

Sarah Zappulla Muscarà

Università di Catania

IL BERRETTO A SONAGLI NELLA TRADUZIONE IN NAPOLETANO DI EDUARDO DE FILIPPO

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2015.008>

In data 14 agosto 1916, da Roma, Luigi Pirandello comunicava all'amico e sodale Nino Martoglio di aver finito «la nuova commedia per Musco, quella in due atti, *'A birritta cu 'i ciànciani (Il berretto a sonagli)*» e di volergliela leggere prima di spedirla all'attore che si trovava a Catania. Ricevuto il testo manoscritto per la messa in scena, Martoglio lo faceva subito ricopiare per Angelo Musco. Ma doveva trascorrere quasi un anno prima che *'A birritta cu 'i ciancianeddi* fosse messa in scena al «Teatro Nazionale» di Roma, il 27 giugno 1917, dalla compagnia Musco. È significativo che nel fitto carteggio con Martoglio solo su questo suo lavoro Pirandello, di solito così essenziale, quasi secco nella corrispondenza, indugiasse in minuziose ed accurate indicazioni, preziose note di regia, interventi a distanza sul testo, sul filo della memoria (con il copione autografo ormai nelle mani di Martoglio), precisazioni di particolari, raccomandazioni all'attore circa lo spirito animatore e suggerimenti relativi *all'azione parlata* e alle *mosse d'anima*¹. Allorché le prove furono sospese (per le richieste, da parte del protagonista-mattatore, di tagli delle battute in particolare dell'altro personaggio-chiave, *donna Biatrici Fiorica*, non certo delle proprie), Pirandello chiese la restituzione del suo testo («Mi par mill'anni di riaverlo tra le mani») su cui apportò sensibili modifiche secondo le indicazioni dell'attore. Dall'autografo esse furono trasferite sulla copia di Musco. Entrambi furono poi

¹ Cfr. a riguardo: Pirandello-Martoglio, ZAPPULLA MUSCARÀ S. (1979) (a cura di), *Carteggio inedito*, Milano, Pan, (II ed., Catania, Cuecm, 1985).

utilizzati come copioni di scena. Pirandello però non rientrò più in possesso del suo originario manoscritto e per la stesura della versione in lingua utilizzò una «bella copia» del copione di Musco, in cui le parti cassate non figuravano, mentre erano state recepite alcune aggiunte o modifiche dovute ad improvvisazioni dell'attore, in parte accolte dall'autore. Ma se taluni degli interventi operati da Pirandello su richiesta di Musco, eliminando qua e là lungaggini o smagliature, hanno contribuito a raccordare le partiture del testo, rendendo la commedia più compatta e confacente alla misura dei due atti, eccezionale nel teatro pirandelliano, hanno però provocato la perdita di significative battute, non più ripristinate nella versione in lingua², che, «filigranate», per usare un termine barthesiano, risultano funzionali tanto al processo narrativo quanto alla caratterizzazione dei personaggi. Poiché l'autografo pirandelliano era andato perduto e solo di recente è stato da noi recuperato³, per la sua versione napoletana de *Il berretto a sonagli* Eduardo De Filippo ha utilizzato, e non poteva essere diversamente, la versione in lingua, l'unica nota nel 1936. Certamente un peccato perché non ha potuto far tesoro del maggiore spessore antropologico, sociologico, psicologico, dell'intensità drammatica, della pregnanza linguistica della primitiva versione siciliana. Tuttavia anche nella nuova veste dialettale, sostanzialmente fedele all'originale, dove si registrano soltanto lievi, non vistose modifiche, l'esito è sempre una sensazione di povertà e grigiore della lingua rispetto alla ricchezza e vivacità del dialetto, alla sua carica umoristica. E l'umorismo ha bisogno «del più vivace, libero, spontaneo e immediato movimento della lingua» che è «nella lingua viva e nella forma che si crea» e perciò l'umorismo (e non il comico) si ritrova proprio nelle espressioni dialettali, sostiene Pirandello in polemica con il conterraneo (di Caltagirone) Giorgio Arcoleo⁴. Pirandello si era divertito come gli capitava raramente allorché nel 1933 aveva assistito, al «Teatro Sannazaro» di Napoli, alle imprese di *Sik-Sik, l'artefice magico*, il primo successo di Eduardo-autore, per quel misto di grottesco e assurdo, comico e malinconico, per quella coloritura svagata e un po' astratta, per quelle fantasiose contorsioni linguistiche che coniugavano la tradizione dell'avanspettacolo con la forza inventiva della

² Apparsa su «Noi e il Mondo», Roma, 1 agosto-1 settembre 1918, e poi lievemente ritoccata nelle successive edizioni del 1920 per i tipi di Treves, del 1925 per quelli di Bemporad.

³ Ora in: ZAPPULLA MUSCARÀ S. (1988), *Odissea di maschere. «'A birritta cu 'i ciancianeddi» di Luigi Pirandello*, Catania, Maimone, (da cui sono tratte le citazioni della versione siciliana e di quella italiana) e ZAPPULLA MUSCARÀ S. (1993) (a cura di), L. Pirandello, *Tutto il teatro in dialetto*, Bompiani, collana «Nuovo Portico», Milano, 2 voll.; collana «I Delfini Classici», 1994, 2 voll., con glossario dei termini dialettali (II ed., 2002).

⁴ L. PIRANDELLO (1908), *L'umorismo*, Lanciano, R. Carabba; ora in: LO VECCHIO-MUSTI M. (1965) (a cura di), *Saggi, poesie, scritti vari*, Mondadori, Milano, p. 53.

farsa scarpettiana. Volle pertanto conoscerne gli interpreti e subito non soltanto accordò ai fratelli De Filippo il permesso di tradurre in napoletano *Liola* (lo farà Peppino) e collaborò con Eduardo alla stesura della commedia *L'abito nuovo*, ma chiese pure all'attore di volgere nel suo dialetto uno dei testi teatrali che più gli era caro, *Il berretto a sonagli*. La prima ebbe luogo il 14 febbraio 1936, al «Teatro dei Fiorentini» di Napoli, Compagnia del Teatro Umoristico «I De Filippo». Ventidue le recite, tutte esaurite. Entusiasti i giudizi della stampa⁵. Pochi giorni dopo, il 19 febbraio, dimentico degli straordinari successi del primo interprete Angelo Musco⁶, a Eduardo così Pirandello scrive: «Ritorno adesso da Milano e trovo la lettera del vostro Argeri e i giornali coi resoconti del vostro trionfo. Non m'aspettavo meno da voi. Ciampa era un personaggio che attendeva da vent'anni il suo vero interprete».⁷

Il berretto a sonagli costituirà una tappa fondamentale nell'itinerario artistico di Eduardo, che lo riprenderà più volte anche *in limine vitae*, nell'ottobre del 1979, al «Teatro Quirino» di Roma, dove lo aveva recitato quarantatré anni prima. Sessanta recite, tutte esaurite. Quasi un congedo affidato alla commedia pirandelliana che lo aveva imposto all'attenzione nazionale. Ma esaminiamo da vicino la traduzione napoletana di Eduardo⁸. Un'osservazione preliminare rigu-

⁵ Achille Vesce su «Il Mattino» del 15 febbraio definisce quella di Eduardo «una interpretazione di ammirevole stile e di racchiusa e possente novità d'eloquenza drammatica»; Renato Simoni sul «Corriere della Sera» del 26 marzo: «potente la commedia, potente la rappresentazione che ieri sera ne hanno dato i fratelli De Filippo, con una verità che Eduardo arroventò del più disperato dolore»; Ermanno Contini su «Il Messaggero» del 15 novembre: «nella scena finale [...] Eduardo e Titina De Filippo hanno saputo raggiungere un eccezionale grado di drammaticità»; Saverio Procida sul «Roma» del 27 febbraio 1937: «Eduardo ha toccato la vetta dell'arte sua per il disegno del carattere di Santo [sic!] Ciampa».

⁶ Sul primo grande interprete pirandelliano ci sia consentito rinviare a: ZAPPULLA MUSCARÀ S., ZAPPULLA E. (1987), *Museo. Immagini di un attore*, Maimone, Catania (con scritti di Leonardo Sciascia, Giuseppe Giarrizzo e Salvatore Enrico Failla); id. (1987), *Museo. Il gesto la mimica l'arte*, Novecento, Palermo (con scritti di Gianluigi Rondi e Gregorio Napoli); AA.VV. ZAPPULLA E. (1991) (a cura di), *Angelo Museo e il teatro del suo tempo*, Maimone, Catania (con scritti di Gianvito Resta, Giuseppe Giarrizzo, Silvana Monti, Leonardo Sciascia, Nino Borsellino, Giovanni Isgrò, Giorgio Pullini, Jerzy Pomianowski, Sarah Zappulla Muscarà, Gianni Oliva, Paolo Mario Sipala, Franca Angelini, Sergio Campailla, Carmelo Musumarra, Enzo Marangolo, Domenico Danzuso, Gaetano Caponetto, Ettore Zocaro, Filippo Arriva).

⁷ In ZAPPULLA MUSCARÀ S. (1980) (a cura di) L. Pirandello, *Carteggi inediti (con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novara, De Gubernatis, De Filippo)*, Bulzoni, Roma, p. 366.

⁸ Le citazioni sono tratte dal copione dattiloscritto di Eduardo che reca in copertina il nulla osta ministeriale alla rappresentazione datato: «Roma, 4 febbraio 1936-Anno XIV». Lo dobbiamo alla cortesia del dotto Claudio Novelli che vivamente ringraziamo. Esula dalla nostra indagine l'esame di copioni successivi che presentano, peraltro, solo lievi modifiche rispetto alla prima stesura. Indicheremo con I la versione italiana, con S quella siciliana, con N quella napoletana.

arda la suddivisione delle scene: mentre nella versione italiana abbiamo 6 scene alla atto e 4 scene al 2°, in quella napoletana è indicata solo la 1ª scena di entrambi gli atti. I nomi dei personaggi subiscono alcuni cambiamenti: la serva *Fana* (I) (*gnà Momma* in S) assume il nome di *Nannina* (N); la moglie di *Ciampa*, *Nina* (I) (*donna Sarina* in S), quello di *Adelina* (N), il cavaliere *Fiorica* e il gioielliere *Mercurio* (I/S) quello di cavaliere *Fiorini* e *De Benedetti* (N). *Spanò* da *delegato* (I/S) è promosso a *commissario* (N) e muta il nome *Alfio* (I) in *Raimondo* (N) (in S è indicato soltanto con il cognome *Spanò*). Le didascalie subiscono alcuni tagli (manca quella di presentazione della *Saracena*) o lievi modifiche per adattare età e descrizione fisica agli interpreti:

FIFÌ/FEDERICO LA BELLA: di *ventiquattro* anni (I) → sui 27 anni (N). SPANÒ: sui *quarant'anni*, tipo *buffo di delegato paesano, con arie eroiche, barbuto, capel-luto* (I) → sui *trent'anni*, tipo di *commissario con arie eroiche* (N). CIAMPA: *senza baffi* (I) → *baffi un po' spioventi, colorito pallido* (N); due larghe basette tagliate a spazzola (I) → manca (N); veste una vecchia finanziaria (I) → manca (N); Porta all'orecchio destro *una penna* (I) → Porta all'orecchio destro *un lapis* (N).

NINA/ADELINA: scialle di seta (I) → manca (N). Qualche altro piccolo cambiamento da segnalare è *un canapè* (I) che diviene *un divano* (N) e *la finanziaria* (I) che diviene *la giacca* (N). *Ciampa*, *Spanò* e, in minor misura, *Federico*, parlano inizialmente in italiano, salvo poi a passare al dialetto di ben più forte carica espressiva. Interessante l'analisi del micro-sistema allocutivo pronominale. Sparisce nella traduzione napoletana il termine reverenziale *vossignoria* con cui la serva e la *Saracena* (definita *sbannuta*⁹ in S, *megea* in I e *mezza ruffiana* in N) si rivolgono a *donna Beatrice* e a *Fifi/Federico*, sostituito da *Signora/Signò/Signurì*; eliminata pure l'espressione ossequiosa di *Ciampa*: «Bacio le mani alla mia signora» e «signor cavaliere, bacio le mani», mantenuta soltanto dalla *Saracena* («Bacio le mani a tutti e due»). Qualche modifica investe pure l'assetto pronominale-aggettivale:

⁹ Troppo aulico in un testo che conserva un forte tasso di dialettalità sarà sembrato a Pirandello il dispregiativo, con cui viene più volte definita *donna Rocca 'a Saracina, sbannuta* (lett. «messa al bando», da *ex bando*), usato per donne dalla vita disordinata, costituito dal rafforzamento della consonante iniziale con il prefisso s- (lat. *ex*). Il termine ora è eliminato ora sostituito con *megea*, eppure lo si ritrova altrove, per esempio nella novella *La tragedia di un personaggio* «Orbene, i personaggi delle mie novelle vanno *sbandendo* per il mondo, che io sono uno scrittore crudelissimo e spietato») o nella novella *Donna Mimma* «Chi sa che moine gli avrà fatto, come le sanno fare cadeste forestieracce *sbandite* che nelle grandi città del Continente hanno perduto il santo rossore della faccia»).

SPANÒ: «*Lei ci va con le guardie contemporaneamente, dalle due parti.*» (I) → «Or dunque: *io vado con le guardie contemporaneamente dalle due parti [...]*» (N). FIFÌ: «*Libera di venirtene a casa mia [...]*» (I) --+ «*Mò sì libera 'e te ne turnà 'a casa nostra [...]*» (N). CIAMPA: «*Dia ascolto a me, vada a prepararsi! Non perdiamo tempo! (Guarda l'orologio) Ci arriva! ci arriva!*» (I) → «*Jateve a preparà, signò; nun perdiste tiempo! (cava l'orologio) Ce arrivammo, ce arrivammo... Ce 'a facimmo...*» (N).

DONNA BEATRICE: «*Ma perché? arrivo a che cosa?*» (I) ---+ «*Ma ce 'a facimmo che cosa?*» (N). Ma è soprattutto il ricorso ad espressioni, modi di dire dal colorito locale, costumi, luoghi facilmente riconoscibili, ad arricchire e connotare, con l'immediatezza del parlato popolare, il testo:

LA SARACENA: «*La chiama coscienza, oh! Staccio si chiama questo al mio paese, o nascondere il sole con la rete!*» (I) ---+ «*'A cuscienza! Ma famme 'o piacere! Chesta, 'o paese mio, se chiamma falsità; cumme si se vulesse annasconnere a Pulicennella dint' 'a d' 'o gravunaro!*» (N); «*È vero che il padrone prima di Catania doveva passare da Palermo?*» (I) ---+ «*Ma diciteme 'na cosa, Signurì; è overo ca 'o patrone primma 'e venì a Caserta, aveva passà pe' Napoli?*» (N); «*Una bella collana, sissignora, a pendagli.*» (I) ---+ «*'Na cullana 'e curallo, sissignore!*» (N).

DONNA BEATRICE: «*Ora poi, con queste altre cento cinquanta lire, voi a Palermo (questo sì sarà per mio piacere) voglio che mi compriate una collana, Ciampa, una bella collana, sapete come? a pendagli.*» (I) ---+ «*Poi, con queste altre 150 lire, voi a Napoli (e questo è proprio per piacere mio) m'avete a comprà na collana, Ciampa, na bella cullana, sapete comme acida essere? Di corallo!*» (N). Dove si precisa meglio di che tipo di collana si tratti ('e curallo) ma si perde l'allusività di quel *a pendagli*. SPANÒ: «*Perché la condizione nostra, qua, a tenere questo porco ufficio qua [...]*» (I) ---+ «*Vuie si sapisseve 'a tarantella che s'adda fa per tenere questo porco ufficio... [...]*» (N).

CIAMPA: «*E che vuole che faccia più qua?*» (I) ---+ «*E c' 'aggia fa, 'na tarantella?*» (N); «*Diranno: "Si tratta d'un cavaliere! Hanno accomodato la cosa!"*» (I) ---+ «*Sapite comme diceno? – Va bene! Se tratta 'e nu Cavaliere; hanno 'mpattato 'e carte, e è fennuto tutte cosa!*» (N).

Aggiunta la battuta di CIAMPA: «*Mò mme faccio tre ore 'e tarantella ccà mmiezo!*» (N). Già così ricco nella versione in lingua, il campo semantico della *pazzia*, parola-tema che nel lessico pirandelliano ha una valenza straordinaria, si amplia nella traduzione in napoletano dove «pazza» ricorre 35 volte; «pazzia» 12; «pazzo» 8; «cose 'e pazze» 6; «pazziammo» 1; «pazzeschi» 1; «follia» 1; «furie» 2; «impazzita» 1; «perso 'e cerevelle» 2; «manicomio» 7; «casa di salute» 2; per un totale di 78 voci. Di contro, nell'italiano si registrano: «pazza» 30 occorrenze; «pazzia» 11; «pazzo» 8; «pazzeschi» 1; «follia» 2; «furie» 3; «furia» 2; «impazzita» 1; «dare

di volta il cervello» 1; «manicomio» 8; «casa di salute» 1; per un totale di 68 voci, 10 meno del napoletano. Mentre nel siciliano si registrano: «pazza» 34 occorrenze; «pazzia» 2; «pazzo» 1; «pazziari» 2; «pazzi» 1; «impazzita» 1; «foddia» 8; «foddi» 2; «manicomiu» 8; «nisciu 'u sensu» 2; «casa di saluti» 3; per un totale di 64 voci, 4 meno dell'italiano e 14 meno del napoletano. Emblematico già il titolo, giacché la *pazzia* è personificata con in capo un berretto a sonagli ed uno scettro di buffone in mano¹⁰. Termine-chiave dell'intera commedia, a cui è affidato il felice *coup de théâtre* finale, «veramente *di voltata* e del tutto *imprevisto*» (così scrive Pirandello a Martoglio il 10 febbraio 1917), *pazzia* è usato, nelle sue svariate sfumature, da tutti i personaggi:

DONNA BEATRICE: «Ma non sto mica parlando *per ischerzo*, io.» (I) → «Ma io nun sto parlanno *pe pazzia*.» (N).

LA SARACENA: «Coscienza, foco... *Mi faccia il piacere*, signora!» (I) → «Cuscienza, fuoco... *cos' 'e pazze!*» (N).

CIAMPA: «Ma dove? ma quando?» (I) → «Io? Quando mai! *Giesù, cheste so' cose 'e pazze!*» (N); «S'immagina che noi *scherziamo* al banco? o che io ci stia per comparsa?» (I) → «[...] che ve credite ca *pazziammo*, dint' 'o negozio? lo là non faccio la comparsa.» (N).

FIFÌ/FEDERICO: «Vorrei sapere perché piangi ora! Lo sai che hai messo tutto un paese sossopra?» (I) → «Vularria sapè mò che chiagne a ffa? *Cos' 'e pazze, cos' 'e pazze!* 'E capito ca 'e miso nu paese sotto e 'ncoppa?» (N).

SPANÒ: «[...] minaccia di far *cose dell'altro mondo*...» (I) → «Ha ditto ca quanno esce adda fa *cose 'e pazze!*» (N).

Aggiunta l'esclamazione della serva NANNINA: «Nun 'O dicite manco pe' *pazzia!*» (N). Talora al termine *pazzo* in dialetto è affiancato un rafforzativo: FIFÌ/FEDERICO: «E addosso a te, *pazza!*» (I) → «E addosso a te, *grandissima pazza!*» (N); «Ha voluto cacciarsi in questi guaj, la *pazza?*» (I) → «Chesta è 'na *pazza scatenata!*» (N).

CIAMPA: «Deve dimostrare d'esser *pazza – pazza davvero – da chiudere!*» (I) → «Dovete dimostrarlo, di essere *pazza; ma pazza overamente! Pazza cu 'a cammisa 'e forza!*» (N). Un'altra parola-tema con alta frequenza nella commedia è *coscienza*, naturalmente da ciascun personaggio caricata di connotazioni differenti, presente 15 volte nella versione siciliana, 10 in quella italiana e 16 nella napoletana. Ancora

¹⁰ Giovanni Cappello (che ritiene quello de *Il berretto a sonagli* uno dei titoli più enigmatici e difficili di tutta la produzione pirandelliana) all'interpretazione che ricollega il portatore del berretto a sonagli al «jolly» delle carte (la «matta» in gergo, con evidente allusione alla risolutiva finta follia) affianca quella che riconduce al giullare del re, poi passato con la sua effigie nel mazzo di carte (CAPPELLO G. (1986), *Quando Pirandello cambia titolo, occasionalità o strategia?*, Mursia, Milano, pp. 95–96).

una volta una parola di grande rilevanza concettuale nel testo napoletano risulta maggiormente presente. Come nella versione siciliana si registrano termini, modi di dire intraducibili – «tinta», «scatasciari», «aviri 'u carbuni vagnatu», «fari la scuma a la vacca di unu», «'u chinu d' 'a 'mpanata» – o semplicemente più coloriti, lo stesso accade nella versione napoletana rispetto al modello originale da cui deriva: CIAMPA: «Dentro, si strappano i capelli, si vanno con le dita negli occhi [...]» (I) → «Dint' 'a casa, se pigliano 'e capille, se *scucozzano*, se cecano ll' uocchie... [...]» (N); «Se lei avesse parlato seriamente con me, io me ne sarei tornato a casa e avrei detto a mia moglie: – “*Pst! Fagotto, e via!*”» (I) → «[...] si vuie avisseve parlato seriamente cu mme, io me ne sarria turnato a casa, e avarria ditto a muglierema: – *Guè, facimmoce 'a mappatella, e jammuncenne!*» (N); «Basta che lei si metta a *gridare* in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti la prendono per pazza!» (I) → «Basta ca ve mettite *alluccà* 'a verità 'nfaccia a tuttuquante; nisciuno ce crede, e ve pigliano pe pazza!...» (N); «Cominci, cominci a *gridare!*» (I) → «Cominciate a *gridare*, su; *alluccate, alluccate...*» (N). DONNA BEATRICE: «Comincio a *gridare?*» (I) → «Accummencio *alluccà?*» (N).

SPANÒ: «*Qua? Lui?*» (I) → «Lui! Vuleva purtà 'a mugliera *ccà 'ncoppa!* All' anema d' 'a faccia tosta!» (N); «Quando le guardie *bussarono* [...]» (I) → «Quanno 'e guardie *tuzzuliaieno* [...]» (N); «Una pura e semplice sciocchezza nata da questo, che la moglie del Ciampa, leticando come fa sempre con le donne del vicinato, che *le danno la baja per tutti gli anelli che tiene alle dita* [...]» (I) → «Ma è na sciocchezza, signora mia; una pura e semplice sciocchezza, creata da questo: che la moglie del Ciampa, contrastandosi come fa sempre cu tutt' 'e femmene d' 'O vicinato, che *'a sfruculeano pe tutte chill' anielle* [...]» (N).

FIFÌ/FEDERICO: «*Vergogna! Davanti a un uomo!*» (I) → «*Nun te miette scuorno, nnanza a n'ommo?*» (N). Anche là dove il parlato dialettale può apparire più prolisso, in realtà, il più lento dipanarsi del discorso, l'esigenza di chiarire, precisare, che gli è propria, contribuiscono alla schiettezza e vivacità del dialogo: FANA/ NANNINA: «No. Io dico che dobbiamo offrirlo a Dio, signora mia! E quando mai gli uomini, mi scusi, *si sono presi così di fronte, a petto?*» (I) → «E che vulite fa? Se capisce! Se stregneno 'e diente, e se ne fa n'offerta a Dio. Scusate si parlo, ma io songo chiù vecchia 'e vuie: ll' uommene *nun se pigliano 'e faccia, si no addeventano chiù cattive!*» (N).

LA SARACENA: «Ci pensano *loro* a mandarlo!» (I) → «Ci pensano *i due colombi* a mandarlo via!» (N).

DONNA BEATRICE: «E *fuori*, lui, che fa?» (I) → «*Int' 'a casa fa l'innocente; ma quanno esce, che fa?*» (N); «E la mia *pace?* e il mio *cuore?*» (I) → «Insomma, io *core nunn'aggia tenere?* E 'a *pace mia, che ll' aggu persà; l'aggio persà completamente?*» (N); «Se lo avessi qua, lo *squarterei!*...» (I) → «Si' o tenesse *ccà, dint'*

'e mmane, m' 'o mangiarria vivo!» (N); «Domani sera voglio che gli orecchini e il braccialetto *siano qua.*» (I) → «Voglio 'o braccialetto e gli orecchini, *mme secca che stanno 'mpignate ancora...*» (N); «Eh sì! E come! Devo fargli *un'accoglienza!*» (I) → «È naturale! E come! *L'aggio afà nu ricevimento 'e primm'ordine;* dimane te faccio vedè che festino facimmo!» (N); «Ah, non tutte, no: *certe* donne! Perché cert'altre poi ce n'è, che sanno prendervi colle buone e farsi *manse manse*, che vi sanno lisciare così (e *gli passa una mano sulla guancia*) – e queste, eh! *queste stanno sopra a tutte, anche se vengono dalla strada...*» (I) → «Ah no! Tutte no! Certe donne... Pecché pò ce ne stanno certe altre che ve sanno piglià cu 'e buone, ca fanno 'e *gatte morte* e sò proprio cheste che *pigliano 'o primmo posto, fanno perdere 'a capa a n'ommo pure si è na lazzara 'e mezzo 'a strata...*» (N); «No! Sono pazza? *E debbo gridarglielo: Bèèè! bèèè! bèèè!*» (I) → «Ah, sò pazze? *E ce 'o voglio dice re 'nfaccia n'ata vota, n'ati ciento vote, n'ati mille vote: – Bè... bè... bè...*» (N).

FIFÌ/FEDERICO: «Mai una parola dolce in bocca per nessuno! *E che sei diventata? Perdio, una bestia feroce!*» (I) → «Siente, ma chesta è 'na malatia! lo si fosse a te, mme facesse visità! *Tu non te ne accorgi, e piano piano stai diventando velenosa con tutti quanti...*» (N); «Solo condurcela *in casa* possiamo, poiché certo qua, ora, con suo marito non potrà più rimanere!» (I) → «Mò ce ll'avimmo *a mettere sott'o vraccio, e ce l'avimmo a purtà 'a casa nosta n'ata vota, perché mò, certo, cu 'o marito nun ce po' chiù rummanè!*» (N).

CIAMPA: «Affacciati. Ma bada che nessuno deve venire a dirmi: “Ciampa, tua moglie *sta per rompersi il collo dalla finestra!*”» (I) → «Moglie mia affacciati, ma bada che nessuno deve venire a dirmi: “Ciampa, tua moglie *se sta rumpenno 'a noce d' 'o cuollo 'a copp' 'afenesta!*”» (N); «Ma può venire il momento che *le acque s'intorbidano.*» (I) → «Ma può venire il momento ca *se 'mbroglia 'o tempo, le acque s'intorbidano [...]*» (N); «Lei, signora, in questo momento, mi perdoni, deve aver girato bene bene in sé – per gli affari suoi – (non voglio saper) o la corda seria o la corda pazza, che le fanno dentro *un brontolio di cento calabroni!*» (I) → «Voi, cara signora, perdonate tanto, in questo momento, per gli affari vostri, io non ci devo entrare, avete girato o la corda seria o la corda pazza, che naturalmente dint' 'a capa fanno *nu delore che vi rimbambisce.*» (N); «Dovrebbe bastare, santo Dio, essere creati *pupi cosi per volontà divina.*» (I) → «E una volta che uno è nato, questa specie di *pupo per volontà divina, uno s'avarria mettere ll'anema in pace, e avarria dicere: “Cosi sia!”*» (N); «Signor Fifi, qua sotto *gatta ci cova!*» (I) → «Don Federì, qua sotto, *sta cuvanno 'na gatta tanta...*» (N); «E allora tenga qua, *perché mi dà questo danaro?*» (I) → «*(facendo il segno della Croce)* 17... 18... 19... e 20... *E allora, pecché me date sti solde? Pigliataville!*» (N); «[...] che uno, uno solo potesse venire a dirmi in faccia: – “Ciampa, tu sei *becco, e lo sai!*”» (I) → «[...] che uno, uno solo, può venire a dirmi in faccia: Ciampa, tu sì *curnuto cuntento!* ->

(N); «Lo riconosce ora, che non doveva mettere *a questo cimento un uomo?*» (I) → «Lo riconoscete ora? Mò avite capito che nun aviveve a mettere 'o *curtiello mmano a n'ommo?*» (N); «[...] perché uno, tante volte – poniamo, brutto, vecchio, povero – per l'amore d'una donna che gli tiene il cuore stretto come in una morsa ma che *intanto non gli fa dire: – ahi! – che subito glielo spegne in bocca con un bacio [...]*» (I) → «[...] perché uno tante volte, per esempio, brutto, vecchio, senza 'na lira, per amore di una donna, che l'ha strignuto 'o core dint' 'a na mana, cumm' 'a dint' 'a na morza, ca *nun 'o fa manco respirà, nun'o fa dicere: "a..." ca subbetto lle mette chell'ata mano vicino 'a vocca, e pò ce 'a 'nzerra cu nu bacio [...]*» (N); «Perché per ben due ore io qua, ieri, non feci altro che *mettermi davanti a lei, per farle aprir bene gli occhi...*» (I) → «Pe' doje ore, aiere, ccà, io nun facette ato che *mettere'e mmane 'nnanze...*» (N); «Il cavaliere *non avrà più da mortificarsi, domani, comparendo tra i suoi amici [...]*» (I) → «'O Cavaliere, *comparendo in paese non dovrà subire mortificazioni, e i clienti gli accorderanno quella stima che sempre gli hanno accordata [...]*» (N).

SPANÒ, per il quale l'ufficio del cavaliere, il *banco* (I), diviene *studio*, *magazzino* o *bancone* (N): «Ma scusi, scusi, potevo trovarmi, faccia a faccia, *mettere io le mani addosso, io, al cavalier Fiorica, io?*» (I) → «Scusate, dite mi voi, potevo trovarmi faccia a faccia e *mettere io 'e mmane 'ncuollo a 'o Cavaliere Fiorini? Io? Ma nemmeno si me tagliaveno 'e braccia!*» (N); «[...] che io – privo di Dio – *sono tutto in un bagno...*» (I) → «Privo di Dio, signò, *io sto una spogna 'e sudore...*» (N); «Le mani, povero galantuomo! *dovendo aprire la corrispondenza...*» (I) → «Le mani! *Na sciacquatella 'momentanea per aprire la corrispondenza.*» (N).

ASSUNTA: «E come? Spanò, *creatura di tuo padre*, ha potuto far questo? senza sconsigliartelo?» (I) → «*E bravo! Faceva l'amico! N'ha avute piacere 'a pateto!* E ha potuto fa 'na cosa 'e chesta senza sconsigliartelo?...» (N); «Ah, quando mai, simili vergogne, le donne di casa nostra! *Oh, figlia mia, e quando mai hanno fatto così le vere signore? Mettersi in bocca a tutto un paese! E da chi hai preso? Sempre appartate, le donne di casa nostra, tant'anni!*» (I) → «*Che scuorno, che scuorno!* E quanno maie 'na vergogna simile in casa nosta! *Io sarria morta, primma 'e fa 'na cosa 'e chesta!*» (N). Aggiunta la battuta di ASSUNTA: «Oramai... quello ch'è fatto, è fatto... Dagli amici ti guardi Iddio...» (N). Quanto al «berretto a sonagli» che dà il titolo alla commedia¹¹ osserva Ciampa: «Tenermi questo sfregio? comperarmi

¹¹ Amareggiato per il fallimento della «Compagnia drammatica del Teatro Mediterraneo», realizzata unitamente a Pirandello e Rosso Di San Secondo, in data 28 luglio 1919, all'amico Martoglio scrive da Bari: «Voglio anche vestire alla moda e ti sarei grato se mi indicassi dove vendono a Girgenti, o in quei pressi, quel tal berretto a sonagli che t'ha ispirato la bella commedia. Penso che a nessuno calzerà meglio che a me» (in Pirandello-Martoglio, *Carteggio inedito*, op. cit., pp. 184–185).

una *testiera con due bei pennacchi*, per far la mia comparsa in paese? e tutti i ragazzini dietro, *in baldoria*, a gridarmi: – Bèèè... bèèè – e io, *pacifico e sorridente*, a ringraziare a destra e a sinistra?» (I) → «M'aggio accattà *nu cappiello a cuppone*, *cu 'e sunagliere vicino*, e duie pennacchie... M' 'o metto e me vaco a fa na passiatella p' 'o paese, accussì me porto tutt' 'e guaglione appresso che *fiscano e alluccano*: Beh... Bè... – e io *mmiez' 'a lloro tutto allegro, passo movo 'a capa pe fa sunà 'e campanielle*, e ringrazio a destra e a sinistra?...» (N);

«Potessi farlo io, come piacerebbe a me! Sferrare, signora, qua (*indica la tempia sinistra col solito gesto*) per davvero tutta la corda pazza, cacciarmi fino agli orecchi *il berretto a sonagli e scendere in piazza* a sputare in faccia alla gente la verità!» (I) → «Si putesse sferrà, ccà... (*indica la tempia sinistra col solito gesto*) tutt' 'a corda pazza...; si mme putesse 'ncasà dint' 'e rrecchie *chillu tale cappiello cu 'e penne e 'e sunagliere... e ghì currenno pe tutt' 'o paese*, pe sputà 'a verità 'nfaccia a tuttuquante...» (N).

La traduzione napoletana di De Filippo, quindi, ricca di espressioni e modi gergali, di connotazioni semantiche, di locuzioni idiomatiche, di modi di dire peculiari, per la carica emotiva della dimensione domestica colloquiale, risulta non un meccanico trasporto lemmatico, ma una legittima 'rincarnazione' nel più autentico parlato della originaria versione siciliana.

Summary

IL BERRETTO A SONAGLI IN NEAPOLITAN TRANSLATION BY EDUARDO DE FILIPPO

This article is devoted to various versions of the script of *Il berretto a sonagli* by Luigi Pirandello. The play was important also for another Italian playwright, Eduardo de Filippo, who at the request of the author, translated the play to the Neapolitan dialect and staged it in 1936 in Naples. De Filippo staged the play also the second time at the end of his life, in 1979 in Rome. The article analyses both versions of the play, i.e. the Sicilian script by Pirandello and its Neapolitan translation made by De Filippo. It is noticed that the most significant differences occurred in the semantic level.

Tłumaczenie: Katarzyna Jachimowicz

Keywords: Eduardo de Filippo; *Il berretto a sonagli*; Pirandello; Naples; Neapolitan dialect.

Streszczenie

IL BERRETTO A SONAGLI W DIALEKCIE NEAPOLITAŃSKIM
W TŁUMACZENIU EDUARDA DE FILIPPA

Niniejszy artykuł został poświęcony umówieniu różnych wersji scenariusza sztuki napisanej przez Luigię Pirandella pt. *Il berretto a sonagli*, która poniekąd stanowiła kamień milowy w twórczości innego włoskiego dramaturga – Eduarda De Filippa. Ten ostatni, na prośbę autora, dokonał tłumaczenia sztuki na dialekt neapolitański i jej inscenizacji, która po raz pierwszy nastąpiła w 1936 r. w Neapolu, co spotkało się z ogromnym entuzjazmem tamtejszej prasy; po raz drugi De Filippo wystawił tę sztukę pod koniec swojego życia, w 1979 r. w Rzymie. W artykule autorka zestawia ze sobą obie wersje sztuki. Zwraca przy tym szczególną uwagę na różnice dzielące neapolitańską wersję De Filippa od jej klasycznego sycylijskiego pierwowzoru autorstwa L. Pirandella.

Tłumaczenie: Katarzyna Jachimowicz

Słowa kluczowe: Eduardo de Filippa; *Il berretto a sonagli*; Pirandello; Neapol; dialekt neapolitański.

BIBLIOGRAFIA:

- CAPPELLO G. (1986), *Quando Pirandello cambia titolo, occasionalità o strategia?*, Murcia, Milano, pp. 95–96.
- LO VECCHIO-MUSTI M. (1965) (a cura di) *Saggi, poesie, scritti vari*, Mondadori, Milano, p. 53.
- PIRANDELLO L. (1908), *L'umorismo*, R. Carabba, Lanciano.
- ZAPPULLA E. (1991) (a cura di), *Angelo Museo e il teatro del suo tempo*, Maimone.
- ZAPPULLA MUSCARÀ S. (1979) (a cura di), *Carteggio inedito*, Milano, Pan, (II ed., Catania, Cuecm, 1985).
- ZAPPULLA MUSCARÀ S. (1980) (a cura di) L. Pirandello, *Carteggi inediti*, Bulzoni, Roma, p. 366.
- ZAPPULLA MUSCARÀ S., ZAPPULLA E. (1987), *Museo. Immagini di un attore*, Maimone, Catania.
- ZAPPULLA MUSCARÀ S., ZAPPULLA E. (1987), *Museo. Il gesto la mimica l'arte*, Novecento, Palermo (con scritti di Gianluigi Rondi e Gregorio Napoli).
- ZAPPULLA MUSCARÀ S. (1988), *Odissea di maschere. «'A birritta cu 'i ciancianeddi» di Luigi Pirandello*, Maimone, Catania.
- ZAPPULLA MUSCARÀ S. (1993) (a cura di), L. Pirandello, *Tutto il teatro in dialetto*, Bompiani, collana «Nuovo Portico», Milano, 2 voll.; collana «I Delfini Classici», 1994, 2 voll., con glossario dei termini dialettali (II ed., 2002).

