge’ in quanto ‘bastard’ mi è sembrato, qui, di registro troppo elevato e di tono troppo spregiudicativo.

<sup>110</sup> *Lavinia is gone*, 209.

<sup>111</sup> *Lavinia fuggita*, 111.

Il vocabolo qui in questione è il ‘fatuo’ relativo al lume del cielo notturno. Il significato di questo aggettivo è, secondo il dizionario :

che è o si dimostra vuoto, superficiale, effimero: *comportamento, sentimento fatuo; persona fatua, vanesia* | *fuoco fatuo*, fiammella che appare nei cimiteri o in terreni paludosi per accensione spontanea di gas esalanti dal terreno (gli antichi attribuivano al fenomeno un significato soprannaturale, ritenendo che le fiammelle rappresentassero le anime dei morti); (*fig.*) cosa che non dura, che non ha sostanza; parvenza effimera<sup>112</sup>

Il lume descritto è quello della luce proveniente dal cielo notturno, derivante dalle stelle, dalla luna, o magari da una nave di passaggio. È una luce precaria, che può facilmente essere oscurata da una nuvola o da un cambio di rotta. Il significato principale dell’aggettivo ‘fatuo’ è quindi qui ‘effimero’, ma il riferimento al fuoco fatuo tramite l’impiego di proprio questo aggettivo è importante, in quanto si accenna così all’anima di Lavinia scomparsa, forse morta. Questa allusione andrebbe mantenuta, in quanto costituisce uno dei pochi accenni, nel racconto, alla sorte di Lavinia. Ho quindi cercato di trovare un equivalente di ‘fuoco fatuo’ che si presti ad una traduzione che abbia anche il significato di ‘effimero’, ma senza risultati. ‘Alvelys’, ‘vettelys’, ‘blålys’, ‘lyktemann’ non mi hanno aiutato a trovare una traduzione soddisfacente, ed ho dovuto limitarmi a tradurre il significato principale, ‘effimero’ con l’aggettivo ‘flyktig’, accettando la perdita iconica.

L’ultimo esempio di impoverimento qualitativo che desidero discutere, è quello costituito dalla risposta di Lavinia a Zanetta, quando quest’ultima le chiede cosa abbia fatto per finire nel secchiaio a scolare legumi: “consumo la musica”<sup>113</sup>. Questa risposta enigmatica esige uno sforzo d’interpretazione per essere compresa: ‘la musica’ non è un complemento diretto consueto per il verbo ‘consumare’. Questo verbo può significare “logorare o esaurire”, “mangiare o bere”, o anche “portare a compimento”<sup>114</sup>. Pare poco probabile che Lavinia intenda dire che logora o esaurisce la musica, in quanto il suo rapporto con la musica è sicuramente di carattere positivo. Potrebbe voler esprimere che si nutre di musica, che la consuma come altri consumano acqua e cibo per mantenersi vivi; oppure potrebbe voler esprimere che porta a compimento la musica, che la musica attraverso di lei si eleva alla perfezione. Tramite l’utilizzo di questo verbo si crea un’immagine di Lavinia che si nutre di musica, che la assorbe per ricavarne energia, che la digerisce e restituisce in forma migliorata; e contemporaneamente non è lontana l’immagine di una Lavinia che non solo consuma, ma si consuma, che si strugge nel suo rapporto intenso e continuo con la musica.

---

<sup>112</sup> [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), *Dizionario d’Italiano*, lemma ‘fatuo’.

<sup>113</sup> *Lavinia fuggita*, 107.

<sup>114</sup> [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), *Dizionario d’italiano*, lemma ‘consumare’.



Purtroppo non esiste, in norvegese, un verbo che contiene tutti questi significati e sfumature, e sono, di nuovo, obbligata a scegliere uno dei significati. I verbi ‘fortære’ e ‘fullbyrde’ riportano ciascuno dei due significati principali, e ho deciso di tradurre “Jeg fullbyrder musikken”. Ho scelto di trasmettere questa interpretazione al lettore norvegese perché è il non saper resistere alla tentazione di dialogare con la musica che si rivolge a lei, di comporre essa stessa delle risposte, che ha condotto Lavinia al secchiaio. È però evidente che l’immagine trasmessa dal testo così tradotto è più debole di quella trasmessa dall’originale.

Questi esempi hanno mostrato com’è stato impossibile evitare, nel processo traduttivo, un impoverimento qualitativo che consiste in una perdita di iconicità. Il lettore norvegese si trova di fronte un testo più chiuso, meno colorito e meno ricco di ambiguità e possibilità di interpretazione rispetto al testo originale.

#### **4.7. L’impoverimento quantitativo**

Come già menzionato, l’italiano possiede un vocabolario più ricco di quello norvegese, e questo fatto contribuisce a rendere difficile il non verificarsi di una dispersione lessicale nel processo traduttivo. “La grande prosa romanzesca o epistolare”, afferma Berman, “è ‘abbondante’”, in quanto “essa presenta, ad esempio, dei significanti non fissati, nella misura in cui ciò che importa è che, per un significato, ci sia una molteplicità di significanti.”<sup>115</sup> Il racconto qui in questione presenta una serie di esempi dell’utilizzo di diversi significanti per un solo significato. Inoltre ci sono casi in cui l’originale utilizza vocaboli che esprimono lo stesso significato di base, ma con sfumature diverse che vengono perse nella traduzione in norvegese. Analizzerò in quanto segue esempi di entrambe queste categorie.

##### **4.7.1. Riduzione del numero di significanti**

Le imbarcazioni sono una presenza costante nel racconto, dal barco di Iseppo che lo apre, ai barconi di levante che solcano il mare osservato nel buio da Orsola e Zanetta alla sua conclusione. Appaiono ben nove significanti diversi per indicare il significato di imbarcazione’: ‘barco’, ‘battello’, ‘barcone’, ‘barca’, ‘nave’, ‘vascello’, ‘vela’, ‘veliera’ e ‘chiatta’. Secondo il dizionario on line di Garzanti linguistica<sup>116</sup> ‘barco’ indica i “velieri da trasporto con più di un albero”, oppure semplicemente “barca”; ‘battello’ indica una

---

<sup>115</sup> Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, 49.

<sup>116</sup> Tutte le definizioni sono tratte da [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), *Dizionario d’Italiano*.

“imbarcazione a remi o dotata di un piccolo motore” oppure una “grossa imbarcazione per la navigazione lacustre o costiera”; ‘barcone’ è un accrescitivo di barca, e designa in particolare una “grossa imbarcazione per il trasporto di merci”; ‘barca’ si riferisce ad una “imbarcazione di piccole dimensioni” oppure “qualsiasi natante da diporto, anche di grandi dimensioni”; ‘nave’ indica un “galleggiante di notevoli dimensioni, fornito di propri mezzi di propulsione e adibito al trasporto di persone e cose, oppure impiegato, con speciali caratteristiche tecniche e d’armamento, in attività belliche”, oppure “all’epoca dei grandi velieri, tipo di attrezzatura consistente in tre alberi a vele quadre” o, ancora, semplicemente “barca”; ‘vascello’ designa “la nave più grande e potente della marina velica da guerra”; ‘vela’ indica, per metonimia, un’imbarcazione a vela”; ‘veliera’ si riferisce ad una “nave, bastimento a vela”; e, infine, ‘chiatta’ indica un “grosso natante a fondo piatto, usato in porti, laghi, fiumi e canali per trasportare merci o per traghettare persone”. Vediamo come i significati di questi nove significanti si intrecciano, e possono fungere come sinonimi l’uno dell’altro. L’imbarcazione di Iseppo viene indicato, per esempio, sia con il significante ‘barco’ che ‘battello’<sup>117</sup>, e le imbarcazioni che trasportano le ragazze alle Zattere vengono designate sia con ‘barconi’ che ‘vascelli’<sup>118</sup>. La sfida per chi traduce è, chiaramente, di riportare questa ricchezza di significanti nel testo tradotto. Sono riuscita a risolvere la sfida solo in modo molto parziale: i nove significanti dell’originale sono diventati quattro nel testo tradotto. ‘Barco’, ‘battello’, ‘barcone’, ‘barca’ e ‘nave’ vengono tradotti con ‘båt’; ‘chiatta’ viene tradotto con ‘pram’; ‘vela’ e ‘veliera’ vengono tradotti con ‘seilbåt’ e ‘vascello’ viene tradotto sia con ‘seilbåt’ che ‘skip’. Nel processo traduttivo ho dovuto cercare di capire se i significati di questi significanti fossero fissati o meno, cioè se avessero un valore preciso nell’originale che li distinguesse dal significato generico di ‘imbarcazione’. Per i vocaboli ‘chiatta’, ‘vela’, ‘veliera’ e ‘vascello’ sono riuscita a trovare degli equivalenti in norvegese che esprimono le peculiarità di questi termini. I rimanenti cinque significanti sono assai meno fissati, e non pare esserci una logica precisa che possa spiegare l’utilizzo di un significante rispetto ad un altro. La soluzione avrebbe potuto essere di impiegare, in norvegese, dei sinonimi neutri di ‘båt’, per rispecchiare la ricchezza di significanti dell’originale nella traduzione. Il problema è che i sinonimi quale ‘jolle’, ‘holke’, ‘skute’ hanno tutti un valore leggermente diverso rispetto a ‘båt’ (barca piccola, barca vecchia, barca di media/grande dimensione).

Ci sono altri esempi, anche se meno estesi, di perdita di significanti dovuta al fatto che il norvegese possiede un numero minore di sinonimi rispetto all’italiano: ‘libro’, ‘volume’ e

---

<sup>117</sup> *Lavinia fuggita*, 81-82.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 88-89.

‘scartafaccio’ vengono, per esempio, tutti tradotti con ‘bok’, e ‘portello’, ‘porta’<sup>119</sup>, ‘uscio’ e ‘battente’, vengono tradotti con ‘dør’.

#### 4.7.2. Perdita di sfumature

Un altro tipo di dispersione lessicale avviene quando il norvegese è incapace di riportare le sfumature di vocaboli italiani di significato leggermente diverso tra di loro. Un esempio è costituito dai verbi ‘mangiare’, ‘cenare’ e ‘merendare’. Il primo verbo ha il significato<sup>120</sup> generico di “ingerire alimenti solidi o semisolidi masticandoli e deglutendoli; consumare un pasto” e si traduce facilmente con ‘spise’. Il secondo significa semplicemente “consumare la cena”, e l’ultimo “far merenda”, ossia consumare lo “spuntino che si fa nel pomeriggio, fra il pranzo e la cena”<sup>121</sup>. ‘Cenare’ si può tradurre con ‘spise middag’, ma bisogna valutare l’effetto sul ritmo della frase in cui il verbo appare. Nella frase “«Cenato o non cenato, tutte a letto» vociava la Priora”<sup>122</sup> si rovinerebbe il ritmo introducendo ‘middag’, e la traduzione “«Spist eller ikke spist, alle til sengers» hoiet priorinnen” funziona molto meglio di ‘middag spist eller ikke spist’ o anche ‘spist eller ikke spist middag’. Bisogna quindi negoziare l’alterazione del ritmo con l’impoverimento qualitativo, ed in questo caso mi è sembrato più importante mantenere il ritmo dell’enunciato, anche per conservarne l’oralità, che evidenziare di quale pasto si tratti, un’informazione che il lettore può in ogni modo facilmente dedurre dal contesto. La traduzione dell’ultimo verbo, ‘merendare’, è più complicata, in quanto non esiste né il verbo, né il sostantivo ‘merenda’ in norvegese. Il sostantivo composto ‘mellommåltid’ potrebbe forse funzionare come traduzione in alcuni casi, ma ‘å spise et mellommåltid’ è un’espressione piuttosto goffa. Nel tradurre, per esempio, la frase “Nel giardino merendarono”<sup>123</sup> non funziona la variante “I hagen spiste de et mellommåltid”: il ritmo risulta cambiato, e si altera il significato della frase, in quanto il ‘mellommåltid’ pare indicare che più tardi ci sia un altro pasto, magari nello stesso giardino. A mio parere bisogna tralasciare anche qui l’informazione riguardante il tipo di pasto, traducendo “I hagen spiste de” che rispecchia in maniera migliore sia il ritmo che il senso compiuto della frase. Vediamo dunque che in questo caso si ha sia un impoverimento quantitativo tramite la perdita di significanti

---

<sup>119</sup> Inoltre vengono usati i diminutivi porticciola e porticina. Per la discussione relativa all’alterazione linguistica tramite la suffissazione si veda il punto 4.6 relativo all’impoverimento qualitativo.

<sup>120</sup> Tutte le definizioni sono tratte da [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), *Dizionario d’Italiano*.

<sup>121</sup> Nell’uso corrente, merenda indica anche per lo spuntino tra la colazione e il pranzo.

<sup>122</sup> *Lavinia fuggita*, 97.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 92.

nella traduzione, sia una perdita di concretezza dovuto all'astrazione causato da una sostituzione di verbi specifici con un verbo più generico.

Abbiamo visto come l'effetto della tendenza deformante dell'impoverimento quantitativo agisce sul testo tradotto tramite una dispersione lessicale che lo rende meno "abbondante" dell'originale, e una perdita di concretezza che comporta anche un appiattimento, un'omogeneizzazione della traduzione.

#### 4.8. L'omogeneizzazione

Di fronte ad un'opera eterogenea, spiega Berman, il traduttore ha la tendenza ad unificare, a omogeneizzare ciò che è dell'ordine del diverso, del disparato. Una traduzione in cui questa tendenza si sia fatta valere sarà quindi più scorrevole rispetto ad una traduzione in cui si è tentato di riprodurre l'eterogeneità dell'originale. L'omogeneizzazione raggruppa la maggior parte delle tendenze del sistema di deformazione, ed è, nel caso del testo qui in questione, in particolare la risultante della razionalizzazione, la chiarificazione, la nobilitazione, l'impoverimento qualitativo e l'impoverimento quantitativo.

Nel trattare la **razionalizzazione** ho mostrato come ho cercato di rispettare la punteggiatura e l'ordine delle frasi, per mantenere il più possibile la struttura arborescente dell'originale. In questo modo credo di aver evitato di appiattire il testo eliminando la differenza, per esempio, nella struttura delle frasi che descrivono i pensieri di Iseppo, e quelle, più eleganti, relative ai ricordi di Lavinia. La traduzione inglese, invece, ha scelto di cambiare la punteggiatura, spezzare le frasi per renderle più corte e riorganizzarle quando necessario per produrre una traduzione scorrevole. Il risultato è che lo stile della traduzione inglese risulta molto più uniforme sia dell'originale che della traduzione norvegese.

Anche per **chiarificazione** è necessario escogitare una strategia di resistenza che contribuisca a mitigare l'effetto omogeneizzante. Un esempio può essere nella frase seguente:

E anche quelli di casa Bertozzi, assuefatti alla sua visita quotidiana, ancor non smettevano di trasalire ai tre colpi misurati e secchi di una mano così piccina, mentre li avresti detto di un messo della Dominante.<sup>124</sup>

L'espressione che sfida chi traduce è 'la Dominante', un nome usato per indicare, per antonomasia, Genova ai tempi della repubblica aristocratica. La Dominante è un nome proprio non traducibile con il suo significato ('den Dominerende' non funzionerebbe), ma neanche semplicemente con il nome della città che indica: i tre colpi misurati sembrano

---

<sup>124</sup> Ibid.,85.

appartenere ad un messo della Dominante non perché proveniente da Genova, ma perché di suono fermo, deciso e quasi minaccioso come proveniente da un'autorità a cui non si può non obbedire. La traduzione inglese ha preferito trasmettere solo quest'ultimo significato, traducendo "a messenger from the Devil", assicurando una lettura semplice. Nella traduzione norvegese ho invece preferito mantenere 'la Dominante', trattando questo nome proprio come tutti gli altri del racconto, riportati nella loro versione originale italiana, e aggiungendo una nota esplicativa. Così facendo ho mantenuto l'elemento estraneo, evitando di privare il testo di un riferimento culturale.

L'**impoverimento qualitativo** comporta una omogeneizzazione del testo tramite la perdita di iconicità. Il testo norvegese crea un numero minore di immagini, è più chiuso e meno ricco di ambiguità. L'**impoverimento quantitativo** comporta, come già notato sopra, una omogeneizzazione della traduzione tramite una dispersione lessicale. Il testo norvegese presenta un numero minore di significanti, una diversificazione linguistica inferiore rispetto al testo originale.

#### 4.9. La distruzione dei ritmi

Il desiderio di riportare l'*italianità* dell'originale nel testo tradotto, mi ha portato a dedicare al ritmo un'attenzione particolare. La prosa letteraria, afferma Berman, non è meno ritmica della poesia, anzi: è una "molteplicità intrecciata di ritmi"<sup>125</sup>. Il ritmo è qui inteso non, nel senso stretto della metrica, come l'alternarsi, secondo determinati schemi, di sillabe lunghe e brevi, o toniche e atone, ma, nel seno più esteso, come l'andamento generale di un periodo, di una frase o di un intero testo. Il ritmo di *Lavinia fuggita* può essere analizzato, almeno, sotto due prospettive: il ritmo narrativo e il ritmo della frase.

Il ritmo narrativo del racconto non è lineare, ma un continuo intrecciarsi tra passato e presente, un susseguirsi di descrizioni della situazione presente (nel tempo della storia) di Orsola e Zanetta, e il resoconto degli avvenimenti che precedettero la scomparsa di Lavinia. L'andamento è ondulante, quasi come un'opera musicale: l'alternarsi "tra vissuto e ricordo, nei 'bisbigli notturni', le armonie, il canto, le fantasticherie e gli echi dei gesti non capiti, 'stampati nella memoria', dopo quella fuga in terre lontane"<sup>126</sup> crea un contrappunto narrativo che costituisce una rispondenza col soggetto musicale del racconto. Questo movimento della massa della prosa produce una tensione ritmica difficile da distruggere anche per la traduzione

---

<sup>125</sup> Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, 50.

<sup>126</sup> Enza Biagini in Banti, *Le donne muoiono*, 12.

più addomesticante, in quanto è costituita dagli elementi narrativi che vengono tradizionalmente sempre rispettati nelle traduzioni occidentali. Anche la traduzione norvegese riporta il ritmo narrativo dell'originale, grazie al succedersi inalterato degli elementi narrativi.

Il ritmo delle frasi è, invece, molto più suscettibile all'effetto della traduzione. La prima decisione che si deve prendere è se rispettare la punteggiatura dell'originale. La decisione su questo punto rivelerà se l'atteggiamento di base di chi traduce è addomesticante o estraniante. Il rispetto della punteggiatura dell'originale produrrà, probabilmente, frasi di ritmo diverso da quello incontrato normalmente in testi della lingua in cui si traduce, mentre l'alterazione rispetto all'interpunzione dell'originale risulterà in un ritmo che corrisponde all'uso standard della lingua d'arrivo. La stessa logica vale per l'ordine delle frasi: anche qui chi traduce deve scegliere se privilegiare la lettera, rispettando la struttura delle frasi dell'originale anche quando il risultato è una traduzione alienante, oppure se preferire la scorrevolezza, riordinando le frasi secondo la logica e le convenzioni della lingua d'arrivo. Come ho già spiegato sotto il paragrafo dedicato alla razionalizzazione, la mia scelta è stata di rispettare sia la punteggiatura (fatta eccezione per la virgola) sia l'ordine delle frasi dell'originale. Questa scelta è stata un presupposto per poter conservare il ritmo originale delle frasi.

Una frase breve e apparentemente semplice può servire ad illustrare il valore di questa premessa:

Occorreva, a Lavinia, un coraggio enorme, e non era Orsola a darglielo: no, purtroppo.<sup>127</sup>

La traduzione inglese sceglie di tradurre:

Lavinia needed enormous courage, and unfortunately Orsola wasn't there to give it to her.<sup>128</sup>

Il soggetto e il complemento cambiano posto nella prima proposizione, e i due punti sono eliminati nella seconda. Il risultato è che scompaiono due pause che scandiscono il ritmo della frase. Anche se la traduzione più scontata della prima proposizione in norvegese sarebbe stata 'Lavinia trengte et enormt mot', ho preferito tradurre:

Det var nødvendig, for Lavinia, med et enormt mot, og det var ikke Orsola som ga henne det: nei, dessverre.

In questo modo riesco a mantenere le pause grazie al fatto che non viene alterato l'ordine della frase, privilegiando il rispetto del ritmo originale invece della scorrevolezza.

---

<sup>127</sup> *Lavinia fuggita*, 104.

<sup>128</sup> *Lavinia is gone*, 214.

Un altro esempio in cui bisogna scegliere tra un'alterazione del ritmo e il produrre una frase estraniante in norvegese è lo seguente:

Seduto a prua, misura collo sguardo lo spazio del suo barco: qui gli sposi e i parenti, là le masserizie che non saranno poi tante, la sposa è un'orfanella, le orfanelle dell'Ospedale sono povere e questa è fortunata che si marita al Bertozzi, il più grosso mercante di Chioggia.<sup>129</sup>

La frase segue l'andamento del pensiero di Iseppo, e si conclude quando finisce la sua riflessione e la sua attenzione viene attirata da qualcos'altro. Ho ritenuto importante riportare nella traduzione il ritmo del pensiero continuato, senza interromperlo prima della sua naturale conclusione, e conservarne il tono orale, informale. La traduzione che ne risulta è la seguente:

Sittende i baugen måler han med blikket plassen i båten sin: her brudeparet og slektingene, der utstyret som vel ikke kommer til å være så mye, bruden er en foreldreløs pike, de foreldreløse pikene fra Barnehjemmet er fattige og denne er heldig som gifter seg med Bertozzi, den største handelsmannen i Chioggia.

Ci sono vari elementi che impediscono una lettura scorrevole. Innanzi tutto, la frase appare lunga, e potrebbe essere divisa dall'inserzione di uno o più punti, la ripetizione di 'orfanella' potrebbe essere evitata, e il pronome 'denne' potrebbe essere specificato con 'piken':

Sittende i baugen måler han med blikket plassen i båten sin. Brudeparet og slektingene her, utstyret, som vel ikke kommer til å være så mye, der. Bruden er en foreldreløs pike, og de foreldreløse pikene fra Barnehjemmet er fattige. Denne piken er heldig som gifter seg med Bertozzi, den største handelsmannen i Chioggia.

Questa frase è di una lettura più semplice, ma il ritmo dell'originale è spezzato, e appare poco chiaro dove finisce il pensiero di Iseppo, e dove subentra la voce del narratore. La traduzione inglese ha scelto di tradurre:

Seated at the prow he measures the barge with his eyes. The bride and groom and relatives here; the few household goods there, since the bride is an orphan. Orphans from the Home are poor, and this one is lucky to have married Bertozzi, the most important merchant in Chioggia.<sup>130</sup>

Oltre a spezzare il ritmo della frase, questa traduzione sostituisce la proposizione "che non saranno poi tante" con l'aggettivo "few", rendendo meno evidente il nesso logico tra la quantità delle masserizie e la situazione familiare della sposa. Vediamo come queste tre varianti traduttive trasmettono tutte l'informazione contenuta nella frase, ma come solo la prima variante mantenga il ritmo dell'originale. Gli esempi di questo tipo abbondano nel racconto, in quanto le sue frasi sono spesso lunghe e complesse. Si veda per esempio la frase:

---

<sup>129</sup> *Lavinia fuggita*, 81.

<sup>130</sup> *Lavinia is gone*, 196.

Li segue dunque con gli occhi, ma intanto spinge e aguzza lo sguardo da dove possa esser piovuto quello sciame che adesso il rio ne è pieno e paiono oche e papere screziate, galleggianti su uno stagno.<sup>131</sup>

Questa frase appare contorta e si potrebbe facilmente riscrivere, in italiano, per ottenere una maggiore scorrevolezza: ‘Li segue dunque con gli occhi, e spinge e aguzza lo sguardo verso il punto da cui possa essere piovuto quello sciame che adesso riempie il rio, e che pare di oche e papere screziate, galleggianti su uno stagno.’ La frase risulta così più elegante stilisticamente e più corretta grammaticalmente, ma al contempo soffre di una perdita di valore all’interno del racconto. Il soggetto della frase è Iseppo, che sappiamo è un ragazzo di umile provenienza che è malapena in grado di leggere, e la frase che descrive il suo agire rispecchia il suo modo di esprimersi. Il ritmo stentato e la pesantezza della frase vanno quindi riportati nella traduzione se chi traduce desidera rispettare le sfumature dell’originale. Nella mia traduzione ho resistito alla tentazione di migliorare la frase, lasciandola apparire goffa:

Han følger dem dermed med øynene, og flytter og spisser samtidig blikket dit hvor denne svermen kan ha øst ned fra og som kanalen nå er full av, og som ser ut som mønstrede gjess og ender som flyter på en dam.

Un altro elemento che condiziona il ritmo delle frasi dell’originale è l’uso delle allitterazioni. Questa figura retorica, che consiste nel ripetere suoni o sillabe omofone all’inizio o all’interno di parole successive, contribuisce a scandire il ritmo della frase in cui appare. A volte mi è stato possibile riprodurre l’allitterazione dell’originale, come per esempio nella frase “la Priora era entrata in un bel padiglione”<sup>132</sup>: potendo scegliere se tradurre ‘fin paviljong’ oppure ‘pen paviljong’ ho scelto l’ultima variante; oppure nella traduzione di “quelle degli Ospedaletti vanno via come monache”<sup>133</sup> ho preferito ‘går avgårde’ invece di ‘drar avgårde’. Altre volte mi è riuscito parzialmente, come nell’espressione “guardandole le mani macchiate d’inchiostro”<sup>134</sup>, che ho tradotto con “mens hun så på hendene hennes flekket med blekk”: invece di due allitterazioni che si intrecciano (MANi-MA-CCHIate-d’inCHIostro), ne risultano due separate (HENdene-HENnes, FLEKKet-bleKK). Altre volte ancora non mi è riuscito affatto: in casi come “perluSTrare CANali e CALLi di tutto il seSTiere”<sup>135</sup>, tradotto con “gjennomsøke kanaler og smug i bydelen” oppure “GONfiando le GOte, Battendo il Piede, picchietTAndo con le diTA”<sup>136</sup>, tradotto con “hun

---

<sup>131</sup> *Lavinia fuggita*, 82-83.

<sup>132</sup> *Ibid.*, 92.

<sup>133</sup> *Ibid.*, 89.

<sup>134</sup> *Ibid.*, 100.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 96.

<sup>136</sup> *Ibid.*, 96.



blåste opp kinnene, trampet med foten, trommet med fingerne”. Quando ho dovuto scegliere tra l’allitterazione e la designazione ho privilegiato la designazione, sacrificando il ritmo.

Abbiamo visto come la forza deformante della distruzione dei ritmi agisce sul ritmo della frase, e come la mia strategia di resistenza, che privilegia la lettera dell’originale alla scorrevolezza della traduzione, ha prodotto frasi che potranno apparire lunghe e contorte ad un lettore norvegese. Per quanto riguarda l’uso dell’allitterazione invece, il ritmo ha dovuto cedere alla trasmissione del significato.

#### **4.10. La distruzione dei reticoli significanti soggiacenti**

Berman sostiene che ogni opera comporta un testo “soggiacente” dove alcuni significanti chiave si rispondono e s’incatenano, e che la traduzione che non trasmette questi reticoli distrugge uno dei tessuti significanti dell’opera. In *Lavinia fuggita*, uno di questi reticoli è costituito dall’incatenamento dei significanti relativi al volare, alla vicinanza al cielo. I vocaboli si trovano sparsi nel racconto, e con maggiore frequenza nelle prime ed ultime pagine: *colombo* (p. 82) – *beccata d’uccello* (p. 82) – un *volo* di fogli (p. 82) – *remigare* (p. 82) – *allocco* (p. 83) – *pigolare* (p. 83) – profilo *aquilino* (p. 87) – *farfalle* (p. 91) – vicino al *cielo* (p. 108) – voce di *uccelli* (p. 108) – volo (p. 108) – una voce sotto il *cielo* (110).

Vediamo come queste parole formano un insieme isotopico che, in un certo senso, riassume e commenta il racconto. L’“immenso Colombo” che si lagna nel cielo velato dà inizio alla catena, seguito dalla “beccata d’uccello” del primo foglio di note che colpisce Iseppo; la beccata è seguita da un volo di fogli che remiga per l’aria come uccelli smarriti. Iseppo viene descritto come un’allocco, e le ragazze della Pietà sono paragonate a dei pulcini tramite il loro pigolio dietro le grate della Pietà. Lavinia è invece comparata, tramite la descrizione del suo profilo, ad un’aquila, uccello noto per la sua intelligenza. Sono significativi questi paragoni: l’aquila è un uccello solitario, pienamente capace di volare e di vivere in condizioni difficili; i pulcini invece non sanno volare, e vivono in gruppo. Segue il riferimento alle “vele di tutti i colori delle farfalle”, un riferimento alle vele colorate come quella in cui è stata trovata Lavinia, vele simbolo di libertà associate anche esse al volo tramite il richiamo delle farfalle. Si arriva poi a Lavinia, all’“unico spasso che la tenti: trovarsi così vicina al cielo”, circondata da un “sussurro fitto come di uccelli”, fantasticando del “Volo: non credi che si volerebbe a buttarsi?”. La catena si conclude con l’immagine della pianura senza limiti, dove “Lavinia non è che una voce sotto il cielo”. Il volo che apre il racconto, quello dei fogli, diventa

un'anticipazione di quello che, forse, sarà il destino di Lavinia, la sua scelta di libertà, il suo volo solitario in contrasto con la sorte delle sue compagne incapaci di affrontare l'ignoto.

È importante preservare questa catena nel processo traduttivo, ed il lavoro è facilitato dal fatto che il contesto in cui si trovano i singoli anelli esige o giustifica il loro impiego. Il primo vocabolo, 'colombo', si traduce facilmente in norvegese con 'due': "en voldsom *due* som jamrer på den tilslørte himmelen", e il prossimo anello, "come una *beccata d'uccello*" con "som fra et *fuglenebb*". Il terzo elemento, "un *volo* di fogli" è, come si è visto in precedenza, più difficile da tradurre in tutta la sua ricchezza. È la prima volta che viene impiegato questo vocabolo, che può indicare la capacità di volare, l'azione del volare, uno stormo di uccelli, il compiere una traiettoria in aria e lo spaziare liberamente con al mente.<sup>137</sup> Tutti questi significati si relazionano, in modi diversi, al racconto, hanno un valore allusivo, ma nel tradurre bisogna privilegiarne uno. Ho scelto di tradurre "en *flokk* med ark", perdendo almeno parzialmente l'anticipazione del possibile volo di Lavinia, ma mantenendo il significato di 'stormo'. Il quarto anello, 'remigare' è stato tradotto con 'sveve', che significa "gli gjennom luften: flyet, måken svever over vannflaten / hopperen svever mot nedslaget"<sup>138</sup> e che mantiene quindi il senso di un volo controllato, elegante. Il quinto elemento della catena, "come un *alocco*" è impiegato per descrivere il modo in cui Iseppo osserva il cadere delle foglie. Si sarebbe potuto tradurre il significato figurato del vocabolo (stupito e attonito), ma traducendo "*dompap*", che significa sia 'ciuffolotto' che 'persona stupida', riesco a mantenere sia il senso figurato e la parte, in questo contesto, più importante del significato letterale, ossia quello di 'uccello'. Anche nel tradurre il sesto anello, "ragazze che *pigolavano*" con "jentene som *kvitret*" ho mantenuto il paragone agli uccelli, ma non specificamente ai pulcini. Avrei potuto tradurre con 'kakle', 'chiocciare', sostituendo il riferimento ai pulcini con quello alle galline, ma mi è sembrato sbagliato paragonare le figliole a delle galline, ed ho preferito il verbo più elegante 'kvitre'. La settima componente è la descrizione del 'profilo *aquilino*' di Lavinia. In norvegese esiste 'ørnenese' e 'ørneblikk', ma non 'ørneprofil'. Per assicurare una lettura scorrevole avrei quindi potuto tradurre, per esempio, 'krum profil', ma per non spezzare la catena ho scelto 'ørneprofil'. L'ottavo elemento, "vele di tutti i colori delle *farfalle*" si traduce facilmente con "seil i alle *sommerfuglenes* farger", e il nono, "trovarsi così vicina al *cielo*" con "å befinne seg så nærme *himmelen*". Il "sussurro fitto come di *uccelli*", decimo anello, è tradotto con "tett mumling som fra *fugler*", e l'undicesimo, 'volo' è stato tradotto, in un primo momento, con 'jeg flyr'.

<sup>137</sup> [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), *Dizionario d'Italiano* lemma 'volo'.

<sup>138</sup> [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no), *Norsk ordbok*, lemma 'sveve'.

La debolezza di questa scelta è però che si perde la ripetizione della parola ‘volo’ dell’originale (il volo delle foglie e il volo auspicato da Lavinia), ed ho deciso di cambiare la traduzione per mantenere la ripetizione. Riprendendo la parola ‘sveve’ della frase “som bortkomne fugler svever en flokk med ark”, ho deciso di tradurre “volo” con “”jeg svever””.<sup>139</sup> La frase “Volo: non credi che si volerebbe, a buttarsi?” pronunciata da Lavinia, diventa quindi “Jeg svever: Tror du ikke man ville sveve, hvis man kastet seg utfor?” invece di “Jeg flyr: Tror du ikke man ville fly, hvis man kastet seg utfor?”. L’ultimo anello, “una voce sotto il cielo” si traduce senza problemi con “en stemme under himmelen”.

Vediamo dunque che sono riuscita a preservare il reticolo soggiacente qui studiato quasi nella sua interezza, anche se alcune sfumature sono state perse nella traduzione. La scelta di cambiare la traduzione dell’ultimo ‘volo’ quando sono diventata consapevole del reticolo di cui fa parte, illustra il carattere iterativo di un processo traduttivo, e rende palese il bisogno di uno studio approfondito dell’originale da parte di chi traduce, non solo del testo manifesto, ma anche del sottotesto. È anche evidente che ci possono essere, nell’originale, reticoli soggiacenti da me non notati, che potrebbero quindi essere parzialmente o del tutto distrutti nel processo traduttivo.

#### 4.11. La distruzione dei sistematismi

Come l’omogeneizzazione, anche la distruzione dei sistematismi è un risultato di altre tendenze deformanti, quali la razionalizzazione, la chiarificazione e l’allungamento. L’effetto di queste tendenze è di distruggere, almeno parzialmente, i sistematismi di un’opera quali l’impiego di un certo tipo di frasi o di determinati tempi dei verbi. I sistematismi di *Lavinia fuggita* sono tanti, e non è qui possibile, per motivi di spazio, studiarli tutti. Commenterò brevemente i sistematismi già studiati sotto la razionalizzazione, la chiarificazione e l’allungamento, e discuterò più a fondo l’utilizzo del presente storico, non analizzato sotto tali tendenze.

Abbiamo visto come la **razionalizzazione** attacca, tra l’altro, la punteggiatura e l’ordine della frase, cercando di imporre alla traduzione la logica della lingua d’arrivo. Il testo originale utilizza frasi lunghe, ricche di coordinate, subordinate e incisi, ed ho, nella mia traduzione, voluto rispettare quest’utilizzo, tentando di riportare la struttura sintattica in

---

<sup>139</sup> Si potrebbe ovviamente anche discutere se ‘volo’ è usato come sostantivo, e se esprime la prima persona singolare del presente indicativo del verbo ‘volare’. A causa dell’assenza dell’articolo ho interpretato ‘volo’ come una forma verbale, ritenendo che il sostantivo sarebbe stato preceduto da un ‘un’ o un ‘il’.

norvegese. Sono stata così costretta a creare frasi che, in norvegese, appaiono a volte lunghe e contorte. Un esempio è dato dalla frase seguente:

Il tempo era bello, ma le ore non passavano mai, tutte le figliole erano inquiete e ogni tanto qualcuna diceva: ormai non ne ho più voglia, rimango in casa; e faceva l'atto di scoprire il tombolo riparato dalla fodera di tela: ma non si metteva a sedere.<sup>140</sup>

Questa frase è un buon esempio di alcune caratteristiche del racconto: uso esteso dei due punti, in un periodo lungo e complesso che abbonda di proposizioni. È una sfida tradurla senza cambiarla, e la traduzione da me proposta è forse fin troppo letterale:

Været var fint, men timene gikk aldri, alle pikene var urolige, og innimellom var det noen som sa: nå har jeg ikke lyst lenger, jeg blir hjemme; og som var ved å avdekke kniplebrettet som var skjult av stofftrekket: men som ikke satte seg.

La frase così tradotta rispetta i sistematismi dell'originale: la punteggiatura e la struttura sintattica sono mantenuti, sicuramente a scapito della scorrevolezza. La traduzione inglese ha scelto una strategia differente:

The weather was beautiful, but the hours dragged by. All the girls were restless and periodically someone would say: "I don't feel like going anymore, I'm staying here". And she'd act like she was about to take the cover off the lace-work pillow, but didn't sit down.<sup>141</sup>

Questa traduzione è molto più scorrevole e gradevole alla lettura della frase norvegese, ma i sistematismi spariscono: la punteggiatura e la struttura sintattica sono cambiate. C'è anche una chiarificazione: il "non ne ho più voglia" diventa "I don't feel like going". Viene esplicitato dalla traduzione di che cosa la persona che parla non ha voglia, anche se facilmente deducibile dal contesto. Questa **chiarificazione** illustra la distruzione di un altro sistematismo, quello dell'uso di proposizioni ellittiche, condensate, già trattato sotto l'analisi di questa tendenza deformante.

Nella discussione relativa all'**allungamento** è stato trattato l'impiego dei participi e dei gerundi nel testo originale. Ho qui mostrato che non è stato sempre possibile mantenere questo uso nella traduzione, e il sistematismo costituito dall'uso di queste forme verbali viene parzialmente distrutto.

Un altro impiego caratteristico di una forma verbale che è invece stato possibile rispettare nella traduzione norvegese è quello del presente storico. Data la struttura narrativa del racconto, che alterna il presente della storia narrata con il passato, rievocato tramite i ricordi di Orsola e Zanetta, non è sorprendente che venga adoperata questa forma verbale.

---

<sup>140</sup> *Lavinia fuggita*, 87.

<sup>141</sup> *Lavinia is gone*, 201.

L'utilizzo del presente storico è una strategia nota per far rivivere il passato nel presente, e serve a conferire maggiore efficacia alla narrazione dei fatti, ad attualizzarli. La peculiarità dell'impiego in *Lavinia fuggita* è che il presente storico e il passato si trovano all'interno della stessa frase. Si vedano per esempio le seguenti frasi:

Il barco accusava anch'esso il colpo, oscillando, dalle grate le invisibili ragazze ridono spiegatamente.<sup>142</sup>

Cadeva in terra un gomitollo, Zanetta si pungeva un dito: l'intercalare di Apollonia che cuce o di Giuditta che fila, ritornavano sulle labbra delle due compagne spatriate, ricreando le mura e la luce del laboratorio perduto, dove ognuna si lagna e tutte complottano la cabala della fortuna.<sup>143</sup>

Nella prima frase è difficile capire la logica dell'incoerenza dei tempi dei verbi: le due azioni descritte avvengono contemporaneamente nel passato del racconto, e non ci sono, apparentemente, motivi stilistici che possono spiegare il coesistere dell'imperfetto indicativo con il presente storico. Nel esempio successivo, invece, è più facile capire l'uso dei tempi verbali. È stato impiegato l'imperfetto indicativo per descrivere il presente della storia, mentre è stato impiegato il presente storico per richiamare il passato. A prescindere dalla mia comprensione per l'utilizzo dei tempi verbali, li ho riportati inalterati nella traduzione. Le due frasi diventano quindi:

Båten merket også slaget og vippet, bak gitrene ler de usynlige jentene uhemmet.

Et nøste falt på guvet, Zanetta stakk seg i en finger: Munnhellet fra Apollonia som syr eller Giuditta som spinner dukket opp på leppene til de to utvandrede venninnene, og gjenskaper veggene og lyset til den svunne systuen, hvor hver og en beklager seg og alle spekulerer i fremtidens lykkehjul.

La traduzione inglese ha scelto un altro approccio, non rispettando i tempi dell'originale:

Swaying from side to side, the barge also responded to the blow. From behind the grating the invisible girls laughed wildly.<sup>144</sup>

A ball of thread fell on the floor; Zanetta stuck her finger. Recollections of Apollonia the seamstress and Giuditta the spinner were on the lips of the two expatriated friends, recreating the walls and light of their former workroom where everyone complains and they all plot secret fortunes.<sup>145</sup>

Nella prima frase il presente storico viene trasformato in passato, traducendo "ridono" con "laughed", correggendo quello che può sembrare uno sbaglio o un'incoerenza dell'originale. Nella seconda frase il presente storico viene eliminato in due casi, "Apollonia che cuce" diventa "Apollonia the seamstress" e "Giuditta che fila" diventa "Giuditta the spinner";

---

<sup>142</sup> *Lavinia fuggita*, 83.

<sup>143</sup> *Ibid.*, 86.

<sup>144</sup> *Lavinia is gone*, 197.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 200.

mentre sono mantenuti gli altri due casi, in quanto “ognuna si lagna” e “tutte complottano” è tradotto con “everyone complains” e “they all plot”. Dei cinque casi di presente storico di queste due frasi, il testo inglese ne preserva due, e così questo sistematismo del testo originale viene, almeno parzialmente, distrutto.

Abbiamo visto come, mediante un’attenzione persistente alla lettera, e non solo al significato dell’originale, sia possibile opporre resistenza alla tendenza deformante della distruzione dei sistematismi. Questa resistenza richiede uno sforzo a chi traduce per trovare alternative alle scelte traduttive più immediate, alternative che a volte forzano le norme della lingua d’arrivo, e contribuiscono a creare una traduzione estraniante.

#### **4.12. La distruzione o l’esotizzazione dei reticoli linguistici vernacolari**

Tutta la grande prosa, afferma Berman, ha rapporti stretti con il vernacolare, cioè il “linguaggio popolare considerato in ciò che lo differenzia della lingua letteraria”<sup>146</sup>. Rientrano quindi sia le forme dialettali<sup>147</sup> sia le forme tipiche del parlato. Che si tratti della soppressione dei diminutivi, la sostituzione dei verbi attivi con verbi uniti a sostantivi, o la trasposizione di significanti vernacolari, la cancellazione degli elementi vernacolari costituisce un “grave attentato” alla testualità delle opere in prosa. Sfortunatamente però, continua Berman, il vernacolare non può essere tradotto con un altro vernacolare in quanto “*solo le koinè, le lingue coltivate, possono tradursi l’un l’altra.*”<sup>148</sup> Non si tratta dunque tanto di analizzare se ho saputo resistere a questa tendenza nel processo traduttivo, ma piuttosto di capire in quale misura l’effetto deformante si sia fatto valere. Procederò a questa analisi esaminando prima la traduzione delle forme dialettali, poi delle forme tipiche del parlato.

##### **4.12.1. Distruzione delle forme dialettali**

Le forme dialettali non abbondano nel racconto, e sono limitate ad alcune forme tipiche del veneziano note generalmente anche nel resto d’Italia. Si tratta dei vocaboli ‘rio’, ‘calle’, ‘sestriere’ e ‘tosa’, e della variante dialettale di ‘chiogiotto’, ‘chiozzotto’. Tutti i dialoghi sono

---

<sup>146</sup> [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), *Dizionario d’Italiano*, lemma ‘vernacolo’.

<sup>147</sup> Non si distingue qui tra le forme dialettali e quelle appartenenti all’italiano regionale. Questa distinzione avrebbe richiesto una discussione non possibile per motivi di spazio.

<sup>148</sup> Berman, *La traduzione e la lettera o l’albergo nelle lontananza*, 53.

riportati in italiano standard o neostandard<sup>149</sup>, e quest'uso ristretto delle forme dialettali facilita il lavoro di chi traduce, e limitano l'effetto della tendenza deformante.<sup>150</sup>

Le parole 'rio', 'calle' e 'sestriere' designano, rispettivamente, i canali, le viuzze caratteristiche, e i quartieri di Venezia, come per esempio in 'rio della Pietà', 'calle della Pietà' e 'sestriere di San Marco'. Traducendo 'kanal', 'smug' e 'bydel' si rispecchia il significato di base, ma si perde il riferimento all'appartenenza geografica precisa e il colorito dialettale. Ancora più difficile risulta la traduzione di 'tosa'. Questo vocabolo è una variante dell'italiano settentrionale che significa 'ragazza' o 'fanciulla', usato per esempio nella tipica espressione veneziana 'tosa al palo'<sup>151</sup>, che indica una zitella in attesa di trovare marito. Al contrario dei vocaboli appena discussi, questo non appare in una descrizione della voce narrante, ma è pronunciato da un uomo in turbante ed indirizzato a Orsola, Zanetta e Lavinia:

Diceva, fra altro che non si capiva "tose, tose", e stirava la pelle scura in una smorfia di riso; portava campanelle alle orecchie.<sup>152</sup>

Oltre al significato, si tratta quindi qui di riportare il tono e il sottofondo dell'enunciato. Ho scelto la traduzione "møyer, møyer", in quanto 'møy' significa 'jente' o 'jomfru' ed è una variante dialettale. Contrariamente a quanto afferma Berman, mi pare che, almeno in questo caso concreto, sia stato possibile tradurre una variante dialettale nel testo originale con una variante dialettale nel testo tradotto.

L'ultimo vocabolo che desidero discutere è la forma dialettale dell'aggettivo 'chioggiotto', ossia 'chiozzotto'. L'unica traduzione possibile in norvegese è 'fra Chioggia' e questo è un esempio della trasposizione di un significante vernacolare menzionato da Berman. Questo aggettivo appare, insieme a 'rio' nella prima parte della frase che apre il racconto: "Fu un miracolo che Iseppo Pomo, battellante chiozzotto, imboccasse diritto il rio della Pietà", da me tradotto con "Det var et mirakel at Iseppo Pomo, båtfører fra Chioggia, klarte å styre rett inn i Pietà-kanalen". Vediamo come viene perso, in questa frase, il colorito vernacolare dell'originale, e come non ci siano strategie per evitare la perdita.

---

<sup>149</sup> Si segue qui la definizione delineata in Corrado Grassi, Alberto A. Sobrero e Tullio Telmon. *Fondamenti di dialettologia italiana* (Roma-Bari:Editori Laterza, 1997), 162-163.

<sup>150</sup> Per un esempio di come il dialogo avrebbe potuto risultare se fosse stato riportato in dialetto, si veda *Lavinia fuggita*, opera da camera in un atto di Matteo D'Amico, 2004, libretto di Sandro Cappelletto.

<sup>151</sup> Devoto e Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, 2049, lemma 'toso'.

<sup>152</sup> *Lavinia fuggita*, 91.

#### 4.12.2. Distruzione delle forme tipiche del parlato

Berman menziona la soppressione dei diminutivi come uno dei modi in cui si può distruggere la rete linguistica vernacolare, e, purtroppo, questo effetto è pienamente presente nella traduzione in norvegese. Il testo originale è ricco non solo di diminutivi, ma anche di altre forme di alterati. La differenza di significato, in italiano, degli alterati rispetto alla base riguarda la quantità e la qualità: da una parte c'è un valore diminutivo o accrescitivo, dall'altra un valore positivo o negativo. Quando si ha la prevalenza del valore di 'simpatia' si ha il vezzeggiativo, del valore di 'disprezzo' il peggiorativo e dell' 'attenuazione' l'attenuativo. "Nel determinare l'uso degli alterati ha un ruolo fondamentale l'affettività, cioè la disposizione emotiva, il sentimento personale di chi parla."<sup>153</sup> Nel tradurre gli alterati si deve quindi trasmettere sia l'alterazione della quantità e della qualità, sia la dimensione affettiva del parlante. Un esempio può essere l'impiego del peggiorativo 'quadernaccio' nella seguente frase:

"Oè, oè" fa lui voltandosi acceso e pronto a insolentire, mentre con la destra gli riesce di acchiappare un quadernaccio spesso, squinternato dal volo, che per poco non finisce in acqua.<sup>154</sup>

Iseppo è irritato perché deriso dalle ragazze della Pietà nascoste dalle grate, e quando il quaderno lo colpisce sulla schiena è pronto a insolentire. Il quaderno è quindi un 'quadernaccio' non perché sia oggettivamente brutto, ma perché Iseppo lo percepisce negativamente. È impossibile mantenere questa sfumatura nella traduzione norvegese: aggiungendo l'aggettivo 'fælt' a 'tykt hefte' si indurrebbe il lettore a pensare che il quaderno sia effettivamente brutto, non che Iseppo lo avverta come tale. La stessa perdita si verifica nel caso, per esempio, dei diminutivi usati da Zanetta per descrivere il giardino visitato durante la gita alle Zattere: "erbetta verde fine fine", "un boschetto", "una fonticina, un ponticello". Qui l'alterazione del significato di base riguarda sia la quantità che la qualità: alla piccolezza si aggiunge la delicatezza. Le traduzioni "fint og grønt gress", "en lund", "en liten fontene, en liten bro" non riescono a trasmettere né questa delicatezza, né il tono orale e soggettivo della descrizione dei ricordi di Orsola e Zanetta.

---

<sup>153</sup> Dardano e Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana*, 537.

<sup>154</sup> *Lavinia fuggita*, 83.



#### 4.13. La distruzione delle locuzioni

Questa tendenza deformante si impone nella traduzione delle locuzioni, proverbi ed espressioni che fanno immagine, e chi traduce deve decidere se tradurre semplicemente il senso, e quindi cercare un equivalente, o se tradurre anche la lettera, il ‘modo di dire’ della lingua dell’originale. Il mio desiderio di preservare l’*italianità* dell’originale mi fa desiderare di riportare il modo di dire, la parlata dell’originale, oltre al significato, e in quanto segue discuterò se e come sono riuscita nel mio intento.

Un esempio di una frase dove si fa presente il problema della traduzione delle locuzioni è la seguente:

Le ragazze lavoranti stavano in piedi strette come acciughe e aggrappate l’una all’altra che al minimo movimento crollavano tutte insieme: quelle di coro, invece, s’erano accomodate sotto la tenda e mostravano di conversar come dame, quasi non s’accorgessero dei curiosi fermi a guardare sul marciapiede, popolo e cavalieri, che ne dicevano di ogni colore.<sup>155</sup>

Appaiono qui due modi di dire: ‘strette come acciughe’ e ‘ne dicevano di ogni colore’. La prima espressione è un modo figurato per indicare l’essere “costretti in uno spazio molto angusto, addossati gli uni agli altri come le acciughe conservate nei loro contenitori”<sup>156</sup>, che corrisponde al norvegese ‘(tett) som sild i tønne’ (‘stretti come aringhe in una botte’). La scelta naturale pare dunque essere di tradurre ‘strette come acciughe’ con ‘tett som sild’ o ‘som sild i tønne’. L’italiano possiede però anche un altro modo di dire, quello di stare ‘pigiati come aringhe’, che descrive lo stare “molto stretti gli uni agli altri”.<sup>157</sup> Il testo originale avrebbe quindi potuto utilizzare quest’ultima espressione, ma non lo fa, e questa scelta va, secondo me, rispettata nella traduzione. Oltre a questa dimensione di fedeltà, o, se vogliamo, di etica, subentra anche la dimensione culturale. Mentre l’acciuga è un tipo di pesce che si trova in mari temperati come quello Mediterraneo, l’aringa si trova in mari più freddi, come quello del Nord. L’aringa in scatola è un alimento noto in Norvegia, mentre le acciughe non fanno parte della cucina tradizionale norvegese, al contrario del loro ruolo nella cucina italiana. Traducendo ‘tette som sild’ invece di ‘tette som ansjoser’ si nasconde questa differenza culturale. Ho quindi scelto di tradurre ‘tette som ansjoser’, che ha un effetto estraniante, e che darà forse fastidio ad alcuni lettori, che riterranno l’espressione errata rispetto all’espressione corrente ‘tette som sild’. Il lettore attento invece dedurrà che le acciughe in scatola sono consumate, in Italia, come le aringhe in Norvegia.

---

<sup>155</sup> Ibid., 88.

<sup>156</sup> Monica Quartu, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, quarta edizione, Biblioteca Universale Rizzoli, (Milano: Rizzoli, 2000), 2.

<sup>157</sup> [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it), *Dizionario d’Italiano*, lemma ‘aringa’.

Per il secondo modo di dire, “ne dicevano di tutti i colori”, è più difficile trovare una traduzione che soddisfa il mio desiderio di rispettare sia il significato che la lettera del testo, e di trasmettere l’italianità dell’originale. Il significato di questa espressione è di “sfogarsi, parlare liberamente, senza badare alla sensibilità degli altri, alla decenza o anche alla propria convenienza.”<sup>158</sup> Un modo di dire norvegese che rispecchia questo significato è ‘å snakke fra leveren’, cioè “å si rett ut hva man mener”<sup>159</sup>. Tramite l’impiego di questa espressione nella traduzione si rispetterebbe il significato dell’espressione dell’originale, ma si produce un addomesticamento con l’utilizzo di un modo di dire tipicamente norvegese, e la lettera dell’originale viene persa. Per rispettare la lettera si potrebbe tradurre “som snakket i alle farger”: in questo modo si trasmette la lettera dell’originale tramite un’espressione estraniante di non immediata comprensione per il lettore norvegese. La frase da me tradotta diventa:

Arbeidsjentene stod tette som ansjoser og klamret seg til hverandre slik at de falt alle sammen ved den minste bevegelse: korjentene, derimot hadde slått seg ned under teltet og lot som de konverserte som adelsdamer, som om de nesten ikke la merke til de nysgjerrige som stod på fortauet og så på, allmue og riddere, som snakket i alle farger.

La traduzione inglese propone invece:

The working girls stood packed like sardines, grabbing on each other to keep from falling all together at the slightest motion. The choir girls, on the other hand, sat under the awning and pretended to be conversing like ladies, hardly noticing the curious onlookers, common folks and gentlemen of every colour, as they say, who had stopped to look at them from the walkway.<sup>160</sup>

La prima locuzione è tradotta con l’equivalente inglese “packed like sardines”, e la seconda è tradotta con un irriconoscibile “common folks and gentlemen of every colors, as they say”. Qui l’espressione “ne dicevano di ogni colore” è spezzata in due, e ritradotto in italiano diventerebbe ‘popolo e cavaliere di ogni colore, come si suol dire’. Si perde sia il significato che la lettera, ed è difficile capire la scelta traduttiva. Forse la traduttrice del testo inglese non ha capito il significato dell’espressione “dirne di ogni colore”, oppure ha semplicemente preferito una ri-scrittura senza preoccuparsi troppo di seguire né la lettera né il significato dell’originale.

Negli altri casi di locuzioni nel testo originale ho seguito il procedimento sopra descritto, privilegiando la lettera al significato e l’equivalenza per mantenere l’italianità del testo originale. Un ultimo esempio può essere l’espressione “sotto il sole che all’improvviso

---

<sup>158</sup> Quartu, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana.*, 133.

<sup>159</sup> [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no), *Norsk ordbok*, lemma ‘lever’.

<sup>160</sup> *Lavinia is gone*, 201-202.

mordeva”<sup>161</sup>, tradotto con “under solen som plutselig bet”. Il significato della locuzione è che il sole scalda fortemente, punge. La traduzione da me proposta è facilmente comprensibile in norvegese, ma suona strana, perché normalmente è il freddo a mordere (‘kulden biter’), mentre il sole cuoce (‘solen steker/baker’). L’espressione ‘kulden biter’ indica un freddo pungente e fastidioso, mentre ‘solen steker/baker’ indica, normalmente, un sole molto caldo ma non necessariamente fastidioso. Ritengo quindi, in questo caso, di riportare sia la lettera che il significato tramite la traduzione letterale. Il testo inglese traduce “under the suddenly burning sun”<sup>162</sup>, scegliendo di nuovo di privilegiare il significato alla lettera, senza rispettare il fatto che l’originale impiega il verbo ‘mordere’ invece di ‘bruciare’.

#### **4.14. La cancellazione delle sovrapposizione di lingue**

Secondo Berman, la sovrapposizione delle lingue in un’opera di prosa può consistere nella coesistenza della forma dialettale con la koiné, oppure nella coesistenza di più koiné. Come abbiamo già visto nel paragrafo dedicato alla distruzione dei reticoli linguistici vernacolari, l’uso di forme dialettali è ristretto nel racconto qui in questione, e lo spazio d’azione della tendenza deformante della cancellazione della sovrapposizione di lingue è dunque limitato a queste poche forme. Anche per il secondo tipo di sovrapposizione l’effetto di questa tendenza è limitato o nullo, in quanto il racconto è narrato in italiano standard, e non sono presenti altre koiné. Ci sono, ovviamente, caratteristiche all’interno della koiné del racconto, come l’alternarsi di registri, che devono essere mantenute, ma queste caratteristiche sono analizzate sotto le altre tendenze deformanti.

#### **4.15. Strategie di resistenza**

La discussione precedente, sviluppata a partire dalle tendenze deformanti dell’analisi della traduzione di Berman, ha mostrato quali sono state le strategie di resistenza impiegate nel processo traduttivo, intese a mantenere il più possibile l’*italianità* dell’originale, e quali le perdite sofferte dal testo tradotto. Abbiamo visto come la forza della **razionalizzazione** è stata contrastata dal mantenimento della punteggiatura e dell’ordine delle frasi dell’originale, e come questo abbia risultato in una fedeltà abusiva per quanto riguarda l’utilizzo dei due punti, e nella costruzione di periodi insolitamente lunghi e complessi in norvegese. La tendenza

---

<sup>161</sup> *Lavinia fuggita*, 90.

<sup>162</sup> *Lavinia is gone*, 203.

deformante della **chiarificazione** si è imposta in due casi diversi: relativo a nozioni pertinenti alla cultura italiana, e alle ambiguità linguistiche e interpretative del racconto. Il mio lavoro di traduttrice è stato rivelato tramite l'impiego di note a piè di pagina per quanto riguarda il primo caso, mentre ho scelto, per il secondo, di rispettare le ambiguità dell'originale, sacrificando la scorrevolezza della traduzione. È stato impossibile, invece, evitare degli **allungamenti** nel tradurre i participi e i gerundi, anche se ho cercato di mitigare l'effetto di questa tendenza deformante tramite l'impiego frequente del participio nel testo tradotto, forzando l'uso consueto in norvegese. Ho tentato di evitare allungamenti di tipo testuale, anche quando questo ha comportato espressioni estranianti, privilegiando la poeticità e l'arborescenza all'ordine lineare del discorso. L'effetto dell'**impoverimento qualitativo** si è manifestato tramite una perdita di iconicità, causato dalla traduzione del significato principale a scapito delle sfumature che creano l'immagine nell'originale. Sono riuscita solo in modo molto parziale a resistere a questa tendenza deformante. Lo stesso vale per l'**impoverimento quantitativo**, che ha agito tramite una dispersione lessicale, dovuta alla riduzione del numero di significanti, e una perdita di concretezza rispetto all'originale. Ho cercato di evitare l'**omogeneizzazione** del testo tradotto rispetto all'originale mantenendo gli elementi estranei ed i cambiamenti di tono e registro. La forza della **distruzione dei ritmi** si è fatto valere rispetto alle allitterazioni, solo parzialmente recuperate nella traduzione, mentre il ritmo nato dall'ordine e la lunghezza delle frasi è stato mantenuto, anche quando ne sono sorte frasi goffe in norvegese. Nel processo traduttivo ho tentato di sottrarmi alla **distruzione dei reticoli significanti soggiacenti** tramite uno studio attento degli stessi, che ha influenzato le scelte traduttive. L'attenzione al testo di partenza ha contribuito ad evitare, in gran parte, la **distruzione dei sistematismi**, preservati anche grazie alle strategie di resistenza adoperate per contrastare la razionalizzazione, la chiarificazione e l'allungamento. Non sono invece riuscita a sottrarmi alla forza della **distruzione dei reticoli linguistici vernacolari**, perdendo nella traduzione il colorito dialettale, e l'oralità derivante dall'uso degli alterati. Tramite la traduzione non solo del significato, ma anche della lettera, ho cercato di sfuggire alla **distruzione delle locuzioni**, proponendo traduzioni che mostrano al lettore norvegese il modo di dire italiano, esigendo però da parte sua uno sforzo di comprensione e interpretazione.

Traducendo ho accusato, in maniera minore o maggiore, la forza di ciascuna delle tendenze deformanti, cercando, di volta in volta, di capire come il desiderio della preservazione dell'*italianità* abbia contribuito a contrastare l'effetto deformante. L'analisi effettuata è servita a mostrare quali elementi è stato possibile mantenere, e come l'attenzione alla *lettera* in Berman, corrisponda all'attenzione all'*italianità* da parte di chi ha tradotto.

L'analisi ha anche mostrato le perdite sofferte nella traduzione, inevitabili, giacché, come afferma Venuti, l'alterità del testo originale non può mai manifestarsi nei suoi stessi termini, ma solo in quelli della lingua d'arrivo.

## 5. Conclusioni

In questo elaborato ho voluto indagare, tramite un esempio concreto, il processo traduttivo dall'italiano al norvegese, per capire se, e come, sia possibile preservare l'insieme delle caratteristiche linguistiche, stilistiche e culturali di un testo, la sua *italianità*, nel passaggio da una lingua all'altra. Il lavoro si è svolto lungo due corsie parallele, l'approfondimento teorico e l'esercizio pratico della traduzione, unitesi nella discussione della traduzione a partire da alcuni approcci teorici scelti.

I teorici studiati, Antoine Berman e Lawrence Venuti, descrivono, da prospettive diverse, le sfide inerenti alla traduzione di un testo letterario, ma hanno in comune l'attenzione al testo di partenza e alla necessità letteraria, linguistica ed etica di custodirlo nella traduzione. Questo fatto mi ha permesso di avvicinarmi all'*italianità* da posizioni diverse. L'approccio di Berman è pratico, prende come punto di partenza la traduzione nella sua natura di esperienza, e tramite l'analisi delle tendenze deformanti propone uno strumento concreto per un'analisi dettagliata della traduzione letteraria. Venuti sviluppa invece una serie di concetti che permettono di discutere, a livello più astratto e generale, possibili strategie di traduzione.

Il mio desiderio, in questo esperimento traduttivo, è stato di accogliere e trasmettere l'estraneo. Seguendo una strategia traduttiva estraniante, ho provato a far emergere la differenza del testo italiano. Venuti afferma che

Nel suo sforzo di essere corretto rispetto al testo straniero, questo metodo di traduzione deve apparire scorretto alla cultura d'arrivo, familiare, deviando in maniera tale dalle norme originali da poter mettere in scena un'esperienza di lettura alienata.<sup>163</sup>

Questa strategia contrasta con quella tradizionale addomesticante, in cui il traduttore è invisibile, nascosto dietro un testo scorrevole che privilegia la trasmissione del senso individuato. Una traduzione addomesticante elide le discontinuità del testo originale, mentre una estraniante le riflette a livello sia dello stile che della sintassi. La traduzione da me proposta devia dalle norme della cultura di arrivo, rispetto sia all'uso standard del norvegese letterario, sia ai criteri normalmente impiegati per giudicare la qualità di una traduzione e l'uso corretto della lingua e dello stile di un testo letterario. Invece di introdurre il senso straniero in modo che esso sia acclimatato alla lingua e alla cultura d'arrivo, ho cercato di acclimatare la lingua norvegese al senso e alla lettera del testo italiano.

---

<sup>163</sup> Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, 45.

Nell'analisi, partendo dalle tendenze deformanti, ho dimostrato come la traduttrice si è resa visibile, come è stata privilegiata la preservazione dello stile dell'originale a scapito della scorrevolezza, come sono state mantenute le ambiguità e le incoerenze a danno della trasparenza, e come il desiderio di rispettare il testo di partenza abbia condotto ad una fedeltà abusiva. Ho cercato di andare oltre la comunicazione, tentando di accogliere il testo originale nella sua estraneità, di rivelarne l'*italianità* trasmettendone non solo il significato, ma anche la *lettera*.

L'esperimento traduttivo condotto ha mostrato come sia necessario uno studio approfondito dell'originale, non solo del solo del testo apparente, ma anche del sottotesto, con i suoi reticoli soggiacenti e i suoi sistematismi, per poterlo conservare in tutta la sua ricchezza. Nella traduzione proposta credo di aver conservato le ambiguità, le discontinuità, il ritmo, la parlata delle espressioni, i sistematismi: elementi che sarebbero stati alterati o eliminati in una traduzione addomesticante. Il risultato di questa strategia è stato di offrire al lettore un testo più ricco, ma al contempo più esigente, lasciando, come avrebbe detto Schleiermacher, il più possibile in pace lo scrittore e muovendogli incontro il lettore.

## Bibliografia

- Baker, Mona (red). *Routledge Encyclopedia of Translation studies*. London and New York: Routledge, 2004
- Banti, Anna. *Le donne muoiono*. Firenze: Giunti, 1998.  
\_\_\_\_\_. "Lavinia is gone", traduzione di Martha King. *Forum Italicum*, Vol. 39, nr.1 (spring 2005): 196-221.
- Berman, Antoine. *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*. Quodlibet, 1996.  
\_\_\_\_\_. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Traduzione di Gino Giometti. Macerata : Quodlibet, 2003.
- D'Amico, Matteo. *Lavinia fuggita*. Opera da camera in un atto, libretto Sandro Cappelletto, 2004. [www.matteodamico.it/Percorso11.htm](http://www.matteodamico.it/Percorso11.htm)
- Dardano, Maurizio e Trifone, Pietro. *La nuova grammatica della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli Editore, 1997.
- Devoto, Giacomo e Oli, Gian Carlo. *Il dizionario della lingua italiana*. Firenze: Casa Editrice Felice Le Monnier, 1995.
- De Agostini. *Garzanti linguistica. Dizionario d'Italiano*. De Agostini Scuola, 2003. [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it).  
\_\_\_\_\_. *Garzanti linguistica. Dizionario d'Inglese*. De Agostini Scuola, 2003. [www.garzantilinguistica.it](http://www.garzantilinguistica.it).
- Faini, Paola. *Tradurre* Roma: Carocci editore, 2004.
- Grassi, Corrado, Sobrero Alberto A., e Telmon, Tullio. *Fondamenti di dialettologia italiana*. Roma-Bari: Edizioni Laterza, 1997.
- Kunnskapsforlaget. *Ordnnett. Norsk ordbok*. Kunnskapsforlaget, 2005. [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no)  
\_\_\_\_\_. *Ordnnett. Fremmedord*. Kunnskapsforlaget, 2004. [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no)  
\_\_\_\_\_. *Ordnnett. Språkvett*. Kunnskapsforlaget. [www.ordnett.no/spraakvett](http://www.ordnett.no/spraakvett)
- Neergaard, Siri (red). *La teoria della traduzione nella storia*. Milano: Bompiani, 1993.  
\_\_\_\_\_. (red). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 1995.
- Osimo, Bruno. *Storia della traduzione*. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 2002.
- Pazzaglia, Mario. *Letteratura italiana*. Vol 4: Il Novecento. Terza edizione. Bologna: Zanichelli Editore, 1992.



- Quartu, Monica. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Biblioteca Universale Rizzoli. Milano: Rizzoli, 2000.
- Segre, Cesare, e Martignoni Clelia. *Testi nella storia*. Vol 4: Il Novecento. Milano: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 1992.
- Venuti, Lawrence (red). *The Translation Studies Reader*. New York and London: Routledge, 2004.
- \_\_\_\_\_. *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge, 1995.
- \_\_\_\_\_. *L'invisibilità del traduttore*. Traduzione di Marina Guglielmi. Roma: Armando Editore, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The scandals of translation*. London and New York: Routledge, 1998
- Vinje, Finn-Erik. *Skriveregler*. Åttende utgave. Oslo: Aschehoug, 2006.