

# On Pirandello's versions of *Liola*

Laura LEPSCHY\*

University College London  
a.lepschy@ucl.ac.uk

Recibido: 14/12/2008

Aceptado: 4/02/2009

## ABSTRACT<sup>1</sup>

Pirandello's interest in his Sicilian dialect, which was the theme of his dissertation, appears in many of his masterpieces. Some of them, like *Liola*, were written first in dialect and then translated into Italian by Pirandello himself. In this paper the first version and his close Italian translation (1928) are compared with the 1937 Italian stage version, which is a complete recreation of the play. This analysis will highlight the Pirandellian obsession to get better translations of his dialectal texts in order not to their colour and spontaneity.

**Key words:** Pirandello, *Liola*, Sicilian dialect, Italian versions.

## RESUMEN

El interés de Pirandello por el dialecto siciliano de Agrigento, que fue el objeto de su tesis, se manifiesta en muchas de sus obras. De hecho, algunas de ellas, como *Liola*, conocieron una primera versión en dialecto y luego una traducción al italiano realizada por el propio Pirandello. En este trabajo se compara la primera versión de la obra junto a su traducción literal de 1928 con la versión italiana de 1937, que es una recreación completa. Este análisis pone de manifiesto la obsesión pirandelliana por obtener mejores traducciones de sus textos dialectales, de modo que no perdieran su colorido y espontaneidad.

**Palabras clave:** Pirandello, *Liola*, dialecto siciliano, versiones italianas.

Before passing to an analysis of a passage from the opening of *Liola*, in its different versions, in dialect and in Italian, I want to set the study in context. First of course, we should remember that Pirandello's 1881 doctorate, awarded at the University of Bonn, was for his dissertation on the sound system of his own Agrigento

---

\* Departament of Italian. University College London. Gower Street. London WC1E 6BT. UK.

<sup>1</sup> This is the re-elaborated text of the lecture I gave on May 7, 2007 at the Departamento de Filología Italiana of the Universidad Complutense of Madrid. I am very grateful to Prof. Elisa Martínez Garrido for inviting me and for suggesting that I submitted this article to their journal.

dialect (*Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*)<sup>2</sup>. Then we should recall that various of his plays were written both in dialect<sup>3</sup> and in Italian. In 1916 he wrote *Pensaci*, *Giacuminu* and *Liolà*, in 1917 '*A birritta cu' i ciancianeddi* and '*A giarra*, all of which later appeared also in Italian<sup>4</sup>. First in Italian and then in dialect he wrote *Lumie di Sicilia*, *La morsa*, *La patente*, *Tutto per bene*, and he also translated into Sicilian Euripides' *Cyclops* (making use too of Ettore Romagnoli's Italian translation) and E. L. Morselli's *Glauco*. In his «*Liolà di Luigi Pirandello fra il dialetto e la lingua*» Alberto Varvaro points out that the years between 1915 and 1921, in which Pirandello was experimenting with the dialect, were a period when Sicilian theatre was very popular in Italy and that at the same time, as early as 1916, Pirandello began to be successful with plays in Italian like *Così è (se vi pare)*, *All'uscita*, *L'uomo, la bestia e la virtù* and *Il giuoco delle parti*, so that for a while he proceeded along parallel dialect and Italian lines, and *Liolà* is an example of this double production<sup>5</sup>. Here we must also recall that many years earlier, in his 1909

<sup>2</sup> It was re-published in the original, with a preface by Giovanni Nencioni, Pisa, Edizioni Marlin, 1973, and in Italian, with an introduction by Stefano Milioto with the title *La parlata di Girgenti*, translation by S. Milioto, with the collaboration of S. Castellana and M. Trapani, Florence, Vallecchi, 1981, and again with an introduction by Giovanni Nencioni, with the title *Fonetica e sviluppo fonico del dialetto di Girgenti*, Rome, Cometa, 1984, original German text with facing Italian translation by E. Cetrangolo. On Pirandello's thesis see also Pietro Mazzamuto, «Pirandello dialettologo», in *Nuovi Quaderni del Meridione*, VIII, n. 32, October-December 1970, pp. 457-470.

<sup>3</sup> *Liolà* was written, as we shall see later, in Pirandello's own dialect of Agrigento. To define the language of the other Sicilian plays is more complicated. On this see the section *La lingua* in Alberto Varvaro's *Premessa* to Pirandello's *Opere teatrali in dialetto*, ed. by A. Varvaro, with an introductory essay by A. Camilleri, in L. Pirandello, *Maschere nude*, IV, Milan, Mondadori (I Meridiani), 2007, pp. 1298-1309.

<sup>4</sup> F.V. Nardelli in his *L'uomo segreto: vita e croce di Luigi Pirandello*, Milan, Mondadori, 1938, pp. 232-233, suggests that Pirandello's *Pensaci*, *Giacomino* and *Il berretto a sonagli* were translated into dialect by Angelo Musco: «In un anno, commedie ne scrisse nove. *Pensaci*, *Giacomino* in tre giorni: e la dette a Musco che la voltò in siciliano, come fece del *Berretto a sonagli*, che seguì. *Liolà* fu scritta direttamente in siciliano». For a correction to this statement, see Varvaro's notes to the Sicilian plays, cit., especially pp. 1806-1807 and 1820 ff.

<sup>5</sup> In *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 5, 1957, pp. 346-351. On *Liolà*, in dialect and in Italian, see also Gabriella Giacomelli, «Dal dialetto alla lingua: le traduzioni pirandelliane de '*A giarra* e di *Liolà*», in *Mille. I dibattiti del Circolo linguistico fiorentino (1945-1970)*, Florence, Olschki, 1970, pp. 87-101; Alfredo Barbina, «'Fortuna' del Pirandello 'siciliano'», *Cultura e scuola*, 13, 51, 1974, pp. 20-31; Luciana Salibra, «*Liolà*: Pirandello autotraduttore dal siciliano», in *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 13, 1977, pp. 257-292; Paolo Maria Sipala, «*Liolà* dall'insuccesso al successo: ipotesi di una doppia lettura», in *Pirandello dialettale*, ed. Sarah Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo, 1983, pp. 202-217; Sarah Zappulla Muscarà, «Pirandello traduttore e autotraduttore», in *Pirandello e la parola*, ed. Enzo Lauretta, Agrigento, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000, pp. 133-142.

essay «Teatro siciliano?», in *Rivista popolare di politica, letteratura e scienze sociali*, of January 31, 1909<sup>6</sup>, he had expressed doubt as to the role of dialect theatre: «Una letteratura dialettale, insomma, è fatta per restare entro i confini del dialetto. Se ne esce, potrà esser gustata solo da coloro che di quel dialetto hanno conoscenza e conoscenza di quei particolari usi, di quei particolari costumi, in una parola, di quella particolar vita che il dialetto esprime»<sup>7</sup>. But, as Pagliaro suggests, Pirandello's views probably changed «in relazione al successo ottenuto dal teatro siciliano anche presso il pubblico settentrionale, sin dalle prime rappresentazioni nel Teatro Manzoni di Milano nel 1915, tanto che alcuni attori di esso acquistarono popolarità nazionale, insieme con i personaggi che rappresentavano»<sup>8</sup>.

When Pirandello published his Sicilian text of *Liolà*, which had first been performed at the Teatro Argentina in Rome on November 4, 1916, it was accompanied by his literal translation in Italian, and prefaced by his «Avvertenza» in which many pertinent points emerge. He states that it is written «nella parlata di Girgenti che, tra le non poche altre del dialetto siciliano, è incontestabilmente la più pura, la più dolce, la più ricca di suoni, per certe sue particolarità fonetiche, che forse più d'ogni altra l'avvicinano alla lingua italiana»<sup>9</sup>. Most dialect comedies, he goes on to explain, «presentano personaggi, usi e costumi *borghesi*, e sono scritti, o recitati, in quell'ibrido linguaggio, tra il dialetto e la lingua, che è il cosiddetto *dialetto borghese*, siciliano qui, in altri lavori del genere, piemontese o lombardo, veneto o napoletano: *dialetto borghese* che, con qualche goffaggine, appena appena arrotondato, diventa lingua italiana [...]. *Liolà*, commedia campestre, fu recitata per espressa volontà dell'autore, così com'è scritta, in pretto vernacolo, quale si conveniva a personaggi, tutti contadini della campagna agrigentina»<sup>10</sup>. Pirandello looks at the reasons why a writer may use dialect: perhaps he does not know Italian; perhaps he is afraid of not having sufficient mastery of it; perhaps he feels so rooted in his region that he wishes to use its language, or perhaps he wants to represent a reality that cannot be expressed in anything but the dialect. This last, Pirandello im-

<sup>6</sup> Reprinted in *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e con una testimonianza di Andrea Pirandello, Milan, Mondadori (I Meridiani), 2006, pp. 977-982.

<sup>7</sup> *Saggi* cit., p. 980.

<sup>8</sup> *'U Ciclopu*, dramma satiresco di Euripide ridotto in Siciliano da Luigi Pirandello, a cura di Antonino Pagliaro (Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani, I), Florence, Le Monnier, 1977, pp. xiv-xv.

<sup>9</sup> *Liolà. Commedia campestre in tre atti*. Testo siciliano e traduzione italiana a fronte, Roma, Formiggini, 1917, p. vii. The two texts have been reprinted in L. P., *Maschere nude*, I, a cura di Alessandro d'Amico. Premessa di Giovanni Macchia, Milan, Mondadori (I Meridiani), 1986, and in L. P., *Liolà*. Testo siciliano e traduzione dell'autore a fronte. Introduzione di Nino Borsellino. Prefazione, cura del testo e note di Gaspare Giudice, Milan, Garzanti, 1993. I shall quote from the Formiggini edition, referring to the others when appropriate.

<sup>10</sup> *Ibid.* In the *Maschere nude* 1986 edition (see note 9) «a personaggi» has been corrected to «ai personaggi» (p. 836).

plies, is his reason, and he ends recalling Luigi Settembrini's praise of Sicilian, and hoping that one day all Italians will be able to understand this dialect, but as that day has not yet arrived «l'autore del *Liolà* presenta qui, accanto al testo dialettale, la traduzione della commedia in una lingua italiana che vuol serbare fin dove è possibile un certo colore, un certo sapore del vernacolo nativo»<sup>11</sup>.

So the versions I will be taking are this original Sicilian text, with the close Italian translation, the first stage version in Italian (1928) and the 1937 edition (based on the version that Pirandello had prepared shortly before he died<sup>12</sup>). There is also a 1934 edition, rarely to be found in libraries (and I am grateful to the Labronica in Livorno for sending me some photocopies), which seems to correspond to the 1928 edition<sup>13</sup>. One point that strikes one at once is that there is a close Italian translation of the dialect *Liolà* and then a stage version also in Italian. This is an interesting comment on "self translation": it is one thing just to give the meaning of a text, and another to present it as an autonomous work. It is borne out by the fact that authors in command of several languages usually prefer either not to translate their own writings, or to recreate a different work in the other language<sup>14</sup>. So when looking at these two Italian versions one will want to see how Pirandello "translated" and "recreated". Even when he "translated" he sometimes felt he had to give a little help to Italian readers unaccustomed to Sicilian sayings, for example, in Act I, where the Sicilian has Gnà Carmina saying: «Veru è, povira donna Mita! Cu' l'avìa a ddiri, quattr'anni fa, ca parsi a tutti 'na fortuna... Ah! 'Sunnu beddi li pruna e li cirasi...» (p. 10), the 1917 translation gives: «È vero, povera donna Mita! Chi l'avrebbe detto, quattr'anni fa, che parve a tutti una fortuna... Ah! 'Sono belle le prugne e le cerase' (se poi manca il pane...)» (p. 11), with an addition to explain the Sicilian quotation.

It is generally agreed that Pirandello had a good ear for the spoken language. Nencioni wrote: «Un autore che autorizza la rimanipolazione infinita del testo al fine di assicurare in ogni tempo e luogo la perfetta concelebrazione del rito teatrale, e che

---

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. ix. He was also naturally aware of critics' complaints of the difficulties of the dialect following the first performance of *Liolà* on the mainland. Cf. L.P., *Maschere nude*, I, p. xlvi-xlvii. For these reactions see also Alfredo Barbina, «'Fortuna' del Pirandello 'siciliano'», in *Cultura e scuola*, XIII, 1974, pp. 20-31, and Andrea Bisicchia, *Pirandello in Scena*, Turin, UTET Università, 2007, p. 19 ff. As early as 1908 Pirandello had discussed the difficulties of three different kinds of transformations in his essay «Illustratori, attori e traduttori», now reprinted in L.P., *Saggi e interventi*, cit., pp. 635-658.

<sup>12</sup> See Alessandro d'Amico, cit. in note 9: «sicuramente predisposta dall'autore», quoting a letter from the editor, Angelo Sodini, to Stefano Pirandello, of February 12, 1937 (p. 834).

<sup>13</sup> This is so for the pages I was able to compare, and it seems confirmed by A. d'Amico in *Maschere nude*, I, cit., p. 833, where under the description of the 1928 edition he states: «esemplari di questa stampa furono nel 1934 posti in vendita da Mondadori».

<sup>14</sup> I am thinking for instance of Giorgio Pressburger, who although being a native speaker of Hungarian writes in Italian and his works are translated into Hungarian by others, and of Annie Vivanti, who wrote in both Italian and English, however never directly translating but always recreating.

tuttavia nei suoi drammi inventa una lingua al più possibile “parlata” già nella scrittura, è Pirandello»<sup>15</sup>. But if one compares his Sicilian dialogues with his Italian ones, sometimes the spontaneity of the dialect is lost, and Pagliaro highlights this in his comparison between the Sicilian and the Italian Pirandello. He notes: «Se Pirandello si è, in primo luogo, volto al teatro dialettale, ciò è certo dovuto al fatto che il personaggio gli si formava nella fantasia come vivente in quel particolare linguaggio [...]. Una riprova di ciò si ha nel fatto che le sue traduzioni in italiano del testo dialettale risultano povere e come spente, nei confronti della veracità e vitalità della forma nativa. Proprio in *Liolà* si hanno successive edizioni in cui è stata apportata una fitta serie di correzioni al testo della traduzione italiana, mentre la versione siciliana è stata lasciata intatta»<sup>16</sup>.

It is worth pausing a moment at this «fitta serie di correzioni al testo». As we have observed there is the literal translation and the Italian version for the stage. There are also manuscript variants to the literal translation which bring it closer to the stage version. One manuscript, which is in the Archivio Martoglio, introduces Mita as early as the first act (as in the 1928 version) and there is another set of variants which are in the Istituto di Studi Pirandelliani, as manuscript corrections to the Formiggini edition. Here for instance where in Act I Gnà Carmina says: «Chi pazzu, Maria! Va', lassàtilu, picciotti! 'Un 'u viditi com'è vistutu latinu?», and the Italian version gives: «Che pazzo, Signore! Via, lasciatelo ragazze! Non vedete com'è parato di gala?» (pp. 24-25). The manuscript corrections change this to «Pazzo! Lasciatelo, ragazze! Non vedete ch'è parato di gala» removing references which are slightly confusing to «Maria» (in the dialect text) and to «Signore» (in the translation), and it is in fact an exclamation close to this simpler manuscript variant which finds its way into the Italian stage version: «Che matto! Lasciatelo, ragazze! Non vedete come s'è parato?» (p. 29). Here the word «matto» is used in the Italian stage version instead of the lexeme close to the Sicilian «pazzu». The «di gala» is introduced in the next exchange, by Ciuzza, with «Uh, già, di gala!», which is neatly picked up in the following exchange, Liuzza's «Che galanteria!».

There are cases where one would agree with Pagliaro's preference for the Sicilian liveliness. For instance where zia Croce in the Sicilian version attacks *Liolà* who suggests marrying her daughter for her sake rather than for his: «Pi idda? Gna 'mpisa chiuttostu, prima ca darla a ttia! Tu chi dici veru? Sulu ca fussi pazza! Una pazza sula si putissi pigliari un furfurinu comu a ttia! E nun ti basta d'aviri cunzumatu tri figli di mamma? Tu sì comu la serpi 'impasturavacchi!»<sup>17</sup>. This become in the stage

<sup>15</sup> Giovanni Nencioni, «Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato», in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 177.

<sup>16</sup> Antonino Pagliaro, *'U Ciclopu*, cit., pp. xvii-xviii. Gaspare Giudice, in his preface to the 1993 Garzanti vol. cited in note 9, explains that alongside the Sicilian original, the first translation «è quella che qui preferiamo pubblicare piuttosto che le altre uscite nel 1928 e nel 1937, troppo esposte e con troppo impaccio ai rischi di una toscanizzazione» (p. lxxxv).

<sup>17</sup> A note in the Garzanti edition explains (p. 43) «il serpente *impasturavacchi* si attorciglia ai piedi della vacca per succhiarne il latte».

version: «Mia figlia? Guarda: piuttosto che darla a te, io la mando alla forca. Hai capito? Alla forca. O non ti basta, di', aver rovinato tre povere ragazze?». This is much tamer, but the reference to the serpent would presumably have been lost on a non Sicilian audience.

I shall now take the opening of *Liola* and give the Sicilian version up to Gna Carmina's «mi sta facennu travagliari puru 'a santa duminica!», divided into fourteen sections. Under each section I shall give the versions from the 1917 literal translation [17], from the 1928 stage version [28], and from the final 1937 edition [37], commenting on the changes<sup>18</sup>.

It is worth just making a couple of points on the preceding stage directions. They are slightly expanded in the Italian, to make the scene more explicit to non Sicilians. For instance, when talking of crushing the almonds, the Sicilian gives «schaccianu a petra sutta e petra supra» (p. 2), whilst [17] gives «schiacciano picchiando con una pietra la mandorla su un'altra pietra tenuta sul ginocchio» (p. 3). In [28] this is identical except that «un'altra pietra tenuta» becomes «un'altra pietra che tengono» (p. 9), and this version is kept in [37]. Perhaps the change implies more the action of the girls holding the stone steady. In the Sicilian version we are told: «'U zù Simuni Palummu cci fa la guardia» (p. 2), and [17] keeps «Zio Simone le sorveglia» (p. 3), whilst in [28] we are given a more precise stage direction: «Zio Simone le sorveglia, seduto su un grosso cofano capovolto» (p. 9), which is repeated in [37].

I.

CORU: E Maria darrè li porti, / chi sintia li curriati: / «Nun cci dati accussi forti, / su' carnuzzi dilicati!».

This verse from a «Passione» is rendered in [17] as

CORO: E Maria dietro le porte / nel sentir le scuriate:<sup>19</sup> / «Non gli date così forte, / son carnucce delicate!».

Here «chi sintia» is translated as «nel sentire» perhaps in order not to use the archaic «sentia» and where «sentiva» would have given one syllable too many. In [28] and [37] the verse is rendered as

---

<sup>18</sup> As stated in note 9 for the Sicilian version and its translation I am quoting from the 1917 Formiggini edition. For the 1928 and 1937 Italian versions I shall quote from L.P., *Liola, Commedia campestre in tre atti. Prima edizione nel testo italiano*, Florence, Bemporad, 1928, and L.P., *Maschere nude*, VIII, Milan, Mondadori, 1937; this is also to be found in L.P., *Maschere nude*, I (I Meridiani), quoted in note 9. The Sicilian *Liola* is also to be found in L.P., *Maschere nude*, IV (I Meridiani), note 3.

<sup>19</sup> Annotated in the Garzanti 1993 edition (see note 9) as “colpi dati con una striscia di cuoio o con uno scudiscio” (p. 7).

CORO: E Maria dietro le porte / nel sentir le scuriate: / «Non gli date così forte, / Sono carni delicate!».

Here the attempt to keep the Sicilianate suffix in «carnucce» is abandoned for the more Italian «carni» and the «son» is extended to «sono» to retain the right number of syllables. A propos of this «Passione», which is picked up later with two more lines, Alberto Varvaro has discovered possible sources, hitherto unknown to Pirandello commentators. See A. Varvaro, «Le poesie di *Liolà* di Luigi Pirandello», forthcoming in *Filologia e critica*, where he mentions Michele Alesso, *Il Giovedì Santo in Caltanissetta*, Castaldi e Petrantoni, 1903, and Calogero Di Mino, *Il teatro siciliano nella tradizione mediterranea*, Catania, Rome, Milan, La Navicella, 1962.

II.

ZÀ CRUCI (vinennu d' 'a porta d' 'u magasè cu 'na coffa di ménnuli): Va' va' picciotti, ca l'urtimi su'!

The stage directions in [17], [28] and [37] are equivalent: (*venendo dalla porta del magazzino con una cesta di mandorle*). Zia Croce's first words in [17] and [28] are «Su su, ragazze, ecco qua le ultime!», and in [37] «Su su, ragazze, siamo alle ultime!», where [17] and [28] are more encouraging than the original, with their «Su su» and «ecco», and in [37] there is even greater participation with «siamo».

III.

[continuation of ZÀ CRUCI]: 'Na juntidda l'unu, e cu la manu di Di' p' aguannu 'a scacciatina è finuta.

This is rendered in all three Italian versions as «una manatella per una, e con l'aiuto di Dio, per quest'anno, abbiamo finito di schiacciare» ([37] is minus the last comma). The suggestion of the contents of the joint hands («juntidda») is retained in the Italian «manatella» with its diminutive suffix (i.e. una piccola manciata). After «manatella» the phrase «la manu di Di'» is replaced by «l'aiuto di Dio». The more conventional expression «abbiamo finito di schiacciare» replaces «'a scacciatina è finuta» again with its diminutive suffix dear to Sicilian<sup>20</sup>.

IV.

CIUZZA, LUZZA, NEDDA: Ccà a mmia, zà Cruci! Dassi ccà! Dassi ccà!

[17] has an exact equivalent: «Qua a me, zia Croce! Dia qua! Dia qua!», whereas in [28] and [37] the words are the same, but the speakers are not grouped together. Ciuzza says «Qua a me, zia Croce!», Luzza «Dia qua!» and Nela «Dia qua» successively, so that their voices are heard individually, and not as a chorus.

<sup>20</sup> See Luciana Salibra, cit. in note 5, pp. 265-268.

## V.

ZÀ CRUCI: Lesti lesti, ca faciti a tempu d'acchianari ô paisi a jìrivi a séntiri 'a santa missa!

In [17] this becomes «Svelte, eh? così sarete a tempo al paese per la santa messa», and in [28] «Se vi sbrigate, farete a tempo per l'ultima messa», which is identical in [37]. Here the Sicilian is livelier with its «Lesti lesti», more explicit in the idea of climbing up («acchianari») to the village and hearing mass, whereas [17] concentrates on reaching the village in time for mass, and [28] and [37] are syntactically more complex, with the conditional expression, and a main clause followed by a secondary one (instead of two main clauses). Also emphasized is the importance of not missing the *last* mass. The more succinct nature of the Italian in this case would support the rather general statement by Giacomelli: «In ogni modo si tratta sempre della prolissità del parlato di fronte alla concisione della lingua letteraria sapientemente manovrata dallo scrittore»<sup>21</sup>.

## VI.

CIUZZA: Chi missa cchiù, zà Cruci! Si fici tardu!

This is rendered into the equivalent Italian in [17] «Che messa più, zia Croce! S'è fatto tardi!» (Notice the past definite, more common in Sicilian, passing to the perfect in Italian.) In [28] there is stress not on the mass, but on the difficulty of getting to the village on time: «Eh, sì! Prima, arrivare al paese...», whereas in [37] both are mentioned, with Nela also intervening. Ciuzza says «Eh sì! Che messa più!», and Nela «Prima d' arrivare al paese...» to show additional participation.

## VII.

LUZZA: Avanti ca nni vistemu!

This has the equivalent rendering in [17] «Prima che ci vestiamo!»; [28] brings in the idea of having to go home to change: «Poi, a casa per vestirci...», whilst [38], perhaps finding it unnecessary to mention the «paese» (previous exchange) and «casa», simplifies to «E poi il tempo per vestirci...».

## VIII.

GNÀ GESA: Già, pirchè v'aviti a vèstiri pi sintirivi 'a santa missa!

[17] has the equivalent, except that the reference to hearing the mass is omitted: «Già, perchè vi dovete vestire per la santa messa!» (notice «aviti a» is expressed not by the more colloquial «avete da», but the more standard «dovete»). In [28] the idea of dressing up for mass is rendered more extravagant: «Già, senza lisci e gale, come fareste a sentirvi la santa messa?», while in [37] there is a compromise, it is more

<sup>21</sup> Giacomelli, cit. in note 5, p. 99.



mocking than [17] («vestire») but less so than in [28]: «Eh già, avete bisogno di pararvi per sentirvi la santa messa?».

## IX.

CIUZZA: Ge', gna comu, vistuti accussi?

This has the equivalent Italian in [17]: «Gesù, e come allora? vestite così?», but naturally with the expansion of Ge', and with a different intonation, «gna comu» becoming «e come allora?». In [28] the reference to Jesus is omitted, and so is «allora» and there is stress on going too church as they are, rather than mentioning their attire: «E come? Vorrebbe che andassimo in chiesa così?». In [37] the inappropriateness of their clothing is emphasized: «Vorrebbe che andassimo in chiesa come alla stalla?». One should note that in VII, VIII and IX the Sicilian version and [17] have the simple repetition of forms of «vistiri / vestire», whereas in [28] and [37] the need is felt to avoid repetition.

## X.

NEDDA: Iu, si pozzu, cci scappu accussi comu sugnu!

This has an exact equivalent in [17]: «Io, se posso, ci scappo così come sono!», and is slightly modified in [28] and [37]: «Io, se posso, ci scappo anche così», making it a lighter sentence. Note that the words of [IX] were uttered by Ciuzza in the Sicilian and of course in [17], and the words of [X] by Nedda, in [28] and [37] the speakers are inverted and it is Nela who objects to being badly dressed for church and Ciuzza who will go just as she is, perhaps so that Nela can echo her previous impatience to get to the village in time.

## XI.

ZÀ CRUCI: Jamu, jamu, picciotti, 'un pirdemo tempu!

This is rendered in [17] as «Su, svelte, svelte! non perdiamo tempo!». It picks up the «svelte» from V and for greater brevity omits any reference to «ragazze». In [28] and [37] «Brave, perdetevi intanto altro tempo a chiacchierare!», where zia Croce is putting the responsibility on the girls and blaming them for wasting time. In the Sicilian there are no explanations or stage directions. We are just given

## XII.

CORU: «O Juanni, purtamicci!» / «O Maria, 'un po' caminari!».

Likewise in [17]

CORO: «A lui portami, o Giovanni!» / «Camminar non puoi, Maria!».

The «O» before «Maria» is omitted perhaps to avoid the awkward juxtaposition of four vowels. In [28] and [37] these lines are preceded by: «LUZZA Su, cantiamo,

cantiamo!» and by the stage directions «E ripigliano a battere e a cantare». It seems that for the Italian stage version the action has again been made more explicit.

## XIII.

DON SIMUNI: E finitila cu sta *Passioni!* Mi stati stunannu di stamatina! Scacciati senza cantari.

This is rendered in [17] with «E finitela con questa *Passione!* Mi state a stordire da stamattina! Schiacciate senza cantare». [28] has first the stage directions «(interrompendo il coro)» and then «E finitela una buona volta con codesta 'Passione'! State a rompermi la testa da questa mattina. Schiacciate senza cantare!», where «E finitela una buona volta» and «rompermi la testa» are more popular, whilst the second person deictic «codesta» is replaced in [37] (which is otherwise identical) by «questa». «State a» in all the Italian versions seems less natural than the Sicilian «stati»+gerund<sup>22</sup>.

## XIV.

LUZZA: Tant'anni, scacciannu, s'ha cantatu! Maria, ch'è cardaciusu<sup>23</sup> vossia! E chi è?

[17] has a close «Tant'anni, schiacciando, s'è cantato! Dio, com'è fastidioso, lei! E che è?», with the perhaps more standard «Dio» replacing «Maria». In [28] and [37] these comments are divided between Luzza: «Oh! è uso, sa lei, cantare mentre si schiaccia» (with rather a stilted «è uso») and Nela: «Che vecchio brontolone!». Luzza is pointing out not so much the group's tradition, as a widely accepted custom, and Nela is not addressing Zio Simone directly but making a statement about him.

## XV.

GNÀ CARMINA: 'Ncapu all'arma<sup>24</sup> so', don Simu': 'u vidi? nni sta facennu travagliari puru 'a santa duminica!

This is given in [17] as «Sulla sua coscienza, don Simone! vede? Ci sta facendo lavorare pure la santa domenica» «'u vidi?» is perhaps more popular than «vede?» and involves the interlocutor more. But in [28] there is in fact stronger condemnation with the idea of «peccato»: «Dovrebbe farsi coscienza del peccato che stiamo commettendo per lei: lavorare la santa domenica». [37] is almost identical, except that it has no break after «lei»: «commettendo per lei a lavorare la santa domenica». This is perhaps a less direct attack. In [28] and [37] these words are spoken by Gna Gesa who intervenes more in these versions, whereas Gna Carmina, detta La Mo-scardina, concentrates on Zio Simone's lack of an heir.

<sup>22</sup> Cf. Salibra, cit. in note 5 on the use of *jiri* and *stari* plus gerund, pp. 284-286.

<sup>23</sup> «Cardaciusu» is translated as «noioso, importuno, molesto» in V. Nicotra, *Dizionario siciliano-italiano*, Catania, Bellini, 1883.

<sup>24</sup> «Arma», Sicilian for «anima».

On the basis of this brief comparison, I do not think it is possible to draw broad conclusions; on the contrary it is interesting to see that Pirandello made single decisions which he felt were appropriate for different expressions. However, there are a few more general directions which we can note. I take my examples from the points made above. In passing from the Sicilian version to [17], there is often the attempt to make the Sicilian expression or situation clearer to an Italian reader. This emerges, for instance, where a proverb or idiom would not be recognizable, as in the case of «sono belle le prugne e le cerase...», to which Pirandello adds «se poi manca il pane», or where he is describing the cracking of almonds, a communal activity which would be less known in more urban parts of Italy, so he explains: «schiacciano picchiando con una pietra la mandorla su un'altra pietra tenuta sul ginocchio». Then passing to the changes made from [17] to [28] there is an attempt to offer a convincing Sicilian setting (convincing for an Italian audience) and to have a language which is more natural in Italian. In the stage directions for zio Simone, Pirandello adds that he is «seduto su un grosso cofano capovolto». Then, whereas [17] used the word «carnucce» to echo the Sicilian «carnuzzi», [28] eliminates the diminutive suffix too reminiscent of Sicilian and has the more usual Italian word «carni». When it comes to the changes between the [28] and [37] versions, it is no longer so much a question of moving beyond the Sicilian expression or image to the Italian, but of reconsidering the Italian. In this context we could take the overelaborate «lisci e gale» changed to the simpler concept «pararvi», and «codesta» rejected in favour of «questa».

The movement is not always in the direction of simplicity. We can take for instance the different stages of «Ge', gna comu, vistuti accussi?» with the [17] «Gesù, e come allora? Vestite così?», and then the rather colourless Italian of [28]: «E come? Vorrebbe che andassimo in chiesa così?», to the livelier [37] «Vorrebbe che andassimo in chiesa come alla stalla?». As we have noted, each phrase really needs to be looked at individually. Buon lavoro!