

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL - FACULTÉ DES LETTRES

SALVATORE DELLA VALLE

STUDI SUL
LINGUAGGIO DI
SALVATORE DI GIACOMO



THÈSE :

présentée pour l'obtention du grade de
docteur ès lettres

**STUDI SUL LINGUAGGIO DI
SALVATORE DI GIACOMO**

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur le rapport de MM. les professeurs F. Chiappelli et A. Jenni, autorise l'impression de la thèse présentée par M. S. della Valle, en laissant à l'auteur la responsabilité de ses opinions.

Neuchâtel, le 13 mars 1952

Le Doyen de la Faculté des Lettres
W. Günther

Al marchese Antonino Morozzo della Rocca

con profonda devozione

Lo studio stilistico degli scrittori italiani dovrebbe fare spesso ricorso al fondo dialettale della loro lingua, sia per considerare gli arricchimenti che il dialetto ha portato al loro italiano, sia, viceversa, per considerare le eventuali costrizioni e sacrifici ai quali gli scrittori si sono sottoposti nell'atto di esprimersi nella lingua nazionale.

Ci è parso che Salvatore di Giacomo, avendo prodotto molte e varie opere sia in dialetto che in italiano, offrisse un esempio particolarmente suggestivo delle varie capacità espressive di questi mezzi linguistici, specie per l'altezza poetica della sua produzione; offriamo qui un saggio di esame comparativo.

Nel licenziare questo lavorotto, desideriamo esprimere la nostra profonda riconoscenza al prof. Fredi Chiappelli per il suo efficace aiuto.

Berna, aprile 1952.

I N T R O D U Z I O N E

"Chi consideri la storia d'Italia e cerchi di penetrarne la complessa realtà, e voglia, nello studio degli avvenimenti, indagarne le cause vicine e remote, non può non restare colpito da un contrasto che appare come la maggiore tragedia del popolo italiano: il contrasto che, dopo aver avuto un'eco nelle invettive di Dante e nella disperazione del Machiavelli, risorgerà nel furore dell'Alfieri e nel dolore senza conforto di Mazzini, senza mai riuscire a placarsi ed a trovare una soluzione o una tregua.

Luci ed ombre, ardite speculazioni dello spirito e inerzia intellettuale, fede ardente e scettica indifferenza, austerità ascetica e corruzione degradante, sete di sacrificio e bassezza morale, accanito lavoro e mollezza del "dolce far niente", il bene ed il male: tali sono gli elementi contraddittori della vita e della storia d'Italia, che si perpetuano nei secoli e ne costituiscono la grande dolorosa tragedia senza fine".

Non a caso abbiamo scelto questo brano, tratto dalle "Origini dell'Italia moderna" di Egidio Reale, bensì perchè quel "contrasto", che lo storico meridionale pone a base della vita e della storia d'Italia, quegli "elementi contraddittori" da lui chiaramente indicati sono presupposti indispensabili per chi, non napoletano, si voglia dedicare ad uno studio dell'opera di Salvatore di Giacomo.

Infatti, le qualità ed i difetti che il Reale giustamente attribuisce al popolo italiano in generale, sono riscontrabili, ma aggravati, nel popolo napoletano; non soltanto aggravati, ma esasperati e spinti al loro limite estremo dalla più grande passionalità di questa gente meridionale. E di Giacomo è senza alcun dubbio uno dei più autentici interpreti del popolo partenopeo, di questo popolo che passa per essere il più gaio del mondo e ne è invece il più malinconico, che viene qualificato come il più indolente ed è invece il più filosofo, che ha nome di incostante ed è invece capace di passioni profonde e durature, che risente ancora della greca eredità della gaiezza, ma accompagnata da una profonda abitudine alla sofferenza e dal desiderio di non vedere gli aspetti laidi della vita. Un popolo pietoso, ingenuo e scaltro insieme, primitivo (il Russo lo descrive così: "esso conserva la fisionomia inconfondibile di tutti i popoli non adulti e, sia pure carichi di storia, di quei popoli di cui si favoleggia nella storia letteraria dei greci di Eschilo e di Aristofane, è un popolo che non ha case e segreti, ma esalta le sue gioie e piange le sue disgrazie all'aperto, sotto gli occhi di tutti, che non sono poi occhi di estranei"), ed infine il popolo più teatrale e melodico della terra.

"... e il di Giacomo (così lo descrive il Russo), questo fine o delicato signore della poesia, ha affetti, desideri, abbandoni, curiosità e pregiudizi di popolo. E la sua arte ha questo di miracoloso che essa ha un'anima municipale, che si imbeve del colore del cielo e del mare della sua città e ci offre il prodigio di un paesaggio senza confini e senza limiti naturali, che di Napoli ha solo il nome, mentre ha la vastità e lo spirito di un mondo novellamente creato, che dalle tristezze e gioie d'amore di una moltitudine umile, rozza, ingenua, trae accenti musicali e universali, di bacchica gioia e di estasi malinconica: che, premuto da una realtà prosaica e indifferente, possiede il dono di sollevarsi nel regno dei sogni,

delle larve, dei ricordi di un passato defunto per sempre, dove la memoria della pena di questo mondo, si tramuta in un ritmo di melodia, di stupefazione malinconica".

E come il popolo napoletano, di Giacomo, che ne è la quintessenza, è il poeta e lo scrittore più melodico della nostra letteratura, è l'unico scrittore dialettale che, per consenso di critici (Croce, come Flora, Russo, come Gaeta) attinga alla lirica nel senso melodico e primordiale di questa parola.

Bisogna, inoltre, per capire il nostro A. ricordare quanto ci dice di lui Benedetto Croce nella sua prefazione alle *Novelle napoletane*: "Il di Giacomo non esce poeta e novellatore da un gruppo di letterati che verseggiavano e narravano; ma vien fuori di tra i pittori napoletani coi quali, e non con gli uomini di lettere, gli piacque di convivere fin da giovane, per affinità di temperamenti, per attrazione di simpatia e di reciproca intelligenza, per modi di ispirazione e abiti di lavoro. Chi penetra oltre la superficie, avverte subito nelle sue pagine i procedimenti del pittore che costruisce il quadro, ponendo i colori e distribuendo luci ed ombre. Pittore non pittoresco, cioè non sfoggiante; e poeta e novellatore che sa fare cose grandi con niente, cioè senza averne l'aria, distruggendo a forza di lavoro tutto ciò che in altri, col troppo e col vano, con gli sforzi e con gli "effetti", accusa l'immaturità della visione. Il di Giacomo non preme sui suoi motivi artistici, sottintende tutto ciò che si può sottintendere, condensa e concentra quello che, per pigrizia, altri lascia errare diffuso, ha in grado eminente la castità della forma che si suole chiamare "classicità". La quale classicità, che parecchi ai giorni nostri credono di ritrovare nelle opere povere di vita etica degli artisti decoratori e sensuali, è invece il più forte veicolo della ricca vita etica e passionale; è l'arco robusto che manda sicuro al se-

gno lo strale. La nota dominante nell'anima del di Giacomo, nei suoi versi e nelle sue prose, è data dalla pietà: una pietà amara, che non filosofeggia, non si consola con considerazioni sull'universo, nè si atteggia a pessimismo sistematico, ma resta semplicemente questo: pietà:

"E ched'è sta vita nosta? Quant'è amara e quant'è
triste"

esclamano due versi di un suo compianto per una ragazza tradita e morta: esclamazione che è tutta la sua filosofia. E per mia parte non posso leggere queste pagine, senza sentire di tanto in tanto un nodo alla gola e ritrovarmi gli occhi umidi di un interimento che non discerno fino a qual punto venga dalla pietà delle cose narrate e fino a qual altro dalla stessa ammirazione per la perfezione artistica, che qui confluiscono veramente in una",

Che il di Giacomo abbia abitudine di lavoro ed ispirazione da pittore, potremo provarlo con esempi a centinaia dalle sue opere, sia in prosa, sia in versi; sia in lingua, sia in vernacolo. Basti riportare qui alcuni dei brani più caratteristici delle sue cose:

"La notte raccoglieva in una sola le forme dell'immensa città disseminata d'innumerevoli fiammelle inquiete e saltellanti, sciorinata alla riva del mare, come un bruno velo di gitana sparso di monetine luccicanti (San Carlino)".

"Lo stanzone ove m'adopero di far penetrare la vostra fantasin accoglie il tramonto invernale, freddo e malinconico. Il giorno cade, i tersi vetri della finestra lasciano vedere un gran pezzo di cielo opalino, d'un colore eguale e diffuso, un di quei fondi di cielo che danno tanto rilievo ai comignoli bruni e alla frangia delle grate d'un belvedere di monastero la delicatezza d'un merletto, e alla chioma scomposta degli alberi, del quale il verde tramonta e si rompe in tante ciocche, un disegno a contorno preciso e pulito (idem)".

"Alle loro spalle si allineavano, rosse sul mare, le case della marina coi vetri delle finestre rispecchianti il sole morente: davanti i due miti sognatori avevano il tramonto d'una dolce giornata d'autunno, e nel loro cuore, lievemente ammalincognito, il loro tramonto" (idem).

"Il tramonto era triste; il sole, coperto dalla nebbia, cadeva rapidamente e affogava, senza riuscire a penetrarlo, in un vapore grigio e nuvoloso che premeva sulla superficie delle acque e saliva fino a mezzo l'orizzonte" (idem).

"Na funtanella d'acqua d'o Serino,
dint' a n'angolo, a ll'ombra, chiacchiarea,
e ghienghe sempe nu catillo chino...

E po'?... Nu muntunciello de menesta,
li scarde verde de na scafarea
e na gatta affacciata a na fenesta"
(O funneco verde).

"Un lume brilla accanto al Trivelli... Il circolo dei commedianti, chi lo guardi dall'alto, dalla porta della cantina, è uno strano aeropago in cui la semioscurità vela le immagini dei silenziosi componenti. La sola amorosa è in luce, da che, col gomito sul ginocchio, il mento nella breve manina, gli occhi curiosi, intenti, ella siede accosto al Trivelli. Il lume, di sopra lo sgabbelletto che li separa, allunga sul volto di lei, dolce e tranquillo, certo roseo chiarore che lo va infiammando; lieve lieve, insino alla fronte nuda, ove un breve ricciolletto folleggia. E, come ella sorride, l'umida fila bianca della sua dentatura si disvela tra le labbra incarnate" (San Carlino).

"... O cane d'o trattore
c'abbaia; o fusto e vino
nnanz' a porta; a gallina
ca strilla o pulicino
e n'aria fresca e fina
ca vene a copp' e monte..."(Na tavernella).

"Tra costoro è una rossa pallidissima, un po' lentigginata sulla faccia di madonnina bizantina. L'oro del ricamo non ha più luce di quello dei capelli di lei che, a volte, rischiarati da un filo di sole, si accendono... La dolcezza del tramonto penetrava l'anima. E la piccola rossa, socchiuse le labbra esangui, lo sguardo perduto, continuava a sognare, come una santarella in un'aureola di pulviscolo d'oro" (La regina di Mezzocannone):

Bisogna ancora meditare su quanto afferma, con profondo intuito artistico, Attilio Momigliano sulle opere del di Giacomo:

"E' questo sospiro che si esala ora sottile, ora ardente dalla poesia del di Giacomo, che non la lascia assomigliare a nessun'altra. Può sembrare che in essa l'anima napoletana trovi la sua voce, che in essa quel cielo troppo bello, quella natura d'una bellezza che stringe il cuore, quell'aspirazione indefinita e mortale che nasce in noi alla vista d'un paesaggio inaspettato, d'un profilo che passa e scompare, trovino il loro poeta. E veramente c'è nella poesia del di Giacomo l'incanto indicibilmente triste e comunicativo di Napoli, ma con una concretezza e una malinconia di spontanei contrasti che la salvano dall'indeterminato e dalla maniera. C'è la Napoli che sembra svanire in un sospiro e in una nota di pianto, ma insieme l'ria del mare, la strada colorita e animata e, fra tanta vita, fra tanto rumore, più profonda e più triste la solitudine inguaribile del cuore... in fondo all'amore casto della sua lirica c'è una concezione dolorosa di questa passione, una coscienza della fatalità che la contrasta e la uccide, un senso della fondamentale e disperata incomunicabilità delle anime che ci fa pensare a qualcuno dei più desolati narratori moderni dell'amore".

Bisogna infine e soprattutto non dimenticare le verità asserite dal Russo nella sua profonda analisi delle opere digiacomiane: che questi costituisce,

ciò, "il miracolo del poeta ingenuo e fanciullescamente meravigliato, che egli gode del privilegio dei poeti sicuri e schietti, di vivere nel mondo dei propri fantasmi, chiuso in essi, come pur nella più salda e coerente realtà storica. Il di Giacomo è semplicemente un fanciullo, l'eterno fanciullo, senza nome, che vive nel fondo più ingenuo e più intatto di ogni coscienza. E per questo suo dono, egli sa provare una stupita curiosità per i drammi della malavita, come per il secolo della vecchia Napoli che se ne va; può fantasticare e intenerirsi di un motivo di canzone antica e far della gaia scienza sui suoi appassionati capricci d'amore; può lasciare che affiori al sommo della memoria una tenera passione di gioventù, e insieme far lunghe ricerche di erudito per suscitare il colore di un secolo pacifico e musicale che gli è caro; può celebrare il cielo, le stagioni, il mare, la luna, non come quelle vecchie cose che i letterati hanno sempre cantato, ma come esse fossero la faccia stessa della sua anima e la storia bizzarra di una giornata di marzo fosse la storia stessa di quel suo povero cuore di poeta e di innamorato. La sua anima è lieta ed ecco il cielo è celeste; la sua anima è buia e l'aria è cupa e nera".

"E tutta la natura, il cielo, il fiato del vento, la luna, l'odore dei fiori, sono pronti a suggerire segreti di melodie nel cuore del poeta, con un'eloquenza che non può venire dal mondo di fuori, ma dalle più remote scaturigini ingenuie della sua coscienza".

"Da quel cuore di ingenuo proromperanno improvvisi gridi di meraviglia, perchè il mondo in tutta la sua diversità, dalla natura agli uomini, appare ancora a lui, per la prima volta, ed egli non può perdersi in sottili domande perturbatrici, che vuole soltanto abbandonarsi alla beatitudine di quello spettacolo, triste o lieto che sia:

Dio, quanta stelle ncielo,
che luna. E c'aria dcece.
Quanto na bella voce
vurria senti' canta'."

Quanto abbiamo cercato di provare a conferma delle abitudini di lavoro del di Giacomo, potremo ancora più facilmente dimostrare a proposito della nota dominante (secondo il Croce) della pietà nelle opere dell'A. nostro.

Come per una decisa volontà, il di Giacomo studia nelle sue cose quasi esclusivamente la parte più povera, più modesta del popolo napoletano. La sua opera puo' ben dirsi l'epopea del popolo partenopeo, giacchè in essa passa tutto il popolo con le sue passioni, con le sue miserie, con gli amori frenetici, con le gelosie feroci, con le mille malizie. Vi incontriamo tutti i tipi di popolani: dal vecchio maestro di musica che, per due lire, scrive la partitura d'una canzonetta, alla disgraziata meretrice senza clienti che all'alba, depo aver mangiato un biscotto inzuppato nell'acqua, finisce per addormentarsi "stracqua", stesa per terra, come una "mappata"; dalla stiratrice dai capelli rossi, dalla strapotente sensualità che tradisce quasi senza volerlo, alla languida ricamatrice, anch'essa dai capelli d'oro; dall'operaia anemica che dorme in un sottoscala, ma esce profumata ed elegante; dai piccoli mendicanti smaliziati, al piccolo cocchiere precocemente sensuale; dall'acquafrescaio impazzito, al ciabattino, dalla levatrice quasi mezzana, all'autentica pepolana fiera del suo onore intatto; dall'impiegatuccio a cento lire al mese la cui moglie giovane e carina languisce in due camere senza luce e senza rumori, al vecchio sordo suonatore di piano; dallo studente superficiale e ignaro che sfiora un profondo dramma senza accorgersene, all'altro studente che, ferse per l'influenza dello scirocco, torna a casa al buio e si butta sul letto a piangere, senza alcun motivo; dal violento sfregiatore di donne, allo scaccino ti-

sico che muore, solo, in chiesa, per uno sbocco di sangue. Tutta la vita del misero popolo napoletano è sfiorata dal di Giacomo, ma sempre con quella pietà "che non filosofeggia, non si consola, ma resta soltanto questo: pietà" ed appunto perciò' più efficace e commovente.

Ci basti citare qualche esempio nelle opere più note:

"Nu cane sperzo pe mmiezo Tuleto,
(ve pararrà nlesagerazione)
m'ha fatto tale e tanta mpressione
ca manco nzuonno stongo cchiù cuieto.

Lu malumore e la cumpassione
me fanno sbarià quanno me sceto
me pare tanno de vederme areto
stu cane c'ha perduto lu patrone...

Chella sera chiuveva. Arreparato
stev'isso, sott'a nu barcone,
sicco, nfuso, abbeluto e appaurato..."

o la storia dei due ciechi:

"Chillo ch'era cecaco a che nascette
suspiraie. Suspiraie pure chill'ato,
e a faccia mmiez'e mmane annascunnette.

Dicette o primmo, doppo a nu mumente:
- Nun te lagnà, ca e mammema carnale
io saccio a voce... a voce sulamente"

in cui una ripetizione, una sospensione ed un avverbio bastano a suscitare la più profonda pietà.

Oppure il viso rosso della ragazza tradita e disonorata, con la quale anche la natura e le cose piangono:

"Mo chiagneno cu mmico
ll'arbere, l'erba e fronne,
e ll'eco me risponne.

Cchiù sta faccia nun rire,
ma e lacreme se nfonne:
dint' a sti mmane meie rossa se nzerra
e s'annasconne."

E la fine pietosa del giovane popolano, figlio di una famiglia di delinquenti e di spostati, che ha tuttavia una sola mania: "aiuta a tutte: è malatia che ttene" e che, nell'ora dell'agonia, non ha trovato in tutta la corsia dell'ospedale chi lo soccorresse:

"...na monaca e sti ffiglie e Carità
purtannele a primm'ora a medicina
o truvaie muorto, o truvaie friddo ggìa,
finalmente accussi', stiso a supina,
s'arrepusava int'a ll'eternità;
ma mmiez'a faccia, addelurata e fina
ll'uocchie ancora cercavano pietà."

O quella, ancora più profonda, della povera madre tradita ed abbandonata che culla il suo bambino:

"Pecchè chiagne? Fosse stato
ca pe bbia d'o suonno nzisto
chi t'ha fatto...e...m'ha lassato
tu, durmenne, avisse visto?

Figlio mio, figlio e stu core
levatenne da sti guaie;
dint'a connola si muore
mparaviso te ne vaie."

Ed infine la compassione più sentita, più triste perchè rivolta alla povera meretrice:

"Irma, nome furastiero,
ma se chiamma Peppenella,
fuie ngannata a nu furiero
e mo...campa...(puverella)

...E mo, comme a na mappata
sta llà nterra e dorme stracqua."

Ed a ragione il Russo, commentando alcune di queste opere del di Giacomo, scrive:

"...ci pare di vederlo come muoversi via da quella scena, un po' stordito ed ebbro, con quella visione fissa e una sognante malinconia negli occhi.

Così la rappresentazione pittorica, mentre contiene la commozione degli affetti, sopravviene a elevarla in un più alto atteggiamento dell'animo: l'estasi malinconica. La pietà, illuminata e affascinata dal colore, diventa dolce stupefazione".

Ed il Croce:

"La sua arte, oltre l'incanto della bellezza e della classicità, aveva in me un'efficacia sentimentale, mi disponeva alla pietà, mi faceva soccorrevole in certi casi innanzi ai quali sarei altrimenti passato indifferente".

Se dunque la pietà del d.G. raggiunge tali risultati, essa è evidentemente efficace, non è soltanto pietà, ma arte pura.

Ho riportato fin qui le affermazioni di uno storico meridionale che ci aiutano a comprendere l'essenza profonda del popolo napoletano, e le cose essenziali e più salienti dei maggiori critici del d.G.

Questi ultimi si sono soffermati in particolare:

- sull'ingenuità fresca e giovanile della sua lirica,
- sulle qualità pittoriche e melodiche del grande scrittore napoletano,
- sulla profonda pietà che è la nota dominante della sua opera.

Tutti i critici hanno giustamente esaminato l'opera del d.G. nel suo insieme: lirica e prosa, opere in lingua e in vernacolo; ma, se hanno avvertito la maggior pienezza che si sente nelle opere in dialetto, l'hanno tuttavia formulata in termini molto generali.

Il Russo, per esempio, sfiora questo argomento quando scrive:

"Se c'è un difetto in cotesti bozzetti, esso appunto è dovuto alla scrupolosa cura che il poeta ha di fare sparire se stesso; tale riflessa contenenza che, in artisti di diversa tempra, più che soffocare la forma soggettiva, la rende più intensa sviluppando un'eloquenza, se si può dire silenziosa, una eloquenza delle cose, dove tutto l'animo dell'artista si è nascosto e immedesimato, nel di Giacomo, temperamento ingenuo ed espansivo, riesce all'effetto di inaridire la sua vena fantastica e coloritrice. E per tal via egli potrà fare del verismo, così come lo volevano i teorici della scuola verso il 1880, ma non quel verismo ideale in cui è la salvezza della poesia eterna";

ed il Flora lo tocca quando afferma:

"Se egli volle secondare la sua ispirazione sino alla prima sorgiva, dovette rifarsi al suo vivente vernacolo, che è un perenne "volgare" allo stato virgineo, un italiano potenziale, in cui vige la struttura sintattica, prosodica e radicale della lingua colta e, a un tempo, la tradizione parlata..."

Ma un parallelo fra i due modi di esprimersi del nostro A., in dialetto ed in italiano, non è mai stato tentato, neppure a scopo di verifica.

Questo nostro lavoro si propone per l'appunto l'assunto di mettere in evidenza le differenze sostanziali e di forma tra l'opera dialettale e quella italiana del d.G., differenze che naturalmente dimostrano la superiorità dell'opera vernacola, ma anche mettono in rilievo molte caratteristiche dell'arte digiacomiana.

L'antico e bel dialetto napoletano è forse uno

dei più ricchi d'Italia (1); esso permette espressioni pittoresche e di efficacia immediata che non è possibile trasportare in italiano senza renderle inoperanti o addirittura oscure; vi si possono rilevare paragoni che, a prima vista, possono sembrare eccessivi, ma sono così precisi da consentire, con semplicità lineare di mezzi, una immediatezza, una densità, una concisione di espressioni che non potrebbero essere raggiunte, traducendoli.

Bisogna constatare, d'altronde, che le persone colte di Napoli, abituate sin dall'infanzia al loro dialetto espressivo e malizioso, quando scrivono in italiano, danno per lo più l'impressione di impiegare una forma alquanto stentata, contenuta, piuttosto rigida, di una ricercatezza esagerata; difetti e manchevolezze che riteniamo provenire da una naturale diffidenza in chi, abituato a parlare un dialetto molto somigliante alla lingua, ma non sempre perfettamente identico, scrivendo, pensa in vernacolo ed è costretto a tradurre man mano, con la costante preoccupazione di evitare le forme dialettali ed i vocaboli non perfettamente ortodossi.

(1) Nel Vocabolario domestico napoletano o toscano del Puoti (Napoli 1850, 2a ediz.) la parte napoletano-italiano occupa 587 pagine, l'inverso soltanto 90 pagine. Sul dialetto napoletano si possono consultare i seguenti studi: 1 - Rohlfs, *Der Stand der Mundartenforschung in Italien* (fino al 1923) *RLR*, 1, pp.308-312, con una lista di vocabolari dialettali; 2 - Urciolo, *A critical bibliography of neapolitan philology*, Washington 1932 (al ciclostile); 3 - R.A.Hall, che nella sua *Bibliography*, elenca 7 lavori di ordine generale (3332-3338), 16 di ordine fonetico (3339-3354), 2 di ordine morfologico; elenca inoltre 42 vocabolari del dialetto napoletano e alcuni lavori lessicologici.

E ciò accade anche al di Giacomo; ma quella contenutezza di linguaggio, quella rigidità di espressioni, quella ricercatezza cui abbiamo accennato per i napoletani in generale, sono più notevoli e sensibili nel nostro A., in quanto questi conosce il più autentico vernacolo come pochi lo conoscono, sa servirsi delle mille sfumature che esso consente con una facilità ed una felicità uniche, impiega con precisione assoluta espressioni, modi di dire e proverbi dialettali con una tale ricchezza da rivelare agli stessi napoletani i tesori della loro parlata.

Non ci è perciò possibile concordare con l'affermazione del Russo che "anche dove egli trascorse all'uso di una lingua tecnicamente italiana, trattene quel colore, quel sapere, quel sorriso delle vecchie parole, come quel ritmo originario fosse il principio animatore perpetuo della sua fantasia e la musica stessa di suoi pensieri", perchè quando di Giacomo scrive in italiano la sua prosa manca spesso appunto di colore e di calore, di sapore e di sorriso.

Se, d'altra parte, è vero che (come scrive lo stesso Russo) "nessuno può negare compiutezza e finezza di visione e medesimezza dello stile col sentimento in cotesti scritti, dei quali alcuni, non esitiamo a dirlo, sono dei piccoli capolavori", altrettanto vero è che un attento esame dei due generi, un onesto confronto fra le opere italiane e quelle in dialetto rivela, attraverso queste ultime, con molto maggiore freschezza, che la vena dello scrittore è in realtà infinitamente più ricca di quanto appaia dalla prosa italiana. Più ricca la vena, e la disposizione espressiva appare molto più agile, più immediata e più densa.

Per maggiore chiarezza, diremo che la prosa italiana del di Giacomo (e notevole è il fatto che egli non abbia mai scritto versi in lingua), sia per la "scrupolosa cura che egli ha di far sparire se stesso", sia per quella istintiva continenza di forma comune a tutti i napoletani, la sua prosa, dicevamo,

appare sempre come un'acquaforte, come un disegno a carboncino, come una perfetta fotografia, mancante cioè di colore, di potenza espressiva, mentre le sue opere dialettali (salvo una o due eccezioni) hanno l'efficacia visiva di pitture, a volte, per la pienezza delle tinte, di squisiti pastelli, altre volte, per la leggerezza di tocco e per le finissime sfumature, ma sempre una profondità di espressioni, una vivacità ed una naturalezza di stile, una freschezza ed una spontaneità di composizione uniche del di Giacomo scrittore dialettale.

Vi sono, certo, nelle opere in lingua dei lavori irreprensibili, ma noi non sappiamo trovarvi una sola cosa che possa reggere al confronto, per sobrietà di espressione, per concisione scultorea di stile, alla catena perfetta dei sette sonetti "A San Francisco", nei quali, come osserva il Gaeta, non una sola virgola è fuori posto, non una sola parola è superflua.

Nulla che possa avvicinarsi alla immediatezza di mezzi espressivi dei due sonetti di "O funneco verde" che si chiude su di un quadretto, una vera natura morta raccolta in tre versi, che abbiamo citato poc'anzi.

Nessun brano di prosa in cui di Giacomo abbia saputo esplicitare tanta malizia e tanto brio come in questo piccolo gioiello (sul quale i critici si sono soffermati poco), pieno di "verve" indiavolata e gaia scanzonata:

"Ve voglio fa' na lettera a ll'ingrese,
chiena e termene scivete e cianciuse
e ll'aggia cumbinà tanto azzeccosa
ca s'ha d'azzeccà mmano pe nu mese.

Dinto ce voglio mettere tre cose:
nu suspiro, na lacrema e na rosa
e attuorno attuorno a ll'annillocca nchiusa
ce voglio dà na sissantina e vase.

Tanto c'avita di' - Che bella cosa!
Stu nnamurato mio quanto è prciso -
Mentr'io nme firmo, cu gnostia odirosa:
Il vostro schiavotiello: Andonio Riso".

Nè sappiamo ritrovare in una novella, o in un bozzetto, quella sensazione di fresca, ingenua, spontanea naturalezza delle quartine di "Dint'o ciardinno", con quella sua chiusa che è tutta la vena digiacomiana in quattro versi:

"Na lucerta s'è fermata
e ce guarda a tutt'e dduie,
se sarrà scandalizzata,
sbatte a coda e se ne fuie".

Nè quel perfetto quadretto, degno della scuola napoletana, di "Na tavernella" in cui ogni verso è una precisa pennellata:

"Maggio. Na tavernella
ncopp'Antignano: addore
d'anepeta nuvella;
o cane d'o trattore

c'abbaia: o fusto e vino
nanz'a porta: a gallina
ca strilla o pulicino

e n'aria fresca e fina
ca vene a copp' e monte
ca se mmesca c'o viento
e a sti capille nfronte
nun fà truva' cchiù abbiento".

Ed in nessuna delle sue pur belle descrizioni in italiano abbiamo trovato qualche cosa che dipinga, con uguale evidenza e concisione, due occhi veramente belli come quelli dei due versi famosi:

"Uocchie de suonno, niro, appassionate,
ca de lu nmele la ducezza avite".

Cercheremo in seguito di dare prove tangibili delle nostre affermazioni, esaminando nei loro par-

ticolari, tre lavori del di Giacomo che sono stati pubblicati nelle due versioni: in italiano ed in dialetto: "O Voto", "O Mese mariano" e "Assunta Spina"; ma vorremmo, prima di chiudere questa breve introduzione, dare già esempi della densità e della concisione digiacomiana in opere vernacole che sono, a volte, veri "romanzi" d'amore in poche strofe, come "E ceerase" in cui vediamo nascere, svilupparsi e morire, un amore giovanile, come la "Tarantella scura" in cui è condensata tutta la storia di Carmen, come il triste e fantasioso "Don Aceno e fuoco", il gobbo come "nu nudeco e fune" che si è innamorato di una bella figliola, ne è respinto e muore di dolore, misteriosamente:

"se stutale, pover'Aceno e fuoco.
E ncoppo o fucularo
e cennere nu pizzico
ce steva e...niente schiù"

o come le venti strofe del "Numero vintuno", cui abbiamo già accennato poco fa, che è la narrazione della vita di tutta una famiglia di viziosi e di perversi.

Nelle cinque quartine di "Nu sbaglio", lo stile dialettale perfetto del nostro A. arriva a darci lo sgomento della Morte: gli bastano due versi per darci il raccapriccio dell'errore della Morte che ha colpito un giovinetto, invece del vecchio che la attendeva; gli basta il solo verbo "sparpetà" applicato ad un grido per darci il brivido della morte violenta:

"Ah! che strillo se sentette
sparpetà p'o viente e marzo".

E citiamo infine, esempio massimo di densità non solo della letteratura dialettale, ma di tutta la letteratura, alcuni versi della collana di sonetti "A San Francisco", storia atroce di un adulterio, di un duplice omicidio per vendicare l'onore, condensati, ridotti alla narrazione scarna, rapida, travol-

gente dei fatti, nella quale appare il contrappunto fra immagini e discorso diretto che fa procedere così incisivamente il racconto:

"S'aizaino a quattro o cinche carcerate...

E chesta è n'ata notte - uno dicette -
liannaggia chillo Ddio ca nce ha criate,
E ghiastommano se spugliaie.

.....Ce steva na liretta... - Com'è ditto?

Aggio ditto ce steva na liretta...

V'a proio? - Fatte cchiù ccà..Parla cchiù
zitto

E' di carta?..-Gnerno',so'sorde..-E aspetta..

Passele chiano chiano..aspè..che faie?

Va quaccha sordo nterra e tu me nguaie...

...."Riebbete, figlie, malatie, so' guaie

ma nun pogneno... E ccorna so' pugnente!

To'...curtellate, si', ma corna maie...

Ma che bulite di'... - dicette Tore -

Io..nn'arrivo a capi'.. ronna Ndriana? -

- leva: stu donna, famme stu favore!

Chiammela a nonne...schifosa puttana.

.... Me scurnacchiava cu nu mio signore,

e io ll'aggia accisa, si', comme a na cana".

Ed infine, al momento dell'omicidio, la narrazione si riduce veramente al solo balenio del coltello levato:

"St'amico... nun o saie?... - Chi? - Chi - Si tu -

Lucette acciaro e nu curtiolle. O scanno s'avu-
taie, s'abbuccaie

Tore cadette e chill'ato o fuie neuollo".

Vorremmo dare esempi che servano di prove evidenti della ricchezza del fondamento espressivo nel dialetto di d.G., poichè i modi di dire che citeremo non sono stati inventati dall'A., ma rimessi in valore, in rilievo al momento giusto, come questi che tutti i napoletani conoscono, ma che pochi saprebbero impiegare

opportunamente:

per descrivere un carattere difficile, violento, litigioso

ntussecuso

per lo stato d'animo inquieto, irritabile, insofferente della prima pubertà

schiat্তুso

per indicare una persona intrigante, curiosa, pettegola e ciarliera

ntricarella

per definire l'azione di cercare di convincere, di piegare con adulazioni e lusinghe

me te fai c'a vocca

per descrivere quei piccoli movimenti caratteristici di chi gode di un piacere qualsiasi e vorrebbe nascondere le sue sensazioni

se cernulea

per fare l'intraprendente con le donne, ma soltanto a parole

fa' o farenelle

per prendersi una soddisfazione che in pari tempo faccia dispetto ad altri

pigliarsi o sfizio

per esprimere profondo disprezzo per qualcuno o qualcosa, oppure per chiedere scusa di citare una cosa poco decen-

parlanno cui crianza

per scuotere il capo, disapprovando

scapuzzia'

per dire di un'azione im-
provvisa che sorprenda
oppure per lo stesso sen- ntranchete
so di "prendi su e va
via"

per evocare il bel seco-
lo di cui d.G. ha sempre
avuto nostalgia Quanne s'ausavano venta-
glie avorio polvera e ci-
pria e falbalà

per dire l'innocuità di
un bacio o di un pizzi-
cotto pizzeche e base nun fanno
pertose

Vorremmo, infine, citare, affiancate, espressioni condotte al massimo dell'efficacia nell'espressione dialettale, e stemperate invece nella prosa italiana:

Marzo: nu poco chiove
e n'ato ppoco stracqua
torna a chiovere, schiove,
ride o sole cull'acqua
Ma nel cielo affollato
di nuvoloni, qua e là,
dei chiarori scialbi si
facevano nel lontano, o-
ve il sole rompeva a fa-
tica le nuvole

Lu ciardino
ardurava de roso a ciente
passe
Nel maggio, mentre al più
piccolo alito di vento le
rose tenerissime concedo-
no le loro foglie

Sfusata comm'o fuso e
comm'a spica
La sua bella figura alta,
eretta, elegante si dise-
gnava sul cielo

Sta vocca piccerella
addo' sulo ce cape
nu vaso e na resella
L'umida fila bianca della
sua dentatura si disveia
tra le labbra incarnate

Ch'è a femmena? ched'è?
Nu mastrillo apparato
e o povero sorece
è ll'ommo, ecco qua
Le donne hanno questo di
particolare che anche da
lontano, con la coda dell'oc-
chio, appurano quello che di-
te e se parlate di loro

Ca int' e nuvole nere
t'arravuoglio e te
sbruoglie

Ove alcune nuvole basse
si rincorrevano, si gon-
fiavano e si aggroviglia-
vano

Nzuocolo se ne va lu
vicinato

La sala si convelle, le
grasse mogli dei salumai
si tengono il ventre

Quacche vota o sole dà
fuoco
a gelusia tutta ndurata
e ne fa na sparata e
terziole

L'oro del ricamo non ha
più luce di quello dei ca-
pelli di lei che, a volte,
rischiarati da un filo di
sole si accendono

Schezzochiava

Qualche goccia di pioggia
mi colpi'

Stu nudeco e fune

Il gobbetto: una vipera

Chesti mmane tutte vene

Le mani scarne del vecchio

Nfruciuta e gente

La taverna godeva d'una
clientela numerosa di sol-
dati, di donne...

Dille ca io stongo
ardenno
dille ca io sto'murenno
ma portammillo ccà

Fu preso da una voglia bru-
sca, irresistibile in quel
calore afoso della stanza,
sulla complice mollezza del
divano

Si sbarie dint'a casa

Si mise a misurare la stan-
za a larghi passi

Pirchipetole

Sfacciata, civetta, mutabile

Stare ammulato

Mi pare impazzito anche lui:
ha gli occhi stralunati, ge-
sticola, minaccia e per mez-
za parola che ardisco dirgli
mi fa, eccitatissimo, uno
sproloquio

offriva espressioni, paragoni, aggettivi che non riusciva a tradurre che con fatica o con lunghe frasi, insomma con perdite di valore stilistico.

Per tutti questi motivi crediamo di poter intraprendere, senza troppo timore di incorrere in un errore metodico, il confronto fra prose e drammi; pur tenendo presente, sia ben chiaro, che la differenza strutturale dei due generi può aver favorito la differenziazione ed eventualmente accentuato le caratteristiche che cercheremo di mettere in evidenza.

LINGUAGGIO PASSIONALE E LINGUAGGIO

CONVENZIONALE:

O V O T O

E' da considerare a questo punto "O Voto", nelle due versioni, quella italiana del bozzetto (1888) e quella dialettale del dramma in tre atti (1910); è l'opera del d.G. in cui le differenze fra le due soluzioni espressive, pur rilevanti, appaiono meno evidentemente e abbisognano di maggior commento.

O Voto, composto in collaborazione col Cognetti (1), è forse il lavoro teatrale del d.G. più perfetto dal punto di vista scenico; esso non presenta alcun difetto di costruzione. La trama fila senza soluzioni di continuità, l'attenzione del pubblico è tenuta continuamente desta per tutta la durata dell'opera. Mi basti citare a proposito di questo lavoro e del "Mese Mariano" le parole del Croce: "sono tra le pochissime opere del teatro italiano contemporaneo, le quali appartengano al mondo dell'arte".

E notiamo che Croce non dice "del teatro dialettale", bensì del "teatro italiano"; l'elogio è perciò tanto più significativo.

La trama dell'opera, sia nella novella, sia nel dramma, è identica: un giovine tintore napoletano, affetto di mal sottile, è l'amante di una bella polana, moglie di un cocchiere.

In seguito ad una più forte emorragia, un giorno

(1) - J. Cognetti, n. a Napoli il 17.1.1855 - giornalista, novelliere e autore drammatico, pubblico nel 1888 la commedia "S. Lucia" e altri lavori di ambiente napoletano poco noti.

don Vito (così si chiama il tintore) sia per paura di morire, sia perchè pentito dell'adulterio, fa solennemente voto al Cristo, raffigurato sulla Croce in una piazzetta antistante alla tintoria, ed in presenza di tutti i vicini accorsi in suo aiuto, di togliere dalla malavita una donna, se Cristo lo fa guarire. Le parole del suo voto giungono per l'appunto all'orecchio di una giovane ospite della casa di perdizione sita nel vicolo adiacente alla piazzetta.

Si tratta di una ragazza alle sue prime armi, di una Capuana (si direbbe per l'appunto una di quelle due ragazze di Capua presentate nella novella "L'ignote", sedotte ed abbandonate da un furiere e che scappano a Napoli per nascondersi nella grande città).

La giovane, commossa forse dalla disgrazia del giovane, ferse anche perchè la premessa del tintore le sembra diretta a lei stessa, gli lancia, attraverso le stecche della persiana, una rosa rossa che gli cade sulla spalla e quindi ai piedi.

Don Vito, sorpreso gradevolmente dal gesto, fa assumere informazioni sul conto della donna da un suo garzone e finisce per farne la conoscenza, per invaghirsene ed infine per prometterle il matrimonio.

Tutto andrebbe per il meglio in tal modo, se non intervenissero nella vicenda la madre del tintore, donna Rosa, vecchia popolana dipinta in modo veramente magistrale, da una parte, e donna Amalia, l'amante, che non sa rassegnarsi a perdere l'amore di don Vito, dall'altra. La vecchia si oppone al mantenimento della promessa del figlio, in nome dell'onore della famiglia ("in casa mia si mangia pane e onore"), preferendo esplicitamente un adulterio ad un matrimonio con una meretrice, cosa che essa giudica disonorante e da evitare a tutti i costi.

La moglie del vetturale, donna profondamente innamerata del tintore, si difende in due modi: prima fa-

cendo leva sul risentimento della madre di Vito e poi riavviluppando nelle sue reti il giovane che sembrava essersi liberato da questa pesante catena.

La povera capuana che durante mesi e mesi ha dovuto privarsi di tutto per pagare i debiti contratti con la padrona del postribolo e per procurarsi i documenti necessari al matrimonio, si vede, poco per volta, riabbandonata a se stessa, sente sfuggirle il giovane ed infine viene scacciata dalla madre di questi che la spinge fuori, spazzandole il suolo dietro i calcagni, massimo affronto che si possa infliggere ad un napoletano.

L'opera si chiude sul tragico colloquio della capuana col Cristo, mentre i due amanti si allontanano per partecipare alla festa di Piedigrotta ed in lontananza si odono i rumori caratteristici e festanti di un popolo che si diverte pazzamente per una notte.

L'apostrofe della capuana al Cristo è piuttosto un doloroso rimprovero che essa gli rivolge nella forma a versetti di una preghiera:

"Giesù Cristo mio... Tu 'o ssaie chello c'aggio sofferto... Tu a saie sta vita mia, Cristo nroce... E ssi' tu ca mme ce faie turnà... si' tu... Io me voleva salvà... Tu nun buo'... Tu nun buo'... E accusi' sia..."

Esaminiamo ora, passo a passo, le due opere, nel loro taglio scenico: nella novella, il primo periodo s'apre, sonoramente, con il solenne giuramento del tintore:

"Ah, Cristo crocifisso mio! - grido' Vito Amante, in mezzo alla viuzza piena di sole e levò' ambo lo braccia e le stose al Cristo che s'affacciava da un angolo - Ah, Cristo crocifisso mio, morto in croce, ricordati di quello che ti dico oggi che è l'ultimo sabato di maggio. Fammì guarire e pei dolori ch'hai pa-

tito e per quella corona di spine, io ti faccio voto di togliere una femmina dal peccato. E così non possa io, se ti mentisco, arrivare vivo fino a quella porta".

Invocazione alquanto ampollosa, grandiloquente, teatrale: nella invocazione di un uomo che ha subito allora allora un'emorragia, sembra impossibile che egli si attardi a rivolgersi al Cristo, chiamandolo "Cristo crocifisso mio..." e che si ricordi che "oggi è l'ultimo sabato di maggio".

Nel dramma, invece, e per tutto il primo atto, con evidente analogia col primo atto di Assunta Spina, il protagonista più importante è forse il popolo napoletano, di animo profondamente buono, facile a commuoversi pei mali altrui, pronto a correre in aiuto di chi soffre, curioso, invadente, malizioso. Esso esplica qui la funzione del coro, commenta i fatti che non conosciamo ancora, ce ne istruisce, a volte con parole troppo crude, a volte con profonda compassione.

Sentiamolo piuttosto:

"Nunziata - E benuta na cosa a don Vito o tintore ("na cosa" vuol dire in questo caso uno svenimento).

"Annetiello - Ha sputato o zuco d'e pummarole (frase d'un verismo aggressivo e che fa un certo senso, ma non bisogna dimenticare che chi le pronunzia è il marito notoriamente tradito dal tintore e che sopporta il suo infortunio con parecchia filosofia)"

ed infine, perchè lo spettatore apprenda le cose essenziali fino dal principio, ecco il commento di uno dei garzoni del tintore:

"Rafele - Lle vene quanno... ll'addà veni' (quella sospensione è piena di significati... il giovane sa che il suo padrone abusa dell'amore) Si mme stesse a sentire a mme... forze forze, ve dico a

vuie ca starrie pure bbuono. Ma quanno chillo a ll'aità che tene, tene ancora a capa e nu guaglione... Già pe me, nun è mai stato omno e carattele... E' buono a fà bu, bà... e po se fa mettere e piede ncapo a tuttu quante (Sappiamo cosi' che don Vito, sotto le apparenze di un giovane energico, è di carattere debole e facile da influenzare).

"Sufia - Ave raggione...

"Rafele - E tenitelo mente, comme s'è fatto. Vuie v'avita ricurdà che piezzo e guaglione ca era...

"Sufia - Overo ch'era bello. Nu piezzo e giovane, chiatto, russo...

"Assunta - I chessa. Io me pare comme si se fosse arrugnato (rattrappito, rinsocchito).

"Rafele - Embè, avito visto? Io chiagne, mo, mo se va arraccumannanno a tutte e sante, se va addenucchianne pe dint'e chiose. E po', parlanno, parlanno, quanto, e bello, s'avota e ba e faccia nterra... Sentite chello ca ve dico io... chesta è na patella sa si nun se scrasta a faccia a chillo scuoglio, io nun lo dongo manco n'ato mese e vi-ta... Chillo ha ddà lessà a onn'Amalia...".

Quest'ultima parte del dialogo è degna della massima attenzione: il garzone afferma che la cattiva salute del padrone proviene dalla sua relazione peccaminosa e forse eccessivamente sensuale con donna Amalia. Egli dice che l'unica salvezza per lui sarà essere staccato da lei. Il centro psicologico e stilistico di tutta questa parte è nell'importanza metaforica del verbo "scrastare": scrastare, infatti, ha ben altra forza e potenza espressiva di uno "staccare", specie se applicato alla patella, alla quale viene paragonato don Vito che è attaccato a donna Amalia con la stessa forza adesiva con cui la patella aderisce allo scoglio. E donna Amalia è lo scoglio, non nel solo senso di roccia, ma di ostacolo. Ed il verbo

"scrastare" sta per indicare l'azione di staccare con grande sforzo e con dolore addirittura. Il di Giacomo ci ha già messi in grado di capire ed afferrare tutto il nodo del dramma, tutto l'attaccamento del tintore per questa donna e la difficoltà enorme per lui di staccarsene (1).

Ed infine, sorretto dai vicini e dai garzoni viene in scena, uscendo dalla sua bottega, l'eroe del dramma, don Vito Amante; egli si riposa un poco e quindi, dopo un ultimo sfogo di dolore coi vicini che lo incoraggiano ad affidarsi al Cristo, protettore della piazzetta e dei vicoli vicini; il giovane si leva e si indirizza a Gesù, ma quanto più sobria e più efficace e più vera e naturale, questa sua invocazione in dialetto, in confronto con quella in italiano, citata poc'anzi:

"Ah! Giesù Cristo mio... Io a vuie m'arraccumanno... Io a te m'arraccumanno cull'anema e c'o cuorpo. Tu m'haie da scanzà, tu m'haie libberà, e p'e patimente ca e patuto e pe sta curona e spine... io te faccio voto e levà na femmena d'o peccato...".

Poche parole, soltanto quelle che vengono naturali sulle labbra di chi ha subito un grave attacco del male e che si rivolge ad un'alta protezione e le si raccomanda. Notiamo ancora una volta il trapasso affettuosamente e confidente dal "voi" al "tu", rivolto al Cristo. Non c'è più enfasi, non c'è più una sola parola inutile o innaturale.

Subito dopo il giuramento, avviene un primo scontro con donna Amalia che, sconvolta, avvilita ed invelenita, ha ascoltato, trattenuta da una vicina, la pro-

(1) - Flora nel suo glossario indica per scrastà: staccare. Non basta: scrastare viene da crasta cioè "coccio" o "scheggia": il verbo scrastare vuol dire si' staccare, ma staccare rompendo addirittura.

messa del suo amante al Cristo. La donna afferra il giovane per un braccio e vuol sapere perchè, perchè vuole lasciarla, e per chi. La scena di poche rapide battute è di grande potenza espressiva; tanto maggiore in quanto interrotta dal marito, Annattiello, che finalmente trova un poco di pudore e trascina via la donna. Quindi arriva sul luogo la madre di Vito, spaventata, perchè non sa ancora di che male sia stato preso suo figlio, nè sa niente del voto. Ma donna Amalia è pronta ancora ad informarla in dettaglio, specie per il voto, ed è questa la prima cosa che le dice:

"Stu figlio vuosto caro caro ha fatto o voto e se spusà na femmena malamente, chesto ha fatto".

Nella sua spiegazione si distinguono i timbri affettivi dell'ironia: "Stu figlio vuosto caro caro" e del desiderio cattivo di ritorcere su altri il male che le è stato fatto, nella brusca conclusione "Chesto ha fatto".

I procedimenti affettivi abbondano nella reazione della madre, dapprima piena di incredulità: "Chi? Vuie che dicite?", poi di vergogna, non appena ha afferrato la realtà di quanto le viene riferito: "Uh!, mamma mia. Uh! faccia mia!" ed infine di ribellione: "Ah! nun è vero, nun è vero". Esclamazioni alle quali l'Amalia risponde, apparentemente fredda, con un semplice: "Ad-dimannate" che fa da stacco, da contrappunto.

Ed allorchè le risposte evasive delle vicine le hanno confermato indirettamente che il voto è stato pronunciato, con profonda conoscenza della psicologia del popolo napoletano, il d.G. mette in rilievo quella espansività anche nel dolore, quell'impulso a far partecipe delle proprie sventure quanta più gente è possibile, che fa dire alla madre:

"Ma vuie avite ntiso chillo c'ha fatto??"

e quella preoccupazione del giudizio degli altri, quella necessità tutta meridionale di salvare la fac-

cia: "E sta faccia mia addo' a vaco a mettere?".

Nelle due ultime battute della breve scena, la madre che chiede: "Neh... onn'Amà? Vuie che me dicite?", la risposta volutamente indifferente e sgarbata dell'amante: "So' fatte ca nun m'apparteneno", ed infine nell'uscita di scena delle due donne, la vecchia che richiama e rincorre l'altra, vediamo nascere il patto d'alleanza fra le due donne che d'ora innanzi agiranno in perfetto accordo per impedire l'adempimento del voto che costituirebbe per la madre il più grave dei disonori e per l'amante la perdita dell'uomo appassionatamente amato.

Il primo attacco parte dalla madre che ha confabulato a lungo, in disparte, con donna Amalia. Essa torna in scena e senza troppi preamboli provoca l'irritazione del figlio, imponendogli: "Stu voto levatillo a capa".

Nasce da questo momento, fra madre e figlio, una scena vivacissima in cui le battute si seguono, man mano sempre più violente, fino al parossismo. E di Giacomo si vale anche della incoerenza abituale nelle donne quando discutono, della loro consuetudine di imbrogliare le carte per ottenere ragione a tutti i costi: così, all'imposizione: "Io te songo mamma, e tu nun e'a stà a senti' a ll'ate, e'a stà a senti' a mme..." il figlio ribatte: "Chesto fino a nu certo punto", si sente investire: "Senza ca m'accummience a mancà e rispetto".

Oppure, allorchè Vito le dice di andarsene a casa, la vecchia si rivolta: "Mo mme ne cacce pure". Incoerenza femminile ancora quando Vito afferma: "Io faccio chello ca mme pare e piace a mme..." e la madre gli risponde urlando: "E fallo, fallo. Chi te dice niente? Chi vo' niente a te?".

E con un crescendo magnifico, il dialogo si arroventa sempre più, Vito rimprovera alla madre di avergli trasmesso una cattiva salute; le accuse reciproche sono sempre più violente: "Vuie a chi vulite atterrà?"

o "I'poc'ato campo"; sino al parossismo: "I'n'atu poco ca ce stongo, se schiatta na vena mpiette"; fino alla decisione feroce della madre rivolta al Cristo: "Giesù Cristo mio, o m'o benedice, o t'o benedico".

E soltanto l'intervento dei vicini, pietosi, riesce ad allontanare i due, a interrompere questa scena d'una violenza unica.

Assistiamo quindi al getto di una rosa dalla casa di malavita indirizzata, quasi come premio per tanto coraggio, al tintore, ed infine al primo colloquio fra Vito e Cristina la Capuana che, per essere una donna venduta, ha ancora tanta modestia, parecchio ritegno e molto pudore. Durante il colloquio, Cristina, costretta dal tintore, gli racconta rapidamente, sobriamente, le sue sventure:

"Che v'aggia di'... V'aggia di' ca io a nu mese me trovo fora d'a casa mia, ca po' essere c'a casa mia nn'a veco cchiù, ca a mme tutto chello ca mm'è succiesso me pare nu suonno... Che v'aggia di'? Vuie che ne penzate e me? No... don Vi', nun ne penzate male e me... Vuie nun m'avite... nun m'avite disprezzà comme fanno tuttu quante ll'ate... Io so' stata trattata malamente... pure a patemo... cu tutto c'a notte o senteva... chiagnere int' o suonno... Basta. Chesta è a vita mia... Simme venute a Capua io e n'ata... Chest'ata l'aggio sperza... Nun saccio addosta cchiù pur'essa... Simme arrivate e notte... Uh! Giesù, Giesù, A mè me pare nu suonno...".

Non credo sia possibile trovare altrove in un breve brano, tanto umano dolore: "Io po' essere c'a casa mia nn'a veco cchiù...", tanto turbamento: "A mè me pare nu suonno", una così profonda sofferenza di donna umiliata e disprezzata ingiustamente: "Vuiè nun m'avita disprezzà comme fanno tuttu quante ll'ate...", tanta diffidenza verso gli uomini: "Io mo nun credo cchiù a nisciuno. Tutte m'hanno ngannata", tanta commovente rassegnazione: "Basta. Chesta è a vita

mia", un così patetico rimprovero all'umanità in genere, alla società, alla famiglia stessa: "Io so' stata trattata malamente... pure a paterno...", in cui quel semplice "pure", per la posizione, per la sospensione che lo precede, assume un valore significativo immenso, una così sconsolata disperazione, in quella chiusa del monologo: "Ah! ca io nun era nata pe chesto, nun c'era nata...".

La bella scena viene interrotta dall'arrivo di una pattuglia di polizia che dovrebbe impedire alle donne delle case chiuse di scendere in strada ed il primo atto si chiude su di una violenta chiassata del popolo che si vuole opporre all'arresto di Vito il quale difende la Capuana, su di una processione di popolo che si reca in massa al commissariato, mentre altri popolani, rimasti sulla piazzetta, deducono le conseguenze più napoletane del fatto: la composizione della giocata al lotto in base ai numeri della "smorfia" (libro che contiene i 90 numeri del lotto con i vari significati attribuibili ad ogni numero): "Tridece l'arresto... Vintuno o tintore... e trenta o popolo piccolo... Meza lire pedono...".

Come dicevamo dianzi, tutto l'atto si svolge con l'accompagnamento di un coro popolare rumoroso e fattivo, con personaggi veri e vivi: la "capera", il barbiere, il cocchiere, le donne del popolo, la cieca che chiede l'elemosina e numerosi altri che sono sempre nello sfondo del dramma.

Se, nonostante la tragicità dell'argomento, il primo atto si svolge rumoroso e divertente, malgrado tutto, ciò si deve soltanto alla trasfusione nel dramma (attraverso il dialetto) dello spirito di questo popolo strano che non prende mai niente sul tragico, che anche in pieno dramma ha battute scherose (vedi la battuta di spirito a proposito del barbiere che vorrebbe cavar sangue al povero don Vito che di sangue ne ha ben poco, vedi la bambina incaricata di comprare lo sciroppo delle quattro misture e che invece di lasciarlo a don Vito, se

lo sorbisce allegramente, ed infine la scena del terno che chiude l'atto su una nota allegra).

Per contrasto, questa prima parte, naturalmente molto più ristretta nel bozzetto, si riduce alla descrizione, tuttavia indulgente ai dati pittorici, della bottega del tintore:

"V'era accorsa a udire e a guardar, sulla soglia, tutta la turba cachettica dei suoi garzoni tintori, le nervose braccia nude, macchiate bizzarramente di verde o di porpora fin sopra ai cubiti, infilate in matasse di lana e di seta gocciolanti azzurrine lacrime intorno. Altre pallide teste s'affacciavano e pigliavano rilievo sul fondo nero della tintoria, altre mani verdi, gialle, sanguigne, si puntavano agli stipiti, insudiciati delle continue loro impronte."

O a quella della gran statua di Cristo, resa come una fotografia eppure evocativa:

"La croce s'ergeva li', dal tempo dell'ultimo colera, sopra una base a dado rivestita di mattoncelli azzurri e gialli, una cupola di latta proteggeva il Cristo dalla pioggia, e il fondo della cupola era un campo d'azzurro cosparso di piccole stelle d'oro. Il corpo di Cristo pendeva, la testa bendata ricadeva sulla spalla destra e per le forate palme delle mani, dal chiodo rosseggiante, un sottil filo di sangue scendeva lungo le braccia. Ancora alcune gocce di sangue nerastro tingevano quel pallido corpo al sommo del petto; e più sotto da un'altra ferita di lancia spicciava pur il sangue sulla bianca fascia che cingeva la vita. I due fanali della cupoletta erano accesi e, a volte, nel vivissimo chiarore del sole, le fiammelle loro vagavano incertamente. In giù, sulla base di mattoncelli, presso allo scoglio della croce, due piante di camelie si levavano da piccoli vasi dipinti di rosso, e inaridivano. Più forte e tenace, più verde, sotto un lieve pulviscolo lucente al sole, un'edera saliva e conquistava quel legno."

Nel secondo atto, che si svolge nel basso abitato da donna Amalia, la scena principale è quella che sta a spiegare il profondo cambiamento di intenzioni di Vito Amante che finisce per rinnegare il voto. Nel bozzetto, la scena è unica: donna Amalia riesce ad attirare nel basso don Vito che passava per affari suoi. Egli è costretto a farle la storia dell'impulso, nel pericolo gravissimo corso per la malattia, di rivolgersi, per disperazione, al Cristo redentore, unica potenza capace di salvarlo. Egli le narra il dolce onesto idillo nato fra lui e la Capuana, la sua sincera affezione per questa, ma la scena termina sulla partenza di Vito, mentre la donna, singhiozzando, si abbatte sul letto, mordendo le coltri.

Questa seconda parte della novella non sembra preparare, in modo sufficiente, il brusco cambiamento nelle intenzioni di Vito Amante. Nella terza parte, come vedremo, egli ha già rinnegato il voto, egli è di nuovo abbarbicato, come una patella, all'antica amante, il suo amore nascente per la Capuana è scomparso di botto, senza transizioni, senza quasi motivo.

Viceversa, nel dramma, l'ispirazione diretta dell'ambiente dà luogo, sempre nel basso di donna Amalia, ad una prima scena fra la donna stessa e la "capera", Nunziata, che, suo malgrado, è costretta a fare da "trait d'union" fra Amalia e Cristina, perchè la prima vuole a tutti i costi avere un colloquio con la Capuana, nella speranza di convincerla a lasciare Vito. Da notare qui una profonda analogia tra questa scena e quella che ha luogo nell' "Assunta Spina", fra questa e la levatrice, all'inizio del secondo atto di quell'altra opera. Avviene quasi di ritrovare le stesse espressioni :

"Ah! Nunziata mia, io o dico pechè accussi' è! O peccato mio è guosso e nun me fà durmi' cchiù manco a notte. Ma c'aggia fà? Cierte ccose so' destinate. E io nun'o sento dint'o core ca nu iurno o n'ato ha dda succedere quacche guaio troppo guosso, troppo guos-

so... Nunzià, vuie a vedite chella bella Addelurata? Io me ll'arraccumanno ognà mumento ca nun me facesse fà quacche brutta fine, comme a tant'ate...".

Da rilevare, poi, perchè è essenziale per spiegare il ritorno di Vito al suo primo amore, quanto Nunziata riferisce all'Amalia sulle intenzioni della vecchia madre del suo amante:

"Io aggio fatto o voto a chella bella Madonna e Pompei, ca si me scanza a figliemo e stu guaio ca vo' passà, io nce o porto e cera sano sano. Essa me ll'ha dda fà vedè sistemato c' capa e io, nun mporta c'avesse nchiurere ll'uocchie ncoppa a quacche fissazione d'a soia, io nchiudo ll'uocchie e faccio a volontà e Dio. Abbasta ca isso se leva a capa chella brutta faccia e ietteca fresca, io supporto qualunque ata cosa". E' l'assoluzione pura e semplice dell'adulterio; perchè non abbia luogo il deprecato matrimonio con la Capuana, la madre si rivolge ad altra Potenza, la Madonna di Pompei, perchè suo figlio non mantenga l'impegno assunto dinanzi al Cristo.

Un breve, vivo alterco fra donna Amalia e suo marito, giunto intempestivamente con un amico per bere insieme un bicchiere, è stato posto qui dall'A. a infocare l'ira e la passione nell'animo esacerbato della donna.

Il disaccordo profondo fra i due, tenuti insieme ormai soltanto dalla convenienza reciproca, è accentuato dal d.G. con battute taglienti come queste:

Annet. - "... Tu trase int'a casa mia..."

Amalia - "Ch'e mobbele mieie, c'o lietto d'o mio, c'a biancaria mia, pavanno io o pesone e mettenete o rieste 'int'a sacca a tte. Aize, vattenne..."

risposta violenta come una scudisciata nella quale il disprezzo della donna per questo losco marito è messo in rilievo da quella ripetizione del pronome: "mettenete o riesto 'int'a sacca a tte"

e nella parata del marito, in questo breve duello ad armi corte:

"... a cuscienza m'apporta ca io v'aggia avvisà ca e denare ca lle mettite 'int'a sacca (a Vito)... chillo n'accatta robbe e zuccaro p'a nnammurata" c'è tutto il veleno di una serpe.

Ed è appunto in pieno alterco, allorchè l'Amalia sente la mente sfiorare la pazzia: "Uh, Madonna mia, nun me facite asci' pazza" che l'A. riconduce in scena la Capera, Nunziata, che precede di poco la Capuana.

Lo scatto dell'Amalia, quando Nunziata l'avverte che Cristina è a pochi passi, lo scatto d'ira col quale questa donna, poco prima singhiozzante, prostrata, si erge a ricevere la rivale: "Addo' sta?" è un elemento nuovo che d.G. aggiunge per completare la figura di questo personaggio impulsivo e appassionato.

Sin dalle prime battute fra le due donne: "Che v'aggia servi'" e "Trasite, assettateve", "Che ve mettite paura?", si cominciano a delineare le differenze fra due caratteri opposti: l'Amalia impulsiva, appassionata, scaltra quando occorre, e la Cristina, modesta: "Me n'aggia i', scusate", "Aggio che fà... aggate pacienza" e fredda e caparbia.

L'Amalia, ancora vibrante dell'alterco col marito e dell'insinuazione perfida di lui, cerca, nelle prime frasi, di essere calma, se non cortese:

"Comme nee a mangiammo sta menesta?"

ma già quando Cristina lo conferma le serie intenzioni di Vito, essa ha un primo scatto, rattenuto a stento: "Embè... o vvedite...".

Notiamo la sua impazienza quando Cristina finge di non capire:

"Seh, Seh. A don Vito, a don Vito"

due affermazioni consecutive e la ripetizione del nome, stanno a darci la piena sensazione del suo stato d'animo.

E Cristina, impassibile, fredda, allorchè la invitano a parlare, a rispondere: "E c'accia di', e va bè... ma pecchè nun po' essere? Si nun ve spiecate".

La passione dell'Amalia comincia a prorompere, a ribollire nella sua invettiva: "Io mo, v'o dico tale e quale... sentite, bella figlio', vuie, credo ca ve ne site addunata, ca io parlo cu vuie e tremmo soccia coscia"

ma Cristina conserva la sua calma e chiede ironica: "Neh... e pecchè?".

Nella prima spiegazione dell'Amalia, che è a metà supplica, a metà tentativo di coercizione, sentiamo palpitare in pieno l'angoscia di questa donna che lotta per difendere il suo amore. Notiamo le frasi staccate: "E' nu brutto mumento pe me... Io ve vurria di' tutto chello ca me passa p'a capa... ma... iarriemo troppo a llungo...".

E delle parole che sanno di preghiera interrompono quasi ritmicamente la richiesta:

"Nun po' essere... sentite a mme... sentite, rispunnite a me..."

e mentre l'Amalia le sta parlando fremente, l'altra risponde con un freddo e calmo: "Gnorsi'".

Ma i due caratteri che si affrontano prendono man mano opposta consistenza, allorchè l'Amalia offre all'altra:

"Vuie facimme e modo e manera ca vuie ve luvate a dint'a disgrazia vostra... Che dicite?"

E l'altra risponde una prima volta, cocciuta: "Voglio a Vito".

L'Amalia tenta ancora le maniere dolci, l'adulazione: "Vuie site na bbona figliola, sora mia,..."

date audienza a mme..." le propone di pagarle i debiti, di farle avere i documenti che le occorrono, di trovarle marito, giunge sino a dirle: "Vulite sti rusette che porto 'e rrecchie?... Che bulite, dicite..." e la rivale ripete: "Voglio a Vito" e si decide a spiegarsi meglio, senza tuttavia commuoversi: "Io mangio pane e pane, pe nun cercà niente a nisciuno, io nun voglio niente a nisciuno... Io voglio a Vito Amante...".

Ed a questa pretesa, ripetuta, anzi peggiorata dall'aggiunta del cognome, l'ira contenuta di Amalia esplose furiosa; il veleno che essa ha per troppo tempo trattenuto prorompe, la passione si infiamma; il passaggio fulmineo dal voi usato finora al tu, ce ne dà tutta la misura:

"Vuo' a Vito... vuo'?... Na femmena cumme a te... nu figlio e mamma cumm'a chillo...?"

dove il confronto ravvicinato dei due termini mette in rilievo, nel primo, conciso, tutto il disprezzo per la prostituta, nel secondo la profonda tenerezza per l'amante.

E la fredda risposta di Cristina ci dice come, sotto la sferzata, sappia conservare la calma e ritorcere l'insulto: "Chesto nun l'avvarrisseva dicere vuie" e mentre la passione dell'Amalia è turbinosa come un mare in tempesta, Cristina rimane stranamente fredda: "Parlate c'a vocca... e mmane o pizzo ll'oro".

Nell'ultima invettiva dell'Amalia sembra veramente di vedere la belva che difende la sua preda, il susseguirsi di paragoni e di domande, offensivi quelli, appassionate queste:

"O vuo' bene cchiù e me?... a quanto tiempo o saie?... tu pe isso ch'è fatto?... Ma che ll'è truvato nterra?"

è come un artiglio che colpisce ogni volta più addentro ed infine v'è lo scatto del felino, violento e dispartato, che sta per lanciarsi:

"No. Tu nun t'o spuso... siente a mme... ca nun t'o

spuso... Io te scippo ll'ucchie a fronte... Nfama, scellarata che ssi!... Iesce, vattenne...".

E l'altra si limita a minacciare: "Io ve ne faccio cercà cunto, o ssapite! Va bbuono, pe mo' avite raggione vuie... Bonasera".

L'Amalia rimane in scena, sconvolta, folle di gelosia e di rabbia impotente; la Nunziata cerca di calmarla, ma vedendo arrivare don Vito, si allontana impaurita, dopo un frettoloso: "Bonasera, felice notte...".

E la donna che, prima contro il marito, poi contro la rivale, ha dovuto lottare con le unghie e coi denti per difendere il suo amore, adultero sì, ma vero amore, la donna che non ha avuto un attimo di tregua, vede d'improvviso arrivare "brusco e accigliato" Vito il tintore.

Ha inizio così' la scena principale del dramma fra i due protagonisti: l'Amalia violenta, impulsiva come ce l'ha descritta finora l'autore e Vito che è bene il personaggio definito nel primo atto: "E' buono a fà bu bà, e po se fa mettere e piede ncape a tuttu quante".

La donna sa ricorrere a tutti i mezzi, dall'indifferenza, dapprima, con il suo: "Guè!" di finta sorpresa all'arrivo di Vito, all'ironia della sua conferma "a Capuana?... Sissignore", all'apparente freddo disinteresse quando afferma: "Nun avarria a cche penzà", alla falsa rassegnazione di: "Comme se dice? O munno è na rutella" ed infine alla rivelazione della sua vera natura nella pronta e violenta reazione all'insulto, quando Vito la prega di non frequentare più la sua casa. Finora l'Amalia ha subito l'iniziativa dell'altro, ha cercato di sottrarsi con finte, ma ora il suo sangue ardente la spinge a reagire con splendida superbia e sicurezza:

"Tu te n'abbuse... ca io sto' ccà dintò, e stonco sola!... Tu nnanze a n'ommo... nun parlarrisse accussi"

ed in queste frasi troncate, sospese, di Giacomo ha saputo quasi trasfondere le pulsazioni affrettate del sangue generoso della donna quasi soffocata dal risentimento, la quale investe ora violentemente:

"Tu si 'na carogna..."

e sa, nonostante tutto, ribattere all'insulto diretto al marito:

"e maritemo è cchiù carogna e te..."

Essa passa quindi alla gelosia rabbiosa quando si accorge che Cristina sta aspettando don Vito:

"Addo' vuo' i'? Te sta aspettanno? Ovè? Chella bbona femmena?"

e quindi viene preciso, conciso, malvagio, il richiamo alla vergognosa professione dell'altra:

"Sta o'puntone... o pizzo suo".

Ed è già un primo segno di sconfitta di Vito quel suo trapasso dal voi contenuto finora impiegato da lui a quel tu apparentemente brusco:

"Famme asci'! Mannaggia... Levete..."

egli è già praticamente vinto quando confessa:
"Nun me ne fido cchiù... Sta catena mme pesa... Io so nu sfortunato... E' peccato... è peccato... O pate eterno s'è stracquato..."

E d.G. ci dà quindi un ultimo elemento che precisa sempre meglio la profondità della passione nella risposta dell'Amalia:

"Embè, si s'è stracquato, ce zeffunnasse a tutte e dduie..."

in cui il verbo acquista un significato complesso, multiforme, confermato dal seguito dell'apostrofe:

"E' meglio a morte!... Cientemila vote..."

ed anche se Vito oppone ancora una velleità di re-

sistenza:

"Ma che ddice? Io aggio fatto nu voto..."

l'Amalia sa opporgli quell'efficacissimo: "Assassino, assassino..." che per l'intonazione e per il momento dell'azione ha perduto completamente il significato letterale per divenire quasi un tenero, appassionato rimprovero, col quale la donna ottiene già di distrarre l'attenzione di Vito dalla presenza invisibile di Cristina e polarizzarla su lei stessa, ricorrendo anch'essa alla religione ed alla pietà di lui:

"Vaie facenno voto e levà femmene d'o peccato... e te scuordo e na femmena ca stà 'int'o peccato pe te..."

D'ora in poi la resistenza di Vito è annientata, la donna lo sente ed accelera il ritmo dei rimproveri alternati alle lusinghe, alla seduzione:

"Tu si'ca mm'è levato l'onore a faccia... Tu... tu... tu m'è fatto sputà nfaccia a maritemo... tu m'è fatta addiventà l'urdema femmena d'o munno... tu m'è vuluta... e mo... tieneme."

E quel "mo, tieneme" è come un grido di vittoria: la commozione di Vito, il richiamo di Cristina che sembra allontanarsi e perdere potenza nella tempesta non serviranno ormai che a confermare l'abbattimento di Vito, la sua nuova sottomissione alla volontà della donna troppo più potente della sua.

L'ultima sua parola: "Che catena... che catena..." Vito la mormora col viso appoggiato al seno della donna.

Non è possibile citare tutta la scena fatta di battute rapide, incisive, di una sobrietà tutta digiacomiana che scolpisce come col bulino, quali quelle in cui l'Amalia ipnotizza quasi l'amante:

"Giureme ca nun t'a spuse..."

"Nun m'a sposo..."

"C'a lasse..."

"Sì!...

"Giura...

"Sì', giuro..."

Ma l'attrice che ha recitato per prima questa scena degna del più grande teatro ha avuto una parte facile e splendida da rappresentare: le deve essere bastato sentire napoletanamente ed essere munita di intelligenza per fare delle tre scene concatenate ed incalzanti, come l'avvicinarsi di una tempesta, un unico capolavoro che ha dovuto far vibrare gli spettatori, tenerli inchiodati al loro posto, quasi senza respiro.

A questo punto si impone un paragone con la scena equivalente della novella in lingua: il capitolo III del bozzetto è dedicato alle stesse azioni, la situazione drammatica è identica, ma quanto più fredda, impersonale, senza rilievo ne è la narrazione in confronto con la vivissima scena di cui abbiamo parlato or ora.

All'inizio del capitolo, l'Amalia vede passare Vito e gli dice: "Don Vi', entrate un momento, perchè vi devo parlare".

Seguono quindi dei banalissimi convenevoli ed infine nella conversazione un convenzionale: "Donn'Amalia mia" inverosimile sulle labbra di un uomo che per quattro anni è stato l'amante della donna a cui si rivolge.

L'eroina non sa come cominciare e tace, irresoluta "grattandosi il mento con la punta dell'indice", frase nella quale non si sa se disapprovare il verbo o la precisione.

Ed al posto di quello splendido, furibondo scoppio di gelosia, di attaccamento sensuale, di passione senza più controllo, leggiamo delle frasi freddamente ragionevoli come queste:

"Voi che siete un giovane onorato... una di queste femmine possa starvi al fianco... Volete far ridere"

la gente sul vostro cammino... Chi nasce tondo non puo' morir quadro..."

banalità insomma, luoghi comuni provocati dal trasferimento al linguaggio borghese, non rilevati più nemmeno da un'ombra di quel fuoco, di quella vita che animano e rendono palpitante la scena analoga in dialetto.

Trasposizioni ad un piano borghese che possono essere provate da tanti, troppi passaggi del dialogo in lingua:

"Mi sento assai più sollevato. Gli è come se avessi buttata via, li', in mezzo alla strada, qualcosa che mi pesava sul petto..."

o come questi altri passaggi:

"Fate le cose a modo, figlio."

"Mi lavo le mani e vado pe' ceri."

"Io non so come ve lo devo dire... Non trovo le parole."

"E' per scrupolo di coscienza, non mica per altro che ve lo dico."

"Lei m'ha raccontata la sua storia e m'ha pur detto..."

Se non li trasferisce su un piano convenzionale, adopera concetti e paragoni tradotti pari pari dal vernacolo e che, appunto perciò, perdono ogni chiarezza ed efficacia come:

"Ha i denti scritti, ha la salute di una caraffa di vetro."

Sfiora persino l'assurdo allorchè l'Amalia, che dovrebbe essere furente, è invece così calma da proporre addirittura una scommessa:

"Non la sposerete, Vito, e se volete scommettere, tant'è vero, io ci scommetto. Una scampagnata al Vomero e vi ci conduco io nella carrozza di Annetiello."

E in una replica di Vito un verismo troppo crudo

come questo:

"Mentre stingevo uno scialle nel rosso, ci ho sputato su, rosso, anch'io! N'è parso che la concia per lo scialle mi volesse uscire dal petto",

ed ancora un luogo comune: "E' stato un brutto momento".

O un patetico falso quando Vito racconta il perchè del voto:

"Una voce, qui dentro, mi diceva: Va e buttategli ai piedi"

con quel verbo "buttarsi" che sarebbe stato preciso e giusto in dialetto, ma fuori luogo in lingua.

Ed infine ancora una inverosimiglianza come questa: "L'Amalia non lasciava di contemplarlo, il gomito sul canterano, la guancia nella mano" quasi che la donna stesse a teatro, invece di essere disperatamente gelosa. Se c'è della disperazione nella donna, essa scoppia quasi improvvisa, starei per dire senza un'adeguata preparazione emotiva, soltanto alla fine del capitolo:

"Si butto' prona sulla sponda del letto, le braccia stese, singhiozzando, addentando le coltri".

Dov'è più in tutto questo capitolo la magnifica, commovente figura di donna violenta, appassionata, napoletanamente gelosa che ci fa persino dimenticare l'adulterio?

Notiamo infine che, nel bozzetto, la scena tra i due protagonisti si chiude sulla netta sconfitta dell'Amalia e sulla confessione di Vito che, parlando di Cristina, dice: "E poi, le voglio bene", situazione che non prepara affatto il brusco cambiamento di intenzioni di Vito nel capitolo quarto, cambiamento inspiegabile non solo, ma anche inverosimile, date le premesse forniteci dall'A., di modo che il personaggio di Vito risulta falsato: egli non è più soltanto il debole del dramma, ma un debole ed un volubile.

Senza che vi siano motivi plausibili, dunque, nel cap. IV, Vito non ama più la Capuana. Il breve dialogo fra i due: "Che fai? - Nulla, guardavo il sole. - Come stai? - Bene e tu. - Io sto bene." non potrebbe essere più freddo e banale. All'annuncio che i documenti necessari per il matrimonio sono pronti, ma che è stato necessario rivolgersi all'ispettore di polizia, Vito reagisce, chiedendo: "E come c'entra lui?".

Ed infine il giovane decide di chiudere la bottega e di andarsene a casa. Non vi sono decisioni esplicite, non vi sono parole di rottura, ma il canto dialettale di Cristina le sostituisce, introducendo un tono caldo, ma ornamentale, se non addirittura estraneo:

"Vurria sapere, si certo m'amate
o pure pe cuperchio me tenite...
Calice d'oro mio".

L'ultimo brevissimo capitolo consiste nella nuova descrizione, nel buio questa volta, del crocifisso isolato nella piazzetta:

"Nella notte serena il gran Crocifisso impallidiva sopra uno sfondo rossastro. Della cupola si disegnavano i margini merlettati e tutta la cupola era come una nuvola nera che sovrastava alla croce. La testa del Cristo, la superiore metà del suo petto si perdevano nell'ombra e un'altra ombra bizzarra, quella d'un dei fanali, s'agitava continuamente, allato, sul muro, da cui pendevano due grucce di un voto. Dal sommo del petto fino alle bende dei fianchi il corpo s'illuminava e le piaghe rosseggianti parevano più vive, ma tutto, la croce, la cupola, la base, della quale i mattoncelli lucevano, tutto era una strana macchia scura, dietro alla quale si stendeva la bianca facciata d'una chiesa, tagliata, in su, nettamente, sul cielo azzurro".

Arriva la Capuana, che è stata scacciata da casa Amante dalla madre che le ha scopato la soglia, gridando: "Fuori, fuori, trista femmina. Fuori di casa mia. Qui si mangia pane e onore".

E la Capuana si rivolge al Cristo, facendogli, in

italiano, un rimprovero meritato, ma freddo, come se la cosa rivestisse per lei scarsa importanza:

"Ho fatto tutto per salvarmi. Non hai voluto e così sia, così sia, così sia..."

Anche per quest'invocazione s'impone il confronto con quella, breve, concisa, accusatrice che Cristina rivolge in dialetto al crocifisso nel dramma:

"Tu saie a vita mia... E ssi'tu ca me nce fai turnà... Tu nun buo'... tu nun buo'... e accussi' sia."

Nel terzo atto del dramma, siamo di nuovo nella bottega del tintore, anzi sulla piazzetta antistante. I personaggi già in scena commentano il mancato adempimento del voto e la ripresa della relazione tra Vito e Amalia, criticando benevolmente e con filosofia quanto alcuni avevano previsto:

"E' na cannella ca mai fencesce... E' nu lucigno ca mai se stuta..."

Intanto giungono Vito ed Amalia che stanno preparandosi per recarsi a Piedigrotta, la famosa festa napoletana delle canzoni, la notte in cui i napoletani possono permettersi tutte le pazzie. Non mancano battute allegre anche qui, come quella tra Annetiello e don Marco, il quale aveva fatto preparare al forno delle testine di agnello, nascondendole poi sotto il cassettoni e che Annetiello scopre e gli rinfaccia come un egoismo.

Dopo alcune battute fra don Marco, Vito e Annetiello per i preparativi dell'escursione a Piedigrotta, ognuno va per i fatti suoi; giunge sul posto la cieca mendicante che si mette ai piedi della croce a recitare il rosario ed infine arriva sul posto Cristina. Dal dialogo fra i due, è evidente che ormai Vito non intende più mantenere le promesse di matrimonio, Cristina ne è intimidita, impaurita, cerca di farsi perdonare il suo amore, ma Vito le risponde sgarbatamente,

freddamente. Ed infine arriva donna Rosa che, seguita a poca distanza da Amalia e da Annetiello, vestiti da festa, si prepara a partire. Rivolge parole sgarbate alla donna: "Neh, mia signo', n'ata vota ccà staie? Neh, Vi', ll'è chiammata n'ata vota?"

Vedendo poi che suo figlio vorrebbe avvicinarsi a Cristina per scusarsi almeno: "Cristi',... Nun songo io... Non è colpa mia... E' mammema... E' destino... è destino...", donna Rosa incita Amalia a portarsi via il giovane, incaricandosi lei di chiudere la bottega e così fa infatti, scacciando brutalmente la donna alla quale dice, infine, indicandole col piede un fazzoletto che essa ha lasciato cadere:

"Pigliateve e pezze veste... Iate, iate a arricchi' a quacchedun'ato..."

Cristina resta sola sulla piazza con la cieca. Dopo un momento di scena muta la donna si rivolge minacciosa al Cristo, mentre si ode la carrozza partire allegramente, al suono dei sonagli del cavallo, e gli dice:

"Tu o ssaie chello c'aggio sufferto... Tù a saie sta vita mia... Cristo ncroce... E ssi' ttu, ca me nce fai turnà..."

E la donna si dirige decisa alla porta del postribolo e bussa energicamente per farsi riammettere, supplicando perchè le aprano la porta:

"Arapite... arapite. So' io, so' Cristina, a Capuana..."

Nel duplice imperativo c'è tutta la disperazione di una donna costretta a tornare come in un rifugio al luogo di perdizione da cui sperava salvarsi.

La donna alla finestra: "Uh! E' Cristina, Cristinella, saglie, saglie...", e la cieca assiste muta, immobile, sotto la croce a questa scena profondamente triste, epilogo di una grande viltà.

Anche in questo caso, pur ammettendo che la novella,

sotto forma di bozzetto, non possa contenere che in embrione quello che sarà poi il dramma, numerose sono le manchevolezze della versione italiana, fredda, senza rilievo. Basta confrontare le due chiuse, quella dialettale or ora citata e l'altra:

"Una finestra si schiuse. Una voce di vecchia disse: Chi è? - Cristina rispose, liberando la testa dallo scialle e guardando in su: Sono io, la Capuana"

per sentire che la versione dialettale è di gran lunga più ricca, più versatile, più libera fantastica-mente nel suo linguaggio naturale dell'altra che lascia sempre, anche nei momenti più felici, l'impressione di un trasferimento stilistico sul piano borghese, che annulla la ricchezza espressiva e dà all'opera un che di freddo, di monotono, di impersonale, in cui i mezzi espressivi dei personaggi non collimano più con la loro natura.

CROMATISMO E STUDI DI GRIGIO IN:

O M E S E M A R I A N O

Qualsiasi lettore, anche se conosce solo superficialmente il dialetto, noterà tra i due lavori: "O mese mariano" (1910), un atto, e "Senza vederlo" (1886), bozzetto, un profondo divario fra le due soluzioni: allorchè già a prima vista la novella lascerà l'impressione di una vecchia sbiadita fotografia, il dramma sembrerà vivace, vibrante, tutto a macchie di colore vivo. E se il lettore rilegge attentamente e confronta le due versioni, il motivo del divario gli balzerà davanti agli occhi con evidenza solare: il bozzetto è realmente un disegno a bianco e nero, scarsa luce e tante ombre, mentre il dramma è un quadro pieno di colorito, dalle tinte vivacissime che attirano e riverberano tutta la luce dell'atmosfera napoletana. E' appunto questo che mi propongo di dimostrare con il confronto tra le due opere digiacomiane.

La trama è identica, nel dramma e nel bozzetto, con la sola differenza, non sostanziale, che nel primo il figlio, rinchiuso nell'ospizio, è frutto di una colpa della madre, antecedente al matrimonio, mentre nel bozzetto la donna è vedova ed è stata costretta dalla miseria a liberarsi di una parte del suo pesante fardello, facendo ammettere il primogenito nel cosiddetto "Albergo dei Poveri".

"Siccome in questo mondo chi pensa ai casi suoi e mette le cose a posto è chiamato accorto, così, quando dopo la morte di Selletta, spazzino, il quale prima aveva fatto il fiaccherajo e prima ancora aveva governato un negoziuccio di commestibili, la vedova Carmela

ricovero' un suo maschiotto all'Albergo dei Poveri, la bambinella mando' a imparare a cucire da una sartina, e si tenne in casa soltanto il marmocchio che le succhiava la vita appeso tutta la santa giornata al petto vizzo, parecchie delle vicine, e furono le più attempate, dissero che aveva fatto bene a provvedere a quel modo alle cose sue, sconsolata e impoverita come Selletta l'aveva lasciata".

Sin dalle prime righe del bozzetto, siamo messi di fronte alla grigia miseria di questo piccolo nucleo di umanità: un elemento di contenuto triste: la morte di Selletta, un lutto; un richiamo alla fortuna discendente della famiglia: Selletta era stato prima gestore di un negozio di commestibili, poi fiacchero ed infine spazzino; varie note "afflittive": la "bambinella" che impara già un mestiere, il "marmocchio" che descrive un bimbo poco florido e poco pulito; "che le succhiava la vita appeso tutta la santa giornata al petto vizzo" che contiene in sintesi la miseria materiale e fisica della madre e del bambino e tratteggia come un disegno a carboncino il povero seno vizzo.

La vedova discute sulla via con un'altra madre, una giovane vicina che reca in braccio il suo figliolo.

"Come fate a rimanere sola sola? - diceva alla vedova Nunziata Fusco, una bionda grassotta, con in collo un bambino biondo e grassotto come lei. Sentite, me ne sarebbe mancato il coraggio. Voi non lo vedete più, Peppino, e lui non vede più voi. E chi chiama se s'ammala?"

- Se accade che lui s'ammali, lontano sia, me l'hanno da far sapere.

- Vi dico che non lo fanno sapere - sentenziava la Fusco, carezzando il suo marmocchio, come per dire a Carmela: Questo qui, vedete, me lo tengo io, che sono la mamma e non uscirà mai di casa sua".

Le punte di crudeltà della vicina sono sottoli-

neate con mezzi stilistici talora eccessivi: la diretta interrogazione "E chi chiama, se si ammala?" sconfinata nel rimprovero; il tono di voce "sentenziava", il gesto infine "carezzando il suo marmocchio".

La vedova, allarmata, rientra in casa e si prepara e prepara il bambino per andare a far visita al primogenito all'Albergo dei poveri.

Ed abbiamo qui la descrizione della casa: "La casa di Selletta stringeva il cuore, tutta occupata dall'oscurità. Appena di sotto l'uscio, ci si vedeva il lettuccio di contro la parete, ove gli strappi al parato scoprivano la grigia nudità del muro. L'umido penetrava nelle ossa: Selletta lì dentro ci aveva perso la salute".

Sono ancora tocchi cupi a profusione:

"la casa tutta occupata dall'oscurità"

"la grigia nudità del muro"

ed un nuovo richiamo al lutto: "Selletta ci aveva perso la salute".

Continuando nella lettura troviamo:

"la vedova imbacucco' alla meglio il piccino e lei si butto' addosso lo scialle nero che a quello era servito di coltre"

e quel colore nero dello scialle-coltre è come una macchia più cupa sul disegno grigio.

La donna inizia il suo pellegrinaggio e "la viuzza, trafficata dai piccoli venditori e dal vicinato in movimento, pareva allegra". In tanta profusione di pennellate cupe, l'A. ha voluto alleggerire il tono del racconto con un lievissimo tocco più gaio "viuzza trafficata" e "pareva allegra", ma è un particolare descrittivo che introduce una variazione momentanea.

Infatti i tocchi tristi si susseguono: la donna,

dopo pochi passi sulla via che conduce all'ospizio, trova Nanninella, sua figlia, incantata davanti al banco di un venditore di caramelle: "Faceva un gran freddo... la bambina batteva ogni tanto i piedi a terra per riscaldarsi".

Il gruppo si avvia verso l'Albergo dei Poveri, ma la via è lunga e la bambina si stanca. Essa chiede ad un tratto alla madre: E' molto lontano? E alla risposta della donna, il lettore napoletano vede con gli occhi della mente la sterminata, monotona, polverosa via di Foria che, partendo dal Museo, sbocca in piazza Carlo III, dopo aver costeggiato case e casupole, teatrini popolari, botteghe poverissime e, man mano che ci si avvicina alla piazza, botteghe di marmisti con lapidi funerarie.

E l'immenso fabbricato del Reclusorio è sempre lontano, laggiù in fondo: una prospettiva rispetto al gruppo pietoso, che ne fa come un miraggio che non si raggiunge mai.

Nel breve dramma, invece, tutta la prima scena nell'Economato dell'Ospizio è piena di colorito, di vivacità, di brio.

Al levarsi del sipario, sono in scena: l'Economo, don Gaetano, al suo tavolo, gli impiegati: Mazzia, intento a scrivere sotto dettatura, Varriale che sta riordinando delle cassette in un armadio, Ferrentino che sfoglia un gran registro, in piedi, dinanzi a un leggio.

Don Gaetano sta dettando a Mazzia le frasi di un esposto, ma evidentemente troppo in fretta, perchè la prima frase di Mazzia è:

"Mo'... Nu mumento!..."

L'impiegato segue meccanicamente la dettatura, ma la sua mente è occupata a predisporre i numeri della giocata al lotto che rappresenta, per la maggior parte dei napoletani, un tentativo raramente realizzato di afferrare per i capelli la fortuna. Egli, in ogni

pausa dell'Economo, cava di tasca una carta sulla quale trascrive i numeri da giocare.

Questo suo continuo maneggio fa sì che egli non arriva a star dietro alle frasi pompose dell'Economo:

"Il Capomastro mi è venuto pregando con rilevante sollecitudine e in confidenza mi ha detto..."

nuovamente interrotte da un "piano" di iazzia e dall'arrivo del fattorino Rafele che era stato mandato a comperare le "pizze", frugale pasto meridiano degli impiegati. Caratteristicamente napoletana la forma:

"Ceà stanno 'e pizze..."

del giovane che porta le focacce ancora calde.

Ferrentino, prima di addentare la sua pizza, si rivolge all'Economo e lo invita a dividere con lui la sua merenda. Anche la gentile consuetudine, caratteristica del popolo napoletano (incapace di mandar giù un boccone di cibo qualsiasi, senza prima offrirlo ai presenti) diventa un abile mezzo stilistico che dà naturalezza alla scena:

"Cavaliè, onorateci"

rispettoso, ma confidenziale. Ed il cavaliere ringrazia con un augurio: "Vi faccia salute".

Ed al cavaliere che ritiene doveroso spiegare al Capo in che consista la merenda: "Cavaliè, ddoie pezzelle aglio e uoglio", l'Economo risponde: "Ottima idea".

E qui troviamo già uno spunto divertente: il iazzia che, pur di tentare la fortuna al lotto, ha fatto a meno della colazione, è stato talmente distratto dalla sua ricerca dei numeri più felici, che ha intercalato nello scritto le due ultime frasi dell'Economo, non destinate certo all'esposto, ma ai due altri impiegati e rimane lui stesso sorpreso nel leggerle in fondo ad una frase burocratica.

Notiamo la bonaria, paterna maniera di rimproverare la distrazione da parte dell'Economo: "Volete sapere che cosa è? Adesso ve lo dico io. E' ca quando vene o sabato, figlie mio, vuie a capa nun a tenite cchiù ncapo", e cioè la testa non ce l'avete più al suo posto.

Questo brav'uomo di economo è veramente indulgente e di buona pasta, poichè subito dopo, per aiutare Mazzia a correggere l'errore, va lui stesso a cercargli il "gratteir" sul tavolo di Varriale che non può porgerglielo perchè ha le mani "nzevate" (unte, da sego=sivo).

Il buon don Gaetano porge il "grattoir" a Mazzia, raccomandandogli: "Scassate, accunciate... nun spertusate a carta!"

La viva e vera scenetta continua con una seconda partenza del fattorino che è incaricato di acquistare due mezzi toscani per Varriale, nonchè dei cerini di una certa marca, un fiaschetto di vino per Ferrentino e con l'occasione, questi chiede a don Gaetano se ha bisogno che gli si comperi qualche cosa. Ed il dialogo che trascrivo è quanto mai divertente e colorito per la gentile bonaria presa in giro dell'economo che evidentemente non vuol spendere troppo; i suoi dipendenti lo sanno e prevedono quale sarà la sua colazione, anche se egli è tentato dal buon odore delle pizze:

"- Ferrentino: Cavaliè, vulisseve quacèho cosa pure vuie?

- Don Gaetano (a Ferrentino): Comme ve l'avite fatta? C'a muzzarella?

- Ferrentino: Aglie e ueglie, cavaliè, so' più saporoze (noto quel "più saporoze", in lingua, ~~come~~ per denotare maggior rispetto per il cavaliere).

- Mazzia (fa un segno a Rafele e lo chiama sottovoce): Rafè...?

- Rafele (a Mazzia): Nu mumento... Cavaliè, io so' pronto.

- Mazzia: Rafè...

- Rafele: io'...

- Don Gaetano: Bisogna decidersi... che ora è?
- Varriale: Mo' spara (il colpo di cannone che una volta veniva tirato da Castel S.Elmo per mezzodi'), Cavaliè, decidetevi p'a pezzella...
- Don Gaetano (a Rafele): A te che te pare?
- Rafele: E io che ve pozzo di'? (a Mazzia) Che bulite?
- Mazzia (sottovoce): M'è iucato o viglietto?
- Rafele: Mo che scengo ve sorvo...
- Mazzia (dandogli un pezzetto di carta su cui scrive in fretta): Miettece pure st'ambo... tiene mente... trentasei e sittanta...
- Rafele: Mettite ccà... (mette in tasca e si rivolge a don Gaetano) Dunque c'aggio fa?
- Don Gaetano (deciso): Vuo' sapè a verità?
- Varriale (a Ferrentino sottovoce): Mo' siente: nu soldo e pane e nu soldo aulive...
- Don Gaetano: Accatteme... accatteme (frugando nella saccoccia del panciotto) nu soldo e pane...
- Ferrentino: ... e nu soldo aulive...
- Don Gaetano: Pecchè, so' malamente?
- Ferrentino: Aulive e Gaeta? Voi scherzate? Chelle manteneno o corpo obbedientissimo...
- Don Gaetano: Iammo mo, va..."

Non è possibile tradurre questa scenetta, molto divertente in dialetto, senza renderla insipida. Sono proprio il dialetto e l'intonazione del dialetto, usati sempre in modo magistrale dal d.G., a rendere comiche e spassose delle battute che, tradotte, sembrerebbero insulse.

Ad esempio, la domanda: "Come ve l'avite fatta?" (la pizza) che implica una certa dose di golosità e non vuol dire soltanto: Come l'avete scelta?, oppure quel "Mo" spazientito del fattorino che alla lettera vorrebbe soltanto dire: Un momento, ma che nel dialogo e per l'intonazione ha un valore molto più esteso e significativo, ed infine quel "Voi scherzate" di Ferrentino che ha un senso dovuto solo all'intonazione: non vuol dire soltanto quel che la domanda significa, ma sta a ristabilire quel minimo

di rispetto per il superiore che il Ferrentino teme di aver trascurato.

La dettatura dell'esposto riprende, ma per poco, perchè alla partenza del fattorino succede l'arrivo di un vecchio ricoverato che serve da usciere, dal carattere rumoroso, gioviale, autentico tipo di napoletano: bastano infatti le sue prime parole a descriverci, con tutto il colore desiderabile, il personaggio tutto di sfumato che avrà una parte abbastanza rilevante da rappresentare in seguito.

Rileviamo intanto che per ognuno dei presenti, il bravo vecchio ha un saluto particolare, un saluto che stabilisce subito una gerarchia:

Scherzoso, cordiale e leggermente canzonatorio per il fattorino: "A bellezza e a giuvinanza d'o si Raffele";

Ossequioso per il cavaliere: "Cavaliere, bacio le mani";

Confidenziale, ma non troppo, il suo "Signori tutti" agli impiegati in blocco, seguito però da una sfumatura di particolare riguardo per l'uno di essi nel "don Eugenio, riverito".

E' un ingresso alquanto sensazionale che mette in allegria tutti, tranne l'Economo che è un poco seccato per l'interruzione e chiede il motivo della venuta del ricoverato. Questi risponde imperterrito:

"Cavaliè, ccà stanno sti ccarte... s'hanna firmà, ve manna o sigritario. Ha ditto: Porta queste carte al signor Economo e dincello ca s'e tenesse n'atu mese mmmano...".

All'insinuazione di eccessiva lentezza, il buon don Gaetano va in furia e risponde al vecchio testualmente:

"E bravo (sempre più in collera), e mo' saie c'haio da fà? Mo che scinno l'haie da dicere a parte mia:

Ha detto così' il signor Economo: Quanto siete polpetta! Il signor Economo sa il suo dovere e non se pappa a mesata venenno all'ufficio nu iurno si' e ciento no. E' capito?"

Finora l'economo ha sempre parlato in dialetto, ma un dialetto da persona colta; a questo punto, per sottolineare la sua arrabbiatura, l'A. lo fa passare senza transizioni al napoletano più autentico e colorito, come ad esempio: "Quanto siete polpetta". I napoletani, muniti in generale di denti magnifici e sanissimi, hanno in molto dispregio le polpette di carne tritata od adoperano la parola polpetta per offendere. Piena di colore anche quell'accusa di "papparsi la mesata" lavorando un giorno si' e cento no. Napoletanissima infine quella forma per riferire un discorso: "Ha detto così' il signor Economo...".

L'A. riporta pian piano l'economo al suo stato d'animo abituale, ma la sua infuriatura non è ancora calata del tutto, quando Mazzia per distrarlo, lo prega di continuare la dettatura della lettera, ed egli risponde piuttosto sgarbato, ma ciononostante bonario, chiamandolo per nome: "Mo', don Eugè!... O bbedite ca sto facenno o speciale".

Sin qui è mancata la possibilità di un confronto particolare giacchè, mentre la prima parte della novella è una vera e propria introduzione, indispensabile per la chiarezza del racconto, le due prime scene del dramma sono soltanto una "cornice".

Riteniamo tuttavia necessario notare sin d'ora le differenze di stile, di situazioni, facilmente rilevabili fra queste due parti delle versioni:

In quella italiana, tutte le descrizioni, i dialoghi, le circostanze sono altrettanti tocchi cupi, afflittivi, la narrazione è di un colore grigio uniforme.

Oltre agli esempi finora citati, basterà indica-

re, fra i tanti, i seguenti accenni alla miseria desolata del personaggio principale, la vedova Carmela:

"sconsolata e impoverita" "sono tre bocche, sono"
"Come avrei potuto fare, piagnucolava Carmela" (verbo di scelta infelice) "la cenere fredda del braciere"
"trascinando per la mota della viuzza un lembo della gonna lucera".

Nella versione dialettale invece, le prime scene del dramma contengono a profusione spunti comici, i personaggi son tutti descritti con tratti coloritissimi, in modo da farne degli uomini vivaci; le situazioni si seguono briosamente, nei dialoghi noi sentiamo passare realmente un alito vitale.

D'ora in poi, le due versioni si avvicinano, le situazioni presentano una continua analogia.

Torniamo al bozzetto, al punto in cui la vedova entra nel fabbricato dell'Ospizio:

"La vedova si mise a salire la scala dell'Albergo, con dietro la bambina"; ed in quel "si mise" sentiamo che l'azione di salire deve essere lunga e penosa, anche per il peso del bambino che la donna reca in braccio.

La vedova incontra per le scale un impiegato e gli chiede:

"Dove si va per vedere... per parlare con un bambino? Io ho qui mio figlio."

"Vi levate presto voi la mattina?... Ma via, puo' accadere che vi facciano vedere il bambino."

dialogo in cui è sensibile alcunchè di stentato:

"per vedere... per parlare", "puo' accadere" questo, evidentemente, che non è nè la trasposizione in lingua di "po' essere", nè il più semplice "puo' succedere".

Ed ancora, quando la donna arriva alla stanza indicatale: "Il segrotario era un uomo assai maturo, molto per bene, con occhiali d'oro, con un bell'anollo

al dito indice. Sedeva presso la sua scrivania, firmando certe carte"; descrizione del personaggio precisa, nitida come una fotografia, ma inanimata.

Ha quindi luogo l'ingresso della vedova nell'ufficio:

"Chi siete? Che volete? fece il vecchio, levando gli occhi dalle sue carte ed esaminando la vedova e la bambinella" in cui anche il verbo sa di sforzo e di ricerca.

"La vedova non sapeva che dire: - Sono Carmela Selletta, eccellenza, volevo vedere, se è possibile ... io ho qui mio figlio... ha sette anni... Giuseppe Selletta".

Che la vedova sia stata intimidita dall'accoglienza piuttosto fredda del segretario lo comprendiamo, ma la scelta delle espressioni ci lascia perplessi. Anche quell'inizio "La vedova non sapeva che dire" è sforzatamente scarno: il tutto manca di colore e di calore. Di quel colore appunto che rende viva, scintillante la scena analoga del dramma:

L'arrivo della donna, nella commedia, è reso volutamente intempestivo e perciò partecipe della leggera, contenuta comicità della "cornice". La invadente, esuberante Carmela Battimelli arriva inopportuna, proprio nel momento in cui don Gaetano è al colmo dell'irritazione e si sta sfogando anche contro il sovrintendente:

"Del resto, sapete come si dice: Piscis a capite fetit. Se il signor soprintendente nun avesse accuminciato a mpezza ccà dintò i soliti elettori influenti e i figli degli elettori influenti, nuie starriemo dint'a pace e ll'angiule... E' una vergogna. Ccà stammo mmanno agli elettori".

Ed è proprio in tal momento che Carmela chiede ancora il permesso di entrare e, ascoltate alcune battute fra l'economista e gli impiegati, interviene addirittura nella discussione con una napoletanissima fra-

se:

"Signo', nun ve pigliate collera" che, in quelle circostanze, puo' essere ammessa soltanto fra interlocutori napoletani. E l'A. mette sulle labbra della buona popolana, che vuole anzitutto ingraziarsi l'animo della persona a cui si rivolge, una tirata che è tutta un capolavoro di autentiche, colorite espressioni vernacole:

"Signore cavaliere, puzzate aunna quanto o pane e o vino, nun me facite fà cchiù grariate! A vascio o primo piano m'hanno mannata cchiù ncoppa. Quann'è stato o siconno appartamento m'hanno ditto: E' sbagliato: saglie cchiù ncoppa. E cchesto che cos'è? Io nun me ne fido cchiù. Oscellenza, ió vengo a vascio a ll'Arco d'e Cangiane".

Espressioni che scolpiscono tutta una gamma di sentimenti:

l'adulazione di quel "signore cavaliere"

il desiderio di intenerire l'animo del vecchio con una benedizione: "Puzzate aunna..." (possiate raccogliere altrettante benedizioni che il pane ed il vino)

la disperazione per essere stata mandata da un ufficio all'altro: "m'hanno mannata cchiù ncoppa... saglie cchiù ncoppa"

la stanchezza: "Io nun me ne fido cchiù"

ed infine anche un velato risentimento: "E cchesto che cos'è".

Avviciniamo ora a questo espressivo brano la reazione della stessa madre nella versione italiana:

"Così m'hanno detto, eccellenza. Ho incontrato per le scale un giovane e m'ha insegnata la porta", fredda, impropria, grigia..

Continuiamo l'esame della commedia:

All'appassionata apostrofe di Carmela, il buon don

Gaetano, anche se ancora un poco irritato, chiede:

"E che volete, se po' sapè? Chi siete?"

e quando, poi, la donna declina le proprie generalità, come per un interrogatorio, ecco il vecchio ricoverato che, intento a spolverare il tavolo dell'Economo, non aveva badato all'arrivo della donna, rivolgersi di botto ed esclamare:

"Battimelle? Guè... Carmè..."

dando inizio così alla scena stilisticamente più nutrita del dramma: un esplodere di esclamazioni vernacole di piacere nel rivedersi dopo tanti anni, un succedersi di domande e di risposte sulla salute e sui fatti delle antiche comuni conoscenze, un dialogo scoppiettante, vivacissimo cui assistono divertiti gli scrivani e l'economo:

Carm. - Uh! neh, vedite! On Gennaro... bene mio (non diretto a lui, ma semplice esclamazione) E chi s'ò puteva crerere... Vuie state ccà ncoppa?

Genn. - E tu che si' benuta a fà?

Carm. (non risponde alla domanda, ma continua lanciata sulla via della sorpresa) - Neh, e chi se vede doppo tanto tiempo. 'On Gennaro. Ah! Over'è ca muntagne e muntagne e pure s'affronteno (A Maddalena) Matalé, vasa a mano a don Gennaro...

Genn. - Chesta è a piccerella...

Carm. - Chest'è Matalena. Comme? Nun v'allicurdate oh'è nata mmàno a buie (notare il verbo dialettale nella sua forma più popolare "allicurdate" anziché "arricurdate")

Genn. - E mo quanto tene?

Carm. - Eh, mo è trasuta int'e cinq'anne (con una leggera punta di fierezza) Che? Vi' comme passeno ll'anne, 'om Gennà. Me pare aiore. Ve ricordato a puteca abbascio a Loggia e Genuva (comincia la serie

dei ricordi, dopo le esclamazioni di gioia, e la brava donna, dimenticando di non essere a casa propria, tira a sè una seggiola e si mette a sedere).

Gennaro - Comme, nun m'a ricordo (siede anche lui) e don Vicienzo o cafettiere? Che fa? Tene sempre chella vocca scustumata comm'a prima?

Carmela (diviene triste al ricordo) - Ah, pueriello. Chillo è muorto, requia e schiatta in pace! Murette o vierno passato cu ll'imprurenza.

Gennaro - Uh! Don Vicienzo è muorto? Pueriello. (si passa poi ad altro ricordo) E donna Viulante? Donna Viulante (quando la curiosità è molto forte, il napoletano usa ripetere la domanda, senza attendere la risposta) Chella ca faceva e sfugliatelle?

Carmela - A mugliera d'o ndruchiere? Eh! (altra esclamazione che in dialetto, secondo il tono, vuol dire e puo' dire tutto; qui preannuncia grandi cose) Chella a mmaretata a figlia e s'è misa a ddà denare c'o nteresso!

Gennaro (ammirativo e leggermente invidioso) - E bravo 'onna Viulante...

Carmela - E don Rafele o pellettiere? V'o ricurdate? Chillo c'a nepote se ne fuiette e po se mettette a fa a scianto'?

Gennaro - Seh, seh (segna in questo caso un ricordo molto antico) Rafele, sanguetta?

Carmela - S'ha fatto o partito e s'è purtato cunzigliero.

Gennaro - Tu overo dice? Don Rafele? Chillo nun sape manco leggere.

Carmela - E ch'a spiso, neh! E che denare c'ha iettato.

Gennaro - E cà fatto è riuscito?

Carmela - Comme nun è riuscito!

Don Gaetano (accostandosi tra benevolo e ironico) - Volete due piccolo? Nu paro e pagnuttine? A fiammetta?"

Don Gaetano ha dapprima ascoltato divertito il dialogo tra i due, ma poi vedendo che probabilmente essi rivangheranno i ricordi ancora per un po' di tempo,

si decide ad interromperlo con la sua arguta trovata di offrire dei rinfreschi, come se i due fossero installati in un caffè.

E difatti Carmela si leva mortificata ed esclama: "Uh! Giesù, avite ragione, aggiate pacienza." Nel frattempo l'economo rivolge al vecchio don Gennaro la caratteristica frase "Avite appiccata chesta pipa" che vale approssimativamente: Avete attaccato questo bottone.

Carmela si scusa ancora verso l'Economo, spiegandogli che don Gennaro la conosce da bambina e che lei stava proprio "speruta d'o vedè" (si struggeva dal desiderio di vederlo), al che don Gaetano che non manca di spirito ribatte: "E io sto speruto e sapè vuie che vulite".

Infatti finora la brava e chiacchierina donna non aveva avuto tempo per rispondere alla prima domanda dell'economo.

Tutta questa scena è un complesso di dati idiomatici capaci di rispecchiare un vero episodio di vita napoletana, come se ne possono cogliere in un angolo qualsiasi della città.

Anche qui, cercare di tradurre in lingua vorrebbe dire sciupare un vago, aereo, leggero ricamo, per volerlo rendere più visibile e più pesante. Il miracolo della vivacità e del colore è soltanto nella materia dialettale e nell'uso che l'A. sa farne.

Solo in seguito, nel corso delle domande che l'Economo rivolge alla donna, solo allora affiora, nel racconto della vita della povera donna, con la colpa commessa nell'inesperienza della prima gioventù, con l'obbligo impostole dal marito di allontanare il bambino, frutto e ricordo di quella colpa, solo ora affiora la parte triste di questa vicenda umana simile a tante altre, con le pene, le miserie, il dolore del distacco da questa creatura che ha un altro nome e che ora è ricoverato in questo Albergo dei Poveri.

Seguiamo questa scena degna del miglior teatro non soltanto dialettale: la donna ha presentato all'Economo un foglietto sul quale sono scritte le generalità del bambino "Giuseppe Esposito, di anni sette, terza camerata".

Don Gaetano, un poco stupito perchè gli sembrava di aver udito un altro nome, chiede quindi alla donna: "Ma... Voi come vi chiamate?" e la donna: "Io? Carmela Battimelle".

Don Gaetano - E stu Battimelle chi è?

Carmela - Comme, chi è? E' maritemo!

Don Gaetano - E stu fatto comme se spiega? Vostro marito si chiama Battimelle e vostro figlio si chiama Esposito?

Carmela - Ah, già...

Don Gaetano - Meh, Battimella, Battimè!...

Questa battuta dell'Economo contiene, in tre parole, e soprattutto nella ripetizione troncata del cognome, un rimprovero benevolo, addolcito da tanta comprensione e da una grande bontà ed infine una velata allusione alla esperienza dell'economo stesso.

Don Gennaro - Carmè, e parla chiaro. O cavaliere è ommo e munno.

Carmela (sottovoce a don Gennaro) - Me metto scuorno, on Gennà. Dicitencello vuie.

Il nodo del povero dramma è legato all'intralcio dei sentimenti che complicano il facile enigma dei due cognomi; l'A. ne addolcisce la tensione intercalandovi l'arrivo del fattorino coi due soldi di pane ed olive del cavaliere.

Segue quindi la scena patetica del racconto della colpa commessa dalla donna in gioventù: il racconto viene iniziato dal vecchio, con alcune interruzioni e precisazioni della donna. Il vecchio, come è uso di tante persone anziane quando raccontano una storia, si rifà addirittura all'infanzia di Carmela, quando questa aveva appena otto o nove anni, stringe i tempi

soltanto quando sollecitato dall'economista ad abbreviare e finisce per abbreviare così da saltare del tutto la cosa principale, cioè il come della nascita del bambino, ma vi rimedia quindi e vediamo con quanta indulgenza e con che tocco lieve:

"Ah! già... avevo fatto stu zumpo... Mo ne levavo o nmeiglio d'o trascurzo... A vita è amara, cavaliè, e o munno è tristo. Come v'aggia di'? Sta povera figliola, prima e se mmaretà c'o scarparo, lle succedette nu fatto malamente, ca nce avettero corpa ddoie cose: a morta d'a mamma, pozzà sta bbona addo' sta e a mbriachizia d'o pate, ca quando era a dumeneça e a ll'ati feste ricordebbele, oscellenza, nun parlaveve cehiù cu n'omme, ma una vutata parlaveve cu nu peretto (un fiasco).

Don Gaetano - Eh! Un vero degenerato ubriacone.

Don Gennaro - O vero generale d'e mbriacune, mo dicite bbuono. Basta... Quell'uomo la quale se vulette approfittà e sta guagliona abbunata e senza mamma e doppo... comme a ll'urdeme alioto l'abbandunale, era uno ca faticava 'int'a ll'arsenale... Basta, comme v'aggia di'? Stu guaglione ca stà nzerrato ecà dintò è figlio e sta Carmela e...

Don Gaetano - e dell'operaio dell'arsenale."

Il racconto scabroso è, come abbiamo visto, condotto con una delicatezza e con una levità di mano che fanno di questo brano forse una delle cose migliori del d.G. Le spiegazioni imbarazzate del vecchio sono ritmate da quelle esitazioni (Ah! già... come v'aggia di'... Basta... sta guagliona abbunata...) che stanno al posto di parole che il vecchio vuol lasciare intendere senza dirle. E tuttavia anche qui, l'A. ha saputo intercalare delle pause sorridenti come "una vutata parlaveve cu nu peretto" oppure "o vero generale de 'mbriacune".

Ed allorchè l'Economista chiede alla donna perchè abbia fatto rinchiodere il bambino nell'ospizio e perchè non ha voluto tenerse lo:

"Comme, signuri! Nun m'o voleva tenè... E ve pare a

vuie ca na mamma se vo' levà nu figlio carnale a sotto o sciato suo? Embè... pe forza accussi' avetta fà... Mun fuie io, signore mio... nun fuie io".

Dalla protesta, alle interrogazioni, alla ripetizione umiliata: "nun fuie io, nun fuie io", la madre respinge l'accusa di aver allontanato il bambino per sua volontà; dall'indignazione al singhiozzo, lo stile segue il rapido calar di tono della frase.

Vinta quindi la vergogna della confessione della colpa, la donna narra come venne costretta a far ammettere il bambino all'Ospizio. Il marito le ha fatto intendere che non si sente di affrontare la presenza continua del bambino che è il ricordo costante della colpa della donna, colpa che egli vorrebbe a tutti i costi dimenticare. Suo marito le ha detto:

"Ora, si vulimmo campà quiete, si nun me vuo' fa ogne momento allicurdà cierti cose ca... tu mme capisce... io e tu ce l'avimma scurdà pe tutta a vita nosta, embè, io te metto na cundizione... Stu guaglione ca nun è dd'o mio, io nun o voglio vedè int'a casa mia. O nn'o manne, o me faie sagli' o sango a ll'uocchie ogne bota c'o vecco".

Carmela racconta ancora i suoi alterchi col marito, la sua accanita opposizione ad ogni proposta nuova, ed infine la necessità per lei di piegarsi allorchè il marito le ha proposto di affidare il bambino ad una parente. Narra poi, col brano che trascriviamo, il momento del distacco: ...

"Ah! Ca si mme ll'avesse pututo mmaginà nun m'o spusavo. Me rummano accussi', risgrazziata cumm'era!... Ce ne stanno tante...

"O guaglione... durmeva 'int'a connola... Io m'accustate... m'o vasaie chiano chiano, pe nun o scotà... Lle pigliaie chella manella ca teneva a fora a connola... e a vasaie... come si fosse stata a mano e nu genitore... Lle dicette: Peppeniè, Peppeniello mio... Aggiu pacienza... perdoname..."

La rottura singhiozzante, ma rattenuta, delle fra-

si; il ritardo degli elementi più semplici: "O guaglione... durmeva... Io m'accustate, che dà loro tanto rilievo; i delicati accenti delle azioni (baciare che diventa riflessivo "m'm'o vasaie") e delle immagini: "lle pigliaie chella manella" dove "manella" è già delicato, ma acquista rilievo da un tocco descrittivo: "ca teneva a fora a connela"; e quel secondo bacio, sulla mano, è a un'altra distanza (non è più riflessivo "e a vasaie") e diventa un'immagine quasi reverenziale, nel silenzio, "comme si fosse stata a mano e nu genitore".

Sono meno di cinquanta parole, semplici, povere, dimesse parole, ma con esse d.G. ha saputo raggiungere la perfezione artistica: noi veramente vediamo, col cuore sospeso, questa madre dolorante guardare dapprima la culla da una certa distanza, avvicinarsi pian piano, deporre, con una tenerezza che non è necessario descrivere, un bacio lieve come lo sfiorare di un petalo sul viso del bimbo dormente, non saper resistere al desiderio di prendere quella "manella" sporgente dalla culla e dar quindi sfogo alla piena del suo dolore con due diminutivi, l'uno più tenero dell'altro, e con la preghiera di essere perdonata.

E' semplicità di mezzi, certo, ma anche e soprattutto efficacia di espressione unica: a sottolinearla e ad interromperne gli effetti, l'A. lascia che gli interlocutori rimangano un momento in silenzio, per poi ridiscendere a sfere meno elevate.

Si impone a questo punto il confronto tra questa patetica narrazione e la spiegazione analoga nella versione in lingua:

"Dite voi, come avrei potuto fare con tre angioletti attorno? Sono tre bocche, sono... E' stato lui (Selletta moribondo) che me l'ha raccomandato. Diceva: Mettilo li' perchè impara l'arte e porterà pane alla casa."

Riavvicinati così, i due brani ci esentano da qualsiasi commento: diciamo tuttavia che si ha la

sensazione di scendere da una sfera altissima impregnata di sentimenti e di affetti, ad un'altra, grigia, in cui sono soltanto delle considerazioni pratiche che dettano una soluzione.

Torniamo ora al dramma: rientra in scena il buon Mazza (che l'economista aveva mandato a rintracciare il bambino) seguito da una suora e, mentre Carmela continua a chiacchierare ed a confidarsi con don Gennaro, gli altri vengono a sapere dalla suora che il bambino è finito la sera prima, di meningite.

La notizia atroce sconvolge il piccolo gruppo: nessuno dei presenti ha il coraggio di infliggere un tale colpo alla madre. Convengono di lasciare alla suora il compito penoso, ma nemmeno questa osa dire la verità e fra le due donne nasce un dialogo, vivace da parte della madre che ignora, piuttosto contenuto da parte della monaca che non sa come portare un colpo così atroce per un cuore di madre. Eppure, in questa scena assai patetica, l'A. introduce qualche punta scherzosa, come l'osservazione di Carmela quando ode la suora risponderle in italiano:

"Dicite... a mme quanto mme piace stu trascurzo francese ca tenite"

ed infine la suora decide di tacere ancora la verità, di guadagnar tempo, rinviando la visita di Carmela, ma la reazione di questa è ben più violenta, più espressiva, più vera della rassegnazione quasi passiva della madre del bozzetto. Carmela si difende come sa e come può:

"Essi', doppo nove mise ca nun o veco, vengo ccà a vascio a ll'arco d'e Cangiane, o signore me fa fà nu core tanto... e ched'è... tutto nzieme: Non lo potete verere... Si appone il revulamento. A suora mà, cheste so' barbarie... iatevenne... nun m'o creveva... Signo', vuie nun dicite niente?"

ed il dramma si chiude sull'episodio dei bambini che sfilano per recarsi in cappella e fra i quali la madre si illude di aver visto anche il suo Poppino.

Anche a questo punto, riteniamo indispensabile avvicinare al brano ora trascritto, la reazione della vedova del bozzetto:

"La vedova ebbe un moto di dispiacere. Strinse meglio sul petto il bambino e rimase li' impiedi, aspettando ancora, sperando ancora.

- E' proprio impossibile? - mormoro' timidamente -... torno lunedì".

Non possiamo concordare col parere del Gaeta (1) che trova l'epilogo del dramma (con l'Economo che, alla vista della sfogliatella lasciata sul suo tavolo, si intenerisce e piange) sforzato, di un patetico artificiale in confronto con la conclusione del bozzetto che egli trova più sobria.

Aggiungiamo infine che nei personaggi del vecchio ricoverato e dell'economo noi sentiamo vibrare il cuore stesso di d.G., pronto a compatire le sofferenze, un cuore di "femmena e de criature", come disse di lui il Dalbono (2), pieno di quella pietà che affiora più o meno in tutte le cose digiacomiane, ma in questa in dialetto forse meglio e più che altrove.

(1) - Gaeta - S.d.C. - pag. 90 e 91

(2) - B.Croce - Ricordi di Maestri ed Amici - Ed. Ricciardi - Napoli - Cap.III pag.1126

FANTASIA E VERISMO IN :

ASSUNTA SPIGA

L'esame delle due versioni dell'Assunta Spina rivela al lettore che le evidenti manchevolezze della soluzione italiana provengono da un eccesso di descrizione verista.

Come cercheremo di dimostrare, nella versione in lingua (1888) d.G. ha voluto fare del verismo, ha accentuato eccessivamente il lato "ripugnante" dei caratteri dei personaggi, i quali, per tale eccesso, risultano rigidi, sempre uguali ad essi stessi dall'inizio alla fine del racconto. Nel lavoro dialettale (1903-1910), invece, seguendo la sua ispirazione, egli ha lasciato che la fantasia si esplicasse liberamente: i personaggi vi hanno acquistate naturalezza e colorito, e si svolgono all'interno del dramma.

Passiamo ora allo studio delle due soluzioni:

Nella versione in lingua, l'A. attacca su una descrizione:

"Era l'ora del tramonto e un silenzio di persone e di cose stanche chiudeva la grigia e triste giornata di febbraio. Come il buio sopravveniva rapidamente e penetrava nelle case, tutte le porte dei pianterreni, una dopo l'altra, si aprirono sulla via e ancora per un poco l'ultimo chiaror freddo del giorno bagne', nei poveri interni, della scarsa mobilia, qualche immagine, davanti alla quale ingialliva la fiammella d'una lampada e la pallida sagoma d'un letto".

Sin dalle prime righe, l'A. ha voluto, oltre che descrivere, darci le circostanze ambientali in cui

si svolgerà il dramma:

"L'ora triste del tramonto"
"la stanchezza delle persone e delle cose"
"il grigiore della giornata di febbraio"
"il buio che sopravviene rapidamente"
il chiaror freddo del giorno che "bagna" (come per dare l'idea di umidore) la povertà degli interni, son questi tutti tocchi tristi, cupi, che anticipano la presentazione di quella grigia acquaforte che è la descrizione della piazzetta di S. Aniello:

"Davanti a lei s'allargava la solitaria piazzetta di S. Aniello Caponapoli, tra le case alte, tra la chiesa a manca, e il bianco fabbricato del teatro anatomico. In fondo, l'arco del vicioletto di S. Gaudioso pareva una gran porta spalancata, sbadigliante sull'oscurità della stradiciuola, già tutta confusa nelle ombre".

Con pochi tratti: uno prospettico "s'allargava", uno coloristico "il bianco fabbricato", uno plastico "l'arco", di Giacomo ci ha condotti sul luogo ove avverrà la rapida tragedia. Notiamo ancora che la descrizione è trattata come la presentazione di uno scenario: le quinte sono le case alte e la chiesa, da un lato, il teatro anatomico, dall'altro, il fondale è costituito dall'arco del vicioletto, macchia di colore più cupo "sbadigliante sull'oscurità della stradiciuola".

Alle tinte fosche dell'acquaforte vengono ad aggiungersi alcuni tocchi musicali: "tintinnavano le campanelline d'una invisibile mandra di pecore" e "una campanella suono' l'Angelus".

Tristezza dell'ora, dunque, squallore del luogo, infossato e cupo, miseria delle abitazioni senza luce, malinconia delle campane, cumuli di immondizie: tratti cupi da cui traspare già l'intenzione veristica dell'A.

Questa descrittività ibridata da una volontà d'ac-

cento caratterizza lo stile della novella, come vedremo.

Ecco quindi la presentazione del personaggio principale: "L'Assunta Spina schiuse le sue vetrato e sulla soglia del basso trasse una seggiola, per un pezzo rimanendovi accanto, ritta, la mano sinistra sulla spalliera, le dita della destra tamburinanti sulla vetrato".

Già sentiamo nella lentezza dell'azione "per un pezzo rimanendovi accanto", nel gesto della mano "tamburinante sulla vetrato", una preoccupazione, un'inquietudine nell'animo della donna che, d'altronde, risponde distratta al saluto della vicina "saluto' lievemente con la mano". Il nervosismo dell'Assunta, già intuito dai primi accenni, ci viene, in seguito, confermato da un altro gesto, quando essa "rimbocco' una manica e scopri' il polso sinistro" e dalla sua frase: "soltanto l'ossa mi son rimaste". Ed infine, dal dialogo con la vicina, affiora un primo accenno al nodo del dramma:

" - Ma lui che vuol fare?

" - Lui che vuol fare? Io lo so che vuol fare...

Dice che io sono pazza e che lui non prende mai l'acqua a due cisterne"

accenno sul quale d.G. getta maggior luce con il concitato e appassionato sfogo dell'Assunta "bianca come una carta e tremante per tutta la persona".

"Voi i guai miei li sapete... Sentite, donna Ro', io lo so che meriterei di esser bruciata viva, là in quel larghetto, in una botte di pece, per quello che ho fatto a Ferdinando mio, che m'ha perdonato cinque volte, come le dita della mano... Io lo... so... E mi raccomando ogni notte a quella bella Madonna Immacolata che è sul canterano perchè non mi faccia fare una brutta fine come tant'altre..."

confessione che fornisce qualche elemento sugli antecedenti del dramma : "quello che ho fatto a Ferdinando

mio, che m'ha perdonato cinque volte".

Notiamo di passaggio due inverosimiglianze: se l'Assunta è veramente così concitata da tremare, è ammissibile che essa pensi al paragone "come le dita della mano"? O che sia così precisa da sentire il bisogno di situare l'immagine della Madonna "che è sul canterano"? Io ritengo invece che queste manchevolezze provengano dalla preoccupazione di accumulare elementi descrittivi nel "parlato" della donna.

Ma intanto, a sottolineare il profondo turbamento della donna, d.G. le fa aggiungere:

"Oppure me le raccomando perchè mi faccia morire. Dico: Madonna mia, pigliami",

preghiera questa in netta contraddizione con la prima.

E tuttavia è da rilevare che questa donna profondamente turbata e sconvolta, sa ancora ribellarsi all'idea che si tratti d'una "fattura":

"Ancora credete a questo voialtre? La fattura è qui..."

e pensa già a vendicarsi di quel che le è stato fatto (che il lettore ignora ancora), come lo prova la sua minaccia:

"Ma com'è vero Dio..."

che è un altro netto accenno allo sviluppo veristico del bozzetto.

Dopo la partenza della vicina, "la Spina sedette sulla soglia, puntando i gomiti sulle ginocchia e le dita medie alle tempie" (precisione, quella delle dita medie - come quella della mano e del polso sinistro in un passo citato poco fa - ovviamente superflua).

Ed è soltanto ora, nel corso del 2. capitolo del racconto che d.G. ci spiega finalmente le ragioni dello stato d'animo della Spina: una bambina le porta, sul margine d'un giornale, questo breve messaggio:

"Quella persona si piglia una di Soccavo e hanno fatto tutto" ed alla lettura la Spina "s'era abbandonata su d'una seggiola e chiudeva gli occhi, come in uno smarrimento di persona ferita la quale si sviene alla vista del sangue che perde".

Ma la reazione vera della Spina, l'A. ce la indica alla fine del capitolo:

"La Spina accosto' alla bocca il bigliettino e si mise a lacerarlo in punta di denti, sputandone intorno, rabbiosamente, i minuti pezzetti"

gesto quasi meccanico e che crea l'immagine di una profonda irritazione più che di un verace dolore.

Lasciamo ora la novella per esaminare il primo atto del lavoro teatrale che contiene, al posto del prologo, altri elementi introduttivi.

La prima scena del dramma si svolge nella grande sala centrale del tribunale penale di Napoli, Castelcapuano, in quell'edificio brulicante di popolo che sorge nel cuore della vecchia Napoli, fabbricato maestoso e non sprovvisto di belle linee architettoniche, ma soffocato, sminuito dalla vicinanza immediata di casupole mal ridotte e mal famate, reso cupo e minaccioso dall'appendice posteriore delle tette prigioni le cui finestre, munite di nere e solide inferriate, danno ancora oggi su Porta Capuana, luogo di ritrovo, una volta, della malavita della capitale.

L'Autore ha saputo portare in scena, con una naturalezza che ha del magico, tutte le figure più caratteristiche del popolo napoletano: dall'avvocato di fama col suo seguito, al "gueppo" prepotente e manesco, dagli scrivani pubblici ai piccoli venditori ambulanti, dalla levatrice ignorante e pretenziosa alla figlia "sciantosa", dalle donne di malavita alle contadine, dal prete al delinquente, dal buon padre di famiglia al donnaiolo più impenitente. E questa massa di popolo vive, si agita, racconta le proprie pene e lo po-

che gioie, i dialoghi si intrecciano, si accavalcano senza confusione con una così precisa corrispondenza con quella che è la vera essenza del popolo partenopeo, da rendere questa scena un vero e completo panorama della vita napoletana.

Sono in primo piano, coi loro tavoli, due ufficiali giudiziari che, nonostante il chiasso ed il vociò della folla circostante, arrivano a copiare atti giudiziari, a fare dei calcoli. Intorno ai loro tavoli si svolgono le scene principali del primo atto.

Senza dilungarsi troppo accenando a tutti i dialoghi vivacissimi tra i vari personaggi della folla, è opportuno mettere in rilievo alcune battute divertenti, d'una vena comica gustosa e piena di fantasia, come quella tra un ufficiale giudiziario, intento a far conti, ed il venditore di cerini:

"Torelli - (sommando): tredici, ventuno, ventotto, fate, fate... trentasette, cinquantacinque...

Cerinaro - Due scatole per un soldo. Incoraggiate la piccola industria. Due scatole di cerini per un soldo. Signori, incoraggiate...

Torelli - Guaglio', si' afflittivo, sa!...

Cerinaro - Incoraggiate...

Torelli - e battemme... ca ccà stammo cchiù scuraggiate e te"

o l'altra fra l'avvocato celebre ed il suo aiutante: il primo accolla al secondo tutta una serie di incombenze difficili e lunghe con l'aria di chiodergli ben poca cosa:

"Buffa - Rafè, per oggi v'è poco da fare...

Giovane avv. - Eh, meno male...

Buffa - Dovreste andare un momento in Cancelleria a copiarvi quel processetto di Zamparella. Uscendo dalla Cancelleria m'avarriseve fà o piacere e v'addunà nu momento a Cassazione per quell'affare di Tagliatela. E, passanno passanno, vedete a San Domenico se o cancelliere v'ha preparato chelli ccarte p'a Pretura. Si ve l'ha preparate, faciteme o favore, iate nu momento a Pretura

e Furia, ccà vicino, so' quatte passe. E a llà, si ve putite allungà fino 'a casa mia, me lassate Zamparella abbascio addo' guardaporte...

Torelli (levando la testa), sottovoce - Piccola incombenza.

Giovane avv. - Professo' (sorridente) non c'è nient'altro?

Buffa - No, figlio mio. R' ve ne iate a mangià in grazia di Dio e ce vedimmo dimane.

Torelli (sottovoce) - se è vivo."

e quella tra un prete della provincia ed una contadina dello stesso paese che si ritrovano e si scambiano le loro impressioni nel loro dialetto dalle insolite cadenze:

"la contadina - Ccà stace pure lu prevete e Santa Zufia...

il prete - e tu che fai ccane?

la contadina - Uh! Mamma Ncurunete. E chesta è a causa e Micalangelo.

il prete - E va, va a nomme de Dio."

E', come dicevo dianzi, tutto un mondo che si agita, palpita, vive e che non ha, apparentemente, altra funzione nella scena che preparare l'ambiente per l'arrivo dei personaggi principali del dramma: Assunta Spina, Michele Boccadifuoco, suo amante, Federico Funelli, adoratore della Spina.

Il macellaio Boccadifuoco arriva in scena ammanettato, accompagnato dai carabinieri, seguito da un gruppo di popolane, sue conoscenti, alle quali l'uomo che sta per essere giudicato per aver sfregiato l'Assunta, rivolge la preghiera di occuparsi di sua madre, di distrarla, di "darle chiacchiere".

Ed intanto, allorchè lo spettatore sente per l'arte dell'A. che la temperatura dell'intreccio si va scaldando, d.G. fa nascere ancora una scenetta divertente fra una delle donne che accompagnano la madre di Michele, un ufficiale giudiziario e il "guappo" Tittariello:

"Sgueglia - Bella figlio', v'avite pigliata n'ata seggia..."

Furturella - O ssapite, si nun o ttenite p'offesa, mo v'e pavammo sti segge.

Sgueglia - E che stammo 'int'acchiesa...?

Tittariello (spavaldo) - Va bene, professo', mme pare ca mo vi fate troppo a ttenere per una picciu-
lezza di nasciunissima cunziquenza...

Sgueglia - E' vero?

Tittariello - Ci vuole un poco di sciordezza...

Sgueglia (alzandosi) - Ma, vedete, io sta sciur-
dezza...

Furturella - E va bbuono meh... E' cosa e niente
(sottovoce a Sgueglia) Nun o rispunnite... Signo',
aggiate pazienza...

Sgueglia (turbato), torna a sedere al suo posto -
Anzi, vi prego, fate o comodo vostro. Volete un'al-
tra sedia?"

Dal dialogo si apprende che nel frattempo il pro-
cesso contro Michele Boccadifuoco si sta svolgendo
nella 5a. Sezione ed è proprio Tittariello che rife-
risce e che cerca di evitare un incontro fra la madre
dell'accusato e la Spina. L'incontro avviene ugual-
mente, nonostante gli sforzi delle vicine, perchè
mentre la madre tenta di avvicinarsi alla porta della
5a. Sezione, proprio allora ne esce Assunta Spina.

Arriviamo cosi' alla splendida scena dell'incon-
tro, direi quasi lo scontro, fra la madre furibonda
e la bella popolana, rossa malopelo, infedele, pro-
cace.

E' una scena che raggiunge, con estrema semplicità
di mezzi e di esclamazioni popolari, un effetto sce-
nico vivissimo.

"Concetta - E ched'è? Ccà state?... Pure ccà ncoppa?

Assunta - Avesse dà cunto a quaccheduno?

Concetta - Chi? Vuie? E quanno maie avite dato cunto
a quaccheduno?

Aseunta - Bè, menu male, c'o ssapite.

Concetta - E comme, nun o ssaccio? O ssaccio a spese
mie."

Il personaggio dell'Assunta comincia a delinarsi con l'esclamazione della madre di Michele: "Quanno maie avite dato cunto a quaccheduno?" che ci descrive già l'indipendenza del carattere, la sua spregiudicatezza.

"Assunta - Pe revùla vostra, si so' benuta ccà ncop-pa, so' benuta a fa' n'opera bbona...

Concetta - Chè Tu?

Filomena - Onna Cuncè...

Concetta - Tu si' benuta a fa' n'opera bbona? Tu me lieve nu figlio a sotto o sciato e po' dice ca si' benuta a fa' n'opera bbona.

Sguglia (a parte) - Siente, sie'...

Tittariello - Va bene, questi sono fatti ca s'apparano a un'arda parte. Ccà stanno ncopp'o Tribunale, mannaggia a palella...

Sguglia (a parte) - Ncasa a mano...

Assunta - Sentite onna Cuncè...

Filomena (a Concetta) - Iammo... (ad Assunta) Po' nce 'o dicite quann'esce Michele a llibertà? Sperammo ca tutto riesce a bbene.

Concetta - Lassateme senti' che dico...

Assunta (si è avvicinata molto a Concetta; le parla quasi sottovoce a denti stretti, fremendo) - Vuie avite raggione, vuie m'avarrisceva sputà nfaccia, pechè io so' stata a causa e a corpa e tutto chello ch'è succiesso...

Concetta - Seh, seh... mo mme te faie c'a vocca...

Assunta (snoda il fazzoletto, mostra la cicatrice alla guancia, un lungo segno rosso) - Tiene mente ccà...

Concetta - Le'...

Assunta - Chesto me l'ha fatto Michele, figlieto...

Concetta - Lasse...

Furturella - Lassate, ma c'a vulite fa' veni' na cosa?...

Assunta - Figlieto m'ha tagliata a faccia...

Filomena - ... zitto...

Assunta - e io, nu mumento primmo, llà dintò, o bbedite, llà dintò, aggio ditto ca nun era stato isso...

Concetta - Ianno...
Assunta - Iate, iate..."

Quasi per darci la temperatura dell'alterco fra le due donne, di Giacomo impiega qui un suo frequente procedimento stilistico, il magistrale trapasso dal voi, distante e quasi cerimonioso, al tu involontario, dettato dalla collera, non quello della calda, affettuosa intimità napoletana, ma un "tu" sprezzante, tagliente come una staffilata, un "tu" brutale e malvagio.

Ma la scena ci ha fornito altri elementi indispensabili per precisare il carattere dell'Assunta: essa è generosa e fiera, ma impulsiva nella difesa delle proprie azioni.

Dalla scena tragica, l'A. ci riporta ad una pausa sorridente: quella di un testimone che si è addormentato e viene svegliato da un amico perchè possa rispondere all'appello.

Entra poi in scena il terzo personaggio importante del dramma: Federico Funelli, aiuto cancelliere del Tribunale, individuo dalle facili conquiste, sprovvisto di scrupoli, personaggio inquietante sin dalle prime battute:

"Pesce (sottovoce a Federico) - A vi llanno...

Federico (sottovoce) - e a do' è asciuta? On Diodà, ccà sta a livrera vostra... (a Pesce, piano)... fatte ccà...

Sguglia - Padrone mio. E che gghiate facenno a che sti pparte?

Federico - Tengo e pitture int'a camera mia e me n'aggio avuto asci' pe disperazione. Stanno pittanno tutta a cancellaria (a Pesce, piano) Che fa? s'accosta?

Pesce (sottovoce) - Mo'...

Sguglia - Bravo, vi state mettendo in bello...

Pesce (sottovoce) - se sta accustanno..."

Il dialogo somnesso di Funelli e Pesce ci lascia

intendere che il giovane Funelli è già da qualche tempo invaghito della bella rossa e sta cercando l'occasione per avvicinarla. Nel seguito del dialogo, Sgueglia, quando si accorge del gioco del Funelli che non sta a sentirlo, si indigna quasi e poi rimane sbalordito della sfacciataggine di questi.

L'intreccio del dramma prosegue rapido; sopravviene quale testimone un'altra popolana, tale Giuseppina Auletta, che è chiamata a deporre nel processo contro Michele Boccadifuoco. Il suo arrivo suscita una certa inquietudine in Assunta che la segue per udirne la testimonianza.

Ed intanto ha luogo una scenetta della più gustosa comicità napoletana tra l'Auletta stessa, che si affretta ad entrare e una levatrice, seguita dalla figlia canzonettista, che esce dalla 5a. Sezione.

Non credo sia facile trovare nel teatro dialettale altra situazione più felicemente comica di questa della levatrice vestita a festa e munita di un enorme cappello (il cappello era a Napoli, sino ad alcuni decenni or sono, distintivo delle signore, in contrapposizione col capo sempre scoperto o al più protetto da uno scialle delle popolane) che si atteggia a persona distinta, ma allorchè è minacciata dall'altra, dimentica la sua occasionale vernice di signorilità e sbotta in espressioni del più puro e volgare vernacolo, in imprecazioni a catena estensibili a diversi gradi di parentela gustose e pittoresche:

"Auletta - E te lieve a micze? Vi' quanta cummerità!
Emilia (sorpresa, irritata) - Essi', addà passà sta princepessa...

Auletta - Ossà, statte zitta, ca si no, quann'esco a ccà dinto te ncaso a mallarda int'e rrecchie...

Emilia (urlando) - A chi?

Tina - Mammà!

Auletta - Presente, presente...

Emilia (rivolta verso la 5a. Sezione) - A chi ncasa a mallarda?

Tina - Mammà non fate scenate. Ca io me mette scuor-

no...

Emilia - E' visto? Io t'avevo ditto ca ccà ncoppa me ntusseccavo. Me ncasava a mallarda, me ncasava; a nncase a chella bellella e soreta ca va facanno a culumbrina pe ncoppo o marciappiede e Tuleto...

Tina - Mammà, mammà...

Federico - Donn'Emi', che cos'è?

Tina - Adderezateve o cappiello...

Emilia - E' stato ca na vrenzola qualunque se piglia ll'ardire e dicere nfaccia a na signora: Te ncaso a mallarda int'e rrecchie. Puh, pe la faccia e mammeta e pateto...

Sguglia (a parte) - All'anema d'a signora..."

La scena risulta di grande effetto comico per le uscite delle due donne e per i commenti di Sguglia. Ma intanto è da rilevare la scelta felice dell'A.

nel sostantivo "mallarda" che si usa a Napoli per indicare un copricapo buffo per definizione e che giustifica pienamente la furiosa reazione della levatrice che, grazie al cappello, era convinta di aver raggiunto il massimo della distinzione (1).

La levatrice ha così ritrovato in Federico Funelli un'antica conoscenza ed il dialogo tra i due ci istruisce sugli antefatti sia di Federico, notoriamente donnaiole, sia sulla relazione, già vecchia di quasi tre anni, tra il macellaio e la stiratrice Assunta. La levatrice narra tutti i benefici che l'Assunta ha ricevuto dall'amante: mobili, vesti, gioielli, la bottega di stiratoria, divertimenti senza fine. Apprendiamo così che se Michele ha sempre avuto una profonda passione per l'Assunta, questa è una donna del genere dell'eroina di "La femme et le pantin". Rileggiamo l'espressiva descrizione che la levatrice dà del carattere di Assunta Spina, descrizione concisa, ma efficace ritratto della protagonista del dramma:

(1) - Per mallarda v. R.E.W. 5392, dove il Mayer-Linke rimanda ad un articolo del Bertoni (A.R.).

"Io st'Assunta nun ll'aggio maie pututa capi'. Chesta ogne tanto le vota a capa per quaccheduno e, ogne tanto, pe ccausa soia, quacche povero figlio e mamma passa nu guaio. E' strambalata, on Federi', è na femmena curiosa assaie. Vo' bene, nun vo' bene, s'appiccchia, se stute. Mo v'a strignite int'a na mano, mo ve sfuie comm'a na nguilla. Tuttequante a vanno appriesso. E pur'io a voglio bene. Neh, comme se spiega?"

Ognuna delle affermazioni della levatrice è un elemento preciso che d.G. ci fornisce per dipingere il complesso e strano carattere dell'Assunta Spina:

"nun ll'aggio pututa maie capi'" = incomprendibile dunque anche per una donna di esperienza come l'Emilia;

"Ogno tanto le vota a capa pe quaccheduno" = volubile;

"E' strambalata... ne femmena curiosa assaie = inquietante;

"Vo' bone, nun vo' bene, s'appiccchia, se stute" = inconstante e sensuale;

"mo v'a strignite int'a na mano" = dolce e sottomessa a volte;

"ve sfuie comm'a na nguilla" = inafferrabile e sfuggente;

"tuttequante a vanno appriesso" = seducente e provocante;

"e pur'io a voglio bene" = simpatica dunque se piace anche alle donne.

In tutto il breve brano non v'è una parola superflua; perfino l'ultimo "Neh, comme se spiega?" sta a dirci la perplessità dell'Emilia che sente di non esser riuscita a spiegare tutti i lati di questo carattere complesso.

Ma questa volta l'Assunta ha da fare con un uomo dai sentimenti ancor più violenti dei suoi, pronto a tirare coltellate, buono sì, ma "quanne ll'è scesa a benda nanz' a ll'uocchie è n'anirale".

Abbiamo così i tratti essenziali dei caratteri dei personaggi principali.

L'animo dell'Assunta è messo a nudo per noi, ma anche per il Funelli che non è affatto spaventato dalle difficoltà che un carattere simile può opporre alle sue mire. Anzi, egli ne è infiammato ancor più, è deciso a tentare l'avventura; egli non frappone indugi e tende subito il tranello che dovrà fargli cascare tra le braccia la donna.

Le frasi che il Funelli getta nella conversazione come esca sono un perfetto esempio di ricatto. Egli dice e non dice; offre la possibilità di far restare Michele a Napoli, lascia intendere qual'è il compenso che egli desidera e l'Assunta che pure non è alle prime armi, quando capisce che non si tratta di denaro, rifiuta l'appoggio, senza indignarsene, ma con profonda amarezza, con un gesto che l'A. pone qui ad iniziare il lento processo di riabilitazione della donna:

"Federico - Volete che m'incarichi io di ottenere che il... vostro amico... resti a Napoli?

Assunta (commossa) - Vuie overo dicite?

Federico - Volete?

Assunta - E che ce vo'? Che v'aggia dà?

Federico - Niente.

Assunta (sorpresa) - Comme niente? Ce vonno e denare, o saccio, ma io me mpigno e rusette, faccio nu debbeto. Nun ce penzate. Dicite, quante ce vo'?

Federico - Vi ho detto che non occorre.

Assunta (quasi tremante) - Sentite... e dicite. Parlate... Nun ce vonno e mezze? No? E vuie m'o facite pe senza niente?

Federico - Pe senza niente.

Assunta - Vuie facite restà a Michele a Napule? (dubbiosa, ripigliandolo per un braccio) E si nn'o mannene fora?

Federico (fa segno col capo di no)

Assunta - E nun vulite niente?

Federico (la guarda con intenzione; Assunta pare

indecisa sempre e dubbiosa. Lo guarda, guarda Torelli che sorride. Torna a fissare Federico. Comprende).

Assunta - Ah! (con gli occhi spalancati guarda Federico. Sorride amaramente, gli mette la mano sul braccio) O ssapite, grazie.

Federico - Grazie e che?

Assunta (sorridente amara, ironica, dominandosi) - Grazie, grazie. Sperammo ca resta a Napule.

Federico (freddamente) - Come volete...

Torelli (a parte) - Palla corta..."

E' questa una scena d'una audacia splendida, che sfiora i limiti di quel che puo' essere detto, ma anche nella sua tragicità essa è sottolineata dai commenti che l'ufficiale giudiziario ne fa quasi per se stesso.

Il mercato ignobile viene interrotto dall'arrivo di Tittariello il quale fa sapere che tutti i condannati del giorno saranno avviati ad Avellino, notizia che accascia ancor più la donna che si sente colpevole e della condanna e del dolore della madre di Michele per la partenza del figlio. Essa comincia, nella scena muta, ad essere combattuta, esita, si decide infine, richiama Federico e dopo alcune battute rapide, energiche, sceglie di far restare l'amante a Napoli:

Assunta - Psst

Federico - A me?

Assunta - Sentite; Vuie poco prima... m'avite ditto ca o putiveve fa restà a Napule...

Federico - Quel vostro amico?

Assunta (senza badargli) - Io o voglio fa restà a Napule.

Federico - Va bene.

Assunta - O pputite fa?

Federico - Per voi si fa tutto. (la guarda) Soltanto bisogna pensarci subito.

Assunta (impaziente) - Embè, addo' ce puttimmo parlà?

Federico (guardandosi intorno) - Qui, no.

Assunta (con uno sforzo, sottovoce) - A' casa mia?

Federico (ha un lampo di speranza negli occhi) - An-

che adesso.

Assunta - Ce sta n'ata gradiata? (indica a destra) a llà nun voglio asci'.

Federico - L'altra scala è li'.

Assunta (pare indecisa, tormentata. Si volta a destra e a sinistra come per accertarsi che non l'hanno udita. Sgueglia e Torelli seguitano a scrivere, ma la sorvegliano e si ammiccano).

Federico - Dunque?

Assunta (decisa) - Ianno."

Il mercato è ignobile, come dicevo poc'anzi, ma con questa breve scena l'A. porta ancora innanzi, per gradi, il procedimento di redenzione dell'Assunta. Nel dialogo, le sue parole sono decise, essa non bada alle adulazioni di Funelli: "Embè, addo' ce putimme parlà?", ha ancora un attimo di esitazione quando è costretta ad invitare l'uomo a casa sua, ma il conclusivo "Ianno", conciso e rapido, è frutto di lunga riflessione: la donna ha accettato il mercato, ma pagherà il prezzo che le viene chiesto con superbo distacco.

La loro partenza è commentata succintamente, ma efficacemente dai due ufficiali giudiziari. Un'interrogazione: "Chè?" ed una risposta: "Che bello servizio!" bastano a dire il loro sbalordimento per la riuscita del piano del Funelli.

Il primo atto si chiude con la fuga di Sgueglia, che trascina seco la levatrice, in soccorso della moglie che sta per partorire, si chiude con esclamazioni di gioia di un gruppo di popolani per l'assoluzione di un loro compagno e col lamento della donna di provincia, il cui figlio è stato condannato: "E io tenevo a nu figlio e me l'henne levete! Me l'henne cundannete, cundannete!"

Torniamo ora, per comodità di analisi, all'ultimo capitolo della novella che contiene lo scioglimento del dramma.

Rileviamo qui che d.G. ricorre subito a mezzi ve-

risti di effetto dubbio, descrivendo, membro a membro, l'uomo che rientra a casa dopo il lavoro: dapprima è la "grossa voce maschile", quindi il suono degli stivaloni, poi il busto e le mani tese verso il focolare ed infine "una faccia barbata, tutta arrossata dal fuoco".

Sin dall'inizio del capitolo, notiamo che l'A. ha voluto accentuare la rozzezza del personaggio; ed in tal senso la descrizione continuerà fino alla fine. L'indifferenza dell'uomo per la minestra che può essere calda o fredda, "qui ha da scendere", battendosi il ventre; il modo di mangiare, nonostante la tovaglia ed il cucchiaino, egli "ripesca il pane con le grosse mani ancora incrostate di calcina"; sono eccessi di accentuazione verista in cui cade d.G., riuscendo, come osserva giustamente il Russo "all'effetto di inaridire la sua vena fantastica e coloritrice".

La donna durante la cena del marito è stata "tutta assorta, le sopracciglia aggrottate" ed è dopo matura riflessione che essa annuncia: "Peppino il sarto sposa una di Soccavo", confermando poi la notizia, anzi scandendola: "Peppino il sarto... sposa una di Soccavo... Hanno fatto tutto", quasi parola per parola il testo del messaggio ricevuto.

Seguono poi due battute: "Be' e che m'importa" e "A me, si'". "Si guardarono un secondo. Lui torse lo sguardo per primo..." così come una bestia minacciata dal padrone, abbassa il capo per sfuggire al colpo.

Ed infine esplode la sfida della donna che vuol pungere a sangue il troppo mansueto marito:

"Hai sentito? A me importa. Te lo dico per offenderti". Questa ultima frase è d'una assurdità perfetta, ma la replica del marito, unoplacido "ricominciamo", non lo è meno.

Enfatica, poi, ed inverosimile l'invettiva dell'uomo:

"Senti. Quello che io ho fatto a te nemmeno te l'avrebbe fatto quel Dio che ci ha creato... non ti sei pentita mai e questa è un'altra volta che ti stendo la mano e tu me la mordi... Oramai la vergogna nostra la sanno tutti"

e nella sua eccessiva bontà, la reazione che dovrebbe logicamente seguire ricade sull'uomo stesso che si percuote "la faccia con le palme, due, tre volte fortissimamente".

Ma dove lo sforzo di fare del verismo a tutti i costi risalta inequivocabile è nella fine di questo capitolo che chiude il bozzetto:

All'arrivo inatteso del sarto, l'ira di Ferdinando esplose, il bruto si scatena esattamente nella direzione voluta dalla donna che lo ha caricato come si carica un congegno d'orologeria:

"Sangue di Cristo - e afferro' qualcosa che luceva sulla tavola"

ed ha quindi luogo la scena da macello di un verismo aggressivo, sanguinario: "all'urto di quel gigante che gli si gettava addosso", il sarto cade tra letto e canterano, ove il muratore lo colpisce inferocito, accecato, misurandogli e commentandogli i colpi:

"Questo è per me, questo è per la sposa di Soccavo, questo è per Assunta"

commenti inverosimili sulle labbra di un autentico bruto quale l'A. ce lo ha descritto, quale egli continua ad essere allorchè obbedisce ancora alla moglie che gli dice: "Basta, basta".

La donna intanto ha conservato la sua calma, poichè, fuggito il marito, essa raccoglie il coltello insanguinato e lo mostra al brigadiere sopravvenuto, dicendogli: "Io, signor brigadiere". Quel gesto di mostrare il coltello è ancora un ultimo eccesso di accentuazione.

Riprendiamo ora l'esame del dramma al secondo atto: il sipario si leva sulla bottega dell'Assunta. Sono al lavoro le operaie, intente a stirare la biancheria; due agenti di P.S. venuti a ritirare della biancheria attendono nella stiratoria. Le ragazze cantano un'antica canzone napoletana che celebra la purezza dell'amore campagnolo; si svolge quindi un dialogo leggero e scherzoso fra le ragazze e gli agenti, di cui uno è abruzzese e piuttosto taciturno. Le giovani si divertono a stuzzicare l'agente Flaiano, finchè questi, impermalosito per un accenno alla sua terra natia, si sfoga con un bel monologo che riporto per la nota di colore che arreca al testo:

"E che t'accride ca venghe da lu paese de li selvagge? Lu paese mio è Pescara. E' cetà de marina, e si vedisse che marina. Tutta verde che se fa de centi culore, e nun è comme a lu mare vostri cho è sempre turchino. E li zampugnare soi ca ce vengheno a Natale. Se ne saglieno da vascio a la marina a la mezanotte, e soneno li zampogne a la licenziata. E stanno aperte li cantine, e se spanno la neve ianca ianca, e ariluce la luna chiara, ca sta mmiez a lu cieles e ncopp' a la marina. Li tenimmo, sci, li zampogne e tenimmo là campane che soneno a stesa e a li campane de Pescara arisponneno li campane de Sente Rocche e de Castallamare e de Spultore. E ariluce la luna ncopp' a la neve de la Maielle, dint' a la chiesa arilucene tutte le canele appiciate."

Ed anche in questo brano in dialetto abruzzese, molto somigliante al napoletano, l'A. ha saputo mettere in rilievo, con espressioni felici:

la nostalgia del silenzioso abruzzese: "ei vedisse che marina"

l'amore della sua terra: "e se spanne la neve ianca ianca e ariluce la luna chiara, ca sta mmiez a lu cieles ncopp' a la marina"

di effettivo lirismo che d.G. interrompe con l'esclamazione della giovane stiratrice "E bravo 'on Marcello! I che ce teneva ncuorpo".

Subito dopo che gli agenti sono andati via, le ragazze si dispongono intorno al tavolo per fare i conti della settimana e ricevere ciascuna la propria mercede.

L'arrivo dell'Assunta smorza di botto l'allegria delle ragazze che si preparano ad andar via. La Spina sperava evidentemente di trovare qualcuno ad aspettarla in bottega, essa chiede infatti: "E' benuto nisciuno?", dimostra quindi la sua impazienza, seccata che le ragazze siano rimaste ad aspettarla: "E che facite ccà? State ancora ccà?"

al che la giovane più anziana risponde: "E si nun veniveve vuie?"

Le ragazze si allontanano quindi, dopo aver fatto gli auguri per il Natale; segue quindi una scena muta fra l'Assunta e l'Emilia che l'ha accompagnata. Sentendosi osservata dalla levatrice, l'Assunta si copre gli occhi con le mani e scoppia in singhiozzi.

L'Emilia, quasi per confortarla, le narra le sue pene per la fuga della figlia con un artista di varietà, le legge la lettera che ne ha ricevuto, si lamenta di essere stata abbandonata, di esser rimasta sola, costretta, per sfuggire alla tristezza della casa vuota, a desinare fuori:

"Chi fa cchiù niente? Sto ghienzo mangianno p'e tratturie... sola... comm'a nu sturente".

Assunta la compiange, ma è afflitta per ragioni sue che, a poco a poco, essa spiega: Federico sta per abbandonarla, dopo aver ottenuto da lei tutto quel che voleva e la frase, apparentemente banale, umiliata:

"tutto fenesce... l'uommene se seccano"

dà la misura della sua profonda amarezza, del suo abbattimento. L'animo di questa donna è un'enigma: essa ama ancora Michele Boccadifuoco, ma Federico

Funelli è riuscito a farla sua ed ora essa ne è innamorata; essa soffre per il suo abbandono:

"Omn' Emi', vuie o ssepate. Vuie site l'uneca persona c'o ssapate. Io so' stata bhona e mantenè o segreto a tuttequante. Federico vene ccà quanno e figliole nun ce stanno. A mamma e Michele nun sape niente, nun ha capito niente. Sape ca io voglio fa asci' o figlio a 'int' e carcere e ca stu don Federico ca vene a chesti pparte, va pure a parte soia pe riflesso e Michele (ride ironica). I' c'aggio saputo fa, che? Io faccio abbedè ca riro, ca chiagno, ca mme dispero (ride). Bianco na recitante. Io aggio tenuto a bendezza e i' a truvà a Michele: 'int'e carcere, sempe, sempe, fino a nu mese fa... e Michele nun sape niente. Io mme metto a pericolo e vita... pe n'ato... o ccapate? E chist'ato me lassa... avite visto? Tutto, tutto s'ha pigliato... M'ha arruinata... m'ha arruinata e mo me lassa... E fa bbuono... e fa bbuono. Io mm'o mmereto."

E questa è una vera confessione, nella quale affiorano rimorso e vergogna: "Vuie site ll'uneca persona c'o ssapate... A mamma e Michele nun sape niente"

rimproveri a se stessa, pentimento e paura: "I' c'aggio saputo fa... bianco na recitante... aggio tenuto a bendezza e i' a truvà a Michele... io mme metto a pericolo e vita"

ed infine l'arezza di vedersi abbandonata: "E chist'ato me lassa... m'ha arruinata e mo me lassa... e fa bbuono".

Confessione tanto più efficace, più ricca di elementi emotivi, specie se la si avvicina a quella della novella:

"Meriterei di esser bruciata viva in una botte di pece... quello che ho fatto a Ferdinando mio che m'ha perdonato cinque volte, come le dita della mano"

che, al confronto, risulta arida, quasi vuota di senso.

Lo sconforto dell'Assunta è così pietoso che la levatrice, nell'andarsene, le promette di cercare Federico e di mandarglielo.

La Spina resta sola in scena e, mentre prepara la cena per sé e per il Funelli, giunge improvviso Michele, liberato tre mesi prima, in premio della sua buona condotta ed anche per l'intrusione di Federico che vuole liberarsi più in fretta del legame che ora gli pesa.

La sorpresa dell'Assunta, il suo spavento all'apparire del suo violento amante, vengono interpretati da questi come effetto di gioia eccessiva. E le sue mille premure, anche se leggermente brusche, la sua bontà, son tratti di attaccamento, di sincera passione che l'A. ha messi qui ad equilibrare il personaggio: brutale sì, ma profondamente e sinceramente innamorato.

La donna tenta in tutti i modi di allontanarlo, senza riuscirci. Michele è più affettuoso ed innamorato di prima; sotto l'effetto di un bicchiere di vino, di cui egli manca da dieci mesi, si fa sempre più carezzevole ed appassionato. Notiamo di passaggio quel diminutivo "Assuntulella" straordinario sulla bocca di un uomo di questo tipo. A tante prove di affetto la donna si sottrae come può, finché si decide a confessare tutto:

"Assunta - Sì, sì, ma lassene.

Michele - Ma che sango d'o diavolo t'afferra (minaccioso quasi), ma pecchè?

Assunta (emozionata) - Pecchè nun mm'o mereto. Nun so' de na.

Michele - Che cosa? nun si degna... Che dice?

Assunta - Nun mm'o mereto. (un silenzio, si guardano)

Michele - E... pecchè?

Assunta (si riaccosta alla tavola, siede, più sottovoce e quasi in fretta) ... Siente... Michè... Quanno tu stive... Quanno tu stive carcerato... io... io...

Michele (comprende) - Tu?

Assunta - Sì...

Michele (con un urlo) - E cu chi? Chi è stato?
Assunta - E' stato... (si rattiene. E' convulsa.
Guarda sempre Michole) - No... nun o saie... Michè?

Michele (continua a guardarla torvo, sprezzante) -
E' fatto bbuono.

Assunta (disperata) - No. Nun aggio fatto bbuono...

Michele - Viene ccà... assettete... Nun te mettere paura...

Assunta - Famme parlà...

Michele - Conteme... conteme... mentre io stevo carcerato...

Assunta (frettolosa, vorrebbe dir tutto in una volta) - Si' chella sera... ca tu fuste cundannato... io truvaie a... uno... ncoppo o stesso Tribunale... uno... ca me dicette ca tu putive rummanè a Napule... e ca isso era buono e te fa' rummanè a Napule... si... io l'avesse voluto...

Michele (con le mani sulla fronte, fissandola, come con un rantolo) - Conteme, conteme...

Assunta - Io... o credette... Pecchè io te vulevo vedè. Io te vulevo vedè sempe... sempe... Almeno na vota a settimana...

Michele (ha un riso ironico e la guarda)

Assunta - No. Crideme, Michè, crideme. M'avevano ditto ca te mannaveno fora. A Avellino... lontano... Io nun t'avarria pututo vedè cchiù... Nun me cride...

Michele (sorride, fa atto ironico di sì, stende la mano al fiasco e si versa vino)

Assunta - Nun to mporta?

Michele - No...

Assunta (con un urlo) - No. To mporta, te mporta... t'addà mpurtà.

Michele (terribile, con uno sguardo di odio) - Ma tu... me vuo' fa i' n'ata vota carcerato... Io nun ce voglio i'. Tu me vuo' fà assaggià n'ata vota o ppane niro, e ccancellè, a privazione d'a libertà... Tu... tu, ca si' ll'urdema femmena d'o munno. Sì, tu."

Tutta, tutta la scena è del più alto drammaticismo o di una complessità rara. Di Giacomo fa passare i due

protagonisti per tutta una gamma di sentimenti, a volta in contraddizione l'uno con l'altro; l'Assunta va, man mano, dalla paura e dalla sorpresa delle sue prime esclamazioni: "Uh, Madonna mia... Tu si' asciute... Dio... Die", allo smarrimento sintetizzato in quel suo "Si', si'... e no", ai tentativi di evitare un incontro fra il Funelli e Michele: "Mammaeta nun sape niente... vance mo... e po' tuorne..." e "Te voglio accattà nu poco e pane", alla decisione di confessare la colpa: "Si te dico... si te dico... na cosa" ai tentativi di sfuggire alla rinata tenerezza di Michele "No, lasseme, lasseme", alla confessione: "Nun so' degna... nun mmo mereto", al terrore, quando Michele vuole afferrarla "No, nun m'accidere".

E non meno complesso è il gioco scenico di Michele che, dalla gioia del rivedersi: "Assù... Che? t'o credive?" alla tenerezza sempre più calda e sensuale "Assuntulella... a vedite ccà", "M'è fatto squaglià o sango a cuollo... e viene ccà... assette vicino a me... damme a mano", va diventando sempre più intraprendente "E buo' veni' ccà o no?... Nun te vedeva a tantu tiempo... E mo me pare ca te si' fatta cchiù bella... Assù guardeme" col brusco trapasso alla più feroce gelosia ai primi accenni di lei: "Tu? E cu chi? Chi è stato?", all'abbattimento dovuto al disinganno "E' fatto bbuono", alla violenta ribellione del maschio offeso, furiosa, bestiale: "Parla... si no... te levo d'o munno" sino al parossismo dell'insulto volgare e colmo di disprezzo: "E chillo... era meglio e me... neh... schifosa".

La scena è veramente il crogiolo in cui si fondono e divampano tutte le passioni dei due e dal quale essi escono come purificati. L'uomo uccide, anche in questa versione, il rivale, ma d.G. ci ha fatto partecipi della sua passione, del suo dolore. L'Assunta del dramma ha subito durante due atti una lenta, ma sicura evoluzione: l'arte del d.G. è valsa a trasformare, quasi insensibilmente, la donna "strambalata"

delle prime scene, l'inquietante e sensualissima rossa, in una figura muliebre umana ed eroica, il cui sacrificio alla fine del dramma la redime, così che al calar del sipario noi non proviamo più che ammirazione per il suo eroismo e compassione per la sua fine. L'equilibrio dell'opera è quindi pienamente realizzato nella versione dialettale, mentre nella soluzione italiana, per quell'eccesso di accentuazione verista che abbiamo cercato di dimostrare, per quel conseguente irrigidimento dei personaggi, il gesto identico dell'eroina non basta a redimerla.

o

o o

Puo' forse contribuire ad un ulteriore chiarimento ed a conferma delle nostre asserzioni l'esame delle differenze sostanziali fra le due soluzioni per quanto riguarda i personaggi.

E' fuori dubbio che, nel bozzetto, l'ambiente cupo, triste, losco, i protagonisti, il modo di svolgere il nodo del dramma, tutto è come avviato su una china che conduce all'abisso, senza possibilità di scampo. Sin dalle prime righe, ci rendiamo conto che i personaggi sono orientati, che l'A. ci avvia all' "orribile".

Il marito (nella novella) è descritto come un grosso muratore, uomo primitivo, uso a seguire lo volontà della moglie, abituato a sopportare i numerosi tradimenti dell'Assunta. Egli ci è presentato veramente come un esempio di quel "dévouement bestial" cui accenna Flaubert in una sua novella; l'A. ce lo ha dipinto come un bruto passivamente sottomesso ai desideri di sua moglie: infatti, quando subito dopo l'omicidio l'Assunta gli grida: "Basta, basta", d.G. scrive di lui:

"...il gran muratore, come se continuasse a obbedirle, si levo' tutto coperto di sangue, getto' il coltello..."

Nel dramma invece, di Giacomo ha impiegato altre tinte per descriverci il carattere del macellaio Michele Boccadifuoco: ne fa un uomo violento e sentimentale

in cui la brutalità non è meccanica, ma occasionale e parossistica.

Anzitutto egli è un figlio devoto, che ha per la madre non soltanto il naturale rispetto filiale, ma un affetto profondo e vero: egli sta per essere giudicato, ma in tale momento egli pensa soltanto alla madre, la raccomanda alle vicine "datele chiacchiere".

E' appassionatamente innamorato della sua donna, è generoso con lei, ma è anche selvaggiamente, mordialmente impulsivo e geloso:

"quanne ll'è scesa a benda nanz'a ll'ucchie è n'animale".

E' così innamorato che, scontati tredici mesi di prigionia per colpa dell'amante, tornando a lei, lui, uomo violento e prepotente, sa trovare quel carezzevole diminutivo di "Assuntulella" nel rivolgersi alla donna, ha per lei procure quasi femminili.

Questi difetti e queste qualità che d.G. attribuisce a Michele Boccadifuoco ne fanno il personaggio di un amore frenetico, nel quale non un tema, ma la fantasia si esplica liberamente.

Dal modo digiacconiano di presentare i due amanti (del bozzetto e del dramma) non abbiamo elementi sufficienti per un vero confronto. Di quello della novella abbiamo soltanto la sua invocazione:

"Don Ferdinando... sentite... oh, Madonna mia..."

una voce opaca, in cui tutt'al più suona una viltà generica.

Del Funelli sappiamo qualcosa di più: egli è evidentemente un donnaiole, è scaltro o perverso, è di una sensualità senza limiti.

Vediamo ora come d.G. ci ha presentato i caratteri delle due Assunte:

Nella novella, l'A. ci presenta una moglie che ha

già tradito il marito cinque volte, sei se contiamo il sarto di Soccavo. Anche a costo di ripeterci, dobbiamo rilevare che d.G. rasenta l'inverosimile nell'accentuare la descrizione verista di questa figura di donna.

E' una donna perversa, perchè ha meditato lungamente sul modo di vendicarsi dell'amante infedele e si serve del marito quale strumento della sua vendetta; assiste alla scena dell'omicidio, ma si limita a coprirsì gli occhi ed a dire basta, soltanto dopo tre coltellate.

Anche se di Giacomo ha voluto di proposito sviluppare in questo bozzetto il motivo del "repugnante" in due tipi della plebe napoletana, l'accentuazione eccessiva dei due personaggi nuoce all'equilibrio del racconto che ne risulta falsato: è infatti inammissibile, anche fra il più basso popolo napoletano, che una moglie, già cinque volte infedele, ottenga che il marito la vendichi uccidendo il sesto amante, non perchè tale, ma perchè sta per abbandonare la moglie. Il personaggio principale del dramma, l'Assunta, è così compromesso dall'eccesso di accento che il gesto eroico finale non basta a redimerla o almeno a far dimenticare la perversità iniziale.

L'Assunta del lavoro teatrale è invece tratteggiata con altre sfumature, con altra ricchezza di pennello. E', certo, una donna dalla sensualità sfrenata, enigmatica, pericolosa, ma quanto più umana, più variabile. Più caritatevole, più pavida anche nell'ultima scena e, quindi, di una femminilità che arriva a commuoverci.

Partendo dallo stesso personaggio iniziale: una donna sensuale e leggera, l'arte dialettale del d.G., non inceppata dall'obbligo di sviluppare un tema, ma libera di seguire la fantasia dell'ispirazione, trasforma man mano, quasi senza farcene accorgere, ma con sicura ascesa, trasforma, dicovamo, il personaggio inquietante ed equivoco iniziale e lo porta a diventare

una magnifica raffigurazione di donna meridionale,
generosa ed eroica, il cui gesto finale cancella
in noi il ricordo delle colpe passate e ce ne lascia
un'immagine purificata dal dolore.

CONCLUSIONI

Abbiamo cercato di mettere in evidenza e di approfondire i motivi della maggior rispondenza dei mezzi espressivi dialettali alla vena del d.G. rispetto a quelli dell'italiano; maggior rispondenza che sfocia in una superiorità evidente e che tutti i critici hanno unanimemente riconosciuta.

La vena naturalmente colorita, vivace, fantastica dello scrittore dialettale è come raffreddata, irrigidita, inaridita allorchè egli scrive in lingua colta: nel "Mese Mariano" la narrazione dialettale è vibrante, le immagini varie, sfumate, colorite, mentre lo stesso racconto in prosa italiana è ridotto ai soli toni grigi o neri, ad esclusione di qualsiasi colore, le immagini sono impoverite, immobilizzate, così da non riuscire più ad esprimere l'emozione che ha ispirato l'autore.

Altrove, come nell'Assunta Spina, la preoccupazione tutta teorica e letteraria di fare del verismo è bastata a far perdere al d.G. ogni personalità, a darci un racconto verista dai personaggi teorici, eccessivamente accentuati, rigidi, che sfiorano l'assurdo; nell'opera dialettale, invece, la verosimiglianza è pienamente raggiunta, sia grazie alle espressioni popolari, sia grazie alla fantasia dell'A. che si esplica liberamente, cosicchè il dramma si svolge più fluidamente, i personaggi possono trasformarsi nel corso dell'azione; se ci sono delle tendenze al "verismo", esse coincidono con quel fidente abbandono ai mezzi espressivi dialettali ed i suoi pericoli sono così eliminati.

Nel "Voto" abbiamo udito i personaggi del racconto

italiano parlare un linguaggio borghese, convenzionale, in assoluto contrasto con le situazioni della narrazione, mentre che nella versione dialettale il linguaggio si adatta alla qualità delle persone, ai violenti cambiamenti di tonalità voluti dal dramma ed agli urti potenti delle passioni, dando alla commedia una varietà che manca del tutto al racconto, dove tutto è spostato su un piano convenzionale, i sentimenti han perduto forza e potenza, le passioni son divenute melodrammatiche, i personaggi sono soltanto ombre.

Abbiamo visto inoltre quanto nuoccia alla prosa italiana del d.G. quello scrupolo di nascondere se stesso che toglie vivacità e colorito ai suoi racconti italiani; quanto giovi invece alle sue opere dialettali la sua espansività, quella sua sicurezza e disinvoltura nella scelta dei mezzi espressivi napoletani.

Abbiamo infine potuto comparare la concisione delle sue espressioni vernacole portate al massimo dell'efficacia, con espressioni analoghe della sua prosa italiana, stemperate, diluite.

Ci è stato possibile così' constatare che la costante "superiorità" delle redazioni dialettali è senza dubbio un problema essenzialmente di mezzi espressivi; ma la ragione profonda della monomazione di una vena naturalmente ricca, fluida, agile, va ricercata nel fatto che l'arte del d.G. ha veramente "un'anima municipale imbevuta del colore del cielo e del mare di Napoli", che non sa e non può fare astrazione dalla tradizione parlata del suo vernacolo, di quel vernacolo che ha tutte le ricchezze di una lingua, senza straniarsi, senza perdere quella spontanea freschezza di acqua sorgiva, senza dar la sensazione di sconfinare dal suo mondo.

La padronanza assoluta, staremmo per dire unica, di questo espressivo, complesso, colorito vernacolo gli consente di scrivere, come dice il Flora, in modo che "le parole son liberate da ogni peso e da ogni inerzia", mentre invece la sua prosa italiana assume dei colori opachi e si avvolge in una sintassi lenta

e compassata.

"Il d.G. ha potuto scrivere, con perfetta confidenza e sicurtà, in dialetto, perchè in fondo non sentiva di parlare una lingua idiotistica e provinciale, ma la lingua di una grande metropoli, carica di storia e perfettamente autonoma in quella sua storia" (Russo), ma un napoletano stilisticamente "illustre" che aveva per lui l'incommensurabile vantaggio di essere la sua vera lingua materna.

Ed è per tali ragioni che se d.G., scrittore italiano, potrà forse essere dimenticato, quale scrittore dialettale (nel senso più alto indicato da Russo) è "principe" e la sua opera conserva, ancora oggi, la stessa intatta freschezza di cinquant'anni or sono.

I N D I C E

Avvertenza	pag.	7
Introduzione	"	9
Linguaggio passionale e linguaggio convenzionale: "O Voto"	"	33
Cromatismo e studi di grigio in "O Mese Mariano".	"	59
Fantasia e verismo in "Assunta Spina".	"	80
Conclusioni.	"	108

E R R A T A

- pag. 14, riga 27, leggere "l'aria" invece di "l'ria"
- pag. 28, riga 21, leggere "addurava" invece di
"ardurava"
- pag. 30, riga 8, leggere "luce luce" invece di
"lu luce"
- pag. 33, prima riga della nota, leggere "G.Cognetti"
invece di "J.Cognetti"
- pag. 75, riga 12, leggere "dummeneca" e non "dumoneca"
- pag. 88, riga 7, leggere "n'opera" invece di "nlopera"
- pag. 94, riga 36, leggere "putimmo" invece di "puttinmo"
- pag. 98, riga 32, leggere "si" invece di "ei"
- pag. 104, riga 2, leggere "muliebre" invece di
"muliebe"