

Strutture linguistiche nelle opere maggiori di Henrik Ibsen

Giacomo Allocco

Moltissimi autori, critici e traduttori nel corso dei decenni hanno analizzato sotto ogni aspetto le opere teatrali di Henrik Ibsen, in particolare le “maggiori”, tralasciando però, come sostiene Inga-Stina Ewbank in *Ibsen's Language: Literary Text and Theatrical Context*, di approfondire in maniera soddisfacente il ruolo fondamentale assunto dalla lingua nell'espressività del suo teatro¹. Ciò è in parte dovuto al fatto che la vasta maggioranza dei lettori o degli spettatori di un dramma di Ibsen non viene a contatto con l'originale, bensì con le traduzioni del suo testo; di conseguenza l'attenzione della critica ha tendenzialmente ignorato molto di ciò che riguarda la lingua per concentrarsi su altri aspetti delle opere, come il più o meno insistente simbolismo o le motivazioni dei personaggi, aspetti che sembrano (solo apparentemente) richiedere meno attenzione alle particolarità della lingua in cui l'autore scrive. Tuttavia, come spiega Kay Unruh Des Roches in *A problem of Translation: Structural Patterns in the Language of Ibsen's "The Lady from the Sea"*², un pubblico che legge o assiste a un dramma teatrale nella propria lingua tende a individuare (o a progettare inconsciamente) in esso certe strutture linguistiche familiari a loro volta legate a significati precisi; parti o aspetti particolari delle opere (come appunto il simbolismo), quindi, sono frequentemente interpretate seguendo ragionamenti e rimandi di cui non si è del tutto consapevoli, proprio per la superficialità linguistica dell'analisi.

Allo stesso tempo bisogna considerare il fatto che, anche esaminando gli originali, le qualità della prosa di Ibsen e la sua maestria nel servirsi delle caratteristiche della lingua dano-norvegese non sono per nulla evidenti: le immagini shakespeariane tipiche della lingua di Strindberg non emergono dai testi di Ibsen, i

1. Cfr. I.-S. Ewbank, *Ibsen's Language: Literary Text and Theatrical Context*, in “The Yearbook of English Studies”, vol. 9, Theatrical Literature Special Number, 1979, p. 102.

2. Cfr. K.U. Des Roches, *A Problem of Translation: Structural Patterns in the Language of Ibsen's "The Lady from the Sea"*, in “Modern Drama”, 30, 3, 1987, p. 313.

quali sotto questa luce appaiono spenti, senza vita, piatti. Questo proprio perché, citando Franco Perrelli, uno dei massimi studiosi italiani di Henrik Ibsen e del teatro scandinavo in generale, «Ibsen procede cesellando, calcolando, minutamente dettagliando»³, tanto che il drammaturgo svedese, sebbene apparentemente distanziandosi dall'artista norvegese, «ha fatto tesoro delle innovazioni ibseniane di modelli linguistici, simbolici, strutturali e tematici»⁴. La sensibilità e l'attenzione dell'autore risiedono, secondo Ewbank, nel fatto che la lingua sia completamente al servizio del contesto teatrale e dipendente in tutto e per tutto da esso⁵. Ogni parola, struttura sintattica, ripetizione o struttura prosodica possiede una funzione comprensivamente definita all'interno della sua produzione letteraria. Similmente, Joan Templeton in *Advocacy and Ambivalence in Ibsen's Drama*⁶ contrappone proprio questo concetto all'analisi in chiave romantica degli scritti ibseniani operata da James McFarlane. Quest'ultimo, infatti, nel suo discorso *Meaning and Evidence in Ibsen's Drama*⁷, considera erroneamente i testi di Ibsen nient'altro che prodotti di ispirazione puramente artistica in tutto e per tutto indipendenti dall'autore, e teorizza come l'ambiguità caratteristica delle opere d'arte (e in particolare delle opere teatrali) renda impossibile discernere e assegnare significati precisi. Questa ambivalenza o ambiguità è sicuramente parte integrante della letteratura ibseniana, ma, come sostiene Templeton, dire che una generale indeterminatezza governi tutta la sua opera non è che una grossolana semplificazione⁸. Tralasciando il fatto che l'autore di un dialogo, sebbene non compaia fisicamente, è colui che lo costruisce e nel far ciò opera necessariamente delle scelte, Halvdan Koht, biografo di Ibsen, riporta come «He himself regarded his great breakthrough as an artist as his abandonment of what he called the aesthetic point of view for the moral and the didactic»⁹. La produzione letteraria è stata senza dubbio il mezzo con cui l'autore norvegese ha espresso il suo crescente dissenso nei confronti delle idee dominanti dell'epoca, il quale lo ha poi portato ad avere frequenti contrasti con l'élite culturale di Copenaghen. Come spiega Perrelli in *Henrik Ibsen. Un profilo*, infatti, «le sue "creazioni poetiche" Ibsen amava definirle "galskaber", autentiche follie o frenesie, conscio del loro potenziale dirompente in relazione al pubblico, ma soprattutto della loro forza suggestiva di comunicazione umana e simbolica»¹⁰. Di conseguenza, è logico dedurre

3. F. Perrelli, *Henrik Ibsen. Un profilo*, Edizioni di Pagina, Bari 2006, p. 142.

4. *Ibid.*

5. Cfr. I.-S. Ewbank, *Ibsen's Language*, cit., p. 102.

6. Cfr. J. Templeton, *Advocacy and Ambivalence in Ibsen's Drama*, in "Ibsen Studies", 7, 1, 2007, p. 43.

7. Cfr. J. McFarlane, *Meaning and Evidence in Ibsen's Drama*, in *Contemporary Approaches to Ibsen*, ed. by D. Haakonsen, Universitetsforlaget, Oslo 1966, 1, p. 41.

8. Cfr. J. Templeton, *Advocacy and Ambivalence*, cit., p. 44.

9. «Lui stesso considerò come il suo più grande successo il suo abbandono del punto di vista estetico per la morale e la didattica» (trad. mia). H., *Life of Ibsen*, trad. E. Haugen e A.E. Santaniello, Bloom, New York 1971, p.127, in J. Templeton, *Advocacy and Ambivalence*, cit. p. 45.

10. F. Perrelli, *Henrik Ibsen*, cit., p. 165.

che i suoi drammi siano stati attentamente pianificati ed elaborati fin nei minimi dettagli linguistici, in particolar modo le ultime e più celebri opere, con lo scopo ben preciso di provocare o denunciare alcuni aspetti della società norvegese dell'epoca, borghese e puritana.

In ogni caso, anche senza esaminare le varie teorie formulate nel corso degli anni, il semplice atto di tradurre Ibsen è già di per sé un lavoro di una complessità che va ben oltre i semplici dettagli lessicali, grammaticali, sintattici o prosodici: rappresentare le preziosità della sua scrittura, dalle particolari strutture verbali alle calcolate introduzioni di hapax, è sempre stata una sfida enorme per ogni traduttore in qualsiasi lingua. A dimostrazione di ciò, solo recentemente sono state pubblicate traduzioni che rendono effettivamente giustizia a tali (apparenti) minuzie. Tuttavia queste particolarità, tra cui figurano le ripetizioni calcolate, le parole-chiave dei personaggi e i frequenti e terribili chiasmi, contribuiscono non poco all'intensità drammatica dei suoi dialoghi. Proprio per il peso dato a queste finenze e per le numerose considerazioni sul particolare uso della lingua da parte di Ibsen, il testo di riferimento principale per questa analisi, nonché la traduzione italiana di base dei drammi così come dei singoli termini considerati, è *Drammi moderni* di Henrik Ibsen, a cura di Roberto Alonge¹¹. I testi originali sono stati consultati sul sito dell'Università di Oslo, disponibili grazie al meraviglioso e accuratissimo progetto *Henrik Ibsens Skrifter*¹²: si tratta di un'edizione storico-critica (di una trentina di volumi, ma presente online) diretta da V. Ystad, composta dal 2005 al 2010, contenente tutti gli scritti dell'autore, opere, poesie, lettere e quant'altro, corredate di introduzioni critiche e commenti al testo. Il progetto si basa sulla cosiddetta edizione "del centenario" pubblicata da Francis Bull, Halvdan Koht e Didrik Arup Seip negli anni 1928-1957¹³, essendo questa l'edizione precedente più completa e per questo presa a modello per la traduzione delle opere di Ibsen in ogni lingua.

In *Repetition, Return, and Doubling in Henrik Ibsen's Major Prose Plays* Lis Møller apre la sua trattazione con la frase: «To read Ibsen is – among other things – to follow the track made by these repetitions»¹⁴. Ciò è indubbiamente vero, e proprio per la loro posizione fondamentale nella scrittura teatrale di Ibsen, queste ripetizioni o occorrenze sono un importante argomento d'esame del presente articolo. Lo strumento di gran lunga più importante per l'esame delle occorrenze nelle opere di Ibsen è *Henrik Ibsens Ordsfatt*, a cura di Harald Noreng, Knut Hofland e Kristin Natvig, un agile vocabolario che riporta sinteticamente i numeri delle

11. Cfr. H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, Milano, Rizzoli/Bur, 2009 (d'ora in poi, *Drammi moderni*).

12. Cfr. *Henrik Ibsens Skrifter*, a cura di V. Ystad (d'ora in poi, HIS). Sito web: <http://www.ibsen.uio.no/>

13. Cfr. H. Ibsen, *Samlede Verke (Hundreårsutgave)*, a cura di F. Bull, H. Koht e D.A. Seip, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1928-1957 (d'ora in poi, HU).

14. «Leggere Ibsen è – tra le altre cose – seguire il sentiero delle ripetizioni» (trad. mia). L. Møller, *Repetition, Return, and Doubling in Henrik Ibsen's Major Prose Plays*, in "Ibsen Studies", 1, 2, 2001, p. 7.

concordanze di tutti i termini Ibseniani¹⁵. Il secondo paragrafo si dirige leggermente più in profondità, andando ad analizzare caratteristiche particolari della lingua dano-norvegese e quanto essa incida sulla scrittura di Ibsen. Viene qui considerata una successione di termini, singoli o in serie, utilizzati dall'autore e caratterizzati da significati specifici, i quali risultano essere per vari motivi (per esempio perché collegati alla lingua ed alla cultura norvegese o scandinava) ardui da tradurre senza essere privati, nella migliore delle ipotesi, di parte della loro singolarità. Le fonti per le riflessioni linguistiche presenti in particolare in questo paragrafo sono principalmente costituite dai vocabolari più autorevoli delle lingue danese e norvegese, entrambi consultabili online: l'*Ordbog over det danske Sprog*¹⁶ e il *Bokmålsordboka og Nynorskordboka* dell'Università di Oslo¹⁷. Ovviamente, una distinzione netta e precisa tra i due capitoli non può essere definita, come viene illustrato nel corso della trattazione, per la natura stessa dell'analisi: lo studio delle occorrenze è infatti una componente fondamentale di entrambe le parti. Allo stesso tempo, i vari problemi derivanti da traduzioni non interamente rispettose delle opere di Ibsen vengono analizzati e inclusi di volta in volta, allo scopo di sostenere i singoli punti della trattazione. Queste problematiche sono infatti molteplici e di varia natura: possono essere originate da scelte stilistiche, derivare da una certa superficialità del traduttore o rappresentare punti di divergenza dei due sistemi linguistici in considerazione. Di conseguenza, questo argomento risulta probabilmente meno vago e teorico se osservato nella sua applicazione pratica alle diverse situazioni in esame.

1. La tecnica della ripetizione

Già Georg Brandes, critico danese contemporaneo di Ibsen, riteneva che la tecnica della ripetizione fosse di fondamentale importanza per la struttura dei drammi dell'autore norvegese. Ciononostante, come sostiene Roberto Alonge, su questo tipo di analisi «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 sottilissime»¹⁸. A conferma di ciò interviene Møller, aggiungendo: «It is not least because of the use of repetition that these dramas appear to possess a characteristic semiotic density, where every detail, even the seemingly most trivial, has a function in relation to the work as a whole»¹⁹. L'aspetto forse più conosciuto e accademicamente considerato della lingua ibseniana riguarda una per così dire sottocategoria di questa tecnica, cioè il meccanismo per

15. Cfr. *Henrik Ibsens Ordskatt*, a cura di H. Noreng, K. Hofland, K. Natvig, Universitetsforlaget, Oslo 1987.

16. Cfr. sito web: <http://ordnet.dk/ods>

17. Cfr. sito web: <http://www.nob-ordbok.uio.no/> (d'ora in poi UiO).

18. R. Alonge, Introduzione a *Drammi moderni*, p. 6.

19. «È proprio per l'uso della ripetizione che questi drammi sembrano possedere una caratteristica densità semiotica, dove ogni dettaglio, anche il più apparentemente banale, ha una funzione in relazione al lavoro nel suo complesso» (trad. mia). L. Møller, *Repetition, Return, and Doubling*, cit., p. 7.

cui attraverso la reiterazione determinati termini vengono eletti a cifre specifiche dei personaggi. Naturalmente, l'analisi di queste parole chiave non è in alcun modo limitabile alla semplice osservazione del numero di ricorrenze, tuttavia è innegabile che termini come il *det vidunderlige* (“il meraviglioso”) di Nora, il *grufuld* (“tremendo”) di Ellida Wangel o lo *spændende* (“eccitante”) di Hilde debbano gran parte della loro importanza proprio alla loro insistente presenza nei rispettivi testi. Si tratta in genere di sostantivi o aggettivi, i quali compaiono frequentemente (per non dire ossessivamente) nel corso di uno o più drammi e sono riconducibili a singoli personaggi o a coppie, non sempre appartenenti alla stessa opera. Lo studio delle ripetizioni (concordanze, occorrenze o ricorrenze, con qualunque termine si vogliano definire) non interessa esclusivamente le battute dei personaggi, come sarebbe più ovvio pensare. Le didascalie ibseniane, infatti, essendo scritte con la stessa precisione con cui i dialoghi sono studiati, costituiscono altrettanto preziose fonti di particolari nella definizione dei personaggi. Le figure del costruttore Halvard Solness e di Hilde Wangel, i cui tratti caratteriali vengono puntualmente sottolineati dalle descrizioni che corredano le loro battute, ne sono esempio: essendo i personaggi più forti e passionali del dramma sono gli unici (all'interno del *Costruttore Solness*) le cui azioni o frasi l'autore descriva per ben 11 volte con il termine *Hæftighed*, “violenza”, e per 3 volte (su 14 occorrenze del termine nell'intera opera di Ibsen) con l'aggettivo *Ivrig*, “fervoroso”.

Anche senza addentrarsi nel particolare delle singole opere, è possibile notare da un'analisi generale dell'intero lessico ibseniano alcune ripetizioni estremamente significative: Ibsen cita Ibsen, allo scopo apparente di stabilire collegamenti tra diverse opere o diversi personaggi, oppure per aumentare l'incisività del singolo termine o frase all'interno della sua vasta opera letteraria. A questo riguardo, emblematica è l'espressione *Nu ved De det*, “ora lei lo sa”, frase resa canonica dalla costanza con cui compare negli scontri dialogici ibseniani più accesi. La frequenza e la sistematicità con cui essa ricorre riesce a conferirle una fortissima intensità; addirittura, in alcuni casi questa formula sembra quasi segnalare al fruitore dell'opera il raggiungimento di un momento chiave, un punto di svolta della narrazione. Per questo motivo, non è strano trovarla nel primo atto di *Spettri* all'interno del dialogo tra Helene Alving e il Pastore Manders, nel momento in cui la depravazione del defunto capitano Alving è rivelata:

PASTOR MANDERS. Det næsten svimler for mig. Hele Deres ægteskab, – hele dette mangeårige samliv med Deres mand skulde ikke være andet end en overdækket afgrund!
FRU ALVING. Ikke en smule andet. Nu ved De det²⁰.

[PASTOR MANDERS. Quasi mi gira la testa. Tutto il suo matrimonio, tutta la vita in comune di anni con suo marito non sarebbe stata altro che un abisso coperto!
SIGNORA ALVING. Null'altro. Ora lei lo sa]²¹.

20. HIS p. 434, HU p. 81.

21. *Drammi moderni*, p. 258.

La posizione che la frase in questione assume all'interno del dialogo è già indicativa del suo scopo: è un'affermazione conclusiva, inesorabile, una rivelazione che, per alcuni personaggi ibseniani, costituisce un terribile confronto con la realtà.

L'ambiente tipico in cui si svolge l'azione nei drammi di Ibsen è l'ambiente domestico della borghesia norvegese di fine Ottocento; non sorprende quindi che un'altra formula canonica individuabile in diverse sue opere sia un'endiadi usata per indicare l'ideale focolare borghese, descritto come *lunt og hyggeligt*, "caldo (lett. tiepido) e accogliente". Difatti, la si può trovare in bocca al perfetto borghese Torvald Helmer di *Una casa di Bambola*, oltre che in una battuta del dottor Rank, il quale impiega questi stessi due aggettivi per descrivere il calore di casa Helmer, esprimendo così la sua aspirazione borghese stroncata dalla malattia. Anche il Professor Arnholm della *Signora del Mare* utilizza questa formula a colloquio con Bolette, pregustando una sistemazione conveniente per l'epoca, un'intimità familiare dignitosa con lei.

Esistono poi, come precedentemente introdotto, termini che hanno la funzione di avvicinare idealmente personaggi all'interno di una stessa opera o appartenenti a opere diverse. In un caso decisamente singolare lo stesso personaggio, la Hilde Wangel della *Signora del Mare* e del *Costruttore Solness*, porta con sé i propri tic linguistici da un'opera all'altra: l'aggettivo *spændende* (participio presente del verbo *spænde*), "eccitante", il quale ricorre rispettivamente 15 volte nella *Signora* e 16 nel *Costruttore* (delle 107 occorrenze totali nell'intero universo ibseniano) compare infatti quasi esclusivamente in battute di Hilde. Tuttavia, questa situazione rappresenta una rarità nell'opera di Ibsen. Molto più frequentemente si incontra un termine (o più termini) condiviso da più personaggi, nella stessa o in diverse opere, il quale rende evidente una somiglianza, spesso caratteriale, tra queste figure. Ellida e Bolette nella *Signora del Mare* sono entrambe *hjælpeløs*, "senza aiuto" (termine ripetuto 5 volte nell'opera, esclusivamente da loro), a riprova del fatto che «Bolette è il doppio di Ellida, l'una e l'altra costrette a vendersi a un marito non amato per sfuggire alla solitudine e alla miseria»²². Il grossista Werle dell'*Anitra Selvatica* non esita a "usare" (*bruge*) il figlio per raggiungere i suoi scopi, appropriandosi di un verbo tipico di quel grande imprenditore ibseniano, emblema del capitalista senza scrupoli che è Halvard Solness.

La parola *magt*, "potere", simile al tedesco *Macht*, ricorre quasi ossessivamente nell'intera produzione letteraria di Ibsen (334 concordanze sparse in 27 opere), venendo impiegata sia da personaggi che aspirano al dominio su altre persone, come la Hedda Gabler del dramma omonimo, sia da personaggi che bramano (a volte solo apparentemente) l'arricchimento privato o il successo personale, come i coniugi Borkman. Specialmente in quest'ultimo caso, l'uso di sinonimi differenti nelle singole situazioni molto probabilmente non avrebbe minato in alcun modo la drammaticità dei dialoghi, tuttavia il mantenimento dello stesso termine fa sì che emerga chiaramente, che salti agli occhi del lettore uno tra i motivi ricorrenti più

22. Alonge, nota n. 80, in *Drammi moderni*, p. 695.

importanti dell'intero universo ibseniano: il disperato e spesso fallimentare desiderio di emergere, o di prevaricare, o di preservare la posizione di superiorità ottenuta.

Rivolgendo nuovamente l'attenzione alle singole opere, si incontrano frequentemente termini caratteristici di un dato personaggio, come già menzionato. Per illustrare questo concetto, Des Roches cita diverse traduzioni nella sua analisi della *Signora del Mare*, edite da Penguin, Signet e Oxford²³, concentrandosi in particolare sulla ricorrenza di termini da lui definiti le “fear words” di Ellida, tra cui *grufuld*, “tremendo”, il quale compare per ben 16 volte nel testo su 25 presenze complessive, *forferdelig*, “terribile” e *skremmer og drager*, “spaventare e attirare”. Queste parole sono estremamente rilevanti per la caratterizzazione del personaggio di Ellida, come spiega Des Roches, il quale critica la mancanza di una regolarità in tutte e tre le edizioni da lui considerate nella traduzione di queste “fear words”; esse rappresentano infatti informazioni importantissime non solo per il tono e l'enfasi del dialogo, ma anche per la piena comprensione dei passaggi in questione. Si prenda ad esempio la forma aggettivale del verbo *å dra* (“attirare, attrarre”), *dragende*:

[*dragende*] is used five times, each at a moment of crisis in the text. Ellida uses it four times in her attempt to explain that she feels pulled or compelled against her will: she describes her homesickness for the sea, the power the Stranger and the sea exerts on her, and her unfulfilled longings and desires as “dragende”; she also names the particular force or compulsion she fears as “det dragende.” Significantly, Wangel also uses “det dragende” in Act IV when he admits that he, too, is compelled against his will by a force which is gathered for him in the person of Ellida²⁴.

Proprio per la tensione drammatica del momento, è di importanza cruciale che queste informazioni disseminate nel corso del testo siano assemblate a dovere in una traduzione rispettosa di questo particolare schema ripetitivo. Nel caso in cui si usasse un sinonimo per descrivere questa forza, sarebbe molto più arduo vedere un collegamento tra ciò che avviene precedentemente e questo passaggio chiave, in cui Wangel, citando l'espressione di Ellida, finalmente comprende le sensazioni di lei. «Du er for meg som det grufulle, Ellida. Det dragende, – det er det sterkest i deg»²⁵ («Tu sei per me come il tremendo, Ellida. Ciò che attira, – è quello che è

23. Cfr. *The Lady from the Sea: The Oxford Ibsen*, trad. J. Walter McFarlane, London, 1966; Penguin Classics, trad. P. Watts, Harmondsworth 1965; Signet Classics, trad. R. Fjelde, New York 1970. In K.U. Des Roches, *A Problem of Translation*, cit. p. 311.

24. «[*dragende*] è usato 5 volte, ognuna delle quali in un momento di crisi nel testo. Ellida lo impiega 4 volte tentando di spiegare come lei si senta attratta o costretta contro la sua volontà: descrive la sua nostalgia per il mare, il potere che lo straniero e il mare esercitano su di lei, e i suoi rimpianti e desideri insoddisfatti come “det dragende”. È significativo che Wangel citi il “det dragende” nel IV atto, quando ammette come lui, pure, si senta obbligato contro la sua volontà da una forza personificata dalla figura di Ellida» (trad. mia). *Ibid.*

25. HIS p. 654, HU p. 132.

più forte in te»²⁶. È evidente come, sebbene questa si tratti di un'ottima traduzione sotto molti aspetti, il passaggio reso in italiano perda necessariamente delle informazioni. La perifrasi "ciò che attira" non possiede l'incisività e il tono di *det dragende*, così come l'espressione "il tremendo" suona goffamente grandiosa, sebbene più fedele al testo norvegese. In questo come in innumerevoli altri casi, la differenza tra i sistemi linguistici a confronto rende impossibile conservare tutte le particolarità del testo originale.

Ad ogni modo, analizzando altri drammi appartenenti ai *Magnifici 12*, come li definisce Roberto Alonge, emergono numerose altre situazioni in cui lo studio delle occorrenze fornisce risultati molto significativi. In *Casa di Bambola* non solo la figura di Nora è delineata dalla ripetizione di alcune parole (i termini-chiave menzionati in precedenza), ma anche la figura di Torvald, sebbene in misura minore: da uomo posato qual è, nel primo atto descrive l'atteggiamento di sua moglie come *letsindigbed* (unica occorrenza nel testo), "sventatezza", e continua utilizzando l'aggettivo *letsindige*, "sventato", per ben 4 volte, sempre a colloquio con Nora. È evidente come questo vocabolo riveli essenzialmente la psicologia di Torvald, rappresentante della borghesia tradizionale dell'Ottocento secondo cui è impensabile che una moglie compia decisioni autonome senza prima consultare il marito. Anche il Pastore Manders di *Spettri*, severo conservatore anche tralasciando la sua posizione di religioso, possiede un lessico caratteristico: ad esempio, secondo lui la scelta di Helene di abbandonare la casa del marito è *hensynsløst*, "senza riguardi" (aggettivo usato 3 volte in questo testo, sempre da lui). Inoltre, Manders utilizza termini unici nel teatro ibseniano, dei cosiddetti hapax, come *oproskbed*, "impeto di rivolta", *selvrådighed*, "ostinazione", *ungdomsvildfarelse*, "traviamenti di gioventù" o *fritænkersk*, "libero pensatore". Ovviamente, queste parole non fanno la loro comparsa casualmente (come nulla nell'universo ibseniano), al contrario; sono attentamente composte e fatte pronunciare a questo personaggio per rendere il suo linguaggio ancora più severo e incisivo. Gli hapax fanno indirettamente parte dello studio delle ripetizioni, poiché proprio per la loro unicità hanno in molti casi risvolti decisamente significativi nell'opera di Ibsen. Nel III atto di *Hedda Gabler*, Tesman utilizza l'aggettivo *livsfarlig* (composto da *liv*, "vita", e *farlig*, "pericoloso") che fa qui la sua unica comparsa nell'opera di Ibsen, invece di usare l'aggettivo *dødeligt*, "mortale", il quale ricorre invece ben 8 volte nel dramma, per descrivere la situazione di Løvborg. In questo scambio di battute, l'aggettivo più "comune" è impiegato da Brack: di conseguenza da questa sottile variazione, secondo Alonge, si viene ad evidenziare una differenza tra la psicologia del giudice, cinico e spietato, e quella di Tesman, più ingenuo e innocente²⁷. Inoltre, la consistente ripetizione del termine *dødeligt* in questo testo, contando esso infatti solo 26 occorrenze complessive, è decisamente degna di attenzione: il dramma risulta infatti essere tra i più tragici della produzione ibseniana.

26. *Drammi moderni*, p. 684.

27. Cfr. Alonge, nota n. 87, in *Drammi moderni*, p. 792.

Non è mai inutile ribadire l'importanza della fedeltà al testo originale nel processo di traduzione, tuttavia l'accuratezza diventa fondamentale nel momento in cui si considerano le varie ricorrenze considerate in questo paragrafo: il ricorso a sinonimi, anche se a scopo di incrementare la qualità della narrazione, smantella invece totalmente questa struttura sotterranea dei testi ibseniani. Traduzioni in italiano, ma anche in inglese e in tedesco, mancano di rendere la sistematicità di questo fenomeno. Naturalmente, come nel caso della traduzione del *det dragende* di Ellida, intervengono fattori che esulano dalle responsabilità del singolo traduttore, come le differenze tra i sistemi linguistici considerati: nel caso del norvegese e dell'italiano, queste divergenze sono notevoli e possono causare molte difficoltà, come viene spiegato in dettaglio nel paragrafo seguente.

2. I singoli termini e il loro potenziale semantico

Il paragrafo precedente evidenzia come Henrik Ibsen sia riuscito a costruire segni portatori di significato di vario genere, e tutti i termini riportati a titolo di esempio hanno in comune un elemento: la loro particolarità risiede principalmente nell'essere reiterati, e non deriva dalla loro appartenenza al lessico della lingua danorovegese. Ma uno scrittore geniale e attento come lui non poteva certo non sfruttare nei suoi drammi le svariate singolarità della sua lingua natale. Gli scritti originali di Ibsen sono infatti ricchissimi anche sotto questo punto di vista, riportando un importante numero di vocaboli che possiedono peculiarità semantiche riconducibili a caratteristiche della lingua stessa. Alcune parole, poi, hanno addirittura la funzione di stabilire un collegamento fra il teatro ibseniano e concetti extralinguistici propri della cultura scandinava o specificatamente norvegese. Questi termini sono particolarmente degni di nota, in quanto pongono forse il problema più grosso che un traduttore deve affrontare: rendere il contesto e le ramificazioni socioculturali di un elemento linguistico. I titoli dei suoi drammi offrono numerosi spunti di riflessione se osservati sotto questo punto di vista. Considerando un primo esempio estremamente semplice, all'interno dell'opera *Samfundets støtter*, tradotto in italiano come "i sostegni (o le colonne) della società", l'autore utilizza per 7 volte il verbo *stotte*, "reggere, sostenere" e per ben 14 il sostantivo *stotte*, "sostegno", portando a un intreccio linguistico ad evidente ripresa del titolo. L'opera *Vildanden*, o *L'anitra selvatica*, invece pone per la traduzione del suo titolo un importante problema non tanto linguistico quanto culturale: come scrive Giuliano D'Amico commentando la ricezione dell'opera rappresentata in Italia per la prima volta nel 1891, «a peculiar cultural clash was indeed that of the title itself, the wild duck being a rather noble, wild animal in Norway, but quite funny and clumsy in Italy, more likely to be eaten roasted than to be elevated as a symbol»²⁸. Per questo motivo, risulta molto arduo in sede di traduzione trasmettere il simbo-

28. «Una peculiare differenza culturale era già nel titolo stesso, essendo l'anitra selvatica un animale nobile in Norvegia, ma considerato buffo e goffo in Italia, paese in cui è più facile che quest'animale

lo rappresentato dal nome originale del dramma come concepito da Ibsen ad un pubblico italiano o a pubblici di altre nazionalità, i quali sicuramente pongono problemi di diversa natura.

Un titolo che raggruppa particolarità sia linguistiche che culturali è *Rosmersholm*, o *Casa Rosmer*. Separando i due elementi del composto, si ottiene il nome proprio (definibile di “casata”) Rosmer e il sostantivo *holm*. Già a fine Ottocento il termine *holm* si poteva trovare solo più in nomi propri di luogo composti (la località di Bornholm in Danimarca, ma anche la città di Stockholm in Svezia), tuttavia in danese arcaico questo sostantivo significava “hvord der blev holdt holmgang”²⁹, o “dove si è svolto il duello”. Il dramma si incentra effettivamente su di uno scontro, un duello appunto, tra la visione di vita conservatrice, puritana, estremamente tradizionale e fondamentalmente passiva di Johannes Rosmer e la concezione progressista, laica e attiva di Rebekka West. Il dramma *Fruen fra havet*, “la Signora del mare” (letteralmente *dal* mare), gioca invece su un chiasmo presente già nel titolo. All’inizio dell’opera, Lyngstrand e Ballested discorrono della tela su cui quest’ultimo intende raffigurare una sirena morente, poichè «Hun har forvildet sig ind fra havet og kan ikke finde ud igen. Og så ligger hun her og omkommer i brakvandet, forstår De»³⁰ («Si è smarrita lontano dal mare e non può più ritrovarlo. E così lei giace qui, nell’acqua bassa, e muore, lei capisce»)³¹. In conclusione del dramma, Ellida dichiara «Nå, ser De, herr Arnholm – Husker De, – vi talte om det igår? Når en nu engang er ble’t en fastlandsskabning, – så finder en ikke vejen tilbage igen – ud til havet. Og ikke ud til havlivet heller»³². («Eh, vede, signor Arnholm –. Si ricorda, – noi abbiamo parlato di questo ieri? Dal momento che si è diventati creature di terraferma, – non si ritrova più la strada – verso il mare. E nemmeno verso la vita marina»)³³. Ellida, come sostiene Perrelli in *Henrik Ibsen. Un profilo*, «è un’entità pressoché mitica che può “spaventare e ammaliare”, un’autentica sirena che la gente chiama “la pagana”»³⁴. Ora, è fondamentale sapere che *sirena* in norvegese come in danese si traduce con il composto *havfrue*, letteralmente traducibile, come “signora dal mare”, il quale non a caso conta in quest’opera 6 occorrenze delle 12 complessive. Il nesso tra Ellida, *la fruен fra havet*, e *la havfrue* dipinta da Ballested è consolidato ed evidenziato dal chiasmo risultante tra i due termini.

Gli ultimi due esempi riportati sono particolarmente significativi, in quanto mettono in evidenza come la facoltà di creare parole composte da più elementi offra infinite opportunità ad uno scrittore di madrelingua germanica. Ibsen in

sia mangiato arrosto piuttosto che elevato a simbolo» (trad. mia). G. D’Amico, *Marketing Ibsen: A Study of the First Italian Reception 1883-1891*, in “Ibsen Studies”, 11, 2, 2011, p. 1.

29. Cfr. *Ordbog over det danske Sprog*.

30. HIS p. 508, HU p. 54.

31. *Drammi moderni*, p. 610.

32. HIS p. 696, HU p. 156.

33. *Drammi moderni*, p. 705.

34. F. Perrelli, *Henrik Ibsen. Un profilo*, cit., p. 132.

tutta la sua opera utilizza largamente questa tecnica, la quale permette per definizione un elevato grado di dettaglio e di determinazione, ma non solo. A tal proposito Ewbank, con la sua solita puntuale attenzione ai dettagli, segnala:

A compound is more than the sum of the two words yoked together: at best they modify each other to create a new unit (like Mrs Alving's famous "lysraed": "afraid of the light"), much like the two halves of a metaphor. Mrs Borkman's "hjertekulden" ("the heart-cold") is not a common, colloquial expression; it makes us take notice, yet it is not far-fetched enough to draw attention to itself for its own sake, to sound 'rhetorical'. It holds a kind of oxymoron, for the heart is more readily associated with warmth; and the commoner compound would be "hjertervarme", with the adjective "hjertervarm". It is, in a sense, just as much on the borderline between the naturalistic and the non-naturalistic as the whole of this scene is³⁵.

Il problema risultante è sempre il medesimo: come rendere in traduzione questo tipo di composti? L'accademica svedese delinea possibili scenari di traduzione dei due termini della signora Alving e della signora Borkman, sottolineando la sostanziale impossibilità di renderne il significato in tutte le loro sfumature e, cosa ancora più complicata, di esprimere queste con il registro appropriato. Similmente, il termine *livskald*, "vocazione, scopo della vita", il quale compare nella *Signora del mare* in una battuta di Lyngstrand, pone chiari problemi di traduzione in particolare modo per la sua componente culturale/religiosa. Si tratta infatti di un altisonante composto di chiara origine protestante, reso ancora più particolare e prezioso dal bassissimo numero di occorrenze nel vocabolario ibseniano, solamente 6. In *Rosmersholm* si può trovare invece *livssyn*, "concezione di vita", termine raro quanto il precedente (con 6 occorrenze nei 12 drammi qui considerati, tutte in quest'opera), il quale si può considerare come parola chiave dell'intero dramma, essendo quest'ultimo basato, come già menzionato, sullo scontro tra due concezioni di vita differenti. Tornando alla *Signora del mare*, il dramma si presenta particolarmente ricco di parole composte, introdotte e collocate abilmente da Ibsen per servire scopi diversi all'interno del testo. L'hapax *rejselivet*, "la vita dei viaggi" (sostanzialmente "turismo"), è un vocabolo decisamente inusuale che l'autore inserisce in una battuta di Ballested proprio per evidenziarne il linguaggio inconsueto e leggermente enfatico. Un altro composto contenuto all'interno del dramma degno di nota è *hjemrejse*, "viaggio verso casa", sostantivo molto raro (sole 5 ricorrenze in tutto) presente nel lessico dello Straniero, ad indicare la fine del suo falli-

35. «Un composto è più che la somma di due parole attaccate insieme: possono infatti modificarsi l'un l'altro creando una nuova unità (come il famoso "lysraed" della signora Alving, "paura della luce"), in maniera molto simile a due parti di una metafora. Lo "hjertekulden" ("il cuore-freddo") della signora Borkman non è una comune espressione colloquiale; si fa notare, sebbene non sia abbastanza insolita per attirare l'attenzione su di sé sola né per apparire retorica. Contiene una specie di ossimoro, poiché il cuore è più frequentemente associato con il calore; e il composto più comune sarebbe "hjertervarme", dall'aggettivo "hjertervarm". In un certo senso, il termine è tanto sul confine tra il naturalistico e il non-naturalistico quanto la scena stessa» (trad. mia). I.-S. Ewbank, *Ibsen's Language*, cit., p. 107.

mentare viaggio verso casa. Sempre collegato a quest'ultimo personaggio è l'hapax *havmænd* (forma plurale di *havmand*) traducibile come "ondini, tritoni", il quale chiaramente simboleggia il rapporto anche linguistico tra la *havfrue* Ellida e lo Straniero.

Un composto nominale meritevole di particolare attenzione è *voldsmand*, vocabolo estremamente raro (solo 2 occorrenze nei drammi maggiori, entrambe in quest'opera) formata dai sostantivi *vold*, "violenza", e *mand*, "uomo" che appare a metà del secondo atto del *Costruttore Solness*. Una prima traduzione più o meno letterale sarebbe quindi "uomo violento", "bruto" o comunque "persona che usa violenza" contro qualcosa o qualcuno. Tuttavia, questa traduzione potrebbe essere limitata: Roberto Alonge sostituisce il composto in esame con il termine "stupratore", e considerando il contesto potrebbe non essere eccessivo³⁶. Nel passaggio in cui il sostantivo viene utilizzato emerge infatti come Hilde sia attratta dai vichinghi, uomini rudi che compivano razzie e, nel farlo, rapivano (e presumibilmente stupravano) le donne. Solness impiega la parola *voldsmand* proprio in questo frangente per definire gli uomini del Nord, per cui l'elemento *violenza* contenuto nel composto può essere associato all'atto di violentare le prigioniere. Questa tesi è confermata dal fatto che Solness, nel descrivere l'atto di catturare donne, utilizza il verbo *fange*, la cui definizione precisa è "bringe et levende væsen i sin magt"³⁷, letteralmente "portare un essere vivente in proprio potere". Il vocabolo *voldsmand* è inoltre presente nelle lingue scandinave contemporanee (ovviamente più o meno adattato all'ortografia moderna: da. *voldsmand*, no. *voldsmann*, sv. *våldsmän*) ed ha più propriamente significato di "assalitore", con connotazione spesso fisica/sessuale. Tradurlo con "stupratore", quindi, non è una decisione giustificata solo dal contesto in cui il vocabolo si trova, ma rappresenta una scelta con alla base solide fondamenta filologiche. In ogni caso, parte della maestria di Ibsen risiede proprio nel fatto che nel dialogo non venga utilizzata la parola dano-norvegese per stupratore, *voldtægtsforbryder* (composto di *voldtægt*, "stupro" ma letteralmente "atto violento"), ma si mantenga l'elemento comune *vold*, di modo da trasmettere la trasgressività del passaggio al pubblico senza però abbassare il registro della scrittura. Proprio questo estremo controllo contribuisce sostanzialmente all'ambiguità della sua lingua, potenziando di conseguenza a dismisura la sua carica critica. La spiccata sensibilità del drammaturgo norvegese nella scelta delle parole per i suoi drammi si palesa in maniera particolarmente evidente in alcuni termini specifici (riportati a titolo di esempio, e non già di raccolta esaustiva), da soli o in serie, selezionati e introdotti dall'autore con grande accuratezza. Un primo insieme di parole significative per questa analisi è costituito da termini appartenenti all'area semantica del "sentimento", per così dire, il quale comprende la coppia di verbi *å elske*, "amare" e *å holde af ham*, "voler bene", e la coppia di vocaboli *begær*, "desiderio" e *kærlighed*, "amore". Come Ibsen combini questi verbi e sostantivi in

36. Cfr. Alonge, nota n. 65, in *Drammi moderni*, p. 864.

37. *Bokmålsordboka* UiO.

momenti diversi della sua opera simboleggia la sua abilità nel riuscire a esprimere concetti e idee rivoluzionarie utilizzando una lingua apparentemente rigida ed estremamente controllata. I due verbi menzionati non sono particolarmente rari, in quanto posseggono entrambi un numero relativamente alto di occorrenze; tuttavia è interessante osservare come *elske* compaia 214 volte nell'intera opera di Ibsen, mentre *holde af ham* conta un numero di ricorrenze più che doppio. La predilezione per questo secondo termine rende il primo sicuramente degno di considerazione. Ma l'uso particolare di questa coppia di vocaboli nel secondo atto di *Casa di bambola* rivela molto più di quanto i semplici numeri possano indicare. Nora, a colloquio con Rank, esclama: «De vet hvor inderlig, hvor ubeskrivelig høyt Torvald elsker meg»³⁸ («Lei sa, con quanta ardente, con quanta indescrivibile forza, Torvald mi ami»)³⁹. Secondo Nora quindi, suo marito la ama (*Torvald elsker meg*) sinceramente. Proseguendo la lettura però si arriva poco dopo ad un passaggio in cui lei indirettamente rivela come invece non ricambi l'amore di Torvald:

NORA. Da jeg var hjemme, holdt jeg naturligvis mest av pappa. Men jeg syntes alltid det var så umåtelig morsomt når jeg kunne stjele meg ned i pikekammeret; for de veiledet meg ikke en smule; og så talte de alltid så meget fornøylig seg imellem.

RANK. Aha; det er altså *dem* jeg har avløst.

NORA (*springer opp og hen til ham*). Å, kjære, snille doktor Rank, det mente jeg jo slett ikke. Men De kan vel skjønne at det er med Torvald liksom med pappa –⁴⁰.

NORA. Quand'ero sotto il tetto paterno, naturalmente volevo davvero bene a papà. Ma trovavo fosse sempre così immensamente divertente, quando potevo infilarmi di nascosto nelle camere delle domestiche; perché loro non cercavano di guidarmi neanche un poco; e parlavano sempre tra di loro in modo assai piacevole.

RANK. Aha; dunque sono *loro*, che ho rimpiazzato

NORA (*balza in piedi e va verso di lui*). Oh, caro, gentile dottor Rank, non è affatto questo che volevo dire. Ma può ben comprendere che con Torvald è come con papà –⁴¹.

Nora voleva molto bene, *holdt mest av*, a suo padre, così come ne vuole al marito (*liksom med pappa*). Questa considerazione è la chiave per comprendere meglio il verbo *elske* nella sua connotazione di “*å ha seksuell omgang*”⁴², “*avere rapporti sessuali*”. Torvald ama la moglie con chiari intenti sessuali, come suggerito da numerosi autorevoli commentatori di questo dramma. Con questa scelta di vocaboli, Ibsen rende infatti manifesta la problematicità della situazione matrimoniale dei coniugi Helmer che un lettore o spettatore del dramma ha sicuramente notato dal primo atto: il fatto che Nora voglia solo bene a Torvald giustifica infatti il suo evitare l'intimità che quest'ultimo brama per praticamente due terzi dell'opera.

38. HIS p. 303, HU p. 323.

39. *Drammi moderni*, p. 184.

40. HIS p. 307, HU p. 325.

41. *Drammi moderni*, p. 186.

42. *Bokmålsordboka* UiO.

Andando ad esaminare due traduzioni campione, rispettivamente in lingua inglese e in lingua tedesca, di questi due estratti (ridotti alle sole battute di Nora) si può osservare un particolare interessante sui termini in esame:

NORA. More than anyone else. I know you are my truest and best friend, and so I will tell you what it is. Well, Doctor Rank, it is something you must help me to prevent. You know how devotedly, how inexpressibly deeply Torvald loves me; he would never for a moment hesitate to give his life for me⁴³.

NORA. Ja, mehr als irgend ein anderer. Sie sind mein treuester und bester Freund, das weiß ich wohl. Deshalb will ich es Ihnen auch sagen. Also hören Sie, Doktor: Sie müssen mir helfen, etwas zu verhindern. Sie wissen, wie warm, wie unbeschreiblich tief Torvald mich liebt; er würde sich nicht einen Augenblick besinnen, sein Leben für mich hinzugeben⁴⁴.

NORA. When I was at home, of course I loved papa best.

NORA. Als ich noch zu Hause war, liebte ich natürlich Papa über alles.

72 saggi Sia in una versione che nell'altra, i verbi coniugati *elsker* e *holdt av* non vengono differenziati, ma sono resi indistintamente con i verbi *to love* e *lieben* a causa di un'evidente divergenza linguistica delle tre lingue in considerazione: sia l'inglese che il tedesco non distinguono infatti tra "amare" e "voler bene", a differenza del norvegese e, per esempio, dell'italiano. In teoria, ciò renderebbe possibile una traduzione italiana molto fedele all'originale, tuttavia numerose versioni (italiane e non) si basano storicamente sui testi inglesi o tedeschi delle opere di Ibsen, per cui sussiste (o almeno, sussisteva) la forte eventualità che finezze come questa distinzione vengano perse nei passaggi.

A differenza della prima, la seconda coppia di termini non costituisce una dicotomia all'interno di un'opera specifica ma, al contrario, condivide una certa profondità semantica e avvicina personaggi di due drammi diversi, in particolare *Il costruttore Solness* e *Casa Rosmer*. Il sostantivo *begær*, il quale fa segnalare 8 occorrenze nei drammi maggiori di cui 4 solo in *Casa Rosmer*, si può trovare in particolare in una battuta di Rebekka West, la quale riprende l'aggettivo *begærlose* (hapax introdotto e utilizzato per quest'occasione), "senza desiderio", con cui Rosmer descrive il suo rapporto con la stessa Rebekka.

REBEKKA. Da kom det over mig, – dette vilde, ubetvingelige begær –. Å, Rosmer –!

ROSMER. Begær? Du –! Efter hvad?

REBEKKA. Efter dig.

ROSMER (*vil springe op*). Hvad er dette!

REBEKKA (*standser ham*). Bliv siddende, kære. Nu skal du få høre videre.

43. H. Ibsen, *The Oxford Ibsen*, trad. J.W. McFarlane, London 1966. In Online Literature.

44. H. Ibsen, *Ein Puppenheim*, trad. M. von Borch, S. Fischer Verlag, Berlin 1907. In Projekt Gutenberg.

ROSMER. Og du vil sige – at du har elsket mig – på slig vis!

REBEKKA. Jeg syntes, det måtte kaldes at elske – dengang. At dette var kærlighed, syntes jeg. Men det var det ikke. Det var, som jeg siger dig. Det var et vildt, ubetvingeligt begær⁴⁵.

REBEKKA. Allora è arrivato su di me, – quel selvaggio, incoercibile desiderio –. Oh, Rosmer – !

ROSMER. Desiderio? Tu – ! Di cosa?

REBEKKA. Di te.

ROSMER (*vuole alzarsi*). Cosa è questo!

REBEKKA (*lo ferma*). Resta seduto, caro. Ora tu devi ascoltare ancora altro.

ROSMER. E tu vuoi dire – che tu mi hai amato – in simile modo!

REBEKKA. Mi sembrava che questo si potesse chiamare amare – a quel tempo. Ma non lo era. Era quello che ti ho detto. Era un selvaggio, incoercibile desiderio⁴⁶.

Il «selvaggio, incoercibile desiderio (*begær*)» di Rebekka si scontra violentemente con la «tranquilla, gioiosa felicità senza desiderio (*begærløse*)» di Rosmer, sia sul piano ideologico che, come si può notare, sul piano linguistico. In virtù di questo dialogo il sostantivo *begær* si avvicina idealmente al rarissimo termine (due sole ricorrenze totali) *lidenskabelighed*, “passione”, nella fattispecie la selvaggia (*vilde*) passione erotica di Rebekka, andando a far parte di una rete di termini i quali, proprio per la loro interconnessione, acquistano un peso più elevato, un potenziale semantico ancora più importante. Nella medesima battuta Rebekka menziona il termine *kærlighed*, sostantivo abbastanza frequente in Ibsen, tradizionalmente tradotto con “amore”; tuttavia, dal momento che questo vocabolo compare una sola volta nel *Costruttore* e a causa del contesto in cui si colloca, si può più che fondatamente dedurre come anche questo termine appartenga a questo lessico di passione trasgressiva e incontrollata. Un’ulteriore dimostrazione si trova in una battuta di Solness, nel suo ultimo dialogo con Hilde nel quarto atto:

Perché, vede, lassù, in quel luogo estraneo, là sovente io meditavo e riflettevo con me stesso. Allora io vidi nettamente perché lui mi aveva preso i miei piccoli bambini. Era perché io non dovessi avere niente altro a cui attaccarmi. Non a cose come l’amore (“*kærlighed*”) e la felicità, lei capisce. Io dovevo essere solamente costruttore. Niente altro. E così dovevo passare l’intera mia vita a costruire per lui. (*Ride.*) Ma *questo* non è affatto successo!⁴⁷

Il costruttore Solness non è sicuramente un’opera incentrata sull’amore tradizionale, e il contesto particolare del dialogo, nonché ciò che traspare dagli eventi degli atti precedenti, legittimano ad interpretare la parola *kaerlighed* come una pulsione irrefrenabile che si può manifestare tra un uomo di mezz’età e una giova-

45. HIS p. 474, HU p. 426.

46. *Drammi moderni*, p. 592.

47. Ivi, p. 890.

ne ragazza. Inoltre, secondo il Bokmålsordboka dell'Università di Oslo, tra i significati del sostantivo norvegese *kjærlighet*, versione “norvegesizzata” del termine danese, compare la dicitura “erotisk følelse, seksuelt samliv uten ekteskap”⁴⁸ (“attrazione erotica, vita sessuale fuori dal matrimonio”), a riprova della componente provocatoria ed eversiva della parola. La serie di vocaboli analizzati finora riesce già a dare un'impressione della somma finezza di Ibsen, il quale riesce, grazie alla precisissima ripetizione di poche parole (apparentemente “innocue”, appartenenti al lessico quotidiano del pubblico) scelte con cura, a creare immagini di un'intensità (in questo caso sensuale) inaudita per l'epoca.

All'infuori di questo primo raggruppamento, dal quale però allo stesso tempo non si distanzia del tutto, è da segnalare una formula molto interessante presente in Hedda Gabler: *hals og hand over mig*, letteralmente “la gola e la mano sopra di me”. Compare in sole due battute dell'opera, entrambe di Hedda in dialogo con il giudice Brack. La prima ricorrenza si ha nel terzo atto: «Og jeg er hjerteglad – så længe De ikke i nogen måde har hals og hånd over mig»⁴⁹ («E sono contenta nel mio cuore – finché lei non ha in nessun modo la gola e la mano sopra di me»)⁵⁰, nel momento in cui la protagonista principale del dramma comprende l'astuzia e la pericolosità del giudice ed esprime il suo sollievo nel non esserne in alcun modo succube. La seconda volta che questa formula compare, però, è per definire proprio come Brack alla fine della vicenda sia riuscito ad avere in pugno Hedda, la quale ammette rassegnata: «Jeg er altså i Deres magt, assessor. De har hals og hånd over mig fra nu af»⁵¹ («Io sono dunque in suo potere, giudice. Lei ha la gola e la mano sopra di me d'ora in poi»)⁵². Questa espressione presenta una complessità semantica leggermente più elevata rispetto ai termini precedentemente analizzati. A prima vista, si può intendere come “avere in pugno qualcuno, avere il controllo su qualcuno”, il che, per quanto riguarda la scena, funziona perfettamente. Ma, come sempre leggendo Ibsen, è necessario chiedersi il motivo per cui l'autore abbia introdotto un'espressione così bizzarra in questo preciso momento. Una semplice variazione stilistica appare una ragione poco convincente, soprattutto se si considera come nel terzo atto la severa e aristocratica Hedda trovi sconveniente un vocabolo come *å springe*, “balzare”; il suo lasciarsi andare in un semplice modo di dire pare improbabile. Di per sé si tratta realmente di un'espressione fissa, derivata da un termine giuridico denominato *Halsret*, letteralmente “diritto di gola”; il “ret til at have hals og haand over en”, infatti, sarebbe stato un privilegio (abrogato dalla Costituzione danese nel 1849) in virtù del quale la nobiltà e il clero potevano perseguire persone in tribunale, farle giudicare colpevoli e obbligarle a pagare sanzioni, tutto ciò in maniera praticamente automatica⁵³. Tuttavia, l'espressione in

48. Bokmålsordboka UiO.

49. HIS p. 153, HU p. 369.

50. *Drammi moderni*, p. 777.

51. HIS p. 199, HU p. 391.

52. *Drammi moderni*, p. 800.

53. *Historisk Ordbog over det danske Sprog*.

esame contiene un elemento, *hånd*, che ha in sé il potenziale per avvicinarla ai termini più “torbidi” considerati in precedenza. In danese, come in norvegese, esiste infatti la collocazione di verbo e preposizione *å legge hånd på noen* o *lægge haanden paa nogle*⁵⁴, letteralmente “mettere mano su qualcuno”, con il significato di “usare violenza su qualcuno” o nell’accezione di “violentare”⁵⁵. L’affinità delle due espressioni *å ha hånd over noen*, in questo caso *mig*, “me”, e *å legge hånd på* è data, oltre che dall’elemento comune “mano”, anche dalle due preposizioni contenute, le quali indicano entrambe “sopra, su”. In svariati momenti del dramma si evince come Brack sia attratto fisicamente da Hedda, e come il giudice cerchi costantemente di approfondire l’intimità tra loro due fino ad arrivare, nell’atto finale dell’opera, al punto di massima intensità in cui egli ricatta sessualmente la protagonista. Il fatto che Hedda reimpieghi questo particolare modo di dire, oltre che conferire una magnificamente costruita quanto terribilmente implacabile circolarità al rapporto tra i due personaggi, rende esplicito e inequivocabile tale ricatto.

Sebbene per moltissimi versi atipico e rivoluzionario, Henrik Ibsen è stato senza dubbio fortemente influenzato dalla sua cultura di origine. L’artista norvegese infatti «adapted some of the supernatural motifs characteristic of the early Norse sagas, ballads, and folk-tales in order to express his themes and to delineate his characters and their motivations»⁵⁶. Principalmente nelle opere giovanili, quali per esempio il *Peer Gynt*, ma anche in opere tarde come *Il Piccolo Eyolf* e *Quando noi morti ci destiamo*, si può notare una presenza consistente di riferimenti alla mitologia e alla tradizione nordica. Molti di questi elementi si limitano ad essere per l’appunto (almeno apparentemente) solo riferimenti, ma alcuni altri rivelano più di quanto non appaia ad una prima lettura. A quest’ultima categoria appartiene il nome di un personaggio del *Piccolo Eyolf*, la figura di *Rottejomfru*. Letteralmente, questo composto si traduce in “la vergine dei topi”, tuttavia questa persona fa il suo ingresso in scena come: «una figura piccola, magra, tutta raggrinzita, vecchia e dai capelli grigi, con occhi biechi e penetranti. È vestita con un abito antiquato a fiori con cappuccio nero e mantella. In mano ha un grosso ombrello rosso e al braccio, per una corda, un sacchetto nero»⁵⁷. Le principali versioni italiane dell’opera, infatti, la riportano come “la vecchina dei topi” o “la vecchia dei topi”. In inglese è comunemente resa con “rat-wife”, mentre la traduzione tedesca mantiene gli elementi originali con “Die Rattenmamsell”. La fonte più ovvia di questa figura pare la fiaba tedesca “Die Kinder zu Hameln”, o “Il pifferaio magico”, universalmente conosciuta come parte dell’opera *Deutsche Sagen* pubblicata dai fratelli Ja-

54. *Historisk Ordbog over det danske Sprog*.

55. *Bokmålsordboka* UiO.

56. «Adottò alcuni dei motivi sovrannaturali caratteristici delle antiche saghe nordiche, ballate e racconti allo scopo di esprimere le sue tematiche e di delineare i suoi personaggi e le loro motivazioni» (trad. mia). M.A. Anderson, *Norse Trolls and Ghosts in Ibsen*, in “Journal of Popular Culture”, 5, 2, 1971, p. 349, cit. in K. Weir, *The Use of Trolls as Diabolical Figures in Three of Henrik Ibsen’s Later Plays*, Thesis California State University Dominguez Hills, Carson 2006, p. 1.

57. *Drammi moderni*, p. 907.

cob e Wilhelm Grimm, negli anni dal 1816 al 1818⁵⁸. Ciononostante, il motivo per cui Ibsen decise di rappresentare il pifferaio magico come una donna anziana è da individuare in un'intervista al giornale "Dagbladet" datata 18 dicembre 1894⁵⁹. Egli ammise che conosceva la leggenda di Hamelin, ma sostenne di aver usato come modello per il suo personaggio una donna conosciuta nella sua infanzia a Skien, Kristine Cathrine Ploug. Amica della madre, dopo essere rimasta vedova giovane (e probabilmente resa mentalmente instabile dall'accaduto) visse con la famiglia Ibsen fino alla morte nel 1837, all'età di 76 anni. Nell'intervista si precisò inoltre che i bambini del quartiere soprannominarono questa donna "Rottejomfruen", poiché con i suoi vestiti malandati e le sue collere improvvise appariva come una specie di figura grottesca ed insieme paurosa. Sempre del *Piccolo Eyolf* è un altro termine legato alla mitologia e alla tradizione nordica, il sostantivo *Varg*. Viene citato in un passaggio all'inizio del primo atto nel dialogo tra Allmers e Eyolf:

ALLMERS. In realtà dovrebbe chiamarsi signorina Varg, credo.

EYOLF. Varg? Questo vuol dire una specie di lupo, questo.

ALLMERS (*lo accarezza sulla testa*). Sai anche questo, eh, Eyolf?

EYOLF (*riflessivo*). Allora forse potrebbe essere vero che di notte sia un lupo mannaro. Ci credi papà?⁶⁰

76

Varg non sarebbe nient'altro che il vero nome della "vecchia dei topi", nonché un più ricercato sinonimo di *ulv*, "lupo". Eyolf dopo aver sentito il nome chiede al padre se lei, quindi, può diventare un lupo mannaro la notte. Oltre alla ovvia intraducibilità della coppia di termini *varg-ulv*, lo scambio di battute lascia perplessi. Asbjørn Aarseth sottolinea infatti come il termine *varg* non venga menzionato in nessuna leggenda sul lupo mannaro, essendo la definizione ufficiale scandinava (non solo norvegese), appunto, *varulv* (simile al vocabolo inglese *werewolf*)⁶¹. Il saggista norvegese suggerisce che un nesso tra la vicenda del dramma e il *varulv* possa essere costituito dal *mara*, creatura magica femminile che secondo il folklore nordico terrorizza gli uomini durante la notte e che si può trovare in numerose leggende collegata alla figura del lupo mannaro. Secondo Aarseth, "Motivet kan oppfattes som en forestilling om en skinnsyk, erotisk uforløst kvinne som plager den hun elsker"⁶². Ciò porterebbe a supporre una possibile intesa tra la vecchia dei topi, la quale racconta a Eyolf di essere stata tradita dal suo amante, e Rita, la quale accusa il marito di aver sviluppato una sorta di avversione nei suoi confronti.

In tutta la produzione letteraria di Ibsen, una figura mitologica in particolare

58. Cfr. Jacob e Wilhelm Grimm, *Deutsche Sagen*, Berlin 1816-1818.

59. Cfr. H. Ibsen, Intervista in "Dagbladet", n. 373, 18 dicembre 1894.

60. *Drammi moderni*, p. 907.

61. Cfr. A. Aarseth, *Innledning til Lille Eyolf*, in *Henrik Ibsens Skrifter*, Università di Oslo. Sito web: http://ibsen.uio.no/DRINNL_LE%7Cintro_publication.xhtml

62. «Questa figura può essere una rappresentazione di una donna gelosa e sessualmente repressa che tormenta il suo amato» (trad. mia). Ivi, p. 2.

svetta su tutte le altre sia in termini di occorrenze che in termini di rilevanza: il *trold*, o “troll”, il quale compare 55 volte come sostantivo autonomo e più di 100 volte in parole composte. Come scrive Karen Weir nel suo lavoro *The Use of Trolls as Diabolical Figures in Three of Henrik Ibsen's Later Plays*, «Ibsen addresses many of the problems of his day and age by using trolls, an element of the supernatural that his readers could easily relate to since they too were well versed in Norse mythology»⁶³. Secondo questa la concezione tradizionale norvegese, il troll rappresenterebbe «humanity minus the specifically human qualities, at once a hideous parody of man and yet only the isolation of his worst potentialities. His likeness to man constitutes his horror and makes him more feared; the troll is the animal version of man, the alternative to man; he is also what man fears he may become»⁶⁴. Nelle opere più mature di Ibsen la figura del troll secondo Weir rappresenta la lotta tra il bene e il male all'interno dell'animo umano. Questi troll infatti consumano una persona dall'interno, privandola del suo libero arbitrio, come accade ad alcuni dei grandi personaggi ibseniani. La persona posseduta può essere più o meno cosciente della presenza del troll, il quale non esercita il proprio dominio solo sull'ospite ma cerca (e normalmente riesce) di appropriarsi dell'anima e, infine, della vita di altre persone⁶⁵. È particolarmente rilevante notare come Ibsen, ateo dall'età di 20 anni, impieghi questa creatura del folklore assegnandole fundamentalmente la parte ricoperta dal diavolo della concezione cristiana. Personalmente l'autore non credeva né ai troll né al diavolo, essendosi distaccato dal paganesimo così come dal cristianesimo, tuttavia sapeva bene come, stabilendo un nesso tra queste due concezioni, sarebbe riuscito a trasmettere il suo messaggio ad un pubblico di fede cristiana immerso nella cultura nordica. Inoltre, «va ricordato che Ibsen e sua moglie erano estremamente interessati all'ipnosi, come all'occultismo, alla teosofia e allo spiritismo»⁶⁶.

Il termine-concetto di *trold* si può trovare facilmente nel *Costruttore Solness*, dove non solo si registrano ben 14 occorrenze del vocabolo (di gran lunga il numero maggiore tra le opere qui considerate), ma la sovrapposizione delle figure del *trold* e del diavolo è evidentissima. Hilde Wangel secondo Weir è già all'inizio dell'opera interamente sotto il controllo del demonio. Solness, dal canto suo, ha un suo imponente troll interiore, il quale ha preso il sopravvento a Lysanger, dieci anni prima dello svolgimento del dramma, nel momento esatto in cui il costruttore ha sfidato dio con le parole: «Hør nu her, du mægtige! Herefterdags vil jeg være fri bygmester, jeg også. På mit område. Ligesom du på dit. Jeg vil aldrig mere byg-

63. «Ibsen affronta molti problemi della sua epoca usando i troll, un elemento soprannaturale che i lettori potevano facilmente comprendere, in quanto familiari, come per l'autore, alla mitologia nordica» (trad. mia). K. Weir, *The Use of Trolls*, cit., p. 1.

64. «L'umanità senza le caratteristiche proprie dell'essere umano, orrenda parodia di un uomo e nel contempo il concentrato delle sue peggiori potenzialità. La sua somiglianza all'uomo è ciò che lo rende così orribile e temuto; il troll è la versione animale dell'uomo, l'alternativa all'uomo; è anche ciò che l'uomo teme possa lui stesso diventare» (trad. mia). Ivi, p. 56.

65. Ivi, p. 1.

66. F. Perrelli, *Henrik Ibsen. Un profilo*, cit., p. 148.

ge kirker for dig. Bare hjem for mennesker»⁶⁷ («Ascolta ora, tu Possente! D'ora in poi io voglio essere un libero costruttore, io pure. Nel mio campo. Come tu nel tuo. Mai più costruirò chiese per te. Solamente focolari per gli uomini»)⁶⁸. Per poter essere il grande costruttore che è poi diventato, Solness ha venduto la sua anima al diavolo, sacrificando per sempre la propria felicità⁶⁹. Hilde è una rappresentazione simbolica di questo lato di Halvard; al suo arrivo nel primo atto evoca proprio questa immagine, dicendo «Og da jeg så spurte, hvor længe jeg skulde vente, så sa' De, at De vilde komme igen om ti år, – som et trolld, – og bortføre mig»⁷⁰ («E quando ho chiesto quanto tempo avrei dovuto aspettare, lei mi disse che sarebbe ritornato fra dieci anni – come un troll – per rapirmi»)⁷¹ e associando Solness più volte alla figura del troll nelle battute seguenti. Lei, ovviamente, sa bene riconoscere i tratti del troll che emergono dal costruttore, essendo lei stessa uno strumento del demonio inviato allo scopo di appropriarsi dell'anima di Solness⁷². Usando le parole di Perrelli, Hilde, «dolce fanciulla, valchiria come Rebekka ed Ellida, più ambigua che mai, s'insedia nel suo cuore, come figlia e come donna»⁷³. Il compito di Hilde non risulta essere particolarmente difficoltoso, in quanto il troll interiore del protagonista da dieci anni a questa parte tiene in pugno il costruttore, come quest'ultimo ammette in uno scambio di battute con Hilde nel terzo atto:

78

HILDE (*con l'espressione indefinibile negli occhi*). Per lei nessun guaio. Ha i suoi doveri verso di lei. Viva per quei doveri.

SOLNESS. Troppo tardi. Queste potenze qui – questi – questi –

HILDE. – diavoli –

SOLNESS. Sì, diavoli! E anche il troll che è internamente a me. Hanno succhiato tutto il sangue della vita di lei. (*Con un riso disperato.*) Per la mia felicità l'hanno fatto! Sì – sì! (*Grave.*) E adesso ella è morta – per causa mia. E io sono incatenato vivo a quella morta. (*In angoscia furiosa.*) Io – io, che non posso vivere una vita senza gioia!⁷⁴

Halvard Solness comincia a comprendere che il suo troll, il suo lato demoniaco, è la causa della distruzione della casa di Aline oltre che di buona parte degli avvenimenti tragici della sua vita coniugale. Dopo aver considerato quest'ultimo e vari altri ambiti d'applicazione della precisione chirurgica con cui Ibsen seleziona i vocaboli nelle sue battute, non si può che ribadire come sia pienamente riuscito a sfruttare le sue conoscenze culturali e linguistiche a servizio della sua scrittura drammatica, rendendola tanto incisiva e lineare quanto ambigua e densa di significati.

67. HIS p. 376, HU p. 117.

68. *Drammi moderni*, p. 890.

69. Cfr. K. Weir, *The Use of Trolls*, cit., p. 36.

70. HIS p. 261, HU p. 59.

71. *Drammi moderni*, p. 834.

72. Cfr. K. Weir, *The Use of Trolls*, cit., p. 39.

73. F. Perrelli, *Henrik Ibsen. Un profilo*, cit., p. 151.

74. *Drammi moderni*, p. 879.

Una prima problematica, se così la si può definire, incontrata lavorando a questo progetto è consistita nel fatto che, cercando esempi su cui basare una data ipotesi, questi non risultassero quasi mai limitabili al solo ambito preso in considerazione. Lo stesso esempio può quasi sempre servire a sostegno di un'altra ipotesi riguardante un aspetto approfondito in un altro paragrafo. Ma è proprio questa interrelazione, questa impossibilità di suddividere e classificare con precisione diversi spezzoni di testo come rappresentanti di questa o quell'altra tecnica che permette alla lingua di Ibsen di essere, in apparente controsenso, così chirurgicamente definita, precisa e puntuale. E questo perché, ribadendolo un'ultima volta, la totalità dell'universo ibseniano è costruita e si regge in perfetto equilibrio su una struttura e su una sovrastruttura, o, per usare le parole di Roberto Alonge, su un'ossatura interiore e su un'ossatura esteriore⁷⁵, senza le quali la poesia della scrittura di Ibsen non può essere né distinta né compresa. Nel corso della presente trattazione si è cercato di delineare alcune delle tecniche ed elementi linguistici particolarmente importanti della lingua ibseniana. Ad ogni modo, come sostiene Ewbank, l'unica sicurezza a cui si può arrivare cercando di spiegare o di capire l'universo di Ibsen, è che nel momento in cui si descrivono o leggono i suoi drammi o si assiste alle sue opere ci si inserisce in un processo in continua evoluzione, ingaggiando un'infinita conversazione con l'autore in primis, poi con tutti gli studiosi, critici, lettori e ascoltatori che precedono⁷⁶.

Bibliografia

Primaria

- Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di Roberto Alonge, Rizzoli/Bur, Milano 2009.
- Henrik Ibsens Ordskatt*, a cura di Harald Noreng, Knut Hofland, Kristin Natvig, Universitetsforlaget, Oslo 1987.
- Henrik Ibsen, *Samlede Verke (Hundreårsutgave)*, a cura di Francis Bull, Halvdan Koht e Didrik Arup Seip, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1928-1957 (HU)
- Sito opere di Ibsen in lingua originale: *Henrik Ibsens Skrifter*, a cura di V. Ystad, Università di Oslo, 2005-2010 (HIS); web: <http://www.ibsen.uio.no/>
- Sito opere di Ibsen in lingua tedesca: *Projekt Gutenberg*, edizioni varie e traduttori differenti per ogni opera; web: <http://gutenberg.spiegel.de/autor/henrik-ibsen-298>
- Sito opere di Ibsen in lingua inglese: *Online Literature*, ed. *The Oxford Ibsen*, trad. James Walter McFarlane, London 1966; web: <http://www.online-literature.com/ibsen/>
- Vocabolario norvegese: *Bokmålsordboka og Nynorskordboka* dell'Università di Oslo (UiO); web: <http://www.nob-ordbok.uio.no/>
- Vocabolario storico della lingua danese: *Ordbog over det danske Sprog*; web: <http://ordnet.dk/ods>

75. Cfr. Alonge, Introduzione a *Drammi moderni*, p. 6.

76. Cfr. I.-S. Ewbank, *Reading Ibsen's Signs: Ambivalence on Page and Stage*, in "Ibsen Studies", 4, 1, 2004, p. 13.

Secondaria

- Aarseth, Asbjørn, *Innledning til Lille Eyolf*, in *Henrik Ibsens Skrifter*, Università di Oslo; web: http://ibsen.uio.no/DRINNL_LE%7Cintro_publication.xhtml
- Anderson, Marilyn A., *Norse Trolls and Ghosts in Ibsen*, in "Journal of Popular Culture", 5, 2, 1971, pp. 349-366.
- Baricco, Alessandro, *Palladium Lectures*, Feltrinelli, Torino 2013.
- Braunmüller, Kurt, *Die skandinavischen Sprachen im Überblick*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen 2007.
- D'Amico, Giuliano, *Marketing Ibsen: A Study of the First Italian Reception 1883-1891*, in "Ibsen Studies", 11, 1, 2011, pp. 145-175.
- Des Roches, Kay Unruh, *A Problem of Translation: Structural Patterns in the Language of Ibsen's "The Lady from the Sea"*, in "Modern Drama", 30, 3, 1987, pp. 311-326.
- Ewbank, Inga-Stina, *Ibsen's Language: Literary Text and Theatrical Context*, in "The Yearbook of English Studies", 9, Theatrical Literature Special Number, 1979, pp. 102-115.
- Ead., *Reading Ibsen's Signs: Ambivalence on Page and Stage*, in "Ibsen Studies", 4, 1, 2004, pp. 4-17.
- Grimm, Jacob e Wilhelm, *Deutsche Sagen*, Berlin 1816-1818.
- Ibsen, Henrik, *Ibsen: Letters and Speeches* (1865), ed. Evert Sprinchorn, Hill, New York 1964.
- McFarlane, James, *Meaning and Evidence in Ibsen's Drama*, in *Contemporary Approaches to Ibsen*, ed. Daniel Haakonsen, Universitetsforlaget, Oslo 1966, 1, pp. 35-50.
- Møller, Lis, *Repetition, Return, and Doubling in Henrik Ibsen's Major Prose Plays*, in "Ibsen Studies", 1, 2, 2001, pp. 7-31.
- Perrelli, Franco, *Henrik Ibsen. Un profilo*, Edizioni di Pagina, Bari 2006 (riedizione, riveduta e corretta, di *Introduzione a Ibsen*, Laterza, Roma-Bari 1988).
- Templeton, Joan, *Advocacy and Ambivalence in Ibsen's Drama*, in "Ibsen Studies", 7, 1, 2007, pp. 43-60.
- Weir, Karen, *The Use of Trolls as Diabolical Figures in Three of Henrik Ibsen's Later Plays*, Master thesis, California State University Dominguez Hills, Carson 2006.
- Wiinggaard, Jytte, *Henrik Ibsen and Denmark*, in "Ibsen Studies", 2, 1, 2002, pp. 9-33.