

Paulina Kwaśniewska-Urban

Università Pedagogica di Cracovia

Lazzi goldoniani in veste polacca.

Analisi di alcune traduzioni polacche della commedia

Il servitore di due padroni

Introduzione

Il nome di Carlo Goldoni, uno dei più famosi commediografi italiani o addirittura il più famoso, viene sempre associato alla sua riforma del teatro nel Belpaese. Gli storici della letteratura ritengono che fu proprio Goldoni ad eliminare il cattivo gusto della *commedia dell'arte*: egli infatti abolì gradualmente l'uso delle maschere sulla scena, sostituì il canovaccio con un copione e andò oltre i dettami del teatro accademico. Con l'intento di creare il proprio mito, Goldoni scriveva nelle sue *Memorie* che fin dagli anni giovanili aveva notato una certa pesantezza nella commedia degli anni, che corrotta nella sregolata rappresentazione da un biasimevole realismo, essa era diventata primitiva semplicità: "per gli argomenti non è più che una accanita ricercatrice di novità, come nello svolgimento delle azioni non è che una tessitrice di cose fantastiche, decorate di particolari ridicoli, di spessi cambiamenti di scena, di meraviglie e di prodigi" (Marchini-Capasso, 1907: 50). Il motivo dominante degli intrecci consisteva quasi unicamente in burle e in finzioni, che lasciavano campo libero ai comici per travestimenti ed esercizi di grossolana comicità. La commedia dell'arte fu sempre di più confusa con l'arte dei saltimbanchi di piazza, basandosi su metodi ridicoli per rappresentare le novità, argomenti lontani da qualsiasi naturalezza ed equivoci illogici. Goldoni, nel modificarla, dichiarò che il suo scopo sarebbe stato quello di ricondurre la logica e la semplicità nelle azioni naturali, sincere, differenziate e liete. Il commediografo, fin dall'inizio, tendendo alla riforma, passa a scrivere alcuni primi abbozzi di azioni reali. Nel primo periodo della sua attività artistica, dal 1707 al 1747 (seguendo le indicazioni di Lohner), definito da Marchini-Capasso "vita errante", l'autore scrive lo scenario *Il servitore di due padroni* da un soggetto già noto, diventato più tardi, nel 1753, una delle commedie più ammirate per l'abile struttura delle scene. Non è nostro obiettivo analizzare i legami di Goldoni con la commedia dell'arte, tema a cui si sono dedicati, tra gli altri, Olga Marchini-Capasso nel libro sopraccitato (1907), Roberto Alonge (2004) e Cesare Molinari (1985), bensì ci interessa esaminare un elemento della vecchia tradizione teatrale che Goldoni ereditò, ossia l'uso dei lazzi.

Il servitore di due padroni

La commedia analizzata è una di quelle scritte appositamente per essere recitate da Antonio Sacchi, famoso attore dell'arte del tempo, specializzatosi nel personaggio di Truffaldino¹, che chiede a Goldoni di predisporgli un nuovo canovaccio sul tema di un vecchio scenario di provenienza francese². Lo scenario, che faceva parte del repertorio dei comici italiani operanti in Francia, fu composto da Jean Pierre des Ours de Mandajors. Nel numero dell'agosto 1718, il giornale parigino "Le Nouveau Mercure" informava che i commedianti italiani avevano messo in scena il 31 luglio "une pièce nouvelle, en trois actes, qui a pour titre Arlequin valet de deux maîtres" (segue: Alonge 2004: 15). Sullo stesso giornale apparve anche un ampio sunto, riproposto in seguito con qualche variante da Luigi Ricobboni nella seconda edizione del *Nouveau Théâtre Italien* (1729). La commedia, scritta prima come scenario, diventa una *pièce* intera quando, nel periodo del trionfo della riforma, Goldoni decide di pubblicare tutti i suoi testi. L'autore aggiunge le parti non scritte per facilitare la recitazione ed evitare cambiamenti della trama (lo fa anche perché non tutti gli attori recitanti la parte di Truffaldino, basata anche sulla comicità verbale, erano così bravi come Sacchi nell'inventare battute e lazzi, motivo per cui la commedia pian piano perdeva spettatori) e comunque censurandola, modificandola in linea con la riforma. Bartolo Anglani nota che è un vero

peccato, allora, che riscrivendo queste commedie l'autore le abbia spogliate "di tutto quello che nei tempi oscuri passati era ancor tollerato, e oggi, per la Dio grazia, fu dalle scene sbandito"! [...] Se ne hanno tante, di opere guidate dai principi della Riforma, che una di meno non sarebbe una gran perdita: mentre, figurarsi, un Goldoni autentico prima della Riforma, un Goldoni nature! (1995: 6).

Sappiamo però che non tutto quello che era naturale sparì. Nelle commedie goldoniane troviamo numerose tracce della commedia dell'arte, tra cui i lazzi. Il lazzo, ossia una breve scena di carattere mimico, è uno degli elementi fondamentali per la creazione della teatralità della *pièce*³ che diventa una componente cruciale per il transfer interlinguistico. Nel suo articolo Jerzy Ziomek puntualizza che la relazione

¹ Su Antonio Sacchi (Sacco) e le maschere da lui recitate (quella di Arlecchino e quella di Truffaldino) cfr. Ferrone S. (2011), *Introduzione* [in:] *Il servitore di due padroni*, C. Goldoni, a c. di V. Gallo, Venezia, pp. 9-25.

² Recentemente è stata pubblicata un'importante analisi che paragona i sunti della versione francese con il testo goldoniano dove si possono trovare anche informazioni riguardanti i lazzi goldoniani. Cfr. Ferrone S. (2011), *Introduzione* [in:] *Il servitore di due padroni*, C. Goldoni, a c. di V. Gallo, Venezia, pp. 25-36.

³ Il problema della teatralità torna spesso nel discorso degli studiosi che si occupano della semiologia del teatro e negli scritti dei maestri del teatro come Patrice Pavis e Antonin Artaud, ma anche in quelli di Roland Barthes. Non intendo qui analizzare le diverse proposte lanciate nel corso dei decenni dai teorici. Per quanto riguarda Goldoni, bisogna menzionare che il suo è un teatro immerso nella concezione tradizionale del teatro, l'unica esistente nel Settecento, che non può essere misurato con gli strumenti dell'analisi del teatro moderno. La teatralità delle sue *pièces*, ossia la sua potenzialità scenica, è indissolubilmente legata alla convenzione, ossia al codice teatrale settecentesco.

tra la letteratura e il teatro deve essere sempre analizzata prendendo in considerazione il loro rapporto di retroazione, il fatto che la letteratura può “essere per” il teatro e il teatro può “essere per” la letteratura:

[...] tylko wtedy unikniemy nieporozumień, gdy stosunki literatury i teatru będziemy rozważać jako sprzężenie zwrotne, a zatem jeśli będziemy badać dyspozycje teatralne w literaturze i dyspozycje literackie w teatrze. Literatura w pewien sposób może „być ku teatrowi” i teatr „być ku literaturze” (1980: 108).

Anche Anne Ubersfeld nel suo libro *Lire le théâtre* afferma che il testo teatrale è sempre incompleto dal momento che, scritto per essere rappresentato, deve lasciare spazio alle possibilità rappresentative. Mentre il testo viene scritto si presuppone sempre una teatralità anteriore, si scrive sempre per, con o contro un codice teatrale preesistente. Esiste in pratica una sorta di geno-testo anteriore che reca con sé il codice teatrale del tempo e il canale previsto per l'emissione del messaggio, una vera matrice testuale. Un teatro d'improvvisazione come quello della commedia dell'arte può evitare il testo scritto passando dal geno-testo alla rappresentazione. La commedia di Goldoni affonda le sue radici nella tradizione teatrale e tentando di permettere la realizzazione di più possibilità rappresentative ci propone i lazzi descritti in modo riassuntivo. Goldoni ha lasciato lo spazio per la messa in scena, adesso sta al traduttore trasmettere questa possibilità rappresentativa nel corso della traduzione interlinguistica. Solo spostando questa potenzialità, che Jerzy Ziomek chiama “bycie ku teatrowi” [essere per il teatro del testo scritto], dall'italiano al polacco, il traduttore può creare le stesse o simili condizioni teatrali alle messe in scena proposte nella lingua d'arrivo. Nella nostra analisi ci interessa soprattutto questo transfer della potenzialità teatrale delle commedie goldoniane, come mostreremo di seguito sull'esempio dei lazzi provenienti dal *Servitore di due padroni*⁴ nelle traduzioni polacche.

I lazzi goldoniani nelle traduzioni polacche

Secondo la definizione proposta da Franca Angelini nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, l'etimologia della parola lazzo si riferirebbe a quella

esposta da Valeri, il quale nota anzitutto che questa voce, mentre non si trova negli scenari di Scala, appare in quelli di F. Locatelli, sicuramente posteriori, nella sua forma primitiva “far azzi” o “azi”, abbreviazione di fare azione. Lazzo dunque risulterebbe dalla fusione dell'articolo con la voce monca “azzo” [...] Da mimico, il lazzo diviene verbale, si conclude con una battuta, si svolge sull'equivoco, sul doppio senso, non di rado osceno (1959: 1308).

Come è riportato nel dizionario Garzanti, lazzo è un “atto, motto buffonesco” oppure “scena mimica della commedia dell'arte” (Garzanti online). Nella tradizione

⁴ Non è possibile in questa sede analizzare tutti i lazzi della commedia, per tale scopo rimando alla mia tesi di dottorato, in cui approfondisco i lazzi nei paragrafi I.14, II.12; riguardo alle scene che mettono in rilievo le abilità degli interpreti cfr. II.8, III.4, III.13.

teatrale è una breve scena in cui prevale il gioco mimico e buffonesco che dà vivacità⁵. Essa si esaurisce in se stessa ed è predisposta nel canovaccio a interrompere la trama e la monotonia del dialogo. Per quanto riguarda i lazzi della commedia dell'arte, essi sono stati descritti da numerosi studiosi⁶, tra cui Enzo Petraccone nel suo libro *La commedia dell'arte. Storia. Tecnica. Scenari* pubblicato nel 1927. I lazzi da lui selezionati provengono da un manoscritto della Biblioteca di Perugia, in cui figurano, tra gli altri, quelli ben conosciuti "dell'orina fresca", "del pagare" oppure "della mosca", che troviamo anche nella scelta di Roberto Tessari, proposta nella monografia *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra* del 1981. Nella sua commedia, Goldoni non riproduce esattamente gli stessi lazzi degli zibaldoni, ma ci propone più volte gli scherzi che conosciamo dalla vecchia tradizione teatrale. Uno di questi è la scena delle bastonate, ma anche quelle degli schiaffetti, del battere e dello sputare. Al fine di comprendere al meglio i legami di Goldoni con la commedia dell'arte, basti menzionare due lazzi di Pulcinella:

Lazzo del pagare

Il lazzo del pagare è che, ricercato Pulcinella dal creditore che lo paghi, Pulcinella dice di volerlo pagare prima che si asciutti la "**sputazza**"⁷ in terra. Il creditore è contento, Pulcinella **voler sputare** da un "ietteco" o tisico, e via (Petraccone 1927: 266).

Lazzo di frutti e baci

Il lazzo di frutti e baci è che Coviello finge la voce della donna amata da Pulcinella; Pulcinella dimanda i frutti di amore; Coviello da dietro **lo batte**; Pulcinella dice non essere quelli li frutti d'amore, ma baci; Coviello da dietro **li dà schiaffetti** (Tessari 1981: 160).

Nel testo goldoniano troviamo sia la sputazza che la bastonata. Nell'ultima scena del secondo atto Truffaldino spiega a Florindo il perché della bastonata, dicendo:

FLOR: Perchè ti ha battuto?

TRUFF: Perché... perché gh'ho spudà su una scarpa" (Goldoni 1936: 65).

Le legnate, che erano forse le azioni più diffuse nella vecchia commedia, vengono da Goldoni limitate, ma non eliminate. Nel canovaccio francese che servì come punto di partenza all'autore, a differenza di quanto avviene nella sua commedia, la gestione del duplice incarico da parte di Arlecchino (in Goldoni Truffaldino) è superiore all'intelligenza del servo, il che provoca due scene di bastonate che chiudono il primo e il secondo atto della *pièce* secondo una modalità consueta agli scenari dell'arte, p.es. quelli di Flaminio Scala. Grazie alla lettura dei riassunti

⁵ La parola "lazzo" è stata usata anche nel contesto del teatro polacco. Sulla tradizione dei lazzi polacchi scrive Jacek Lipiński nel suo articolo "Lazzi alla polacca e lazzi all'italiana nella Polonia del primo Settecento" (1984).

⁶ Una classificazione completa dei lazzi ci è stata proposta da Nicoletta Capozza. L'autrice ha catalogato e ordinato per tipologie i lazzi ed ha corredato la raccolta con un saggio introduttivo: cfr. Capozza N. (2006), *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma.

⁷ In tutte le citazioni le parole sono state evidenziate in grassetto da me (P. K.-U.).

(ristampati nell'*Appendice* dell'edizione Marsilio 2011: 385–399) emerge che in Goldoni scompaiono gli elementi più grossolanamente farseschi. Tuttavia, ciò non vuol dire che venga meno anche il comico. La scena delle bastonate la troviamo anche nel *Servitore di due padroni*. Nella versione di Goldoni, le legnate chiudono soltanto il secondo atto, ma, come nota Alonge, “qui Goldoni rivela di sapere operare nel gusto dell’arte, in emulazione vincente con la tradizione” (Alonge 2004: 18). Il canovaccio di Mandajor presenta Arlecchino bastonato da uno solo dei due padroni (il finto Federigo-Flaminia). Il finale proposto da Goldoni, in cui Truffaldino viene bastonato sia da Beatrice sia da Florindo, è più suggestivo perché costruito sulla sapienza dell’artificio del doppio, che manca invece all’originale francese.

BEATRICE: Perché hai aperto questa lettera?

[...]

TRUFFALDINO: Per carità, signor. (*accostandosi con paura*)

BEAT: Vien qua, ti dico.

TRUFF: Per misericordia (*s'accosta tremando*)

BEAT: (*Leva di fianco di Truffaldino il bastone, e lo bastona ben bene, essendo voltata colla schiena alla locanda*)

FLORINDO: (*Alla finestra della locanda*) Come! Si bastona il mio servitore? (*parte dalla finestra*)

TRUFF: No più, per la carità.

BEAT: Tieni, briccone. Imparerai a aprir le lettere. (*getta il bastone per terra e parte*) (Goldoni 1936: 64).

FLOR: Perché ti ha battuto?

TRUFF: Perché... perché gh'ho spudà su una scarpa.

FLOR: E ti lasci bastonare così? E non ti muovi, e non ti difendi nemmeno? Ed esponi il tuo padrone ad un affronto, ad un precipizio? Asino, poltronaccio che sei. (*prende il bastone di terra*) Se hai piacere a essere bastonato, ti darò gusto, ti bastonerò ancora io. (*lo bastona, e poi entra nella locanda*)

TRUFF: Adesso posso dir che son servitor de do padroni. Ha tirà el salario da tutti do. (*entra nella locanda*) (Goldoni 1936: 65).

Il confronto tra lo scenario della commedia francese (di cui ci sono rimasti due riassunti) e quello italiano (che fu ulteriormente modificato da Goldoni di cui sopra) sarebbe potuto risultare utile per l'analisi delle traduzioni polacche del testo. Sembra che la prima versione polacca sia più vicina alla versione francese che a quella italiana. Ciò avviene perché il primo traduttore polacco, Michał Andrzej Horodyski, tradusse la commedia dalla versione tedesca, ossia quella di Friedrich Ludwig Schröder *Der Diener zweiew Herren*. Questa, spostandosi verso la farsa, assomiglia allo scenario francese. Il paragone tra l'originale goldoniano e il testo tedesco viene proposto da Arnold Maurer (1982: 244–250), secondo il quale i cambiamenti furono causati dalla censura⁸. La traduzione polacca è andata perduta, ma grazie alle recensioni del

⁸ L'idea di censurare l'originale goldoniano nacque ancora in Italia. Basti menzionare alcune censure apportate al testo dalla stampa San Tommaso dove vengono omissi: I.20.9- II,

tempo possiamo ricostruire a grandi linee come fu allestita la *pièce*. Torna il tema dei lazzi che sembra prevalgano nella versione tedesca e ovviamente anche in quella polacca. Nella recensione pubblicata su “Pamiętnik Teatralny” leggiamo che l’attore che recitava la parte di Truffaldino era giudicato il migliore, grazie alla naturalezza con la quale esercitava tutti i suoi lazzi:

od reszty aktorów odbijał wyraźnie swoim stylem gry Schöninger. Przesadny, jaskrawy, chętnie barwił swoje role improwizowanymi dodatkami i niewybrednymi efektami, budzącymi jednak niezawodny entuzjazm galerii. [...] najwięcej pola do popisu znalazł jako Truffaldino w Słudze dwóch panów. Podając zupę, wylał ją na podłogę, pozbierał rękami do wazy, oblizał palce i skosztował ją łyżką. Potem podstawił nogę słudze niosącemu pieczeń, a gdy ten się przewrócił, podniósł pieczeń z podłogi, nałożył na talerz i podał swojemu panu. Wreszcie nadgryzł pudding, wypił sos z talerza i odstawił potrawę za kulisy, by za chwilę stwierdzić, że ktoś ją ukradł. W trzecim akcie płacząc posmarował sobie oczy sadzą z lampy (segue: Łukaszewicz 1997: 92).

Le traduzioni più recenti non si allontanano dall’originale come quella di Horodyski. Per la nostra analisi dei lazzi goldoniani in veste polacca abbiamo scelto le traduzioni di Trzciński (1921), Boyé (1927), Jachimecka (1955), Piszczek e Skibiński (1980) e Wasilewska (2015). Tra queste solo quella di Jachimecka è stata pubblicata presso le edizioni “Państwowy Instytut Wydawniczy” con l’introduzione di Mieczysław Brahmer, la stessa traduzione è anche la più rappresentata (21 mese in scena). Le altre versioni polacche sono disponibili presso l’Archivio Teatrale (Archiwum Teatralne) a Varsavia, mentre la più recente ci è stata messa a disposizione dalla traduttrice. Ci interessa soprattutto come vengano tradotti i lazzi proposti da Goldoni. Un esempio perfetto nella sua compatezza è un frammento della diciannovesima scena del secondo atto:

BEATRICE: Perché hai aperto questa lettera?

[...]

TRUFFALDINO: Per carità, signor. (*accostandosi con paura*)

BEAT: Vien qua, ti dico.

TRUFF: Per misericordia (*s’accosta tremando*)

BEAT: (*Leva di fianco di Truffaldino il bastone, e lo bastona ben bene, essendo voltata colla schiena alla locanda*)

FLORINDO: (*Alla finestra della locanda*) Come! Si bastona il mio servitore? (*parte dalla finestra*)

TRUFF: No più, per la carità.

BEAT: Tieni, briccone. Imparerai a aprir le lettere. (*getta il bastone per terra e parte*) (Goldoni 1936: 64).

Per l’analisi abbiamo evidenziato tre elementi che influenzano la comicità di questa scena. Il fatto di usare il bastone, il fatto di usare il bastone del servo e il fatto di essere voltati con la schiena alla locanda. Sono elementi che da una parte creano un effetto comico e dall’altra rinviano lo spettatore alla tradizione della commedia

I. 20.37-39, III.11.5, III.13.32 (cfr. Gallo V. (2011), *Nota al testo* [in:] *Il servitore di due padroni*, C. Goldoni, a c. di V. Gallo, Venezia, pp. 61-68).

dell'arte, trasmettendo un elemento metateatrale. Il bastone usato dal servo è ovviamente il "batocio" portato dallo zanni infilato nella cintura insieme alla "scarsela" (borsa) sempre vuota. L'uso di questo strumento per la bastonata non è casuale. Infatti, esso suggerisce la provenienza di Truffaldino dalla commedia dell'arte e fornisce lo spunto per l'interpretazione nella chiave della zannata, ispirando al tempo stesso possibili scelte della messa in scena. Nel teatro polacco non esiste la tradizione di usare il "batocio", perciò l'attributo dello zanni deve essere sostituito da un altro oggetto. La maggior parte dei traduttori (Boyé, Piszczek e Skibiński, Wasilewska⁹) sceglie il termine "kij", con cui si indica un bastone, un ramo sgrossato impiegato come mezzo di difesa e di offesa, ma anche come mezzo di aiuto nel camminare. Ci sono però anche altre proposte come "batog" (Jachimecka), una frusta di cuoio che nella tradizione polacca fa pensare più agli atti penitenziali che alle azioni comiche, e "laska" (Trzciński), il bastone da passeggio usato dagli anziani, di nuovo uno strumento lontano dalla tradizione teatrale. Ciò che salta subito all'occhio è il fatto che non tutti gli oggetti scelti dai traduttori producano comicità. Nella traduzione di Boyé leggiamo: "Beatrycze biorąc do ręki kij, grzmoci Truffaldina po grzbiecie" [...], mentre in quella di Trzciński: "bije go laską i odchodzi. Truff. krzyczy" [...]. Si osserva, dunque, che in ambedue le versioni il servo non viene bastonato con il suo proprio bastone, ma con un bastone qualsiasi, il che riduce la comicità della scena. Il terzo elemento evidenziato è il più importante. Mentre Beatrice bastona il servo, la scena viene osservata da Florindo. Beatrice, essendo voltata con la schiena alla locanda, non lo vede sporgersi dalla finestra, mentre lui vede solo le spalle della ragazza e non può riconoscerla. Nella traduzione di Boyé, Florindo vede Beatrice bastonare il servo, tuttavia nelle didascalie non vi è l'informazione su come sia posizionata la padrona e se abbia la possibilità di notare Florindo o meno. Nella traduzione di Trzciński invece, Florindo non vede Beatrice bastonare il servo, perciò viene a mancare il motivo che lo spinge a uscire dalla locanda. In altre parole, in questa versione polacca viene omesso il rapporto causa-effetto della versione originale. Poiché viene omesso il rapporto causa-effetto che troviamo nella versione originale e in altre traduzioni, dove viene sottolineato il fatto che Florindo esce dalla locanda proprio perché vede bastonare il suo servo, non capiamo il perché del suo apparire.

Un altro esempio di lazzo goldoniano, ossia una delle scene fortemente influenzate dalla tradizione della commedia dell'arte, riguarda la sesta scena del terzo atto, in cui nelle didascalie leggiamo: "Beatrice e Florindo escono ambidue dalle loro camere con un ferro alla mano, in atto di volersi uccidere: trattenuti quella da Brighella, e questi dal Cameriere della locanda; e s'avanzano in modo che i due amanti non si vedono fra di loro" (Goldoni 1936: 74). Gli innamorati, convinti che i loro amanti siano morti, decidono di suicidarsi, ma non ci riescono: dopo i tentativi vani dei servi di trattenerli, "s'avanzano [...] e vedendosi e riconoscendosi, rimangono istupiditi" (Goldoni 1936: 74). Ciò che è importante è di nuovo la posizione dei protagonisti sul palcoscenico. I servi che si avvicinano, voltati di spalle, impediscono a Beatrice e a Florindo di notarsi e dividono in modo simmetrico il palco in due, così che gli

⁹ I passi citati di tutte le traduzioni prese in considerazione vengono riportati per intero nella tabella in allegato all'articolo.

innamorati, dopo essersi finalmente accorti della presenza reciproca, si vedono come in uno specchio. Nella traduzione di Piszczek e Skibiński sono gli innamorati che si muovono, rompendo la simmetria della scena: “Beatricze i Florindo wychodzą ze swoich pokoi trzymając sztylety w rękach, zamierzając się zabić. Poruszają się tak, że nawzajem się nie widzą. Brighella powstrzymuje jedno, pokojowy – drugie [...]”. Boyé sposta i personaggi nello stesso modo: sono Beatrice e Florindo che si avvicinano l’uno all’altra. Il traduttore, però, eliminando l’effetto dello specchio, ci propone un altro elemento comico, mettendo in rilievo il ruolo dei servi che in modo molto dinamico cercano di impedire ai loro padroni di suicidarsi. “Florindo i Beatrycze wychodzą jednocześnie ze swych komnat. Mają w ręku obnażone szpady. Brighella chce wyrwać szpadę z rąk Beatryczy, a lokaj z ręki Florinda. Florindo i Beatrycze, zbliżając się ku środkowi sceny, na razie nie spostrzegają się” [...]. La tecnica usata da Boyé è una delle strategie che tiene conto dei principi della traduzione totale di Peeter Torop, facendo fronte a un residuo comunicativo derivante dall’atto traduttivo. Il traduttore decide di recuperare tale perdita introducendo la compensazione che, come ci spiegano Hervey e Higgins, è una tecnica per riacquistare l’elemento mancante del prototesto che porta con sé caratteristiche importanti. Tali caratteristiche vengono approssimate nel metatesto grazie all’uso di mezzi diversi da quelli usati nel prototesto (Hervey e Higgins 1992: 248). Si nota che questa categoria non definisce con precisione quali modifiche traduttive possano rientrare al suo interno. La scelta di Boyé non sembra però del tutto giustificata. La decisione di cambiare il movimento dei personaggi non viene legittimata né dalla tradizione teatrale polacca né dai limiti del palcoscenico. Boyé autorizza i servi a comportarsi in un modo troppo spavaldo, permettendo loro di “strappare le spade” dalle mani dei padroni.

Nella versione proposta da Trzciński invece tutto il gioco viene eliminato e Beatrice, uscendo dalla locanda, nota subito Florindo. Ci stupisce che, sebbene nella scena precedente fosse convinta della morte dell’amato, quando lo vede per la prima volta sano e salvo non esprime in nessun modo la propria sorpresa: “Wchodzi Florindo. Beatrice (spozstrzega go): Florindo!”.

Altre traduzioni fanno ricorso al transfer intralinguistico in modo adeguato, proponendo al lettore e allo spettatore polacco la comicità puramente goldoniana: basti citare la proposta di Wasilewska: “Beatrice i Florindo wychodzą ze swoich pokoi, oboje trzymają w ręku sztylety i zamierzają odebrać sobie życie. Brighella powstrzymuje Beatrice, Służący z gospody zaś Florinda. Poruszają się w ten sposób, że para kochanków nie widzi się nawzajem”.

L’ultimo esempio scelto per la nostra analisi riguarda la scena finale del terzo atto. Goldoni, chiudendo la *pièce*, non introduce più un lazzo tipico, ma le parole del servo si riferiscono ai lazzi da lui esercitati in tutta la commedia. Truffaldino, in un breve monologo pronunciato verso il pubblico, rompendo la quarta parete, ci spiega la ragione per la quale ha deciso di diventare il servo di due padroni e chiede scusa per tutti i suoi “mancamenti”:

Son intrà in sto impegno senza pensarghe; m’ho volesto provar. Ho durà poco, è vero, ma almanco ho la gloria che nissun m’aveva ancora scoperto, se da per mi no me scopriva per l’amor de quella ragazza. Ho fatto una gran fatica, ho fatto anca dei mancamenti, ma spero che, per rason della **stravaganza**, tutti sti siori me perdonerà (Goldoni 1936: 88).

Il servitore di due padroni Atto II, Sc. 19

Goldoni (1753)	BEATRICE: Perché hai aperto questa lettera? [...] TRUFFALDINO: Per carità, signor. <i>(accostandosi con paura)</i> BEAT: Vien qua, ti dico. TRUFF: Per misericordia <i>(s'accosta tremando)</i> BEAT: <i>(Leva di fianco di Truffaldino il bastone, e lo bastona ben bene, essendo voltata colla schiena alla locanda)</i> FLORINDO: <i>(Alla finestra della locanda)</i> Come! Si bastona il mio servitore? <i>(parte dalla finestra)</i> TRUFF: No più, per la carità. BEAT: Tieni, briccone. Imparerai a aprir le lettere. <i>(getta il bastone per terra e parte)</i>
Trzcziński (1921)	BEATRICE: Dlaczego otworzyłeś list? TRUFFALDINO: To Bładina. Ja o niczym nie wiem. BEAT: Co? Bładina? Tyś to zrobił hultaju! W jednym dniu drugi list mi otwierasz. Czekaj, ja cię nauczę. <i>(bije go laską i odchodzi. Truff. Krzyczy)</i>
Boyé (1927)	BEATRICE: Dlaczego otworzyłeś list? [...] BEAT: Chodź tutaj... <i>(Truffaldino zbliża się powoli ze strachem)</i> Chodź tutaj, mówię. TRUFFALDINO: Litości... <i>(Beatrycze biorąc do ręki kij, grzmoci Truffaldina po grzbiecie)</i> FLORINDO: <i>(z okna)</i> Któż to ośmiela się bić mojego służącego?... TRUFF: Dość, na litość Boską... BEAT: Nauczę cię otwierania listów, hultaju. <i>(rzuca kij na ziemię i wychodzi)</i>
Jachimecka (1955)	BEATRICE: Dlaczego otworzyłeś ten list? [...] TRUFFALDINO: <i>(zbliżając się bojaźliwie)</i> Na Boga, jaśnie panie. BEAT: Chodź tu, powiadam. TRUFF: Łaski <i>(Zbliża się z drżeniem. Beatrice bierze bat, który Truffaldino ma u boku, i tęgo mu przetrzepuje skórę, zwrócona plecami do gospody)</i> FLORINDO: <i>(w oknie)</i> Cóż to, biją mego służącego? <i>(Odchodzi od okna)</i> TRUFF: Już dość, litości. BEAT: Masz za swoje, niecnoto. Nauczysz się otwierać listy. <i>(Rzuca batog na ziemię i odchodzi)</i>
Piszczyk e Skibiński (1980)	BEATRICE: Dlaczego otworzyłeś ten list? [...] TRUFFALDINO: Litości, proszę pana. <i>(zbliża się ze strachem)</i> BEAT: Chodź tu, powiadam. TRUFF: Miłosierdzia <i>(zbliża się trzęsąc)</i> BEAT: <i>(bierze kij, który Truffaldino ma u boku i bije go zwrócona tyłem do gospody)</i> FLORINDO: <i>(z okna gospody)</i> Cóż to, biją mojego służącego? <i>(odchodzi od okna)</i> TRUFF: Już dość, litości! BEAT: A masz, ty łajdaku. Ja cię nauczę otwierać cudze listy. <i>(rzuca na ziemię kij i odchodzi)</i>

Wasilewska (2015)	<p>BEATRICE: Czemu list otwarłeś? [...] TRUFFALDINO:(zbliżając się ze strachem) Litości, panie. BEAT: Chodźże no tu, jak mówię. TRUFF: <i>zbliżając się z drżeniem łaski!</i> <i>Beatrice bierze kij, który Truffaldino ma u boku i okłada go porządnie, stojąc tyłem do gospody.</i> FLORINDO: <i>stoi w oknie gospody</i> Jak to! Okładać kijem mojego sługę? TRUFF: Dość! Litości! BEAT: Masz za swoje, ty hultaju. Nauczysz się otwierać cudze listy. <i>Rzuca kij na ziemię i odchodzi.</i></p>
--------------------------	--

Il servitore di due padroni Atto III, Sc. 6

Goldoni (1753)	Beatrice e Florindo escono ambidue dalle loro camere con un ferro alla mano, in atto di volersi uccidere: trattenuti quella da Brighella, e questi dal Cameriere della locanda; e s'avanzano in modo che i due amanti non si vedono fra di loro.
Trzciński (1921)	Wchodzi Florindo Beatrice (sposzrzega go): Florindo!
Boyé (1927)	Florindo i Beatrycze wychodzą jednocześnie ze swych komnat. Mają w ręku obnażone szpady. Brighella chce wyrwać szpadę z rąk Beatryczy, a lokaj z ręki Florinda. Florindo i Beatrycze, zbliżając się ku środkowi sceny, na razie nie spostrzegają się.
Jachimecka (1955)	Beatrice i Florindo wychodzą ze swoich pokoi, oboje trzymają w ręce sztylety i zamierzają zabić się. Brighella powstrzymuje Beatrice, a służący z gospody Florinda posuwają się w taki sposób, że para kochanków nie widzi się nawzajem.
Piszczek e Skibiński (1980)	Beatrice i Florindo wychodzą ze swoich pokoi trzymając sztylety w rękach, zamierzając się zabić. Poruszają się tak, że nawzajem się nie widzą. Brighella powstrzymuje jedno, pokojowy – drugie.
Wasilewska (2015)	Beatrice i Florindo wychodzą ze swoich pokoi, oboje trzymają w ręku sztylety i zamierzają odebrać sobie życie. Brighella powstrzymuje Beatrice, Służący z gospody zaś Florinda. Poruszają się w ten sposób, że para kochanków nie widzi się nawzajem.

Il servitore di due padroni Atto III, Sc. 17

Goldoni (1753)	Ho fatto una gran fatica, ho fatto anca dei mancamenti, ma spero che, per rason della stravaganza, tutti sti siori me perdonerà.
Trzciński (1921)	Miałem roboty huk u obu panów, wziąłem kije od obu panów i głodny jestem u obu panów, jak wilk! Ale wszystkie te przykrości osłodzą mi wasze oklaski, jeżeli na nie zasłużył!
Boyé (1927)	Była to służba co się zowie- a chociaż krótko trwała, jednak z niejednego srogiego terminu musiałem się fortelami salwować. Koniec wieńczy dzieło! Nie sługa dwóch panów, lecz swat, który tę zącą parę skojarzył, a teraz polecam swoje usługi na przyszłość w domu waszych miłości!
Jachimecka (1955)	Bardzo się spracowałem, popełniłem nawet błędy, ale mam nadzieję, że ze względu na błazeństwa łaskawi państwo zechcą mi wybaczyć.
Piszczek e Skibiński (1980)	Spracowałem się potężnie. Popełniałem także błędy, mam jednak nadzieję, że z racji tak wspaniałego pomysłu szanowni wszyscy państwo łaskawie mi wybaczą.
Wasilewska (2015)	Wielki to był trud, gafy też niemałe, ale się spodziewam, że skoro jestem cudak, zechcą państwo mi wybaczyć.

A noi interessa soprattutto come viene reso in polacco il termine “stravaganza”, con cui si allude ai comportamenti bizzarri di Truffaldino, che si riferiscono anche ai suoi lazzi. Per Piszczek e Skibiński le idee di Truffaldino sono splendide: “[...] z racji tak **wspaniałego pomysłu** szanowni wszyscy państwo łaskawie mi wybaczycie.” La scelta dell’aggettivo “wspaniały” ci suggerisce l’abilità del servo nella condotta degli intrecci e non c’è un nesso logico tra la prima e la seconda parte del periodo, nella quale l’attore si scusa per i “mancamenti”. Per lo più il traduttore si allontana di nuovo dalla tradizione della commedia dell’arte, le “azioni splendide” non ci fanno pensare ai lazzi. Jachimecka sostituisce il termine “stravaganza” con azioni buffonesche: “[...] ze względu na **błazeństwa** łaskawi państwo zechcą mi wybaczyć.”, alludendo alla tradizione della commedia dell’arte e aiutando ancora una volta il lettore/ lo spettatore polacco a immergersi nel testo goldoniano. La sua strategia di non rinunciare agli elementi fondamentali della cultura teatrale del testo di partenza dà diverse possibilità interpretative. Molto interessante è anche la proposta di Trzciński, nella quale Truffaldino chiede al pubblico di applaudirlo se lo merita: “[...] Ale wszystkie te przykrości osłodzą mi wasze oklaski, jeżeli na nie zasłużył!”. Il discorso di Truffaldino nella versione polacca ci fa pensare alla parabasi del Puck (uno dei personaggi apparsi nel *Sogno di una notte di mezza estate*), che rievoca la tradizione del teatro di Shakespeare, ben noto allo spettatore polacco, anche in questo caso la traduzione fornisce svariate possibilità interpretative per la messa in scena. La richiesta di essere applaudito suggerisce anche l’influenza della commedia plautina (di cui troviamo tracce nei testi shakespeariani). Tale strategia traduttiva che cerca di recuperare l’elemento mancante del prototesto (Trzciński, come Piszczek e Skibiński, omette l’allusione ai lazzi), a nostro avviso, in questo caso è *una delle scelte più riuscite del traduttore* (a differenza di una simile proposta di Boyé nella sesta scena del terzo atto, di cui abbiamo parlato sopra). Il servo di Wasilewska, invece, si scusa affermando di essere bizzarro “[...] ale się spodziewam, że skoro jestem **cudak**, zechcą państwo mi wybaczyć”. La parola “cudak” usata dalla traduttrice ci fa pensare alle azioni che suscitano sia meraviglia che un senso di stupore, e si può affermare che funziona molto bene nel contesto teatrale. Boyé invece decide di non tradurre la richiesta di Truffaldino di essere perdonato, il suo servo si fa pubblicità invitando i signori spettatori a usufruire del suo servizio in futuro: “a teraz polecam swoje usługi na przyszłość w domu waszych miłości!”. La battuta del personaggio, anche se conforme al gusto poetico della commedia illuminista, avvicina il testo più alla cultura polacca, perdendo in tal modo ancora una volta la possibilità di introdurre sul palco riferimenti alla tradizione teatrale italiana.

Conclusioni

In conclusione della nostra analisi, basata solo su alcuni esempi più significativi del testo goldoniano tradotti in polacco – senza alcuna pretesa di voler esaurire qui l’argomento –, possiamo affermare che non tutte le traduzioni della commedia danno le stesse possibilità rappresentative che troviamo nel testo originale. Inoltre, la difficoltà della traduzione teatrale sta nel riconoscere i segni del testo di partenza,

che sono delle unità di dimensione molto diverse, e conservarli e renderli leggibili nella lingua d'arrivo.

Ancora più difficile è sicuramente il ruolo del traduttore che vuole cimentare in un testo teatrale antico. La decodificazione del testo da parte del traduttore dovrebbe tener conto anche della riflessione sul geno-testo anteriore, ossia una teatralità anteriore che nel caso delle commedie goldoniane racchiude anche la tradizione della commedia dell'arte con i suoi lazzi. Ciò è di fondamentale importanza quando si ha a che fare con le traduzioni preparate per il palcoscenico e non per la lettura endofasica (nel nostro caso tutte le traduzioni citate). Per approssimare le caratteristiche cruciali del prototesto nel metatesto vengono usati dei mezzi diversi da quelli impiegati nel prototesto, ma sempre giustificati e immersi nella cultura d'arrivo.

Le traduzioni prese qui in analisi ci mostrano come i traduttori polacchi si sforzino in diversi modi di rendere comprensibile la tradizione goldoniana e dare più possibilità interpretative per la sua messa in scena. Vale la pena ricordare che solo una di queste traduzioni è stata pubblicata, mentre tutte le altre sono state preparate appositamente per le rappresentazioni. Nella nostra analisi abbiamo fatto ricorso a determinati principî elaborati dall'attuale critica translologica, che sottolinea l'importanza del transfer della potenzialità per la messa in scena del testo originale nella traduzione interlinguistica, discussa in alcuni articoli da numerosi studiosi, tra cui Susan Bassnett (1980, 2011) e Sophia Totzeva (1999).

Occorre precisare che la nostra analisi non ha per scopo la valutazione delle traduzioni polacche della commedia, ma serve solo a mostrare come le scelte dei traduttori influenzino la ricezione della *pièce* nella cultura d'arrivo. Qualsiasi valutazione che serva solo a stilare elenchi di "errori" di traduzione è *assolutamente inutile*. Infatti, condividendo pienamente il parere di Jerzy Brzozowski, che nell'introduzione al suo libro sottolinea che l'atteggiamento critico o addirittura negativo verso il lavoro dei traduttori è ipocrita e non porta a spunti per un valido dibattito scientifico (Brzozowski 2011:7).

Il testo nella lingua originale viene sempre arricchito grazie alle traduzioni, poiché esse forniscono nuove possibilità interpretative, di cui parla anche George Steiner paragonando il testo tradotto a uno specchio. Grazie alla traduzione si può affermare che la commedia analizzata ricompare nello specchio della lingua e cultura polacche riflettendo un'immagine diversa che non necessariamente deve risultare peggiore del testo originale.

Bibliografia

- Alberti C. 1990. La scena veneziana nell'età di Goldoni, Roma.
- Alonge R. 2004. Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese, Milano.
- Anglani B. 1995. "Dal "Momolo cortesan" all' "Uomo di mondo"". Il castello di Elsinore 23: 4-16.
- Appendice. 2011, [in:] Il servitore di due padroni, C. Goldoni, a c. di V. Gallo, Venezia: 385-402.
- Bassnett-McGuire S. 1980. Translation studies, London.
- Bassnett S. 2011. Reflections on Translation, Bristol.

- Baratto M. 1985. La letteratura teatrale del Settecento in Italia, [in:] La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni, a c. di M. Baratto. Vicenza: 11–33.
- Brahmer M. 1960. "Goldoni in Polonia", [in:] Studi goldoniani Vol II, a c. di V. Branca & N. Mangini, Firenze: 239–247.
- Brzozowski J. 2011. Stańć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu, Kraków.
- Capozza N. 2006. Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici, Roma.
- Dyguł J. 2012. Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego, Warszawa.
- Enciclopedia dello spettacolo VI, 1959. a c. di F. Angelini, Roma: 1307–1308.
- Goldoni C. 1936. Il servitore di due padroni, [in:] Commedie di Carlo Goldoni II, a c. di G. Ortolani, Milano: 3–88.
- Ferrone S. 2014. La Commedia dell'Arte, Torino.
- Ferrone S. 2011. Introduzione, [in:] Il servitore di due padroni, C. Goldoni, a c. di V. Gallo, Venezia: 9–99.
- Fido F. 1977. Guida a Goldoni, Torino.
- Gallo V. 2011. Nota al testo, [in:] Il servitore di due padroni, C. Goldoni, a c. di V. Gallo, Venezia: 47–99.
- Hervey S., Higgins I. 1992. *Thinking Translation: A Course in Translation Method: French to English*, London.
- Lipiński J. 1984. Lazzi alla polacca e lazzi all'italiana nella Polonia del primo Settecento, [in:] Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento, a c. di M. Bristiger & J. Kowalczyk, Warszawa: 21–42.
- Łukaszewicz J. 1997. Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu, Wrocław.
- Marchini-Capasso O. 1907. Goldoni e la Commedia dell'Arte, Bergamo.
- Maurer A. 1982. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum del 18. Jahrhunderts, Bonn.
- Molinari C. 1985. Goldoni e la commedia dell'arte, [in:] La commedia dell'arte, Milano: 183–190.
- Momigliano A. 1922. Truffaldino e Smeraldina nel "Servitore di due padroni", [in:] Primi studi goldoniani, Firenze: 27–53.
- Petraccone E. 1927. La commedia dell'arte. Storia. Tecnica. Scenari, Napoli.
- Perrucci A. 1927. Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso, [in:] La commedia dell'arte. Storia, tecnica, scenari a c. di E. Petraccone, Napoli: 69–202.
- Surma-Gawłowska M. 2015. Komedia dell'arte, Kraków.
- Tessari R. 1981. Commedia dell'Arte la Maschera e l'Ombra, Milano.
- Tessari R. 2013. La Commedia dell'Arte, Bari.
- Totzeva S. 1999. Realising Theatrical Potential: the Dramatic Text in Performance and Translation, [in:] The Practices of Literary Translation. Creativity and Constraint, a c. di J. Boase-Beier & M. Holman, Manchester: 81–90.
- Tra Goldoni e Strehler: Arlecchino e la commedia dell'arte, 2007. a c. di P. Bosisio, Roma.
- Ubersfeld A. 2002. Czytanie teatru, trad. J. Żurowska, Warszawa.
- Ziomek J. 1980. Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne, [in:] Powinowactwa literatury. Studia i szkice, Warszawa: 102–133.

Zorzi L. 1982. Persistenza dei modi dell'Arte nel testo goldoniano, [in:] *L'interpretazione goldoniana, critica e messainscena*, a c. di N. Borsellino, Roma: 53–67.

<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=lazzo%201> data della consultazione del sito: 27/04/16.

Lazzi goldoniani in veste polacca. Analisi di alcune traduzioni polacche della commedia *Il servitore di due padroni*

Lo scopo dell'articolo è quello di presentare le traduzioni polacche di tre lazzi goldoniani presenti nella commedia *Il servitore di due padroni*. Si tratta di una delle *pièces* più significative e note del drammaturgo veneziano e ciò giustifica il fatto che molti autori si siano cimentati nella traduzione del testo. Nell'analisi vengono esaminati esempi provenienti da cinque versioni polacche della commedia, di cui quattro inedite (Trzciński 1921, Boyé 1927, Piszczek e Skibiński 1980, Wasilewska 2015), e di una traduzione pubblicata dalla casa editrice Państwowy Instytut Wydawniczy, ossia quella di Jachimecka (1955). La prima parte dell'articolo è dedicata a vagliare alcuni lazzi goldoniani, mentre la seconda è un'analisi delle versioni in lingua polacca della commedia di Goldoni.

Parole chiave: Goldoni, traduzione teatrale, lazzi, commedia

Goldoni's *Lazzi* in Polish version. The analysis of chosen Polish translations of the comedy *Servant of Two Masters*

The primary goal of the article is study the Polish translations of three *lazzi* present in the comedy *Servant of Two Masters (Il servitore di due padroni)* by Carlo Goldoni. The play that I have chosen to be analyzed is one of the most significant *pièces* of the Venetian master and thanks to that we have several polish translation of the text. In my analysis I will examine examples from five Polish versions from only one published in print (a rendering by Jachimecka was issued in 1957 by PIW) and four of which that have never been published (Trzciński (1921), Boyé (1927), Piszczek and Skibiński (1980) and Wasilewska (2015)). In the first part of the article I will show selected *lazzi* and in the second part I will study translators choices for it's interlingual transfer.

Keywords: Goldoni, theatre translation, lazzi, comedy

Lazzi Goldoniego w polskiej odstonie. Analiza wybranych polskich tłumaczeń komedii *Sługa dwóch panów*

Artykuł prezentuje analizę propozycji tłumaczeń trzech *lazzi* (gagów) obecnych w komedii Carla Goldoniego „Sługa dwóch panów” („*Il servitore di due padroni*”). Omawiana sztuka jest uważana za jedną z najważniejszych komedii weneckiego twórcy i doczekała się kilku przekładów na język polski, z których pięć zostało wykorzystanych w artykule. Cztery z wybranych przekładów to tłumaczenia przygotowane na potrzeby sceny (Trzciński 1921, Boyé 1927, Piszczek i Skibiński 1980, Wasilewska 2015), jeden (Jachimecka 1955) został wydany nakładem Zakładu Ossolińskich. Pierwsza część artykułu to szczegółowa analiza wykorzystanych przez Goldoniego w sztuce *lazzi*, druga zaś to analiza wyborów tłumaczy, którzy zdecydowali się na transfer owych *lazzi* do języka i kultury polskiej.

Słowa kluczowe: Goldoni, przekład teatralny, lazzi, komedia

Paulina Kwaśniewska-Urban è docente all'Università Pedagogica di Cracovia nella cattedra della Lingua e Cultura Italiana. Laureatasi con la tesi sul teatro pirandelliano intitolata "La figura del doppio ne *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello" presso l'Università Jagellonica di Cracovia, dal 2012 è dottoranda presso lo stesso ateneo. Nella sua ricerca si concentra sulla traduzione dei testi drammatici italiani. Sotto la guida della professoressa Maria Maślanka-Soro prepara la tesi di dottorato sulle traduzioni polacche delle commedie goldoniane.