

*Jolanta Dygul*¹

Università di Varsavia

**EDUARDO DE FILIPPO L'ARTE DELLA COMMEDIA:
LA QUESTIONE DEL TITOLO NELLA TRADUZIONE POLACCA**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2023.005>

Date of receipt: 12.07.2023

Date of acceptance: 30.10.2023

**Eduardo De Filippo The Art of Comedy: the Question of the Title in Polish Translation
(Summary)**

Eduardo De Filippo L'arte della commedia: According to Gérard Genette, the title defines the work, informs about the content and captures the attention of the audience. Often the translation of a title poses many problems, so translators employ a variety of translation strategies in search of semantic and cultural equivalence. This article analyses the translation of the title of Eduardo De Filippo's play L'arte della commedia, which was published in Polish as *Sztuka gry aktorskiej*. The theatrical system in Italy and Poland is different, and the Polish translator did not take into account the historical and cultural considerations behind the title of the original.

Key-words: title, translation, theatrical system, Eduardo De Filippo.

Sommario

Secondo Gérard Genette, il titolo definisce l'opera, informa sul contenuto e cattura l'attenzione del pubblico. Spesso la traduzione di un titolo pone molti problemi, per cui i traduttori impiegano diverse strategie traduttive alla ricerca di un'equivalenza semantica e culturale. Questo articolo analizza la traduzione del titolo dell'opera *L'arte della commedia* di Eduardo De Filippo, pubblicata in polacco come *Sztuka gry aktorskiej*. Il sistema teatrale in Italia e in Polonia è diverso e il traduttore polacco non ha tenuto conto delle considerazioni storiche e culturali che stanno alla base del titolo dell'originale.

Parole chiave: titolo, traduzione, sistema teatrale, Eduardo De Filippo.

Secondo Gérard Genette, il titolo identifica l'opera, informa sul contenuto, suscita delle associazioni e seduce il destinatario². Vi sono diverse strategie utilizzate nel tradurre il titolo, molte volte i traduttori ricorrono alla strategia di “conservación”³, soprattutto quando

¹ Jolanta Dygul – University of Warsaw; j.dygul@uw.edu.pl. ORCID: 0000-0002-9373-9327.

² GENETTE G. (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 93.

³ VIEZZI M. (2004), *Denominazioni proprie e traduzione*, LED, Milano, p. 71.

si tratta di una denominazione propria presentata solo con l'adattamento ortografico, come, per citare alcuni esempi delle opere teatrali italiane tradotte in polacco: *Amintas* [*Aminta*] di Torquato Tasso, *Wirginia* [*Virginia*] di Vittorio Alfieri, *Franceska z Rimini* [*Francesca da Rimini*] di Silvio Pellico, *Hrabia Ugolino* [*Il Conte Ugolino*] di Carlo Marconi, *Henryk IV* [*Enrico IV*] di Luigi Pirandello o *Filomena Marturano* [*Filumena Marturano*] di Eduardo De Filippo. Tuttavia, anche in altri casi si tende a tradurre il titolo parola per parola. Questa tendenza la dimostrano vari esempi dei testi appartenenti a epoche diverse. Se ne possono citare tanti, ma mi limito solo ad alcuni: *Sluga dwóch panów* [*Servitore di due padroni*] di Carlo Goldoni, *Rycerskość wieśniacza* [*La cavalleria rusticana*] di Giovanni Verga, *Jak liście* [*Come le foglie*] di Giuseppe Giacosa, *Pięć róż Jenifer* [*Le cinque rose per Jennifer*] di Annibale Ruccello o *Martwa natura w rowie* [*Natura morta in un fosso*] di Fausto Paravidino. Piuttosto raramente il titolo in polacco cambia, come nel caso de *La Locandiera* di Carlo Goldoni, seppur tradotta all'inizio del Novecento fedelmente come *Oberżystka*⁴, oggi funziona in Polonia con il titolo *Mirandolina*⁵ puntando sul nome proprio della protagonista, il che mette in risalto il brio personale e il suo fascino femminile senza dare cura all'aspetto sociale, fondamentale per il concetto della tipologia del carattere settecentesco. Comunque il titolo designa lo stesso personaggio, dunque, come spiega Maurizio Viezzi, realizza il concetto di equivalenza, “non un'equivalenza tra forme linguistiche, né un'equivalenza sul piano del significato, ma pur sempre un'equivalenza [...] un'equivalenza che si direbbe di livello superiore [...] un'equivalenza di funzione”⁶. A volte i traduttori introducono dei piccoli cambiamenti, come omissione o specificazione. Nel titolo della commedia di Dario Fo *Gli arcangeli non giocano a flipper* la traduttrice, Zofia Ernstowa, omise il nome del dispositivo tecnico sconosciuto all'epoca nella Polonia appartenente al blocco sovietico e invece del “flipper” compare – più assimilato dagli utenti polacchi di quel tempo - il biliardo: *Archaniołowie nie grają w bilard*⁷. A volte si tende a specificare il titolo per renderlo più chiaro. Questo avviene per esempio nel caso della prima traduzione in polacco della commedia *Mandragola* di Niccolò Machiavelli. Edward Boyé propose il titolo *Mandragora, czyli Napój zapładniający* per spiegare le caratteristiche

⁴ GOLDONI C. (1920), *Oberżystka*, trad. E. Baliński, Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego, Warszawa. La commedia ha diverse traduzioni in polacco, cfr. Miszańska J. [at all.] (2007), *Od Dantego do Fo. Włoska poezja i dramaty w Polsce (od XVI do XXI wieku)*, Collegium Columbinum, Kraków, p. 428-429.

⁵ GOLDONI C., *Mirandolina*, trad. Zofia Jachmecka, in GOLDONI C. (1957), *Komedie*, PIW, Warszawa.

⁶ VIEZZI M. (2004), op. cit., p. 20.

⁷ La commedia tradotta da Zofia Ernstowa non è stata mai pubblicata in polacco, solo rappresentata nei teatri: 1960, Teatro TVP, regia di Kazimierz Oracz; 1960, Teatr Powszechny, Łódź, regia di Roman Sykała; 1961, Teatr Juliusza Osterwy, Lublin, regia di Jan Binczycki; 1962, Teatr Polski, Bydgoszcz, regia di Krystyna Meissner.

fecondative della pianta. Invece nel caso dei *Sei personaggi in cerca d'autore* la traduttrice, Zofia Jachimecka, ampliò il titolo precisando lo status “scenico”⁸ dei personaggi in quanto abbiamo *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*⁹. La traduzione polacca del dramma pirandelliano mette in evidenza anche importanti problemi traduttologici dei termini tecnici dovuti all'incompatibilità tra il sistema teatrale italiano e quello polacco. Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* compare il personaggio del direttore di scena (in polacco l'equivalente sarebbe “inspicjent”), nella traduzione compare invece “reżyser”, ovvero il regista, termine inadeguato e per di più inesistente in italiano nel 1921¹⁰, l'anno della prima stesura del dramma pirandelliano. Solo nel 1932 la rivista “Sipario” propose di adottare l'uso del termine “regista” e “regia”¹¹, infatti, Pirandello parlando della sua esperienza di allestire gli spettacoli nel Teatro d'Arte, usava il francese “metteur en scène”¹². Nel testo italiano troviamo anche il capocomico, una figura non esistente nel sistema polacco, tradotta come “dyrektor”. Il vocabolo in polacco nel campo teatrale richiama una figura dirigente dell'istituzione pubblica, il che non corrisponde alla situazione italiana dell'inizio del Novecento quando il teatro veniva considerato un'attività imprenditoriale a gestione privata, condotta dagli attori. Per questo la situazione appare incomprensibile per il pubblico polacco: il regista svolge le funzioni di assistente (prende gli appunti, disciplina gli attori), invece il direttore conduce le prove.

L'incompatibilità dei sistemi a volte costringe il traduttore a cercare un equivalente nella lingua d'arrivo anche quando sa che non esiste un esatto corrispondente che possa rendere un dato elemento appartenente alla cultura di riferimento del testo di partenza¹³. Mi permetto di fornire un esempio della mia personale esperienza. Lavorando sulla traduzione del *Teatro comico* di Carlo Goldoni, riflettei a lungo su come tradurre il titolo. Rispettando la terminologia odierna, avrei dovuto scegliere il termine “teatr dramatyczny”, ma mi sembrava troppo anacronistico. Comunque, la mia scelta *Teatr komediowy*¹⁴ non

⁸ Nella prefazione l'autore definisce i personaggi come „personaggi drammatici”, cfr. PIRANDELLO L. (1993), *Sei personaggi in cerca d'autore*, Einaudi, Torino.

⁹ PIRANDELLO L. (1960), *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, trad. Z. Jachimecka, in PIRANDELLO L. (1960), *Dramaty*, PIW, Warszawa.

¹⁰ BRUNETTI S. (2004), *L'anomalia italiana*, in ARTIOLI U. (ed.) (2004), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma, p. 173.

¹¹ ANGELINI F. (2004), *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma, p. 168.

¹² D'AMICO A., TINTERI A. (1987), *Pirandello capocomico*, Sellerio editore, Palermo, p. 7.

¹³ Sul concetto di equivalenza traduttiva, cfr. NIDA, E. (1964), *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E.J. Brill, Leiden; NEWMARK, P.

(1988), *Approaches to Translation*, Prentice Hall, New York; BERTOZZI, R. (1999), *Equivalenza e saper traduttivo*, LED, Milano; ECO, U. (2010), *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano;

¹⁴ GOLDONI C. (2011), *Teatr komediowy* (trad. J. Dygul), słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

corrisponde in nessuna maniera all'esperienza teatrale polacca in quanto oggi il termine "komedia" nel campo teatrale si riferisce piuttosto al genere comico, invece in Italia non esclusivamente. Parlando della "commedia dell'Arte" non ci si riferisce al genere, bensì alla pratica teatrale svolta dagli attori italiani organizzati nelle compagnie nei tempi dell'*ancien régime*¹⁵. Scartato l'aggettivo "komiczny" relativo al "comico" o alla "commedia", infine ho scelto "komediowy", anch'esso legato al genere, però per omonimia referente al vocabolo "komediant" con il quale si definiva in passato un attore, elemento che mi permise di dare un chiaro indizio della storicità del testo. Nella realizzazione scenica però il regista, Tadeusz Bradecki, cambiò il titolo in *Awantury weneckie* per alludere ad uno dei testi goldoniani più rappresentati in Polonia, ossia *Le baruffe chiozzotte*.¹⁶

In questo articolo vorrei riflettere su un caso simile in cui la traduzione del titolo di un dramma italiano comporta delle difficoltà dovute all'incompatibilità dei sistemi teatrali. Si tratta de *L'arte della commedia* di Eduardo De Filippo, attore-autore napoletano, uno dei più grandi drammaturghi del teatro italiano del Novecento. La commedia scritta nel 1964 fu rappresentata dalla compagnia eduardiana a Napoli l'8 gennaio 1965 al Teatro San Ferdinando, a Roma invece venne sostituita con *Uomo e galantuomo*¹⁷. Il testo, pubblicato immediatamente nel 1965, solo molti anni dopo fu allestito nell'edizione televisiva del 1976 con il prologo preparato appositamente. All'estero invece la commedia trovò più fortuna, rappresentata prima nel 1966 a Leningrado e ripresa in altre città europee, tra cui Budapest (1966), Zagabria (1980), Berlino (1981), Parigi (1983) e Varsavia (1985)¹⁸. In Polonia la commedia venne pubblicata alcuni anni dopo col titolo *Sztuka gry aktorskiej* nella raccolta *Trzy komedie* nella traduzione di Andrzej Zieliński¹⁹, purtroppo senza il prologo.

Prima di tutto bisogna sottolineare che si tratta di un importante testo autoreferenziale di forte carattere polemico nei confronti della politica culturale dello stato. Nella tipologia del testo De Filippo segue la tradizione del particolare sottogenere italiano

¹⁵ FERRONE S. (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino, p. 3.

¹⁶ *Awantury weneckie*, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 2014, regia di Tadeusz Bradecki.

¹⁷ BARSOTTI A., *Nota storico-critica*, in DE FILIPPO E. (2018), *Cantata dei giorni dispari*, a cura di A. Barsotti, vol. III, Einaudi, Torino, p. 235.

¹⁸ Sulla presenza delle opere di Eduardo De Filippo sulle scene polacche, cfr. BRONOWSKI, C., *Il successo teatrale defilippiano in Polonia*, "Toruńskie Studia Polsko-Włoskie", t. XI, 2015, s. 159–168; <https://doi.org/10.12775/TSP-W.2015.011>.

¹⁹ DE FILIPPO E. (1991), *Trzy komedie*, trad. A. Zieliński, PIW, Warszawa.

“commedia in commedia”²⁰ nella quale possiamo inserire i testi come *Le due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini, *La commedia smascherata* di Gennaro Sacchi, *Teatro comico* di Carlo Goldoni o *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. A prescindere dall'epoca il procedimento metateatrale serve prima di tutto a presentare un dibattito sul teatro. Per comprendere bene il messaggio bisogna conoscere il contesto in cui nacque il dramma. Nel 1948 l'attore comprò un teatro, lo storico San Ferdinando, distrutto quasi completamente dalla guerra, che ricostruì a proprie spese, non solo senza nessun aiuto statale ma ancora a dispetto di numerosi ostacoli legali e burocratici, per dare alla sua città “un centro culturale al Sud come lo è il “Piccolo” al Nord, un palcoscenico da cui parta la tradizione, la memoria, verso nuove sperimentazioni”²¹. La scena inaugurata il 22 gennaio 1954 con *Palummella* di Eduardo Scarpetta, stentò poi a vivere, nel 1958 le venne negato lo status di teatro stabile di Napoli, infine chiuse battenti nel 1961. Nella commedia l'autore napoletano parla della propria esperienza e illustra i problemi esposti cinque anni prima nella lettera indirizzata al Ministro del Turismo e dello Spettacolo, Umberto Tupini, e pubblicata sulle pagine di “Paese Sera” il 1° ottobre del 1959. De Filippo accusa la politica culturale dello Stato italiano come responsabile della pessima situazione economica, ma anche artistica, dei teatri, denuncia la burocratizzazione troppo oppressiva e poco funzionale, l'incompetenza degli impiegati, la censura ancora vigente dai tempi del fascismo – abolita solo nel 1962 (anche se rimane la denuncia contro “immoralità degli spettacoli” o “il materialismo ateo”²²) sostituita dopo con l'autocensura, ossia la paura degli autori di toccare “argomenti scottanti”²³. *L'arte della commedia* riprende questa polemica contro lo stato soprattutto nella prima parte, ossia nel “monologo dialogizzato”²⁴, come acutamente definisce il primo atto Anna Barsotti, tra il comico (il capocomico Orazio Campese, l'*alter ego* dell'autore) ed il politico (il prefetto De Caro) e riflette sulla funzione del teatro nella società, nonché il trattamento delle autorità nei confronti dei teatranti. Nella seconda parte del testo vengono mostrati i quattro casi umani (medico del paese, parroco, maestra della scuola elementare, farmacista) - “fatti veri, casi crudeli, tragici, grotteschi,

²⁰ *La commedia in commedia* è il titolo degli scenari che si trovano nelle diverse raccolte: *Scenari più scelti d'istrioni divisi in due volumi*, *Della scena de' soggetti comici* di Basilio Locatelli e *Gibaldone comico di vari soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da me Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo Sig. Conte di Casamarciano*, cfr. *I canovacci della Commedia dell'Arte* (2007), a cura di A. Testaverde, Einaudi, Torino.

²¹ PROCINO SANTARELLI M. (2003), *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni (1920-1970)*, Bulzoni, Roma, p. 131.

²² Ivi, p. 161.

²³ DE FILIPPO E., *L'arte della commedia*, in DE FILIPPO (2018), op. cit., p. 263.

²⁴ BARSOTTI A., op. cit., p. 226.

accaduti sul serio”²⁵ - non si sa se improvvisati dai comici o no, i quali illustrano le questioni dibattute prima legate al merito, all’etica, alla dignità ed autorità professionale. Il finale d’ispirazione pirandelliana non risolve l’enigma: realtà o finzione, importante è “stabilire se il teatro svolge una funzione utile al proprio paese o no”²⁶. La scena, secondo l’autore, non deve fornire le risposte, ha il dovere di indagare ed esaminare le circostanze: “Sono le circostanze che contano; vanno considerate e approfondite le particolari condizioni di vita di una persona umana”²⁷. Nella visione eduardiana il teatro di missione cerca „una verità che abbia dentro pure qualcosa di profetico”²⁸.

Il titolo a volte svolge la funzione di commento dell’autore, suggerisce la chiave interpretativa dell’opera o definisce i limiti dell’interpretazione²⁹. Come spiega Jarniewicz, il titolo a sua volta chiarisce il contenuto, ma anche il testo aiuta a comprendere meglio il titolo³⁰. Non vi è dubbio che questo avviene nell’opera teatrale di Eduardo De Filippo. Dietro all’enunciato *L’arte della commedia* si nasconde tutta la realtà storica del teatro italiano³¹, è un’evidente allusione all’antica tradizione della commedia dell’*arte*, delle compagnie nomadi degli attori di professione, solitamente costituiti dai nuclei familiari, dei figli d’arte dove il mestiere si trasmetteva da una generazione all’altra e De Filippo con questo titolo si pone all’interno di questa tradizione. Infatti, la formula utilizzata capovolge l’ordine della famosa espressione „commedia dell’arte”, la quale, compare per la prima volta nella commedia di Carlo Goldoni intitolata *Il teatro comico* (1750), un testo che preannuncia il declino della produzione degli spettacoli alla maniera degli attori. Importante da notare è che prima del 1750 non troviamo nessuna testimonianza scritta che confermi l’uso del termine. Comunque sappiamo che nel contesto del teatro italiano premoderno il vocabolo „commedia” non si riferisce solo al genere; Nicolò Barbieri nel suo trattato *La Supplica* (1634) scritto in difesa del teatro dei comici di professione spiega:

Ragionando della comedia, non intendo trattare del poema definito da Orazio, Aristotile, ed altri per imitazione d’azione umana e perfetta, ma non illustre, la quale dee ravvolgersi e terminare

²⁵ DE FILIPPO (2018), op. cit., p. 266.

²⁶ Ivi, p. 267.

²⁷ Ivi, p. 296.

²⁸ Ivi, p. 262.

²⁹ JARNIEWICZ J., *Przekład tytułu: między egzotyką a adaptacją*, in KUBIŃSKI W., KUBIŃSKA O., WOLAŃSKI T. Z. (eds.) (2000), *Przekładając nieprzekładalne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, p. 477.

³⁰ Ivi, p. 478.

³¹ La cosiddetta *cultural turn*, svolta culturale, negli studi della traduzione pone attenzione sul radicamento del testo in una una specifica epoca, cultura, o tradizione, cfr. *Translation, History and Culture* (1990), eds. S. Bassnett, A. Lefevere, Cassell, London; *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation* (1998), eds. S. Bassnett, A. Lefevere, Multilingual Matters Clevedon; SNELL-HORNBY M. (2006), *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

nello spazio d'un giorno, attendendo sempre al pubblico giovamento chiudendo la sua catastrofe in giocondità, lasciando lo scettro alla tragedia, sua maggior sorella, intenta a più atti documenti ch'alla volgar cura; ma *intendo parlare della mia professione* [...]; *per tanto sotto questa voce di commedia voglio sempre inferire l'arte in genere*, qual rappresenta tanto comedie quanto tragedie, pastorali, tragicomédie, pescatorie ed altr'opere miste [...].³²

Si vede dunque che il termine „comedia” indica generalmente il teatro o – come precisa Siro Ferrone - la „pratica teatrale”³³, anche perché il lemma „teatro” secondo il *Vocabolario degli accademici della Crusca* (dalla prima fino alla quarta edizione) vuole dire „edificio rotondo, dove si rappresentano gli spettacoli”³⁴. Nelle pubblicazioni dei comici non troviamo la locuzione „commedia dell'arte”, ma molte volte viene usata l'espressione „l'arte comica” - creata probabilmente a modello delle espressioni come l'arte poetica o l'arte musicale. Lo conferma anche il titolo *Trattato sopra l'arte comica, cavata dalle opere di San Tomaso e da altri santi, aggiuntovi il modo di ben recitare* (1601) scritto da Pier Maria Cecchini. Il famoso Fritellino parla tra l'altro del „biasimo dell'arte”³⁵ il quale, a suo parere, deriva solo dal fatto di svolgere la professione in maniera biasimevole, in altri casi „si può, legittimamente e senza scrupolo di coscienza, esercitar l'arte comica e viver di essa”³⁶. Aggiunge anche che in questo mestiere bisogna rispettare „le leggi del recitare”³⁷ e con questo termine allude alla tecnica attorica.

Tradizionalmente negli studi dedicati al teatro italiano il termine „arte” viene spiegato come proveniente dal concetto medievale di una corporazione costruita ad imitazione delle associazioni di artigiani che si univano per tutelare i propri interessi. Siro Ferrone spiega: «Arte» a sua volta, è sinonimo di corporazione professionale, come insegnano la tradizione e la storia europea dal Medioevo in poi, segnate dal fiorire di arti e mestieri governati da statuti e contratti professionali³⁸. Ovviamente, è una delle tante possibili interpretazioni. Senza escludere questa ipotesi, del resto molto verosimile, concordo con Elena Tamburini che sottolinea l'ambiguità nell'uso del termine. La studiosa nel suo saggio „*Commedia dell'arte*”: *indagini e percorsi intorno a un'ipotesi* in base ai testi secenteschi scritti dagli attori osserva che il vocabolo „arte” acquista una connotazione nobile e per questo

³² BARBIERI N. (1971), *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, a cura di F. Taviani, Il Polifilo, Milano, p. 8-9 [il corsivo mio].

³³ FERRONE S., op. cit., p. 3.

³⁴ Lemma „teatro”, in *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612), p. 875, <http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=1&vol=0&pag=875&tipo=1> [data di accesso 19.10.2022].

³⁵ CECCHINI P. M., *Discorso sopra l'arte comico con il modo di ben recitare*, in MAROTTI F., ROMEI G. (1994), *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma, p. 68.

³⁶ Ivi, p. 69.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

Tamburini scrive: “Lo storico del teatro, non può, allora, esimersi dal ricordare la famosa formula e dal porsi il problema del perché la parola non abbia mai, nei tanti testi e documenti coevi consultati, quel significato di mestiere prezzolato a cui la storiografia della propria disciplina l’ha consegnata”³⁹. Per vedere l’ambiguità del termine „arte” possiamo prendere in considerazione il prologo di Flaminio Scala alla sua commedia *Il finto marito* (1618). In questo breve testo il vocabolo appare dieci volte e non riguarda mai l’aspetto organizzativo bensì quello qualitativo. Nel dialogo discutono due personaggi, il Comico, *alter ego* dell’attore-autore, e il Forestiero, diffidente verso le competenze letterarie - definite da lui „l’arte del ben scrivere”⁴⁰ – degli attori di professione. Il Forestiero spiega anche il significato di questo concetto, il quale consiste, secondo lui, „nel servare i precetti e nell’imitare il più che sia possibile”⁴¹. Il Comico, concordando con lui sul rispetto delle regole, sottolinea l’esperienza dei comici nel campo teatrale: „il ridurre le cose all’operazione, quello è l’essenza di ogni arte o scienza” e insiste „L’esperienza fa l’arte”⁴². Dunque l’arte per Scala è un’attività o capacità di operare secondo i precetti (un sapere teorico) che richiede necessariamente l’esperienza nell’applicazione (pratica). Questa spiegazione corrisponde con la prima edizione del *Vocabolario degli accademici della Crusca* dove leggiamo che „L’arte è un ragunamento di comandamenta, che ritornano tutte ad un fine”⁴³. Si vede che Scala dà un valore positivo alla professione teatrale, è un’attività che richiede ingegno, talento ed esperienza. Bisogna anche notare che l’opera di Eduardo, soprattutto nella prima parte, assomiglia molto al prologo di Scala. Anche qui assistiamo ad un dialogo tra il comico, Campese, *alter ego* dell’autore („Io sono figlio d’arte”⁴⁴), e il personaggio diffidente verso il teatro, Prefetto.

Ancora verso la fine del Seicento Andrea Perucci, un attore dilettante e grande nemico del teatro mercenario, usa il termine „arte” scrivendo il trattato intitolato *Dell’arte rappresentativa premeditata ed all’improvviso* (1699). Nel proemio l’autore spiega che l’arte rappresentativa (attività virtuosa se eseguita da dilettanti, vile se mercenaria) e l’arte comica sono la stessa cosa, ossia

³⁹ TAMBURINI E. (2010), „*Commedia dell’arte*”: indagini e percorsi intorno a un’ipotesi, drammaturgia.it, <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4644>

⁴⁰ SCALA F., *Prologo della commedia del Finto Marito*, in MAROTTI F., ROMEI G. (1994), op. cit., p. 58.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ Lemma „arte” in *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612), p. 80, <http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=1&vol=0&pag=80&tipo=1> [data di accesso 19.10.2022].

⁴⁴ DE FILIPPO (2018), op. cit., p. 255.

una imitazione al vivo con la voce e con li gesti in teatro d'un'azione intiera, o istorica, o favolosa, o canto, o con discorso, o dal Poeta composta in tutto, o in parte inventata da esso in soggetto, e nelle parole dall'interlocutori; rappresentata per dilettere con profitto. Si dice con voce, e con li gesti uniti, per distinguerla dalla scenica Poesia in quanto è composizione⁴⁵.

All'interno del trattato si affrontano diversi aspetti del teatro, come edificio, scena, generi teatrali, trucchi e macchine, costumi, scelta del repertorio e degli interpreti, pronuncia, apprendimento delle parti, azione, voce, gesto, prologo, intermedi, cori, musica e balli. Perucci parla dunque dell'arte di teatro, anche se non necessariamente quella professionale. Nel 1728, nel contesto teorico francese, nacque invece il breve trattato in versi, composto di sei capitoli, intitolato *Dell'arte rappresentativa* di Luigi Riccoboni, attore italiano della Nouvelle Comédie Italienne. Nella prefazione l'autore spiega di aver trovato il libro di Angelo Ingegneri *Poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* che lo aveva deluso molto, perché tratta solo delle scene e delle macchine e non dedica spazio all'attore; dunque lui per colmare questa lacuna fornisce alcune istruzioni agli istrioni. L'impostazione del libro, completamente diversa rispetto alla tradizione, è concentrata solo sull'arte attorica. *L'«arte rappresentativa» per l'attore italiano assume qui il valore ristretto di recitazione*. Il piccolo manuale annuncia la corrente emozionalista, presentata pienamente da Riccoboni ne *Pensées sur la déclamation* (1738). L'Ottocento introdusse un cambio terminologico. L'attore per le sue qualità interpretative venne definito artista, nacque dunque il termine „artista drammatico” e nei numerosi manuali si esposero le regole dell'arte attorica definita o «declamazione» o «recitazione»: *L'arte di declamare* di Giovanni Emmanuele Bidera, *Saggio sull'arte del recitare* di Agamennone Zappoli, *Della declamazione italiana* di Gaetano Suzzara, *Principi teorico-pratici sull'arte di recitare e declamare* di Taddeo Colucci, *Lezioni di declamazione* di Antonio Morocchesi, *Della declamazione* di Francesco Salfi. Alla fine del secolo Luigi Rasi invece ritornò sul termine all'antica pubblicando *L'arte del comico* (1890) per parlare della tecnica attorica.

Nella tradizione teatrale italiana le espressioni come „arte comica”, „arte della commedia” o „arte rappresentativa” indicano generalmente la pratica teatrale. Per parlare della tecnica attoriale si usano „declamazione”, „recitazione”, oggi invece „arte attorica”. Il titolo italiano *L'arte della commedia* evoca tutta la storia del teatro professionale italiano, rimanda alla specifica tradizione scenica, o per meglio dire organizzativa, delle compagnie

⁴⁵ PERUCCI A. (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Luigi Mutio, Napoli, p. 11, <http://vecchiosito.bnnonline.it/bibli/vir/perrucci/index2.htm> [data di accesso: 19.10.2022].

nomadi a gestione familiare e in più rende bene la vastità della materia discussa, ossia il teatro nella sua complessità che irreversibilmente intreccia l'aspetto artistico, sociale e materiale. Il dibattito riguarda il teatro e non l'arte attorica. L'opera di Eduardo affronta diversi aspetti del teatro, a cominciare dalla dignità professionale dell'attore, sovvenzioni statali, mancato appoggio all'edilizia teatrale, burocrazia inefficace, concorrenza della televisione, autocensura degli autori, riflette anche sulla funzione del teatro nella società. Nella prefazione alla raccolta Zieliński indica il tema dell'opera definendo la commedia come “una specie di difesa ed elogio del teatro”,⁴⁶ dunque è pienamente consapevole del messaggio del testo, ma forse non sa “riconoscere [...] il richiamo etimologico”,⁴⁷ dell'enunciato. La mancata equivalenza nel titolo potrebbe essere anche dovuta all'incompatibilità dei sistemi teatrali, quello italiano fortemente radicato nella tradizione del teatro d'attore - responsabile di diversi aspetti dello spettacolo (attore-autore, attore-capocomico, attore-regista) all'interno di una debole struttura organizzativa, e quello polacco dove, in linea di massima ovviamente, prima di tutto abbiamo una forte istituzionalizzazione della scena, diverse figure professionali specializzate e responsabili di campi ristretti.

BIBLIOGRAFIA:

- ANGELINI F. (2004), *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma.
- BARBIERI N. (1971), *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici* (ed. F. Taviani), Il Polifilo, Milano.
- BRUNETTI S. (2004), *L'anomalia italiana*, in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)* (ed. U. Artioli), Carocci, Roma.
- D'AMICO A., TINTERRI A. (1987), *Pirandello capocomico*, Sellerio editore, Palermo.
- DE FILIPPO E. (1991), *Trzy komedie*, trad. A. Zieliński, PIW, Warszawa.
- DE FILIPPO E. (2018), *Cantata dei giorni dispari*, a cura A. Barsotti, vol. III, Einaudi, Torino.
- FERRONE S. (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino.
- GENETTE G. (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.

⁴⁶ DE FILIPPO E. (1991), op. cit. p. 14.

⁴⁷ REGA L. (2001), *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, UTET, Torino, p. 47.

Eduardo De Filippo L'arte della commedia: la questione del titolo nella traduzione polacca

GOLDONI C. (1920), *Oberżystka*, trad. E. Baliński, Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego, Warszawa.

GOLDONI C. (1957), *Komedie*, PIW, Warszawa.

GOLDONI C. (2011), *Teatr komediowy*, trad. J. Dygul, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

KUBIŃSKI W., KUBIŃSKA O., WOLAŃSKI T.Z. (eds.) (2000), *Przekładając nieprzekładalne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.

MAROTTI F., ROMEI G. (1994), *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma.

PERUCCI A. (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Luigi Mutio, Napoli.

PIRANDELLO L. (1960), *Dramaty*, PIW, Warszawa.

PROCINO SANTARELLI M. (2003), *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni (1920-1970)*, Bulzoni, Roma.

REGA L. (2001), *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, UTET, Torino.

TAMBURINI E. (2010), „*Commedia dell'arte*”: *indagini e percorsi intorno a un'ipotesi*, drammaturgia.it.

VIEZZI M. (2004), *Denominazioni proprie e traduzione*, LED, Milano.