

## TRADURRE È TRADIRE? 'U CICLOPU DI PIRANDELLO

LO SCADIMENTO DEL DRAMMA SATIRESCO MEDIANTE I REGISTRI DEL DIALETTO SICILIANO

PEPPE GALLATO\*

'*U Ciclopu* di Pirandello è la riduzione in dialetto siciliano del dramma satiresco di Euripide. Tra le cosiddette opere minori, '*U Ciclopu* non è solo una traduzione di servizio, ma un'opera pirandelliana a tutti gli effetti. Nell'articolo si esamina, attraverso la collazione con i modelli (il testo di Euripide è mediato dall'italiano di Romagnoli), in che modo Pirandello intervenga sullo statuto paratragico del dramma satiresco, portandolo nei fatti, attraverso alcune sapienti scelte linguistiche, ad un registro totalmente farsesco.

'*U Ciclopu is the sicilian translation made by Pirandello of the Euripide's satyr play: it is not just a translation, but a Pirandello's work on all counts. In this article I demonstrate, through the relationships between Ciclopu and its models (Pirandello reads Euripides from the italian translation of Romagnoli) how Pirandello diverts the satyr play in a farce, thanks to his wise linguistic choices.*

'*U Ciclopu* è la riduzione del *Ciclope* di Euripide in dialetto siciliano realizzata da Pirandello e messa in scena dalla Compagnia del Teatro Mediterraneo il 26 gennaio 1919 presso il Teatro Argentina di Roma<sup>1</sup>. L'operazione traduttoria di Pirandello non si limita di certo ad una traduzione per così dire «di servizio<sup>2</sup>», ma rientra in un vero e proprio piano di personalizzazione e *pirandellizzazione* dell'opera, finalizzato allo scadimento del dramma a farsa campestre.

Occorrerà forse fare qualche premessa per comprendere a pieno le scelte di Pirandello in fase di traduzione. Innanzitutto ricordare che il *Ciclope* di Euripide è un dramma satiresco (l'unico pervenutoci per intero) e che in quanto tale ha un suo preciso statuto stilistico: non è un genere a parte, ma è ascrivibile al sottogenere tragico (la migliore definizione del dramma satiresco nasce proprio dal confronto con il genere tragico e ci viene tramandata da Demetrio, *eloc.* 169, che lo definisce come τραγῳδία παίζουσα, una «tragedia scherzosa»). Il dramma satiresco

---

\* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (peppe.gallato@unicampania.it)

1. Cfr. D'AMICO 1986, p. LXI. I primi 184 versi furono pubblicati, con una nota redazionale che ne prometteva il seguito, il 3 novembre 1918 su «Il Messaggero della domenica» (ristampati successivamente in LO VECCHIO MUSTI 1960). Il testo nella sua interezza verrà pubblicato solamente da PAGLIARO 1967. Altre edizioni del *Ciclopu* saranno curate da VARVARO 2007 e GALLATO 2017.

2. FORTINI 2011, p. 58.

infatti manteneva intatto l'*ethos* dell'eroe tragico, quasi come se quest'ultimo continuasse a vivere all'interno di una tragedia a tutti gli effetti; ma accanto all'eroe gravitavano la trivialità, gli scherzi e i giochi (παίξεις) del coro di satiri (elemento fondante del genere)<sup>3</sup>.

Le caratteristiche stilistiche del dramma satiresco erano ben note ovviamente anche a Pirandello<sup>4</sup>, e solo in virtù di ciò possiamo capire la portata delle sue scelte traduttorie. Il suo è un piano coerente nel dirottare il dramma da uno statuto paratragico a quello della farsa grazie all'uso particolareggiato di vari registri del dialetto.

In questa sede, mediante un dettagliato confronto con l'originale euripideo e con la versione di Ettore Romagnoli che Pirandello tenne costantemente presente, si analizzeranno gli strumenti linguistici che Pirandello adoperò innanzitutto per abbassare il registro del dramma in generale, e poi, nel particolare, per marcare le personalità delle tre maschere in scena. È attraverso la caratterizzazione linguistica dei personaggi che Pirandello riesce a ottenere la sua farsa satiresca: a farne le spese in misura maggiore sarà la figura di Ulissi, quella maschera cioè che avrebbe dovuto mantenere intatta la sua *lexis* tragica e che invece, nella traduzione siciliana, risulta totalmente capovolta.

## LA LINGUA DEL *CICLOPU*

Dato che la *pirandellizzazione* dell'opera avviene attraverso le sapienti scelte linguistiche, occorrerà individuare preventivamente le caratteristiche del dialetto usato da Pirandello nei suoi drammi dialettali prima, e poi nello specifico, nel *Ciclopu*<sup>5</sup>. Si potrebbe dire che nella maggior parte dei casi Pirandello usi una variante siciliana ibrida, di *koiné*: una varietà di lingua che rifugge da caratteristiche fonetiche diatopicamente marcate e guarda alle varianti siciliane di un certo prestigio, caratterizzate da assenza di metaforia e dall'esito comune dei nessi latini -GL-, -LJ- in -gghj- /ggj/<sup>6</sup>. Anche sul piano lessicale la *koiné* pirandelliana si mantiene su un registro

3. Cfr. Rossi 1972 e Rossi 1991.

4. Basti ricordare che Pirandello ha mantenuto la cattedra di «lingua italiana, stilistica e precettistica e studio dei classici, compresi i greci e i latini nelle migliori versioni» nel primo biennio dell'Istituto superiore di Magistero di Roma, dal 1908 al 1922. Abbiamo inoltre la prova di una frequentazione con l'*Ars Poetica* di Orazio in cinque fogli ritrovati tra le sue carte private, di incerta datazione (molto probabilmente appartengono agli anni palermitani del liceo, ma a partire dalla grafia non si possono escludere gli anni universitari a Roma o a Bonn; cfr. BARBINA 1998, pp.31-34); cinque fogli estrapolati di suo pugno che comprendono un sommario in lingua italiana, diviso in dodici sezioni, che copre senza soluzione di continuità i primi 393 versi dell'opera di Orazio. A cavallo tra la X sezione e la XI possiamo leggere: «e poiché a sollazzare il popolo scioperato furono uniti alla tragedia i Satiri sarà lecito al poeta di spargere il suo componimento di motti faceti e di sali, di volgere il serio in ischerzo. Ma badi bene a non offendere con turpi parole, con triviali buffonerie o con l'avvilire i personaggi della tragedia. Tenga perciò lo stile tra il comico e il tragico».

5. I drammi in dialetto sono in tutto dodici e tutti circoscritti ad un preciso arco temporale (1910-1921). In ordine cronologico: *Lumie di Sicilia*, *Pensaci*, *Giacominu!*, *'A birritta ccu 'i ciancianeddi*, *Liola*, *'A giarra*, *Cappiddazzu paga tuttu*, *'A morsa*, *'A vilanza*, *La patente*, *'U Ciclopu*, *Glaucu*, *Ccu 'i nguanti gialli* (per una ricostruzione dettagliata cfr. *l'Introduzione* di Camilleri in VARVARO 2007, pp. 1251-91; per i problemi relativi alla datazione della stesura di ciascun testo cfr. *Ibidem*, pp. 1793-1892).

6. Pirandello ha un'attenzione particolare alle problematiche linguistiche (e non solo dialettali), complice anche la sua formazione accademica. Sembra superfluo ricordare la laurea in Filologia romanza nel 1891 a Bonn, con una tesi su *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti* (*Suoni e sviluppi di suono della parlata di Girgenti*, oggi in PIRANDELLO 1973; per una traduzione in italiano cfr. MILIOTO 1981 e quella di Cetrangolo in TAVIANI 2006, pp. 7-54). È più opportuno invece sottolineare che la sua tesi, più che darci una descrizione sincronica del girgentano, è una grammatica storica del proprio dialetto limitata alla sola fonetica (la disciplina della linguistica

per così dire neutro, senza mai scendere in registri troppo marcati diatrazisticamente o diafasicamente. Fa eccezione *Liolà*, vero e proprio *unicum* all'interno del *corpus* dialettale pirandelliano, con i suoi esiti tipicamente girgentani (agrigenino occidentale<sup>7</sup>) e il suo lessico rusticano. Unico dramma accostabile a questa farsa campestre è appunto il *Ciclopu*.

Nei drammi dialettali precedenti (fatta eccezione ovviamente per *Liolà*) Pirandello usa un lessico decisamente meno marcato: *'U Ciclopu* è nei fatti l'unica eccezione in cui nella *koinè* viene innestato un lessico più marcatamente campestre e popolareggiante. I punti di contatto proprio con l'altra eccezione linguistica del teatro dialettale pirandelliano, *Liolà*, non sono pochi<sup>8</sup> (fatta eccezione ovviamente per la fonetica girgentana di *Liolà*). Oltre alla scontata ambientazione farsesco-campestre e alle didascalie in siciliano che caratterizzano solo queste due opere, possiamo trovare delle espressioni che Pirandello usa esclusivamente in questi drammi, come ad esempio<sup>9</sup> *'assalarna* (al diavolo!; pp. 1478, 1480 *Liolà*; v. 174 *Ciclopu*), il verbo *'ntuppari* (capitare; p. 1466 *Liolà*; v. 272 *Ciclopu*), l'eufemismo *beddu spicchiu* (furfante; p. 1468 *Liolà*; v. 115 *Ciclopu*) o ancora (*jiri in*) *mpapònia* (gloriarsene; p. 1487 *Liolà*), che nel *Ciclopu* sarà *mpapòcchi* (finzione, cosa sciocca; v. 353). Anche in *Liolà*, come per il *Ciclopu*, l'uso dei vezzeggiativi e dei dispregiativi è smodato, e numerose sono le parole di registro diastraticamente basso come *cirifusculi* (brancio; 1447), *cajorda* (cialtrona, squaldrina; p. 1464), *epprosita* (augurio per un lieto evento; p.1487), *allattariàrisi* (disperarsi; p. 1464), e così via. Tutte espressioni e parole che si mantengono in diastratia al livello di *crafocchiu* (anfratto; vv. 26, 208, 471, 791), *calumàrisi* (tracannare; v. 480), *sbringhisi* (brindisi; v. 571), *scramucceddu* (omuncolo; v. 351) del *Ciclopu*. Certo la riduzione del testo di Euripide non arriverà mai fino in fondo alla veracità di *Liolà*: la *koinè* comporta pur sempre un avvicinamento alla lingua tetto e la materia mitica che in alcuni passi si mantiene in diafasia su un registro elevato, impedisce del resto il tracollo del registro.

Il *Ciclopu* è quindi un altro *unicum*: situato quasi alla fine dell'esperienza dialettale di Pirandello è nei fatti una *summa* delle caratteristiche linguistiche dei drammi precedenti: la sua lingua è foneticamente una lingua di *koinè* sulla quale viene però innestato un lessico più marcatamente campestre e popolareggiante, tendente verso il vernacolare di *Liolà*.

---

predominante, del resto, negli studi coevi).

Per un approfondimento sul Pirandello dialettologo si veda NENCIONI 1983.

7. La classificazione dei dialetti siciliani comunemente accettata è quella stabilita da PICCITTO 1959 (cfr. RUFFINO 2001), che propose una bipartizione dei dialetti dell'isola in base alla presenza/assenza di metafonia: da un lato il siciliano centro-orientale, che presenta dittongazione metafonetica di Ę Ő nelle sezioni centrali (nisseno-ennese, agrigenino orientale e dialetti delle Madonie) e sud-orientale (Ragusa); dall'altro lato il siciliano occidentale a sua volta suddiviso in trapanese e agrigenino centro-occidentale, a sud, privi di dittonghi (metafonetici e no), e palermitano, a nord, con dittongazione incondizionata. Come si può notare abbiamo due varianti agrigentine. Il tipo a cui si fa riferimento è per l'appunto l'agrigenino occidentale, privo di metafonia (come del resto aveva già notato il Pirandello dialettologo e *doctor philologiae*). I tratti che per Piccitto e Ruffino caratterizzano l'agrigenino centro-occidentale sono: mancanza di dittongazione metafonetica; risultato dei nessi latini -GL-, -LJ-, che altrove nell'isola è -gghj- /ggj/ e qui -gli- /ll/, da cui *agliuttiri*, *famiglia* e *muglieri* (anziché *agghiuttiri*, *famigghia* e *mugghieri*); il risultato aspirato di FL- iniziale, per cui si ha ['xjuri] per *fiore*; il mantenimento di G- iniziale, per cui si ha *gaddu*, a volte attenuato in ['ɣaɖ d u], e non (*i*)*addu*; una forma come *caudu*, contro il *cauru* di altre varietà; l'articolo *lu*.

8. Curiosamente *Liolà* e *'U Ciclopu* (almeno i primi versi) sono anche gli unici drammi in dialetto ad essere stati curati dall'autore stesso per la pubblicazione.

9. Per *Liolà* si indicherà il numero della pagina tolto dal testo di riferimento in VARVARO 2007, pp. 1441-1489.

**PIRANDELLO TRADUTTORE DAL GRECO?**

Fatte queste debite premesse, la prima curiosità che potrebbe attanagliare qualsiasi lettore che si avventuri nella lettura del *Ciclope* è sapere se Pirandello abbia tradotto direttamente dal greco o meno. Che si sia appoggiato, e anche diffusamente, alla traduzione italiana di Ettore Romagnoli<sup>10</sup> è cosa ben risaputa e facilmente intuibile, anche ad una superficiale collazione dei testi. Ma se ci addentriamo nell'opera, confrontando parola per parola i tre testi (greco, italiano e siciliano) si può notare come la dipendenza da Romagnoli sia totale, a tal punto da escludere a priori la consultazione del testo greco. La dipendenza dalla traduzione italiana è talmente palese che basterà citare alcuni esempi particolarmente notevoli<sup>11</sup>.

Cominciamo da alcuni passi (è possibile ritrovarne una nutrita schiera) in cui Romagnoli si allontana dal testo greco e Pirandello lo segue fedelmente, sia nella scelta delle parole, sia nell'ordine di esse. Per esempio<sup>12</sup>:

**Euripide (vv. 164-67)**

ὡς ἐκπιεῖν γ' ἄν κύλικα μαινοίμην μίαν,  
πάντων Κυκλώπων ἀντιδούς βοσκήματα,  
ῥῖψαι τ' ἐς ἄλμην Λευκάδος πέτρας ἀπο  
ἄπαξ μεθυσθεῖς καταβαλὼν τε τὰς ὀφρῦς<sup>13</sup>.

**Romagnoli (vv. 162-68)**

Ci farei patto di scaraventarmi  
giù da una roccia a picco, se potessi  
bere un buon bicchiere, ubriacarmi,  
schiacciare un sonnellino, e dare in cambio  
le vettovaglie di tutti i Ciclopi.

**Pirandello (v. 175-77)**

Mi jittirria macari d'un sbalancu  
p'un bicchiere di vinu, e darria  
tutti li massari di li Ciclopi!

In questo passo Sileno, dopo aver assaggiato il vino offertogli da Ulisse, si prepara a dargli in cambio il bestiame del Ciclope. Il desiderio del vino è talmente grande che darebbe in cambio tutto il bestiame del Ciclope e si butterebbe giù dalla rupe di Leucade: è questo l'ordine nel testo euripideo delle due azioni che Sileno sarebbe pronto a compiere, mentre Romagnoli lo inverte. Pirandello segue palesemente l'ordine di Romagnoli.

Nello stesso passo, poco più sotto:

**Euripide (vv. 173-74)**

εἴτ' ἐγὼ <οὐ> κινήσομαι  
τοιόνδε πῶμα<sup>14</sup> [...];

10. ROMAGNOLI 1911.

11. Per altri esempi notabili si vedano PAGLIARO 1967, pp. XXV-VI e MONACO 1992, pp. 331-37.

12. Da qui in poi per Euripide cito da MURRAY 1902 (l'edizione del testo greco che deve aver usato Romagnoli); per Romagnoli il testo di riferimento è ROMAGNOLI 1911; per Pirandello è GALLATO 2017; per la traduzione in italiano di Euripide, quando Romagnoli si allontana dal testo greco, è NAPOLITANO 2003; per la traduzione in italiano da Pirandello, quando quest'ultimo si allontana da Romagnoli, è GALLATO 2017. I corsivi sono inseriti da chi scrive.

13. «Se mi scolo anche solo un boccale, do i numeri, / e in cambio sono pronto a dar via gli animali di tutti i Ciclopi / e a buttarmi giù in mare dalla rupe di Leucade, / se solo mi ubriaco e mi rilasso!».

14. «Io dunque dovrei trattenermi dal *baciarla*, / una bevanda siffatta?».

**Romagnoli (v. 172)**

Ed io non ho da *comprar* questo licor?

**Pirandello (v. 182-83)**

Ca comu non m'haju a *accattari*  
stu beni?

Romagnoli rende il verbo κυνέω ('baciare') con *comprare* e Pirandello lo segue fedelmente.

Più avanti Ulisse, uscito dalla grotta del mostro antropofago, ci descrive nella sua *rhesis* come sia riuscito ad ingannare il Ciclope e a farlo ubriacare:

**Euripide (vv. 423-26)**

ἐγὼ δ' ἐπεγγέων  
ἄλλην ἐπ' ἄλλη σπλάγχχν' ἐθέρμαινον ποτῶ  
ἄδει δὲ παρὰ κλαίουσι συνναύταις ἔμοις  
ἄμουσ', ἐπηχεῖ δ' ἄντρον<sup>15</sup>.

**Romagnoli (vv. 462-63)**

*E bevi e bevi*, andava  
in bollore. Ei *berciava*...

**Pirandello (vv. 488-89)**

*Bivi e bivi*,  
si quadriava, e *gridava*..

Il 'riempire una tazza dopo l'altra' di Odisseo diventa in Romagnoli l'iterazione «bevi e bevi». E l'ἄδειν ἄμουσ(α), il 'cantare stonato', viene deformato semanticamente in *berciare*. Anche qui è palese la dipendenza di Pirandello da Romagnoli, sia per l'iterazione ad inizio frase, sia per la scelta di *gridari* che dipende vistosamente dalla scelta lessicale del grecista. V'è da notare anche che nel testo greco l'azione del Ciclope che canta è al presente, mentre la dislocazione all'imperfetto è innovazione di Romagnoli, seguito anche in questo da Pirandello.

Tralasciando gli innumerevoli esempi di questo tipo che si potrebbero riportare<sup>16</sup>, va notato ancora che Pirandello segue e traduce anche quasi tutte le didascalie che Romagnoli inserisce nel testo tra una scena e l'altra; e la ripartizione delle battute in Pirandello segue pedissequamente quella di Romagnoli, anche quando nell'edizione critica di Murray, che molto probabilmente è l'edizione usata dal grecista, non v'è cambio di interlocutore<sup>17</sup>. Per esempio i vv. 179-87, attribuiti al Corifeo, in Romagnoli vengono suddivisi tra il Corifeo ed altri tre satiri. Troviamo una simile suddivisione anche nel secondo stasimo, ai vv. 483-502: anche qui Romagnoli spartisce i versi tra il Corifeo e altri due satiri. Ancora, al v. 542 del testo in greco, la battuta di Sileno in Romagnoli viene attribuita a Ulisse. Pirandello segue sempre il modello italiano.

Altro indizio notevole della dipendenza dalla traduzione italiana è l'assenza di un verso, precisamente il v. 161 dell'edizione Murray, che Romagnoli omette e che di conseguenza manca anche nella riduzione siciliana:

χάλα τὸν ἀσκὸν μόνον: ἔα τὸ χρυσίον  
(lascia perdere i soldi, mollaci l'oltre soltanto!)

15. «io continuavo a riempirgli una coppa via l'altra, / scaldandogli le viscere col vino. Adesso è lì / che *raglia canzonacce* accanto ai miei compagni marinai, / e l'antro gli fa l'eco».

16. Per altri esempi simili cfr. GALLATO 2017, p. 114, vv. 171, 192-93, 227; p. 118, v. 477; p. 120 vv. 590, 607.

17. L'irregolarità nella ripartizione delle battute e nella responsione strofica è un'eccezione alla regola tutt'altro che sporadica nel teatro di Euripide, diversamente interpretata dai filologi: cfr. DI BENEDETTO 1961.

Un'altra rilevante assenza nei due testi, italiano e siciliano, è quella della similitudine del trapano ai vv. 460-62, che Euripide desume da *Odissea*, IX, v.384<sup>18</sup>.

Un discorso a parte meritano invece la metrica e le parti corali. *'U Ciclopu* è l'unica opera teatrale pirandelliana in versi e il modello sul quale poggia la versificazione in siciliano è proprio quello di Romagnoli. Pirandello ne ripete le scelte metriche: endecasillabi per le parti dialogate e versi vari nelle parti corali. Cerca di mantenere, quando può, anche le rime che Romagnoli introduce nei cori (in corsivo le rime che corrispondono al modello italiano):

**Romagnoli (vv. 382-93)**

Ciclope, spalanca le fauci  
Del tuo gorgozzule capace:  
ché gli ospiti allessò ed arrosto levar dalla brace  
puoi già, sgretolarli, trinciarne,  
steso su velli morbidi, la carne.

Non me n'offrire, non me n'offrire!  
Solo soletto impinza la sentina.  
Lungi da me quest'antro,  
lungi la carneficina,  
l'immondo rito che il Ciclope celebra  
etnèò, che mangia tanto volentieri  
ciccìa di forestieri.

**Pirandello (vv. 410-21)**

Ciclopu, spalanca li porti  
d'u to' cannarozzu *capaci*,  
ca l'òspiti, a brodu e arrustuti, po' già di la *braci* livari,  
squartarli, *trinciarni*,  
cu tuttu 'u to' versu, la *carni*.

Non mi nn'offriri! Non mi n'offriri!  
Sulu suliddu fatti 'a panza china!  
Luntanu sia di mia  
Tutta sta *carnificina*,  
lu ritu 'nfami chi 'u Cicolpu cèlebra  
manciannusi cu 'i manu, ddà darrerri,  
carni di *forasteri*!

Le parole *china* e *darrerri* sono innovazioni di Pirandello per mantenere la rima rispettivamente con *carnificina* e *forasteri*. E già da qui possiamo notare come Pirandello segua sì il modello, ma non facendosi di certo scrupoli nel modificarlo<sup>19</sup>.

**UNA FARSA SATIRESCA**

Nelle modifiche e innovazioni di Pirandello possiamo intravedere un piano ben preciso: portare il dramma verso un colorito più popolareggiante e campestre<sup>20</sup>. La *lexis* del dramma viene abbassata mediante interrogazioni, esclamazioni, sospensioni, amplificazioni. La riduzione in siciliano si prospetta come un dirottamento stilistico verso il farsesco già dal prologo iniziale di Sileno:

18. Cfr. PAGLIARO 1967, p. XXV.

19. Nello stesso stasimo troviamo infatti rime che non seguono Romagnoli (in corsivo quando Pirandello si allontana): «Sacrilegu, *armalu!* Ti prèganu, / *ccà juntu pi mala vintura*; / *e tu, vilunazzu, li scanni, li metti a cuttura*; / nni scippi la *carni cu l'ugna* e li denti, / *livata appena di la braci ardenti!*» (vv. 422-26). Solo la rima *denti/ardenti* trova corrispondenza in Romagnoli. Il resto dell'antistrofe è tutta un'innovazione pirandelliana.

20. Già Romagnoli in alcuni passi aveva portato il dramma verso una dimensione leggermente più comica (anche se questa deformazione comica è quasi tutta all'interno delle battute di Sileno o del coro di satiri e dunque sempre conforme allo statuto stilistico del dramma satiresco). Come per esempio al v. 126 («Dicon che la loro ciccìa è gustosissima») in cui Romagnoli cambia τὰ κρέα, le 'carni', in «ciccìa», dando alla frase un colorito più espressivo. Ma quanto da Romagnoli è realizzato solo a tratti in Pirandello avrà una sua coerenza: anche in questo verso la traduzione siciliana è tutta popolareggiante e si spinge oltre Romagnoli, con una particolare attenzione alla resa della prosodia dialettale (vv. 137-39: «Ca comu! 'A *carni d'iddi / dicinu c'ha un sapuri!*») enfatizzata dall'aggiunta, tutta pirandelliana, del «*si nni liccanu li jirita!*».

**Euripide (vv. 1 -10)**

ὦ Βρόμιε, διὰ σὲ μυρίους ἔχω πόνους  
 νῦν χῶτ' ἐν ἤβῃ τοῦμόν εὐσθένει δέμας:  
 πρῶτον μὲν ἠνίκ' ἐμμανῆς Ἥρας ὑπο  
 Νύμφας ὀρείας ἐκλιπὼν ὄχου τροφούς:  
 ἔπειθ' ὅτ' ἀμφὶ γηγενῆ μάχην δορὸς  
 ἐνδέξιός σῶ ποδὶ παρασπιστῆς βεβῶς  
 Ἐγκέλαδον ἰτέαν ἐς μέσην θενῶν δορὶ  
 ἔκτεινα — φέρ' ἴδω, τοῦτ' ἰδὼν ὄναρ λέγω;  
 οὐ μὰ Δί', ἐπεὶ καὶ σκυλ' ἔδειξα Βακχίῳ.  
 Καὶ νῦν ἐκείνων μείζον' ἐξαντλῶ πόνον.

**Romagnoli (vv. 1-11)**

Passo un mondo di guai, Bacco, per te,  
 e n'ho passati ai miei verdi anni. Prima,  
 quando Giunone il senno ti rapì,  
 e tu lasciasti le montane Ninfe  
 nutrici tue. Poi, nella cruda mischia  
 contro i Giganti. Alla tua destra, piede  
 contro piede, io pugnavo; e con la lancia  
 forai lo scudo a Encèlato, e l'uccisi.  
 [Interrompendosi, fra sé]  
 Un momento. L'avrei forse sognato?  
 No, che, perdio, mostrai le spoglie a Bacco!  
 [Ripigliando come sopra]  
 E adesso n'ho passata una di peggio.

**Pirandello (vv. 1-14)**

Staju vidennu cosi niuri, Baccu,  
 pi ttia! Ma chisti sulì? Nn'haju vistu  
 tanti! - Era ancora viridi quannu, - (e una!) -  
 Giununi ti vutò li sensi, e tu  
 fujìsti li muntagni, unni li Ninfi  
 t'avianu nutricatu. Poi, la guerra  
 di li Giganti. Tirribiliu! E nn'appi  
 cori, a 'u to' ciancu cummattennu, a pettu  
 a pettu. Un corpu di lanza, e ad Encèlatu  
 cci spirtusu lu scutu, e – a gammi all'aria...  
 [nterrumpennusi]  
 (un momentu. Chi forsi m'u 'nsunnai?  
 No. Ca quali! Si a Baccu, pi signali,  
 cci apprisintai li spogghi...)  
 [ripigghiannu cu 'u tonu di prima]  
 Ma una peju  
 di tutti ora nni passu [...]

Il prologo euripideo ha un attacco quasi tragico. *L'incipit* è intriso di stilemi culturali presenti frequentemente in prologhi tragici, non solo euripidei. L'attacco stesso, con l'invocazione alla divinità mediante l'epiteto rituale di Dioniso, Bromio, seguito dal διὰ σὲ ('per grazia tua'), appartenente al lessico tecnico e ai moduli formulari della preghiera, è un'apertura tipica delle preghiere. Il tono resta linguisticamente elevato anche dopo, mentre l'effetto comico nasce dal fatto che a narrare della follia causata in Dioniso da Era e poi soprattutto della Gigantomachia, sia Sileno. Il ruolo giocato da Sileno accanto a Dioniso nella battaglia serve ad introdurre il motivo della sua vanteria, che arriva ad attribuirsi l'uccisione di Encelato, tradizionalmente spettante nel mito ad Atena (e in alcune versioni addirittura a Zeus). Un'infiltrazione comica dunque in un momento linguisticamente elevato. Ma questo stile elevato viene interrotto bruscamente da una sorta di comico dialogo interiore di Sileno, tramite il colloquiale φέρ' ἴδω, τοῦτ' ἰδὼν ὄναρ λέγω; («vediamo un po': è sogno o è realtà?»), smentito subito dal seguente οὐ μὰ Δί', ἐπεὶ καὶ σκυλ' ἔδειξα Βακχίῳ («ma no, per Zeus, che non è sogno: è vero! / Mostrai le spoglie al mio signore, a Bacco!»)<sup>21</sup>.

21. NAPOLITANO 2003, pp. 98-9.

La traduzione di Romagnoli non presenta particolari innovazioni rispetto al testo euripideo: l'andamento del testo italiano segue quello greco senza grosse variazioni, fatta eccezione per l'attenuazione della sacralità dell'*incipit*, con la dislocazione dell'epiteto iniziale di Bromio quasi alla fine del verso. Anche in Romagnoli lo stile è dapprima elevato, per poi abbassarsi repentinamente, indicando significativamente lo scarto stilistico con l'apposita didascalia «interrompendosi fra sé».

In Pirandello le scelte stilistiche sono invece decisamente più marcate: il primo verso non ha nulla della riverenza e della sacralità che abbiamo riscontrato in Euripide. Quello che in Euripide era un sacro lamento a Bromio per le pene causate dal dio in luogo di grazie e benefici, qui sembra piuttosto un vero e proprio rimprovero. Tutto il discorso viene plasmato dal dialetto, con particolare attenzione alle pause, agli intercalari, alle esclamazioni e alle interrogative retoriche. Lo «staju vidennu cosi niuri» è un attacco già di per sé diafasicamente basso e viene rafforzato immediatamente dopo da «ma chisti sulì?», innovazione tutta pirandelliana che emula un modulo linguistico tipico del parlato di un sicilianofono. Ancora più avanti «(e una)», «tirribiliu!», sono altre aggiunte di Pirandello che marcano fin da subito in senso popolare Sileno, allontanandolo *de facto* dal suo *alter ego* euripideo.

La sezione centrale del prologo narra del rapimento di Dioniso da parte dei pirati (sempre istigati da Era), del lungo viaggio intrapreso da Sileno e dai satiri alla ricerca del dio, del naufragio sulle coste siciliane e della loro riduzione in schiavitù presso Polifemo. In questa sezione il testo euripideo si mantiene ancora su un tono stilisticamente e linguisticamente sostenuto, sempre finalizzato a dare risalto alla vanteria di Sileno, che si presenta nella prima parte di questa sezione come un novello Odisseo<sup>22</sup> (vv.11-24):

#### **Euripide (vv. 11-24)**

ἐπεὶ γὰρ Ἥρα σοι γένος Τυρσηνικὸν  
 ληστῶν ἐπῶρσεν, ὡς ὀδηθείης μακράν,  
 <ἐγὼ> τυθόμενος σὺν τέκνοισι ναυστολῶ  
 σέθεν κατὰ ζήτησιν. Ἐν πρύμνῃ δ' ἄκρα  
 αὐτὸς λαβῶν ἠῦθυνον ἀμφῆρες δόρυ,  
 παῖδες δ' ἐρετμοῖς ἤμενοι γλαυκὴν ἄλα  
 ῥοθίοισι λευκαίνοντες ἐζήτουν σ', ἄναξ.  
 Ἦδη δὲ Μαλέας πλησίον πεπλευκότας  
 ἀπηλιώτης ἄνεμος ἐμπνεύσας δορὶ  
 ἐξέβαλεν ἡμᾶς τήνδ' ἐς Αἰτναίαν πέτραν,  
 ἵν' οἱ μονῶπες ποντίου παῖδες θεοῦ  
 Κύκλωπες οἰκοῦσ' ἄντρ' ἔρημ' ἀνδροκτόνοι.  
 Τούτων ἑνὸς ληφθέντες ἐσμὲν ἐν δόμοις  
 δοῦλοι [...]

#### **Romagnoli (vv. 12-27)**

Quando Giunone ai danni tuoi la razza  
 dei tirreni pirati scatenò,  
 per farti in lungo e in largo errar pel mondo,  
 io che lo seppi, m'imbarcai coi satiri

#### **Pirandello (vv. 14-32)**

Ma una peju  
 di tutti ora nni passu, ca Giununi  
 ti scatinò dappressu li pirati  
 tirreni, razza 'nfami, p'un ti dari

22. Nel discorso di Sileno si possono ravvisare intenzioni allusive e parodiche nei confronti del modello omerico, evidenti soprattutto ai vv. 16-17, da confrontare con *Odissea*, IX, vv. 177-180. Cfr. NAPOLITANO 2003, p. 100.



miei figli, a rintracciarti. Io sulla poppa,  
governando il timone, e i miei figliuoli  
sedendo ai remi, e biancheggiare facendo  
coi tonfi il glauco mar, ti si cercava.  
Or, quando eravam giù presso al Malèa,  
gonfiò le vele un vento di levante,  
e ci gittò su questa rupe etnèa,  
dove in antri deserti hanno dimora  
i Ciclopi monocoli, omicidi,  
figli del Dio del pelago. E noi, presi  
da un di questi, gli facciamo in casa  
da servitori...

abbentu a nudda banna. Iu, com' 'u sappi,  
non cci pinsai du' voti: mi 'mbarcai,  
'ncerca di tia, cu li me' figghi. A puppa  
iu rigennu 'u timuni, iddi vucannu,  
biancu lu mari addivintau di tanti  
corpa di rimi, pi circari a ttia!  
Ma quann'èramu già vicinu a Capu  
Màliu, un vintazzu di livanti 'nvesti  
la vela e nni sprajò sutta sta timpa.  
Spilunchi, antri, crafocchi – e cci addimùranu  
li Ciclopi cu 'un occhiu, micidari  
figghiazzi di Nettunu. E nui, caduti  
'nmanu ad unu di chisti, ch'è chiamatu  
Polifemu, eccu ccà, Baccu, chi 'ncànciu  
di li to' triddi, semu addivintati  
tinti sirvazzi picurara.

Come nella prima sezione del prologo, Romagnoli non si discosta più di tanto dal tono elevato del testo originale; Pirandello invece prosegue con la sua marcatezza popolareggiante abbassando lo stile. Gli «antri solitari» in cui dimorano i Ciclopi diventano in senso più spregiativo «spilunchi, antri, crafocchi» (‘spelonche, antri, anfratti’) e la stirpe dei pirati è detta «razza 'nfami». Proprio nell'uso dei dispregiativi troviamo lo scarto con il testo originale: il «vento di levante» diventa «un vintazzu di livanti»; i «figli del Dio del pelago», che ancora in Romagnoli mantengono una presentazione così elevata, diventano qui «figghiazzi di Nettunu»; il semplice *δοῦλοι*, reso da Romagnoli con «servitori» viene accresciuto e reso ancora più spregevole, diventando «tinti sirvazzi picurara» (‘rozzi servi pecorari’; il *pecoraro* ha tutta la valenza negativa che è riscontrabile a livello popolare nel dialetto siciliano<sup>23</sup>). Da notare inoltre la discrasia sul piano temporale tra il presente «'nvesti» (v. 24) e il passato remoto «sprajò» (v. 25) immediatamente dopo, comune nelle parlate poco controllate; e il rimprovero tutto pirandelliano nei confronti di Bacco, assimilato ad un bambino capriccioso: «eccu ccà, Baccu, chi 'ncànciu / di li to' triddi» (‘ecco qua Bacco, che in cambio dei tuoi capricci’).

Alla fine del prologo Sileno vede ritornare i propri figli, tutti festanti: è l'ingresso del coro. La parodo comincia con un andamento solenne<sup>24</sup>, per rilassarsi stilisticamente nella mesodo e

23. Registrata anche nei lessici: «*Si picuraru avissi un vistutu di scarlatu e pecuri muncissi, sempri feti di lacciata*, i vestiti non salvano dall'esser quel che si è; e si dice anche *lu picuraru vistutu di sita, sempri feti di latti e lacciata*. || *Li dui o tri jorna di lu picuraru*, gli ultimi giorni del Carnevale, così detta da una storiella curiosa popolare. E si dice per accennare anco a pochi giorni di sfrenamento o anarchia a guisa del settembre 1866 in Palermo»; Traina 1868.

24. L'*incipit* della parodo in Euripide è sostenuto e iperbolicamente solenne, di derivazione paratragica (*παῖ γενναίων μὲν πατέρων / γενναίων δ' ἐκ τοκάδων*, vv. 41-42; cfr. NAPOLITANO 2003, p. 101). In Romagnoli l'andamento solenne viene semplicemente attenuato, smorzandolo mediante l'anticipazione del *παῖ νίση*, ‘dove vai?’, rispetto all'invocazione iniziale: «Dove ti sbandi, o figlio / di balde madri e validi / padri» (vv. 49-51). Per il resto, anche qui, Romagnoli non si discosta molto dallo stile euripideo. La situazione, ovviamente, cambia in Pirandello: l'*incipit* pirandelliano segue evidentemente Romagnoli, anticipando il *παῖ νίση*, e traducendo letteralmente lo *sbandare* della traduzione italiana con *jttàrisi*, ma quello che in Euripide era un sintagma paratragico, che aveva mantenuto un andamento elevato anche in Romagnoli, in Pirandello assume un colorito decisamente scurrile: «Unni ti jetti, figghiu / di bona matri e cèlebri / beccu?» (vv. 45-47). «Figghiu di bona matri» è un ovvio eufemismo, e «beccu» è il maschio della capra passato ad indicare, attraverso l'immagine delle corna, anche il marito tradito dalla moglie. In Pirandello quindi i genitori non sono *γενναῖοι*, sono più volgarmente una fedifraga e un conseguente marito tradito.

nell'antistrophe; l'epodo torna ad un registro più elevato, almeno nella prima parte:

**Euripide (vv. 63-81)**

οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ  
 βακχεῖαι τε θυρσοφόροι,  
 οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοὶ  
 κρήναις παρ' ὕδροχότοις,  
 οὐκ οἴνου γλωραὶ σταγόνες;  
 οὐδ' ἐν Νύσα μετὰ Νυμφᾶν  
 ἱακχον ἱακχον ᾠδὴν  
 μέλπω πρὸς τὴν Ἀφροδίταν,  
 ἂν θηρεύων πετόμαν  
 βάκχαις σὺν λευκόποσιν.  
 ὦ φίλος·  
 ὦ φίλε Βακχεῖε, ποῖ οἰοπολεῖς;  
 <ποῖ> ξανθὴν χαίταν σείεις;  
 ἐγὼ δ' ὁ σὸς πρόπολος  
 θητεύω Κύκλωπι  
 τῷ μονοδέρκτῃ δοῦλος ἀλαίνων  
 σὺν τᾷδε τράγου γλαίνα μελέα  
 σᾶς χωρὶς φιλίας.

**Romagnoli (vv. 64-79)**

Non è qui Bromio, non qui le danze,  
 non le tirsígere  
 Bacche, o dei timpani l'alto frastuono  
 presso cadenti sorgive linfe,  
 né stilla gocce d'ambra la vite,  
 né tra le Ninfe  
 in Nisa l'inno bacchico intono  
 per Afrodite,  
 su la cui traccia spingeami a volo  
 con le Baccanti dal bianco pie'.  
 Oh caro Bacco, dove, o diletto, vagando solo,  
 scuoti le anella del biondo crine?  
 Io, tuo ministro, servo il monòcolo  
 Ciclope, ed erro, cinto di misere  
 vesti caprine,  
 lungi da te!

**Pirandello (vv. 73-88)**

Ccà nun cc'è Bròmiu, nun cci su' danzi,  
 né cci su' fimmini  
 foddi cu 'i virghi; ccà non cc'è sonu,  
 né scrusciu d'acqui sorgivi. 'A vigna,  
 lu sucu duci di la racina,  
 ccà non alligna.  
 Né tra li Ninfi cchiù a Nisa 'ntonu  
 pi la divina  
 nostra Afroditi l'innu di prima,  
 cu li Baccanti gridannu olè!  
 Unni sì, caru Baccu, miu beddu, tistuzza d'oru?  
 Unni t'aggiri suliddu – Iu, coru  
 to', ccà, vistutu di pilu, 'i pecuri  
 di lu Ciclopu mi portu a pàsciri:  
 iu chianciu, ed iddi  
 mi fannu: *bèèè!*

Euripide mantiene nella prima parte, fino al v. 72, un andamento solenne, grazie soprattutto al richiamo della ritualità bacchica. Nella seconda parte (vv. 73-81) il tono diventa più colloquiale e familiare, come si evince già dall'invocazione al dio, che qui è familiarmente invocato con l'aggettivo φίλος.

Romagnoli rispetta sia la solennità della prima sezione, sia la familiarità dei versi già colloquiali in Euripide; Pirandello dà invece a tutto il passo un senso e un movimento più triviali: le «Bacche» («Baccanti») di Romagnoli, in siciliano non mantengono nemmeno il loro epiteto rituale, diventando semplicemente «fimmini / foddi» (da notare l'inarcatura tra sostantivo e aggettivo che, oltre a frammentare il ritmo, mantiene la struttura nonché la ripartizione metrica della traduzione italiana, con

un quinario sdrucchiolo seguito da un endecasillabo); le οἴνου γλωπαὶ σταγόνες, rese da Romagnoli liberamente con lo *stillare* della vite in «gocce d'ambra», in Pirandello diventano molto più banalmente «lu sucu duci di la racina»; e il ricordo dei canti con le «Baccanti dal bianco piè» in Pirandello termina con un vivacissimo «olè!». Nella colloquiale invocazione a Bacco, Pirandello estremizza la familiarizzazione e l'affettuosità definendolo prima «miu beddu» e accentua immediatamente dopo il «biondo crine» di Romagnoli con un vezzeggiativo, «tistuzza d'oru», che dà una fortissima tonalità affettiva. Chiude l'epodo (che Pirandello chiama *stanza*) al posto dell'euripideo σᾶς χωρὶς φιλίας ('lontano dal tuo caro affetto') e del «lungi da te» di Romagnoli, il saluto delle pecore che i satiri portano al pascolo, le quali rispondono ai pianti del coro con il loro sonoro verso: «bèèè!».

Pirandello marca la sfrenatezza satiresca anche sul piano sonoro e ritmico. In Romagnoli il ritmo è più disteso, più cadenzato e lento, grazie ad uno schema rimico libero, che evita giochi rimici troppo ravvicinati: *linfe/Ninfe, frastuono/intono, vite/Afrodite, volo/solo/monòcolo*<sup>25</sup>, *piè/te, crine/caprine*, sono tutte rime alternate o rime che distano tra loro anche qualche verso. Pirandello invece non disdegna le rime bacciate, che rendono il passo, almeno da un certo punto in poi, più veloce e vivace. All'inizio sembra rispettare lo schema rimico di Romagnoli con l'assonanza *Bromiu/sonu*, la rima alternata *vigna/alligna* e la rima *sonu/ntonu*; mantiene anche lo schema rimico di Romagnoli di *piè/te* (significativamente il *piè* chiude la prima sezione dell'epodo prima dell'invocazione a Bacco, *te* è in chiusura del passo) che nel testo siciliano sarà nella stessa posizione, seppur con parole rima diverse (*olè/bèèè!*). Ma nella sezione centrale Pirandello accelera il ritmo: *divina/prima* (assonanza), *d'oru/coru, pècuri/pàsciri* (assonanza) sono tre rime bacciate in successione che accelerano e creano una *climax* verso il finale «bèèè!».

Sul piano sintattico Pirandello emula il parlato frantumando il discorso con esclamative ed interrogative retoriche. Vediamo qualche esempio.

Al momento della trattativa per lo scambio della merce con Sileno, Ulisse dice di non avere soldi, ma di avere in cambio il «licor di Bacco». Sileno non si trattiene dalla gioia:

**Euripide (v. 140)**

ὦ φίλτατ' εἰπών, οὗ σπανίζομεν πάλαι.

**Romagnoli (v. 140)**

Dolci parole! Non se n'ha da un secolo!

**Pirandello (v. 152)**

Chi dicisti? 'U vinuzzu? Ah, c'avi un sèculu!

Oltre alla frammentazione del discorso nelle due interrogative iniziali, abbiamo anche il solito vezzeggiativo in «vinuzzu».

Sileno dunque rinfaccia ad Ulisse che il contenuto del piccolo otre che si porta dietro non riuscirebbe nemmeno a riempirgli la bocca. L'eroe gli risponde:

**Euripide (v. 147)**

ναί, δις τόσον πῶμ' ὅσον ἄν ἐξ ἄσκοῦ ῥυῆ.

**Romagnoli (v. 147)**

Come lo mesci, si riempie a doppio.

**Pirandello (vv. 160-1)**

Sceccu! Quest'otri, appena la sdivachi, si rifà china, sùbbitu, da sé<sup>26</sup>.

25. La rima solo/monòcolo è una *rima per l'occhio*, cioè una rima nella quale l'identità nella parte finale di due versi è grafica, ma non fonetica. Cfr. BELTRAMI 2002, p. 84.

26. «Somaro! Quest'otri, non appena la svuoti si rifà piena, sùbbito, da sé.»; qui la traduzione italiana di GALLATO

Ulissi comincia con una sonora esclamazione («sceccu!», ‘asino’; innovazione pirandelliana) e cerca subito di convincere Silenu allo scambio. In questo passo Pirandello estremizza la traduzione di Romagnoli, un po' ambigua in questo caso rispetto al testo in greco: il v.147 fa riferimento infatti alla necessità dei Greci di mescolare il vino con l'acqua<sup>27</sup>. Romagnoli crea un'ambiguità di senso che risolverà due versi dopo. Pirandello coglie l'occasione però per portare avanti il suo piano di scadimento del dramma verso il popolareggiante e campestre, scrivendo senza alcuna ambiguità di un otre magico, il quale, non appena svuotato, si riempirebbe di nuovo da sé. La risposta di Ulissi in si conforma quindi alle sempreverdi credenze popolari, sempre ricche nelle loro storie di oggetti magici, fortunati tesori, demoni vari, fenomeni soprannaturali e via dicendo. A confermarcelo è la risposta di Silenu, tutta intrisa, in Pirandello, di ingenuità popolaresca:

**Euripide (v. 148)**

καλήν γε κρήνην εἶπας ἠδειάν τ' ἐμοί.

**Romagnoli (v. 148)**

Ah, gusto mio! Bella fontana, dici.

**Pirandello (v. 162)**

Veru è? Chi dici? Comu una funtana?

Silenu è in questo caso un credulone. Ben diversa è la sua risposta in Euripide (e quindi anche in Romagnoli), dove si fa un semplice apprezzamento della *fonte*, cioè dell'otre di cui si sta parlando.

Che Pirandello abbia voluto estremizzare e cambiare il senso di questa scena, lo capiamo con certezza dal verso successivo:

**Euripide (v. 149)**

βούλη σε γεύσω πρώτον ἄκρατον μέθυ;

**Romagnoli (v. 149)**

Ne vuoi prima gustare un sorso pretto?

**Pirandello (v. 163)**

Nni voi prima assaggiari un sorsellinu?

Romagnoli traduce letteralmente ἄκρατον con «pretto». È da qui che possiamo sciogliere l'ambiguità di Romagnoli del v. 147. Che il mondo greco mescolasse il vino con l'acqua era (ed è) ben noto a tutti, e al «pretto» di Romagnoli anche Pirandello non deve aver avuto dubbi interpretativi. E invece Pirandello, per fugare ogni ambiguità e insistere sul carattere magico dell'otre, omette del tutto la traduzione di ἄκρατον.

---

2017 è volutamente sicilianizzata: cfr. *Ibidem*, p. XXIX).

27. Se πῶμα si riferisce alla soluzione finale di acqua e vino, la risposta di Ulisse alluderebbe quindi alle dosi per la mistione, cioè ad un rapporto di uno ad uno, una «miscela decisamente forte, e estranea per questo alle normali pratiche simposiali ateniesi», cfr. NAPOLITANO 2003, pp. 109-10.

## LA LINGUA DEI PERSONAGGI

### *Silenu*

Quanto detto vale per il dramma nella sua totalità. Ma nello specifico, Pirandello usa la marcatura linguistica per caratterizzare le sue maschere e conformarle a tipi umani ben precisi.

Silenu può sembrare linguisticamente poco marcato in fase di traduzione, ma è solo un'apparenza: le sue movenze popolareggianti e campestri sono in buona parte dovute al Pirandello autore, più che al traduttore.

Abbiamo già analizzato il prologo iniziale e abbiamo visto come Silenu sia già a partire dai primi versi un rozzo popolano anche nelle eroiche imprese di cui si vanta. È il tipico siciliano opportunista, un ingenuo che vorrebbe farsi furbo (come nel caso dell'otre magico). Sull'opportunismo di Silenu poco si dovrebbe dire, giacché anche il personaggio euripideo, effettivamente, lo è. Pirandello però gli dona delle movenze che sono in tutto e per tutto tipiche del codice linguistico siciliano:

#### **Euripide (v. 132)**

οὐκ οἶδ', Ὀδυσσεῦ: πᾶν δέ σοι δρώημεν ἄν.

#### **Romagnoli (v. 132)**

Non lo so. Ma per te s'iam pronti a tutto.

#### **Pirandello (v. 144)**

N' 'o sacciu, no. Ma s'è cosa ca pozzu<sup>28</sup>...

Il Sileno euripideo afferma perentorio che lui e i suoi figli sarebbero «pronti a tutto» per il sovrano d'Itaca; Silenu al contrario non si sbilancia affatto e cerca, alla stregua di un mafioso dozzinale<sup>29</sup>, di farsi intendere senza dire, abbandonandosi all'aposiopesi. È un piccolo affarista, un popolano abituato alle truffe arretrate da parte degli altri che cerca ingenuamente di difendersi preventivamente, provando ad usare un linguaggio da bassifondi<sup>30</sup>.

In Silenu troviamo inoltre alcuni riguardi linguistici che sembrano echeggiare dei passi di *Liola* (o forse sarebbe meglio dire che, cercando di imitare dei moduli tipici del parlato siciliano più verace, Pirandello crea effetti simili in entrambe le opere). Ad esempio:

#### **Euripide (vv. 82-83)**

σιγήσατ', ὧ τέκν', ἄντρα δ' ἐς πετρηρεφῆ  
ποιμνας ἀθροῖσαι προσπόλους κελεύσατε.

#### **Romagnoli (vv. 80-81)**

Zitti, figliuoli. Ed imponete ai servi  
di radunar le greggi entro lo speco.

#### **Pirandello (vv. 89-90)**

Jamu, picciotti, ohè, faciti tràsiri  
a li crīati 'i pècuri intra 'a grutta<sup>31</sup>.

La traduzione di Pirandello si discosta da quella di Romagnoli, che invece traduce alla lettera Euripide. La risposta di Silenu è tutta popolareggiante e sembra riecheggiare tante frasi simili

28. «Non lo so, no. Ma se c'è qualcosa che posso fare...».

29. «Sileno, è mafioso e quindi usa mezze parole... lascia intendere, lascia supporre»; CAMILLERI – DE MAURO 2014, p. 42.

30. Durante la trattativa con Ulissi Silenu dirà «chi picciuli purtasti?» (v. 150) in luogo del «quattrini» (v. 138) di Romagnoli (che traduce χρυσὸν euripideo, v. 138). Il termine *picciuli* porta uno scadimento ulteriore perché è, come ben nota Pagliaro, «parola da bottegai» (PAGLIARO 1967, p. XXXII).

31. «Andiamo, ragazzi, su!, fate entrare / ai servi le pecore dentro la grotta».

che affollano il testo di *Liolà*: «va', lassàtilu, picciotti!» (p. 1448); «Picciotti, avanti, allistémunni» (p. 1452); «oh! oh! Picciotti, mi stati stunannu!» (p. 1462); «va', picciotti, va' jtivinni, ca 'un su' discursi pi vàutri!» (p. 1467).

O ancora, tratto vernacolare comune a Silenu e ai vari personaggi di *Liolà*, è la ripetizione del *ca* enfatico ad inizio frase. Silenu è il personaggio che usa maggiormente questo modulo diastraticamente basso tipico del siciliano. All'infuori delle sue battute lo troviamo solo in tre casi isolati, in cui lo pronunciano una volta Ulissi («Ca iddu»; v. 155), una volta il Ciclopu («Ca bonu»; v. 628) e una volta il Corifeu («Ca giustu, ordina tu...»; v. 703).

In Silenu il *ca* iniziale invece abbonda:

- Ca pirchè staju vidennu ddà 'na navi... (v. 92)
- Ca 'u stissu fu di mia! Poviri nui! (v. 121)
- Ca l'Etna ccà... (v. 124)
- Ca comu! 'A carni d'iddi... (v. 137)
- Ca certu! Senz'assaggiu non s'accatta! (v. 164)
- Ca chi bisognu avemu d'àutri vucchi? (v. 602)
- Ca chianciu, sì, si dici ca non mi voli! (v. 617)
- Ahi! Ca mi si fa tòssicu lu vinu! (v. 659)

E anche in *Liolà* (tenendo conto del fatto che nel girgentano il *ca* viene sostituito da *gna*). Solo per citare alcuni tra gli innumerevoli esempi:

- Gè', gna comu, vistuti accussi? (p. 1442)
- Gna s' 'u scippa di 'mmucca a la genti! (p. 1443)
- Gna si si piglià, ccà, a Mitidda, sulu pi cchistu! (p. 1444)
- Gna comu, pi carità, certu! Chi pi amuri? (p. 1460)
- Gna 'un si sta vidennu? (p. 1462)

Anche le espressioni vernacolari che abbiamo già esaminato<sup>32</sup> (*assalarma*, *ntoppari*, *beddu spicchiu*) presenti nel teatro dialettale di Pirandello solo in *Liolà* e nel *Ciclopu*, sono tutte nelle battute di Silenu (fatta eccezione per *mpapocchi* che è affidato al Ciclopu). Facciamo un breve confronto con i modelli almeno per una sola delle espressioni sopracitate:

#### **Euripide (v. 104)**

οἷδ' ἄνδρα, κρόταλον δριμύ, Σισύφου γένος.

#### **Romagnoli (v. 104)**

La progenie di Sisifo? Quel bindolo?

#### **Pirandello (vv. 114-15)**

Di la razza di Sisifu? Ah, tu si ddù beddu spicchiu<sup>33</sup>?

Per l'ennesima volta la dipendenza da Romagnoli appare scontata sia nella sintassi che nella traduzione di κρόταλον: il 'chiacchierone' nella traduzione italiana diventa un «bindolo», un uomo abile nei raggiri. Pirandello segue il modello italiano ma lo scadimento è totale ed è reso con una tipica espressione eufemistica vernacolare.

32. Cfr. *supra*, al § I.

33. «Della razza di Sisifo? Ah, tu sei / quel gran furfante?».

Silenu è dunque una figura estremamente funzionale allo scadimento del registro stilistico del dramma verso il campestre e il popolareggiante. È nella figura di Silenu (e dei satiri in generale) che Pirandello concentra gli elementi linguistici più veraci e vernacolari.

### *Ciclopu*

Il personaggio del Ciclopu è il personaggio forse più frainteso dalla letteratura critica<sup>34</sup>. Eletto come la maschera più interpolata da Pirandello verso categorie marcatamente *pirandelliane*, ad una collazione attenta tra i tre testi (greco, italiano, siciliano) risulta invece essere la maschera più fedele al modello. Negli esempi solitamente addotti dalla critica, non c'è nulla del Pirandello *autore*: le soluzioni traduttorie dipendono tutte dal modello e sono quindi scelte da *traduttore*<sup>35</sup>.

Ad esempio, «pappannumi» e «a panza all'aria» (due degli esempi usati da Pagliaro per descrivere «l'espressività popolare» del Ciclopu modellata da Pirandello) non sono affatto innovazioni pirandelliane:

#### **Euripide (vv. 323-27)**

[...] ὅταν ἄνωθεν ὄμβρον ἐκχέη,  
ἐν τῇδε πέτρᾳ στέγν' ἔχων σκηνώματα,  
ἢ μόσχον ὀπτὸν ἢ τι θήρειον δάκος  
δαινύμενος ἐστιῶ τι γαστέρ' ὑπίαν  
εἶτ' ἐκπιὼν γάλακτος ἀμφορέα πλέων).

#### **Romagnoli (vv. 340-49)**

[...] Perché quando l'amico  
di lassù versa pioggia, io sto al riparo  
in questa grotta: e lì, pappando qualche  
vitello arrosto, e qualche buon boccone  
di selvaggina, mi consolo il buzzo,  
a pancia all'aria; e poi ci bevo sopra  
una secchia di latte...

#### **Pirandello (vv. 360-66)**

[...] Quannu iddu, d'ò celu,  
fa chiòviri, iu mi staju ccà, riparatu  
nt' 'a me' grutta; e, pappànnumi ddà quarchi  
vitidduzzu di latti o, metti, quarchi  
quartu di sirvaggina, mi consolu;  
mi jettu a panza all'aria; poi cei vivu  
supra una bedda mastrellla di latti...

«Pappannumi» e «a panza all'aria» derivano inequivocabilmente dal modello italiano «pappando» e «a pancia all'aria». L'enfaticizzazione della golosità nella *pappare* è quindi un'innovazione di Romagnoli, non di Pirandello, mentre lo stare 'a pancia all'aria' è un'immagine già euripidea (γαστέρ' ὑπίαν<sup>36</sup>).

Il Ciclopu è certamente caratterizzato come un gretto campagnolo siciliano, ma per rendere ciò Pirandello si è dovuto sforzare molto poco, limitandosi difatti ad accentuare talvolta il carattere scurrile e campestre del suo personaggio. Ad esempio con l'uso di parole come «scramuceddu» ('agnellino appena nato'; v. 351) per l'«ometto mio» (v. 334) di Romagnoli, il già citato

34. Si vedano PAGLIARO 1967, p. XXXI; MAZZAMUTO 1978, p. 247.

35. In MAZZAMUTO 1978, tra l'altro, il rischio di sovrinterpretazione è grande. Prendiamo ad esempio quando Mazzamuto afferma che il Ciclopu significherebbe la «gridata denuncia siciliana delle proprie sofferenze («Sugnu mortu!»): oltre a chiederci per quale motivo un semplice «Sugnu mortu!» potrebbe essere qualificato come una «denuncia siciliana», andrebbe notato che il testo pirandelliano non è altro che la traduzione del testo di Romagnoli («Sono morto»; v. 724), che a sua volta traduce l'inequivocabile ἀπωλόμην («Sono morto»; v. 668) euripideo.

36. Per una sintesi di un'interpretazione diversa che riconduce l'espressione γαστέρ' ὑπίαν al linguaggio specialistico della medicina cfr. NAPOLITANO 2003, p. 125.

«mparòcchi» ('finzione, cosa sciocca'; v. 353) per il «fanfaronate e belle frasi» (v. 336) della traduzione italiana, e soprattutto:

**Euripide (vv. 327-28)**

[...] πέπλον  
κρούω, Διὸς βρονταῖσιν εἰς ἔριν κτυπῶν<sup>37</sup>.

**Romagnoli (vv. 349-50)**

[...] e avvento peti  
e coi miei tuoni tengo testa a Giove.

**Pirandello (vv. 367-69)**

[...] e tiru certi pìrita all'urvigna,  
pìrita, ca li trona di lu patri  
Giovi mi fannu ridiri<sup>38</sup>.

Romagnoli segue l'interpretazione più comune del passo rendendo con «avvento peti» lo 'scuotere il manto' (πέπλον κρούω)<sup>39</sup>. Pirandello rende decisamente ancora più basso il registro colorando i «pìrita» ('peti') con una qualificazione olfattiva intensa («all'urvigna»), e riprende il termine «pìrita» al verso successivo, espandendo tutto l'enunciato originale di un paio di versi, con l'effetto quindi di accrescere l'importanza del passo all'interno della *rhexis*.

Altro esempio notevole di scurrilità è il rimprovero che il Ciclopu muove a Ulissi per l'αἰσχρὸν στράτευμα (v. 283), la 'spedizione disgraziata', ai vv. 309-311 («Robba di pigghiarivi / a naticati!»)<sup>40</sup>.

Sono pochi gli altri passi significativi in cui il Ciclopu è marcato linguisticamente in diastratia: «frusteri» (v. 300; variante più bassa di *forasteri/furisteri*<sup>41</sup>), «bringhisi» (v. 571; sullo stesso livello diastratico di *frusteri*), l'ipersicilianismo «decuru» (v. 589), l'aggiunta pirandelliana «amaru tia»<sup>42</sup> (v. 615) e le solite interpolazioni sintattiche sul modello sicilianizzante.

Dunque Pirandello non crea un *suo* personaggio con il Ciclopu. Semmai è vero il contrario: Pirandello deve essere stato attratto verso l'opera euripidea proprio dal personaggio del Ciclope, riconoscendo in quella maschera una *sua* maschera. A conferma di ciò abbiamo una testimonianza<sup>43</sup> in cui Pirandello stesso fa proprie alcune parole del Ciclope euripideo in un articolo dal titolo *Margutte*<sup>44</sup> del 18 giugno 1918: qualche mese prima cioè della pubblicazione dei primi versi tradotti (Novembre 2018). Pirandello allora non fa altro che accogliere la maschera del Ciclope nella sua intrezza e spingere il pedale della *rusticitas* quanto basta in certi punti. Perciò se leggiamo solo il testo in siciliano, la figura del Ciclopu sembra essere stata cucita *ex novo* da Pirandello stesso sul modello antropologico di un gretto campagnolo siciliano; se lo confrontiamo con il modello, invece, potremo notare che i debiti nei confronti di esso sono abbondanti, più di quanto magari ci si potesse aspettare<sup>45</sup>.

37. «Mi metto a percuotermi il manto, / rumoreggiando in gara con i rombi / di Zeus».

38. «e sparo certe scorregge di un fetore! / scorregge, che al confronto i tuoni del padre / Giove mi fanno ridere».

39. Per altre interpretazioni cfr. NAPOLITANO 2003, p. 125.

40. Romagnoli traduce con «vituperose gesta» (v. 298). In Pirandello troviamo invece un becero rimprovero che vale sia per i bambini (la *naticata* è la punizione dei bambini per antonomasia) sia, per traslato, per gli adulti (ad evidenziare la vena puerile del loro comportamento).

41. Ma altrove dirà anche «forasteri» (v. 355).

42. È anche in bocca a Silenu al v. 96: «amaru ad'iddi!».

43. Già riportata in FAVARO 2008, p. 55.

44. Ora in TAVIANI 2006, pp. 1062-63.

45. Si potrà obiettare che il Ciclope euripideo avesse invece qualcosa di estremamente raffinato, oltre alla mo-



*Lo scadimento totale: Ulissi*

Il caso sicuramente più complesso è quello di Ulissi. È lui il personaggio cruciale per lo scadimento totale del dramma, proprio perché è quella maschera che, per mantenere lo statuto paratragico del dramma satiresco, avrebbe dovuto mantenere intatta la sua *lexis* tragica. Data la sua complessità, l'analisi della maschera di Ulissi merita una trattazione a parte, da svolgere, però, in altra sede. Qui si daranno perciò delle brevi indicazioni che possano completare e comprovare quanto detto finora.

Anche Ulissi è marcato attraverso il sapiente uso della lingua, ma ad una prima lettura, almeno fino alla metà del dramma, il personaggio pirandelliano non sembra poi così distante dai suoi modelli.

A partire dal suo ingresso sulla scena:

**Euripide (vv. 96-101)**

ξένοι, φράσαιτ' ἄν νᾶμα ποτάμιον πόθεν  
 δίψης ἄκος λάβοιμεν εἴ τέ τις θέλει  
 βορὰν ὁδησαι ναυτίλοις κεχρημένοις;  
 τί χρῆμα; Βρομίου πόλιν ἔοιγμεν ἐσβαλεῖν:  
 Σατύρων πρὸς ἄντροις τόνδ' ὄμιλον εἰσορῶ.  
 Χαίρειν προσεῖπον πρῶτα τὸν γεραίτατον.

**Romagnoli (vv. 94-101)**

Indicar ci sapreste, amici, dove  
 scorra l'acqua d'un fiume, onde s'attinga  
 refrigerio alla sete, e se alcun vuole  
 vendere provvigioni ai navicchieri?  
 [movimento di sorpresa]  
 Ma che? Di Bromio alla città, mi sembra,  
 di gittar l'onde! Tanta schiera io veggo,  
 presso all'antro, di satiri. Salute  
 al più vecchio di voi, per prima, io dico.

**Pirandello (vv. 102-11)**

Amici,  
 per favuri, vulissivu 'nsignàricci  
 quarchi deflussu d'acqua pi smorzàrinni  
 la siti chi nn'avvampa, e – peracasu -  
 quarchedunu di vàutri voli vinniri  
 quarchi provvista a nàutri navicanti?  
 [attu di sorpresa]  
 Oh, ma chi è? Chi forsi nn'ha jittatu  
 lu mari a la città di Bròmiu? Vidu  
 tanta bella cumparsa ccà di sàtiri  
 vicinu a la spilunca. - A lu cchiù vecchiu  
 iu dicu: - Salutamu!

In Euripide il tono è decisamente sostenuto: νᾶμα ποτάμιον e δίψης ἄκος sono «perifrasi ricercate e solenni<sup>46</sup>». Lo stesso si potrebbe dire di tutto il v. 101. Unica eccezione è il colloquialismo τί χρῆμα; («che roba è questa?»; v. 100), che però non allontana il passo dalla *lexis* tragica. Romagnoli rispetta in tutto e per tutto il registro stilistico del testo greco: generalmente solenne, con uno scarto netto al v. 98 («Ma che?»), scarto preannunciato dalla didascalìa che lui stesso inserisce (come del resto aveva già fatto nel prologo di Sileno).

Pirandello mantiene una sintassi stilisticamente alta, senza abbandonarsi mai all'andamento popolareggiante e campestre, come accade invece per Sileno e per il Ciclopu. Anche nella scelta del

---

struosa rozzezza, che in Pirandello invece scompare totalmente: Polifemo in Euripide sembra conoscere la poesia eolica, la storia, si dedica ad attività tipiche degli aristocratici di V secolo (attività venatoria, amori omosessuali; cfr. MASTROMARCO 1998). Ma ciò torna sempre a riprova del fatto che Pirandello non si sia mai avvicinato al testo da *filologo*.

46. NAPOLITANO 2003, p. 105.

lessico non si discosta troppo dal modello italiano, e alcuni nessi si mantengono diastraticamente molto alti, come in «la siti chi nn'avvampa», una modifica pirandelliana dipendente dal «refrigerio alla sete» di Romagnoli che sembra essere tolta dalla più altra tradizione letteraria siciliana. Gli unici colloquialismi che possiamo riscontrare sono «Oh, ma chi è?» (già colloquiale in Euripide, come abbiamo visto, e quindi anche in Romagnoli) e il «ccà» deittico al v. 109. Eppure la figura di Ulissi già ad una prima lettura non ha nulla della tragicità dei suoi *alter ego*. Il motivo<sup>47</sup> è ben evidente: lasciando un impianto lessicale e sintattico alto, Pirandello agisce sulla *fonetica* delle parole scelte, tutta votata all'italianizzazione del dialetto. Ecco allora che le parole siciliane diventano molto goffamente quasi italiane: «per favuri», «quarchi deflussu», «smorzàrinni», «peracasu», «quarchedunu», «quarchi provista»<sup>48</sup>. Dopo la didascalia aggiunta da Romagnoli e mantenuta da Pirandello, Ulissi attenua questo dialetto *arrotondato*<sup>49</sup>, e torna a parlare una più lineare lingua di *koinè*, molto probabilmente per lo stupore e la meraviglia arrecati dalla visione dei satiri, che gli impediscono di darsi delle ulteriori arie. Già da qui possiamo capire che la parlata italianizzata di Ulissi arriverà solo in certi momenti, quando cioè l'eroe cerca di mettersi in mostra e vuole imporre la propria autorità.

Questo processo di italianizzazione del siciliano si alterna ad una normale lingua di *koiné* fino a quando Ulissi non assiste all'uccisione dei suoi compagni:

#### **Euripide (vv. 396-404)**

ὥς δ' ἦν ἔτοιμα πάντα τῷ θεοστυγεῖ  
 Ἄιδου μαγείρῳ, φῶτε συμμάρψας δύο  
 ἔσφαζ' ἑταίρων τῶν ἐμῶν ῥυθμῶ τι,νι,  
 τὸν μὲν λέβητος ἐς κύτος χαλκήλατον  
 τὸν δ' αἶ, τένοντος ἀρπάσας ἄκρου ποδός,  
 παίων πρὸς ὄξυν στόνυχα πετραίου λίθου  
 ἐγκέφαλον ἐξέρρανε: καὶ καθαρπάσας  
 λάβρω μαχαίρᾳ σάρκας ἐξώπτα πυρί,  
 τὰ δ' ἐς λέβητ' ἐφῆκεν ἔψεσθαι μέλη.

#### **Romagnoli (vv. 430-39)**

Poi, quando tutto pronto fu, l'atroce  
 cuoco d'inferno, afferrò due de' miei  
 compagni, e li ammazzò: questo nel cavo  
 d'un bacile di bronzo; e quello, presolo  
 per un calcagno, lo sbattè sull'aspra  
 sporgenza d'una rupe, e gli schizzò  
 fuori il cervello; e, fatto a brani il corpo  
 con un ferro affilato, ne gittò  
 parte a lessar nella caldaia, e parte  
 ne mise ad arrostitire.

#### **Pirandello (vv. 455-64)**

E allura affirò a dui  
 d' i me' cumpagni, e l'ammazzò. Scannatu  
 unu, accussi, cu 'u coddu stisu supra  
 un vacili di brunzu; e l'òtru... ah, l'òtru  
 l'agguantò p'un carcagnu e lu sbattìu  
 supra li scagghi d'un pitruni – (fora  
 cci sgriccìò tuttu 'u ciriveddu!) - poi  
 lu fici a pezzi, e parti li jittò,  
 pi farli a brodu, nt'a quadara, e parti  
 si li misi ad arrùstiri<sup>50</sup>.

47. Già anticipato da PAGLIARO 1967, pp. XXVIII-XXIX (che però non ne analizza le specificità contestuali) e brevemente da CAMILLERI 2002 pp. 110-11.

48. Sbaglia CAMILLERI 2002, p.110, nell'affermare che «cità» sia un italianismo: *cità* è attestato nei vari lessici (cfr. TRAINA 1868 ma anche il più recente PICCITTO-TROPEA 2002).

49. Uso una definizione desunta dalla premessa a *Liola* di PIRANDELLO 1917: «dialetto borghese che, con qualche goffaggine, appena appena arrotondato, diventa lingua italiana, cioè quella certa lingua italiana parlata comunemente, e forse non soltanto dagli incolti, in Italia».

50. «E allora afferra due / dei miei compagni e li ammazza. Scannato / uno, così con il collo steso sopra / una bacinella di bronzo; e l'altro... ah , l'altro / lo afferra per un calcagno e lo sbatte sopra / gli spuntoni di una roccia

Ulissi, rispetto ai suoi modelli, è molto più spaventato e concitato. In un momento del genere sa solo raccontare la vicenda in modo nudo e crudo, senza orpelli di alcun genere. È per questo che Pirandello omette volutamente l'epiteto euripideo ἄιδου μάγειρος che Romagnoli invece aveva mantenuto («l'atroce cuoco d'inferno»). E la dovizia di particolari non si fa attendere: laddove Romagnoli scrive solamente «questo nel cavo / d'un bacile di bronzo» Pirandello espande tutto l'enunciato, frammentando la frase sintattica in tre versi: «Scannatu / unu, accussi, cu' u coddu stisu supra / un vacili di brunzu». L'enunciato così allargato e dal ritmo più stentato, è seguito poi da un'aggiunta particolarmente patetica di Pirandello: «e l'äutru... ah l'autru».

Il discorso continua a frantumarsi e allo stesso tempo ad espandersi anche nell'altra sezione di questo lungo monologo (vv. 472-503), sempre attraverso innovazioni pirandelliane particolarmente enfatiche che non hanno alcun riscontro nel modello: «ruttannu, lu porcu» (v. 473), «Ah si? Cci pigghi / gustu? - dicu tra mia» (v. 483-4), «[...] e ch'era chista / la via pi farì prestu la vinnitta / d'i me cumpagni» (vv. 484-7)<sup>51</sup>. Sono tutte incidentali che spezzano ulteriormente la sintassi e che allo stesso tempo estendono pateticamente il discorso.

Anche sul piano lessicale Ulissi usa in questa sezione dei termini poco controllati: «porcu» (v. 473), «si la calumò» (v. 480; è diastraticamente basso per «e manda giù» di Romagnoli, v. 453), «trippiari cu li Najadi!» (v. 496; 'ballare, saltellare': è più triviale e popolare, laddove Romagnoli scrive semplicemente «viver [...] insieme con le Naiadi?», v. 469).

L'ultimo registro della lingua di Ulissi che manca all'appello è una lingua elevata in diafasia, negli unici due momenti in cui Ulissi invoca l'aiuto della divinità con due distinte preghiere (vv. 398-409; vv. 670-680)<sup>52</sup>.

La lingua di Ulissi sembra allora distribuirsi su tre piani linguistico-stilistici ben marcati e differenti tra loro<sup>53</sup>: il dialetto arrotondato, il dialetto tragico delle preghiere e il dialetto diafasicamente basso.

Il dialetto arrotondato ricorre esclusivamente in momenti ben precisi. L'uso di questa lingua sembra avere come fine il raggiungimento da parte di Ulissi di una maggiore credibilità con gli altri interlocutori<sup>54</sup>:

- Ingresso di Ulissi: si presenta a degli stranieri, e si presenta come il sovrano d'Itaca (vv. 102-114);
- Compravendita tra Ulissi e Silenu (vv. 160-173): Ulissi cerca di convincere Silenu;
- Ingresso del Ciclopu: Ulissi si difende dalle accuse di Silenu (vv. 273-281);
- Ulissi espone il piano per l'accecamento del Ciclopu ai satiri, impone il silenzio e assume il ruolo di *leader* (vv. 539-545);
- Ulissi cerca di convincere il Ciclopu a non andare a bere con i fratelli (vv. 581-600; 636-643);
- Ulissi sprona i satiri all'azione (vv. 660-666).

---

– (fuori / gli schizza tutto il cervello!) - poi / lo fa a pezzi, e alcune parti le butta, / per farle a brodo, nel calderone, e altre / le mette ad arrostire».

51. «Ruttando, il porco» (v. 473); «e la tracanna» (v. 480); «a ballare con le Najadi» (v. 496).

52. Cfr. GALLATO 2017, p. 118, vv. 398-409; p. 121, vv. 670-80.

53. Escludo qui a fini pratici la lingua di *koiné* meno marcata in diafasia, come quella della sticomitia iniziale con Silenu o quella del monologo di Ulissi mentre cerca di convincere il Ciclope a non compiere un empio pasto (vv. 312-45).

54. Per un'attenta disamina del testo nei passi citati si rimanda al *Commento* in GALLATO 2017.

Il dialetto diafasicamente basso è dunque la vera lingua di Ulissi, che si mostra allora come un normalissimo popolano, forse più un paesano che un contadino (ha poco a che vedere con la *rusticitas* del Ciclopu, per esempio). Al polo opposto, in diafasia, troviamo la lingua elevata delle preghiere. Che Ulissi sappia recitare delle preghiere con un registro linguistico adeguato non deve stupirci: anche le liturgie tradizionali dialettali rispettano in diafasia la materia sacra trattata. Qualsiasi popolano sarebbe in grado di recitarle, e Ulissi, anche se svuotato della sua tragicità, è pur sempre il sovrano d'Itaca.

Ma allora, che ruolo attribuire al dialetto arrotondato? Si potrebbe pensare che l'avvicinamento alla lingua tetto possa elevare il dialetto in diafasia, ma qui il rapporto con la lingua tetto è ambiguo: nessuno dei personaggi parla in italiano e nessuno deve “imborghesire” il dialetto per reali necessità comunicative.

Solo il confronto con altri personaggi dialettali pirandelliani può svelarci le implicazioni etiche del dialetto arrotondato. E l'unico caso analogo di una lingua arrotondata, usata senza reali necessità di comunicazione, è quella del bidello Nittu in *Pensaci, Giacominu!*. Nittu, esclusivamente sicilianofono, arrotonda il dialetto solo in alcuni momenti per cercare di far valere la sua autorità, in quanto legittimo suocero, sul Professor Toti (che parla in siciliano: non c'è dunque reale necessità comunicativa). È un un bidello che prova a far valere le sue ragioni su un suo superiore provando a parlare una lingua che non conosce, se non per ricezione passiva. L'umorismo e il grottesco nascono proprio dal tentativo del personaggio di elevarsi attraverso una parlata pseudo-italiana. E quando la situazione si farà più concitata, Nittu tornerà a parlare un dialetto diastraticamente basso, proprio come fa Ulissi.

Ecco allora che il dialetto arrotondato si svela come lingua grottesca e dal valore deteriore per il personaggio che la usa: ecco che Ulissi, il sovrano d'Itaca, scade alla stregua del bidello piccolo-borghese Nittu.

Pirandello ottiene così, grazie al sacrificio dell'eroe, la sua farsa satiresca in siciliano.

**BIBLIOGRAFIA**

- BARBINA 1998 = A. Barbina, *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Roma 1998.
- BELARDINELLI 1998 = *Tessere: frammenti della commedia greca: studi e commenti*, a cura di A. M. Belardinelli et al., Bari 1998.
- BELTRAMI 2002 = P. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna 2002.
- CAMILLERI 2002 = A. Camilleri, *L'ombrello di Noè*, Milano 2002.
- CAMILLERI – DE MAURO 2014 = A. Camilleri – T. De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari 2014.
- D'AMICO 1986 = L. Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di A. D'Amico, vol. I, Milano 1986.
- DI BENEDETTO 1961 = V. Di Benedetto, “Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide”, in *Hermes* 89, 3, 1961: 298-321.
- FAVARO 2008 = A. Favaro, “Oltre l'antro, 'U Ciclopu... 'annurvatu'. Pirandello nella traduzione della traduzione di Euripide”, in *Pirandelliana* 2, 2008: 40-57.
- FORTINI 2011 = F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, Macerata 2011.
- GALLATO 2017 = L. Pirandello, *'U Ciclopu*, a cura di P. L. Gallato, Roma 2017.
- LO VECCHIO MUSTI 1960 = L. Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano 1960.
- MASTROMARCO 1998 = G. Mastromarco, *La degradazione del mostro. Le maschere del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a. C.*, in BELARDINELLI 1998: 9-41.
- MILIOTO 1981 = L. Pirandello, *La parlata di Girgenti*, trad. di Stefano Milioto, Firenze 1981.
- MONACO 1992 = G. Monaco, “U Ciclopu”, in *PAN*, Palermo 1992: 331-337.
- MURRAY 1902 = *Euripidis Fabulae*, ed. G. Murray, Oxonii 1902.
- NAPOLITANO 2003 = Euripide, *Ciclope*, a cura di M. Napolitano, Venezia 2003.
- NENCIONI 1983 = G. Nencioni, *Tra grammatica e retorica: da Dante a Pirandello*, Torino 1983.
- PAGLIARO 1967 = L. Pirandello, *'U Ciclopu*, a cura di A. Pagliaro, Firenze 1967.
- PICCITTO 1959 = G. Piccitto, “Il siciliano dialetto italiano”, in *Orbis* VIII, 1959: 181-197.
- PICCITTO – TROPEA 2002 = G. Piccitto - G. Tropea, *Vocabolario siciliano*, Catania-Palermo 1977-2002.
- PIRANDELLO 1917 = L. Pirandello, *Liolà: commedia campestre in tre atti*, Roma 1917.
- PIRANDELLO 1973 = L. Pirandello, *Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*, Pisa 1973.
- PIRANDELLO 2007 = L. Pirandello, *Maschere Nude*, vol. IV, Milano 2007.
- ROMAGNOLI 1911 = *Il Ciclope di Euripide; tradotto in versi italiani con un saggio sul dramma satiresco da Ettore Romagnoli*, Firenze 1911.

ROSSI 1972 = L. E. Rossi, “Il dramma satiresco attico – Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico”, in *Dialoghi di Archeologia* 6, 1972: 248-302.

ROSSI 1991 = L. E. Rossi, “Il dramma satiresco”, in *Dioniso* LXI, 1991: 11-24.

RUFFINO 2001 = G. Ruffino, *Sicilia*, Bari 2001.

SERRAO 1969 = G. Serrao, “La parodo del «Ciclope euripideo»”, in *Museum Criticum* IV, 1969: 50-62.

TAVIANI 2006 = L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano 2006.

TRAINA 1868 = A. Traina, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo 1868.

VARVARO 2007 = L. Pirandello, *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. Varvaro, in PIRANDELLO 2007.