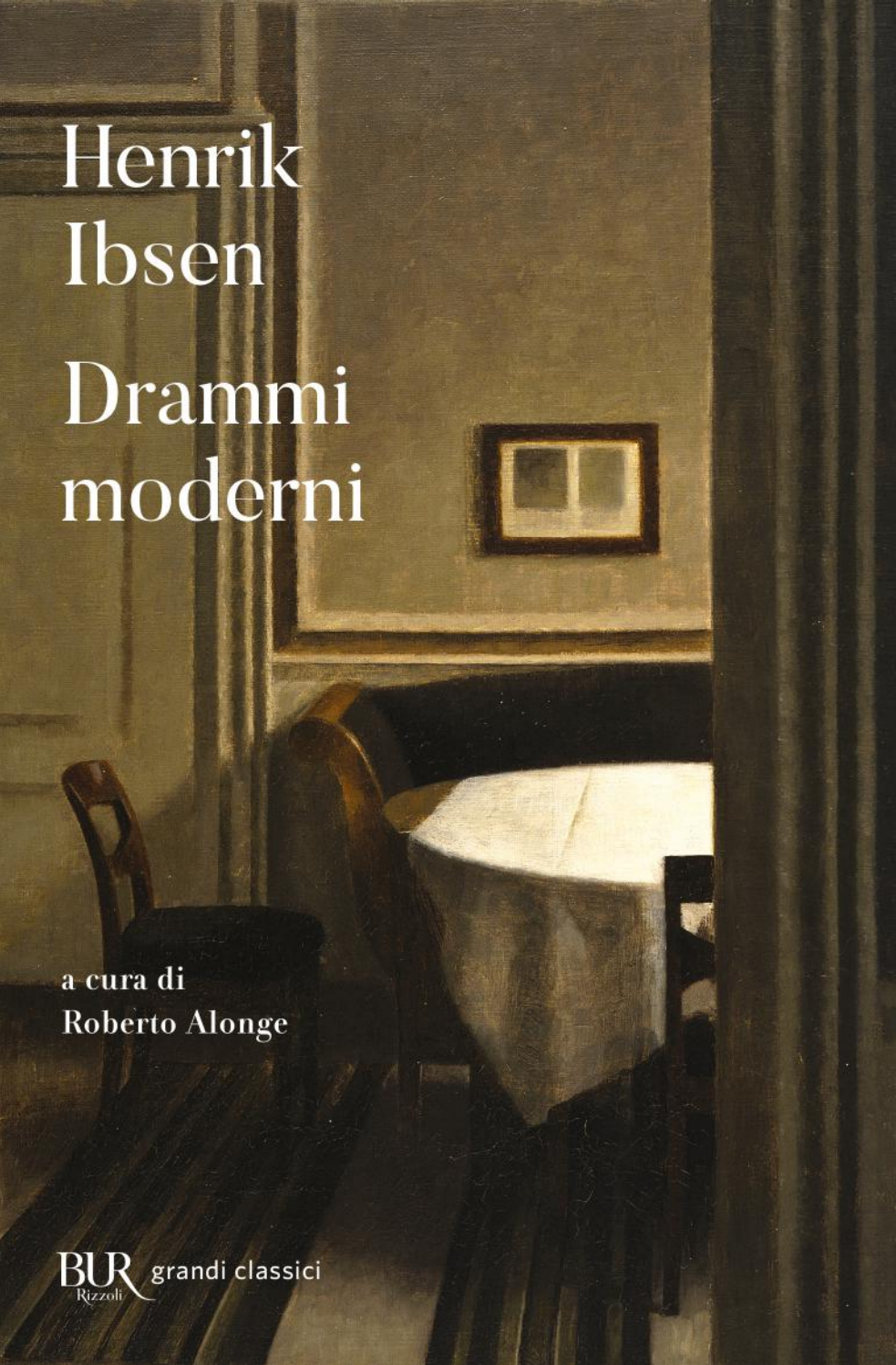


The background of the cover is a painting of a dimly lit interior. In the foreground, a round table covered with a white cloth is partially visible, surrounded by dark wooden chairs. On the wall in the background, there is a small, square-framed picture. The lighting is soft and focused on the table, creating a sense of intimacy and quietude.

Henrik Ibsen

Drammi moderni

a cura di
Roberto Alonge

BUR grandi classici
Rizzoli

HENRIK IBSEN

.....

Drammi moderni

.....

A cura di Roberto Alonge

Traduzioni di Roberto Alonge, Sandra Colella,
Giuliano D'Amico, Rita Maria Fabris, Franco Perrelli



Questo volume è pubblicato con il contributo
del Centro Regionale Universitario per il Teatro del Piemonte

© 2009 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-02902-5

Titoli originali delle opere:

Samfundets støtter

Et dukkehjem

Gengangere

En folkfiende

Vildanden

Rosmersholm

Fruen fra havet

Hedda Gabler

Bygmester Solness

Lille Eyolf

John Gabriel Borkman

Når vi døde vågner

Prima edizione radiciBUR maggio 2009

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

ISTRUZIONI PER L'USO

Roberto Alonge

C'era davvero bisogno di una nuova traduzione di Ibsen? Francamente credo di sì, e anche il lettore potrà rendersene conto. La maggior parte delle traduzioni, italiane ma anche straniere, stentano a restituirci anche solo *l'ossatura esteriore* dell'opera ibseniana. Mancano cioè i *corsivi*, che sono numerosissimi e sempre profondamente pungenti. Mi limito a un solo esempio, che è sempre meglio di tante parole. Ne *Il costruttore Solness* una inquietante fanciullina di ventidue-ventitré anni sta tentando uno *charmant* uomo di potere di mezza età, rinfacciandogli velatamente di non essere capace di allungare gli artigli sulla giovane preda, come avrebbero fatto i mitici Vichinghi, combattenti impavidi e stupratori impietosi:

HILDE (guarda davanti a sé con uno sguardo a metà velato) Mi sembra che questo dovesse essere eccitante.

SOLNESS (con una breve risata a mo' di grugnito) Sì, catturare le donne, sì?

HILDE Essere catturate.

Ecco, provate a togliere i due corsivi (*questo* e *essere*) e si azzerà l'audacia torbida (assai poco pre-femminista) con cui il personaggio femminile ibseniano confessa la segreta malia della violenza (da subire ad opera del guerriero fascinoso). Anche traduzioni attendibili come quella di Anita Rho per Einaudi (1959) o di Alfhild Motzfeldt Tidemand-Johannessen per Mursia (1962-1968) ignorano i corsivi in questione. Anzi, eliminano anche *questo*, che probabilmente non torna bene, suona male. Certamente vengono fuori traduzioni in *un bell'italiano* (e Anita Rho spesso è anche *poetica*). Ma non è Ibsen, e non è comunque *la poesia di Ibsen*.

Non meno interessanti sono i segni grafici. Ibsen dissemina i suoi dialoghi di trattini lunghi, che servono a ritmare le battute, a

scandire i tempi, a fissare delle pause. La soluzione solitamente non piace, e viene sostituita (peraltro in modo saltuario) dai tre puntini di sospensione, ma è un'altra cosa. Anche qui un solo esempio, da *Hedda Gabler*, dove Tesman pensa male di un suo rivale nella carriera universitaria, *geniale ma un po' sregolato*, e tuttavia incaricato della delicata funzione di pedagogo: «Lui era dunque abbastanza, – non so come devo esprimermi, – abbastanza – regolato nella vita e nel modo di vivere, da poter essere incaricato di *questo*? Eh?». I tre trattini mostrano bene l'articolazione del pensiero del personaggio, le sue diffidenze, le sue riserve mentali. Tesman è un tipo buffo, che sbaglia sistematicamente il cognome di Thea (che chiama *signora Rysing*, nome da nubile, anziché *signora Elvsted*, nome da sposata). Si tratta della sua antica fiamma, che deve piacergli ancora un po', e forse *un po' più di un po'*. Quando però si impegna – prendendo tempo, tratteneendo il fiato, ripetendo due volte «signora» – riesce anche a dire il cognome giusto: «Gli scrivo sul momento. Lei ha il suo indirizzo, signora – – signora Elvsted?». Avete notato il doppio trattino (assai raro)? È una finezza di Ibsen per far capire – al lettore e all'attore – che qui s'impone una *pausa doppia*.

Poi c'è la punteggiatura, che certamente è un po' diversa dalla nostra, nel senso che tutti gli scandinavi piazzano la virgola davanti a *hvad* («cosa») e *at* (il nostro «che» non relativo). E tuttavia vale la pena di auscultare il testo, per ritrovare talvolta qualche cripto-indicazione all'attore. Anche qui un esempio val più di tante chiacchiere. Terzo atto di *Una casa di bambola*, quando Nora prende coscienza di essere stata una bambolina, prima nelle mani di papà, e poi in quelle del marito, e dice una cosa terribile: «Voi non mi avete mai amata. Vi è semplicemente sembrato, che fosse piacevole innamorarvi di me». Una virgola (dopo «sembrato») che implica una lunga pausa, un silenzio intenso, polemico. Ma anche una sospensione prolungata alla Ronconi, di quelle *in-naturali*, che frantumano il dialogo, e ne mostrano inaspettatamente lati nuovi, enigmatici.

Ma fin qui siamo all'*ossatura esteriore* della lingua ibseniana. Più complessa la questione dell'*ossatura interiore*. Sin dall'Ottocento il grande critico danese Georg Brandes ha evidenziato che la ricorrenza di certe espressioni è la chiave di volta della costruzione della scrittura drammaturgica ibseniana. Su questa linea però la critica non ha lavorato né molto né bene. Non ha capito che quella del Nostro è, prima di tutto, una straordinaria lingua strutturata su richiami, assonanze, riprese e variazioni sottilissi-

me. C'è una rete, che è quasi una trama musicale, che va colta e restituita. Nora ripete 15 volte l'aggettivo *vidunderlig* («meraviglioso»). Ben 15 su 19 volte, e le 19 di *Una casa di bambola* sono 19 di 47, totale dei 26 drammi ibseniani. La matematica non è un'opinione. È chiaro che *vidunderlig* è parola-chiave di *Una casa di bambola*, ed è, in particolare, parola-chiave del personaggio di Nora. Sono conteggi che oggi riescono facili, grazie alle *Concordanze ibseniane* pubblicate alla fine del Novecento, ma l'intelligenza non è acqua, e fa anche a meno dell'aiuto del computer. In epoca non sospetta, anno del Signore 1910, Georg Groddeck ha rivoltato come un calzino l'interpretazione tradizionale di Nora quale figurino dell'agiografia proto-femminista, mostrando che in realtà la protagonista è dominata da un'ansia affabulatrice, da una ininterrotta brama di *meraviglioso*. Ma ogni intuizione si spegne se i traduttori – come accade ai nostri italici – si divertono (per sciatteria o per sadica colpevolezza, poco importa) a *variare*, rendendo *vidunderlig* una volta con *meraviglioso*, un'altra con *splendido*, *stupendo*, oppure con i sostantivi *miracolo*, *prodigio* o formule ancora più libere quali *che cosa magnifica!*

(Sia detto a mo' di ideale parentesi, *en passant*, per il lettore un po' inesperto di *Concordanze*: nelle molte note a piè di pagina dei testi tradotti utilizziamo sostantivi diversi – *concordanze*, *frequenze*, *ricorrenze*, *occorrenze* – ma vogliono dire tutti la stessa cosa, cioè quante volte una singola parola – sostantivo, aggettivo, verbo, ecc. – ritorna nel vocabolario ibseniano. Quando invece è registrato una sola volta, impieghiamo il termine *hapax*, vocabolo dotto della filologia.)

Peraltro Ibsen non limita il suo gioco di richiami e di corrispondenze alle sole grandi parole-chiave. Talvolta lavora di cesello anche su semplici dettagli secondari. In *Una casa di bambola* il termine *lune*, «luna» torna 3 volte, due in bocca a Nora e una in bocca a Torvald. In un caso Nora dice che avrebbe voluto vedere l'amico di famiglia Rank «di buona luna» (anziché intristito perché sa di dover morire prestissimo). Nell'altro caso è Torvald a osservare che durante il ballo mascherato Rank è apparso invece «di una luna così buona». Un traduttore esperto troverà certamente le frasi infelici, e correggerà i due casi rispettivamente con «di buon umore» e «così di buon umore». Peccato che nel terzo caso sentiamo Nora spiegare all'amica Kristine che Torvald considerava come suo dovere di marito (alle prese con una moglie-bambola) «non essere compiacente con i miei capricci e le mie lune – come credo che le chiamasse». È qui che casca l'asino, cioè che

casca il buon traduttore, incapace di comprendere che «lune» è un modo gergale di parlare di Torvald, che Nora dice di aver colto vagamente («come credo che le chiamasse»), ma che in realtà ha colto nel suo profondo, e che dunque tende a ripetere (così come ripete parole di Krogstad e persino della balia). Non si può dunque rinunciare alla traduzione «buona luna» (anziché «buon umore»), e tanto più quando è Torvald a parlare, visto che quello è un gergo caratteristico di Torvald, come ci ha spiegato Nora.

Certo, i traduttori vanno scusati. Non è facile ricordarsi – a distanza di pagine e pagine – di tradurre la stessa espressione dell'originale con la corrispettiva voce italiana. Ma quando Ibsen comprime in un'unica battuta fino a quattro *ripreses*? Per esempio in questo brano de *L'anitra selvatica*: «Ho amato quella bambina in modo indicibile [*usigelig*]. Ero indicibilmente [*usigelig*] felice, ogni volta che tornavo nel mio povero soggiorno, e lei mi correva incontro con i suoi occhi dolci e un poco lucidi. Oh io folle credulone! Le volevo un bene indicibile [*usigelig*]; – e mi illudevo che fosse indicibile [*usigelig*] anche il bene che lei mi voleva». Sta parlando Hjalmar, un insopportabile trombone che si riempie la bocca di parole, da quell'inetto che è. In ogni caso, non ci dovrebbero essere dubbi. Se Ibsen martella per quattro volte, avrà le sue ragioni, suavia! Perché non rispettarle? E invece cosa fanno i nostri amici? «Come ho indicibilmente amato quella bambina! Com'ero felice ogni volta che rientravo nella mia povera stanza [...] L'amavo da non darsi... e mi son cullato nell'ingannevole sogno che lei pure mi amasse infinitamente» (Einaudi); «L'ho amata indicibilmente quella figliola; mi sentivo felice, immensamente, ogni volta che tornava a casa, nella mia povera casa. [...] Le volevo un bene da non dire... e fantasticavo e sognavo che anch'essa mi riamasse d'un uguale amore» (Mursia). *L'indicibile* (*usigelig*), da quattro, è sceso a uno solo, sia in Einaudi che in Mursia. Che dire? Per sciatteria o per sadica colpevolezza? Fate voi. È chiaro ciò che Ibsen vuole significare: Hjalmar è unicamente interessato alla musicalità di un aggettivo come *usigelig* che ha trovato (e che ripete pertanto ben quattro volte), e poco o nulla alla figlia. Togliete l'iterazione insistita, e il senso del personaggio viene meno. La traduttrice di Mursia, Alfild Motzfeldt Tidemand-Johannessen, è sicuramente scandinava, ma ciò non le impedisce di fraintendere, visto che non capisce nemmeno che è Hjalmar (e non la bambina) a tornare a casa (scrive infatti «ogni volta che tornava a casa», anziché «che tornavo a casa»).

Insomma, bisogna amare un testo, per tradurlo. E amare vuol

dire rispettare il corpo dell'altro, riconoscerlo, accarezzarlo dolcemente – con lo sguardo e con le mani – non ferirlo, e non brutalizzarlo. Amare non è propriamente stuprare. Ma bisogna prima di tutto *accettarlo*, per come è, e per quello che è, con le sue particolarità e i suoi difetti. Il *corpo del testo* non tollera chirurgie estetiche. Un testo deve conservare il suo sapore e il suo odore, esattamente come il corpo dell'amato. Ibsen potrà anche essere moderno (e persino modernissimo), per tante ragioni su cui torneremo nella nostra *Postfazione*, ma appartiene comunque a una civiltà *vittoriana* che ha i suoi valori e i suoi pudori. Per noi *la casa* è sempre *la casa*, ma Ibsen ricorre a due termini diversi, *hus* e *hjem* (un po' come in inglese *house* e *home*), che vogliono dire cose diverse: la prima è la casa come luogo geometrico-architettonico, asettico; la seconda è lo spazio familiare, della moglie e dei figli, e del calore della stufa di porcellana. Allo stesso modo Ibsen distingue tra *frue* («signora») e *dame* («dama»). I numeri sono, a un di presso, l'uno la metà dell'altro (*hus* 465, *hjem* 211; *frue* 358, *dame* 163), ma sono sempre numeri troppo alti, tali da sconsigliare una scelta radicale. Abbiamo optato dunque, sì, per l'opposizione *casa/focolare* e anche per quella (un po' più temeraria) *signora/dama*, ma senza essere *sistematici*, cioè furiosamente fedeli all'originale. Ci siamo limitati a indicare delle linee, inserendo un numero ristretto (ma significativo) di *focolari* e di *dame*. A cominciare dal primo testo, *I sostegni della società*, imbottito com'è da più di una mezza dozzina di probe signore che hanno proprio l'aria delle nostre *dame di S. Vincenzo*.

Laddove invece lo scarto numerico è molto forte, siamo stati rigorosi e perseveranti. Le *Concordanze* registrano 511 *kvinde* («donna») ma solo 22 *fruentimmer* («femmina»). Chissà perché i traduttori (anche stranieri) ignorano la specificità di *fruentimmer*, e rendono con lo stesso *donna* buono per *kvinde*, senza voler cogliere la sfumatura sessuale (o comunque leggermente peggiorativa) che c'è in *fruentimmer*, e che *femmina* riflette bene (penso alle *femminelle* di boccacciana memoria o alla *malafemmina* dell'immaginario napoletano). D'altra parte Ibsen ha delle acutezze assolutamente sorprendenti. A fronte di 263 *brev* («lettera») c'è un *hapax*, rappresentato da *epistel*, che ovviamente tutti i traduttori (gli stranieri, non meno degli italiani!) traducono tranquillamente come «lettera», senza porsi tanti problemi, e che invece vale esattamente per quello che è, «epistola», termine colto, che il colto dottor Tesman (professore universitario in carrie-

ra) tira fuori nel momento in cui sigilla, compiaciuto, la sua missiva inviata all'odiato rivale accademico.

Ibsen, si sa, è l'insuperato e geniale inventore del *teatro del salotto borghese*. Ma proprio per questo resta strategico lo sforzo di individuare i vari tipi di impianto scenico. C'è un generico «salotto» (*stue*) per *Una casa di bambola*, un «salotto che dà sul giardino» (*havestue*) per *Spettri*, *La signora del mare* e *Il piccolo Eyolf*, una «sala che dà sul giardino» (*havesal*) per *I sostegni della società*. In pochissimi casi Ibsen utilizza il termine francese *salon* (dunque da noi lasciato in francese, evidenziato dal corsivo). Praticamente solo nella villa signorile di *Hedda Gabler* (dove è chiamato anche *selskabsværelse*, «sala di ricevimento»), mentre un *mindre salon*, cioè un «piccolo *salon*», caratterizza uno degli interni de *Il costruttore Solness*. C'è poi il *dagligstue*, che è il *salotto dei poveri*, tradotto dunque giustamente con «stanza di soggiorno» o «soggiorno». Compare non a caso negli ambienti più modesti (*Un nemico del popolo*, *L'anitra selvatica*). Nella lussuosa magione del *John Gabriel Borkman* sono presenti contemporaneamente un *havestue* e un *dagligstue* (per non parlare di un «salone delle feste», *pragtsal*), ma si tratta di una *grandezza passata* cui corrisponde una *miseria presente*. I coniugi vivono come separati in casa: il marito nel piano di sopra, nel sontuoso «salone delle feste»; la moglie a piano terra, con l'avvertenza sparagnina di stare rintanata nel «soggiorno», senza invadere il contiguo «salotto che dà sul giardino», che fa illuminare (e riscaldare) solo quando arriva qualche ospite di riguardo. È una società borghese (preconsumistica) dove si mettono le *fodere* alle poltrone e ai sofà, per risparmiarla previdenza. Di qui il commento scandalizzato della zia Julle, stupita che Hedda Gabler tenga le poltrone della «sala di ricevimento» *senza fodere*: «Fanno conto di stare qui dentro – in questo modo tutti i giorni [*til daglig*]?». Insomma, è evidente che ci sono salotti e salotti. Salotti in cui poltrone e sofà sono messi in naftalina, e salotti dove – per quanto belli e preziosi – si vive quotidianamente, tutti i giorni, e in cui quindi non è possibile ricorrere alle benedette *fodere*. È il caso del salotto illustre (ma austero) di *Casa Rosmer*, imponente con quella sfilza di ritratti di antenati autorevoli – in uniforme – appesi alle pareti. Ma Rosmer è un ex pastore luterano, intellettuale ombroso, poco aperto alla socialità mondana, e dunque usa abitualmente del suo *salotto buono* come fosse un modesto *tinello*, di cui disporre per la quotidianità (sicché Ibsen lo definisce impassibilmente come *dagligstue*, «stanza di soggiorno»).

Naturalmente il *salotto borghese* – una volta messo a fuoco dall'obiettivo del drammaturgo – si svela nella sua intrinseca complessità, spazio privilegiato che confina con altri spazi, contigui, separato da porte (che Ibsen scandaglia con metodo: porte vetrate, porte scorrevoli, porte a due battenti, controporte, porte tappezzate, porte comuni: *glasdør, skyvedør, fløjddør, dobbeltdør, tapetdør, almindelig dør*), quasi sempre ricoperte da tende e tendaggi (nell'italiano antico chiamate, appunto, «portiere»), che servono per decoro estetico e per riparo dal freddo, ma che servono anche, benissimo, alla bisogna dell'origliamento. D'altra parte, di che stupirsi? Ibsen – ha scritto un regista geniale come Massimo Castri – è il *fratello gemello* di Freud. Vivono entrambi – decennio più, decennio meno – la grande stagione di fine Ottocento. Il complesso edipico nasce e cresce in quel labirinto claustrofobico di porte chiuse e di porte socchiuse, di *scene primarie* scrutate dal buco della serratura e auscultate da muri non bene insonorizzati della *domus* borghese europea dell'epoca. A ben pensarci, Ibsen non è altro che l'equivalente teatrale di Freud. In almeno due testi (*Un nemico del popolo* e *Casa Rosmer*) l'origliamento è del tutto confesso; in un terzo (*L'anitra selvatica*) è facilmente ricavabile dalle battute; in un quarto (*Spettri*) è fondatamente plausibile. Peraltro è la stessa strutturazione domestica che porta a una pulsione origliatrice. Nella casa del costruttore Solness la «stanza da lavoro» (*arbejdsværelse*) è assolutamente contigua al «piccolo *salon*» dove vive la moglie, che dunque apre continuamente la porta per effettuare rapide incursioni nello studio, al fine di tenere sotto controllo la tresca fra il marito-padrone e l'impiegata-innamorata del boss ammaliatore. Non sorprende affatto, in conclusione, che accanto al verbo *høre*, «ascoltare», 1429 frequenze, ci sia il verbo *lytte*, 168 frequenze, che vale «origliare». Curiosamente gli italici traduttori evitano di rendere con «origliare» (che devono ritenere verbo sconcio, quasi osceno), e uniformano con un generico «ascoltare» o «sentire». Ahimè, nella notte nera, tutti i gatti sono neri. Per reazione polemica avremmo voluto tradurre sistematicamente con «origliare» tutte le 168 ricorrenze di *lytte*, ma poi abbiamo scelto di vedere prudentemente caso per caso. Certo, nelle scene *en plein air* «origliare» è problematico, e si è optato quindi per «tendere l'orecchio» o «restare in ascolto».

Sulla base delle fitte e sempre assai precise didascalie offerte da Ibsen, per comodità del lettore (e dei signori registi ibseniani), abbiamo provato a ricostruire delle *piantine di scena*, limitata-