

TESIS DOCTORAL

LA NARRATIVA BREVE DI GRAZIA DELEDDA: STUDIO E CONFRONTO

Alessandra Sanna

Dirigida por:

Dra. M^a Dolores Valencia Mirón

Granada 2013

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Facultad de Filosofía y Letras



Lenguas, Literaturas y Culturas Románicas:

Tradición y Modernidad

LA NARRATIVA BREVE DI GRAZIA DELEDDA:

STUDIO E CONFRONTO

Alessandra Sanna

2013

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Alessandra Sanna
D.L.: GR 2340-2014
ISBN: 978-84-9083-384-1

LA NARRATIVA BREVE DI GRAZIA DELEDDA: STUDIO E CONFRONTO

INDICE.....	1
INTRODUZIONE.....	4
CAPITOLO I	
Grazia Deledda: contesto socio-culturale, biografico e critico.....	10
1.1. Storia, lingua e letteratura di Sardegna: identità regionale.....	10
1.2. La Sardegna tra '800 e '900: Nuoro e il banditismo.....	30
1.3. Gli anni del femminismo.....	38
1.4. Grazia Deledda: una donna, una scrittrice.....	44
1.5. Storia della critica sull'opera deleddiana.....	57
CAPITOLO II	
Guida allo studio delle novelle.....	63
2.1. Il genere letterario della novella.....	63
2.1. 1. Storia del genere.....	63
2.1.2. Questioni teoriche e terminologiche: novella o racconto?.....	67
2.2. <i>Curriculum</i> delle novelle: le raccolte.....	71
2. 3. La Terza Pagina, l'elzeviro e le novelle del <i>Corriere della Sera</i>: studio delle tematiche ricorrenti.....	94

2.3.1. Grazia Deledda, la Terza Pagina e il <i>Corriere della Sera</i>	94
2.3.2. Le novelle del <i>Corriere</i>	103
2.3.3. Il tema del tesoro.....	119
2.3.4. <i>Tipi e paesaggi sardi</i> : la tematica del viaggio.....	129
2.4. Scelte linguistiche e formali.....	144

CAPITOLO III

Analisi testuale: studio di dieci novelle.....	150
3.1. Analisi variantistica: dalla novella al romanzo. <i>La morte e la vita, Ritratto di contadina, Il primo volo e Agosto felice</i>.....	152
3. 1. 1. <i>La morte e la vita</i> e <i>Le colpe altrui</i>	165
3. 1. 2. <i>Ritratto di contadina</i> e <i>Annalena Bilsini</i>	181
3. 1. 3. <i>Il primo volo</i> e <i>Cosima</i>	195
3. 1. 4. <i>Agosto felice</i> : un caso di censura?.....	205
3.2. Le novelle inedite.....	213
3. 2. 1. <i>Il fiore caduto</i>	219
3. 2. 2. <i>L'amico</i>	228
3.2. 3. <i>L'uomo del nuraghe</i>	236
3.2.4. <i>Pane quotidiano</i>	243
3.2.5. <i>Pane casalingo</i>	250
3.2. 6. <i>Il Battesimo D'Adamo: novella lunga o romanzo breve?</i>	310

CAPITOLO IV

Proiezione dell'opera deleddiana nella narrativa presente.....321

4.1. L'attuale narrativa sarda: l'ascesa del giallo e la continuità con la tradizione deleddiana.....321

4.2. La ripercussione dell'opera di Grazia Deledda nella narrativa sarda contemporanea: le testimonianze di G. Angioni, S. Mannuzzu, M. Fois e G. Todde.....340

4.2.1. Giulio Angioni: *La strana barbarie sarda*.....341

4.2.2. *La rete strappata*. A proposito di Grazia Deledda di Salvatore Mannuzzu.....352

4.2.3. Grazia Deledda secondo Marcello Fois.....361

4.2.4. Giorgio Todde: intervento al convegno *Il fantasma di Grazia*.....372

4.3. La fortuna di Grazia Deledda in Spagna.....377

CONCLUSIONI.....394

APPENDICE (Scansioni delle novelle e Ritratto di Grazia Deledda di Alessandro Madesani, nipote della scrittrice).....398

BIBLIOGRAFIA.....416

RIASSUNTO

INTRODUZIONE

Questa tesi, così come indica il titolo, ha come oggetto lo studio e l'analisi della narrativa breve della scrittrice italiana Grazia Deledda.

Nonostante il fatto che nome di questa scrittrice mi sia sempre stato familiare, dato che entrambe siamo sarde, devo ammettere che la sua vera e propria scoperta da parte mia è avvenuta in tempi relativamente recenti.

La maggior parte dei libri di testo facevano solo qualche qualche breve accenno alla sua opera e, probabilmente per questa ragione, nei primi anni della mia formazione scolastica i docenti non si preoccuparono di presentare in modo approfondito l'unica scrittrice italiana che fino ad ora è stata insignita di un premio Nobel.

Il mio primo incontro con la figura di questa autrice avviene dunque più tardi, nella facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Sassari e, da questo momento in poi, ritenendo l'opera deleddiana vittima di un ingiustificato ostracismo, il mio interesse per la sua produzione letteraria è stato sempre maggiore.

L'opera di Grazia Deledda abbraccia nel suo complesso un numero importante di testi (trentun romanzi e circa trecento racconti) ragione per la quale, dopo una lunga ma indispensabile fase di lettura, abbiamo deciso di circoscrivere la nostra indagine alla produzione novellistica. Il motivo di questa scelta risiede nel fatto che, nonostante esistano notevoli studi sulla sua produzione narrativa con interessanti visioni critiche, (delle quali ovviamente abbiamo tenuto conto durante l'elaborazione di questa tesi) non sono stati analizzati alcuni importanti aspetti della

narrativa breve, che rappresenta, invece, una parte considerevole del corpus deleddiano.

Questa ricerca si propone pertanto di portare a termine un compito estremamente suggestivo: approfondire la conoscenza delle novelle deleddiane prendendo come punto di riferimento una serie di testi inediti dei quali si conoscevano solo i titoli e che, secondo noi, dopo essere stati esaminati attentamente, sorpendono per le problematiche che portano con sé.

L'assenza di uno studio adeguato che collocasse questa parte dell'opera di Grazia Deledda nel posto che merita, è stato il punto di partenza di questa indagine. Secondo la nostra opinione, l'analisi delle novelle mette in evidenza la situazione per la quale la conoscenza di alcune opere secondarie (o considerati tali) possa essere utile per ottenere una visione più profonda di tutta la produzione letteraria della scrittrice sarda.

Inoltre è nostra intenzione configurare l'opera di quest'autrice e situarla in un luogo adeguato dell'evoluzione della narrativa italiana contemporanea.

Si è deciso di strutturare i contenuti di questa tesi in quattro capitoli, divisi a loro volta in diversi paragrafi e sottoparagrafi. Il primo capitolo ha un carattere introduttivo ed è dedicato ad aspetti generali. Si suddivide in cinque paragrafi. Nel primo facciamo un indispensabile riferimento alla peculiare storia della lingua e della letteratura della Sardegna e a diverse questioni legate all'identità regionale. Il contesto storico e sociale di Nuoro nel quale Deledda trascorre parte della sua vita e successivamente il movimento femminista, hanno un'influenza notevole sulla sua produzione letteraria e, per questa ragione, ci è parso opportuno trattarli nel secondo e nel terzo paragrafo di questo capitolo.

In seguito abbiamo voluto presentare la figura di Grazia Deledda da una doppia prospettiva, intrecciando la biografia e la parabola professionale. In questo modo si è pensato di mettere in evidenza la stretta relazione che esiste fra Deledda “donna” e Deledda “autrice”. L’ultima parte di questa sezione è dedicata alla storia della critica deleddiana.

Il secondo capitolo si apre con una breve descrizione del genere letterario della novella, per poi concentrarsi sull’argomento fondamentale di questa tesi, ossia la narrativa breve di Deledda. La storica collaborazione con il quotidiano milanese *Corriere della Sera*, nel quale l’autrice pubblicò un gran numero di novelle (che in seguito andarono a formar parte delle diciotto raccolte), le tematiche ricorrenti e i dibattiti critici legati allo stile della scrittrice, completano questa parte.

Per affrontare uno studio di tale importanza è stato necessario realizzare una esaustiva ricerca bibliografica che, nel mio caso, è stata effettuata fra le biblioteche italiane e quelle spagnole. Concretamente la mia indagine inizia nelle emeroteche di Granada, in particolar modo in quella della facoltà di Filosofia e Lettere, per arrivare alla *Biblioteca Nacional* di Madrid, nella quale ho potuto raccogliere gran parte delle informazioni sul rapporto fra Deledda e la Spagna, che riporto nel quarto capitolo di questo lavoro. Per quanto riguarda i miei indispensabili spostamenti in Italia, in particolar modo in Sardegna, devo confessare che non mi hanno causato troppi inconvenienti, dato che anche io, come la nostra scrittrice, sono sarda. Fra le biblioteche “Satta” di Nuoro, quelle di Cagliari, ma soprattutto quelle di Sassari, ho avuto l’opportunità di trovare qualsiasi materiale utile per la mia ricerca (visionare manoscritti originali, sfogliare periodici e riviste dei primi anni del Novecento e in generale disporre di un ampio ventaglio di bibliografia critica).

In un determinato momento ho presentato un progetto di ricerca alla *Regione Autonoma della Sardegna* per studiare la narrativa breve di questa scrittrice e la sua ripercussione in Spagna. L'interesse che ha suscitato questa proposta ha fatto sì che mi si concedesse una borsa di studio di dottorato presso l'Università di Granada, ateneo nel quale ho ricevuto una stupenda accoglienza.

Grazie al lavoro di raccolta e classificazione di materiale sono arrivati tra le mie mani dei testi che, come ho potuto verificare, non erano stati studiati né inclusi in nessuna antologia, così che, data la loro evidente originalità, ho considerato opportuno farli diventare parte fondamentale di questa ricerca. Essi presentavano però un grande ostacolo: trattandosi di scritti raccolti in riviste dei primi anni del Novecento non ancora digitalizzati, non permettevano una lettura chiara del loro contenuto.

Grazie alla disponibilità dei responsabili della Biblioteca Universitaria di Sassari, ho potuto prendere accordi con il personale della Biblioteca Braidense di Milano che, tempestivamente, mi ha fatto avere questi importanti testi in formato digitale e, dunque, perfettamente leggibili.

Il terzo capitolo, pertanto, propone la trascrizione e l'analisi di tali testi, che presentiamo divisi in due parti: nella prima sono collocate quelle novelle che apparirono successivamente e con differenze significative come "episodi" di alcuni romanzi della scrittrice; nella seconda si trovano, invece, quelli che abbiamo definito "inediti" in quanto, dopo la pubblicazione sul quotidiano, non sono mai stati inseriti in nessuna raccolta.

Per quanto riguarda l'ultimo capitolo, dopo aver tratto da uno studio precedente la conclusione che il giallo sia oggi uno dei generi che riscuote più

successo tra i lettori mondiali, fenomeno che trova riscontro anche nel panorama letterario sardo, ci è sembrato interessante investigare il ruolo che ha avuto il modello deleddiano in alcuni scrittori sardi che si dedicano a questo genere. Pertanto, piuttosto che proporre una ricerca di similitudini e paragoni che spesso portano a conclusioni forzate, si è preferito riprodurre direttamente le testimonianze di alcuni scrittori di rilievo tra cui Marcello Fois, Salvatore Mannuzzu. All'interno di una sezione che affronta il tema della proiezione della narrativa deleddiana nell'attualità, abbiamo considerato pertinente dedicare un paragrafo alle sue traduzioni in Spagna a cui si è fatto cenno precedentemente.

Nell'appendice avevamo pensato di includere un'intervista ad Alessandro Madesani, nipote di Grazia Deledda. Dopo aver superato non poche difficoltà per contattarlo, inizialmente si è mostrato disponibile a rispondere alle diverse questioni che gli abbiamo presentato (con la speranza di conoscere il lato più umano e privato della scrittrice, ma anche cercando di ottenere informazioni su altri aspetti interessanti, come ad esempio la relazione con i suoi traduttori). Sfortunatamente, però, ci ha inviato solo un ritratto molto personale di sua nonna, che tuttavia ci sembra interessante includere come parte della ricerca.

Lo studio si conclude con le referenze bibliografiche pertinenti e con una serie di conclusioni che, oltre a realizzare un breve percorso all'interno del lavoro svolto, vuole evidenziare gli obiettivi raggiunti.



(Caricatura di Giuseppe Biasi, 1905)

CAPITOLO I

Grazia Deledda: contesto storico-culturale, biografico e critico

1.1. Storia, lingua e letteratura di Sardegna: identità regionale

La storiografia moderna ha rivalutato già da tempo le aree geografiche regionali elaborando una nuova visione del rapporto centro-periferia per «ridisegnare la storia della letteratura d'Italia¹».

La lingua e la letteratura sarda sono legate strettamente alla sua vicenda storico- culturale e si caratterizzano per la persistenza del fattore “oralità” e per un plurilinguismo che raramente ha connotato altre regioni italiane, rendendone dunque complicato l'inserimento in un quadro nazionale.

Riassumere in poche righe il percorso storico- culturale di una qualunque regione d'Italia (che ricordiamo diventa una nazione solo nel 1861) è complicato, ma lo è ancora di più se si tratta di un'isola che, per ovvie questioni geografiche, presenta una situazione peculiare.

¹Pirodda, G., «Lo studio delle letterature regionali: la Sardegna», in *La grotta della vipera*, XI, 32/33, 1985, p. 5.

Tuttavia, è nostra intenzione citarne solo le tappe più significative per facilitare la comprensione dell'opera di Grazia Deledda che com'è risaputo, fu fortemente ispirata dalla Sardegna e in particolare da Nuoro, suo paese natale.

È necessario soffermarsi su due concetti importanti e a lungo dibattuti dalla critica: il primo è quello di "identità" e il secondo quello di "letteratura regionale". Alla base di entrambi, nel caso della Sardegna, si trova l'insularità che deve essere intesa non solo come condizione geografica, ma come risultato di fattori storici ed etnici.

Conseguenza diretta dell'insularità è stata la continua alternanza delle dominazioni straniere: una prima fase storica è quella che va dal IX sec. a. C. – alla metà del VI sec. a. C., in cui la Sardegna viene interessata dal fenomeno di colonizzazione del Mediterraneo occidentale attuato dai Fenici. Successivamente (seconda metà del VI sec. a. C. - 238 a. C.) l'isola passa sotto il controllo più serrato e diretto dei Punici, per poi diventare parte dell'impero romano in seguito alla prima guerra punica.

Nel 227 Roma crea una nuova provincia comprendente la Corsica, la Sardegna e le isole circostanti, viene così sancita formalmente l'effettiva dominazione romana sul territorio sardo, fino al periodo compreso tra il 460 e il 467 d.C., durante il quale prendono il controllo i Vandali.

Dal III secolo a.C., per via della latinizzazione seguita alla conquista romana dell'Europa, si iniziano lentamente a sviluppare numerose lingue romanze con particolarità e unicità locali: anche il sardo nasce dall'evoluzione del latino volgare ed è dunque una lingua neolatina, che diventa sin dall'inizio un importante elemento alla base dell'identità dell'isola.

Probabilmente l'influsso soprattutto fonetico, ma in qualche caso anche lessicale e sintattico, delle lingue preesistenti (il "paleo-sardo" o "nuragico" e il "punico" o "fenicio- cartaginese"), ha dapprima condizionato il latino parlato e successivamente ha influenzato lo sviluppo della lingua sarda.

In seguito, per effetto dell'arrivo e dello stanziamento di diverse genti, la lingua autoctona viene esposta all'influenza di differenti lingue esterne che ne modificano e arricchiscono in modo particolare il lessico.

Quando la Sardegna cade sotto il controllo dei Vandali per esser riconquistata dai militi greci dell'impero bizantino, il latino è ormai diffuso in tutta l'isola e rimane il carattere primario della sua costituzione linguistica. Nel 534 viene riconquistata da Giustiniano e ritorna a fare parte dell'impero romano, il cui baricentro si è però spostato da Roma a Costantinopoli; successivamente pur mantenendo caratteri culturali particolarissimi e radicati in una cultura autoctona fortissima, verrà cristianizzata come testimoniato dalle Lettere di Gregorio Magno.

Alla fine del VII secolo l'organizzazione imperiale voluta da Giustiniano entra già in crisi e la Sardegna e la Corsica dipendono dall'esarcato di Ravenna solo da un punto di vista nominale.

In questo momento l'isola viene governata da figure militari (il cosiddetto *dux*), e amministrative (il *praeses*), e dipende sia da un punto di vista religioso che politico dalla prefettura d'Africa.

L'età bizantina, che lascia tracce consistenti nella lingua sarda, è vissuta dall'isola in maniera differente rispetto ai territori italici e dell'occidente. La Sardegna non viene occupata da popolazioni barbariche né entra a far parte dei domini carolingi. È giusto ricordare comunque alcune incursioni arabe, come quella

di Rades, re di Tunisia, nel 703-704, e quella di Abd Ar-Rahaman (752-753), il quale impone il pagamento della *gizyah*, una tassa che tutelava i non cristiani da nuovi attacchi.

Alla permanenza araba nell'isola, segue una progressiva rottura con Bisanzio e l'evoluzione autonoma delle istituzioni locali: nel corso del VIII secolo si assiste all'unificazione del potere in un'unica figura che prende il nome di *iudex provinciae* o *àrchon* o *princeps*, il cui principale compito è quello di riscuotere le imposte, mentre le precedenti cariche bizantine perdono progressivamente significato. Diversi documenti della seconda metà del IX secolo evidenziano la definitiva assenza di rapporti di dipendenza della Sardegna rispetto a Bisanzio: nasce la divisione del territorio sardo in quattro regni o "giudicati" (Cagliari, Arborea, Torres e Gallura, a loro volta divisi in "curatorie"), retti da un re o giudice (*iudike* nella parlata locale). Quest'epoca è particolarmente ricca di documenti in volgare: l'isola gode di una tale autonomia che le cancellerie sarde sono, fra tutte le regioni italiane, le prime a utilizzare l'idioma municipale per sbrigare le pratiche amministrative.

Come quasi tutto il resto d'Europa in età medievale, la società sarda dell'età giudicale è una società signorile dove il potere economico e politico è nelle mani di un ceto di ricchi proprietari terrieri al quale appartengono i giudici che hanno come unico obbligo quello di riconoscere l'autorità (ormai solo nominale) all'Impero e alla Chiesa.

In questo periodo alcuni pontefici cercano di stabilire nuove dinamiche tra la Sardegna e la Santa Sede: Alessandro II (1061-1073), ad esempio, manda sull'isola un legato che d'accordo con i giudici avvia un processo di rinnovo del quadro organizzativo della Chiesa sarda.

È in questo contesto che i giudici, attraverso donazioni, favoriscono l'arrivo nell'isola dei Benedettini (da Montecassino, San Vittore di Marsiglia, Camaldoli, Vallombrosa, Cîteaux) che insediano i propri monasteri nel territorio sardo. Uno spaccato della società sarda di questo periodo ci arriva proprio dai *condaghes*², dei veri e propri registri nei quali si annotavano i movimenti patrimoniali e gli eventi più importanti (nomine dei vescovi, processi, sinodi ecc.) nella vita degli enti religiosi in particolar modo dei monasteri. Questi documenti, tra l'altro, ci illustrano in breve l'organizzazione della vita familiare, il sistema della trasmissione dei beni, offrendoci informazioni generali dell'interazione dei diversi gruppi sociali. È importante sottolineare che nella produzione scritta dei centri religiosi, delle cancellerie sarde e in altri provvedimenti pubblici, l'idioma isolano spesso prevale sul latino. A testimonianza di ciò, riportiamo un breve brano del «Privilegio logudorese» del 1080-1085, dove il giudice Mariano di Lacon, concede l'esenzione ai Pisani dal pagamento di un tributo:

In nomine domini amen. etgo iudice marj
ano delacon fazo istam carta Adono
re de omenes homines depisas pro xu toloneu
Cimi pecterunt et etgo donolis lu pro calis so
etgo amicu caru et itsos amimi: cinillu In
Peratore cilu aet potestare istum locu de non
Napat comiatum dele uarelis toloneum³.

²Sono rimasti pressoché integri soltanto quattro *condaghes* relativi a San Pietro di Silki (Sassari), San Michele di Salvenor (Ploaghe), San Nicola di Trullas (Semestene) e Santa Maria di Bonarcado (presso Oristano) scritti interamente in sardo nella sua variante logudorese, eccetto quello di San Michele che ci è giunto attraverso una tarda traduzione in castigliano.

³In nomine Domini amen. Io giudice Mariano de Lacon faccio questa carta in onore di tutti gli uomini di Pisa per l'esenzione dal dazio che mi chiesero: la concedo perché sono a loro amico caro come loro lo sono per me. Che nessun sovrano che governerà questo regno possa togliere loro l'esenzione dal placito concessa con placito, né uccidere alcun pisano arbitrariamente.

La presenza sempre più stabile e radicata dell'attività commerciale delle repubbliche di Pisa e Genova (inizialmente venute in soccorso dell'isola quando Mugiahid, fra il 1015-1016 tenta di conquistarla e insieme alla Baleari «fare del Mediterraneo un mare musulmano»), arriva a determinare la fine di tre dei quattro giudicati (Cagliari, Torres e Gallura), che dopo il 1250 cadono in mano a signori pisani o genovesi.

Nel 1323 l'infante Alfonso, figlio di Giacomo II d'Aragona, sbarca in Sardegna: l'evento può essere considerato l'atto iniziale di un nuovo periodo della storia sarda che vede l'isola, sino al 1718, soggetta in modo pressoché ininterrotto in un primo momento al dominio catalano- aragonese e poi a quello spagnolo.

Fra i documenti dell'epoca giunti fino a noi, ricordiamo la famosa «Carta de Logu⁴», promulgata nel 1392 da Eleonora d'Arborea affinché «sos fedeles et subditus nostros» possano vivere in «pacificu et tranquillu et bonu istadu⁵».

Il periodo che va dal 1326 al 1479, anno che segna l'ascesa al trono di Ferdinando d'Aragona, vede la Sardegna gradualmente inserita in un'area geografica e culturale diversa dal precedente contesto, caratterizzato fino a tutto il XIII secolo dalla contrapposizione fra i giudicati autoctoni e le repubbliche marinare di Pisa e Genova: un nucleo di resistenza alla conquista dell'isola è costituito dai signori

⁴La parola *carta* significava letteralmente “raccolta di leggi” e *logu* sta per “regno”. Si tratta dunque di un vero e proprio codice legislativo predisposto dal giudice di Arborea Mariano IV e poi promulgato dalla famosa giudicessa Eleonora, figlia di Mariano. Si struttura in 198 “capitoli”, cioè norme di natura civile e penale che dovevano regolare il giudicato di Arborea. Interessante è notare come dal 132 al 149 i capitoli trattassero di questioni rurali rappresentando così una sorta di primo “codice agrario”. Nel 1421 viene esteso dai catalano-aragonesi a tutta la Sardegna dove rimane vigente fino al 1827 data nella quale Carlo Felice di Savoia emanerà il nuovo codice delle “Leggi civili e criminali del Regno di Sardegna”. È stato un testo di fondamentale importanza per la comprensione del funzionamento giuridico della società sarda nel corso di oltre quattrocento anni.

⁵ *Carta de Logu*, Nuoro, Edizione archivio fotografico sardo, 2001, pp. 4.

pisano-genovesi delle famiglie Doria e Malaspina e dal giudicato di Arborea, con il quale l'Aragona inizia una lunga guerra, dalla quale esce vittoriosa solo nel 1410.

Da questo momento in poi sarà la penisola iberica a costituire il principale punto di riferimento per l'isola, in particolare la Catalogna, sia dal punto di vista politico-amministrativo (vengono importate in Sardegna le principali istituzioni catalane), che da quello culturale. In età spagnola, come in quella aragonese, la Sardegna è governata da un viceré, che fa le veci dei diversi re che di persona non sfiorarono mai il suolo sardo (se si eccettua una rapidissima visita di Carlo V ad Alghero, «Bonita, por mi fe, y bien asentada⁶»). Il viceré presiede il parlamento e, in tempi di guerra, esercita anche le funzioni di capitano generale.

Per quanto riguarda il castigliano, assunto a lingua ufficiale della Corona di Spagna, il suo uso tarda a farsi strada nell'isola, soprattutto in quelle zone costiere nelle quali aveva preso più piede il catalano e nell'entroterra dove si utilizzavano comunemente i diversi dialetti del sardo. A proposito di questa varietà linguistica, riportiamo un brano di una relazione sulle scuole e sugli studenti del collegio gesuitico di Sassari indirizzata a Claudio Acquaviva, preposito generale della *Compagnia di Gesù* datata 1° febbraio 1543:

(...) Tutti i nostri, ancorché naturali, predicavano in castigliano sempre, dicendo esser stato così introdotto per ordine del nostro padre Borgia bonae memoriae ad istanza del governatore et ufficiali, quando il padre Vittoria visitando l'isola cominciò a far praticare la italiana nelle prediche et nelle scuole. Pare che con la lingua castigliana venghi più honorato il re et i principali della terra si sforzano di parlarla massime che la sassarese ha molta barbarie et la stimano meno che la commune sarda, la quale corre per l'isola (...). Solamente nelle missioni de nostri a ville si predica in sardo, perché non intendono la castigliana

⁶Queste parole ci sono pervenute attraverso una cronaca dell'algherese Joahn Galeaço nella quale si raccontava la fugace visita di Carlo V ad Alghero il 6 ottobre del 1541. Cfr. *Carlo V in Alghero: la relazione di Johan Galeaço nell'originale trascritto tradotto e commentato* (a cura di Salvietti, M.) s.l. Edizioni del sole, p. 67.

né la italiana et però è necessario che quelli che si mandano sia naturali (cioè sardi) perché con grandissima difficoltà altri l'apprendono⁷.

Nel XVI secolo aumenta l'interesse degli studiosi sardi per la storia dell'isola e per le sue antichità. Sigismondo Arquer⁸ e Giovanni Francesco Fara⁹ sono i primi a proporre una riflessione sulla Sardegna e sul suo passato fornendo, nel contempo, un'importante testimonianza sulla società del loro tempo. Miguel de Cervantes nel sesto libro del *Don Chisciotte* scriveva:

Este es, dijo el barbero abriendo otro, *los diez libros de Fortuna de Amor*, compuesto por Antonio de Lofraso, poeta sardo. Por las órdenes que recibí, dijo el cura, que desde que Apolo fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como ese no se ha compuesto, y que por su camino es el mejor y el más único de cuantos de este género han salido a la luz del mundo; y el que no le ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto. Dádmele acá, compadre, que precio más de haberle hallado, que si me dieran una sotana de raja de Florencia (*Don Chisciotte*, I; 6)¹⁰.

⁷Cfr. Turtas, R., *Scuola e Università in Sardegna tra '500 e '600*, Sassari, Centro Interdisciplinare per la storia dell'Università di Sassari, 1995, pp. 28-29.

⁸Letterato di vasta cultura, studiò teologia e diritto civile canonico a Pisa. Accusato dall'Inquisizione di Spagna di essere luterano nel 1562, fu incarcerato a Toledo e il 4 giugno 1571 fu mandato al rogo. Nella sua opera *Sardiniae brevis historia* infatti, assai modesta dal punto di vista letterario, definiva i sacerdoti sardi «molto ignoranti, tanti che è difficile trovare in mezzo a loro, così come fra i frati, qualcuno che capisca il latino. Hanno concubine, e sono molto più impegnati a fare figli che a leggere libri. Questo testo ha una certa importanza in quanto è la prima sistematica trattazione storico-geografica della Sardegna».

⁹È il più illustre storico sardo del Cinquecento. Studiò filosofia e leggi a Bologna e trascorse diversi anni a Pisa, Firenze e Roma, visitando le biblioteche e gli archivi per ricercare materiali per le sue opere sulla storia della Sardegna. Nel 1580 tornò in Sardegna dove continuò le ricerche e gli studi e pubblicò il primo volume del suo *De rebus sardois*, mentre i tre successivi rimasero inediti per la sua prematura morte e furono pubblicati postumi nel 1835. Sempre nel 1580 fu nominato arciprete della cattedrale di Sassari e nel gennaio del 1591 vescovo di Bosa; nel giugno del 1591 celebrò un sinodo diocesano e poco dopo morì, a soli quarantotto anni.

¹⁰ Antonio Lo Frasso, nato ad Alghero nel 1520 e morto a Cagliari nel 1595. Intraprese la carriera militare. Fu imprigionato e costretto ad espatriare in Spagna, dove si dedicò interamente alla poesia. I suoi versi gli procurarono una certa fama tanto che Cervantes cita, nel *Don Chisciotte*, la sua opera più riuscita: *I dieci libri delle fortune d'amor*.

Mentre Antonio Lo Frasso, utilizzando il castigliano e il sardo mostrava il plurilinguismo che vigeva in Sardegna a quel tempo, Pietro Delitala¹¹ si discosta dagli autori dello stesso periodo, perché sceglie la “lingua toscana”.

Alla fine del Cinquecento l’ispanizzazione della Sardegna è totale: celebrazioni ecclesiastiche, feste popolari giostre e tornei, poesia popolare e religiosa si ispirano esclusivamente ai modelli iberici come dimostrano ad esempio i *gosos*, tuttora presenti nelle principali ricorrenze religiose sarde (novene, funerali, processione ecc.)¹². Con il termine *gosos* si designano i canti devozionali rivolti ai Santi o alla Madonna come ad esempio questo dedicato alla Madonna di Gonare:

Sas roccas distillan perlas,
sas mattas grassias en donos,
cun milli cantos e tonos,
reclaman sas aves bellas,
sas relughentes estrellas,
fàlan pro ti salutare.

(Le rocce distillano perle, / le piante grazie e doni,/ con mille canti e toni,/ ti chiamano gli uccelli belli,/ le risplendenti stelle, / scendono per coronarti).

Quando il 1° novembre del 1700 si spegne senza lasciare eredi diretti Carlo II, l’ultimo sovrano spagnolo della dinastia degli Asburgo, inizia la cosiddetta “guerra di successione spagnola”. Questa ha conseguenze anche sul destino della

¹¹ Fu militare dello Stamento dei Cavalieri del Parlamento di Sardegna, poi fu costretto a fuggire e a recarsi prima in Corsica, poi in Italia, dove divenne amico del Tasso e di altri famosi letterati. Tornato in Sardegna fu arrestato dal tribunale dell’Inquisizione e messo in carcere per circa dieci anni; né fu liberato per l’intervento di Giovanni Francesco Fara, al tempo vescovo di Bosa. Il suo canzoniere *Rime Diverse* si inserisce nel filone della poesia petrarchista del Cinquecento.

¹²Tali denominazioni derivano dai catalani “goigs” e dal castigliano “gosos”, che a loro volta hanno una comune origine latina “gaudium” cioè canti di gioia. Nella penisola iberica sono attestabili dal XIV e si diffusero successivamente in Sardegna alla fine del XVI secolo. Si costituiscono per lo più di quartine e l’esecuzione musicale varia a seconda delle diverse zone dell’isola. Cfr. Dore, G., *Gosos e ternuras: testi e musiche religiose popolari sarde secondo l’antica e ininterrotta tradizione di pregare cantando*, Nuoro, Isre, 1991, voll. 2.

Sardegna, che nel 1708 cade in mano austriaca. La conquista austriaca dell'isola è resa più semplice dal clima di divisione che regna all'interno della stessa aristocrazia sarda. Una parte è dichiaratamente filo-austriaca (appoggia Carlo III di Asburgo divenuto re di Spagna nel 1704 per volontà di una coalizione fra Austria e Inghilterra), l'altra riconosce come legittimo sovrano al trono spagnolo il francese Filippo D'Angiò.

La pace di Utrecht del 1713 e il successivo trattato di Rastadt (1714), portano al riconoscimento di Filippo V sul trono di Spagna, mentre Carlo D'Asburgo, che nel frattempo è asceso al titolo imperiale sul trono d'Austria con il nome di Carlo VI, si vede confermato il possesso della Sardegna.

Riguardo a questo "passaggio di testimone" dalla Spagna all'Austria, riportiamo una quartina in dialetto gallurese tramandata negli anni che mostra l'indifferenza e la rassegnazione dell'opinione popolare sarda:

Pal noi non v' ha middori,
né impolta lu chi ha vintu,
Sia iddu Filippu Quintu
O Càrrulu imperadori.

(Per noi non c'è migliore, / né importa chi ha vinto, / sia lui Filippo Quinto, / o Carlo imperatore).

Il patto di Londra del 2 agosto del 1718 stabilisce il passaggio della Sardegna dal dominio spagnolo a quello austriaco e, successivamente, dopo varie lotte tra Austria e Spagna, l'isola è definitivamente assegnata al Piemonte.

I Savoia, grazie al possesso della Sardegna, acquisiscono il titolo reale: tramite loro la cultura isolana si “italianizza” aderendo ai moduli tardo-barocchi o ligure-piemontesi¹³.

Dal 1720 il governo sabaudo invia in Sardegna diversi ingegneri militari per rafforzare le fortificazioni e ammodernare ponti e strade, ma punta anche migliorare il settore dell’istruzione. Nel 1759 il conte Giambattista Bogino, incaricato di sovrintendere agli Affari di Sardegna, si occupa di restituire decoro alle due Università isolate, quella di Cagliari e di Sassari, e di riorganizzare l’istruzione inferiore in un corso di sette classi, che preveda l’adozione di appositi manuali. Dal 1760 è d’obbligo l’uso dell’italiano nelle scuole, anche se lo stesso re Vittorio Emanuele II, in merito al problema della lingua scrive: «Praticarete per quanto vi sarà possibile la lingua italiana, senz’affettare per altro di non volersi servire della spagnola ed in tal modo introducendo insensibilmente la prima andrà l’altra per se stessa in disuso¹⁴».

Nel frattempo la Francia, diventata repubblica, nel 1793 occupa le isole di Carloforte e Sant’Antioco. Cagliari respinge l’attacco francese evitando l’invasione e le classi dirigenti si aspettano una ricompensa dal governo piemontese. Convocati gli *stamenti*¹⁵ (militare, ecclesiastico e reale) si stilano delle richieste da inviare al re (le

¹³Essendo piuttosto complesso, per una visione più dettagliata del quadro storico della Sardegna dalle origini fino all’avvento dei Savoia, si veda Brigaglia, M.- Mastino, A.- Ortu, G.G., *Storia della Sardegna. Dalle origini al Settecento*, Roma, Laterza, 2002.

¹⁴*Ivi*, p. 11.

¹⁵Come in molti regni dall’ordinamento feudale (ad esempio gli *Stati Generali* della Francia sino alla Rivoluzione), il parlamento era diviso in tre bracci: stamento militare, stamento ecclesiastico e stamento reale. Lo stamento militare era composto dalla nobiltà (feudale e non feudale); lo stamento ecclesiastico era composto dal clero; lo stamento reale era composto dai rappresentanti delle sette città regie: Sassari, Alghero, Castellaragonese (oggi Castelsardo), Bosa, Oristano, Iglesias e Cagliari.

famose “cinque domande¹⁶”) nelle quali si chiede una gestione più autonoma dell’isola.

A causa del rifiuto del governo torinese di soddisfare le richieste avanzate, il popolo insorge e il 28 aprile 1794 (i famosi “Vespri Sardi”) allontana da Cagliari i Piemontesi e il viceré Balbiano. L’episodio è raccontato con precisione storica da Giuseppe Manno nella sua *Storia Moderna della Sardegna* di cui riportiamo la significativa descrizione dell’espugnazione del castello di Cagliari, simbolo del potere straniero sull’isola:

(...) Un’altra prova di singolare ardimento davasi nella porta Cagliari da un giovane artigiano, il quale, tostochè il fuoco potè aprirgli tanto spazio ch’ei vi passasse, lanciò il primo entro il castello, e seguito tosto da molti compagni, e sgomberati i puntelli, spalancò quel resto di porta per introdurvi sollevati, senza punto temere che gli venissero nel petto le baionette della guardia numerosa che custodiva quel luogo¹⁷.

Probabilmente è dopo quest’insurrezione che il popolo sardo capisce il valore della sua identità; gli Stamenti decidono dunque di pubblicare uno dei testi più significativi delle rivendicazioni autonomistiche sarde del Settecento: il *Manifesto giustificativo dell’emozione popolare del 28 aprile*, in cui il motivo principale della sollevazione è indicato nel malgoverno piemontese nell’isola.

Procurad’ e moderare,
barones, sa tìrannia,

¹⁶Nel corso della seduta del 13 maggio 1793 si stilano le principali rivendicazioni del Parlamento a nome della “nazione sarda” 1) L’immediata convocazione delle Corti o Parlamento generale e ripristino della loro convocazione decennale. 2) Il rispetto dei privilegi e delle leggi fondamentali del Regno. 3) La rivendicazione degli impieghi della pubblica amministrazione ai Sardi, fatta eccezione per la carica di viceré. 4) L’istituzione di una Terza Sala della Reale Udienza o consiglio di stato ordinario con il compito di istituire tutte le pratiche politico-amministrative non rientranti nell’ambito dell’amministrazione della giustizia penale e civile. 5) La creazione a Torino di un apposito Ministero per gli Affari di Sardegna.

¹⁷ Manno, G., *Storia moderna della Sardegna dall’anno 1773 all’anno 1799* (a cura di Mattone, A.) Nuoro, Ilisso, 1998, p. 38.

chi si no, pro vida mia,
torradese a pè in terra!
Declarada e' sa gherra
Contra de sa prepotenzia
E comintza' sa passientzia
in su pobulu a mancare¹⁸.

(Cercate di frenare, baroni, la tirannia, altrimenti a costo della mia vita ritornerete con i piedi per terra! È già stata dichiarata la guerra contro la prepotenza e la pazienza nel popolo inizia a mancare).

Dopo questo avvenimento il nuovo ministro per gli affari di Sardegna, il conte Avogrado di Quaregna, si dimostra più sensibile alle richieste dei sardi e nel luglio del 1794 designa di quattro alti funzionari, tutti nativi dell'isola, alle maggiori cariche del Regno; solo un anno dopo, però, viene incaricato degli Affari di Sardegna il conte Galli della Loggia che, con decisione, ritorna alla precedente politica assolutistica.

Si scatenano dunque una nuova serie di moti antifeudali: la “sarda rivoluzione” ha come epilogo la sconfitta di Giovanni Maria Angoy (giudice della Reale Udienza, capo carismatico dei “rivoltosi”) e una sanguinosa repressione.

Nel primo Ottocento avviene la cosiddetta “scoperta della Sardegna”, grazie al lavoro di storici, archeologi, letterati e linguisti e ai numerosi viaggiatori che visitano l'isola e pubblicano i resoconti della loro permanenza:

(...) Arrivammo alla valle dove passa la linea secondaria per Nuoro.
Immediatamente vidi le piccole cabine rosa della ferrovia, solitarie nel fondo

¹⁸Francesco Ignazio Mannu, magistrato della Reale Udienza scrisse tra il 1794 e il 1796, l'inno «Su patriottu sardu a sos feudatarios», che riassume i sentimenti della popolazione durante l'età angioina. Quest'inno viene cantato il 28 aprile di tutti gli anni in occasione della commemorazione de *Sa die de sa Sardigna* (Il giorno della Sardegna).

delle valli. Girando bruscamente a destra percorremmo in silenzio i pendii simili a una brughiera e vedemmo la città raggruppata dall'altra parte, un po' più in basso, alla fine del declivio, con improvvise montagne tutte attorno. Stava lì, come alla fine del mondo, montagne tenebrose alle spalle¹⁹.

Esplorando il passato e riportandone alla luce tradizioni e documenti, studiosi e letterati evidenziano la peculiarità dell'isola, tanto che nella seconda metà dello stesso secolo, dopo la proclamazione dell'unità d'Italia, s'inizierà a parlare di "questione sarda".

Carlo Alberto, dopo aver abolito nel 1839 il feudalesimo, unifica Piemonte e Sardegna sotto una sola legislazione: l'isola è costretta a rinunciare per l'ennesima volta alla propria autonomia, accettando leggi e forme di amministrazione diversi da quelli che la avevano regolata per secoli.

Nella seconda metà dell'ottocento, divenuta parte dello Stato italiano, la Sardegna condivide il clima di rinnovamento urbano che caratterizza tutta la penisola, impegnata nella creazione della moderna città borghese nell'Italia post-unitaria²⁰: il conte Alberto Ferrero della Marmora, inviato in confino sull'isola a causa delle sue simpatie liberali²¹ scriveva:

(...) La Sardegna del 1859 non assomiglia più a quella del 1819; indietro allora, per alcuni aspetti, di due secoli, rispetto alle altre terre del continente, essa è

¹⁹Sono le parole di David Herbert Lawrence narratore e poeta inglese (1885-1930), all'attività letteraria unì la passione per i viaggi che lo portò a visitare svariati luoghi tra i quali anche la Sardegna. Frutto di questo soggiorno è *Mare e Sardegna (Sardinia and the sea)* del 1921, dove Lawrence descrive non solo da un punto di vista poetico ma anche antropologico la terra e la vita dei sardi.

²⁰Cfr. Brigaglia, M., *Storia della Sardegna*, Cagliari, Della Torre, 1998.

²¹ Il suo monumentale *Voyage en Sardaigne de 1819 à 1925 ou Description statistique physique et politique de cette Ile, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités*, apparso in una prima edizione nel 1826 e successivamente con l'aggiunta di tre parti (geografia fisica ed umana della Sardegna, le sue antichità, la geologia), sarà da subito non solo un modello ma anche uno stimolo per i viaggiatori successivi che raggiungeranno l'isola. Dalla lunga permanenza sull'isola scaturisce anche *Itinéraire de l'île de Sardaigne*, testo nel quale si palesa la capacità descrittiva di questo esploratore animato dal fervore multiculturale dell'eredità illuminista.

progredita di un secolo e mezzo nel corso di questi quarant'anni e soprattutto durante gli ultimi dodici; possano i miei auspici e i miei modesti lavori, aiutarla a superare l'ultimo stadio che le rimane da percorrere, per arrivare al punto in cui si trovano le altre terre del continente, e farle assumere nella famiglia europea il rango assegnatole dalla posizione geografica e dai doni ricevuti dalla natura²².

Nei primi anni del Novecento anche l'arte sarda comincia ad acquisire una sua fisionomia definita e a rendere riconoscibili i singoli artisti che, convinti della specifica identità del popolo sardo, prendono coscienza del valore culturale della propria opera: si fa strada nel ceto intellettuale isolano l'idea del valore dell'arte come strumento per la formazione dell'identità dell'isola.

A cavallo tra Ottocento e Novecento nasce e si sviluppa una prima forma di letteratura sarda in lingua italiana: i rappresentanti più illustri sono il poeta Sebastiano Satta²³ e lo scrittore sassarese Enrico Costa²⁴. Il primo nella prefazione ai suoi *Canti Barbaricini* scrive:

Questo libro, che ha in fronte il nome del mio bambino e si chiude con i ricordi di una pena indimenticabile, canta o, meglio, narra il dolore della mia gente e della terra che si distende dal Montespada a Montalbo, dalle rupi di Coràsi fino al mare; e canta dolor di madri, odio di uomini, pianto di fanciulli. “Barbaricini” ho voluto chiamare questi canti perché sono accordi nati in Barbagia di Sardigna; ed anche quando essi non celebrano spiriti e forme di quella terra rude ed antica, barbaricini sono nell'anima e barbaricine hanno le foggie e i modi. “Le selvagge”, che sono il cuore nero del libro, ricordano gli ultimi anni di sconforto e di tenebra, quando gli ovili erano deserti e tremende e tragiche

²²Della Marmora, A., *Itinerario dell'isola di Sardegna* (a cura di Longhi, M. G.) Nuoro, Ilisso, 1997, p. 41.

²³ Sebastiano Satta (1867-1914) è considerato uno dei migliori poeti sardi di tutti i tempi. Avvocato e giornalista, dedicò alla Sardegna diverse raccolte tra cui *Versi ribelli* e *Canti barbaricini*, dove con profonda umanità descrisse il disagio dell'isola ed in particolare della Barbagia, sua terra natale.

²⁴ Enrico Costa (1941-1909) è invece ritenuto il più importante esponente del romanzo storico sardo. Impiegato bancario, non trascurò mai l'amore per la ricerca storica da cui scaturirono le sue opere più importanti come *Sassari*, e *Giovanni Tolu*, la storia di un famoso bandito dell'Ottocento. Lo stile di Costa influenzò particolarmente Grazia Deledda, che si professò sua discepola.

suonavano le monodie delle prefiche, e l'animo era smarrito, e percosso da sciagure e odî nefandi. Ah, il poeta vide veramente quelle madri vagare sui monti cercando i figli feriti nelle stragi omicide, e vide veramente arar la terra coi fucili legati all'aratro!Ma la notte dileguò e si udirono i canti antilucani²⁵.

Costa, invece, nella parte introduttiva al suo romanzo *Giovanni Tolu, Storia di un bandito sardo narrata da lui medesimo preceduta da cenni storici sui banditi del Logudoro* afferma che:

Nel mio libro non si narrerà la storia di un semi-eroe, quale il poeta vuol narrarla, né la storia di un volgare assassino, come crudamente la registrano gli atti del tribunale. Si narrerà la storia di un uomo co' i suoi vizi, le sue virtù, le sue passioni. Certo è che il lettore vi troverà molte cose ignorate, le quali potranno offrire argomento di profondo studio allo psicologo e allo storico²⁶.

Quando nel 1915 l'Italia entra in guerra, anche la Sardegna, pur avendo una situazione economica critica, partecipa al conflitto mondiale con forze e vite. Un numero elevatissimo di sardi (pastori o contadini), viene arruolato nella "Brigata Sassari" che si distingue in molte occasioni²⁷.

Il primo dopoguerra rappresenta un momento di cambiamento in cui gli intellettuali sardi sono consapevoli di trovarsi di fronte a una svolta epocale, rappresentata dalla fine dell'isolamento e dall'ingresso della Sardegna nel panorama italiano: tra la fine della guerra e la metà degli anni sessanta si sviluppa un dibattito

²⁵Cfr. Satta, S., *Canti barba ricini* (a cura di Pirodda, G.) Nuoro, Ilisso, 1996, p. 11.

²⁶Cfr. Costa, E., *Giovanni Tolu: storia di un bandito sardo narrata da lui medesimo preceduta da cenni storici sui banditi del Logudoro*, (a cura di Marongiu, P.) Nuoro, Ilisso, 1997, p. 29.

²⁷La "Brigata Sassari", erede delle tradizioni del Terçio de Cerdeña (periodo aragonese-spagnolo) e del Reggimento di Sardegna (periodo Sabauda), fu costituita il 1° Marzo del 1915 a Tempio Pausania (SS) e a Sinnai (CA), su due Reggimenti, il 151° e il 152° fanteria, composti interamente da Sardi.

culturale e politico vivace, che si esprime anche attraverso riviste, laiche e cattoliche²⁸.

Dall'esilio e dal carcere provengono le testimonianze più importanti di un periodo difficile e doloroso: ricordiamo le opere di Emilio Lussu²⁹ e di Antonio Gramsci³⁰, entrambi arrestati nel 1926. All'avvento del fascismo la borghesia sarda è in linea generale favorevole al regime, mentre la parte più "rurale" della popolazione vi si oppone, dando vita ad un antifascismo militante: sono tanti i sardi che si arruolano nelle brigate internazionali ed emigrano in Francia o in Spagna dove prendono parte alla lotta antifranchista.

La seconda guerra mondiale vede nuovamente coinvolta la Sardegna che, utilizzata per la sua posizione strategica da alleati e nemici, conosce anche la tragedia dei bombardamenti (Cagliari, viene quasi distrutta). L'armistizio del 1943 e la caduta del fascismo liberano l'isola dai tedeschi, ma non riescono a risanare la situazione sempre più disperata dell'economia sarda, oltremodo prostrata dall'autarchia alla quale era stata costretta durante il conflitto.

In anni recenti la situazione politico-culturale sarda si fa sempre più complessa: si è aperta un' importante riflessione sul significato dell'autonomia

²⁸Per ciò che concerne la storia della Sardegna dal settecento in poi, consiglio la lettura di Brigaglia, M., Mastino, A., Ortu, G. G., *Storia della Sardegna. Dal Settecento a oggi*, Roma, Laterza, 2002.

²⁹Emilio Lussu, ufficiale della Brigata Sassari partecipa alla fondazione del *Partito Sardo d'Azione*. Mandato al confino a Lipari per la sua opposizione al fascismo è costretto a riparare a Parigi dove insieme a Carlo Rosselli e Gaetano Salvemini, fonda *Giustizia e Libertà* organo che aveva come principale obiettivo (rimasto irrealizzato) la dissoluzione del regime attraverso l'insurrezione della Sardegna e il successivo intervento degli alleati. Le riflessioni di Lussu sono soprattutto di carattere storico-politico, dove la carica memoriale ed autobiografica è il tratto più evidente (fra i suoi principali lavori ricordiamo *La catena*, *Marcia su Roma e dintorni* e *Un anno sull'altipiano*).

³⁰Antonio Gramsci nasce e cresce in Sardegna; si trasferisce a Torino per frequentare la Facoltà di Lettere e Filosofia e si avvicina agli ambienti del proletariato torinese. Diventa direttore di *Ordine Nuovo* ed è uno dei fondatori del PCI. Nel 1926 viene arrestato e condannato a vent'anni di carcere nei quali scrive le sue opere principali quali *Lettere dal carcere* e *Quaderni del carcere*. Gli aspetti che vengono più trattati nei lavori gramsciani sono legati alla sua sardità: la questione economica della Sardegna conseguenza dello sfruttamento capitalistico che subisce l'isola da parte del "continente" e la lingua e la cultura sarda che l'intellettuale ha il dovere di valorizzare e promuovere a livello nazionale ed europeo.

speciale e su tematiche quali l'industrializzazione, il turismo e altri fattori che hanno contribuito a cambiare alcuni aspetti dell'economia della Sardegna³¹.

Per quanto riguarda la produzione letteraria, ci troviamo di fronte a scelte distinte: dagli anni cinquanta in poi, si avvia una breve stagione di neorealismo sardo, che si distingue da quello della penisola perché pone l'accento su questioni regionali piuttosto che sulla Resistenza. Fra gli anni sessanta e settanta questa tendenza si accentua e si fa strada anche la ricerca di un autonomismo nuovo attraverso la volontà di molti scrittori e intellettuali di far conoscere e documentare la realtà sarda.

(...) Quella diversità di accenti e di caratteri gli faceva pensare alla guerra, anzi alle guerre alle quali aveva preso parte, come tanti altri, “per fare l'Italia unita”. Ma era stato soltanto ingrandito il regno del Re sabauda [...] La vera faccia dell'Italia [...] era quella che sentiva urlare nella bettola – divisa come prima e più di prima – giacché l'unificazione non era stata altro che l'unificazione burocratica dei vari stati italiani. Questi sardi impoveriti e riottosi non avevano nulla a che fare con Firenze, Venezia, Milano, con Torino, che considerava l'Isola come una colonia d'oltremare, o una terra di confino. In realtà, fra gli stessi italiani del Continente, non c'era in comune se non un'astratta e retorica idea nazionalistica, vagheggiata da mediocri poeti e da pensatori mancati. Persino l'idea della libertà, quale l'aveva espressa la Rivoluzione francese, contrastava con l'unità italiana qual'era uscita dalle mani di Mazzini e di Garibaldi che, entrambi in modo diverso, avevano finito per tradire la causa per la quale avevano chiesto il sacrificio di tante giovani vite³².

Passiamo dunque dall'esperienza “europea” di *Paese d'Ombre* di Giuseppe Dessì, ai cosiddetti casi letterari Gavino Ledda (*Padre Padrone* è stato tradotto in più di venticinque lingue) e Salvatore Satta che, senza rinunciare alla tradizione dalla

³¹Cfr. Marci, G., *Scrivere al confine: radici, moralità e cultura nei romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, Cuccu, 1994.

³²Dessì, G., *Paese d'ombre* (a cura di Maxia, S.) Nuoro, Ilisso, 1998, pp. 117-118.

quale provengono, sono in grado di stabilire un colloquio con un pubblico non necessariamente isolano rendendo possibile l'avvicinamento dei sardi alla letteratura italiana e viceversa. *Il giorno del giudizio* di Satta è considerato uno dei migliori romanzi scritti nel novecento in Italia, e per concludere ne riportiamo uno dei passi più noti:

(...) Come in una di quelle assurde processioni del paradiso dantesco sfilano in teorie interminabili, ma senza cori e candelabri, gli uomini della mia gente. Tutti si rivolgono a me, tutti vogliono deporre nelle mie mani il fardello della loro vita, la storia senza storia del loro essere stati. Parole di preghiera o d'ira sibilano col vento tra i cespugli di timo. Una corona di ferro dondola su una croce disfatta. E forse mentre penso la loro vita, perché scrivo la loro vita, mi sentono come un ridicolo dio, che li ha chiamati a raccolta nel giorno del giudizio, per liberarli in eterno dalla loro memoria³³.

Questo breve riassunto ha come unica pretesa mostrare come l'insularità sin dall'epoca più antica e misteriosa, quella nuragica, dove ancora non era conosciuta la scrittura e di cui sono rimaste testimonianze archeologiche peculiarissime, abbia giocato un ruolo decisivo nello sviluppo di una cultura che come già detto, non è assimilabile a quella di altre regioni italiane.

Posizione geografica e vicenda storica uniscono per molti aspetti la produzione letteraria sarda e quella siciliana: Leonardo Sciascia nel saggio intitolato *Sicilia e similitudine* del 1969, affermava che «(...) la cultura siciliana ha avuto come materia e oggetto la Sicilia³⁴»: costante riscontrabile anche in diverse opere di autori sardi (la maggior parte, come vedremo più avanti).

³³Satta, S., *Il giorno del giudizio* (a cura di Morace, A. M.) Nuoro, Il Maestrale, 2005, p. 35.

³⁴Sciascia, L., *La corda pazza: scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, p. 29.

Indagare le cause di questa “autocertificazione” (o “autoconoscenza” o ancora “auto-rappresentazione”, come sono soliti definirla diversi critici), non è semplice: per quanto riguarda la Sardegna, alcuni, in particolare Giuseppe Marci³⁵ sostengono che questo forte bisogno di parlare di sé derivi in sostanza dal timore di sparire come individualità, timore piuttosto spiegabile se si considera la storia del popolo sardo che è stato, come abbiamo visto, vessato per secoli da più invasioni.

Tuttavia, pur affermando la propria identità, non solo si è saputo adattare alle vicissitudini storiche, ma ha sfruttato gli elementi linguistici dei popoli dominatori che, interagendo con il sostrato dell’idioma originario (già pienamente formato ed utilizzato come si è detto a livello ufficiale) hanno dato vita a una sorta di un “nuova” lingua sarda, arricchita a livello lessicale dall’assorbimento non volontario ma tuttavia inevitabile del catalano, del castigliano e infine dell’italiano.

Tra gli studiosi ormai si è diffusa la consapevolezza che quella che è sempre stata etichettata come “letteratura nazionale” non è altro che il risultato dell’intreccio di componenti geografiche e storiche differenti, che spesso corrispondono più o meno alle diverse regioni che si sono formate prima dell’unità nazionale. Questo pluralismo di letterature regionali costituisce nel suo insieme un sistema unitario: fatte queste considerazioni la letteratura sarda si può considerare come una sorta di sottosistema che interagisce con il sistema letterario nazionale.

³⁵Cfr. Marci, G., *Narrativa sarda del Novecento: immagini e sentimento d’identità*, Cagliari, Cuec, 1999.

1.2. La Sardegna tra '800 e '900: Nuoro e il banditismo

Quando la Sardegna diviene parte del nuovo Regno d'Italia è obbligata, come già accennato, a seguire leggi promulgate a livello centrale, che spesso non corrispondono alle reali necessità delle singole regioni. Ai tempi in cui scrive Deledda, tra fine '800 ed inizi '900, Nuoro è un paesetto di poco più di seimila abitanti situato nel cuore della Barbagia, la regione più interna e montuosa dell'isola.

Nel 1868, due anni prima che nascesse la scrittrice, la popolazione nuorese si ribella all'*Editto delle Chiudende*, con il quale i Savoia, nel 1821, favorivano i grandi proprietari terrieri e penalizzavano pastori e piccoli contadini, abituati allo sfruttamento degli appezzamenti di terra pubblici. Viene dato alle fiamme l'Archivio del Municipio con i documenti in esso conservati: questa sommossa popolare si ricorda con il nome di “*su connottu*” (tradotto letteralmente dal sardo “il conosciuto”) e indica la volontà dei rivoltosi di ritornare alla antiche usanze della tradizione sarda, come quella di utilizzare i grandi latifondi per andare a fare legnatico o pascolare il gregge. Una quartina del poeta di Macomer Melchiorre Murenu³⁶ racchiude tutta la disperazione dei contadini e dei pastori:

Tancas serradas a muru
fattas a s'afferra afferra
si su chelu fid in terra
l'haiant serradu puru.

³⁶Nacque a Macomer nel 1803. Figlio di piccoli possidenti che persero le terre dopo l'arresto del padre, analfabeta e cieco dall'età di tre anni, grazie alla sua formidabile memoria e attraverso l'assimilazione dello stile dei “predicatori”, visse girando per le sagre patronali sarde, apprezzato soprattutto per la sua spontaneità e ironia, esibendosi in gare di poesia “a bolu” o “cantada”. Cfr. *Tutte le poesie: le più popolari composizioni del cantore cieco di Macomer* (a cura di Di Pilla, F.) Cagliari, Edizioni della Torre, 1990.

(Terre chiuse con i muri/costruiti ad “afferra afferra”/ se il cielo fosse in terra/avrebbero recintato anche quello).

L’anno successivo viene introdotta la “legge sul macinato”, che impone ai contadini meridionali una tassa assai gravosa. Questi due provvedimenti, insieme alle calamità naturali come la siccità, sortiscono effetti disastrosi sull'economia dell’isola, soprattutto sul settore agricolo-pastorale.

La società sarda si trasforma: le famiglie nobili decadono in modo inesorabile, lasciando il posto a una nuova borghesia che cerca di sfruttare la crisi e volgere le nuove leggi a suo vantaggio. Con la nascita della nuova ferrovia italiana molte foreste sarde vengono vendute a imprese “continentali” che le disboscano interamente per ricavarne legname.

La classe nascente compra molti terreni che vengono o recintati, per sottolinearne il carattere di proprietà privata, o, se non vengono affittati, si bruciano per ottenere cenere e carbone.

Non pochi studiosi vedono l’acuirsi del banditismo come diretta conseguenza del malessere generale che caratterizza un momento così nero della storia isolana.

La vendita delle *tancas* (distese di terreno utilizzate per il pascolo comune prima dell’emanazione della legge che ne permetteva la privatizzazione) così come la legge del macinato, spinge molti pastori a riunirsi in gruppi armati di banditi (le cosiddette *bardane*) che, per sopravvivere, si dedicano al furto di bestiame, l’abigeato.

Un importante storico dell'ottocento, Eric J. Hobsbawm, ha collocato il fenomeno del brigantaggio sardo nella categoria del «banditismo sociale³⁷»: tuttavia non è del tutto corretto considerare la nascita e la diffusione del banditismo esclusivamente diretta conseguenza del disagio sociale. Molti giovani si davano alla latitanza per dispute futili come il litigio per un pascolo o anche perché spesso la vita del bandito sui monti era più “appagante” di quella solitaria e poco redditizia del pastore. Inoltre non bisogna dimenticare che il bandito nella società sarda era un personaggio temuto e rispettato, attorno alla figura del quale si costruirono spesso storie e leggende: per la sua presunta e rispettata *balentìa* (il coraggio) diventava spesso, per chiamarlo alla Grazia Deledda, un vero e proprio “eroe del male”.

Secondo la teoria di Alfredo Niceforo, esposta nel libro *La delinquenza in Sardegna*, le tendenze criminali si sarebbero tramandate sull'isola da padre a figlio come una specie di patrimonio ereditario: si trattava quindi, a giudizio dello studioso, di una vera e propria «malattia storica del sangue³⁸» che spingeva verso una particolare categoria di delitti quali il danneggiamento, il furto e l'omicidio.

La teoria di Niceforo sul banditismo viene avallata da molti e il fenomeno viene circoscritto come fatto endemico della Sardegna e in particolar modo del nuorese, definito dallo studioso siciliano «zona delinquente da cui partono numerosi batteri patogeni a portare nelle altre regioni sarde il sangue e la strage³⁹».

Per frenare l'espandersi della delinquenza che continuava a imperare soprattutto nella società barbaricina (il bandito detta la propria legge in un territorio definito, facendo razzie ed esigendo tributi come fosse di sua proprietà) lo Stato

³⁷Hobsbawm, E., *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Torino, Einaudi, 1969, p. 154.

³⁸Niceforo, A., *La delinquenza in Sardegna*, con prefazione di E. Ferri, Cagliari, Edizioni della Torre, 1977, p. 198.

³⁹*Ibidem*.

italiano interviene con un decreto ministeriale che affida all'onorevole sardo Pais Serra un'inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sardegna:

(...) Le condizioni della Sardegna non sono peggiorate soltanto in proporzione al peggioramento generale della restante Italia; cioè l'isola non ha subito solo l'effetto della crisi generale ma bensì un effetto molto peggiore (...) donde a me sembra che l'effetto della crisi generale in Sardegna e nelle altre regioni continentali possa paragonarsi a quello di una stessa malattia che colpisca due individui, l'uno già affranto e debole, l'altro relativamente robusto. Quanto maggiori cure occorreranno a quello che non a questo, per vincere il male⁴⁰

A questa inchiesta seguono delle leggi che hanno come fine quello di estirpare il banditismo dall'isola: con il successivo governo Pelloux nel 1899 sbarca sull'isola un corpo di spedizione speciale addestrato proprio alla "caccia al bandito"⁴¹: nella notte fra il 14 e il 15 di maggio vengono arrestati quasi mille cittadini del nuorese sospettati di favoreggiamento nei confronti dei banditi.

Sul tema del banditismo si assiste dunque a uno scontro tra culture: quella sarda del cosiddetto "codice barbaricino"⁴² e quella dello Stato Unitario formatosi recentemente:

(...) In realtà qui abbiamo un conflitto tra due ordinamenti giuridici, uno d'origine riflessa ed è l'ordinamento giuridico che si identifica con lo Stato, l'altro, di formazione spontanea, tradizionale, caratteristico di una comunità organizzata su basi proprie e refrattaria all'ulteriore esperienza dell'ordinamento

⁴⁰Pais Serra, F., *Relazione dell'inchiesta sulle condizioni economiche e della pubblica sicurezza in Sardegna*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1896, p. 59.

⁴¹Cfr. Brigaglia, M., Mastino, A., Ortu, G.G., *Storia della Sardegna. Dal settecento...* op. cit., pp. 68-84.

⁴² La comunità barbaricina dell'epoca disconosceva le leggi promulgate dallo Stato e possedeva una sorta di ordinamento giuridico che, pur non essendo scritto in alcun codice, era tuttavia sancito da consuetudini comportamentali tradizionali. Quando tali leggi venivano violate la comunità considerava suo dovere farsi carico della vendetta, considerata necessaria per riparare l'offesa. La vendetta diventava dunque giustizia di cui si faceva carico l'intera comunità. Nel 1959 Antonio Pigliaru raccoglie in un libro le consuetudini relative al meccanismo della vendetta, tramandate oralmente e in sardo e lo trasforma in un codice di 23 articoli scritti in un rigoroso linguaggio giuridico.

giuridico, almeno dentro determinati limiti: entro i limiti, cioè in cui l'ordinamento giuridico dello Stato appare esprimersi in istituzioni non funzionali rispetto alle strutture fondamentali della comunità ed alle forme di vita proprie della comunità originaria e quindi coerenti con quel sistema⁴³.

Vogliamo di seguito riportare i brani di due diversi romanzi, il primo è uno dei passi più famosi di *Marianna Sirca* di Grazia Deledda⁴⁴, dove la scrittrice dà la parola al bandito Simone Sole:

La famiglia era povera, egli raccontava (...). Lui, Simone, era il più piccolo della famiglia: le sorelle lo avevano tirato su, sempre in braccio, sempre a ridere con lui. Ma egli cresceva e loro crescevano di più, e le più grandette invecchiavano e nessuno le voleva perché troppo belle e troppo povere. E le annate erano tristi; il grano che il padre stanco portava a casa scarso, l'olio del piccolo oliveto scarso; tutto era scarso tutto era scarso nella famiglia chiusa nel recinto del suo cortiletto, come in esilio dalle gioie del mondo (...). Un parente aveva preso Simone ragazzo con sé al suo ovile; passava per uomo ricco, questo parente, ma era ricco solo di apparenza, e aveva vizi e debiti, e gli usurai gli rosicchiavano l'anima (...). Avevo dieci anni, ma lui mi parlava come ad un uomo fatto. Mi diceva "Simone, uomini bisogna essere, non lepri. E mi spingeva giù a precipizio per qualche china, a rischio di rompermi le ossa, per insegnarmi a saltare agile, a salvarmi in caso di inseguimento. Una volta mi portò addirittura in un burrone e mi ci lasciò in fondo. Lui era a cavallo e presto fu in alto. Di lassù mi gridava: "così impari a venire su, a non aver paura". Ed io mi arrampicai, e quando fui in alto non lo trovai più e dovetti cercare da me la strada: non piangevo, no: ma sentivo il cuore gonfio in petto. Egli morì e i debiti mangiarono i suoi averi. La mia famiglia aveva sperato invano nell'eredità. Poi fui pastore, fui solo, per anni ed anni, solo, servo. La mia abilità, la mia agilità non mi servivano a nulla. Tornavo a casa e trovavo mio padre sulla stuoia, mia madre stanca e malata anche lei, le mie sorelle a trapuntare le vesti delle altre

⁴³Cfr. Pigliaru, A., *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina*, Nuoro, Ilisso, 2000, p. 61

⁴⁴*Marianna Sirca*, scritto nel 1915, è uno dei romanzi in cui è evidente, come disse Spagnoletti "la costante preoccupazione morale che riscatta intrecci piuttosto faticosi a seguirsi, e situazioni di indole psicologica primitive". Narra la storia di una giovane, Marianna, la quale dopo la morte di un suo ricco zio prete eredita un considerevole patrimonio. Quando conosce il giovane brigante Simone Sole se ne innamora. La donna sollecita l'amato a costituirsi, cosa che il bandito non accetta. L'epilogo, come in molti romanzi della scrittrice, non sarà felice.

spose. Loro non si sposavano mai. Io, avevo diciotto anni, odiavo gli uomini perché non cercavano le mie sorelle, e le donne perché tutte più o meno avevano l'amante e nessuno invece badava alle mie sorelle. In quel tempo ero a casa tua. Sì, odiavo anche te perché eri ricca e potevi sposarti e loro no (...). E così mi è passata la fanciullezza (...). Così un giorno pensai di cambiare vita. Lo ricorderò sempre: era d'inverno, una domenica di carnevale. Io mi ero mischiato alla gente, giù dietro alle maschere, ma mentre tutti si divertivano io pensavo alle mie sorelle sedute tristi in casa attorno al focolare, e a mio padre appoggiato al muro fuori del vicolo deserto. A che ero buono io, se non riuscivo ad alleviare la vita grama della mia famiglia? Quella notte dovevo tornare qui all'ovile e invece me ne andai ai monti di Orgosolo. Dapprima non avevo una idea chiara, in mente; ma pensavo di unirmi a qualche bandito e cercare la sorte con lui. Era sempre meglio che fare il servo tutta la settimana e tornare a casa per sentire le prediche di mio padre. Incontrai Costantino Moro, il mio compagno, che stava a scaldarsi a un fuoco sull'orlo della strada come un mendicante. Quando mi contò le sue pene risi, in fede mia di cristiano: mi fece pietà; ma per non stare solo rimasi con lui. E così, Marianna, fui subito accusato di mille delitti che non ho commesso. E farei ridere il giudice se glielo dicessi. Però adesso... adesso....⁴⁵.

Ed ecco ora alcuni passi di *Padre padrone*⁴⁶ di Gavino Ledda:

Mi hai mentito. Sei stato da Nicolau», mi disse sbattendomi il giubbino addosso. «La cosa è grave, ora la paghi». Ed afferrato il primo cespuglio che gli capitò sotto mano (unu arrasolu de mattisuja), mi aggredì urlando come una furia e mi tempestò di colpi senza guardare dove andassero a finire, come si faceva con le bestie. Io mi misi a correre disperatamente, cercando di schivare i suoi attacchi in attesa che si sfogasse. Ma lui mi veniva dietro colpendomi continuamente. Uno dietro l'altro si correva forsennatamente intorno all'ovile (...). Come un cane idrofobo e privo della serenità della ragione, mi raggiungeva continuamente e mi colpiva di nuovo. Preso dal fantasma della

⁴⁵Deledda, G., «Marianna Sirca» in *I Grandi Romanzi*, (a cura di Spagnoletti, G.), Roma, Newton, 1993, pp. 711-712.

⁴⁶*Padre Padrone*, scritto nel 1975 è l'autobiografia dell'autore Gavino Ledda che, strappato alla scuola a cinque dal padre Abramo e costretto a farsi pastore, vive fino a diciotto anni nel più completo analfabetismo e subisce le ripetute violenze fisiche ma soprattutto psicologiche del "padre-padrone". Il libro tradotto in più di venticinque lingue è diventato un film che grazie alla direzione dei fratelli Taviani vinse la Palma d'oro a Cannes.

violenza educativa, non guardava, colpiva e basta (...). Finalmente, dopo dieci minuti di “aia cruenta”, quando mi vide sanguinante in faccia, con gli occhi gonfi e arrossati (cun sos ojos rujos dae sàmbene), il ciclone pedagogico cessò (...). Giunti a Siligo, fu una tragedia. La mamma mi riconobbe a stento. Più dal corpo e dall’abbigliamento che dall’aspetto (...). Tornò col dottor Rujù, quello stesso che mi aveva guarito dalla broncopolmonite. «Siete fortunati! Fortunati: gli occhi sono salvi, fece quasi con un respiro di sollievo», «il resto guarirà da solo col tempo. Ma come si fa a fare queste cose? È pazzesco!» (...) «voi vi mettete a educare i figli come le bestie che educate alla soma o al giogo! Usate sempre la frusta e il bastone! Educare è difficile, e non si educa con il bastone o coi cespugli, ma con la parola. Ti dovrei denunciare, caro Abramo! Non lo faccio perché mi rendo conto della vostra condizione e non voglio aggiungere miseria alla miseria che vi sta addosso da tutte le parti. Ma vi serva di lezione!» (...). E nel silenzio della stanza tra il dormiveglia rivissi i brani salienti dell’attacco iracundo. Sul guanciale mi veniva quasi spontaneo contorcermi, scrollare il capo e chiudere gli occhi in tempo, prima che il cespuglio mi si sbrandellasse in faccia e mi accecase. Ero a e indolenzito. E il sonno mi avvinse e mi tolse dall’episodio mentre schivavo il cespuglio che mi stava tempestando ancora le tempie (...). È rimasta solo qualche traccia ancora visibile agli zigomi, e nell’animo il ricordo dolente che mi prude ancora⁴⁷.

Uno dei primi e più frequenti giudizi negativi che vengono mossi a Grazia Deledda da una certa critica storico-marxista è di aver banalizzato i problemi della società sarda del suo tempo, mitizzando, ad esempio, la figura del bandito.

I due brani che abbiamo scelto raccontano una stessa storia: quella di Deledda è puramente frutto della fantasia; al contrario l’esperienza di *Padre Padrone* è dichiaratamente autobiografica. Nonostante questo, identici sono i toni crudi, la durezza con la quale si descrive la vita del pastore e la violenza psicologica inflitta ai due giovani protagonisti.

⁴⁷Ledda, G., *Padre padrone*, Sassari, La Nuova Sardegna, 2003, pp. 76-78.

Tuttavia è bene ribadire che nonostante Deledda ci offra un ritratto verosimile come quello di Simone Sole e di altri banditi che compaiono nelle diverse opere della scrittrice, considerare questi personaggi come figure storiche significherebbe cadere in grave errore. La similitudine dei passi riportati dimostra esclusivamente che l'autrice ha saputo trasporre, attraverso il filtro della letteratura, una realtà biografica e soprattutto etnica che ben conosceva: i suoi personaggi sono dunque la creazione originale di questa operazione di trasposizione. Nelle opere deleddiane non vi è alcuna volontà ideologica di mettere a nudo un fenomeno sociale come il banditismo ma piuttosto di raccontarlo al suo pubblico in maniera credibile.

1.3. Gli anni del femminismo

Il movimento delle donne comincia a farsi strada nel settecento in Francia, Inghilterra e America ma ottiene le sue maggiori conquiste dopo la prima guerra mondiale.

Virginia Woolf e Simone de Beauvoir sono le prime a far sentire attraverso la letteratura il disagio delle donne in Europa⁴⁸; per quanto riguarda l'Italia, è Milano la città che, ancor più di Roma, viene considerata la «capitale culturale della nazione⁴⁹» grazie alla fiorente attività editoriale e alla presenza di importanti testate, come ad esempio il *Corriere della Sera*.

In piena ascesa economica, la Milano degli ultimi anni dell'ottocento affianca alla modernizzazione delle fabbriche anche una certa apertura al nascente socialismo e si configura come centro principale di iniziative culturali che danno ampio spazio alle donne. La crescente importanza di una certa borghesia progressista favorisce l'entrata nel panorama letterario delle donne; tante si schierano politicamente e discutono dei temi d'attualità dell'epoca: il divorzio, lo sfruttamento della donna nel mondo del lavoro, la regolamentazione della prostituzione ecc. La Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani), Anna Maria Mozzoni, Emma (Emilia Ferretti Viola), Anna Franchi, Linda Malnati, Alessandrina Ravizza, Leda Raffanelli, Willy Dias (Fortunata Morpurgo Petronio) e Bruno Sperani (Beatrice Speraz) sono alcuni esempi di donne che raggiungono Milano per inserirsi nel clima di dibattito che

⁴⁸Cfr. Bock, G., *Le donne nella storia europea. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

⁴⁹ Zancan, M., *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria*, Torino, Einaudi, 1998, p. 76.

caratterizza la città a cavallo tra Otto e Novecento⁵⁰. Il capoluogo della Lombardia però non attira solamente il nuovo ceto intellettuale femminile, ma anche molti scrittori che percepiscono e analizzano la figura di questa “nuova donna”, che cerca di conquistarsi un ruolo nella società. Giovanni Verga, Gabriele D’annunzio e, successivamente, Italo Svevo rappresentano l’immagine della donna che «si frantuma nella moltiplicazione delle sue figure⁵¹».

La scrittrice che, senza dubbio, incarna meglio questo clima di cambiamento e che più rappresenta la volontà femminile di manifestare la sua presenza attiva è Sibilla Aleramo (pseudonimo di Rina Pierangeli Faccio).

In una prosa del 1911 intitolata *Apologia del femminismo*, Aleramo scrive «il femminismo come movimento sociale è stato una breve avventura, eroica all’inizio, ma grottesca sul finire, un’avventura da adolescenti, inevitabile ed ormai superata⁵²».

Negli anni del suo apprendistato partecipa attivamente al movimento per l’emancipazione della donna, collaborando con riviste e giornali, e prendendo parte alle campagne più significative, come quelle per il voto alle donne e per la pace, contro l’alcolismo, la prostituzione, la tratta delle bianche. Nel 1899, trasferitasi a Milano, accetta di dirigere «L’Italia femminile», un settimanale fondato dalla socialista Emilia Mariani, al quale imprime un carattere più politico e d’attualità.

Il suo *Una donna* (1906) è considerato oggi il primo esplicito manifesto del femminismo italiano. In questo testo, incentrato sulla rivendicazione della “diversità” femminile e della necessità della «libera estrinsecazione dell’energia

⁵⁰*Ivi*, pp. 76-77.

⁵¹Cfr. Zancan, M. *Il doppio itinerario*....op. cit., p. 85.

⁵²Aleramo, S., *Andando e Stando* (a cura di Guerricchio, R.) Milano, Feltrinelli, 1997, p. 38.

femminile⁵³», Aleramo rivive le tappe più dolorose della sua vita con una sensibilità estrema ma anche con uno sguardo oggettivo. Il libro divide le femministe e le scrittrici, che riconoscono la particolarità di quella “coscienza evoluta”, ma ne prendono le distanze.

Una donna viene concepito a Roma, città nella quale alcune riviste come *Nuova Antologia* o *La cultura* offrono anche alle scrittrici l’opportunità di esprimersi. Neera (pseudonimo di Anna Radius Zuccari), Matilde Serao Ada Negri e Grazia Deledda accolgono questo “invito” ed entrano a far parte, seppur con modi e scelte differenti, della cultura romana di quegli anni. Sibilla e Grazia si conoscono tramite Giovanni Cena (in quel momento compagno di Aleramo) direttore della *Nuova Antologia*, dove Deledda pubblica molti dei suoi lavori. Nel 1899, l’autrice di *Una donna*, trova doveroso riconoscere a una delle prime raccolte di novelle deleddiane⁵⁴ il merito di avere mostrato «quanto grande e ottimo sia il contingente che la donna italiana dà alla patria letteratura⁵⁵».

La reciproca simpatia è confermata anche dalla collaborazione alla rivista *Grande Illustrazione*, diretta per un periodo da Aleramo, nella quale Deledda nel 1914 pubblica le novelle *Sotto l’ala di Dio* *L’augurio del mietitore* e *Lo spirito del male*⁵⁶.

Un aneddoto ci informa che il Natale del 1927 la scrittrice di Nuoro chiede ad Arnaldo Fratelli, direttore della rivista «La Tribuna» (alla quale collaborano sia lei

⁵³ Cfr. Conti, B.- Morino, A., *Sibilla Aleramo e il suo tempo: vita raccontata e illustrata*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 324.

⁵⁴ Si tratta della raccolta *Le tentazioni* che comprendeva sette novelle (*I Marvu*, *Un piccolo uomo*, *L’assassino degli alberi*, *Zia Jacobba*, *Donna Juseppa*, *Le tentazioni*, *Nel regno della pietra*) pubblicate dalla Deledda inizialmente in anni ed in riviste diverse e poi riunite nel 1889 dall’editore Cogliati di Milano. Questa affermazione è leggibile nella rivista «L’indipendente» in un articolo intitolato *Le Tentazioni* del 24 febbraio 1889.

⁵⁵ Conti, B.- Morino, A., *Sibilla Aleramo e il suo tempo*...op. cit., p. 325.

⁵⁶ Novelle che successivamente andranno a far parte della raccolta *Il fanciullo nascosto*, pubblicata da Treves nel 1915.

che Sibilla), di inviare all'autrice di *Una donna* il compenso per la pubblicazione della novella deleddiana *La fortuna*, apparsa il 10 novembre dello stesso anno⁵⁷.

L'ultima testimonianza della stima che Aleramo nutre per la scrittrice sarda ci viene offerta quando, avvicinandosi alla morte, Sibilla ricorda Grazia come una delle poche che l'ha sostenuta e mai dimenticata⁵⁸.

Nel 1909 i Radicali, raccogliendo le proteste del mancato voto alle donne, candidano Grazia Deledda nelle loro liste per il collegio di Nuoro: la scrittrice accetta di mettere in discussione la sua figura, ma viene clamorosamente battuta dall'altro candidato (riceve solo 34 voti a fronte di più di mille del senatore Garavetti, sindaco di Sassari⁵⁹). Deledda sceglie di non mettere mai la sua scrittura a servizio di un'ideologia, ma questa "parentesi" politica è significativa se si considera che, in quel periodo, altre scrittrici che si dichiarano apertamente schierate nella battaglia per i diritti delle donne, come la stessa Aleramo, non hanno mai avuto il coraggio di "scendere in campo" in maniera così risoluta.

Pertanto non è errato pensare che Grazia Deledda fosse tutt'altro che estranea alla corrente femminista che in quegli anni imperava a Roma e Milano, principali centri della cultura italiana.

Proprio sul tema del femminismo la scrittrice di Nuoro fu intervistata nel 1911 da un circolo di donne romane e alle domande «Qual è il valore del femminismo considerato sotto l'aspetto intellettuale? Qual è il valore di esso

⁵⁷Cfr. De Giovanni, N., *Come la nube sopra il mare. Vita di Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress, 2006, p. 119.

⁵⁸Cfr. Conti- B., Morino, A., *Sibilla Aleramo e il suo...* op. cit., p. 324.

⁵⁹Cfr. De Giovanni, N., *Come la nube...* op. cit., pp. 103-104.

considerato sotto l'aspetto sociale?». Grazia Deledda rispose solamente: «Trovo giusto e bene che la donna pensi, studi, lavori⁶⁰».

È evidente che, fin da giovanissima, Deledda soffriva per il rifiuto e la disapprovazione della società che la circondava: ad esempio, nella novella autobiografica *Leggende di Sardegna* scrive: «(...) Figuratevi dunque il mio dolore, la mia rabbia, la mia delusione quando, nella mia città nativa i miei lavori furono accolti in una scoraggiante guisa, e mi valsero le risa, la maldicenza, la censura di tutti e specialmente delle donne⁶¹».

Ribadisce lo stesso malessere in un passo piuttosto famoso nel romanzo *Il paese del vento*:

(...) Il temperamento ce l'avevo: nata in un paese dove la donna era considerata ancora con criteri orientali, e quindi segregata in casa con l'unica missione di lavorare e procreare, avevo tutti i segni della razza: piccola, scura, diffidente e sognante come una beduina che pure dal limite della sua tenda intravede al confine del deserto i rossi miraggi di un mondo fantastico, raccoglievo negli occhi il riflesso di questa vastità ardente, di questo orizzonte che al cadere della sera ha i colori liquidi della mia iride⁶².

Parlare di femminismo in senso stretto nell'opera della scrittrice sarda sarebbe sicuramente una forzatura; tuttavia è importante non nascondere una certa vicinanza: come ben spiega María Teresa Navarro nell'introduzione alla traduzione spagnola di *Cosima*: «(...) su coherencia vital y su actitud beligerante frente a una sociedad patriarcal, que margina a la mujer, la aproximan a lo que podría definirse

⁶⁰Zoja, N., *Grazia Deledda*, Milano, Garzanti, 1939, pp. 33-34.

⁶¹La novella è leggibile in *Grazia Deledda. Versi e prose...* op. cit., pp. 179-186.

⁶²Deledda, G., *Il paese del vento*, in «Dieci romanzi», Roma, Newton Compton, 1993, p. 870.

come un femminismo “ante litteram” que, sin planteamientos teóricos, tuvo fuerza suficiente como para empezar a romper moldes⁶³».

Inoltre le donne, come vedremo più avanti, rappresentano all'interno della produzione della scrittrice di Nuoro «il testimone privilegiato della visione del mondo deleddiana⁶⁴». Nonostante la mancata ribellione della maggior parte delle eroine deleddiane (eccetto qualche raro caso) al ruolo impostogli dalla società, è la loro autrice che, con la sua scelta di vita, ha tentato di ribaltare quelle regole che penalizzavano la donna del suo tempo, così che «a través de la creación literaria Deledda consiguió escapar a su muerte social⁶⁵».

⁶³Cfr. Navarro, M. T., *Cósima*, Madrid, Nórdica Libros, 2007, p. 25.

⁶⁴Cfr. De Giovanni, N., *Vento di terra, vento di mare. Grazia Deledda oltre l'isola*, Alghero, Nemapress, 2006, p. 28.

⁶⁵Cfr. Navarro, M. T., *Cósima*, op. cit., p. 27.

1.4. Grazia Deledda: una donna, una scrittrice

La prima a offrirci informazioni sulla sua vita è proprio la stessa *Grassiedda* (cioè “Grazietta”, nomignolo con il quale la chiamavano affettuosamente parenti ed amici). I numerosi scritti autobiografici, primo fra tutti il romanzo postumo *Cosima*⁶⁶, ma anche gli epistolari⁶⁷ ancora non tutti pubblicati, sono una fonte di notizie preziosissima.

Grazia Maria Cosima Damiana Deledda nasce a Nuoro il 27 settembre del 1871, quinta di sette figli. Il padre Giovanni Antonio Deledda, procuratore legale e piccolo imprenditore del settore carbonifero, si occupa principalmente di curare i suoi possedimenti e per diletto scrive versi di poesia estemporanea in sardo. La madre Francesca Cambosu, donna severa e morigerata, gestisce le faccende della casa e cura l’educazione dei figli. I costumi del tempo non consentivano alle donne un’istruzione superiore e, dopo aver frequentato la quarta elementare, alla giovane Grazia vengono impartite privatamente lezioni di italiano, latino e francese.

La sua formazione è piuttosto frammentata e all’insegna dell’autodidattismo: legge ciò che trova nella biblioteca dello zio materno, il canonico Salvatore Cambosu. Oltre alla lettura costante della Bibbia, la giovane Grazia, in un primo momento, si lascia attirare dal romanzo d’appendice in voga nell’epoca che la

⁶⁶Il manoscritto di *Cosima* fu pubblicato nella «Nuova Antologia» (ottobre-novembre 1936) da Antonio Baldini, direttore della rivista, il quale fornì una serie di note per facilitare la comprensione del testo. Baldini per sottolinearne il carattere autobiografico, lo intitolò *Cosima, quasi Grazia*, titolo che tuttavia scomparve nell’edizione in volume di Treves del 1937.

⁶⁷Cfr. Di Pilla, F., *Grazia Deledda Premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, Fabbri, 1964. In questo volume abbiamo notizie dettagliate sugli epistolari deleddiani. Ai cinque citati dal Di Pilla (Deledda-Provaglio, Deledda-Manca, Deledda-Pirodda, Deledda-Madesani e Deledda-De Gubernatis) aggiungiamo un sesto, di recente pubblicazione *Lettere ad Angelo De Gubernatis 1892-1909*, a cura di Masini, R., Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi /Cuec, 2007, nel quale vengono raccolte molte lettere restatesi finora inedite che ci permettono di comprendere l’importanza di questo sodalizio culturale che diede a Deledda “i primi strumenti” per intraprendere il mestiere di scrittrice.

influenzerà soprattutto nella prima fase della sua produzione. In seguito, tra le tante letture, figurano autori francesi (Balzac), inglesi (Byron e Scott) e i russi Turgheniev, Gogol, Tolstoj e Dostoevskij (di cui la scrittrice ammirerà soprattutto la caratterizzazione psicologica dei personaggi). Oltre ad alcuni scrittori sardi (primo fra tutti Enrico Costa, di cui più volte Deledda si dichiara una «specie di discepola⁶⁸») compaiono Manzoni, Goldoni e i contemporanei, come Verga, D'annunzio, Fogazzaro, Capuana e Negri⁶⁹. Tuttavia, sin da giovanissima, Grazia ama la scrittura forse più della lettura: spesso una certa parte della critica addurrà come causa del suo “brutto stile” proprio questa grave carenza nella sua formazione.

La giovane inizia a scrivere per diletto, il quale, però, si tramuterà presto in ambizione: cominciano così per Deledda i primi conflitti.

Le dicerie del paese, le prediche del parroco e la sua stessa famiglia che disapprova fortemente questa passione, costringono la giovane a dedicarsi alla scrittura segretamente:

(...) non solo le zie inacidite, e i benpensanti del paese, e le donne che non sapevano leggere ma consideravano i suoi romanzi come libri proibiti: tutti si rivoltarono contro la fanciulla: fu un rogo di malignità, di supposizioni scandalose, di profezie libertine (...). Essi erano tutti imbevuti del pregiudizio che ella non potesse, con quella sua passione dei libri, diventare una buona moglie⁷⁰.

La produzione letteraria abbraccia un lungo periodo: dai primi versi giovanili (1884) fino al 1936, anno della sua morte. Grazia Deledda parla il sardo e lo studio dell'italiano è per lei quello di una lingua straniera: in una lettera del 10 ottobre del

⁶⁸Cfr. Di Pilla, F., *Grazia Deledda Premio Nobel...* op. cit., p. 454.

⁶⁹ Ci dà notizie dettagliate delle letture giovanili di Deledda Antonio Baldini nelle note alla già citata prima edizione in volume di *Cosima* del 1937.

⁷⁰ Deledda, G., *Cosima*, in «I grandi romanzi», Roma, Newton Compton, 1993, p. 995.

1892 scrive: «(...) E ho afferrato il Manzoni, il Boccaccio e il Tasso, e tanti altri classici che mi fanno sbadigliare e dormire, Dio mio! è inutile! Io non riuscirò mai ad avere il dono della buona lingua⁷¹!».

Entrare nel mondo letterario italiano è per la giovane scrittrice una dura prova da superare: il più grande ostacolo è trovare il modo di far coincidere l'immaginario sardo che sente e vuole trasmettere, con le strutture linguistiche e poetiche della cultura italiana. Si può dire che impara a scrivere in italiano utilizzando come "palestra" la sua stessa produzione.

In sintonia con una tendenza della scrittura femminile del tempo che, come abbiamo visto, era ancora disprezzata da una parte consistente della società, molte giovani scrittrici appaiono con uno pseudonimo: Deledda firma le *Novelle d'autunno* pubblicate sulla rivista «L'ultima moda» (dal 23 marzo al 28 dicembre 1889) con quello di Ilia di Saint Ismael e, successivamente, sempre nella stessa rivista utilizza un altro *nome de plume*, G. Razia, con il quale pubblica diversi racconti.

L'esordio di Deledda dunque avviene nella rivista romana diretta da Epaminonda Provaglio (il quale a sua volta si nascondeva sotto le spoglie della Contessa Elda) dove pubblica nel 1888 *Sangue sardo*, considerato il suo primo racconto; seguono nello stesso anno *Remigia Helder* ed il romanzo *Memorie di Fernanda*.

Proprio a Provaglio Deledda rivolge una lettera nel 1892 di auto-presentazione piuttosto buffa e ormai famosa:

⁷¹ La lettera in questione era indirizzata ad Antonio Scano, direttore insieme a Luigi Falchi della rivista *Vita sarda*. Deledda mantenne con entrambi (essi erano quasi gli unici letterati sardi ad incoraggiare e stimare la scrittrice) una corrispondenza costante fino agli ultimi anni della sua vita. Scano, dopo la morte di Deledda, pubblicò il volume *Grazia Deledda, versi e prose giovanili*, che insieme al testo del Falchi (*L'opera di Grazia Deledda*, con appendice di lettere inedite, Milano, La Prora, 1937) costituiscono i primi studi organici sull'opera deleddiana.

(...) le farò la mia silhouette in due o tre righe. Ho vent'anni e sono bruna e un tantino anche...brutta, non tanto però come sembro nell'orribile ritratto in prima pagina di "Fior di Sardegna". Sono una modestissima signorina di provincia che ha molta volontà e coraggio in arte, ma che nella sua vita, solitaria e silenziosa, è la più timida ragazza del mondo⁷².

Dal 1889 collabora con diversi periodici sardi come: «La Sardegna» (dove pubblica le novelle *La pesca miracolosa* e *Il castello di San Loo*), «L'Avvenire di Sardegna», dove utilizzando nuovamente lo pseudonimo di Ilia di Saint Ismael, nel 1891 pubblica il romanzo *Stella d'Oriente*. Dello stesso anno è anche la raccolta di novelle *Nell'azzurro*.

Seguono le novelle *Amore regale* (1891), *Amori fatali* (1892), *La regina delle tenebre*, *Sulle montagne sarde. Storie di banditi* (In appendice al romanzo *Potessi farlo rivivere* di Vittorio Bersezio) e infine il già menzionato *Fior di Sardegna* (1892). Questi primi componimenti ricalcano modelli della narrativa d'appendice e per questa ragione attirano un pubblico prettamente femminile.

Come già ribadito, l'epistolario privato e pubblico di Deledda è davvero lo strumento che più ci permette di ricostruire la sua biografia di donna e di scrittrice: riportiamo un breve brano della seconda ed ormai famosa lettera di presentazione che Grazia manda ad Emilio Treves, il quale divenne l'editore dei suoi romanzi più famosi. In questo scritto, oltre ad una sorta di *captatio benevolentiae*, la scrittrice rivela il sogno che animerà gran parte della sua opera:

⁷²La lettera è leggibile in *Grazia Deledda. Versi e prose giovanili*, op. cit., p. 287.

Forse il mio nome non le è del tutto ignoto. Ad ogni modo presentandomi a Lei con molta fiducia, le dirò che sono una fanciulla, posso dire un'artista sarda, piena di molta buona volontà, e di molta fede e coraggio. Sono anche assai giovane, e forse per ciò ho grandi sogni: ho anzi un sogno solo, grande, ed è illustrare un paese sconosciuto che amo immensamente, la mia Sardegna⁷³.

E ancora, in una lettera a Maggiorino Ferraris, letterato legato alla rivista *Nuova Antologia* del 1890 dice: «Avrò tra poco vent'anni, a trenta voglio aver raggiunto il mio sogno radioso qual'è quello di creare da me sola una letteratura completamente ed esclusivamente sarda⁷⁴».

Nel 1892 muore il capofamiglia a cui la scrittrice era legata da un affetto indissolubile; diverso invece era il rapporto con la madre che, sempre in *Cosima*, descrive come una donna taciturna e forse frustrata dal matrimonio con un uomo che aveva vent'anni più di lei. Il fratello Andrea, l'unico della famiglia a non ostacolare Grazia nella sua passione e per questa ragione il preferito della scrittrice, viene arrestato per un furto e solo dopo la morte del padre riesce ad abbandonare la “cattiva strada” dello sperpero del patrimonio familiare. Anche Santus, il fratello maggiore della scrittrice, per il quale la famiglia auspicava un futuro radioso, abbandona gli studi di medicina e si dà all'alcol, causando un grande dispiacere a Grazia che, più di una volta, costruirà sulla figura del fratello alcuni personaggi dei suoi lavori.

In questi anni la giovane inizia a collaborare con un numero elevatissimo di riviste, molte delle quali anche sarde: *L'Ultima Moda* (dal 1888 al 1894), *Il paradiso dei bambini* (dal 1888 al 1894), *La Sardegna* (1889-1891), *La tribuna illustrata* (1891), *L'illustrazione per tutti* (1891-1892), *Vita sarda* (1891-1893), *Vita moderna*

⁷³*Ibidem*.

⁷⁴*Ivi*, p. 249.

(1892), *L'eco didattico* (1892), *Boccaccio* (1892), *La terra dei nuraghes* (dal 1892 al 1894), *Sardegna artistica* (1893), *Il fanfulla della domenica* (dal 1893 al 1895), *Roma letteraria* (dal 1893 al 1896), *La donna sarda* (dal 1893 al 1900), *La donna di casa* (1894), *La piccola antologia* (1894), *Rivista per signorine* (dal 1894 al 1898), *La ricreazione* (1895), *La vita italiana* (1895), *Il corriere della domenica* (1895-1896), *Il pensiero moderno* (1896), *L'illustrazione popolare* (1896), *Sardegna letteraria ed artistica* (dal 1897 al 1902), *Ateneo sardo* (1898), *La rivista letteraria* (1892), *La piccola rivista* (1898-1899), *Boheme Goliardica* (dal 1888 al 1894), *Nuova Antologia* (dal 1898 al 1934).

Dal dicembre 1893 al maggio 1895 ha inizio la collaborazione con Angelo De Gubernatis, direttore di *Natura ed Arte*, nella quale Deledda scrisse dal 1892 al 1900; proprio su suggerimento di questi, Grazia raccoglie del materiale sul folklore e sulle tradizioni del suo paese che, successivamente, pubblica in undici puntate, «Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna», nella *Rivista di Tradizioni Popolari Italiane*.

Nel 1894 esce la raccolta di novelle *Racconti sardi*, nel 1895 il romanzo *Anime oneste* (con prefazione di Ruggero di Bonghi⁷⁵) e l'anno dopo *La via del male*, recensito positivamente da un critico autorevole come Luigi Capuana⁷⁶.

Nella produzione di questi anni si nota un'evoluzione costante sia nelle aperture tematiche, sia nelle tecniche narrative che nel linguaggio: si collocano in questo percorso la raccolta di novelle *L'ospite* (1897), la raccolta di poesie *Paesaggi sardi* e il romanzo *Il tesoro*, a cui seguono nel 1899 le novelle de *Le tentazioni*, la fiaba *I tre talismani*, *Nostra signora del buon consiglio* (leggenda sarda), *Le*

⁷⁵Cfr. Tozzi, F., *Realtà di ieri e oggi*, Milano, Alpes, 1928, p. 273.

⁷⁶Cfr. Capuana, L., *Gli ismi contemporanei* (a cura di Luti, G.) Milano, Fabbri, 1973, pp. 75-76.

disgrazie che può cagionare il denaro (favola), *Giaffah* (novella) ed il romanzo *La giustizia*.

Fino a questo momento la vita sentimentale della giovane scrittrice è costituita principalmente da rapporti di natura platonica. Grazia intreccia “relazioni intellettuali”, per lo più di carattere epistolare, con uomini che condividono le sue stesse aspirazioni artistiche: tra questi ricordiamo il giornalista Stanislao Manca, nobile sardo residente a Roma, che non la corrisponde e spegne presto gli entusiasmi della giovane scrittrice. Proprio per alleviare le pene di questo rifiuto, Grazia inizialmente accetta la corte di Andrea Pirodda: «(...) sto innamorandomi. È un giovane buono e bravo che mi adora... Si chiama Andrea (...) pigliandomi io questo rischio di restare sempre qui⁷⁷». Ma l'irresistibile voglia della scrittrice di uscire dal provincialismo dell'isola (e probabilmente la posizione sociale del Pirodda che non soddisfaceva le aspettative della famiglia Deledda), la porta ad interrompere la relazione con il maestro gallurese per rivolgere le sue attenzioni in altra direzione. Il musicista Gian Mario Lupini le dedica una romanza, il giornalista triestino Giovanni Cesari e il pubblicitista calabrese Giovanni De Nava, oltre ad un'indiscussa stima, mostrano verso la scrittrice anche «una certa curiosità sentimentale⁷⁸».

Ma solo nell'ottobre del 1899, recatasi a Cagliari dalla direttrice del quindicinale *La donna sarda* Maria Manca, incontra l'unico vero amore della sua vita, Palmiro Madesani. Trentanovenne di origini mantovane ma residente a Roma, Madesani si trova a Cagliari per lavoro: è segretario all'Intendenza di Finanza. I due si conoscono a teatro e, pochissimo tempo dopo, arriva la proposta di nozze. Queste avvengono l'11 gennaio del 1900, in Santa Maria della Neve, la cattedrale di Nuoro; per l'occasione *La donna sarda* pubblica un fascicolo speciale con una lunga poesia

⁷⁷ Floris, A., *La prima Deledda*, Cagliari, Edizioni Il Castello, 1989, p. 63.

⁷⁸ De Giovanni, N., *Come la nube sopra...* op. cit., p. 86.

della scrittrice intitolata *Viaggio di nozze in Sardegna*⁷⁹. Questo matrimonio rappresenta per la scrittrice la possibilità che aspettava da tempo: uscire dall'isola ed esprimere liberamente la sua arte senza patire i pregiudizi che caratterizzavano la società sarda, e in particolare quella nuorese, dell'epoca.

È ormai nota la volontà di Pirandello nel romanzo *Giustino Roncella nato Boggiolo*, uscito nel 1911 con il titolo più esplicito di *Suo marito*, di raccontare la storia di Palmiro Madesani, offuscato, secondo lo scrittore siciliano, dalla fama e dalla forte personalità della moglie. Tuttavia il carteggio pubblicato in parte dal Momigliano sul *Corriere della Sera*⁸⁰ è la testimonianza della stima e dell'affetto che i coniugi nutrivano l'uno per l'altro; Madesani non solo accetta di buon grado di avere a fianco una donna "pubblica", ma diviene presto anche l'amministratore più fidato degli affari letterari della scrittrice.

Nel marzo dello stesso anno Grazia Deledda abbandona la Sardegna per trasferirsi definitivamente a Roma. Appena arrivata nella capitale deve adattarsi alla nuova vita nel Continente; benché non sia un'amante dei salotti mondani dell'epoca e, come spesso ribadito, scelga la strada del "rifugio familiare" (in dicembre diventa madre per la prima volta), Deledda è tutt'altro che isolata: stringe rapporti amichevoli con Marino Moretti, Federigo Tozzi ed Alfredo Panzini; segue costantemente i dibattiti letterari che animano la capitale, le novità editoriali, e gli avvenimenti teatrali.

Presso la redazione della *Nuova Antologia* e del già menzionato "circolo di letterati" animato da Cena e Aleramo, conosce anche Pirandello, Fogazzaro, De

⁷⁹Deledda poetessa è meno conosciuta, forse perché si dedicò a questo genere solo nella prima fase della sua parabola letteraria. Per ulteriori informazioni si veda *Grazia Deledda, versi e prose...* op. cit.

⁸⁰L'epistolario del fidanzamento Deledda-Madesani, (30 novembre 1899- 7 gennaio 1900) riportato solo in parte dal Momigliano (al quale era stato consegnato da Sardus, figlio maggiore della scrittrice) è stato pubblicato per intero in *Grazia Deledda Premio Nobel...* op. cit.

Amicis e D'Annunzio, e proprio in questa rivista pubblica a puntate i suoi migliori lavori: *Il vecchio della montagna* (novembre-dicembre 1899) e soprattutto *Elias Portolu* (agosto-dicembre 1900), romanzo di originalissimo impianto narrativo destinato a un successo internazionale grazie alla traduzione francese di Georges Hérelle.

Nel 1901 è la volta di *Tipi e paesaggi sardi*, resoconto di un viaggio fatto in Sardegna dopo quasi due anni di permanenza a Roma, nel quale emerge soprattutto la Deledda etnologa. La fama della scrittrice di Nuoro si diffonde sempre più ma, al contempo, cresce anche l'invidia di gran parte dei letterati isolani: Deledda se ne rammarica e, in una lettera a Luigi Falchi, all'epoca direttore della *Sardegna letteraria*, scrive:

(...) Tutto al più prendo coraggio dal suo nobile esempio per non prendere in odio la nostra cara, isola disgraziata, quando anch'io mi vedo fatta segno di piccole invidie paesane, di denigrazioni, di maldicenze meschine, quando vedo che qualcuno cambia nome e cognome per abbassarmi fin dove la sua invidia vorrebbe vedermi, quando dalla Sardegna non mi arriva una parola d'incoraggiamento ma solo qualche soffio di livore per le parole che io spendo in prò dell'isola e dei suoi abitanti, quando infine raccolgo perfidia dove semino amore, sogni, idealità (...) ⁸¹.

A Roma entra in contatto anche con una cerchia di artisti sardi emigrati come lei nella capitale: ricordiamo l'amicizia con il poeta Salvatore Rujù e con il pittore Giuseppe Biasi. Grazie alla sua fitta rete di conoscenze, Deledda consente l'esordio di Biasi come disegnatore per importanti testate come *La lettura* e *L'Illustrazione*

⁸¹Cfr. Falchi, L., *L'opera di Grazia Deledda...* op. cit., 1937, p. 65.

Italiana e successivamente diventerà il principale illustratore di romanzi e novelle del futuro Premio Nobel⁸².

Dopo la nascita di Sardus, nel 1903 diventa madre per la seconda volta: nasce Franz (Francesco); Deledda riesce comunque a conciliare perfettamente il suo ruolo di genitore con quello di scrittrice.

Il momento del distacco dalla Sardegna e gli anni successivi rappresentano una tappa fondamentale per l'attività letteraria della scrittrice di Nuoro. Frutto del lavoro costante e instancabile sono i suoi migliori lavori: nel 1902 *Dopo il divorzio* (ripubblicato nel 1920 con il titolo *Naufraghi in porto*) e la raccolta *La regina delle tenebre, Cenere* (1904), da cui è tratta la versione cinematografica del 1916 con Eleonora Duse, *Nostalgie e I giuochi della vita* (1905), *L'ombra del passato e Amori moderni* (1907), *L'edera e Il nonno* (1908), *Sino al confine e Il nostro padrone* (1910), *Nel deserto* (1911), *Colombi e sparvieri e Chiaroscuro* (1912), *Canne al vento* (1913), *Le colpe altrui* (1914), *Marianna Sirca e Il fanciullo nascosto* (1915), *L'incendio nell'oliveto* (1918), *Il ritorno del figlio. La bambina rubata* (1919), *La madre* (1920), tradotto in inglese nel 1928 con la prefazione di D. H. Lawrence, *Il segreto dell'uomo solitario e Cattive compagnie* (1921), *Il dio dei viventi* (1922), *Il flauto nel bosco* (1923), *La danza della collana* (1924) e *La fuga in Egitto* (1925) e la raccolta di novelle *Il sigillo d'amore* (1926).

Seppur marginali, si devono ricordare anche le prove teatrali: *Odio vince*, bozzetto drammatico pubblicato in appendice all'edizione riveduta de *Il vecchio della montagna* (1912), *L'edera* (in collaborazione con C. Antona Traversi, 1912), *La grazia* (dramma pastorale tratto dalla novella *Di notte*, in collaborazione con C. Guastalla, V. Michetti, 1921), *A sinistra* (bozzetto drammatico, nell'edizione Treves

⁸²Cfr. Altea, G., *Giuseppe Biasi*, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 10-17.

de *La danza della collana* (1924). Questo è il momento di più grande splendore della carriera della scrittrice che, grazie al consistente numero di traduzioni, gode di una notevole fama internazionale, mentre in Italia continua a collaborare con importanti riviste come *Il giornale italiano* (dal 1914 al 1924), il *Corriere della Sera* (dal 1909 al 1936) e molte altre.

Dal 1920 fino al 1935 trascorre le vacanze estive nella cittadina romagnola di Cervia, mentre in autunno si reca a Cicognara, nel mantovano, presso i parenti del marito: entrambe le località verranno più volte ricordate dalla scrittrice di Nuoro soprattutto nelle opere della maturità.

I rapporti che mantiene con la Sardegna invece sono ormai solo di carattere epistolare e di rievocazione letteraria: nel 1912, infatti, viene venduta la casa natale di Nuoro, ultimo “vincolo materiale” con l’isola. Il distacco con l’isola diventa più che mai inevitabile anche per quella dichiarata ostilità della cerchia di letterati sardi di cui si è parlato prima, che non le risparmiano giudizi severi anche quando il suo nome figura tra i possibili candidati al prestigioso Premio Nobel, che arriva ufficialmente il 10 novembre 1927: «(...) Io non so fare discorsi e mi contenterò di ringraziare l’Accademia svedese per l’altissimo onore che nel mio modesto nome, ha concesso all’Italia e di ripetere l’augurio che i vecchi pastori di Sardegna rivolgevano ai loro amici e parenti nelle occasioni solenni: salute!⁸³».

Le motivazioni del premio le leggiamo e nel discorso ufficiale pronunciato da Henrik Schück:

(...) nell’arte di dipingere la natura sono ben pochi i letterati europei che possono starle a pari. Grazia Deledda non fa sfoggio di colori brillanti la natura che essa descrive ha i contorni semplici e grandiosi del paesaggio antico, tutta ne ha la casta

⁸³De Giovanni, N., *Come la nube sopra...* op. cit., p. 115.

purezza e la maestà. È una natura animata in modo meraviglioso, che si armonizza perfettamente con la psicologia dei personaggi. Da vera artista essa sa unire agli scenari della natura la rappresentazione dei sentimenti e dei costumi del popolo⁸⁴.

Dopo essersi recata a Stoccolma accompagnata dal marito, il 10 dicembre 1927 Grazia, con queste semplici parole, ringrazia i membri dell'Accademia svedese per il conferimento del prestigioso premio Nobel per l'anno 1926.

Sull'onda del successo conferitole dal Nobel, pubblica il romanzo *Annalena Bilsini* (1927), ambientato nella pianura padana e la novella *Il cieco di Gerico* a cui seguono: *Il vecchio e i fanciulli* (1928), le raccolte *Il dono di Natale* e *La casa del poeta* (1930), *Il paese del vento* (1931), *La vigna sul mare* (1932), *Sole d'estate* (1933), *L'argine* (1934), *La chiesa della Solitudine* (1936).

Il 15 agosto del 1936 la scrittrice si spegne a sessantacinque anni nella sua casa romana, il famoso villino di via Porto Maurizio, tanto amato e citato. L'eco della malattia che l'affliggeva da qualche anno si riflette in alcuni dei suoi ultimi lavori.

Grazia Deledda si congeda dalla vita terrena dopo aver raggiunto con la perseveranza e la volontà quel sogno che inseguiva fin da ragazzina guardando dalla finestra della sua camera di Nuoro il monte Orthobene, scenario di tante delle sue storie.

Ora riposa a Nuoro nella *Chiesa della Solitudine*. Escono postume: la più volte citata biografia romanzata *Cosima* (*Nuova Antologia*, 1936; in volume Treves, 1937), *L'infuso magico* (1938) e la raccolta di novelle *Il cedro del Libano* (1939). Ricordiamo anche le prove saggistiche: *Le più belle pagine di Silvio Pellico scelte da*

⁸⁴«Discorso ufficiale di Henrik Schück per il conferimento del Premio Nobel a Grazia Deledda», in *Grazia Deledda premio...* op. cit., pp. 19-20.

Grazia Deledda (1923), *Il libro della terza elementare* (1930) e la traduzione del romanzo di H. de Balzac *Eugénie Grandet* (*Eugenia Grandet*) del 1930.

Per quanto riguarda la produzione novellistica, abbondantissima e continua, essendo argomento principale di questa tesi, ne rimando una trattazione più dettagliata al capitolo successivo.

1.5. Storia della critica sull'opera deleddiana

Nel 1916 Federigo Tozzi scriveva che, per Deledda, «la critica italiana non ha fatto il proprio dovere⁸⁵»; subito dopo la morte della scrittrice, Pietro Pancrazi ribadiva il concetto dicendo che «i critici italiani restano in debito con Grazia Deledda⁸⁶».

A settant'anni dalla scomparsa della scrittrice nuorese la critica può senza dubbio “perdonarsi” l'iniziale disattenzione, colmata ormai da un interesse costante (anche se non sempre scientifico) che critici e non hanno rivolto alla sua opera.

Principalmente grazie ad una serie di convegni celebrati con la presenza di studiosi di alto livello, si è restituita all'opera di Deledda non solo la giusta collocazione all'interno della letteratura italiana, ma anche e soprattutto una dignità che precedentemente le era stata negata.

Le opinioni che la critica espresse in passato ed esprime tuttora sulla scrittura di Grazia Deledda sono, com'è facile da immaginare, spesso tra di loro completamente opposte. Pullulano articoli di riviste, saggi, monografie tanto che si può parlare di una vera e propria storia della critica dell'opera della nuorese che ha già dato vita a diverse opere dedicate esclusivamente a questo argomento .

Un atteggiamento molto diffuso anni addietro e che invece negli ultimi tempi è stato unanimemente rifiutato è quello di inglobare l'opera della scrittrice sarda in

⁸⁵Cfr. Tozzi, F., *Realtà...* op. cit., p. 275.

⁸⁶Cfr. Pancrazi, P., «Grazia Deledda e la critica», in *Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1943, pp. 176-183.

uno dei tanti *-ismi* della letteratura che si utilizza per una certa volontà di classificare ma che ai fini dello studio non si rivelano particolarmente utili.

Se Luigi Capuana nel suo saggio *Gli ismi contemporanei*⁸⁷ tendeva a ricercare ne *La via del male* le tracce di una tendenza al naturalismo o verismo: «(...) ha tentato di metter fuori delle creature vive, e c'è riuscita. Non si è smarrita dietro un lavoro di analisi psicologica, artificiale; ma ha fatto sentire, pensare, agire, tutte quelle creature nel loro ambiente, proprio come fa la natura con le sue», Eurialo De Michelis⁸⁸ la vedeva «a cavallo tra il naturalismo dei fatti ed il musicale decadentismo dei simboli», rifiutando invece le posizioni di chi semplicemente voleva avvicinare Deledda ad una nuova forma di naturalismo sulla scia di Verga e Capuana.

Il già citato Federigo Tozzi cercava invece di “sregionalizzare” l’arte della Deledda: «quasi i più dei personaggi della Deledda non hanno confini geografici o altre limitazioni, ma spettano all’ordine umano che è universale⁸⁹».

Per Emilio Cecchi⁹⁰ «mai ella si chiuse nel particolarismo di un ambiente», escludendo qualsiasi paragone con il naturalismo di stampo verghiano. Benedetto Croce⁹¹ fu fra i primi a muovere a Deledda l’accusa di una certa “immobilità” da cui scaturiva anche la monotonia e la ripetitività di temi delle sue storie.

⁸⁷Cfr. Capuana, L., *Gli ismi contemporanei*, Milano, Fabbri, 1973, p. 101.

⁸⁸Cfr. De Michelis, E., «Riassunto sulla Deledda», in *Novecento e dintorni*, Milano, Mursia, 1976, p. 108.

⁸⁹Cfr. Tozzi, F., *Realtà di ieri...* op. cit., p. 274.

⁹⁰Cfr. Cecchi, E., «Il Novecento» in *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, Milano, Garzanti, 1969, pp. 539-546.

⁹¹Cfr. Croce, B., «Grazia Deledda» in *La letteratura della Nuova Italia*, Bari, Laterza, 1950, pp. 312-321.

Francesco Flora⁹² individuava delle «figure-paesaggio», Bonaventura Tecchi⁹³ invece definiva alcuni personaggi deleddiani «(...) creature schive, avare di parole, dei cui segreti pensieri i testimoni, più che gli uomini, sono il paesaggio stesso, gli alberi, i monti, le solitarie pianure».

Attilio Momigliano⁹⁴ considerava *Elias Portolu* «il libro di più alta e insieme più solida moralità che sia stato scritto in Italia dopo *I promessi Sposi*»; Natalino Sapegno⁹⁵ negava l'appartenenza della scrittrice sarda al positivismo di natura verista ma non la vedeva neppure vicina al decadentismo: individua invece una «atmosfera» che unificherebbe tutte le componenti dei lavori deleddiani da lui presi in esame.

Giuseppe Petronio⁹⁶ ammetteva che alla descrizione di uno spaccato tutto ottocentesco e dunque veristico, Deledda nelle sue opere migliori, affiancava una scrittura «leggera e sfumata, intesa ad avvolgere luoghi e persone di una luce di fiaba e qualche volta, quasi, si direbbe di simbolo».

Il lavoro di Francesco Di Pilla⁹⁷ metteva in relazione il parallelismo tra biografia e scrittura e si può senz'altro considerare uno dei saggi più accurati degli anni '60.

Se il lavoro di Mario Massaiu⁹⁸ aveva come scopo quello di «ricostruire il più fedelmente possibile la temperie storico-culturale della Sardegna, nel cui ambito nasce e prende consistenza la testimonianza umana e letteraria di Grazia Deledda»,

⁹²Cfr. Flora, F., «Grazia Deledda», in *Saggi di poetica moderna*, Messina- Firenze, D'Anna, 1949, pp. 177-184.

⁹³Cfr. Tecchi, B., «Quel che è vivo nell'arte di Grazia Deledda» in *Il Convegno*, 7/8, 1963, p.16.

⁹⁴Cfr. Momigliano, A., «La Deledda nella letteratura italiana» in *Il Convegno*, 7/8, 1963, p. 23.

⁹⁵Cfr. Sapegno, N., *Introduzione a G. Deledda. Romanzi e Novelle*, Milano, Mondadori, 1972, pp. XI-XXVII.

⁹⁶Cfr. Petronio, G., «Grazia Deledda» in *I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, pp. 137-138.

⁹⁷Cfr. Di Pilla, F., *Grazia Deledda...* op. cit., pp. 17-235.

⁹⁸Cfr. Massaiu, M., *Sardegna. Una donna, un canto*, Milano, Istituto Propaganda libraria, 1983, p. 86.

quello di Alberto Cirese⁹⁹ invece era una proposta di riflessione sul tema della «*rappresentatività sarda* della Deledda» ed in generale sul discorso dell'interazione delle realtà letterarie periferiche nel quadro del, per così dire, "stato unitario".

Secondo Giacinto Spagnoletti¹⁰⁰ una rilettura odierna dei romanzi deleddiani ci conduce «da una parte al realismo post-verghiano, che non venne meno neppure con l'affermarsi di chiare tendenze spiritualistiche; dall'altra, si vedano i tre capolavori anteriori alla Guerra Mondiale *Elias Portolu*, *Canne al vento* e *Marianna Sirca*, a una costante preoccupazione morale, che poteva anche fare a meno dell'afflato religioso».

Antonio Piromalli¹⁰¹ metteva in luce diversi aspetti dell'opera di Deledda e riteneva che «l'intuizione fondamentale dell'artista deriva da una vita arcaica sentita quasi biblicamente, con le sue leggi della necessità della pena, dell'espiazione dopo il compimento del male».

Sul tema della colpa e dell'espiazione ritornava anche Giorgio Barberi Squarotti¹⁰² in un saggio che aveva come argomento principale il *tòpos* del viaggio nella narrativa deleddiana.

Maria Giacobbe¹⁰³, nuorese e scrittrice, dava nella monografia intitolata *Grazia Deledda* un'impronta profonda e tutta femminile. Giacobbe nel saggio sottolineava nell'opera deleddiana una «innegabile astoricità» e metteva in luce la presenza di «*maschere*, (la madre, la peccatrice, il servo ecc)» che a suo parere Deledda utilizza per «presentare, nella forma più distesa e descrittiva del racconto,

⁹⁹Cfr. Cirese, A., *Intellettuai, folklore e istinto di classe*, Torino, Einaudi, 1976, p. 45.

¹⁰⁰Cfr. Spagnoletti, G., *Introduzione a I grandi romanzi*, Roma, Newton, 1993, pp. 7-15.

¹⁰¹Cfr. Piromalli, A., *Grazia Deledda*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 34.

¹⁰²Cfr. Barberi Squarotti, G., «La tecnica e la struttura del romanzo deleddiano», in AA.VV. *Convegno nazionale degli studi deleddiani*, Cagliari, Sarda Fossataro, 1974, pp. 129-154.

¹⁰³Cfr. Giacobbe, M., *Grazia Deledda. Introduzione alla Sardegna*, Sassari, Iniziative culturali, 1999.

(...) quel mondo appunto pieno di contrasti drammatici di cui lei stessa come persona fisica e soprattutto morale era un esemplare purissimo¹⁰⁴».

Secondo Vittorio Spinazzola¹⁰⁵ il largo consenso dimostrato dal pubblico alla scrittrice di Nuoro si doveva al fatto che Deledda raccontava «il travaglio della nazione, sospeso tra l'arcaicismo di una civiltà contadina non del tutto indegna di sopravvivere e la modernità di un mondo borghese inetto ad assolvere una funzione davvero liberatrice nei confronti dell'individuo, immettendolo in una collettività solidamente rinnovata».

Anna Dolfi¹⁰⁶ proponeva uno degli studi più esaurienti della fine degli anni '70: il suo *Grazia Deledda* teneva conto del «prospetto psicoanalitico» dove il tabù diventa «retaggio mnemonico» e dove la realtà si fa sfuggente e rifratta tanto da accostare l'opera della scrittrice di Nuoro (soprattutto l'ultima Deledda) alla «riflessione, alla sensibilità e all'inquieta coscienza del Novecento europeo».

E, avvicinandoci a tempi più recenti, ricordiamo Paola Pittalis¹⁰⁷, che chiosa il suo interessantissimo articolo individuando nella scrittura di Deledda una sorta di realismo che tende a cristallizzare situazioni e persone che chiama «alibi»: il testo deleddiano secondo la studiosa, «è costruito su documenti umani, non interpretati nelle loro valenze storiche dove slittamenti di significato segnano il passaggio dalla realtà al simbolo (...)».

¹⁰⁴*Ibidem*, p. 87.

¹⁰⁵Cfr. Spinazzola, V., «Grazia Deledda e il pubblico», in AA.VV. Convegno Nazionale di Studi Deleddiani, Cagliari, Fossataro, 1974, pp. 103-126.

¹⁰⁶Cfr. Dolfi, A., *Introduzione a Dieci Romanzi*, Roma, Newton, pp. 7-10. Della Dolfi si veda anche il suo studio monografico dello stesso anno intitolato «Grazia Deledda» in *Civiltà letteraria del Novecento*, Milano, Mursia, 1979, dove alle pp. 170-195, fornisce una bibliografia della critica ricchissima.

¹⁰⁷Cfr. Pittalis, P., «Mille anni di solitudine. Società e letteratura nei romanzi di Grazia Deledda», in *Ichnusa*, III, Cagliari, EDES, dic.1982-febb. 1983, pp. 93-100.

Nicola Tanda¹⁰⁸, uno dei più importanti studiosi di lingua e letteratura sarda, vuole dimostrare come l'opera di Deledda parta da un codice culturale specifico quello sardo che però «non è più un riferimento realistico e naturalistico, è intanto metafora, è già luogo dell'immaginario, uno spazio in cui collocare e rappresentare l'eterno dramma dell'esistere in senso mitico e non storico».

E significativi sono anche i contributi di Grazia Maria Poddighe¹⁰⁹, Neria De Giovanni¹¹⁰ e Giovanna Cerina¹¹¹.

È quasi superfluo ribadire che citare in questa sede tutti gli interventi che hanno riguardato nel corso di questi anni l'opera di Grazia Deledda sarebbe stato pressoché impossibile, pertanto abbiamo scelto di riferirci solo a quegli studi che, a nostro parere, hanno messo in rilievo le mille sfaccettature dell'arte deleddiana e grazie ai quali è possibile avere una visione generale e completa dell'opera della scrittrice nuorese¹¹².

A questa bibliografia è doveroso aggiungere gli importantissimi *Atti dei Convegni* realizzati nel 2006 in occasione dell'ottantesimo anniversario dell'assegnazione del Nobel¹¹³.

¹⁰⁸Cfr. Tanda, N., *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Grazia Deledda e dintorni*. Roma, Bulzoni, 1992, pp. 9-70 e pp. 223-233.

¹⁰⁹Poddighe, G. M., *Grazia Deledda una poetessa e scrittrice dall'anima quasi maschile e autori sardi contemporanei*, 1993, Roma, Pagine.

¹¹⁰De Giovanni, N. *Come la nube sopra...* op. cit.

¹¹¹Cerina, G., *Deledda e altri narratori: mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cagliari, Cuec, 1993.

¹¹²Tuttavia per la stesura di questa tesi si è tenuto conto anche dei testi più datati o meno significativi che vengono riportati nella bibliografia generale.

¹¹³AA.VV., *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione ricezione comparazione* a cura di M. Farnetti, Savona- Roma, Iacobelli, 2009.

AA.VV., *Grazia Deledda e la solitudine di un segreto*, a cura di Manotta, M. e Morace, A. M., Nuoro, ISRE, 2010. AA.VV., *Dalla quercia del monte al cedro del Libano*, a cura di Pirodda, G., ISRE Edizioni- AIPSA Edizioni, 2010. AA.VV., *Il fantasma di Grazia. I narratori parlano di Grazia Deledda*, a cura di Caocci, D., ISRE Edizioni- AIPSA Edizioni, 2010.

CAPITOLO II

Guida allo studio delle novelle

2.1. Il genere letterario della novella

2.1. 1. Storia del genere

Prima di entrare nel vivo dell'argomento di questa tesi, cioè la narrativa breve di Grazia Deledda, ci sembra opportuno fare qualche accenno alla novella come genere letterario.

Da un punto di vista storiografico, quasi tutti concordano nel far coincidere la “data di nascita” della *novella* con l'apparizione del *Novellino*, e la sua successiva affermazione e diffusione in Europa con la pubblicazione del *Decameron* di Boccaccio, che diventa il modello imitato per i due secoli successivi. Come afferma Paredes nel suo studio:

No existe La Novella. No existe un prototipo de “novella” que siempre se realice de la misma manera por sí misma. Existen las novelle unidas por un nexo de tradición que a partir de Boccaccio, modelo que fija el género, se va modificando en la historicidad de la poética de los géneros¹¹⁴.

¹¹⁴Cfr. Paredes, J., «“Novella” un término y un género para la literatura románica», in *Revista de filología románica*, n° 6, 1986, p. 140. Gli studi sull'importanza del *Decameron* come modello indiscusso per la diffusione della novella, sono molteplici. Ricordiamo la recente opera collettiva AA.VV. *Il Decameron nella letteratura europea: Atti del convegno organizzato dall'Accademia delle scienze di Torino e dal Dipartimento di scienze letterarie e filologiche dell'università di Torino*, a cura di C. Allasia, Roma, Edizioni storia e letteratura, 2006. Resta comunque fondamentale anche lo studio di Branca, V., *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni, 1986, e interessante è il saggio di Tronci, F. *La novella tra letteratura, ideologia e metaletteratura: studi sul Decameron*, Cagliari, Cucc, 2001.

Successivamente il genere attraversa una fase di declino, durante la quale il *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti si può considerare come un elemento di continuità. Nel Cinquecento italiano si assiste a una nuova stagione di fioritura della novella con Matteo Maria Bandello, Agnolo Firenzuola, Francesco Straparola e Giraldi Cinthio.

Nel frattempo inizia ad assumere caratteri peculiari a seconda del paese nel quale si sviluppa: in Francia il percorso della novella inizia con i *fabliaux*, che nascono in un contesto popolare e si caratterizzano per il loro spiccato realismo. Nettamente contrapposti sono i *lais*, diventati famosi soprattutto grazie all'opera della regina Maria di Francia. Si tratta di componimenti che presentano tematiche amorose desunte dalla tradizione orale a cui seguono, nei secoli successivi, l'*Heptameron* "religioso" di Margherita di Navarra (seconda metà del XVI secolo), i "racconti d'imitazione" di La Fontaine nel 1600 e, ormai in pieno XVIII secolo, il racconto filosofico di Diderot.

La Spagna ha un ruolo importante nel distacco dal modello boccacciano, dove l'elemento orientale si unisce a quello autoctono, dando così origine a una nuova "forma" di novella di cui il principale esponente è Juan Manuel con il suo *Conde Lucanor* del 1335.

Successivamente, nel 1615, sarà Cervantes con le *Novelas ejemplares* a costituire un nuovo punto di riferimento per il genere che in Spagna, tuttavia, dopo di lui, non raggiungerà più alti livelli: tra gli scrittori che gli succedono ricordiamo Maria de Zayas y Sotomayor (detta Doña Maria) con la raccolta *Novelas amorosas y*

ejemplares o *Decameron español*, che richiama nel titolo le opere di Cervantes e Boccaccio¹¹⁵.

Per quanto riguarda l'Inghilterra spicca Geoffrey Chaucer e le sue *Canterbury tales*: in questo Paese la novella subirà un processo di trasformazione, che sfocerà nelle grandi rappresentazioni del teatro elisabettiano dei secoli XVI e XVII¹¹⁶. È necessario ricordare però che la critica inglese è difficilmente propensa a mettere in stretta relazione la novella di tradizione italiana con quella anglosassone.

Nel Settecento il genere attraversa un nuovo periodo di crisi in contrapposizione all'ascesa del romanzo; nonostante ciò non si devono dimenticare alcune prove di Balzac, Stendhal e Prosper Mérimée, il quale scrive con lo stile asciutto e paratattico che aveva caratterizzato il passaggio tra la trasmissione orale e quella scritta, tipica della novella del XVIII secolo.

Alla fine dell'Ottocento nascono i primi quotidiani e gli autori di novelle iniziano ad adattare i loro lavori alle due o tre colonne dei periodici nei quali pubblicano: il più prolifico di questo periodo è Guy de Maupassant, che scrive più di cento novelle¹¹⁷.

La Russia, invece, dopo l'isolamento culturale nel quale era caduta in seguito al conflitto napoleonico, attraversa una nuova fase di crescita letteraria: le riflessioni rispetto alla prosa scientifica e letteraria portano a un nuovo sviluppo della novella che con Puskin, Gogol' e soprattutto Cechov, raggiunge livelli notevoli¹¹⁸.

¹¹⁵Cfr. Paredes, J., «Del "utile consiglio" y las "sollazzevoli cose". El Decameron en la cultura popular», in *Cuadernos de filología italiana*, 2000, pp. 119-136.

¹¹⁶Cfr. Fox, A., *The English Renaissance*, Oxford, Blackwell, 1997.

¹¹⁷Cfr. Macchia, G., De Nardis, L., Colesanti, L., *La letteratura francese dall'Illuminismo al Romanticismo*, Milano, Rizzoli, 2000.

¹¹⁸Cfr. Todorov, T., *I formalisti russi*, (ed. italiana a cura di Bravo, G. L.), Torino, Einaudi, 1968.

Ritornando al panorama italiano, il momento di grande splendore della novella è quello nel quale l'insegnamento del capolavoro boccacciano si espande in tutta Europa; tuttavia, mentre negli altri paesi l'Ottocento è il momento della definitiva affermazione del romanzo, in Italia la novella continua a essere il genere più diffuso.

Fra Ottocento e Novecento la narrativa breve ritrova in Italia una nuova fioritura, rilanciata soprattutto dalla corrente verista e dai suoi principali esponenti: Luigi Capuana, Federico de Roberto e soprattutto Giovanni Verga i quali, sulla scia del positivismo francese di Auguste Comte e del naturalismo letterario di Emile Zola, danno vita a un nuovo movimento tutto nostrano.

Seguono quindi Gabriele D'Annunzio con le sue *Novelle della Pescara* e, ovviamente, Luigi Pirandello che, con le 255 storie che vanno a formare *Novelle per un anno*, chiude una sorta di ciclo della narrativa breve, che si riapre con forme nuove incarnate dai "racconti fantastici" dell'argentino José Luis Borges e dalle "short story" dello statunitense Raymond Carver¹¹⁹.

¹¹⁹Cfr. Caliaro, I., *Il racconto del Novecento. Da Pirandello a Tabucchi*, Milano, Einaudi, 1998.

2.1.2. Questioni teoriche e terminologiche: novella o racconto?

Rispetto a questo genere si possono distinguere due fondamentali tendenze critiche: quella italiana, che si occupa quasi esclusivamente della novella (e in generale delle forme antiche di narrazione breve) e quella straniera, soprattutto anglosassone, che si rivolge più frequentemente al racconto moderno, mettendolo in relazione con la tradizione della novella solo occasionalmente.

Tralasciando gli studi classici, che sono tuttavia relativamente recenti poiché si possono ascrivere infatti solo all'inizio dell' '800, è Erich Auerbach che denuncia per primo la mancanza di «un'esposizione che, partendo da un più ampio numero di esempi concreti, pervenga a considerazioni generali¹²⁰» sulla novella.

Si è rilevata una certa resistenza da parte dei teorici a fornire una definizione di novella svincolata da quella delle altre forme letterarie. Cesare Segre¹²¹ ne sottolinea la non-definibilità e la descrive solo attraverso una serie di negazioni:

(...) è una narrazione breve, generalmente in prosa, (a differenza dei fabliau, dei lai e della nova), con personaggi umani (a differenza della fiaba esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto) per lo più senza finalità morali o conclusioni moraleggianti (a differenza dell'exemplum).

Che l'Italia abbia dato i natali a Boccaccio e di conseguenza alla novella, e che questo modello sia divenuto il riferimento principale per diversi secoli per i novellieri di tutta Europa, è noto. È dunque facilmente comprensibile come nel

¹²⁰Auerbach, E., *La tecnica di composizione della novella*, Roma- Napoli, Theoria, 1926, p. 114.

¹²¹Segre, C., *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 56.

nostro paese il modello boccacciano abbia condizionato, seppur con modalità spesso assai differenti, gran parte della produzione novellistica italiana posteriore. La scelta di molti scrittori contemporanei di restare fedeli alla dicitura “novella” simboleggia la persistenza di questa tradizione.

Secondo Asor Rosa¹²² le caratteristiche principali di questo genere sono la brevità, il carattere narrativo e la “novità” richiamata nella sua stessa etimologia.

A lui dobbiamo anche uno dei primi studi sulla spinosa questione della differenza tra la dicitura di “racconto” e quella di “novella”¹²³, problematica con la quale si sono confrontati in seguito anche Pagliarani e Pedullà nell’introduzione al saggio intitolato *I maestri del racconto italiano*¹²⁴, e più recentemente Luperini¹²⁵. Quest’ultimo giunge alla conclusione che “novella” prevale sul “racconto” sino agli anni trenta del Novecento, «quando la tendenza si inverte e il secondo termine prevale sul primo¹²⁶». Per rafforzare la sua tesi porta come esempio la scelta emblematica di Emilio Gadda il quale, nel giro di soli dieci anni, pubblica le *Novelle del Ducato in fiamme* (1953) e *I racconti. Accoppiamenti giudiziosi* (1963).

Pare pertinente fare anche riferimento agli studi di Guglielmi¹²⁷ e di Guglielminetti¹²⁸: il primo esamina le caratteristiche dei personaggi di alcuni racconti di Pirandello, Palazzeschi e Moravia; il secondo, invece, si concentra in particolar modo sul ruolo di Verga, che considera interprete moderno della novella.

¹²²Asor Rosa, A., *La novella occidentale dalle origini a oggi*, Roma, Canesi, 1960.

¹²³Cfr. Asor Rosa, A., «Un’Italia di racconti», in *Nuovi Argomenti*, XVII, gennaio-marzo, 2002.

¹²⁴Pagliarani, E.,-Pedullà, V., *I maestri del racconto italiano*, Milano, Rizzoli, 1964.

¹²⁵Luperini, R., «Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia», in *Moderna*, I, 2003.

¹²⁶*Ibidem*, p. 13.

¹²⁷Cfr. Guglielmi, G., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998.

¹²⁸Cfr. Guglielminetti, M., *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella Editore, 1990.

Berardinelli¹²⁹ propone una sorta di catalogo delle caratteristiche principali del racconto italiano del Novecento.

Pedullà e Pagliarani arrivano alla conclusione che mentre la novella è il genere stilistico più adatto per una prosa di stampo naturalista, «il racconto invece è un genere ideale della prosa narrativa del decadentismo¹³⁰».

Riassumendo possiamo individuare dunque due grandi filoni di narrazione breve novecentesca: il primo che va da Verga a Pirandello, che cronologicamente corrisponde più o meno ai primi trent'anni del Novecento, e un secondo nel quale, principalmente attraverso Svevo, Moravia, Vittorini e Gadda, avviene il superamento del naturalismo analitico che lascia spazio a una nuova forma più aperta che corrisponderebbe al racconto, dove l'elemento lirico-epifanico sarebbe predominante. Con una narrazione ibrida nella quale, pur essendo preponderante la prospettiva soggettivistica tipica del racconto utilizza le forme oggettive della novella, Pirandello rappresenta il *trait d'union* fra le due tendenze pocanzi descritte. *Le Novelle per un anno* non rappresenta semplicemente un punto di partenza per la narrativa breve successiva, ma anche la dimostrazione di come la novella perduri e non venga sminuita dall'ascesa del racconto che, anzi, ne conserva in diversi casi le linee principali.

Pirandello è anche lo scrittore-teorico più importante del Novecento italiano: attraverso *Romanzo, racconto e novella* e *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte di narrare* propone una teoria in linea con la tendenza critica diffusa in Italia ai primi anni del XX secolo, secondo la quale, come sottolinea Luperini, il siciliano definisce

¹²⁹Cfr. Berardinelli, A., «Forma e identità del racconto italiano», in *Nuovi Argomenti*, XVII, gennaio-marzo, 2002.

¹³⁰Pagliarani, E.- Pedullà, V., *Introduzione a I maestri del racconto...* op.cit, p. 10.

il «racconto» un genere intermedio per lunghezza fra novella e romanzo. In altri termini, il racconto consisterebbe in una novella lunga o in un romanzo breve».

2.2. Curriculum delle novelle: le raccolte

Il nostro studio non ha la pretesa di analizzare l'opera deleddiana nella sua interezza, poiché, come abbiamo visto precedentemente, è già stata ampiamente investigata. Lo scopo di questa ricerca è invece quello di prendere in esame una parte amplissima che, ricordiamo, accompagnò costantemente tutta la vita della scrittrice costituita: la produzione novellistica.

Dopo aver parlato per sommi capi del percorso storico della novella, ritorniamo dunque all'opera della scrittrice di Nuoro e analizziamo quale sia il ruolo che occupa la narrativa breve all'interno del *corpus* di Grazia Deledda.

A tutt'oggi sono state pubblicate 18 raccolte, per un totale di 289 novelle, ma il numero potrebbe incrementarsi¹³¹ se si considerano tutti quei componimenti dispersi fra le innumerevoli riviste con le quali la scrittrice collaborò.

Le raccolte sono:

1) *Nell'azzurro* (Milano-Roma, Trevisini, 1890) contiene: *Vita silvana, Sulla montagna, Memorie infantili, Una terribile notte, La casa paterna.*

2) *Racconti sardi* (Sassari, G. Dessi, 1894) contiene: *Di notte, Il mago, Ancora magie, Romanzo minimo, La dama bianca, In sartu, Il padre, Macchiette.*

3) *L'ospite* (Rocca San Casciano, Licinio Cappelli editore, 1897) contiene: *L'ospite, Un giorno, Don Evéno, Due miracoli.*

¹³¹ Pirodda, G., «Temi e forme delle novelle deleddiane» in AA.VV., *Dalla quercia del monte...*, op. cit. pp. 17-29.

4) **Le tentazioni** (Milano, L. F. Cogliati, 1899) contiene: *I Marvu, Un piccolo uomo, L'assassino degli alberi, Zia Jacobba, Zia Jusepa, Le tentazioni, Nel regno della pietra.*

5) **La regina delle tenebre** (Milano, Stab. Tip. Casa Edit. Ditta Giacomo Agnelli, 1901) contiene: *La regina delle tenebre, Il bambino smarrito, Le due giustizie, La giumenta nera, Sarra.*

6) **I giuochi della vita** (Milano, Fratelli Treves, 1905) contiene: *Per riflesso, Freddo, Per la sua creatura, Pasqua, La morte scherza..., I giuochi della vita, Padre Topes, Il vecchio servo, Il fermaglio, Lo studente e lo scoparo, Colpi di scure, Mentre soffia il levante.*

7) **Amori moderni** (Roma, E. Voghera, 1907) contiene: *Amori moderni, Colomba.*

8) **Il nonno** (Roma, «Nuova Antologia», 1908) contiene: *Il nonno, Solitudine!, Novella sentimentale, Poveri e ricchi, L'apparizione, Ozio, Ballora, Il sogno del pastore, La lepre, Cattive compagnie, Il ciclamino, La medicina.*

9) **Chiaroscuro** (Milano, Fratelli Treves, 1912) contiene: *Chiaroscuro, Le tredici uova, Un grido nella notte, Il cinghialeto, La porta aperta, La porta chiusa, Il Natale del consigliere, Padrona e servi, Le scarpe, Al servizio del re, La scomunica, L'uomo nuovo, lasciare o perdere?, La volpe, La cerbiatta, La festa del Cristo, Un po' a tutti, Libeccio, La moglie, I tre fratelli, L'ultima, La vigna nuova.*

10) **Il fanciullo nascosto** (Milano, Fratelli Treves, 1915) contiene: *Il fanciullo nascosto, Il tesoro, Sotto l'ala di Dio, La parte del bottino, La porta stretta, La martora, Il padrone, Ritorno, Il primo viaggio, La veste del vedovo, Il voto,*

L'usuraio, La croce d'oro, Dramma, Quello che è stato è stato, La potenza malefica, L'augurio del mietitore, La casa maledetta, Il cuscino ricamato, Lo spirito del male, Selvaggina, La fattura, Fiaba, Un uomo e una donna, Le prime pietre.

11) **Il ritorno del figlio e la bambina rubata** (Milano, Fratelli Treves, 1919) contiene: *Il ritorno del figlio, La bambina rubata.*

12) **Il flauto nel bosco** (Milano, Fratelli Treves, 1923) contiene: *Poveri, Brindisi, Il flauto nel bosco, Un dramma, I beni della terra, Il toro, La madonnina degli involti, Vertice, Dio e il Diavolo, L'agnello pasquale, L'anello che rende invisibili, Tregua, Domani, Giustizia divina, Il cane impiccato, Il tesoro, I due, La lettera, Amicizia, Onesto, Il nostro giardino, Dichiarazioni, Discesa dalle nuvole, Cura, Carbone fossile, Il cipresso, Il cane.*

13) **Il sigillo d'amore** (Milano, Fratelli Treves, 1926) contiene: *Il portafoglio, A cavallo, Deposizione, La rivale, La sedia, La terrazza fiorita di rose, La palma, La tartaruga, Uccelli di nido, Cura d'amore, Un pezzo di carne, Ecce uomo, Il nome del fiume, Biglietto per conferenza, Piccolina, Il nemico, Il tesoro degli zingari, Viali di Roma, Il vivo, Il pastore di anatre, Il figlio del toro, Lo spirito dentro la capanna, La prima confessione, Il leone, Acqua forte, Strade sbagliate, Mattino di Giugno, Il sigillo d'amore.*

14) **La casa del poeta** (Milano, Fratelli Treves, 1930) contiene: *Il fidanzato scomparso, Il bacio del gobbino, La leggenda di Aprile, La promessa, Il sicario, Battesimi, La casa del poeta, Famiglie povere, La casa del gioielliere, Feriti, Storia di un cavallo, Cose che si raccontano, Borse, L'aquila, Il lupo nel baule, Pace, Il terzo, Denaro, Tramonto, L'amico, Il sergente, Il cieco di Gerico, Compagnia,*

L'amore della tortora, Semi, La Roma nostra, La nostra orfanella, La fortuna, La ghirlanda dell'anno.

15) **Il dono di Natale** (Milano, Fratelli Treves, 1930) contiene: *Il dono di Natale, Comincia a nevicare, Forse era meglio, L'anellino d'argento, La casa della luna, Il pane, Il cestino dello zibibbo, Il voto, Mirella, Il pastorello, La storia della Checca, Il mio padrino, I ladri, Chi la fa l'aspetta, La fanciulla di Ottana, Vecchio Moisè, La sciabica.*

16) **La vigna sul mare** (Milano-Roma, Fratelli Treves, 1930) contiene: *Il rifugio, Tesori nascosti, La vigna sul mare, La donna nella torre, Festa nel convento, Il vestito di seta cangiante, Il piccione, Natura in fiore, Giochi, Voli, Il gallo di montagna, Mezza giornata di lavoro, L'arco della finestra, Filosofo in bagno, Il sogno di San Leo, L'avventore, La casa del rinoceronte, La zizzania, Racconti di Grace, A primi passi, Partite, Il segreto di Mossiù, Però, Il sesto senso, Contratto, Inverno precoce, Ritorno in città.*

17) **Sole d'estate** (Milano, Fratelli Treves, 1933) contiene: *Bonaccia, Cinquanta centesimi, Lo spirito della madre, Luna di settembre, Una creatura piange, Il vestito nuovo, Il moscone, Caccia all'uomo, Occhi celesti, Scherzi di primavera, La Madonna del topo, L'ospite, Leone o faina, I diavoli nel quartiere, Nozze d'oro, La tomba della lepre, Storia di una coperta, L'agnello di platino, Elzeviro d'urgenza, Lo straccialo del bosco, Il tappeto, La chiesa nuova, La Grazia, Numeri, Théros.*

18) **Il cedro del Libano** (Milano, Garzanti, 1939) contiene: *Il giuoco dei poveri, Cuori semplici, Vecchi e giovani, La gracchia, Ferro e fuoco, Trasloco, Caccia all'anatra, Il camino, L'uccello d'oro, L'esempio, Il posto, Vento di Marzo,*

*La mia amica, La statuetta di sughero, La melagrana, Agosto felice, Nel mulino, La fuga di Giuseppe, La lettera, Ornello, Sotto il pino, Il gallo, Il signore della pensione, Il cedro del Libano, Ballo in costume, Forze occulte, Le bestie parlano, L'angelo, I guardiani, Via cupa, Medicina popolare*¹³².

Fino alla fine degli anni '30 le novelle deleddiane avevano un loro pubblico, ma dagli anni '40 in poi, l'interesse venne meno e, mentre i romanzi continuarono ad attirare l'attenzione di lettori e critici, come dimostrano le diverse riedizioni che si fecero di molti di essi, la produzione novellistica fu lasciata piuttosto in disparte.

La critica si è dedicata a questo amplissimo *corpus* solo recentemente: se si eccettuano gli interventi generici e occasionali, come le recensioni che segnalavano di volta in volta la pubblicazione delle raccolte, gli studiosi non hanno prestato molta attenzione a questa sezione della produzione deleddiana, probabilmente anche a causa del fatto che, in passato, questi componimenti venivano considerati come un "laboratorio" nel quale Deledda esercitava la sua arte "testando" quelle idee che avrebbe poi sviluppato nei suoi lavori più importanti, cioè nei romanzi.

Fra le opinioni più aspre riportiamo quella di Renato Serra, secondo la quale non arrivano «neanche ad avere l'evidenza superficiale e chiacchierina del bozzetto di genere» in quanto sono «di una mediocrità esasperante, con quella monotonia regionale¹³³». Ci fu però anche chi considerò alcune novelle un territorio da

¹³²Per il nostro studio utilizzeremo l'edizione delle novelle più recente. *Novelle/ Grazia Deledda*, (a cura di Cerina, G.), Nuoro, Ilisso, 1996, (6 voll.).

¹³³Serra, R., *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1905*, Torino, Einaudi, 1974, p. 433.

esplorare, in quanto ottima base che «aiuta a comprendere un aspetto fondamentale dell'evoluzione del pensiero e dell'arte deleddiani¹³⁴».

Si può dire che, negli ultimi anni, sia rinato un nuovo interesse nei confronti della produzione novellistica, culminato nel convegno internazionale dedicato proprio allo studio delle novelle di Deledda.

Come è stato detto in precedenza, le novelle sono certamente la parte della produzione letteraria meno investigata del lavoro della scrittrice di Nuoro; riassumiamo quindi i contributi più significativi portati a un tema ancora tutto da indagare.

Francesco Di Pilla, nell'introduzione che precede la pubblicazione di un *corpus* importante di lettere inedite che la scrittrice nuorese mandò a diversi destinatari (il figlio Franz, il marito Madesani, De Gubernatis), descrive la narrativa deleddiana soffermandosi anche sul ruolo delle novelle all'interno del percorso di formazione letteraria.

Una delle studiose che più ha contribuito alla rivalutazione del repertorio novellistico di Deledda è senza dubbio Giovanna Cerina, che ha curato la prefazione alle diciotto raccolte pubblicate dalla editrice Ilisso. Cerina presenta e analizza le novelle contenute in ogni raccolta, mettendo in luce aspetti finora poco considerati ed evidenziando la varietà dei temi del corpus e la diversa matrice di motivi e schemi.

Dino Manca, invece, ha pubblicato un interessante studio filologico sulla novella *Il ritorno del figlio*¹³⁵, lavorando su un manoscritto autografo, conservato nella Sala Manoscritti della Biblioteca Universitaria di Sassari. Scandagliando la

¹³⁴Di Pilla, F., *Grazia Deledda: Premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, F.lli Fabbri, 1966.

¹³⁵Deledda, G., *Il ritorno del figlio*, ed. critica a c. di Manca, D. Centro di Studi filologici sardi, Cagliari, Cucc, 2005.

documentazione, lo studioso analizza le diversità redazionali e tenta di individuare natura e funzione dei processi evolutivi e stratigrafici per risalire al rapporto intercorso fra la scrittrice e la sua opera.

Andrea Cannas¹³⁶, in un articolo intitolato *Le Novelle di Grazia Deledda come luogo di sperimentazione letteraria*, riassume brevemente, ma in maniera più che esaustiva, le tappe della parabola narrativa di Deledda, mettendo in luce il progressivo ed evidente miglioramento linguistico e tematico nell'arco del tempo.

Utile a tutti quelli che si accostano alla produzione novellistica deleddiana è il lavoro portato a termine da Piero Mura¹³⁷ per la rivista letteraria dell'Università di Cagliari *Portales*. Mura cerca di rintracciare tutte le novelle deleddiane e, dopo averle ordinate alfabeticamente, ne riporta le vicende legate alla pubblicazione.

Infine è indispensabile ricordare l'apporto che ha dato alla rivalutazione della narrativa breve deleddiana il già citato convegno organizzato dall'Università di Cagliari nel 2007, intitolato *Dalla Quercia del Monte al cedro del Libano*, interamente dedicato alle novelle, di cui sono disponibili gli atti.

Iniziamo facendo una considerazione forse scontata, ma sicuramente veritiera: la produzione novellistica si può considerare una sorta di viaggio attraverso l'apprendistato letterario di una scrittrice che inizia il suo percorso in una zona periferica e legata in maniera indissolubile a quell'autoreferenzialità culturale di cui

¹³⁶Cannas, A., «Le novelle di Grazia Deledda come luogo di sperimentazione», in *Una terra un tempo un mondo*, a cura di G. Fusari, Brescia, Staged, 2006, pp. 22-31.

¹³⁷Mura, P., «Le novelle di Grazia Deledda. Appunti per una bibliografia (A-I)», in *Portales*, agosto 2002, pp. 123-135.

Mura, P., «Le novelle di Grazia Deledda. Appunti per una bibliografia (L-Z)», in *Portales*, ottobre 2003, pp. 206-222.

si parlava nel primo capitolo di questa tesi. Si tratta di un apprendistato non solo letterario, ma anche linguistico: è ormai risaputo che Deledda apprese l'italiano come una vera e propria seconda lingua, e si sforzò continuamente nell'intento di «piegare a modalità espressive e ad un andamento ritmico che tendono ad interpretare verisimilmente l'identità espressiva (quella del sardo) del mondo rappresentato¹³⁸».

Come spiega anche Dino Manca, Deledda:

(...) innesta sul tronco della lingua di derivazione toscana elementi autoctoni (calchi, sardismi, soluzioni bilingui), procedimenti formali della colloquialità e termini pescati dal contingente lessicale della lingua sarda; per corrispondere all'intento mimetico di tradurre, trasportare, un universo antropologico fortemente connotato dentro un sistema linguistico altro; per modellare o rimodulare il codice letterario di riferimento (quella della tradizione letteraria italiana scritta) su un sostrato linguistico dell'oralità primaria e principale veicolo di comunicazione del tessuto semiotico e dei saperi della comunità rappresentata letterariamente¹³⁹.

In quanto «palestra di scrittura¹⁴⁰», la novella diventa per la sua stessa struttura il luogo dove la scrittrice può più agevolmente sperimentare temi, luoghi e personaggi.

Come si è già sottolineato, Deledda scrive novelle per tutta la vita, fatto che non può e non deve essere trascurato se si vuole capire ciò che questo genere letterario ha rappresentato per la scrittrice. Già dall'infanzia la novella è una misura a lei congeniale per il rapporto di familiarità acquisito con le forme brevi della narrativa orale; l'operazione che Deledda compie è piegare questo genere alle esigenze della Terza Pagina, rispondendo non solo alle richieste degli editori, (le

¹³⁸ *Novelle*, vol. II, op. cit., p. 21.

¹³⁹ Deledda, G., *Il ritorno del figlio...*, op. cit., p. 34

¹⁴⁰ Cannas, A., «Le novelle di Grazia Deledda...», op. cit., p. 26.

venivano concesse al massimo tre colonne prima della guerra e solo due successivamente), ma soprattutto alle attese del pubblico, che diventa, per esplicita volontà della scrittrice, sempre più numeroso ed eterogeneo.

L'influenza dei modelli della narrazione orale sull'opera deleddiana è stata da tempo accertata: raccontare storie negli anni dell'infanzia e della fanciullezza della scrittrice rispondeva a due bisogni primordiali dell'essere umano. Innanzitutto significava trasmettere da una generazione all'altra antichi saperi, insegnamenti e in generale quelli che venivano considerati i valori della vita; era però anche un modo per alleviare le fatiche della vita quotidiana, soprattutto per le classi sociali più umili. Le storie migliori sono raccontate spesso e volentieri dai servi: come esempio valga la "leggenda del muflone" inserita all'interno di *Cosima* e raccontata da Proto:

(...) un uomo dei paesi: basso e tozzo, con una gran barba rossiccia quadrata e occhi verdognoli, aveva un aspetto quasi fratesco; e infatti era molto religioso e semplice, di una innata bontà francescana; raccontava sempre storie di santi, sebbene Andrea e la stessa Cosima preferissero leggende o racconti briganteschi: ma questi egli li lasciava all'altro servo, che era amico dei latitanti ed anche dei banditi: per contentare i padroncini Proto sceglieva una via di mezzo e narrava certe lunghe favole che sembravano romanzi¹⁴¹.

Un'altra tappa nella formazione di Deledda novellista è senza dubbio il suo incontro, non casuale ma, anzi, fortemente cercato, con la "materia demologica". Come detto nella biografia, su richiesta di Angelo De Gubernatis, la scrittrice porta a termine uno studio sulle tradizioni popolari di Nuoro e pubblica appunto il volume *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*. Con questa ricerca sul campo, la giovane Deledda

¹⁴¹Deledda, G., «Cosima», in *I grandi romanzi*, op. cit., p. 968.

apprende e sperimenta un metodo di indagine e di raccolta (non un metodo scientifico di tipo storico- filologico, che era ancora al di fuori della competenza culturale della giovane scrittrice) da cui consegue un mutamento dell'atteggiamento intellettuale. Osservando a distanza la realtà di un mondo vissuto, ne comprende le potenzialità culturali fino ad assumerlo a modello di un progetto narrativo. Aspira a tradurre un mondo attraverso la rappresentazione letteraria: «la sua credibilità è legata agli esiti di un confronto compatibile tra differenti modelli linguistici e narrativi e questo significa per Deledda cimentarsi in una difficile mediazione¹⁴²».

A questo cambiamento di prospettiva corrisponde il conseguente abbandono dei modelli *feuilletonistici* e il primo utilizzo di nuovi temi che ruotano attorno alla Sardegna intesa nella sua dimensione etico- antropologica: le raccolte di novelle *Racconti sardi* (1894) e *Le tentazioni* (1899) sono i primi frutti di queste nuove scelte.

Seguire l'andamento delle novelle è, in fondo, seguire la crescita e lo sviluppo dell'arte deleddiana: i romanzi *Fior di Sardegna* (1892), *Elias Portolu* (1899) e le raccolte di novelle *Racconti sardi* (1894) e *La regina delle tenebre* (1902), segnano le fasi di questo processo che ha come primo risultato la costruzione di una originale immagine letteraria della Sardegna.

Proviamo a sintetizzare questo percorso.

Nell'azzurro (1890), *Racconti sardi* (1894), *L'ospite* (1897), *Le tentazioni* (1899), sono concepite da Deledda in un arco di quasi dieci anni. La prima raccolta, *Nell'azzurro*, è legata a strutture e temi propri dei romanzi d'appendice che si pubblicavano sulle riviste femminili; i cinque testi che la compongono «mostrano

¹⁴² *Ivi*, p. 32.

d'ogni lato ingenuità di sentire e d'espressione¹⁴³». Nonostante questo, la raccolta non solo è utile per farci un'idea delle prime aspirazioni della scrittrice, ma in essa sono abbozzati motivi, temi e personaggi che verranno successivamente rielaborati nelle opere più riuscite. Citiamo l'esempio proposto da Francesco Di Pilla dove, nella novella che apre la raccolta, *Vita silvana*, compare un pastore: Deledda delinea per la prima volta la figura di "uomo solitario", che ricorrerà spesso nei suoi romanzi più famosi come depositario talvolta di saggezza e spesso portavoce della concezione morale della scrittrice:

(...) Zio Bastiano aveva settant'anni, ma era ancora vigoroso e svelto come un uomo di cinquanta. I suoi capelli lunghi e inanellati erano bianchi come la neve, (...) l'insieme del suo viso aveva una strana espressione, l'espressione dell'uomo buono fatto in sociabile dalle avversità e dalle sventure che si sente cattivo pensando al male che ha sofferto; che si sente buono pensando all'avvenire, confidando nella sua coscienza e in Dio¹⁴⁴.

Racconti sardi, la seconda raccolta, contiene otto novelle e tratta temi ispirati alla realtà locale, tuttavia, secondo Di Pilla, non si può parlare né di verismo, di cui a suo parere Deledda «ha imprecisa, fievole nozione¹⁴⁵», né di decadentismo, come sosteneva De Michelis, nonostante si trovino in questi testi più di un richiamo a D'Annunzio e, in particolare, ad alcune espressioni del *Piacere*¹⁴⁶. Un esempio di quanto appena affermato lo abbiamo nella novella *In sartu*: «Manzèla, invece, tirato

¹⁴³Di Pilla, F., *Grazia Deledda...*, op. cit., p. 76.

¹⁴⁴*Novelle*, vol. I, op. cit., p. 21.

¹⁴⁵Di Pilla, F., *Grazia Deledda...* op. cit., p. 102.

¹⁴⁶Ad esempio nel passo: "Uno sprazzo di luce entrò per la vetrata e fece splendere i fondi aurei dei trittici, avvivò la fronte dolente d'una madonna senese e il cappellino grigio della principessa di Ferentino, coperto di scaglio d'acciaio" in D'Annunzio, G., *Il Piacere*, Milano, Garzanti, 1999, p. 80.

il fazzoletto su gli occhi, proseguiva tranquilla, col viso dorato, composto come quello di una madonnina latina del Quattrocento¹⁴⁷».

Le raccolte *L'ospite* e *Le tentazioni* presentano, invece, qualche innovazione tematica; prevalgono tuttavia i motivi regionali, che sono, però, ancora fortemente influenzati da schemi tardo romantici. Se come è stato rimarcato, in questa prima fase Deledda, sprovvista di sufficienti fondamenta culturali, si lascia 'sedurre' dal romanzo d'appendice, è ugualmente vero che non solo dimostra un forte autocontrollo sulle sue scelte, ma è anche altrettanto attenta alle nuove tendenze culturali; si impegna, inoltre, in una sorta di apprendistato (soprattutto narrativo, ma anche poetico) con nuove aperture tematiche e formali, sorvegliando gli eccessi del linguaggio e gli "scivoloni" grammaticali e sintattici. Elabora dunque gradualmente una misura narrativa e stilistica adeguata alle peculiarità del mondo barbaricino, attraverso una sua personale interpretazione della realtà trasfigurata in forme fantastiche.

Nella novella *Le tentazioni*, appartenente alla raccolta omonima, si percepisce chiaramente, come osserva Di Pilla, «la tendenza della scrittrice a elevare l'osservazione di una condizione tipica di tanti suoi conterranei a perplessità sulla generale, imperfetta, condizione umana¹⁴⁸»: la descrizione dello stato d'animo di Antine, giovane costretto dal padre a farsi prete, ne è un ottimo esempio.

Suo padre? Suo fratello? Gli altri? Gli erano tutti indifferenti, allo stesso modo. Vedeva le cose in modo assai diverso del come le aveva veduto fino ad un anno fa (...). Egli non amava nessuno, ecco tutto! E sentiva un gran vuoto, un gran vuoto entro sé: si sentiva spostato, triste, umiliato: si sentiva uomo¹⁴⁹.

¹⁴⁷ *Novelle*, vol. I, op. cit., p. 168.

¹⁴⁸ Di Pilla, F., *Grazia Deledda...* op. cit., p. 157.

¹⁴⁹ *Novelle*, vol. I, op. cit., p. 333.

Anche gli elementi di colore e gli spunti tratti dal folklore tendono a diventare sempre più allusivi e portatori di significati più complessi: inizialmente utilizzati quasi con una volontà cronachistica, come in alcuni dei *Racconti sardi* o in alcune novelle delle stesse *Le tentazioni*, si dirigono verso una dimensione più profonda ed elaborata.

Le raccolte successive sono rispettivamente *La regina delle tenebre* (1902), *I giuochi della vita* (1905), *Amori moderni* (1907), *Il nonno* (1908).

La prima è ancora di stampo feuilletonistico, sulla scia della precedenti raccolte (*Racconti sardi* e *Le tentazioni*); le altre tre rispecchiano nuove tendenze culturali nell'accostamento continuamente variato di temi e ambienti. In questo momento Deledda è già entrata in contatto con il vivace clima culturale romano e aspira a staccarsi di dosso l'etichetta di scrittrice regionalista per rispondere alle attese di un pubblico, quello della stampa periodica, molto più esigente di quello delle "riviste per signorine" come *Ultima Moda*. I giornali con i quali la scrittrice stabilisce un nuovo rapporto di collaborazione sono: *Nuova Antologia*, *La Riviera Ligure*, *La Lettura*, *La Tribuna*, *La Rassegna* oltre il *Corriere della Sera*, di cui si è già parlato in precedenza.

Le raccolte successive, *Chiaroscuro* (1912) e *Il fanciullo nascosto* (1915) sono fra le più note; grazie alle traduzioni in Spagna e Francia, hanno ricevuto un riscontro considerevole anche all'estero. Le ventidue novelle che compongono la prima, scritte fra il 1909 e 1912, evidenziano una crescita dell'arte narrativa deleddiana. Alcune sono state concepite per la pubblicazione in periodici di una certa importanza, come il mensile *La Lettura*, o il *Secolo XX*, e soprattutto per la terza pagina del *Corriere della Sera*, del quale Deledda era diventata collaboratrice fin dal 1909. Di questo

sodalizio, che durerà, pur con discontinuità e interruzioni, fino al 1936, anno della sua morte, si parlerà più avanti.

Stesso discorso vale anche per l'altra silloge, *Il fanciullo nascosto*, che raccoglie venticinque novelle composte fra il 1912 e 1915: è una raccolta che si caratterizza per una visibile compattezza tematica e stilistica e si colloca in linea di continuità con *Chiaroscuro*, in quanto entrambe comprendono testi già pubblicati nel *Corriere della Sera*.

Le tre sillogi che seguono sono *Il ritorno del figlio* e *La bambina rubata* (1919), *Il flauto nel bosco* (1923) e *Il sigillo d'amore* (1926). Composte fra 1919-1926, hanno in comune la tendenza a collocare le vicende narrate fuori dalla Sardegna.

Innanzitutto è necessario sottolineare la struttura atipica della prima: più che di raccolte, si tratta infatti di due racconti lunghi. *Il ritorno del figlio*, nonostante l'ambientazione non precisata, propone personaggi e luoghi che potrebbero rimandare alla Sardegna, così come le leggende e superstizioni alle quali credono le serve di casa D' Elia: «Albina prese una falce e l'attaccò al suo uscio e sopra il letto pendevano rami di palme e d'olivo, ceri, amuleti contro le tentazioni, gli spiriti e i vampiri¹⁵⁰».

La bambina rubata è invece prova di come Deledda tenta di «liberarsi da un legame esclusivo con la sua esperienza artistica con il mondo sardo¹⁵¹». Lo scopo è quello di dare maggior respiro alla narrazione, conferendo ai racconti un significato umano di valore universale: qui, per esempio, la scrittrice dà voce ai pensieri del protagonista, un giovane e infelice sordomuto: «Per anni continuai a sognare l'amore

¹⁵⁰*Novelle*, vol. IV, op. cit., p. 35.

¹⁵¹*Ivi*, p. 8.

così, in un tempio, distaccato da ogni cosa terrena; ed ecco d'un tratto mi si rivelava, adesso, terribilmente diverso¹⁵²».

La raccolta *Il flauto nel bosco* comprende 27 testi scritti fra il 1921 e il 1923, di cui due lunghi (*Il cipresso* e *Carbon fossile*) e gli altri più o meno tutti da misura di elzeviro: l'isola è lo sfondo di racconti-leggenda, come nel caso di *Dio e il diavolo* o *Il tesoro*:

Egli era un uomo che faceva sempre le cose sul serio, tenace, freddo, puntiglioso e pieno di dignità, come un po' lo erano tutti in quell'arido paesetto di pianura. Il padre di don Vissenti, diceva la tradizione, non aveva mai una volta sola scherzato in vita sua, tanto che quando morì e andò all'inferno e il diavolo cominciò a rivoltarlo con il suo tridente, disse, offeso e dignitoso: - Oh, piano, piano con gli scherzi¹⁵³.

La Sardegna ritorna anche nelle vesti di luogo di un'adolescenza ormai lontana, che prende le sembianze del mito, come vediamo ne *Il cipresso* «poiché già il velo brillante della letteratura fluttuava fra la mia fantasia e la realtà: e anche il nostro allampanato vicino di casa, sul suo cavallo da caccia che serviva anche per tirare la macina delle olive, diventava un eroe¹⁵⁴». Anche un incontro casuale riporta alla memoria i suoni della terra natia, come avviene ne *La Madonnina degli involti* dove la protagonista in una notte d'agosto, annoiata su una banchina del molo, improvvisamente sente due giovani «parlare il mio dialetto¹⁵⁵». In tutti questi casi, dunque, l'isola ritorna sotto forma di ricordo, rivelandosi ancora una volta sorgente interminabile di ispirazione, ma anche di nostalgia «(...) eppure la Sardegna è di là del mare, lontana quanto i due uomini che parlano la nostra lingua sono lontani

¹⁵²*Ivi*, p. 61.

¹⁵³*Novelle*, vol. III, op. cit., p. 214.

¹⁵⁴*Novelle*, vol. IV, op. cit., p. 259.

¹⁵⁵*Ivi*, p.168.

dall'immaginarsi che la signora seduta accanto a loro possa capire quello che essi si dicono¹⁵⁶».

La stessa tendenza si ritrova ne *Il sigillo d'amore*, dove le novelle sarde sono solo tre (*A cavallo*, *Il nome del fiume* e l'eponima *Il sigillo d'amore* che chiude la raccolta); l'isola ritorna ancora una volta come un ricordo lontano, ma tuttavia vivo, e la narrazione ruota dunque attorno alla «riemersione di un'esperienza¹⁵⁷»: il racconto *A cavallo*, che parte da uno spunto autobiografico, è un ottimo esempio di ciò che si è appena affermato:

Ricordo sempre il misterioso suono dell'eco che rispondeva alle nostre voci quando costeggiando il monte Orthobene si scendeva al bianco villaggio d'Oliena: era una voce potente, cavernosa, che pareva scaturisse davvero dalle grandi roccie simili alle rovine enormi di una città titanica; e ripetesse sdegnata le vane parole di noi piccoli sopravvissuti ad un'epoca in cui l'uomo anche nelle sue costruzioni materiali tentava di vincere il tempo e avvicinarsi al cielo¹⁵⁸.

Nella novella eponima *Il sigillo d'amore*, invece, partendo dal racconto storico *Adelasia di Torres* di Enrico Costa, Deledda crea una sorta di narrazione ibrida tra leggenda e fiaba. «Da venti anni Adelasia di Torres viveva nel suo castello del Goceano (...) Seicento anni dopo i due diamanti furono trovati nella tomba di Adelasia¹⁵⁹».

Per quanto riguarda gli altri racconti che fanno parte di questa silloge, è importante evidenziare come, venendo meno i paesaggi sardi, molti testi proponano delle ambientazioni nuove: in genere, a fare da sfondo alle storie di questa raccolta,

¹⁵⁶*Ibidem.*

¹⁵⁷*Ivi*, p. 12.

¹⁵⁸*Ivi*, pp. 278-279.

¹⁵⁹*Ivi*, pp. 427, 431.

è la costa della Romagna, come accade nelle novelle *Lo spirito dentro la capanna* e *Il nemico*.

Ai ritratti montuosi della Sardegna subentrano quelli marini o che conducono i personaggi sulle rive dei fiumi, come si può apprezzare ad esempio nella descrizione del racconto *Il pastore di anatre*, nel quale Pino, il protagonista, deve badare alle anatre della famiglia Bilsì:

(...) si andò giù dunque per l'argine, fino al prato in riva al fiume. Pino respirò, e le anatre gracchiarono di gioia tendendo in alto i grandi becchi gialli che parevano nasi di cartone come quelle delle maschere grottesche. Si sentiva il soffio dell'acqua corrente e l'odore dei gigli palustri: ma la vera poesia che sollevava il cuore di Pino e i becchi delle anatre scaturiva dal fatto che innumerevoli chioccioline coprivano di una crosta simile alla lebbra i cespugli della riva¹⁶⁰.

Da questa silloge in poi anche Roma diventa una delle cornici privilegiate per lo sviluppo delle narrazioni deleddiane. Appena giunti nella capitale, i coniugi Madesani trascorrono del tempo in via Cavour, ospiti da amici di famiglia. In seguito, si stabiliscono prima in via Modena (una parallela di via Nazionale), dove nascono i due figli Sardus e Franz, e poi in via Sallustiana al numero 4, una parallela di via XX Settembre verso Villa Borghese. La loro dimora definitiva, però, la compreranno nel 1912, in un quartiere nuovo, in costruzione: il quartiere Italia. Là sorgerà infatti il famoso “villino” in via Porto Maurizio numero 15, oggi via Imperia.

Ci offre una bella descrizione di questa casa la scrittrice e giornalista Sandra Petrignani nel suo libro *La scrittrice abita qui*¹⁶¹ :

¹⁶⁰Ivi, pp. 386-387.

¹⁶¹Petrignani, S., *La scrittrice abita qui*, Vicenza, N. Pozza, 2002. Nel libro propone delle biografie romanzate delle scrittrici: G. Deledda, M. Yourcenar, Colette, A. David- Néel, K. Blixen, V. Woolf.

Questa casa del nascente Quartiere Italia era un villino a due piani, comodo, spazioso, con una torretta in cima, che nelle costruzioni di quel tipo veniva in genere adibita a lavanderia, e infatti sulla grande terrazza adiacente, lasciava libera dal tetto contiguo, si estendevano i panni. Il giardino la circondava interamente. In un angolo Grazia aveva ricreato l'orto della sua casa natale; dove non crescevano i fiori, si camminava sul ghiaietto. C'erano panchine, come ai giardini pubblici, per sedere al fresco. E la privatezza era garantita da un muretto sormontato da una ringhiera percorsa da rampicanti. Dentro, carte da parati floreali e quadri interessanti di pittori contemporanei che testimoniano dei rapporti tenuti dalla scrittrice con alcuni artisti del tempo, insieme alla sorella Nicolina, pittrice e disegnatrice di un certo talento. Nello studio, per esempio, era appesa una grande tempera di Giuseppe Biasi, le Fanciulle al lavatoio, un pittore sardo a lungo trascurato che, come la Deledda interpretò l'anima arcaica, primitiva e mitica della sua terra. Nel salotto, forse, teneva il suo quadro preferito L'invito di Michele Cascella: un cancello aperto su un campo di lino fiorito che per la tonalità del celeste le ricordava un suo «fazzoletto azzurro», protagonista di un ricordo autobiografico. E poi un olio di Tino Pelloni che rappresenta la casa di Nuoro, e due ritratti della scrittrice, quello di Plinio Nomellini e un carboncino di Arturo Dazzi: le restituiscono ciò che le foto le tolgono, una particolare bellezza, concentrata e profonda¹⁶².

Roma fu la città che l'adottò e la vide raggiungere tutti i suoi principali obiettivi, personali e professionali: abbiamo diverse testimonianze dell'affetto che la scrittrice di Nuoro iniziò a nutrire per la 'città eterna': ad esempio nelle lettere che rivolgeva agli amici restati in Sardegna come l'intellettuale Antonio Scano:

Madesani è passato Segretario della Guerra e ciò significa che la nostra stabilità in questa Roma tiepida e fragrante come un immenso nido di velluto...Ah, se sapesse com'è bella e com'è dolce Roma! Sotto il suo suolo fra le rovine...ci deve essere nascosto un popolo di Dei,...perché uno che cammina per le strade di Roma non è più un semplice mortale...Oltre la Roma vecchia e la Roma nascosta c'è poi una meravigliosa Roma che sorge, strade appena disegnate, case appena segnate da un filo; tutta una pianura che aspetta un popolo in gloria

¹⁶²*Ivi*, pp. 36-37.

di luce e orizzonti. Io e Madesani amiamo spesso vagare, verso sera, in questa città dell'avvenire, dove il Policlinico sorge già grande da solo quanto una città sarda...¹⁶³.

La capitale raccontata da Deledda è «una Roma minore¹⁶⁴», quella della periferia, piuttosto lontana dalla città piccolo- borghese che fa da sfondo ad alcune storie di Pirandello; è la città che descrive ad esempio in *Viali di Roma*, dove la protagonista assapora semplicemente «dopo una giornata di lavoro e di solitudine, andarsene soli lungo certi viali di Roma, ancora praticabili dai sognatori che non vogliono finire con le ossa stritolate da un'automobile¹⁶⁵». La scrittrice si crea un suo microcosmo dal quale scaturiscono alcune novelle dal sapore autobiografico: introduce un "io" narrante, tipicamente novecentesco, che dimostra la sua capacità di avvertire il mutare dei tempi. Spesso osserva dall'esterno una realtà degradata, dove regna la miseria e in cui sembra mostrare «un interesse tozziano per gli aspetti un po' cupi della città¹⁶⁶». Un esempio potrebbero essere la novella *La sedia*, in cui racconta che «Mi pare di essere come in un viaggio, quando d' improvviso il treno si ferma per un guasto alla macchina, e il paesaggio dapprima fuggente, che stordiva lo sguardo, si cristallizza come dipinto sul cielo in un misterioso sfondo di silenzio¹⁶⁷», o *Cura*, dove la protagonista va in giro «con le scarpe più vecchie, nei luoghi più tristi e plebei, per esempio in certe strade sempre fangose d'un fango nero e attaccaticcio, che s'insinuano fra le altre aristocratiche come l'intestino fra le viscere più nobili¹⁶⁸».

Le raccolte *La casa del poeta*, *Il dono di Natale* e *La vigna sul mare*, furono pubblicate da Treves negli anni di maggior successo di Deledda (1930-1932). Le

¹⁶³Scano, A., *Versi e prose giovanili* di Grazia Deledda, Milano, Virgilio, 1972, p. 140.

¹⁶⁴*Novelle*, op. cit. vol. V, p. 20.

¹⁶⁵*Ivi*, pp. 386-387.

¹⁶⁶*Novelle*, op. cit., vol. IV, p.12.

¹⁶⁷*Ivi*, p. 291.

¹⁶⁸*Novelle*, op. cit., vol. V, p. 246.

novelle contenute in queste raccolte sono la resa narrativa di «esperienze in un vagabondare della memoria e della fantasia in spazi e piani temporali diversi¹⁶⁹»: le tre sillogi, nel loro insieme, presentano un mosaico variegato di figure, forme narrative e soprattutto di ambientazioni. I paesaggi del mantovano, quelli della costa romagnola, si alternano con naturalezza a quelli di Roma o Barbagia.

La casa del poeta e *La vigna sul mare* si possono analizzare congiuntamente: in entrambe, ad esempio, gli spunti autobiografici sono gli *imput* della scrittura. L'incontro a Cervia con un povero gobbo arrotino permette di sviluppare le novelle *Il bacio del gobbino* ne *La casa del poeta*, e *Il piccione* ne *La vigna sul mare*, dove ritorna la figura del gobbo.

Molte delle novelle che formano parte di queste due raccolte sono state confezionate per la "terza" del *Corriere*, pertanto ci riserviamo di parlarne successivamente; ci interessa invece sottolineare le caratteristiche di altre che non sono uscite nel quotidiano milanese. La pluralità tematica è la prima peculiarità delle raccolte in questione che, per questa ragione, sono tra le più disomogenee. In *Storia di un cavallo* ritorna il bozzetto rusticano, *Il lupo nel baule* e *Voli* hanno come protagonisti due adolescenti ed *Il cieco di Gerico* è l'unica novella che fa riferimento alla Sardegna, attraverso la storia del nobile Felis che, temendo di diventare cieco, decide di andare a Roma da un «celebre specialista¹⁷⁰». Nella silloge *La vigna sul mare* si conferma questa tendenza: nei testi si trattano i temi più svariati che non si possono ricondurre a nessun tipo di classificazione: *La zizzania* che richiama una parabola evangelica, *Il segreto di Mossiù Però*, di cui il protagonista anticipa una serie di figure di «maestri dell'arte del racconto¹⁷¹» come Moisé nella raccolta

¹⁶⁹*Ivi*, p.7.

¹⁷⁰*Ivi*, p.140.

¹⁷¹*Ivi*, p.10.

successiva o come il più noto Proto di *Cosima*, a cui si è già fatto riferimento. Ne *La casa del rinoceronte*, in un ambiente idilliaco, trova rifugio un singolare eremita che conduce una vita felice nella sua casa presso il fiume; protagonista de *L'arco della finestra* è la zitella zia Margotta che vive in completa solitudine, custode del suo tesoro. In *Ritorno in città*, la scrittrice immersa nel traffico della capitale, improvvisamente si ricorda del «corso della città natia¹⁷²»: la memoria si risveglia e ritornano alle immagini del passato. In *Tesori nascosti*, uno strano vecchio vive in un'isola senza nome, dove a turbare l'equilibrio arriva un ingegnere; *Il vestito di seta cangiante*, *La donna nella torre*, mostrano un certo moralismo che condanna i vizi e i capricci di donne borghesi. Ne *La leggenda di Aprile* e *La ghirlanda dell'anno*, sono le stagioni, come di consueto nella narrativa deleddiana, a scandire le tappe della vita: «il poeta considera sacri i suoi fiori: poiché con la loro breve esistenza accompagnano la sua breve esistenza¹⁷³». *Il sogno di San Leo*, ambientato in Romagna, è una sorta di leggenda-racconto: «Leo e Marino, da poco convertiti alla religione di Cristo, avevano lasciato la natia Dalmazia per cercare nelle coste dell'Italia un rifugio alla loro fede¹⁷⁴»; l'umile tagliapietre con i suoi rudimentali scalpelli scolpisce i fregi di quella che diventerà la sua Chiesa.

Il dono di Natale raccoglie diciassette novelle, nelle quali si riscontra una tendenza generalizzata a una riflessione sulla vita e sulla presenza dell'essere umano nella terra. Alcune sono fiabe, spesso ibride, che combinano motivi tratti dalla tradizione europea (*La fanciulla di Ottana* è una sorta di bella addormentata sarda); altre invece ritraggono figure e momenti quotidiani, come ne *La storia di una Checca*, dove la protagonista è una gazza, «nata in un bosco in riva alla palude: un cacciatore l'ha presa dal nido e dopo averle tagliato le ali e la coda l'ha portata in

¹⁷²*Ivi*, p. 291.

¹⁷³*Ivi*, p.181.

¹⁷⁴*Ivi*, p. 371.

regalo ed una famiglia amica¹⁷⁵». Spesso i racconti passano attraverso il filtro di uno sguardo innocente o incantato, come succede ne *Il voto*, dove a raccontare sembra essere proprio la voce di una Grassiedda bambina: «Quell'inverno lontano fu nefasto per la mia piccola città di Nuoro. Sebbene bambina io lo ricordo come non ricordo tempi recenti¹⁷⁶».

Per quanto riguarda *Sole d'estate* e *Il cedro del Libano*, la prima pubblicata nel 1933 e la seconda postuma (1939), si può dire che entrambe si contraddistinguono per la forte evocazione del passato, da cui emerge una dimensione autobiografica: ritornano i luoghi dell'infanzia, Roma, i paesaggi della Romagna e del mantovano. *Sole d'estate* comprende 25 novelle di cui le più interessanti sono *Elzeviro d'urgenza* e *La Grazia*, perché si inseriscono in un discorso di meta-narrativa, riflesso delle influenze novecentesche di meta-romanzo, meta-racconto, dove l'autore riflette su se stesso.

Ritornano spesso considerazioni sui problemi della donna artista; altri spunti autobiografici come la malattia, di cui viene colpita la scrittrice, danno vita a «un'investigazione scavata della coscienza, e più ancora, dell'inconscio, in cui si coglie una sensibilità più intensa, una malinconia più raccolta, che si accompagna, nella ricerca di sé, a una meditata accettazione del dolore¹⁷⁷». Ne abbiamo un ottimo esempio in una delle novelle più riuscite di *Sole d'estate*, intitolata *La chiesa nuova*:

Ben venga l'ospite inesorabile e divino, che purifica le vene e brucia le scorie del peccato; l'ospite sacro che se ben trattato lascio la casa ribenedetto e il ramo d'olivo che il Signore ci manda per mezzo della sua mano: il Dolore, che è l'intermediario fra noi e Dio¹⁷⁸.

¹⁷⁵*Ivi*, p. 228.

¹⁷⁶*Ivi*, p. 215.

¹⁷⁷*Novelle*, vol. VI, op. cit., pp. 13-14.

¹⁷⁸*Ivi*, p. 122.

L'ultima raccolta, *Il cedro del Libano*, comprende trentuno racconti pubblicati da Garzanti dopo la morte della scrittrice. Spiccano nuovamente i motivi autobiografici e le novelle costruite sui percorsi della memoria. Questa silloge nel suo insieme è l'ennesima e ultima indagine retrospettiva che Deledda opera attraverso le sue storie. La figura di un ragazzo che emigra in cerca di un lavoro, lo smarrimento e la successiva disillusione che lo assale è l'argomento della novella *Il posto*, nella quale la scrittrice descrive una condizione, quell'emigrato, e una «solitudine alpestre¹⁷⁹» a lei non del tutto estranee. L'infanzia trascorsa in Sardegna ispira *Sotto il pino*, *Il giuoco dei poveri*, e hanno lo sfondo dell'isola natia anche *Medicina popolare* e *Ballo in costume*. Ora però, con il ricordo, non solo ritorna agli anni vissuti nell'isola, ma anche al primo periodo trascorso nella capitale: nella novella eponima *Il cedro del Libano*, ad esempio, leggiamo come alla crescita dell'albero piantato nel giardino della sua casa romana, corrisponde lo scorrere della vita della scrittrice e della sua famiglia «lo conoscevano per primi i nostri bambini, che vi giocavano attorno, e crescevano con lui¹⁸⁰». Anche attraverso *Via cupa* ritorna ai primi anni romani quando ancora non era stato costruito il villino di via Porto Maurizio, in una periferia minacciata da impresari senza scrupoli che vogliono abbattere per costruire nuovi edifici. Come intuisce Giovanna Cerina in questa raccolta: «la variazione dei piani temporali è dettata da un'ottica della distanza, psicologica ed esistenziale, da cui la Deledda guarda con saggezza antica al passare del tempo, delle stagioni della vita e delle generazioni¹⁸¹».

¹⁷⁹*Ivi*, p. 186.

¹⁸⁰*Ivi*, p. 241.

¹⁸¹*Ivi*, p.15.

2.3. La Terza Pagina, l'elzeviro e le novelle del *Corriere della Sera*: studio delle tematiche ricorrenti

2.3.1. Grazia Deledda, la Terza Pagina e il *Corriere della Sera*

L'ammissione della letteratura nel mondo giornalistico è rappresentata dalla nascita dell'elzeviro, ovvero l'articolo di apertura della Terza Pagina, così chiamato dal nome del carattere tipografico che si utilizzava per comporlo. Dedicato in un primo momento esclusivamente al dibattito di temi politici economici e sociali (in passato l'elzeviro occupava la sesta colonna della prima pagina ed era noto con il nome di articolo "di risvolto") accolse, in una fase successiva, altri generi come la novella o il *reportage*. Quest'ultimo coniugava «all'istanza della "descrizione" di un luogo e dell' "impressione" di un viaggio quello della riflessione¹⁸²»: fra le tante firme di inviati spiccano ad esempio quella di Italo Calvino (con le sue corrispondenze dall'Unione Sovietica per il giornale *L'Unità*) e Alberto Moravia (corrispondente negli Stati Uniti per l'*Espresso*).

Con il passare del tempo l'elzeviro si consolidò, diventando un vero e proprio genere letterario a sé stante oltre che «la tessera d'appartenenza alla consorceria dei letterati che hanno le capacità ed il prestigio di collaborare alla Terza Pagina dei giornali¹⁸³».

Nello spazio dedicato all'elzeviro, dunque, venivano pubblicate novelle o brani di opere letterarie di scrittori come Pirandello, D'annunzio o dello scrittore-

¹⁸²Farnetti, M., *Reportages: letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Milano, Guerini Studio, 1994, p. 35.

¹⁸³Cfr. Fichera, A., *La terza pagina: una tradizione italiana fra giornalismo e letteratura*, Acireale, Bonanno, 2007, p. 46.

giornalista Dino Buzzati che, in un originale e inconsueto articolo pubblicato sul *Corriere della Sera*, faceva parlare in prima persona l'elzeviro:

Io, Elzeviro, signore della Terza Pagina, stabilito in questo preciso luogo da tempo immemorabile, io, grande Elzeviro, suprema palestra letteraria, sognato nelle notti di primavera come bene irraggiungibile dai romanzieri di vent'anni, (...) ho navigato negli anni più difficili battendo bandiera dei massimi scrittori¹⁸⁴.

È importante ribadire che quasi tutte le novelle deleddiane, prima di entrare a far parte delle diverse raccolte, sono apparse nelle tante riviste con le quali la scrittrice di Nuoro mantenne rapporti di collaborazione più o meno regolari. Questo fatto condiziona Deledda, che si vede "obbligata" a rispondere alle esigenze dei giornali e, in particolare, a quelle dettate dalla Terza Pagina che imponeva di rientrare nelle due o al massimo tre colonne di scrittura.

La collaborazione con il *Corriere della Sera* (1902-1936) spinge Deledda verso una narrativa che rinuncia alla centralità dell'intreccio, predilige conclusioni "aperte" e si adegua, in genere, allo spazio concesso dal giornale: «l'accettazione pragmatica di una scrittura frammento, diaristica ed oggettiva, pare il punto di maggior aderenza alla "occasione" narrativa del giornale¹⁸⁵».

Precedentemente si è accennato a una novella intitolata *Elzeviro d'urgenza*¹⁸⁶, uscita sulla *Nuova Antologia* il 16 ottobre 1931 con il titolo più esplicito di *I retroscena del mestiere* e poi confluita nella raccolta *Sole d'estate*, dove la scrittrice racconta la nascita dell'elzeviro. Come già detto, è un testo perfettamente in linea

¹⁸⁴Cfr. Buzzati, D., «La parola dell'Elzeviro», in *Corriere della Sera*, 22 settembre 1948.

¹⁸⁵Cfr. Farnetti, M., *Reportages...* op. cit., p.22.

¹⁸⁶«*Novelle*, vol. VI, op. cit., pp. 101-105.

con la tendenza dei primi del Novecento di ricorrere a una narrativa che riflette su se stessa e che si rende protagonista dell'opera: la cosiddetta meta-narrativa.

Si apre con un telegramma da parte del direttore di un «grande giornale quotidiano¹⁸⁷» con su scritto «Pregola mandarmi d'urgenza elzeviro¹⁸⁸». Il messaggio scatena in qualsiasi scrittore «un sentimento misto di compiacimento e d'inquietudine¹⁸⁹», e in particolare la scrittrice protagonista della novella ammette che «per conto mio l' *urgenza* mi desta sempre un vago indefinibile sgomento¹⁹⁰». L'arrivo del telegramma in piena notte, aumenta la tensione «per gente tranquilla, che non ha traffici, dà sempre un brivido, un senso di mistero¹⁹¹».

Poi segue la riflessione sull'elzeviro e il tocco ironico dell'ultima battuta riferita al mondo giornalistico, nel quale lo scrittore spesso non si trova a proprio agio:

(...) sappiamo, sì, poiché invecchiando s'impara, che cosa voglia dire il vocabolo "elzeviro" ma nella sua forma materiale: che cosa intimamente significhi, che cosa il nostro Direttore voglia benevolmente ma anche energicamente da noi, ancora la nostra innocente incoscienza dell'arte giornalistica non lo sa¹⁹².

Una parte della novella si costruisce nell'intento di rintracciare che cosa l'elzeviro «intimamente significhi» ed ecco la risposta ottenuta da «una modesta Enciclopedia, in una stanza alla quale con cautela e senza far rumore si può accedere¹⁹³»:

¹⁸⁷*Ivi*, p. 101.

¹⁸⁸*Ibidem*.

¹⁸⁹*Ibidem*.

¹⁹⁰*Ibidem*.

¹⁹¹*Ibidem*.

¹⁹²*Ibidem*.

¹⁹³*Ivi*, p. 102.

Dal catasto di una celebre famiglia di stampatori olandesi, Gli Elzevir, prese nome quel carattere tipografico rotondetto, isolato, che oggi chiamiamo elzeviro, e che è usato esclusivamente per gli articoli di fondo (prima e terza pagina), come si usa un materiale scelto per oggetti aristocratici (...) ¹⁹⁴.

Risolto il mistero, la scrittrice ha dunque il dovere e il piacere di mettersi a lavoro, aprendo «per maggior sicurezza il nostro caro giornale che ci fa l'onore di stampare i nostri scritti in elzeviro ¹⁹⁵».

I sentimenti che contraddistinguono la stesura dell'opera sono contrastanti: «si scrive, sì, la novella, con gioia, con tormento, anche; (...) si scrive quando è giunto il momento, quando il germe di essa novella è maturo, e l'artista ha assoluto bisogno di scriverla ¹⁹⁶». E l'efficace metafora che descrive le fasi della creazione letteraria:

Questo germe, nell'artista non manca mai, come non mancano mai i germi nella terra, anche nei periodi di siccità e di gelo; ma dire alla terra, in questi periodi, germoglia, fa in poche ore crescere e sbocciare una rosa; è lo stesso che imporre ad uno scrittore, in certi momenti, di scrivere una novella. (...) Pur nei sogni agitati, germi di novelle, nascosti nel sub-cosciente, scoppiano, crescono, fioriscono come ninfee nei misteri notturni di un lago ¹⁹⁷.

Gli spunti di riflessione sono diversi: l'importanza della memoria e del ricordo come serbatoio dal quale attingere idee: «(...) nel dormiveglia, poi, tornano in mente i ricordi più belli, o i più tragici, o anche i più semplici della nostra vita: da essi, come ogni altra vicenda, alta od umile che sia, l'artista può trarre un capolavoro ¹⁹⁸», il ventaglio di possibilità tematiche che offre questo genere: «(...) il mai esaurito tema dei drammi familiari: padri e figli in conflitto, sacrifici e commedie coniugali;

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 103.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 104.

passioni, tristezze, tradimenti e miserie (...)»¹⁹⁹, o ancora il potere dei titoli «(...) spesso il pernio del racconto, il motivo creatore della breve composizione»²⁰⁰.

Il rischio di cadere nella trappola dell'autobiografismo «gli *spunti* lirici, che quasi sempre ricadono nel fatto personale»²⁰¹, e infine la conclusione “aperta” di cui si parlava precedentemente, in cui la scrittrice si affida alla «fede in Dio»²⁰², e si fa coraggio per cercare nella «vastità nivea delle cartelle da riempire (...) il soffio creatore dell'artista»²⁰³. Dopo l'iniziale difficoltà, superata dalla «buona volontà, dalla pazienza, dalla padronanza dello scrittore»²⁰⁴, scaturiscono le prime parole «che non vogliono avere altro significato di quello che veramente hanno: e il significato delle parole non è tutto nel loro suono, come l'anima dell'uomo non è solo nella sua voce»²⁰⁵.

Argomento di questa novella è dunque il rapporto dello scrittore con il travagliato processo creativo, che è mosso da un moto incondizionato che lo rende libero da costrizioni esterne perché «(...) si può scrivere, sì, in poche ore; ma non quando pare e piace all'autore; o anche quando gli pare o piace, ma non per urgenze esteriori (...)»²⁰⁶.

Il carattere riflessivo di questo brano denota la consapevolezza raggiunta da Deledda nell'elaborazione del testo letterario, che come sottolinea Giovanna Cerina:

¹⁹⁹*Ibidem.*

²⁰⁰*Ibidem.*

²⁰¹*Ivi*, p. 105.

²⁰²*Ibidem.*

²⁰³*Ibidem.*

²⁰⁴*Ibidem.*

²⁰⁵*Ibidem.*

²⁰⁶*Ivi*, p. 103.

«è lontana da una concezione ingenua o ispirata dell'opera d'arte di matrice romantica o crociana²⁰⁷».

Il «grande giornale quotidiano», potrebbe essere il *Corriere della Sera*, per il quale Deledda è stata per molti anni una sorta di “terzapaginista d'eccezione”.

Ecco la lettera che testimonia l'inizio della collaborazione della Deledda alla testata di Luigi Albertini:

Roma, 31.10.09

Via Cadorna 29

Illustre Signor Direttore, La ringrazio vivamente del gentile e graditissimo invito e delle lusinghiere espressioni che lo accompagnano. Ho pronta una novella che mi pare corrisponderà ai suoi desideri: in questi giorni la rivedrò e gliela manderò. La saluto, intanto, e Le ripeto i miei ringraziamenti. Grazia Deledda²⁰⁸.

La novella in questione è *La porta aperta*, che sarebbe apparsa sul *Corriere* l'11 novembre dello stesso anno. Possiamo tuttavia retrodatare l'inizio di questa collaborazione addirittura al 1902, dato che in quell'anno appare in due parti (1 aprile-31 maggio 1902) sulla rivista mensile del *Corriere della Sera*, *La Lettura*, una novella intitolata *Il battesimo d'Adamo*, di cui si parlerà nel capitolo successivo.

La collaborazione con il quotidiano ha diversi periodi di discontinuità; la prima lunga interruzione (dal 1914 al 1923) non è una scelta della scrittrice: negli anni della prima guerra mondiale le novelle di terza pagina vengono quasi interamente sostituite dalle cronache di guerra e dai *reportages* dal fronte, che integrano l'informazione della prima pagina. Tale decisione risponde alla volontà del

²⁰⁷ *Novelle*, vol. VI, op. cit., p. 12.

²⁰⁸ Zambon, P.,-Renai, P. L., «La collaborazione di Grazia Deledda al “Corriere della Sera” e le varianti delle novelle dall'edizione in quotidiano all'edizione in volume». in AA.VV. *Grazia Deledda nella cultura...* op. cit., p. 225.

giornale di dare uno spazio maggiore all'attualità legata, in quel momento, alle vicende del conflitto mondiale nel quale l'Italia è coinvolta direttamente.

Deledda riprende poi i contatti con la redazione del *Corriere* nel luglio del 1923, quando Albertini le comunica l'intenzione del quotidiano «di riprendere la pubblicazione di novelle come faceva prima della guerra²⁰⁹», e il 30 aprile del 1924 appare la novella *Il tesoro degli zingari*, poi confluita nella raccolta *Il sigillo d'amore* (Treves, 1926)²¹⁰.

Un'altra interruzione si verifica nel 1926-27, durante il complicato periodo seguito dall'estromissione degli Albertini dal giornale. Deledda inizia allora a pubblicare i suoi lavori altrove, sul *Il Secolo di Roma* ad esempio: la collaborazione riprende infine il 3 gennaio 1928²¹¹.

Deledda è sempre stata consapevole dell'importanza del rapporto con il quotidiano milanese, come chiaramente possiamo leggere in questa lettera:

(...) Sto a scrivere un nuovo romanzo che si svolge tutto in Sardegna: è già impiegato dal Temps e dalla diffusissima Tag di Berlino. Anche in Italia vorrei offrirlo ad un pubblico diverso dal solito della Nuova Antologia e penso giusto al grande pubblico del Corriere della Sera. Io in Italia sono più conosciuta che letta, e c'è nelle provincie e nella stessa Sardegna, tutto un pubblico intelligente

²⁰⁹ *Ivi*, p. 264. La lettera, conservata negli archivi del *Corriere*, prosegue nel seguente modo: «Conta di rivolgersi almeno per ora, a pochi autori, e non occorre Le dica come sia nostro desiderio di contare Lei tra i nostri collaboratori per novelle. Posso sperarci? Prima della guerra avevamo stabilito per la lunghezza delle novelle un limite massimo di tre colonne. Ma l'ideale sarebbe di restare nella misura di una colonna. Ci rendiamo conto dello sforzo che costa la brevità e siamo anzi disposti a compensare meglio le novelle che non superassero la colonna e mezza in confronto alle altre, escludendo però sempre quelle che superassero le due colonne. Ella ha qualche scritto già pronto? Potrebbe mandarmi presto qualche cosa? Le sarò molto grato se vorrà rispondermi con cortese sollecitudine, indicandomi nello stesso tempo il compenso che Ella chiederebbe per novelle lunghe e novelle brevi, restante inteso che queste ultime potrebbero essere compensate meglio. Mi creda, coi migliori ossequi. [il foglio, dattiloscritto, ha qui il segno di firma di Alberto Albertini].

²¹⁰ Il carteggio tra la scrittrice di Nuoro ed uno dei direttori "storici" del *Corriere* come Albertini, ci offre molte informazioni del rapporto di Deledda con il quotidiano milanese ed in generale sulla sua visione della narrativa.

²¹¹ Zambon, P., -Renai, P. L., «La collaborazione...», op. cit., p. 260.

ma tanto povero da non potersi permettere il lusso della *Nuova Antologia* o delle edizioni Treves al quale vorrei far conoscere qualche mio lavoro²¹².

Sappiamo che la redazione del *Corriere* rifiuta diverse novelle di Deledda, alla quale, come motivazione, viene dato un semplice e vago «non adatta alla rivista²¹³». Generalmente la novella rifiutata non viene citata, dunque per noi è difficile risalire a quale sia. Tuttavia in due casi sappiamo invece i titoli di quelle scartate dalla redazione del giornale: si tratta di *Ecce homo* (pubblicata invece nella rivista *Il Giornale d'Italia* e successivamente andata a formare parte de *Il sigillo d'amore*) e *L'uccello d'oro* (confluita ne *Il cedro del Libano*), novelle dai toni piuttosto pessimistici, quindi probabilmente non “adatti” al clima politico italiano del momento (erano infatti gli anni del consolidamento del regime fascista).

Da questa corrispondenza con il direttore del *Corriere* abbiamo notizie anche di una certa disponibilità della scrittrice di Nuoro ad apportare cambiamenti ai suoi lavori, qualora questo fosse espressamente richiesto dalla redazione del giornale. In un'altra lettera, sempre indirizzata ad Albertini, scrive:

(...) quando scrivevo la novella, un mese fa, pensai ad un finale diverso da quello che le destinai. Adesso mi arriva la sua lettera e ben volentieri ritorno alla prima idea, contenta se riuscirò a farle cosa grata. Se però la novella non le piacesse neppure così, me la rimandi pure perché il mio desiderio è appunto di piacere ai lettori del *Corriere*, lettore che ella conosce meglio di me²¹⁴.

Ci sono però anche documenti che testimoniano la non disponibilità della scrittrice a scendere a compromessi. Questa apparente arrendevolezza va letta quindi piuttosto

²¹² *Ivi*, p. 230.

²¹³ *Ivi*, p. 237.

²¹⁴ *Ivi*, p. 230.

come una forma di dovuta riconoscenza che ella sentiva nei confronti del giornale, che le aveva consentito di raggiungere il successo anche tra il grande pubblico. In un'altra lettera leggiamo:

(...) Volentieri scriverò la novella che lei mi domanda, e gliela manderò al più presto. Però devo dirle sinceramente che mi dispiacerebbe molto se venisse respinta. Io non sono capace di scrivere nulla pensando di rendere il mio lavoro adatto a tal rivista o giornale. Scrivo come sento, sempre con grande coscienza artistica, e la più breve delle novelle mi costa al contrario di quanto si crede, fatica e pena (...) ²¹⁵.

In questo testo è evidente che il desiderio di affermarsi come scrittrice non è più forte di quello di tener fede alle sua visione della narrativa come espressione di un atto libero e incondizionato, così come già spiegato nella novella *Elzeviro d'urgenza*.

La coerenza della scrittrice alla sua visione e l'affetto che nutriva per le sue creazioni emergono in una lettera indirizzata all'amico e scrittore Marino Moretti datata 6 gennaio 1914, nella quale Grazia si lamenta della pubblicazione di parti delle suo opere dicendo: «la pubblicazione di quel brano, “sbranato”, con quel ritratto duro e superbo, mi aveva fatto tanta pena, io soffro molto a vedere le mie cose date a pezzi in pasto al pubblico avaro ed infantile che come i bambini si contenta di pezzettini ²¹⁶».

²¹⁵Ivi, p. 237.

²¹⁶Lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti, Padova, Rebellato, 1959, p. 38.

2.3.2. Le novelle del *Corriere della Sera*

Non tutte le novelle del *corpus* deleddiano raggiungono un buon livello artistico ed è indubbio che la produzione novellistica, nella sua interezza, mostra i segni di una certa discontinuità, che si traduce in una grande varietà di temi e motivi narrativi.

Basandoci sulla già citata bibliografia della narrativa breve di Deledda di Piero Mura, abbiamo verificato che più di 60 delle novelle deleddiane vennero pubblicate nel *Corriere della Sera* (C. d. S.).

Di queste andarono a formare parte della raccolta ***Chiaroscuro*** (Treves, Milano, 1912): *La porta aperta* (C.d.S. 11 novembre 1909), *Le tredici uova* (C.d.S. 11 gennaio 1910), *Padrona e servi* (C.d.S. 7 marzo 1910), *Chiaroscuro* (C.d.S. 21 agosto 1910), *Il cinghialeto* (C.d.S. 8 dicembre 1910), *La porta chiusa* (C.d.S. 5 febbraio 1911), *Un grido nella notte* (C.d.S. 19 marzo 1911), *La scomunica* (C.d.S. 16 luglio 1911), *Un po' a tutti* (C.d.S. 7 settembre 1911), *L'uomo nuovo* (C.d.S. 21 settembre 1911), *L'ultima* (C.d.S. 26 ottobre 1911), *La festa del Cristo* (C.d.S. 11 novembre 1911), *Lasciare o perdere?* (C.d.S. 25-26 dicembre 1911), *Le scarpe* (C.d.S. 28 gennaio 1912), *La cerbiatta* (C.d.S. 18 febbraio 1912), *I tre fratelli* (C.d.S. 16 marzo 1912), *La vigna nuova* (C.d.S. 16 giugno 1912), *Libeccio* (C.d.S. 25 luglio 1912). Quelle che sono confluite ne ***Il fanciullo nascosto*** (Treves, Milano, 1915) sono: *Il voto* (C.d.S. 1 settembre 1912), *Ritorno* (C.d.S. 16 ottobre 1912), *Il cuscino ricamato* (C.d.S. 10 novembre 1912), *La porta stretta* (C.d.S. 11 novembre 1913), *Il primo viaggio* (C.d.S. 15 dicembre 1912), *Dramma* (C.d.S. 1 febbraio 1913), *Fiaba* (C.d.S. 5 marzo 1913), *La martora* (C.d.S. 13 aprile 1913), *Il tesoro* (C.d.S. 13

giugno 1913), *La parte del bottino* (C.d.S. 14 settembre 1913), *La potenza malefica* (C.d.S. 8 ottobre 1913), *La porta stretta* (C.d.S. 11 novembre 1913), *Il padrone* (C.d.S. 21 dicembre 1913), *L'usuraio* (C.d.S. 3 maggio 1914), *Quello che è stato è stato* (C.d.S. 9 marzo 1914). Delle novelle uscite nel *Corriere* nella raccolta ***Il sigillo d'amore*** (Treves, Milano, 1926) confluiscono solo *Il tesoro degli zingari* (C.d.S. 30 aprile 1924).

La casa del poeta (Treves, Milano, 1930) contiene invece: *Tramonti* (C.d.S. 12 ottobre 1929), *Denaro* (C.d.S. 26 novembre 1929), *La Roma nostra* (C.d.S. 21 giugno 1930). Vanno a far parte de ***La vigna sul mare*** (Treves- Treccani-Tumminelli, Milano- Roma, 1932): *Il gallo di montagna* (C.d.S. 19 agosto 1929), *Il sesto senso* (C.d.S. 6 novembre 1929), *Il rifugio* (C.d.S. 2 marzo 1930 con il titolo di *La principessa*), *I primi passi* (C.d.S. 29 giugno 1930), *Filosofo in bagno* (C.d.S. 30 novembre 1930), *Natura in fiore* (C.d.S. 7 marzo 1931), *Il piccione* (C.d.S. 6 luglio 1931), *Inverno precoce* (C.d.S. 17 ottobre 1931), *Racconti a Grace* (C.d.S. 11 novembre 1931), *L'avventore* (C.d.S. 25 dicembre 1931). In ***Sole d'estate*** (Treves, Milano, 1933) confluiscono *I diavoli nel quartiere* (C.d.S. 15 maggio 1931), *Il tappeto* (C.d.S. 24 febbraio 1932), *La Madonna del topo* (C.d.S. 16 marzo 1932); infine entrano a fare parte della raccolta postuma ***Il cedro del Libano*** *Agosto felice* (C.d.S. 30 agosto 1935) e *L'angelo* (C.d.S. 11 aprile 1936).

Nella rivista mensile del *Corriere della Sera*, *La Lettura*, compare *Ozio* (uscita nell'aprile 1907 e poi entrata a far parte della raccolta ***Cattive compagnie***, Treves, Milano, 1921); vanno ad aggiungersi alle altre venti novelle della raccolta ***Chiaroscuro*** *La volpe* (8 agosto 1911) e *La festa del Cristo* uscita precedentemente nel *Corriere* e riproposta nel mensile con le illustrazioni di Giuseppe Biasi il 7 luglio 1912). *La croce d'oro* (1 gennaio 1913) e *Il fanciullo nascosto* (luglio 1914) vengono

inserite nella raccolta eponima *Il Fanciullo Nascosto*. *Lo stracciaiolo del bosco* dopo la pubblicazione nel mensile del *Corriere* (gennaio 1923), viene riproposta all'interno della raccolta *Sole d'estate*. Infine *Viaggio di nozze* (1 febbraio 1928), *L'esempio* (3 marzo 1936) dopo la pubblicazione ne *La lettura* vanno a far parte dell'ultima raccolta deleddiana, *Il cedro del Libano*.

Ricordiamo che *La Lettura* è stata anche la prima “vetrina” dei romanzi *Marianna Sirca* (gennaio-agosto 1915) e *L'incendio nell'oliveto* (giugno 1917- aprile 1918) usciti in più puntate.

Alle novelle già citate se ne devono aggiungere altre dieci che consideriamo “inedite” dato che, dopo la loro uscita sul quotidiano milanese o nella sua rivista mensile, non sono più state ripubblicate. Questi testi saranno analizzati approfonditamente nel capitolo successivo di questa tesi.

Giovanna Cerina ha sottolineato le differenze tra la redazione delle novelle uscite sul periodico e i testi pubblicati in volume; per quanto riguarda questi ultimi, la studiosa evidenzia una maggior attenzione da parte della studiosa alla resa espressiva e un miglioramento generale dell'apparato linguistico che, a parere di Cerina, corrisponde a una scelta narrativa che aspira a un riscontro positivo di un pubblico di critici «ormai sicuramente ‘italiani’ forse già ‘europei’ comunque non solo più ‘sardi’²¹⁷».

Questa volontà di correggere la stesura delle novelle prima dell'uscita in volume può essere spiegata dal fatto che il lancio editoriale era vissuto dalla scrittrice come un qualcosa di più prestigioso rispetto alla pubblicazione su quotidiano o rivista, e che pertanto meritava quella cura della forma che spesso veniva meno nella

²¹⁷*Novelle*, vol. III, op. cit., p. 14.

preparazione del testo per il periodico, a causa delle scadenze quasi mensili che le venivano imposte.

Si spiegherebbe così la presenza all'interno delle raccolte *Chiaroscuro* e *Il fanciullo nascosto*, costituite quasi per intero dalle novelle uscite nel *Corriere della Sera*, di elementi comuni nella misura del testo, nella scelta di moduli narrativi meno dispersi e occasionali rispetto alle altre antologie. Sono testi che riflettono una fase significativa della vita della scrittrice: la morte della madre, la vendita, nel 1913, della casa paterna, sono esperienze che la segnano profondamente, rendendo sempre più permanente il distacco con la Sardegna. Nel quadro di una graduale evoluzione della narrativa deleddiana, queste sillogi rappresentano una sorta di spartiacque fra la produzione giovanile e quella matura.

Nella prima fase di collaborazione con il *Corriere*, che va dal 1909 al 1914, i racconti sono in gran parte ascrivibili al filone del bozzetto realistico, legati a episodi narrativi d'ambito regionale, dal carattere più rappresentativo che inventivo, che tendono verso una narrativa che predilige i contenuti espliciti a quelli allusivi.

La gran parte dei testi consegnati alla redazione del *Corriere* in questi anni sono di ambientazione sarda: su 33 novelle, 30 sono ambientate nell'isola.

Le soluzioni narrative sono molteplici e difficilmente collocabili in una tipologia univoca perché, come già detto, Deledda incrocia diverse modalità narrative; la più evidente è quella che deriva dal fattore oralità, dove l'elemento predominante è quello discorsivo. I racconti di questa fase hanno dunque una vistosa matrice naturalistica e sono:

rubricabili a pieno titolo come novelle, nella disposizione svolgente e conclusa di una vicenda d'invenzione, estranea al narratore, che non vi immette la propria presenza nemmeno in posizione di testimoni, di narratore presente alla scena, con la costruzione di "cornici" che quanto meno volessero ridurre l'autonomia inventiva del raccontare novellistico²¹⁸.

Dal 1923 in poi, la tendenza che possiamo cogliere è un orientamento generale verso un tipo di testo in cui si riduce la funzione narrativa della trama, dove la narrazione prende le mosse da un frammento individuale spesso autobiografico.

Occasioni narrative, dunque, caratterizzate da quella incompiutezza tipicamente novecentesca che consente di rintracciare nel testo un significato ulteriore, celato a una prima lettura, che tramuta questi componimenti in qualcosa che si avvicina più a una prosa riflessiva che a una novella vera e propria.

Possiamo individuare pertanto due diversi momenti della collaborazione della scrittrice al quotidiano milanese: il primo che va dal 1909 al 1914 e il secondo dal 1926 al 1936.

Il primo periodo, come già sottolineato, è rappresentato dalle novelle che confluiranno nelle raccolte *Chiaroscuro* e *Il fanciullo nascosto*.

Di questa prima "tappa" emerge anzitutto la compattezza tematico- stilistica: sono tutti testi narrativi in linea con le richieste della Terza Pagina e, in particolare, dell'elzeviro. Sono componimenti che si caratterizzano nella quasi totalità per la matrice naturalistica e per la presenza nella storia di un narratore che è il più delle volte esterno ed estraneo alla vicenda. Nella scelta delle tematiche e nell'impianto narrativo la maggior parte non si possono certo definire innovative. Le

²¹⁸Zambon, P., -Renai, P. L., «La collaborazione di Grazia Deledda...», op. cit., p. 228.

ambientazioni, quasi tutte sarde, consentono alla scrittrice di muoversi in un terreno conosciuto, dal quale la scrittrice può «coltivare un ambito narrativo proprio, fecondo ed immediato, facile perché posseduto in esclusiva, sia nella propria elaborazione sia nelle attese dei lettori²¹⁹».

Alcune storie raccontate nella terza pagina dalla Deledda sono però anche insolite, non quotidiane: ne *La porta aperta*, ad esempio, Simone Barca si introduce furtivamente nella casa dello zio prete e lo deruba. Del furto viene accusata Bàsilia, la serva, che viene cacciata e si ritrova a dover vivere nell'indigenza. Simone, preso dal senso di colpa, decide di sposarla ma, alla fine, si scoprirà che la serva lo ha ingannato, lasciando la porta aperta in modo che Simone potesse entrare e rubare lei stessa parte dell'eredità del prete.

Le tredici uova presenta invece la storia di un matrimonio per interesse: la giovane Madalena viene convinta dalla sua matrigna a sposare Mauru Pinna «figlio di un tagliapietre arricchito²²⁰». Le differenze sociali sono alla base di questa storia:

(...) di razza buona siamo, figlia cara, -diceva la matrigna, - e il tempo e la sorte possono fare e disfare tutto, fortune ed eventi, ma non cambiare le razze. Il pane bianco rimane pane bianco anche nella bertela del pezzente, e la sorgente d'acqua dolce rimane tale anche se vi si abbeverano i maiali²²¹.

In *Padrona e servi* zia Austina gestisce con saggezza i suoi averi e quelli del marito: il vecchio servo le è fedele, mentre quello giovane tenta, per interesse, di sedurla.

²¹⁹*Novelle*, vol. III, op. cit., p. 10.

²²⁰*Novelle*, vol. III, op. cit., p. 34.

²²¹*Ibidem*.

Nella eponima *Chiaroscuro* Càlaru tenta di mentire per non ferire i sentimenti della madre e solo in punto di morte confessa le sue colpe. Il narratore esterno avverte il lettore all'inizio del racconto dicendo che «sembrava sincero quanto il suo passato era brutto e torbido²²²», ma ammette che «a sentirle raccontare da lui le sue vicende avevano un sapore quasi romantico²²³».

Il cinghialeto e La cerbiatta formano invece parte di quello che è stato definito un vero e proprio «bestiario²²⁴» deleddiano; il primo narra dell'amicizia di Pascaleddu con un cinghialeto, che deve cedere e veder morire a causa della brutalità di un ragazzino ricco, e la seconda racconta la forma quasi simbiotica che assume il rapporto tra un pastore, eremita per scelta, e la sua compagna dei boschi.

Numerose sono infatti le novelle che parlano degli animali che, protagonisti o meno, ricoprono sempre un ruolo-chiave all'interno del racconto, tanto che delle novelle raccolte nei volumi, ben sedici portano il nome di un animale nel titolo.

Ne *Il cinghialeto* Pascaleddu è costretto a dare un piccolo cinghiale, diventato il suo unico compagno di giochi, a un viziato *signoriccu* che, dopo averlo maltrattato, lo uccide.

È la storia di una amicizia nata tra due esseri emarginati: Pascaleddu, «figlio di quel disgraziato di Franziscu Cambedda che è in carcere²²⁵» e l'ardito cinghialeto che, allontanandosi dalla madre, si perde e deve affrontare le difficoltà della vita da solo. Nella novella si mostrano due atteggiamenti infantili contrapposti: la tenerezza di Pascaleddu, che si prende cura del cucciolo abbandonato: «i suoi piccoli occhi castani dalle palpebre rossicce fissarono i grandi occhi neri del bambino: si

²²²Ivi, p. 27.

²²³Ibidem.

²²⁴Lavinio, C., *Bestiario / Grazia Deledda. Novelle scelte*, Cagliari, Demos, 1999.

²²⁵Novelle, vol. III, op. cit., p. 50.

compresero e da quel momento si amarono come fratellini», e invece la crudeltà senza limiti del capriccioso bambino ricco che, invece, sottomette l'animale a una inaudita violenza «quante volte fu sul punto di strangolarlo; quanti calci dai bei piedi...²²⁶», fino al triste epilogo: «stramazò, chiuse gli occhi; ma dopo un momento sollevò le corte palpebre rossicce e per l'ultima volta vide i più bei colori del mondo: il verde della quercia, il bianco della casina, il rosso del suo sangue²²⁷».

La cerbiatta è la timida ma fedele compagna di Baldassarre Mulas, che sceglie di vivere in una sorta di esilio volontario, passando «settimane e mesi e stagioni intere nell'ovile, senza mai tornare in paese²²⁸».

L'animale nelle novelle deleddiane è spesso compagno di solitudine: è una martora la sola compagna di una donna divenuta da tempo immemorabile «monaca di casa²²⁹» dopo essere stata abbandonata prima del matrimonio; l'unica confidente di una vecchia signorina zitella è invece una tortora. Un grande cane allevia per un momento la solitudine di una donna che passeggia sul lungomare e una tartaruga aspetta sulla tettoia in cui vive una stanca domestica che torna a casa dopo una giornata di lavoro. Emerge così un moralismo tutto convenzionale di una scrittrice che è stata in grado di rappresentare con insolita efficacia le più naturali delle passioni umane, in personaggi tormentati dal senso di colpa e peccato. Spesso anche gli animali vengono utilizzati per mettere le persone di fronte alle loro responsabilità, come il toro o la tartaruga; talvolta umanizzati come la cerbiatta «che ha gli occhi come la mia povera Sarra²³⁰» o talvolta sono gli uomini che vengono paragonati ad essi : «(...) sono forse gelosa io di tua moglie? Di quella vecchia cornacchia, di

²²⁶*Ivi*, p. 51.

²²⁷*Ivi*, p. 53.

²²⁸*Ivi*, p. 142.

²²⁹*Ivi*, p. 231.

²³⁰*Ivi*, p. 147.

quella vecchia volpe...²³¹», come zia Lenarda viene definita da Zana, protagonista della novella *La volpe*.

Anche la favola del muflone sardo, in *Cosima*, appartiene al filone di storie di animali che, tramite le leggende, raggiungono la dimensione del fantastico. La scrittrice descrive i diversi atteggiamenti dei bambini nei confronti degli animali: possono provare un amore fraterno come il bambino che ruba la martora o come Pascaleddu, il primo padrone del piccolo cinghiale, ma sono anche capaci di capriccio o, per incosciente crudeltà infantile, di alternare tenerezza e crudeltà fino ad ucciderli, come abbiamo visto nella novella *Il cinghialetto* e come accade in altre come *L'agnello pasquale* o *Il cane impiccato*, o il leprotto che cade nella tagliola di due ragazzini nella novella *La tomba della lepre*. *La lepre* è l'unica novella dove mancano i personaggi umani, vi è solo il fantasma nero di un cacciatore temuto che incombe in lontananza. Spesso è l'animale che diventa simbolo di un tipo umano e che si pone come antimodello da cui prendere le distanze in nome di una condizione di vecchiaia da viverci con minore egoismo e maggiore benevolenza verso gli altri. Gli animali, in questo bestiario, costituiscono spesso una sorta di pretesto per fare emergere vicende e caratteri, comportamenti e consapevolezze di una galleria variegata di personaggi umani. Anche le ambientazioni sono varie: si va dai piccoli centri pastorali della Sardegna ad ambientazioni più cittadine e meno marcate regionalmente; troviamo sia animali domestici e nostrani, sia esotici. Attorno alle bestie si coagulano credenze popolari e superstizioni, come nella *Giumenta nera* o ne *La Festa del Cristo*.

La storia di questi animali è spesso la storia del loro rapporto con gli esseri umani. Molte volte i secondi imparano dai primi, come dimostra il gattino che,

²³¹Ivi, p. 141.

rubando per la vecchia ammalata, sembra insegnare la carità, o un piccione che fa felice un povero gobbo a cui è stato regalato, mettendo in crisi l'avidità di cuore di una arcigna signorina. Molti animali sono dunque funzionali alla presa di coscienza di sé, dei propri errori e dei sentimenti da parte dei personaggi.

L'autrice ama le bestie e si diverte a osservarle, a descriverle e a trarne ispirazione: la cornacchia è uno dei personaggi che ritorna più volte nei suoi testi. La ritroviamo nella eponima *La gracchia*, in *Acquaforte*, e infine in *Piccolina*.

Continuando con le novelle confluite nella raccolta *Chiaroscuro*, ne *La porta chiusa*, Donna Manuellita si dà all'alcol a causa di una delusione amorosa. In *Un grido nella notte* appare per la prima volta in questa raccolta la scrittrice «fin da quando ero bambina io²³²» che però è solo colei che riporta la storia del vecchio zio Taneddu che:

(...) era quello che mi piaceva di più perché nelle sue storielle si mescolava il tragico al comico, e forse fin da allora io sentivo che la vita è così, un po' rossa, un po' azzurra, come il cielo in quei lunghi crepuscoli d'estate quando la serva attingeva acqua dal pozzo e zio Taneddu, ziu Jubanne e zio Predumaria raccontavano storie che mi piacevano tanto perché non le capivo bene e adesso mi piacciono altrettanto perché le capisco troppo²³³.

Questa novella ha tutto il sapore dell'autobiografia, del ricordo che la scrittrice ha di quelle sere d'estate: la trama in sé e per sé è piuttosto banale, ma è interessante vedere come i meccanismi di quella cultura orale abbiano avuto una parte importante

²³²*Ivi*, p. 42.

²³³*Ivi*, p. 43.

nella scrittura deleddiana. La piccola «Grassiedd'Elé²³⁴» (Grazietta Deledda) come la chiama il vecchio zio Taneddu, registra e annota nella sua mente tutto: gesti «tutti e tre con il bastone fra le gambe, di tanto in tanto fanno un piccolo buco per seppellirvi una formica o un insetto o per sputarvi dentro, o guardano il sole per indovinare l'ora²³⁵»; suoni «qualche pianta di fico si sporge sulle murice dei cortili e se il vento passa le foglie si sbattono l'una contro l'altra come fossero metallo²³⁶» e soprattutto colori della sua infanzia «appare il monte Orthobene grigio e verde fra le due grandi ali azzurre dei monti di Oliena e di Lula²³⁷». Questa novella come altre preannuncia la scoperta del mondo attraverso gli occhi di *Cosima*:

(...) credeva di sognare, vedeva il paese di Proto, con le case coperte di assi annerite dal tempo, e i monti scintillanti di neve e di luna; ma soprattutto le destava un'impressione profonda, quasi fisica, il mistero della favola, quel silenzio finale, grave di cose davvero grandiose e terribili, il mito di una giustizia sovranaturale, l'eterna storia dell'errore, del castigo, del dolore umano²³⁸.

La scomunica racconta la storia di una vecchia avara che, convinta di essere stata colpita da una fattura, decide di recarsi da una maga per farsi “guarire”, ma perde tutti i suoi averi perché viene tradita dal cugino Juanniccu. Nella novella *L'uomo nuovo* Annarosa è innamorata di Farina Portolu, ragazzo povero che, per poterla sposare, va a fare il pastore presso una famiglia benestante. A casa della giovane Annarosa vive uno studente, Giuseppe Demuros, che aiuterà la ragazza analfabeta, leggendole le lettere dell'amato. Questo ragazzo è anche il protagonista della novella *Lasciare o prendere?*, nella quale il giovane torna a Dorgoro e non sa

²³⁴ *Ivi*, p. 46.

²³⁵ *Ivi*, p. 42.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ «*Cosima*» in *I grandi romanzi ...op. cit.*, p. 970.

se impossessarsi dell'eredità lasciata dal servo di zio Pera o andarsene. Il finale è aperto e viene lasciato alla fantasia del lettore.

L'ultima è la storia di una vecchia che vuole vendicarsi dell'amante di suo marito.

Un testo di tutt'altro carattere è *Le scarpe*, considerato come una delle novelle più moderne della raccolta *Chiaroscuro*. Elia Carài, il protagonista, è un vero e proprio "inetto", dedica versi estemporanei alla moglie, una donna «inerte, indifferente alle voci del prossimo²³⁹» che egli tuttavia ama follemente. Quando viene a sapere che un vecchio zio è gravemente malato, decide di intraprendere un lungo viaggio a piedi per andare a trovarlo e ricevere l'eredità. S'incammina con fiducia fino a che le sue scarpe vecchie e lacere si rompono impedendogli di proseguire il viaggio: «Elia pensò a sua moglie, ai versi che le dedicava, alla vita comoda che li aspettava se lo zio Agostino gli lasciava i suoi beni...²⁴⁰» e lì decide di rubare le scarpe dell'uomo che russa nella stanza della «locanduccia» dove si è fermato per passare la notte. Si sente colpevole «aveva tutta la coscienza della sua degradazione²⁴¹» e quasi impazzisce «credeva di sentir voci lontane, urla di gente che lo inseguiva e lo sbeffeggiava²⁴²», tuttavia prosegue quel viaggio fino alla casa dello zio che, spirato da qualche ora, non vedendolo arrivare, ha già fatto testamento in favore degli orfani dei marinai.

I tre fratelli, illustrata da Giuseppe Biasi, è la storia di Pauledda, che «più verso i quaranta che verso i trenta²⁴³» era come «una monaca nel suo chiostro, circondata

²³⁹ *Novelle*, vol. III, op. cit., p. 92.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 94.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ivi*, p. 95.

²⁴³ *Ivi*, p. 176.

dai muri alti del cortile e della casa che guardava sul monte²⁴⁴». La donna è convinta che gli uomini la chiedano in sposa solo perché ha «la roba». Il finale della novella è felice: dei tre fratelli che le fanno la corte sposa Predu Paulu: «il secondo, agile e pallido come il fratello minore, aveva la barba nera e l'astuzia del primogenito²⁴⁵».

La protagonista della novella *La vigna nuova* è la piccola Onoria. Dopo aver ascoltato e appuntato la storia raccontata dal nonno, decide di fargli rivivere i vecchi tempi e lo “decora” d'edera e di pervinche proprio come usavano fare scherzosamente i contadini con il loro padrone: «finito di piantar le viti, al calar del sole, (...) tutti correvano verso la capanna ove il padrone s'era rifugiato e lo incoronano di fiori, gli circondano la vita, le gambe, le braccia e il collo con tralci di vitalba, lo rivestono d'edera, lo vestono con giunchi e pervinche²⁴⁶». Il vecchio nonno, così travestito «sullo sfondo del pendio verde dorato di ginestre, pareva davvero un tronco secolare di sovero²⁴⁷».

La drammaticità contraddistingue la novella *Libeccio*, dove, per espiare la colpa degli amanti, è necessario il sacrificio di un innocente.

La Festa del Cristo è considerato uno dei suoi racconti più riusciti. Attraverso il tema (ricorrente) del pellegrinaggio, dove un'intera comunità in festa si sposta verso il santuario, Deledda presenta una storia tutta allusiva, dove i colori giocano una parte importantissima: c'è innanzitutto un perfetto rispecchiarsi dei colori della natura con quelli dei *festaresos*: «(...) alle falde del monte verdastro, i vecchi che sembravano gli antichi Iberi, con lunghi riccioli e lunghissimi baffi, e le donne con le

²⁴⁴*Ivi*, p. 179.

²⁴⁵*Ivi*, p. 178.

²⁴⁶*Ivi*, p. 189.

²⁴⁷*Ivi*, p. 192.

bende gialle tirate sugli occhi²⁴⁸». Uno dei protagonisti, prete Filia, è “nero” nell’abito così come il suo cavallo e il rosario che tiene in mano. Il giovane Istevene, figlio della serva del prete, «con la barba rossiccia²⁴⁹» come la criniera del suo cavallo cavalca invece «un puledro rosso bello come l’oro²⁵⁰» che come dice uno dei pellegrini «pare il diavolo²⁵¹» e quando all’improvviso l’irrequieto animale lo trascina giù per un dirupo anche il giovane diventa «rosso, infuriato²⁵²». C’è dunque un netto scontro cromatico tra il nero del prete e il rosso del giovane: questa novella, come osserva Emilio Cecchi, «è un quadro pieno di colori e di movimenti, con stranezze e guizzi misteriosi, che lo ravvivano di suggestioni bizzarre e imprevedute²⁵³». Il cavaliere e il suo cavallo sono quasi un’unica e demoniaca figura che porta la disgrazia nel giorno festoso del pellegrinaggio: l’uccisione di un bambino. La colpa del prete, (Istevene è frutto della sua peccaminosa relazione con la serva), sempre allusa e mai dichiarata, è il filo conduttore di questa novella, che si muove all’insegna del simbolo e il pellegrinaggio si trasforma in una sorta di percorso di espiazione dove la morte dell’innocente colpito dal cavallo costituisce una sorta di sacrificio obbligato per raggiungere appunto quest’espiazione.

Il cavallo è doppiamente “maledetto”: non solo il suo cavaliere è il figlio illegittimo di un prete, ma l’animale è stato anche rubato dal giovane e pertanto, secondo la superstizione popolare, «il puledro aveva in corpo lo spirito del padrone avaro, non accolto né in cielo né in terra²⁵⁴».

La grande carica descrittiva fu colta dal pittore Giuseppe Biasi, che illustrò per il *Corriere* gli scarti cromatici di cui si è parlato prima.

²⁴⁸ *Ivi*, p.148.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ivi*, p.149.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Cecchi, E., «La scrittrice», in *Convegno*, 7/8, 1946, p. 28.

²⁵⁴ *Novelle*, vol. III, op. cit., p.150.

Pur essendo evidente l'esperienza etnografica che ispira le descrizioni delle tradizioni popolari di cui Deledda era stata in passato attenta studiosa, in questa novella si assiste soprattutto a una vera e propria operazione di prima trasposizione «del fantastico nel mondo rituale e arcaico della Sardegna, fermandosi alle soglie del mito²⁵⁵».

In *Un po' a tutti* Barbara, la serva giovane, è al centro delle attenzioni di don Michele, marito della egocentrica Sennora Rughitta.

Le novelle *Al servizio del re* e *La moglie* vengono confezionate appositamente per l'edizione in volume: non escono dunque nel *Corriere*. La prima racconta di un gruppo di detenuti nel carcere di Nuoro «accusati tutti di favoreggiare gli ultimi banditi nuoresi che giusto in quel tempo vennero massacrati e dispersi²⁵⁶». In questa novella Deledda riprende il tema del banditismo e ricorda la spedizione di Morgogliai, dove i carabinieri hanno «fattu petta²⁵⁷», cioè hanno massacrato i banditi. *La moglie* invece racconta di una donna che, stanca dei continui tradimenti del marito, uccide l'amante e viene imprigionata per vent'anni.

Passiamo ora a descrivere le novelle confluite nella raccolta *Il fanciullo nascosto*. *Il voto* racconta la storia di Marianna la quale, grazie a un voto fatto a San Pietro, riesce a farsi sposare da Paccianu nonostante la madre del giovane sia ostile.

Ritorno richiama alcuni personaggi della novella *Un po' a tutti*: Costantino Fadda viene “punito” per il tradimento compiuto e la sua serva, divenuta qua sua moglie, scappa e successivamente lo tradisce con un bel giovane ricco.

²⁵⁵Cannas, A., «Le Novelle di Grazia Deledda»..., op. cit. p. 54.

²⁵⁶*Novelle*, vol. III, op. cit., p. 97.

²⁵⁷*Ivi*, p. 101.

Nella novella *Il cuscino ricamato*, dove ai protagonisti non viene dato un nome, un uomo ritorna al suo paese natale e scopre che la donna che pensava fosse povera e per questo non degna di essere sposata in realtà è ricca.

Ne *Il primo viaggio* la protagonista Itria è una giovane bella ma non ricca. Si innamora del giovane che chiederà la mano a sua sorella Bonaria, che pur essendo zoppa, ha ereditato una fortuna.

Dramma racconta la storia di Ilaria, una giovane che lavora nell'osteria e cerca di ottenere la scarcerazione di Don Mattia, cognato dell'uomo ucciso da suo marito.

Fiaba è la storia senza lieto fine: un principe fa un voto secondo il quale potrà sposarsi solo con una donna che vive in povertà. Sfortunatamente invece si innamora di una principessa ma, a causa del voto, non potranno coronare il loro sogno d'amore.

2.3.3. Il tema del tesoro

Nel 1897 vede la luce il romanzo *Il tesoro*. Il titolo non è che un pretesto per rappresentare quella speranza di miglioramento della condizione sociale data dal connubio di matrimonio e denaro. In realtà, infatti, del tesoro annunciato nel titolo si avrà notizia solo all'inizio e alla fine del romanzo.

Un certo biografismo viene confessato dalla stessa scrittrice quando, in una lettera indirizzata ad Andrea Pirodda (con cui ricordiamo in quel periodo la giovane intratteneva una relazione amorosa) afferma che:

(...) sono molto, molto triste: ma non sono né voglio rassomigliare ad Elena. Il Tesoro certamente ha un fondo di verità, perché, dopo tutto, è impossibile scrivere un lungo romanzo senza mettervi qualcosa di vivo, di veduto, di udito, di sentito: ma non ho creato alcuno dei personaggi con lo scopo preciso di ritrarre persone vive²⁵⁸.

In questo romanzo l'intento deleddiano è decisamente quello di dare uno spaccato della società nuorese di fine Ottocento, rappresentata nelle sue diverse classi: quella dei signori (nei personaggi delle due sorelle Elena e Giovanna e nella figura dell'avvocato Cosimo Bancu), quella dei *prinzipales* (incarnata da Salvatore Brindis) e infine la classe media di cui si fa portavoce Alessio Piscu. Ciò che emerge è l'impossibilità di conciliare i sentimenti con lo *status* sociale.

Sono diverse le novelle che riprendono il motivo del tesoro: dalle primissime *Vita Silvana* contenuta nella raccolta *Nell'azzurro* del 1890, dove si parla di «tesori

²⁵⁸Di Pilla, F., *Grazia Deledda...* op. cit., p. 382.

che i giganti vi lasciarono²⁵⁹», *Un giorno e L'ospite*, dove il protagonista Jame conduce la ragazza amata presso «una chiesa diroccata, che era stata distrutta per cercarvi un tesoro²⁶⁰».

Si tramuta nel tesoro da recuperare «un anello coi diamanti che vale almeno mille scudi²⁶¹», che procurerà non pochi problemi al piccolo Ardo, protagonista di *Una terribile notte* sempre della raccolta *Nell'azzurro*.

Nelle raccolte successive questo motivo si orienta verso una dimensione più realistica: il tema è presente ne *Le due Giustizie (La Regina delle tenebre)*, dove Quirico Oroveru, soprannominato Barabba, «più povero degli stessi mendicanti²⁶²», dopo essere stato incarcerato per un omicidio che non ha commesso, riceve infine una sorta di 'compensazione divina' grazie alla generosità di un bandito conosciuto durante la sua prigionia che gli svela dove ha nascosto un tesoro:

La terra era umida, nera, odorosa, veniva fuori, riversandosi sulle ginocchia del vecchio che si curvava sempre di più. Alla fine la piccola zappa fece un suono metallico, incontrando un corpo duro. Zio Barabba sprofondò il braccio, toccò l'ansa della brocca; poi continuò a scavare con ardore selvaggio, e dopo un poco la brocca fu fuori. Egli la scosse. Drin, drin, drin, fecero dentro, le monete. Allora egli si segnò, e col viso sollevato al cielo ringraziò la misericordia divina²⁶³.

In *Per riflesso (I giuochi della vita)* Andrea, figlio illegittimo del ricco zio Verre, si convince di dover ammazzare il padre naturale che, pur avendogli

²⁵⁹ *Novelle*, vol. I, op. cit., p. 33.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 225.

²⁶¹ *Ivi*, p. 83.

²⁶² *Novelle*, vol. II, op. cit., p. 46.

²⁶³ *Ivi*, p. 58.

consentito di studiare, ha umiliato lui e sua madre. Trovandosi di fronte all'uomo che dorme però non ha il coraggio di aggredirlo:

(...) se fossi stato forte, avrei osato! Sono ritornato con l'idea di compiere un delitto, e invece non ho osato neppure di andare nello stazzo. – Ma del resto, - pensò poi, - se sarò sempre solo, perché dovrei cercare delle sensazioni straordinarie, studiare, scrivere, creare opere d'arte? Noi cerchiamo di salire e farci noti per migliorare la nostra posizione, cioè per attirare l'attenzione dei nostri simili e renderceli benevoli in modo che ci diano il loro amore e il loro denaro²⁶⁴.

Nelle raccolte *Chiaroscuro* e *Il fanciullo nascosto* si incrementa questa tematica che appare in *La porta aperta*, dove Simone Barca ruba allo zio prete una somma consistente di denaro per pagare alcune cambiali: più di una volta lo assale il rimorso e il senso di colpa «(...) qualche notte aveva dei sogni paurosi; il baule con le vesti di sua madre gli sembrava un cinghiale vivo, e fissava a lungo gli usci ricomprati con *quel denaro*²⁶⁵».

Per quanto riguarda la raccolta *Il fanciullo nascosto*, il motivo del tesoro ritorna nell'eponima *Il tesoro*: mentre sta seminando il suo grano in riva al mare, il contadino Gian Gavino Alivesu vede accidentalmente «venire su come un grosso seme giallognolo²⁶⁶». Il contadino entra in uno vero stato di confusione quando si rende conto che «dalla terra smossa le monete venivano sempre fuori come da una sorgente nascosta, (...) erano tante e tutte d'oro²⁶⁷». Anche questo tesoro, come la maggior parte di quelli che vengono trovati nelle novelle deleddiane, viene perso perché il contadino, nell'avidità di possesso, lo nasconde tra i rovi e gli viene sottratto dalle aquile o da una donna misteriosa.

²⁶⁴*Ivi*, pp. 136-137.

²⁶⁵*Novelle*, vol. III, op. cit., p. 60.

²⁶⁶*Ivi*, p. 207.

²⁶⁷*Ivi*, p. 208.

Anche nella citata *Elzeviro d'urgenza* vediamo la figura dell'avaro; per Deledda, come per Verga, il motivo economico è sempre travolto dall'insorgere delle passioni: il denaro e il lignaggio sono accomunati dalla stessa convenzionalità.

Anche ne *La parte del bottino*, che racconta la storia del fratello del prete Maxia, coinvolto da alcuni balordi in un furto e in seguito ammazzato, ritorna il tema del tesoro e dei denari.

Allo stesso modo ne *La potenza malefica*, «Quando ero ragazzina io²⁶⁸», ritorna una protagonista che attraverso il suo passato racconta la storia. In questo caso è una storia fantasiosa dove «il maestro di scarpe²⁶⁹» del paese è in grado di «fare male a chiunque volesse, col solo fortemente desiderarglielo²⁷⁰».

Ne *La porta stretta* ritorna la figura del prete Maxia, «l'ombra del fratello di lui, Don Peu, ucciso in una grassazione dopo una vita di tristi vicende²⁷¹», già presente nella novella *La parte del bottino* a cui questa volta a combinarla è la sorella, amante di un uomo sposato.

La protagonista de *Il padrone* Maria Franchisca, che «faceva e vendeva a un mitissimo prezzo un pane mescolato di farina d'orzo e di frumento²⁷²», riceve la visita del suo ex padrone e amante che, in passato, «l'aveva sedotta e poi in ultimo cacciata via a bastonate²⁷³»: per lo spavento si ammala ma alla fine perdona il suo nemico.

²⁶⁸*Ivi*, p. 289.

²⁶⁹*Ibidem*.

²⁷⁰*Ivi*, p. 290.

²⁷¹*Ivi*, p. 223.

²⁷²*Ivi*, p. 236.

²⁷³*Ibidem*.

In *Quello che è stato è stato* Caterina va a trovare la nonna che, in punto di morte, le consegna delle lettere che appartenevano alla madre. Il finale non è chiaro e presenta una conclusione aperta.

Ne *L'usuraio* un uomo in punto di morte, l'usuraio appunto, vede o crede di vedere il fantasma dell'antica padrona della casa, Alessandra Madau, che era stata sua amante e alla quale aveva prestato soldi.

Nel secondo periodo, che va dal 1926 al 1936, durante il quale la collaborazione con il quotidiano è molto più discontinua, viene pubblicato solo *Il tesoro degli zingari* (30 aprile 1924), che entra a far parte della raccolta *Il sigillo d'amore* (Treves, 1926), antologia in cui l'isola è ormai lontana e le modalità della narrazione sono impostate sul riemergere dell'esperienza.

Nella novella la protagonista, una zingarella chiamata Madlen, è gravemente ammalata e sogna di poter avere una parte del tesoro recentemente trovato dalla vecchia zingara a capo della "tribù": «(...) Lei tiene la cassa della comunità, lei impartisce gli ordini, da lei dipende lo stare in un posto o nell'altro: lei presiede ai lavori degli zingari magnani e ramai; infine è lei che adocchia se c'è qualche cosa da prendere nei dintorni e comanda sia presa, o se la piglia lei senza fare chiacchiere²⁷⁴». Sarà proprio quest'ultima a guarire la bambina dalla sua malattia, ordinando alla madre di portarla fuori a godere della natura rigogliosa e del sole di primavera. Questa novella è animata da un tema fantastico che sconfinava nell'esotico del mondo degli zingari e dei suoi sortilegi. Ritorna il tema della natura e del mondo animale.

²⁷⁴ *Novelle*, vol. IV, op. cit., pp. 369- 370.

La casa del poeta (Treves, 1930) contiene: *Tramonti* nella quale Radamisto, vedovo di due mogli, non crede più nell'amore. Una sera tempestosa, però, vede una donna che attende invano il suo amato e tenta di convincerla a farsi accompagnare in albergo. Sogna che da quest'incontro possa nascere una relazione e con la fantasia immagina che «la sconosciuta si sarebbe lasciata convincere a seguirlo, a rimanere nella sua casa²⁷⁵». Il sogno finisce quando arriva l'attesa automobile che porta via la donna e Radamisto «dal cristallo del finestrino mentre il resto svanisce in una nuvola di nebbia e di polvere, scorge una rosa rossa salutarlo: forse con beffa, forse con pietà²⁷⁶». In *Denaro* una vedova e suo figlio Giuseppe, dopo tanti sacrifici, riescono a risparmiare un bel gruzzolo, tanto da potersi considerare quasi ricchi e pensano di acquistare una casa nuova da Merlin un loro parente impresario. Durante la notte però un ladro si introduce nella loro casa e tenta di derubarli. Giuseppe, che è in licenza dal servizio militare, non esita a sparare, uccidendo il delinquente, che si scopre essere il ricco impresario.

La Roma nostra è una sorta di celebrazione del “quartiere Italia”, dove le vie sono intitolate alle varie province d'Italia. Popolato da provinciali che con sacrifici e risparmi hanno costruito i loro villini, viene rappresentato dalla scrittrice come una sorta di villaggio dentro la maestosa Roma.

Vanno a fare parte de *La vigna sul mare* (Treves, 1932): *Il gallo di montagna*, che possiamo definire una prosa più che un racconto. Un cacciatore va in un paesino e il suo cane Bob cattura un gallo selvatico «di razza rarissima²⁷⁷»: la padrona, una contadina, non tarda a chiedere al cacciatore un indennizzo.

²⁷⁵ *Novelle*, vol. V, op. cit., p. 128.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 129.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 357.

Il sesto senso racconta invece di una scrittrice in villeggiatura che non riesce «prendere la penna in mano²⁷⁸»: il caldo, le mosche, il mal di denti e forse una fattura sono i responsabili.

La novella *Il rifugio* (2 marzo 1930 con il titolo di *La principessa*) ha come protagonista Alice, orfana di famiglia modesta, che sposa un principe senza amarlo. Il suo “rifugio” sarà la scrittura.

Filosofo in bagno si svolge in una località termale dove «il filosofo artritico faceva una cura di fanghi e bagni caldi²⁷⁹». Questo componimento nasce da uno spunto autobiografico, come possiamo leggere in una lettera indirizzata al figlio Sardus²⁸⁰, così come anche *I primi passi*, quelli del mestiere della scrittrice e un fazzoletto azzurro comprato con i guadagni dei primi successi letterari.

In *Natura in fiore*, Pasqua aspetta tutti gli anni l’arrivo di frate Flaminio che «era venuto dai campi di guerra, dai deserti, dai paesi dei pagani: da luoghi, insomma, donde è quasi miracoloso tornare²⁸¹».

Il piccione racconta la storia di Agata «l’unica figlia gobba del ricco signor Sansone²⁸²» che, incattivita dalla malattia, si accanisce contro un altro gobbo che, invece, pur patendo le stesse pene ed essendo inoltre povero, si rallegra solo con la possibilità di occuparsi come se fosse un «figliuolo²⁸³» di un piccione che è rimasto senza il suo compagno.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 407.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 367.

²⁸⁰ Cfr. Sacchetti, L., *Grazia Deledda, ricordi e testimonianze*, Milano-Bergamo, Minerva Italica, 1971, pp. 169-171.

²⁸¹ *Novelle*, vol. V, op. cit., p. 345.

²⁸² *Ivi*, p. 338.

²⁸³ *Ivi*, p. 341.

Inverno precoce non presenta una trama: è più il racconto di una permanenza a Cervia durante la fine dell'estate, quando anche il mare «si vendica con il suo corrucciato brontolio²⁸⁴». Deledda descrive il paesaggio e i rudi pescatori che preparano i pali sull'arenile ed allungano sulla riva le reti delle sciabiche.

In *Racconti a Grace* nonna Grazia racconta a una ipotetica nipotina, Grace, i suoi lunghi viaggi in treno prima che arrivassero i moderni mezzi di trasporto e si potesse raggiungere Ravenna da Roma in un'ora e tre quarti. Suggestiva è la narrazione del viaggio in calesse da Nuoro a Cagliari in occasione della festa di San Efiso. Il tema del viaggio, come vedremo, è ricorrente nella narrativa deleddiana.

Ne *L'avventore* un nuovo cliente della bottiglieria, l'avventore appunto, crea sorpresa e curiosità perché offre il pasto a un indigente.

In *Sole d'estate* confluiscono *I diavoli nel quartiere* (15 maggio 1931), *Il tappeto* (24 febbraio 1932) e *La Madonna del topo* (16 marzo 1932).

Nella prima novella si racconta l'arrivo di una misteriosa famiglia straniera che suscita curiosità e chiacchiere del vicinato annoiato: in linea con i testi di questa raccolta, questo racconto potrebbe essere nato da uno spunto autobiografico e il quartiere a cui si riferisce il titolo potrebbe essere il "quartiere Italia", dove la scrittrice trascorse gran parte della sua vita romana.

Nel secondo testo, invece, «l'assunzione consapevole e decisa di un'ottica femminile conferisce valore a esperienze casuali, a piccole cose che danno gioia e colore all'insignificanza quotidiana della vita²⁸⁵»: l'acquisto di un tappeto «tutta una vetrina d'oreficeria²⁸⁶» dà vita a una novella insolita, dove la protagonista dialoga

²⁸⁴*Ivi*, p. 415.

²⁸⁵*Novelle*, vol. VI, op. cit., p. 9.

²⁸⁶*Ivi*, p. 114.

nostalgicamente con l'oggetto e dove emerge una riflessione più generale e profonda del senso della vita «(...) andrai anche tu per la tua strada, fino a cadere morto, come tutto cade, uomini e donne; ma neppure allora andrai disperso, poiché anche per i tappeti c'è l'eterna legge della resurrezione; e rinascerai in tela da imballaggio, o in cartastraccia, o, fatto concime in una rosa di maggio²⁸⁷».

Ne *La Madonna del topo*, invece, si racconta la storia di un pittore al quale viene acquistato un quadro che raffigura la sua servetta con affianco un topo. L'acquirente è il padrone di casa dell'artista che nel ritratto rivede la sua giovane amante, madre scomparsa della serva del pittore. L'espressione «L'è ben la figura della Giglina²⁸⁸», ci consente di intuire che la narrazione si svolge, come la gran parte delle novelle di questa silloge, fuori dalla Sardegna, in una campagna che potrebbe essere quella del Po, dove Deledda ha ambientato altre storie.

Ne *Il cedro del Libano*, raccolta uscita postuma, confluiscono solo due dei testi usciti nel quotidiano milanese e cioè *Agosto felice* (di cui si parlerà nel prossimo capitolo) e *L'angelo*. Quest'ultimo è un testo a metà strada fra la leggenda e il racconto popolare: l'apparizione di un angelo custode «quasi una bambina, coi capelli corti e lisci, di un biondo di rame, fasciati da un nastro azzurro²⁸⁹», impedisce alla protagonista, di farsi travolgere «da una passione malsana in cui si sentiva travolta²⁹⁰».

La produzione novellistica presenta una evidente discontinuità tematica e d'ambientazione, con caratteri di disomogeneità anche stilistica: non tutte le novelle raggiungono infatti lo stesso livello di maturità artistica.

²⁸⁷*Ivi*, p. 117.

²⁸⁸*Ivi*, p. 69.

²⁸⁹*Ivi*, p. 261.

²⁹⁰*Ibidem*.

Durante la primissima fase di collaborazione con il periodico milanese, Deledda opta per storie insolite caratterizzate da una spiccata drammaticità (*Dramma, L'ultima*); i racconti privilegiano tematiche esplicite più che allusive e quasi tutti si caratterizzano per la scelta di ambientazioni sarde. Le soluzioni narrative, tuttavia, sono tutt'altro che monotone, presentando anzi un tale varietà da prestarsi difficilmente a classificazione. Spesso le tipologie si intrecciano, dando vita a forme ibride: l'influenza dell'elemento orale rende i testi discorsivi soprattutto dove sia presente un "io" narrante vicino alla scrittrice.

In un secondo momento (dal '23 in poi) è invece l'osservazione della realtà che la circonda, uno spunto biografico, un ricordo a far scaturire un racconto, come, succede, per esempio, ne *Racconti a Grace*.

2.3.4. *Tipi e paesaggi sardi: la tematica del viaggio*

Una delle tematiche ricorrenti nella narrativa deleddiana è quella del viaggio, inteso sia come spostamento fisico vero e proprio, sia come movimento del pensiero da un luogo all'altro. Per questa ragione ci è parso opportuno dedicare un paragrafo a questo argomento.

Il primo a sottolineare l'importanza del tema del viaggio nell'opera si Grazia Deledda fu Giorgio Barberi Squarotti, in occasione dei convegni dedicati all'opera della scrittrice nuorese²⁹¹.

Il motivo del viaggio risponde alle esigenze dello schema fiabesco che sta alla base di gran parte della narrativa della scrittrice sarda: lo studioso evidenzia come il romanzo deleddiano spesso si strutturi in cinque parti:

- 1) apologo, dove vige una situazione di apparente normalità
- 2) inserimento di uno o più elementi di disturbo che rompono l'equilibrio iniziale
- 3) infrazione (molte volte peccaminosa)
- 4) espiazione, tappa indispensabile per riportare la condizione iniziale e ristabilire una sorta di 'ordine'
- 5) epilogo (spesso drammatico) che chiude il ciclo narrativo

L'espiazione, secondo Squarotti, «si attua per lo più attraverso i modi del viaggio (reale o puramente interiore e svolto nella coscienza)²⁹²».

²⁹¹Barberi Squarotti, G., «La tecnica e la struttura del romanzo...» op. cit., pp. 129-154.

Il critico porta come esempio alcuni viaggi descritti in diversi romanzi: quello di Efix (*Canne al vento*), pellegrino per i monti e i santuari del nuorese, ridotto alla condizione di mendicante, per il quale il viaggio non è solo sofferenza, quanto la «progressiva conquista della coscienza di sé e del delitto che ha compiuto tanti anni prima²⁹³».

La ricerca fra le campagne sarde che fa la protagonista di *Cenere*, Olì, del figlio che è stata costretta ad abbandonare per miseria, e il viaggio a Roma che compie a sua volta Anania, il figlio, per ritrovarla.

Altri esempi si possono estrapolare da *Elias Portolu*, che compie il suo viaggio nell'esperienza di sacerdote (strada che prende per liberarsi di una passione incestuosa); o ancora quello raccontato in *Colombi e sparvieri*, dove Jorgj, che è stato incarcerato senza aver commesso alcun delitto, si 'ammala' a furia di ripercorrere ossessivamente il percorso circoscritto ed angusto della prigione.

La maggior parte dei personaggi deleddiani vive l'esperienza dell'espiazione come un viaggio alla ricerca della guarigione della coscienza malata, tratto che li accomuna ai protagonisti di altri scrittori novecenteschi (ad esempio 'Ntoni dei *Malavoglia*, o Zeno che, con il suo memoriale, compie un viaggio all'interno della sua coscienza per ritrovare la 'salute').

Recentemente anche Andrea Cannas, durante uno degli ultimi convegni dedicati alla narrativa breve di Grazia Deledda, ha parlato del viaggio e dei diversi significati che la scrittrice sarda vi nasconde dietro. Il primo macro-viaggio è quello nella memoria «il resoconto delle sue radici²⁹⁴», che dà il via a tutta un'altra serie di

²⁹² *Ivi*, p. 149.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Cannas, A., «La festa è in lutto. Un pellegrinaggio deleddiano d'espiazione», op. cit., pp. 137-144.

‘spostamenti’ non solo mentali ma anche fisici. Attraverso il pellegrinaggio, motivo ricorrente nella narrativa della scrittrice, Deledda percorre un viaggio nelle tradizioni locali e si confronta con il patrimonio culturale dell’isola. In questo senso il pellegrinaggio si può leggere, secondo Cannas, anche come «viaggio nella vita²⁹⁵» e diventare una sorta di «rito di passaggio²⁹⁶».

Il terzo viaggio, già in parte sottolineato da Barberi Squarotti, è quello della colpa (*leitmotiv* di molti romanzi della maturità della scrittrice) e dunque il pellegrinaggio si tramuta nel percorso che permette di raggiungere l’espiazione, come si è visto, ad esempio ne *La festa del Cristo*.

Il tema del viaggio appare però in un testo precedente a quelli analizzati dagli autori sopracitati. Nonostante i suoi molti aspetti interessanti, questo racconto è stato piuttosto trascurato dalla critica deleddiana, concentrata sulle opere maggiori : si tratta della cronaca del primo viaggio che Grazia Deledda fece in Sardegna dopo quasi due anni di permanenza a Roma, città nella quale si era trasferita, come già detto, dopo il matrimonio.

In *Tipi e paesaggi sardi*²⁹⁷, pubblicato nella rivista *Nuova Antologia* il 16 dicembre del 1901, emerge soprattutto la Deledda etnologa (la strada della ricerca etnografica le fu suggerita da Angelo De Gubernatis²⁹⁸) e paesaggista: la scrittrice

²⁹⁵ *Ibidem.*

²⁹⁶ *Ibidem.*

²⁹⁷ «Tipi e paesaggi sardi» in *Tradizione e personaggi leggendari, Grazia Deledda*, a cura di D. Turchi, Edizione Speciale per La Nuova Sardegna S.r.l., Sassari, 2007, pp. 224-252.

Ogni qual volta si citi questo testo, per non ripetere il titolo per esteso, ci serviremo della sigla “TPS” e trattandosi dell’analisi di un testo in concreto i riferimenti testuali verranno riportati tra parentesi e non a piè di pagina. Le note esplicative invece verranno apposte come consueto in nota a piè di pagina.

²⁹⁸ Angelo De Gubernatis famoso erudito del tempo, insegna sanscrito e letteratura italiana presso l’Università di Roma. Direttore di numerose riviste tra le quali appunto *Natura ed Arte* fonda la *Società italiana per il folklore*, composta da soci delle varie regioni italiane. La giovane Deledda si propone al De Gubernatis come esperta per la sezione dedicata alla Sardegna e in particolare a Nuoro; da questo momento in poi nasce tra i due una lunga collaborazione. Grazie alla recente pubblicazione del carteggio fra Deledda e il famoso letterato abbiamo la possibilità di comprendere l’importanza di

descrive con sguardo ironico e amaro una terra che lasciò volontariamente, ma alla quale rimase indissolubilmente legata attraverso il ricordo e la rievocazione letteraria. Questo testo è il resoconto di un viaggio nella storia, nelle leggende, nei ricordi, nelle tradizioni e soprattutto nei colori di una terra variopinta come la Sardegna; come la maggior parte della letteratura di viaggio si contraddistingue per «il suo essere prima di tutto un'esperienza, una situazione biografica di eccezionale rilievo²⁹⁹», che si converte in scrittura.

La narrazione si apre con l'immagine del *Candia* (traghetto che collegava il porto romano di Civitavecchia con Golfo Aranci, Olbia) che si avvicina all'isola: «in questo sogno infinito di pace e di mistero la notte svanisce, e fra i primi splendori dell'alba appaiono le coste della Sardegna» (TPS, p. 224) a cui segue la prima descrizione dopo l'approdo: «la prima impressione che si prova mettendo piede nell'isola è una specie di stupore per il silenzio profondo che regna intorno» (TPS, p. 225). Pace, silenzio e mistero sono elementi che caratterizzano il paesaggio che le si presenta al suo 'ritorno' in Sardegna; lo stupore è comprensibile, se si pensa che la realtà in cui vive in questo momento la giovane scrittrice è quella di una Roma dinamica e in continuo movimento.

La distanza le permette di mettere a confronto la realtà isolana con quella del cosiddetto *continente*: descrive la sua terra con un atteggiamento più distaccato e forse anche più obbiettivo, «(...) ho per la prima volta la visione netta delle cose» (TPS, p. 224).

Inizia dunque il viaggio verso Nuoro, sul «piccolo treno nero» (ibidem) che «va lentamente ma va» (TPS, p. 226), e scandisce il ritmo della narrazione, tanto che

questo sodalizio culturale che diede a Deledda 'i primi strumenti' per intraprendere il mestiere di scrittrice.

²⁹⁹Farnetti, M., *Reportages...* op. cit., p.13.

chi legge ha quasi l'impressione di percorrere il tragitto accanto a colei che racconta: «il lento viaggio nel treno deserto» (ibidem), «lasciatisi dietro il mare il treno s'avanza nell'interno della Gallura, fra paesaggi d'una dolcezza solenne» (ibidem), e ancora «il treno va, passa, si ferma, sempre con una lentezza crudele» (ibidem). I paesaggi che scorrono uno dopo l'altro suggeriscono alla scrittrice la successione dei fatti da raccontare. Indubbiamente le descrizioni sono il tratto dominante di questo testo.

La natura sembra essere la vera fonte ispiratrice della materia narrata e il lungo viaggio «il treno da Golfo Aranci a Cagliari, per compiere 307 chilometri, impiega dodici ore e mezzo, e altrettante ne occorrono per giungere a Nuoro, quasi al centro dell'isola» (TPS, p. 227), consente alla giovane Deledda di descrivere paesaggi così suggestivi da paragonarli spesso alla «dolcezza fiera di certi paesaggi del Brill» (TPS, p. 235).

La Sardegna propone un mosaico variopinto e Deledda, con l'intento di 'tradurlo' al lettore, si lascia prendere la mano da similitudini manieristiche, proprio come i quadri del Brill: «Dal cielo chiaro la luna versa una favolosa colonna di diamanti sul mare così tranquillo che pare una infinita pianura coperta di erbe di un lilla metallico» (TPS, p. 224) o appena qualche riga dopo «Sulle rocce di Capo Figari, nere sul cielo d'argento, grava una nuvola che sembra un'aquila immensa dalle ali chiuse» (ibidem).

Come si è detto in precedenza, la scrittrice utilizza le descrizioni del paesaggio come sfondo alle storie che racconta, come ad esempio in questo passo: «l'isola di Tavolara sorge, come un piccolo monte selvaggio emergente dalle onde tranquille (...) guardo quasi commossa l'isola che mi ricorda, oltre un mio antico delitto poetico, la storiella del suo re e le famose capre dai denti d'oro» (ibidem).

Proseguendo il viaggio «il paesaggio si fa sempre più pittoresco, alla vallata d'Ozieri segue la vallata del Tirso, coi borghi storici pieni di memorie e di leggende» (TPS, p. 228), ed ecco che il treno s'imbatte nella visione del castello di Burgos «che domina le valli solitarie ed i paesi di roccia» (ibidem) e luogo dove «accaddero molte vicende della storia sarda e si svolsero casi pietosi il cui ricordo vibra ancora nel ritmo melanconico della poesia popolare e delle leggende di questa pittoresca regione» (ibidem). Di questo luogo racconta la triste storia di Adelasia di Torres, rinchiusa nel castello di Burgos da Enzo, figlio illegittimo dell'imperatore Federico II di Svevia.

Avvicinandosi a Nuoro la descrizione si fa comprensibilmente piena di emozione:

(...) sentiamo nell'aria, nel paesaggio, nella fisionomia e nel costume delle rare figure che attraversano la solitudine dei luoghi, qualche cosa di fiero e triste nel medesimo tempo: il granito, il lentischio dalle possenti radici, la quercia il cui tronco si spacca ma resiste al fulmine, soffiano nell'aria e infondono nell'anima e nella figura del Nuorese uno spirito di forza e di bellezza superba, talvolta quasi feroce (...). Eccoci a Nuoro (TPS, p. 229).

Non si tratta solo dell'accurata descrizione del paesaggio, ma anche e soprattutto della gente, la sua gente: «si vedono gruppi di paesani e di vecchi patriarcali, di donne dal tipo forte e primitivo, che sullo sfondo di quelle preistoriche abitazioni di pietra formano dei quadretti di una antichità rispettabile» (ibidem).

Nuoro è sicuramente la realtà che Deledda conosce meglio e, con non poco trasporto, cerca di raccontarne i tratti e la lingua. «Il linguaggio di questa gente semplice e violenta, generosa e rude, nel dialetto spiccato e sonoro, è di una ricchezza d'immagini intraducibile» (ibidem), e in seguito: «(...) tutti gli elementi, le

belve, le piante, i fiori, molte reminiscenze mitologiche e leggendarie passate attraverso la tradizione popolare, scintillano nel linguaggio del popolo nuorese come pietre preziose in un rozzo mosaico» (TPS, p. 231).

Parla infine di quello che definisce «uno dei tipi più interessanti prodotti da questa fiera regione: il bandito» (TPS, p. 230). La Sardegna da anni lottava contro la piaga del banditismo, anche se spesso questi latitanti, nonostante la loro ferocia, incarnavano tanti ideali per così dire ‘positivi’ e si tramutavano per la gente in eroi, come già spiegato nel secondo paragrafo (*Sardegna tra '800 e '900: banditismo ed altro*) del primo capitolo del presente lavoro.

Quindi racconta la storia di un «feroce eroe» (TPS, p. 232) chiamato Lovicu, «uno dei capi delle terribili associazioni di latitanti che dal '90 a questa parte infestarono quasi tutta l'isola» (ibidem). Descrive la morte ed il successivo ritrovamento del cadavere che, secondo un testimone oculare, «veste il costume orgolese, con mastrucca di pelle lanuta d'agnello e indosso solo un libro di canzoni sarde del poeta vernacolo Celestino Caddeo» (ibidem). I versi che stringe in mano «vanno a cappello alla vita del terribile bandito»: Miseru chi est nadu in luna mala Percurrende sas vias disastrosas Est obligadu a jucher a pala... (...). Misero chi è nato sotto la cattiva luna/percorrendo le vie disastrose. È obbligato a portare sulle spalle...).

In questo passo, a metà strada fra «leggenda e quotidiana sopravvivenza di figure che provano ad affacciarsi alla Storia³⁰⁰», la scrittrice fa inconsapevolmente riferimento a quella sorta di senso della colpa cristiana intriso di un Fato (paganissimo) che assegna a ogni uomo un suo destino. Per dirla alla Michelangelo

³⁰⁰Cannas, A., «Le Novelle di Grazia Deledda...» op. cit., p. 54.

Pira³⁰¹, quando si nasce di “linna mala” (letteralmente “di cattiva legna”, cioè di lignaggio basso), il riscatto sociale è praticamente impossibile, così come al bandito nato “in luna mala” è impossibile sfuggire al suo destino.

«Così è finito questo tristo eroe del male, che aveva forme bellissime, occhi pieni d’intelligenza, istinti civili» (TPS, p. 233), conclude la scrittrice.

La descrizione della morte del bandito risponde, a mio parere, alla volontà di smentire le teorie enunciate in quel periodo dalla scuola positivista di diritto penale, secondo le quali alcuni uomini nascevano ‘tarati’ e gli stessi tratti somatici ne rivelavano l’indole delinquente. Anche Dolores Turchi spiega che:

l’inserimento della morte del bandito barbaricino in questa cronaca di viaggio, con la trascrizione del rapporto ufficiale sul cadavere e l’insistenza sulle forme bellissime e sugli occhi pieni d’intelligenza, oltretutto sulla pelle bianca e pulitissima, potesse nascondere l’intento di confutare le teorie che gli antropologi andavano elaborando (TPS, p. 216).

La seconda parte di questo testo è il racconto di una gita, questa volta in ‘corriera’: la meta da raggiungere è Fonni, «il villaggio più elevato di tutta l’isola» (TPS, p. 235).

Nuove immagini, nuovi colori si susseguono davanti agli occhi della scrittrice «il paesaggio è melanconico, selvaggio, giallo, sferzato dal sole» (ibidem) e si sente di ‘spezzare una lancia’ a favore della popolazione sarda:

Io ritengo che il Sardo sia calunniato quando gli si rinfaccia la desolazione delle sue terre per mancanza di coltura: fin dove possiede, fin dove arriva un filo d’acqua, il Sardo, senza macchine, senza concimi, senza metodo moderno, coltiva la sua terra rude; ma quasi tutta l’isola soffre una assoluta mancanza

³⁰¹Michelangelo Pira (1928-1980) è stato uno dei più importanti studiosi delle problematiche linguistiche ma anche antropologiche della Sardegna grazie anche alla sua triplice prospettiva di giornalista, scrittore e uomo politico.

d'acqua, e le lunghe siccità aumentate dal disboscamento che pur troppo non accenna a finire, rendono impossibile ogni coltivazione (ibidem).

In questo passo la scrittrice, spesso accusata da una parte della critica di 'disinteressarsi' alla realtà che la circonda, accenna a un problema che ha sempre afflitto e tutt'ora affligge l'isola, il disboscamento. Bisogna notare come la giovane Deledda si spinga oltre il confine che si era posta all'inizio del suo resoconto, quello cioè di limitarsi a «descrivere solo qualche paesaggio sardo, senza dilungarmi ad esporre i problemi dell'isola» (TPS, 226). Il viaggio diventa infatti il pretesto perfetto per parlare di temi attinenti alla società e alla cultura sarda.

Arrivati a Fonni ne racconta la storia: secondo una tradizione fu costruito dagli abitanti di Sorabile, «rifugiatisi nella montagna dopo l'eccidio e la distruzione apportata dai Vandali alla città» (TPS, p. 239); il villaggio appare agli occhi della giovane «desolato, non privo di una certa fierezza selvaggia» (TPS, p. 235).

Qualche anno più tardi, David Herbert Lawrence³⁰² descriveva il paesaggio sardo con parole molto simili:

It was wild, unusal landscape, of unusal shape. The hills seemed so untouched, dark-blue, virgin-wild, the hollow cradle of the valley was cultivated a tapestry away below. And there seemed so little outlying life: nothing. No castle even. In Italy and Sicily castles perching everywhere. In Sardinia none- the remote, ungrappled hills rising darkly, standing outside of life³⁰³.

³⁰²Sono le parole di David Herbert Lawrence narratore e poeta inglese (1885-1930), all'attività letteraria unì la passione per i viaggi che lo portò a visitare svariati luoghi tra i quali anche la Sardegna. Frutto di questo soggiorno è *Mare e Sardegna (Sardinia and the sea)* del 1921, dove Lawrence descrive non solo da un punto di vista poetico ma anche antropologico la terra e la vita dei sardi.

³⁰³Lawrence, D. H., *Sea and Sardinia*, London, Martin Secker, 1925, p. 223.

La comitiva si reca alla *Basilica dei Martiri*, famosa in tutta la Sardegna perché conserva le reliquie di alcuni martiri e il simulacro della Vergine. La descrizione che la scrittrice fa mira a impressionare il lettore e a riportare la sacralità del luogo, «uno strano odore di umido, di cose antiche, un silenzio arcano grava in questo *camerino*» (TPS, p. 242). In questo passo è evidente un certo gusto di auto-esotizzazione soprattutto nelle descrizioni paesaggistiche: esso è frutto della volontà autoriale di rendere evidente la distanza tra il mondo narrato e il lettore che come si è ribadito è continentale.

L'uso ricorrente di alcuni aggettivi come *selvaggio*, *misterioso*, *strano*, *desolato*, *fantastico* e altri, permettono di trasmettere a chi legge una sensazione di estraneità ma anche di arcaicità, rispondendo dunque allo scopo di Deledda di descrivere un'immagine della Sardegna anche per certi aspetti piuttosto stereotipata.

Abbandonata la basilica, durante un momento di riposo sotto i grandi alberi del cortile, la giovane riflette sulla gente di Fonni. Immagina un'altra stagione, «figuriamoci il quadro di questo cortile nei giorni di festa, quando la primavera scioglie le nevi del Gennargentu» (ibidem) e

sotto il noce brillante e fremente di passeri, vedo il circolo delle belle donne e degli uomini fieri che danzano il ballo sardo a ritmo di quel motivo malinconico che non è più la cantilena barbara dell'uomo primitivo, ma non è ancora la cadenza di un suono, dirò così incivilito (ibidem).

In questo passo vediamo come Deledda, già da questa primissima fase della sua parabola narrativa, combina con grande maestria la descrizione di persone e ambienti (*Tipi e paesaggi sardi*, appunto), capacità che svilupperà nel corso del suo apprendistato e che darà vita alle sue migliori storie: la perfetta sintonia fra

condizione climatica, stati d'animo dei protagonisti e mutazioni cromatiche sono infatti le principali caratteristiche delle più riuscite rappresentazioni deleddiane.

Per conferire al testo, che inizialmente negli intenti dell'autrice doveva essere una semplice cronaca di un viaggio, una certa credibilità, Deledda si premura di arricchirlo di notizie storiche e geografiche, servendosi dello studio del Della Marmora, di cui in questo passo riporta, ad esempio, la descrizione accurata del grande monolite chiamato *Pedra Longa* (pietra lunga), che si trova vicino al centro di Mamojada:

questo monolite in granito, ora abbattuto e tagliato in tre pezzi da ricercatori di tesori, aveva più di sei metri di lunghezza, ed era fiancheggiato da altre due pietre, però meno elevate di questa, e non travagliate. Queste tre specie di Menhir si trovano collocate in una specie di area circolare, lastricata con grosse lapidi, ed attorniata da piccole pietre infisse in terra, che formavano una specie di Témenos. In poca vicinanza si trova un nuraghe in gran parte distrutto (TPS, pp. 237-238).

L'escursione continua con la visita, alle quattro di mattina, della catena montuosa più importante dell'isola il Gennargentu. «La nostra carovana è composta da sei persone: tre uomini e tre donne, su cavalli piccoli, pazienti e abituati ai sentieri montuosi» (TPS, p. 245). Ritorna la natura che le si propone in maniera quasi violenta: «una vegetazione bassa e lussureggiante, di una freschezza e di una fragranza indicibile» (ibidem) ed ancora «rivoli d'acqua azzurra di una delicatezza stupenda che sembrano *finire* il quadro» (ibidem).

Si dirigono verso il *Monte Spada* a toccare la più alta vetta dell'isola, il famoso *Bruncu Spina*, da dove «gran parte dell'isola è già sotto i nostri occhi e il

paesaggio assume una ricchezza autunnale, d'una dolcezza e d'una purezza maestosa» (TPS, p. 247).

A questo quadro meraviglioso si aggiungono «bellissimi puledri» (ibidem), «grandi avvoltoi» (ibidem), «qualche aquila reale» (ibidem) e i mufloni suggeriscono alla scrittrice «i versetti del Nietzsche' rimati dal D'Annunzio» (ibidem).

Il viaggio sta volgendo a termine e, rientrata al Rifugio, la comitiva riposa prima di ripartire «con salve di fucili» (TPS, p. 252) e «grida di “Evviva Nuoro”» (ibidem).

Questo resoconto mette in luce aspetti interessantissimi non solo della 'prima Deledda', ma anche di molti temi che verranno ripresi, elaborati e utilizzati dalla scrittrice nelle opere della maturità.

Non si possono tacere certe ingenuità o alcuni eccessi, ma è evidente che in questo testo si intravedono tutte le premesse di una scrittura che, forgiandosi poco a poco, darà vita ad una prosa più equilibrata e consapevole .

Ho sottolineato gli aspetti e i passi a mio parere più significativi, dai quali emergono i temi costanti della narrativa deleddiana. Primo fra tutti quello del viaggio, sia fisico che, soprattutto, intellettuale: una commistione di fatti tra storia e leggenda, tra realtà e mito, dove la scrittrice si muove con estrema destrezza.

Anche in questo testo Deledda ci propone un “viaggio” nella lingua sarda.

Come già ricordato, nonostante la recente unificazione, (1870), l'Italia era ancora un insieme di regioni diversissime per storia e cultura, dove i dialetti continuavano ad essere l'unico veicolo di comunicazione. Per quanto riguarda la Sardegna, pur essendo sotto il dominio dei Savoia già dal 1720, si contraddistingueva

per la persistenza di tradizioni e costumi spagnoli e per l'utilizzo del sardo come mezzo di espressione orale e scritta, argomento già sviluppato nel primo capitolo.

Ricordiamo che la scrittrice apprende l'italiano come una seconda lingua e spesso gli errori sintattici e grammaticali, criticati fortemente ed attribuiti alla sua formazione di autodidatta, non sono altro che il riaffiorare della lingua madre, il sardo. In questo testo che, come detto in precedenza, era stato concepito per un pubblico 'italiano', emerge il fatto che Deledda senta la lingua sarda come 'altra': scrive in corsivo le parole della sua lingua per evidenziarne anche visivamente la diversità e in quasi tutti i casi ne spiega poi al lettore il significato, fra parentesi con una perifrasi in italiano. Riporto alcuni esempi: «...sugli spiazzzi, seduti sulle *istradas* (sedili di pietra) si vedono gruppi di paesani e di vecchi patriarcali» (TPS, p. 229). «...ho ancora il ronzio melanconico delle *leonaddas* (specie di flauto primitivo, composto di varie canne)» (TPS, p. 231). «Per il popolo *domos de janas*, sarebbero preistoriche abitazioni di un popolo di fate nane, come i *nuraghes* sarebbero abitazioni di giganti» (ibidem). «Presso il cadavere sta un fucile (...) una *leppa* lunga 43 centimetri (una specie di spadino) con un doppio taglio di otto centimetri» (TPS, p. 233), «(...) appaiono avvallamenti selvaggi, coperti di olivastri, campi mietuti, muri di *tancas* infinite» (TPS, p. 235). La parola *tanca* è l'unica che Deledda non si sente di dover spiegare: grazie a lei entrerà a far parte della lingua italiana ad indicare «in Sardegna, appezzamento di terreno³⁰⁴».

Ritorniamo per un momento a parlare della Natura, che è decisamente il tratto più interessante di questo resoconto. La grande intuizione della scrittrice è stata quella di convertire questo variegato ventaglio di immagini nel primo grande protagonista della sua narrativa:

³⁰⁴Devoto, G. – Oli, C., *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1994, p. 1939.

(...) i meravigliosi tramonti di Roma scoloriscono, nel mio ricordo, davanti a quest'immenso orizzonte d'un rosso-fragola inverosimile, ove galleggiano, come lontane isole lucenti, lunghe nuvole d'oro dalle quali s'erge un perfetto miraggio di boschi solitari, immobili nello splendore del tramonto (TPS, p. 244).

L'elemento naturale diventa fattore costitutivo di gran parte dell'opera deleddiana, nonché indispensabile 'canale poetico' anche per la trasmissione dei sentimenti umani: «pare che invece del cielo, sulla nostra testa si stenda un mare rumoreggiante. E questa illusione, unita all'impressione del vastissimo panorama sul quale gli occhi regnano, dà una specie di ebbrezza cosciente, che soddisfa l'anima» (TPS, p. 250).

Dopo due anni di permanenza nella capitale la *grande signora continentale* (il corsivo stavolta ha chiaramente una, funzione ironizzante) riconosce il suo 'debito' verso la Sardegna e, in particolare, proprio verso i paesaggi dell'isola, in una lettera del 5 gennaio del 1902 pubblicata poi sul *Corriere della Sera* scrive:

Ho vissuto coi venti, coi boschi, con le montagne; ho guardato per mesi e per anni il lento svolgersi delle nuvole sul cielo sardo; ho mille e mille volte appoggiato la testa ai tronchi degli alberi, alle pietre, alle rocce, per ascoltare la voce delle foglie, ciò che dicevano gli uccelli, ciò che raccontava l'acqua corrente; ho visto l'alba il tramonto il sorgere della luna nell'immensa solitudine delle montagne; (...) e così si è formata la mia arte³⁰⁵.

Grazia Deledda in questo testo si è dedicata a un'operazione di "traduzione culturale", non sappiamo fino a che punto inconsapevole.

³⁰⁵«Tipi e paesaggi sardi» in *Tradizione e personaggi leggendari...* op. cit., p. 49.

Questa traduzione è avvenuta in due direzioni: a livello testuale e linguistico, ma anche a livello di struttura narrativa e contenuti. I lettori di questo testo diventano spettatori della differenza culturale attraverso lo sguardo straniante dell'autrice che propone una visione della Sardegna endogena ma contemporaneamente anche esogena.

Quest'operazione si attua con forme diverse, quella più evidente in questo testo è rappresentata dalla compresenza del sardo e dell'italiano. La scrittrice si eleva a ruolo di mediatrice non solo linguistica, ma anche e soprattutto culturale, forte di quel duplice sguardo, interno ed esterno, che le consente di rendere possibile tale la mediazione.

2.4. Scelte linguistiche e di stile

Non sono del tutto esaustivi gli studi che riguardano la lingua di Grazia Deledda, spesso e volentieri etichettata sbrigativamente come «cattiva» e priva di uno stile. Giuseppe Dessì³⁰⁶ parlava di «forma sommaria e sciatta» e di «sgrammaticature ed improprietà» ed Emilio Cecchi riteneva che la lingua della scrittrice di Nuoro fosse «comune e piuttosto spampanata³⁰⁷» per lo meno nella fase iniziale della sua produzione.

I giudizi dunque sono perlopiù negativi: M. G. Secci ha elaborato una sorta di classificazione di molti termini dialettali e di sardismi presenti nella lingua deleddiana, giudicandoli come «imperfezioni linguistiche» dovute alla «scarsa cultura personale» della scrittrice, pur aggiungendo che, la maggior parte di esse, sono ascrivibili al tipo di italiano che parlano comunemente i sardi». Secondo Tanda e Dessì, la forte influenza del sardo («troppo eterogeneo ed inassimilabile all'italiano») deve essere interpretata non “espressivamente” ma come mera “funzione decorativa”.

Cristina Lavino³⁰⁸, invece, ha tentato di abbattere questi luoghi comuni che, tuttora, persistono sul cattivo utilizzo della lingua italiana da parte di Grazia Deledda. Ha preso come campione sette romanzi, tra i più noti pubblicati fra il 1903 ed il 1937. Con esempi concreti dimostra che la funzione complessiva dei sardismi «tesi a riprodurre mimeticamente le ‘cadenze’ del mondo narrato (soprattutto quando i personaggi vengono fatti parlare direttamente), permette di ascriverli

³⁰⁶ Cfr. Dessì, G., «Il verismo di Grazia Deledda», in *L'orto*, 1938, pp. 35-45.

³⁰⁷ Cfr. Cecchi, E., *Romanzi e novelle*, a cura di Emilio Cecchi, Milano, Mondadori, 1969.

³⁰⁸ Cfr. Lavino, C., *Narrare un'isola: lingua e stile di scrittori sardi*, Milano, Bulzoni, 1991, pp. 91-109.

immediatamente (nella maggior parte dei casi) ad una scelta consapevole della scrittrice³⁰⁹».

Si tratta di conferire una certa patina ‘sarda’ al parlato di personaggi che, dobbiamo immaginare, parlassero questa lingua: una controprova del fatto che i sardismi siano per lo più intenzionali si può ricavare dall’analisi linguistica di romanzi non ambientati nell’isola, in cui i sardismi non potrebbero essere giustificati da intenti mimetici. In *Annalena Bilsini*, ambientato nella Pianura Padana, subentra semmai qualche forma linguistica settentrionale e vi si trovano solo due sardismi, che possiamo di certo considerare come inconsapevoli.

La domanda che si pone Cristina Lavinio è lecita: può essere che l’ormai radicato giudizio negativo sulla lingua deleddiana non sia invece generato da una non conoscenza del critico rispetto alle parlate sarde? Cioè: è possibile che alcune forme siano state interpretate come scorrette e non riconosciute come espressioni marcate di una realtà regionale?

La stessa studiosa tenta di confutare anche la tesi, ampiamente diffusa, del cattivo stile deleddiano, diretta conseguenza della “cattiva” lingua. La comparazione delle varianti dei testi però ci dimostra il contrario.

Grazia Deledda è intervenuta sulle sue opere in maniera costante e certosina: ha modificato, corretto e limato anche testi non inediti in vista di una riedizione. Ottimi esempi sono il romanzo *La via del male*, di cui la prima edizione del 1896 risulta essere ben distante dalle successive del 1906 e del 1916, e *Dopo il divorzio*, dove la portata della modifica si vede già dal titolo che nella edizione successiva diventa *Naufraghi in porto*. L’analisi puntuale di tutte le modifiche subite dalla prima

³⁰⁹*Ibidem.*

edizione del romanzo sfociata a diciotto anni di distanza in *Naufraghi in porto*, conduce all'individuazione di oltre tremila varianti locali che incidono innanzitutto sulla estensione del testo: la versione del 1920 è più breve della prima, dal momento che spesso la correzione consiste nell'eliminazione non solo di singole parole ma di interi periodi. Questo tipo di operazione giova in maniera evidente al testo, che diventa linguisticamente più scorrevole, nonostante la caratteristica costruzione paratattica (derivante in gran parte dalla trasposizione dalla tradizione orale a quella scritta) resta piuttosto predominante.

Anche le traduzioni ci offrono motivi di riflessione per quanto riguarda lo stile: in particolare quelle in francese, quasi tutte ad opera di Georges Herelle, sembrano tendere a scelte linguistiche che smorzano i toni in modo de-enfatizzante rispetto all'italiano.

L'attenzione della scrittrice per le varie forme della tradizione orale è attestata in più occasioni; tuttavia sarebbe errato considerare il racconto orale, pur nella sua varietà, come unico modello generatore della narrativa deleddiana. Come ripetuto più volte, Grazia Deledda è stata una lettrice vorace sia di narrativa italiana, che di quella straniera a lei contemporanea, e tende a utilizzare alcune delle modalità più innovative, come il discorso indiretto libero, sebbene in momenti particolarmente drammatici preferisca utilizzare il diretto libero. Numerosi sono poi i brani nei quali le descrizioni paesaggistiche appaiono filtrate dal punto di vista, se non dalla voce dei vari personaggi: entrano in consonanza con i loro particolari stati d'animo e si collocano su un piano diverso da quello meramente esteriore e decorativo sul quale vengono solitamente considerate.

Può insomma, essere interessante sottoporre a verifica dei giudizi correnti la lingua e lo stile di Grazia Deledda, mediante un'analisi puntuale della sua produzione, da vedersi in progressione, nel suo sviluppo diacronico.

È importante ricordare che lei stessa, consapevole soprattutto agli esordi dei limiti della propria scrittura, intraprese una sorta di viaggio alla ricerca di un miglioramento progressivo della sua lingua e del suo stile. Per raggiungere questo obiettivo (reso ancora più arduo dalla particolare situazione linguistica di scrittrice sarda, bilingue) fu senz'altro decisiva l'azione di autocritica che Grazia Deledda non risparmiò mai ai suoi lavori e che consentì il passaggio da una lingua acerba ad una lingua più matura e consapevole.

Come dimostrato da molti studi³¹⁰, la maggior parte delle opere deleddiane presenta due sistemi linguistici che si alternano e talora si completano: il sardo (nella sua "varietà" nuorese) e l'italiano.

Per quanto riguarda l'utilizzo dei sardismi, come sottolineato da Cristina Lavino, è necessario prenderne in considerazione «le funzioni assolute di volta in volta da tali espressioni all'interno dei testi deleddiani³¹¹» e, come potremo osservare anche dallo studio dei testi che esamineremo nel capitolo successivo, si evidenzierà il fatto che essi siano limitati alle opere ambientate in Sardegna. Da ciò si deduce che l'uso dei sardismi da parte della scrittrice è tutt'altro che ingenuo ed inconsapevole.

Per ciò che concerne l'italiano, invece, nonostante la persistenza di diverse imprecisioni, nel corso degli anni risulta diventare progressivamente più fluido e

³¹⁰Cfr. Mortara Garavelli, B., «La lingua di Grazia Deledda», in AA.VV. *Grazia Deledda nella cultura...*, op. cit., 1986, pp. 115-132.

³¹¹Lavinio, C., *Narrare un'isola*, op. cit., 1991, p. 95.

frutto di quel lavoro di ricerca di commistione fra codici linguistici diversi di cui si è parlato in precedenza.

Diversi studi³¹² hanno lo scopo di dimostrare proprio la portata di questa “attività autocorrettoria”, attraverso la comparazione tra le varie stesure di una stessa novella. Le modifiche sono di tutti i tipi: frequenti sono le semplici sostituzioni di sostantivi, aggettivi o tempi verbali, altrettanto consuete sono però modifiche più complesse come soppressioni o aggiunte di intere frasi e periodi. Queste operazioni sono la dimostrazione dell’accuratezza con la quale la scrittrice ricontrollava i suoi testi per renderli migliori sotto tutti i punti di vista: da quello espressivo e contenutistico a quello più strettamente linguistico³¹³.

Fino agli anni ’70 e ’80, la critica non aveva tenuto conto di questo intenso lavoro di revisione che Deledda operava costantemente sui suoi testi e, anzi, circolava la convinzione che “non fosse solita rivedere il proprio lavoro”: grazie al confronto della varianti però, si è potuto verificare che invece questa revisione c’è stata sia da un punto di vista formale che contenutistico.

Anche i più impercettibili cambiamenti (di punteggiatura, ad esempio) esprimono una volontà precisa di migliorare il testo: individuare la ragione di questi interventi testuali piuttosto evidenti, corrisponde anche a entrare nell’officina (privata) dell’autrice.

Generalmente questa attività di correzione e riesame dei testi segue dei criteri variabili a seconda delle necessità e delle esigenze che impone la narrazione stessa. Sono tuttavia riscontrabili delle costanti.

³¹²Cfr. Pittau, M., «La questione della lingua in Grazia Deledda», in AA.VV. *Atti del Convegno nazionale di studi deleddiani...*, op. cit., pp. 155-174.

³¹³Cfr. Muroni, I., *Le varianti redazionali delle novelle deleddiane*, 1998, (tesi di laurea).

I principali obiettivi che persegue la scrittrice sono la ricerca: 1) di semplicità e di chiarezza espositiva, (quindi la scelta di prendere le distanze da una lingua “dalle iniziali tentazioni di eleganza dannunziana” e da una narrazione esageratamente articolata da un punto di vista sintattico) 2) di precisione e proprietà lessicale (cioè l'utilizzo di termini appropriati e non generici) 3) di una essenzialità espositiva (tramite una “drastica potatura del discorso”).

Grazie anche alla progressiva “appropriazione di strumenti critici e narrativi”, frutto di esperienze culturali, soprattutto i testi ripresi a distanza di anni, mostrano dei risultati soddisfacenti, dove Deledda raggiunge quegli obiettivi che si era preposta con l'azione di autocorrezione.

Un altro aspetto non trascurabile è l'autocorrezione, intesa anche come ricerca di un proprio stile, con lo scopo comune a qualunque artista di raggiungere la conquista di una propria originalità espressiva: partendo da modelli della letteratura italiana e straniera la scrittrice se ne allontana progressivamente conseguendo una personale misura stilistica.

CAPITOLO III

Analisi testuale: studio di dieci novelle

Si è deciso di prendere in esame una serie di novelle che a nostro parere descrivono significativamente la parabola narrativa di Grazia Deledda.

Dopo uno spoglio accurato del *Corriere della Sera*, negli anni in cui Deledda vi collaborò, si sono individuate alcune novelle mai più ripubblicate, escluse, per qualche ragione, dalle raccolte di cui si è detto sopra. Si è pensato dunque di utilizzarle come oggetto di analisi di questo studio soprattutto per la loro “originalità”, dato che non essendo mai più apparse (perlomeno nella stessa forma) in nessun altro testo oltre il quotidiano milanese, non sono state mai studiate.

Analizzeremo i testi seguendo un ordine cronologico in modo da mettere in luce le differenze tematiche e la crescita stilistica nel corso del tempo, e divideremo questo capitolo in due paragrafi. Il primo prenderà in considerazione i testi che da racconti sono diventati romanzi o che presentano differenze tra l’edizione sul quotidiano e la successiva riedizione in volume; il secondo paragrafo sarà invece dedicato alle novelle uscite esclusivamente nel *Corriere della Sera*.

Lo studio prenderà in considerazione diversi elementi tra i quali ad esempio l’incidenza dei motivi autobiografici, tradizionali e folkloristici legati al “mondo sardo”; il progressivo allontanamento dai temi strettamente legati alla Sardegna e descrizione di nuovi paesaggi (il mantovano, Roma, Cervia ecc.) e la presenza della meta-narrativa e del meta-racconto che coincide anche con il ritorno delle tematiche sarde sotto forma però di rievocazione e ricordo.

I testi che prenderemo in esame sono:

- 1) *Il fiore caduto* (apparsa il 16 maggio 1912)
- 2) *L'amico* (apparsa il 24 settembre 1912)
- 3) *La morte e la vita* (apparsa il 24 luglio del 1913)
- 4) *Ritratto di contadina* (26 gennaio 1926)
- 5) *L'uomo del nuraghe* (9 settembre 1934)
- 6) *Pane quotidiano* (12 agosto 1935)
- 7) *Agosto felice* (30 agosto 1935)
- 8) *Il primo volo* (19 settembre 1935)
- 9) *Pane casalingo* (19 gennaio 1936)
- 10) *Il Battesimo d'Adamo* (*La Lettura* aprile-maggio 1902)

3.1. Analisi variantistica: dalla novella al romanzo. *La morte e la vita, Ritratto di contadina, Il primo volo e Agosto felice.*

È cosa risaputa che molti scrittori hanno utilizzato le proprie novelle per testare argomenti e temi che sarebbero poi sfociati in romanzi; un esempio di questa consuetudine è *Ricostruire* pubblicato da Luigi Pirandello il 30 gennaio 1915 nella rivista *Sapientia*, che si può perfettamente considerare un'anticipazione di *Uno nessuno centomila*³¹⁴.

Anche Grazia Deledda si servì di alcune novelle, tramutandole, con le dovute modifiche in parte di romanzi (e come vedremo, viceversa). Sono tre i casi in cui partendo da un motivo già pubblicato sotto forma di racconto per la terza pagina del *Corriere*, la scrittrice di Nuoro sviluppa una storia più complessa all'interno della quale, la novella diventa un episodio o in certi casi un vero e proprio capitolo.

Si è deciso di riportare le due versioni per consentirne innanzitutto un confronto a livello visivo e successivamente commentare e analizzare similitudini e differenze.

³¹⁴Cfr. Aste, M., *La narrativa di Luigi Pirandello*, Madrid, Porrúa, Turanzas, 1979.

La morte e la vita
(C.d. S. 24 luglio 1913)

La luce della finestra della moribonda illuminava la siepe e attraverso la porta aperta dello stazzo si vedevano i ragazzini raccolti attorno al focolare acceso, insolitamente silenziosi, storditi dall'avvenimento misterioso che si svolgeva nella loro casa. Mikali entrò, sedette come un tempo in mezzo a loro domandando sottovoce: - Ebbene:

Zia Battista muore; sta zitto,

- rispose il più grandetto; e il più piccolo, con gli occhi rotondi verdognoli nel visetto nero scomposto da un terrore arcano, gli si aggrappò alle ginocchia e si rizzò mormorandogli all'orecchio:

- C'è il frate.

Un bisbiglio sorse dal circolo dei bambini, tosto represso dal comando energico del grandetto.

- Zitti! V' ho detto zitti!

Mikali taceva anche lui, in mezzo al loro, gigantesco sullo sfondo della sua ombra che si oscurava tutta una parete; e non desiderava di rivedere Battista ma pensava al tempo non lontano in cui sedevano assieme anch'essi bambini sulla pietra di quello stesso focolare. I ragazzini che gli stavano adesso attorno erano venuti tutti dopo, ed egli ricordava di averli veduti uno dopo l'altro nel canestro ove li deponevano appena nati: e come lui e Battista, orfani e servi in quella casa, ogni volta si rallegravano per l'arrivo di un «bambino nuovo» che portava un po' di biscotti e di bevande dolci nello stazzo solitario.

Le colpe altrui
(Treves, 1915)

La luce della finestra della *malata* illuminava la siepe; attraverso la porta aperta dello stazzo si vedevano i ragazzini raccolti attorno al focolare acceso, insolitamente silenziosi, storditi dall'avvenimento misterioso che si svolgeva nella loro casa. Mikali sedette come un tempo in mezzo a loro domandando sottovoce:

- Ebbene?

- Zia Battista muore; sta zitto! - rispose il più grandetto, *quello che un tempo gli portava i messaggi di Vittoria*; e il più piccolo, con gli occhi rotondi verdognoli *spalancati* nel viso nero *pieno di* un terrore arcano, gli si aggrappò e si rizzò mormorandogli all'orecchio: - C'è il frate!

Un bisbiglio sorse dal circolo dei bambini *taciturni*, tosto represso dal comando energico del grandetto:

- Zitti! V' ho detto zitti! Mikali *rimase* in mezzo al loro, gigantesco sullo sfondo della sua ombra che oscurava tutta una parete; e non desiderava di rivedere Battista, ma pensava al tempo non lontano in cui sedevano assieme anche essi bambini sulla pietra di quello stesso focolare. I ragazzini che gli stavano adesso *intorno* erano venuti tutti dopo; egli ricordava di averli veduti uno dopo l'altro nel canestro ove li deponevano appena nati, e come lui e Battista, ogni volta si rallegravano per l'arrivo di un «bambino nuovo» che portava un po' di biscotti e di bevande dolci nello stazzo solitario.

La sua fantasia lavorava: visioni incerte apparivano e sparivano come le ombre sulle pareti: ecco un letto di legno con le coltri disfatte; c'è sopra una donna che soffre; è Battista che muore, è Vittoria, la moglie di lui che sta per partorire. Nel canestro sopra la cassa, fra pannolini caldi e bianchi come piume di colombo si agita un neonato nudo tutto rosso ancora insanguinato, con la testa grossa coperta da lanuggine scura e gli occhi gonfi chiusi eppure già piangenti: è uno dei bambini dello stazzo...o forse è suo figlio: egli non sa bene, ma si turba pensando come si nasce, come si muore, fra il sangue e le lagrime; e si sente sempre più commosso dai ricordi, dalle speranze, dai bisbigli dei ragazzini spauriti, dall'idea che il frate sta lassù nella cameretta della povera Battista per raccoglierne l'anima pura, come la «maestra di parto» raccoglierà nella camera di Vittoria sua moglie il loro bambino appena nato.

-È meglio che Battista muoia,
- pensa, chinando il viso sulle mani, mentre i ragazzini lo guardano e come vinti dal suo esempio, appoggiando uno sulla spalla dell'altro le testine melanconiche.

-Se stava sana ci sedevamo ancora e ci amavamo ancora e cadevamo in peccato mortale. Le donne son tutte donne...io le conosco...sono deboli, sono nate per peccare, povere loro! Ma Battista no...lei no...non era nata per essere come le altre: e il Signore se la riprende per questo. Ella era senza malizia, era innocente, non

La sua fantasia lavorava; visioni incerte apparivano e sparivano come le ombre sulle pareti: ecco un letto di legno con le coltri disfatte, e sopra una donna che soffre; è *Battista*, è *Vittoria*, è *zia Sirena*?...Nel canestro sopra la cassa, fra pannolini caldi e bianchi come piume di colombo, si agita un neonato tutto rosso, ancora insanguinato, con la testa grossa coperta da *lanugine* scura e gli occhi gonfi, *ancora* chiusi eppure già piangenti...*Sì solo il pianto può aprirgli le palpebre: per questo pare provi gusto a piangere...* È uno dei *bimbi* dello stazzo? È suo figlio? Egli non sa bene, ma si turba pensando come si nasce, come si muore, fra il sangue e le lagrime; e si sente sempre più commosso dai ricordi, dalle speranze, dai bisbigli dei ragazzini spauriti, dall'idea che il frate sta lassù nella cameretta della povera Battista per raccoglierne l'anima pura, come la «maestra di parto» raccoglierà nella camera di Vittoria sua moglie il loro bambino appena nato.

-È meglio che Battista muoia,
- pensa, chinando il viso sulle mani, mentre i ragazzini lo *fissano* e come vinti dal suo esempio, appoggiando uno sulla spalla dell'altro le testine melanconiche.

-Se stava sana ci sedevamo ancora e ci amavamo ancora e cadevamo in peccato mortale. Le donne son tutte donne...io le conosco...sono deboli, sono nate per peccare, povere loro! Ma Battista no...lei no...non era nata per essere come le altre. Il Signore se la riprende per

sapeva neppure baciare. Sono stato io il maligno...io che l' ho tentata e poi l' ho abbandonata...io che ho l'anima nera come il carbone e faccio diventare nero tutto quello che tocco...

Un sospiro profondo gli gonfiò il petto, e d'un tratto i bambini intorno videro una cosa straordinaria: dalle dita di lui cadevano nel focolare grosse gocce che al riflesso della fiamma parevano di sangue, e il petto possente di lui, stretto dal velluto turchino del giubbone si sollevava e si abbassava come un'onda.

questo...Ella, *no, non sapeva neppure baciare...come le altre... era senza malizia... Il maligno ero io ...perché l'uomo nasce con la malizia...Io che ho l'anima nera come il carbone, io che sono pieno di vizi e di peccati e faccio diventare nero tutto quello che tocco... Un sospiro profondo gli gonfiò il petto; i suoi pensieri, come nubi correnti, mutarono colore. - E tutti moriamo, sì, ha ragione mia madre...Ma io voglio partire prima; s'accenda il mondo, ma voglio partire e guadagnarmi un patrimonio. Allora, quando lavorerò sul mio, la malia che pare mi opprime si scioglierà; e dirò a Vittoria: «Moglie mia, col patrimonio rubato facciamo celebrare tante messe per le anime loro: col mio possiamo vivere bene e in pace». Allora tutto cambierà, io non andrò più alla bettola e le carte mi sembreranno ciò che sono, le mani del demonio, e gli occhi delle donne non mi affascineranno più...Vittoria, moglie mia, un uomo come me non deve vivere sulla roba usurpata...Vittoria mia, Vittoria mia...*

Il pensiero di lei lo rompeva di tristezza angosciosa; il ricordo delle parole sanguinanti di lei non lo abbandonava, no, ed anzi ne serbava un'umiliazione ardente; ma era l'umiliazione, era l'affanno nostalgico del bambino percosso e scacciato dalla madre e che ha bisogno di ritornare a lei per consolarsi. A poco a poco i bambini raccolti intorno videro una cosa straordinaria: dalle dita di lui cadevano nel focolare grosse gocce che al riflesso della fiamma parevano di sangue, e il petto possente di lui, stretto dal

velluto turchino del giubbone si sollevava e si abbassava come un'onda.

- Zio Mikà! Zio Mikà! Perché piangete?

È morta zia Battista? Ma il dolore di lui, invece di imporsi ai bambini, parve scuoterli dal loro stupore; due si guardarono e scoppiarono a ridere; gli altri tentarono di imitarli. Si frenarono perché sull'uscio, seguito dalla padrona di casa che gli teneva alto un lume sul capo, apparve il frate. Vedendo l'uomo forte che piangeva in mezzo ai bambini ridenti, la donna e il frate credettero che anche Vittoria stesse male e ne chiesero notizia. Allora Mikali ebbe vergogna delle sue lagrime e mentì.

- Sì, Vittoria sta male. Sono qui per pregare il frate a venire da lei.

Ma quando furono nel cortile e rivide la finestra illuminata della morente si accorse che non aveva neppure domandato notizie di lei.

- Come sta? chiese il frate che gli camminava dietro zoppicando e guardando per terra.

-Non passa la notte, ma è tranquilla, come un uccellino malato nel nido. È diventata piccola piccola ma non ha più viso, più corpo, non ha che gli occhi ove l'anima s'è raccolta come l'allodola sulla cima azzurra della rupe per spiccare il volo. Sia lodato Dio.

La sua voce risuonava nel silenzio notturno della brughiera.

- Sì, se ne va tranquilla: è come l'emigrante che fa il viaggio di ritorno col sacco pieno d'oro.

A queste parole Mikali trasalì e di fermò: erano arrivati allo stradone e egli s'era già pentito d'aver condotto via il frate mentre Battista poteva morire da un momento all'altro e aver bisogno di lui. -Frate, -disse attirandolo davanti al paracarri, -mia moglie non sta male e può fare anche

- Zio Mikà! zio Mikà! Perché piangete?

È morta zia? - *domandò il maggiore dei fratellini. E il dolore di lui, invece di imporsi ai bambini, parve scuoterli dal loro stupore; due si guardarono e scoppiarono a ridere, gli altri tentarono di imitarli. Frate Zironi apparve sull'uscio, seguito da Maria Luisa Zoncheddu che gli teneva alto un lume sul capo; e vedendo l'uomo forte che piangeva in mezzo ai bimbi ridenti credette, poiché l'avevano già avvertito di recarsi allo stazzo Zanche, che Vittoria anche lei stesse per morire.*

-Mikali, - disse curvandosi su di lui,- coraggio; sarà niente, andiamo!

Zia Maria Luisa, nonostante l'angoscia che la premeva, s'informò dello stato di Vittoria e se c'era pericolo e se avevano chiamato il dottore. Allora Mikali parve svegliarsi dal suo incubo; ebbe vergogna delle sue lacrime e mentì.

-Sì, Vittoria sta male. Sono qui per pregare il frate a venire da lei. Quando fu nel cortile e rivide la finestra illuminata della morente si accorse che non aveva neppure domandato notizie di lei.

- Come sta? chiese il frate che gli camminava dietro zoppicando e guardando per terra. - Non passa la notte, ma è tranquilla, è là nel suo lettuccio come un uccellino malato nel nido. È diventata piccola piccola; non ha più viso, più corpo, non ha che gli occhi ove

a meno di voi. Sono io che sto male; vi ho chiamato per questo, per chiedervi un consiglio: io voglio partire, voglio andare in America!

-E ti pare adesso l'ora di parlare di questa cosa?

-Mi pare sì, -disse Mikali con prepotenza.

-Io voglio partire, e giusto voi dovete dirlo a mia moglie. Io non posso più vivere così. Non posso. Esco di casa alla mattina con l'intenzione di accudire ai fatti nostri e come una mano mi spinge altrove. Vado alla bettola perché non so dove andare...Mi hanno fatto qualche malia; e quando sono con mia moglie non posso dirle parole buone ci guardiamo come nemici mentre sappiamo di volerci bene. Anche stasera abbiamo litigato e mi ha cacciato fuori di casa...perché la casa è la sua...Sono i peccati miei che stanno in mezzo a noi; e questa povera Battista che se ne va per colpa mia... Io dunque voglio partire, e voi mi aiuterete e mi benedirete col libro del Vangelo, prima che io parta, perché sono maledetto e ho paura di affondare col bastimento e tutto...

-Mikali...non è ora, questa. Aspetta, ne riparleremo.

-Ah, no, è inutile, io da stanotte non torno più a casa e voi dovete convincere mia moglie. La sua voce era minacciosa, e il frate si palpava inquieto le braccia entro le maniche.

- Avete inteso? Voglio cominciare una nuova vita: sono nauseato dei vizi e delle donne.

l'anima s'è raccolta come l'allodola sulla cima azzurra della rupe per spiccare il volo...Sia lodato Dio... La sua voce, per quanto lieve, risuonava nel silenzio notturno della brughiera; egli camminava guardando il buio, ma la visione della cameretta dove si volgeva il gran mistero, la cameretta bianca e nuda arrossata appena dal chiarore della lampada come dalla luce del tramonto, gli stava sempre davanti. Continuò sottovoce: - È là, bianca come la luna che sta per tramontare; ma capisce perfettamente il suo stato ed è contenta; non ho mai veduto una creatura più contenta; è come la serva che torna a casa col suo peculio che le permetterà di vivere libera; è come l'emigrante che torna col sacco pieno d'oro guadagnato onestamente. A queste parole Mikali trasalì e di fermò: erano arrivati allo stradone e egli s'era già pentito d'aver condotto via il frate mentre Battista poteva morire da un momento all'altro, ma si vergognava di confessare la sua debolezza. Una volta tanto, però, sentiva il bisogno di dire a qualcuno la sua pena. A chi meglio di frate Zironi? Frate Zironi per lui non era un uomo; era qualcosa di più e di meno; cespuglio a cui a cui ci si aggrappa scivolando giù lungo la china; il bastone raccattato per strada, la pietra ove ci si siede stanchi, il lume lontano nella notte; era il confessore di cui, passata l'ora dell'abbandono, ci si può anche burlare.

-Frate Zirò, -disse attirandolo davanti al paracarri, -vi ho fatto venir qui perché devo dirvi una cosa; ma poi tornate subito là, dalla meschina che può aver

bisogno dell'opera vostra. Mia moglie non sta male e può aspettarvi. Io dunque devo dirvi...devo domandarvi un consiglio... Io voglio partire; voglio andare in America! Il frate alzò il viso e vide gli occhi di Makali luccicare nell'ombra: lo credette ubbriaco. -E ti pare adesso l'ora di parlare di queste cose?-Mi pare, sì, -disse Mikali. Io voglio partire appena mia moglie sta bene. E voi appunto dovete parlarne a Vittoria. Essa si confesserà con voi: voi le dovete dire: «Vittoria, tu e Mikali vivete nell'errore, con la roba usurpata e state in discordia perché, certo, Bakis Zanche nel mondo di là si arrovela sapendo che lo avete ingannato». Egli non avrebbe lasciato la sua roba a Vittoria se avesse conosciuto la verità, come non l'ha lasciata a me perché scontassi il peccato di mia madre. Dopo tutto era roba sua, non nostra, e lui era il solo padrone. E noi, frate Zirò, io e mia moglie, sentiamo come un peso; la pietra del peccato ci divide. Per questo io voglio andare in cerca di un po' di fortuna. Il frate sedette sul paracarri, pensieroso. Che fare? Ricordava che ogni volta che s'era intromesso negli affari di Zanche, aveva sbagliato: sbagliato nel respingere Andrea dal convento, sbagliato nel consigliare il matrimonio di quei due. Tuttavia, un po' per amor proprio, un po' per timore di dare nuovamente un consiglio errato, tentò di convincere Mikali a togliersi di testa la sua idea. -Ma se son io, Mikali, che per primo ho incoraggiato Vittoria a seguire la sua inclinazione?Era un atto di giustizia che ella doveva

compiere; tu, piuttosto, cerca di evitare i veri peccati; lascia il vino e le donne; lavora qui, ch  se vuoi hai en pi  da lavorare che in America.

- Non posso! Esco di casa al mattino con l'intenzione di accudire ai fatti nostri e come una mano mi spinge altrove...Quando entro in casa o attraverso la vigna o la tanca sento sempre quella mano...Vi dico,   lui,   lui che mi scaccia. Mi hanno fatto qualche malia e quando sono e quando sono con mia moglie non posso dirle parole buone ci guardiamo come nemici mentre sappiamo di volerci bene. Io devo andare: anche stasera abbiamo litigato e lei mi ha cacciato di casa: certo anche lei   sobillata dallo spirito di lui che non pu  vederci in pace...Sono disperato, frate Zir ! Se uomo disperato c' , quello sono io! Ecco che anche questa (accenn  alla finestra illuminata della morente) se ne va, e dicono per colpa mia:ed io non le volevo male; io darei dieci anni di vita, cos  Dio mi assista, perch  viva... Ma sono ammaliato e tutto quello che tocco   maledetto. Tante volte mi   venuta l'idea di farmi leggere l'Evangelo per scongiurare la maledizione che mi perseguita. Voi me la farete questa carit , prima ch'io parta, altrimenti affondo col bastimento e tutto...- Mikali...io non so cosa dirti. Abbi pazienza; aspetta che sia nato tuo figlio poi ne riparleremo. Ah, no, frate Zironi,   inutile, io partir : altrimenti non rispondo pi  di me...E voi dovete convincere mia moglie...La sua voce diventava minacciosa; il fraticello, a testa china ,si palpava le braccia scarne con le

mani dentro le maniche, e pensava di nuovo alla grandiosa visione della morte. -Che miseria la vita con le sue passioni!È il giorno con le sue luci crude e i suoi rumori e il vano agitarsi degli uomini; solo nel silenzio e nell'ombra è la verità- pensava, e sentiva a un tratto una grave stanchezza e il desiderio di chiudere gli occhi e addormentarsi.- Quello che posso prometterti,- disse dopo un momento di silenzio, -è di cercare di por fine al malinteso fra voi due: lasciala sgravare intanto, e non tormentarla. - Questo sì, l' ho giurato anche a mia madre; non turberò più Vittoria; ma partirò, con l'aiuto di Dio. Voglio rinsavire. -Bel modo di rinsavire, il tuo! Andrai laggiù e continuerai la stessa vita; e per di più lascerai qui tua moglie in inquietudine. -La stessa vita!- Disse Mikali curvandosi sul frate.

Ah, siete istruito, frate Zirò, ma siete anche stupido! Io andrò via appunto perché sono stanco di questa vita di qui...Tutto mi dà fastidio, uomini e donne: queste più di tutto...Oggi due di esse hanno litigato per me...Che vergogna! E un'altra mi si aggrappava alle gambe come un ragno...Che schifo, così Dio mi assista! Mi sembrano bisce...Io sono nauseato di loro.

Andrò in un posto che so io, in America: ho letto una lettera di un mio amico partito lo scorso anno che vive laggiù in un posto solitario ove non passano che treni e treni, e tutt'intorno a perdita di occhio è nero come qui nelle notti d'inverno: passano i treni e solo i loro lumi

Andrò in un posto che so io, in America: ho letto una lettera di un mio amico partito l'anno scorso, e che vive in un posto solitario ove non passano che treni e treni e treni, e tutt'intorno a perdita d'occhio è nero, come qui nelle notti d'inverno:

rischiarano ogni tanto come i la. Il mio amico dorme di giorno e veglia alla notte; comanda per un grande tratto Andrò in un posto che so io, in America: ho letto una lettera di un mio amico partito lo scorso anno che vive laggiù in un posto solitario ove non passano che treni e treni, e tutt'intorno a perdita di occhio è nero come qui nelle notti d'inverno: passano i treni e solo i loro lumi rischiarano ogni tanto come i la. Il mio amico dorme di giorno e veglia alla notte; comanda per un grande tratto della linea i guardiani dei mucchi del ferro che deve essere caricato sui treni. Io andrò là ed egli mi darà lavoro. Ecco la lettera, è qui in fondo alla mia berretta...

passano i treni e solo i loro lumi rischiarano ogni tanto come i la. Il mio amico dorme di giorno e veglia alla notte; comanda per un grande tratto della linea i guardiani dei mucchi del ferro che deve essere caricato sui treni; prende settanta scudi al mese e ne spende neppure un terzo...Io andrò là, *egli mi ha scritto che se io posso impiantare laggiù una rivendita di* Ecco la lettera, è qui in fondo alla mia berretta... *vino o di pane, in poco tempo divento ricco. Voi credevate che io parlassi* *così, senza* *fondamento?E i denari, direte voi?Io non domanderò un centesimo a mia moglie; m'uccidano, se mentisco: so io a chi rivolgermi...sì. E così vi dico; laggiù io non vedrò che la gente che passa sui treni, e intorno sarà solitudine come al vostro convento.*

Il frate sospirò due volte; ricordava il povero Andrea in cerca di solitudine. Si alzò e sospirò ancora a testa bassa e a occhi chiusi: e pure, continuando ad ascoltare i discorsi strani di Mikali sollevò il viso, vide di nuovo il chiarore della finestra di Battista e un sorriso gli illuminò gli occhi: eccolo, il faro; lassù era la pace, la barca pronta per il grande tragitto; tutto il resto, non era che il moto vano delle onde.

-Allora io ritorno da Battista; ci rivedremo poi,- disse avviandosi.

Mikali lo riaccompnò, attirato da verso lo stazzo da un fascino doloroso; e poichè la padrona intenta ficcare un cero in un candelabro nero, si volse curiosa interrogandolo con gli occhi, le disse sottovoce: - Il mio servo ci è venuto incontro per dirci

Mikali lo riaccompnò, e *poiché Maria Luisa Zoncheddu, intenta a ficcare un cero in un candelabro nero, si volse curiosa interrogandolo con gli occhi, le disse sottovoce: - Il mio servo ci è venuto incontro per dirci che*

che Vittoria sta meglio. Allora siamo tornati indietro perché è bene che il frate stia qui. –E dopo un momento di esitazione domandò: - Come va?

-Muore.

-Si può vedere? La donna col candelabro in mano, lo guardò ed egli diventò pallido. -Zia Maria Luisa!- disse con una voce ch'ella non gli aveva mai sentito. – Siamo nati per errare. -Vieni: ma non farti vedere perché ella ha la coscienza lucida e capisce tutto. Salirono una scaletta e la donna depose il candelabro sul pianerottolo accanto ad altri che aveva già preparati;

due donne sedevano al buio, in attesa; l'uscio era socchiuso e una striscia di luce rossa attraversava l'angolo oscuro del pavimento.

s'appoggiò alla parete, e quel buio, quel raggio di chiarore, la voce sommessa del frate che dentro la camera mormorava una preghiera in latino, l'odore triste che gravava intorno, -odore di morte, - gli fecero pensare al luogo lontano oscuro dove voleva andare. Notti e notti sarebbero passate così, in quella tristezza, in quell'attesa: eppure in fondo al cuore ne sentiva un sollievo, un piacere crudele, per la prima volta in vita sua conobbe la voluttà del dolore. Allora volle vedere la morente, e sottovoce pregò Maria Luisa di aprire l'uscio. L'uscio fu aperto e tosto richiuso; ed egli vide e non dimenticò più. Come in un quadro illuminato da un lampo gli era apparsa la cameretta rossastra col letto bianco oscurato dall'ombra del frate; e sul lettuccio il fantasma della fanciulla appoggiata ai cuscini, così piccola e diafana che pareva davvero dipinta, coi capelli dorati divisi in due trecce piatte intorno al viso azzurrognolo; gli occhi chiusi, il naso, la bocca, le mani già fatti d'ombra.

Egli allora comprese cos'è la morte, e dimenticò tutto, la moglie, le loro questioni, i beni e i mali terreni, e

Vittoria sta meglio. Allora siamo tornati indietro perché è bene che il frate stia qui. –E dopo un momento di esitazione domandò: - Come va?

-Muore.-Si può vedere? La donna, col candelabro in mano, lo guardò ed egli diventò pallido. - Zia Maria Luisa!...- disse con una voce chiara ch'ella non gli aveva mai sentito. – Siamo nati per errare...

-Vieni, figlio mio. Ma non farti vedere perché ella ha la coscienza lucida e capisce tutto. Salirono una scaletta e la donna depose il candelabro sul pianerottolo, accanto ad altri che aveva già preparati: *nella stanza che precedeva quella di Battista alcune* donne sedevano, al buio, in attesa; l'uscio era socchiuso e una striscia di luce rossa attraversava l'angolo oscuro del pavimento. Mikali s'appoggiò alla parete, e quel buio, quel raggio di chiarore, la voce sommessa del frate che dentro la camera *della morente* mormorava una preghiera in latino, l'odore triste che gravava intorno *come un peso*, - odore di morte, - *tutto gli faceva* pensare al luogo lontano oscuro *desolato e ignoto ov' egli* voleva andare. Notti e notti sarebbero passate così, in quella tristezza, in quell'attesa; eppure in fondo al cuore ne *sentì* un sollievo, un piacere crudele: *e* per la prima volta in vita sua conobbe la voluttà del dolore.

Allora volle vedere la morente e sottovoce pregò Maria Luisa di aprire l'uscio. *E* l'uscio fu aperto e tosto richiuso; ed egli vide e non dimenticò più. Come in un quadro illuminato da un lampo gli era apparsa la cameretta rossastra; *e sul lettuccio bianco* oscurato dall'ombra del frate, il

quando alla voce monotona del frate s'unì il rantolo della morente, si lasciò cadere in ginocchio freddo di terrore. Ma il rantolo si raddolcì, parve il mormorio del bimbo che si addormenta e accompagna dal regno dei sogni il canto della nutrice; allora al terrore e al dolore egli sentì seguire la pietà, il desiderio che tutto finisse presto. E presto Battista entrò nell'estrema agonia: le donne portarono silenziose i candelabri intorno al lettuccio e uno dopo l'altro li accesero. Come l'uscio era rimasto aperto Maria Luisa vide Mikali immobile nel suo angolo coi gomiti su una sedia e la testa tra le mani: andò e lo toccò alla spalla ed egli si alzò affranto. Vide i ceri accorciarsi e ad ogni movimento delle persone raccolte nella stanza gli pareva che le fiammelle si scuotessero timide e meravigliate. Il frate non cessava di pregare, nero fra i candelabri come una nuvola fra le stelle; e il fantasma della fanciulla piano piano taceva e si dileguava.

Quando il grido delle donne annunziò l'arrivo della morte, Mikali entrò furtivo; si appoggiò ai piedi del

fantasma della fanciulla seduta appoggiata ai cuscini, così *ferma* e diafana che pareva davvero dipinta, coi capelli dorati divisi in due due trecce piatte intorno al viso azzurrognolo; gli occhi chiusi, il naso, la bocca, mani già fatte *di ombra*. *Solo* allora *egli intese* cos'è la morte. *Neppure davanti al cadavere di Andrea aveva provato tanto sgomento; e dimenticò tutto, la moglie, il figlio, i beni terreni; e quando alla voce monotona del frate s'unì il rantolo della morente, si lasciò cadere in ginocchio, freddo di terrore. Ma il rantolo si raddolcì, parve il mormorio del bimbo che si addormenta e accompagna dal regno dei sogni il canto della nutrice: allora al terrore e al dolore egli sentì seguire un vivo sentimento di pietà e il desiderio che tutto finisse presto. E ben presto Battista entrò nell'estrema agonia; le donne portarono silenziose i candelabri intorno al lettuccio e uno dopo l'altro li accesero. Scorgendo Mikali immobile nel suo angolo, inginocchiato, coi gomiti su una sedia e la testa tra le mani, Maria Luisa andò e lo toccò alla spalla. Egli si alzò, si mise a sedere affranto: vide i ceri accorciarsi, e ad ogni movimento delle persone raccolte nella stanza gli pareva che le fiammelle si scuotessero, come timide e meravigliate, mentre il frate non cessava di pregare, nero fra i candelabri come una nuvola fra le stelle, e il fantasma della fanciulla piano piano taceva e si dileguava.*

Quando sentì il rantolo smorzarsi e cessare come un suono lontano, e udì il grido

lettuccio e disse cose puerili alla fanciulla morta ricordando tutte le promesse che le aveva fatto e non aveva mantenuto.

Ma ella aveva socchiuso gli occhi azzurri e lo guardava di là, di lontano; e gli sorrideva: finchè le donne le abbassarono le palpebre e con un cero spento le segnarono una croce sul viso.

Poi qualcuno spinse fuori Mikali; ed egli se ne andò inciampando come fosse ubbriaco.

Ritornò al suo stazzo. Non ricordava più le cose dette al frate, il rancore contro sua moglie, il proposito di partire, pensava solo che si muore, e gli sembrava che il mondo fosse finito. Anche nel suo stazzo, c'era luce. La madre di lui preparava il caffè e sulla spalliera d'una sedia davanti al fuoco biancheggiava come una bandiera di pace un pannolino di neonato. Vedendo Mikali, la donna sollevò gli occhi pieni di gioia e di rimprovero: egli guardava il pannolino con stupore, come l'ubbriaco guarda l'alba dopo una notte di orgia.

delle donne *che annunciava* l'arrivo della morte, entrò furtivo *nella cameretta, appoggiandosi al dappiedi* del lettuccio; e *come aveva fatto con suo fratello*, disse cose puerili alla fanciulla morta, ricordando tutte le promesse che le aveva fatto e non aveva mantenuto. Ma ella aveva socchiuso gli occhi *glauchi* e lo guardava di là, di lontano; e gli sorrideva; finchè le donne le abbassarono le palpebre e con un cero spento le segnarono una croce sul viso. Poi qualcuno *lo* spinse fuori; ed egli se ne andò, inciampando come fosse *ancora* ubbriaco. Anche nel suo stazzo c'era luce; la madre preparava il caffè, e sulla spalliera d'una sedia, davanti al fuoco, biancheggiava come una bandiera di pace un pannolino di neonato.

3.1.1. *La morte e la vita* e *Le colpe altrui*.

Il 23 luglio del 1913 esce nella terza pagina del *Corriere* la novella *La morte e la vita*, titolo che riassume efficacemente la trama del racconto. La morte è rappresentata dall'immagine di apertura «la luce della finestra della *moribonda* illuminava la siepe e attraverso la porta aperta dello stazzo»; la nuova vita invece chiude il racconto «hai un figlio. È nato poco fa, sarà mezz'ora».

Questa novella non è che una “scena-chiave” del romanzo *Le colpe altrui* che Deledda pubblica per Treves nel 1914, un anno dopo della sua uscita sotto forma di racconto.

Le colpe altrui, considerato erroneamente un romanzo minore, si divide in due parti: alla prima decisamente lenta nella quale abbondano pause descrittive di carattere perlopiù demologico, fa seguito una seconda parte insperata dal ritmo molto più veloce, scandito da diversi colpi di scena e che culmina in un finale aperto:

Padre nostro che sei nei cieli, sia santificato il nome tuo, venga a noi il regno tuo, sia fatta la volontà tua, come in cielo così in terra: dà noi oggi il nostro pane quotidiano e rimetti a noi i nostri debiti come noi li rimettiamo ai nostri debitori: non ci indurre in tentazione, liberaci dal male, e così sia³¹⁵.

L'opera non rispetta i canoni codificati della tradizione italiana ed europea ad esso contemporanea «conservandosi perlopiù fedele a moduli tradizionali di racconto³¹⁶». Si avvertono, tuttavia, certi modelli ai quali, soprattutto a livello di tematiche, l'autrice fa riferimento: la ricerca della salvezza attraverso la parola di Dio

³¹⁵ Deledda, G., *Le colpe altrui*, Nuoro, Ilisso, 2008, p. 25.

³¹⁶ *Ivi*, p. 12.

ed in generale la fede come mezzo di riscatto, pare un chiaro segno di continuità con la visione etico-religiosa manzoniana. Si può rintracciare una certa assonanza anche con Verga (ci riferiamo in particolare alla tematica della “rovina familiare”) e frequenti sono le descrizioni baroccheggianti di stampo d’annunziano. Predominano tuttavia le componenti liriche e fiabesche riconducibili al mondo sardo, che contraddistinguono la narrativa deleddiana.

La novella, come dicevamo, è un episodio della storia che si sviluppa nel romanzo e che vede in apertura frate Zironi che si dirige a casa di Bachis Zanche che pare essere in fin di vita. Lo accudisce solo la vecchia Sirena, poiché il figlio Andrea sta facendo il servizio militare e la moglie, Marianna, di origini umili e molto più giovane di lui, non è al suo fianco perché, colta in flagrante con un amante, è stata cacciata di casa dal vecchio. Marianna presta servizio a casa della famiglia Zoncheddu dove vive con il secondo figlio, Mikali, che il vecchio Zanche non ha mai riconosciuto. Quando Andrea sta per sposare la sua fidanzata Vittoria Zara, questa gli confessa di amare suo fratello Mikali: Andrea vaga per la brughiera scioccato dalla rivelazione ricevuta dalla ragazza dove muore accidentalmente per mano di un cacciatore. Vittoria eredita comunque il patrimonio di Bachis Zanche, che nel frattempo è morto pensando che i suoi averi andranno nelle mani del suo primogenito e di sua moglie. La seconda parte del romanzo descrive i dubbi di Vittoria che, pur essendo innamorata di Mikali, si sente in colpa e non è più certa di volerlo sposare. Dopo il tanto atteso matrimonio però il giovane si lascia, (come aveva fatto anni prima sua madre Marianna), affascinare dalla “via del male” cadendo nella trappola delle bettole, del vino ed ovviamente dell’infedeltà. A questa trama principale si aggiungono diverse storie parallele come quella che viene narrata nella novella. La prima immagine del testo è quella della morte che sta per sopraggiungere:

La luce della finestra della moribonda illuminava la siepe e attraverso la porta aperta dello stazzo si vedevano i ragazzini raccolti attorno al focolare acceso, insolitamente silenziosi, storditi dall'avvenimento misterioso che si svolgeva nella loro casa.

La *moribonda* è la giovane Battista, che è cresciuta come Mikali presso lo stazzo Zoncheddu «*orfani e servi in quella casa*». Battista è una delle sfortunate “prede” di Mikali:

Ma Battista no... lei no... non era nata per essere come le altre: e il Signore se la riprende per questo. *Ella era senza malizia, era innocente, non sapeva neppure baciare. Sono stato io il maligno...io che l'ho tentata e poi l'ho abbandonata...io che ho l'anima nera come il carbone e faccio diventare nero tutto quello che tocco...*

A Battista però Mikali è legato in maniera particolare proprio in nome di quella dura infanzia che hanno trascorso insieme: «pensa al tempo non lontano in cui sedevano assieme anch'essi bambini sulla pietra di quello stesso focolare».

Il giovane è in pieno stato confusionale e la “colpa” a cui fa riferimento il titolo del romanzo emerge in diversi momenti della novella come ad esempio in questo passo:

La sua fantasia lavorava: visioni incerte apparivano e sparivano come le ombre sulle pareti: ecco un letto di legno con le coltri disfatte; c'è sopra una donna che soffre; è Battista che muore, è Vittoria, la moglie di lui che sta per partorire³¹⁷.

Frate Zironi che, come si legge nell'apertura del romanzo, è «l'ultimo fraticello rimasto fra le rovine del monte Nieddu», si trova al capezzale della giovane in fin di vita; Mikali lo allontana dal letto della giovane con la scusa che anche sua moglie

³¹⁷ *Ivi*, p. 39.

Vittoria sta male e che ha bisogno di lui. Quando però si trova da solo con il frate, si vergogna di aver mentito e gli confessa la vera ragione per la quale lo ha allontanato dalla povera Battista:

Frate, – disse attirandolo davanti al paracarri, – mia moglie non sta male e può fare anche a meno di voi. Sono io che sto male; vi ho chiamato per questo, per chiedervi un consiglio: io voglio partire, voglio andare in America! (...) e voi mi aiuterete e mi benedirete col libro del Vangelo, prima che io parta, perché sono maledetto e ho paura di affondare col bastimento e tutto (...) e giusto voi dovete dirlo a mia moglie.

La novella si sviluppa attorno al dialogo fra i due fino a che Mikali, preso dal timore che Battista possa aggravarsi da un momento all'altro, decide di riaccompagnarla dalla giovane che infatti poco dopo muore.

La descrizione della visione di Battista ricorda qualche passo di D'annunzio:

Come in un quadro illuminato da un lampo gli era apparsa la cameretta rossastra col letto bianco oscurato dall'ombra del frate; e sul lettuccio il fantasma della fanciulla appoggiata ai cuscini, così piccola e diafana che pareva davvero dipinta, coi capelli dorati divisi in due trecce piatte intorno al viso azzurrognolo; gli occhi chiusi, il naso, la bocca, le mani già fatti d'ombra³¹⁸.

Il momento dove si raggiunge la più alta carica drammatica è decisamente quello dell'agonia della giovane, raccontato proprio qualche riga dopo:

Quando il grido delle donne annunciò l'arrivo della morte, Mikali entrò furtivo; si appoggiò ai piedi del lettuccio e disse cose puerili alla fanciulla morta ricordando tutte le promesse che le aveva fatto e non aveva mantenuto. Ma ella aveva

³¹⁸ «(...) È avvolta nell'ermellino; porta i capelli costretti e nascosti in una fascia; il suo passo è più leggero della sua ombra, la luna e la neve son men pallide di lei», descrizione di Maria Ferres, ne *Il Piacere*, Milano, Mondadori, 1990, p.63.

socchiuso gli occhi *azzurri* e lo guardava di là, di lontano: e gli sorrideva: finché le donne le abbassarono le palpebre e con un cero spento le segnarono una croce sul viso.

Alla morte di Battista Mikali «non ricordava più le cose dette al frate, il rancore contro sua moglie, il proposito di partire, pensava solo che si muore, e gli sembrava che il mondo fosse finito». Ritorna dunque nello stazzo della moglie dove un'immagine molto efficace annuncia al giovane la sua paternità: «sulla spalliera d'una sedia davanti al fuoco biancheggiava come una bandiera di pace un pannolino di neonato». La madre tenta di scuoterlo dallo stato di ebbrezza in cui sembra essere caduto ed il racconto si conclude dunque con l'ennesimo dialogo: «-Mikali, Mikali! Che fai!- Che c'è?-Ebbene, hai un figlio. È nato poco fa, sarà mezz'ora».

La storia è raccontata da un narratore esterno ed eterodiegetico che alterna descrizioni statiche e di carattere descrittivo a sequenze più ritmate dove predomina il discorso diretto. Le sequenze descrittive sono quelle nelle quali la scrittrice dà spazio alla rappresentazione dei paesaggi, visibile soprattutto nel romanzo e meno nella novella dove prevalgono invece le sequenze dialogiche. A proposito di quest'ultime è interessante notare come riproducono fedelmente il parlato: ci sono diversi esempi nei quali possiamo vedere un "sardo italianizzato". Il narratore poi utilizza il soliloquio regredendo "al livello psicologico e linguistico" (operazione effettuata costantemente anche da Verga ne *I Malavoglia*, ad esempio), con lo scopo di mostrare la psicologia interiore dei personaggi che intende descrivere, ecco un esempio: «Se stava sana ci sedevamo ancora e ci amavamo ancora e cadevamo in peccato mortale. Le donne son tutte donne...io le conosco...sono deboli, sono nate per peccare, povere loro!».

Tutti questi elementi si rintracciano seppur in maniera ridotta nel testo del *Corriere* che non è altro che la sintesi del pensiero che anima il romanzo *Le colpe altrui* che, come sottolinea Giuseppe Rando nella sua introduzione, è «in bilico tra due opposte linee di tendenza: di qua l'aggancio ferreo con la cultura demo-antropologica della Sardegna settentrionale, di là l'aspirazione a farsi metafora, metastorica, della fragilità dell'Uomo, della irrevocabilità -sulla terra- del Male e della imperscrutabile onnipotenza di Dio³¹⁹».

Ci è parso opportuno evidenziare graficamente, con l'utilizzo del corsivo, le differenze fra la redazione della novella e la successiva pubblicazione in romanzo.

Il testo da cui partiamo è quello del *Corriere*, che, se ci riferiamo alla pubblicazione, ha visto la luce un anno prima di quello uscito per Treves. Tuttavia non ci pare azzardato ipotizzare che *La morte e la vita* sia stata appositamente “riconfezionata” per l'occasione dell'elzeviro e che in realtà costituisse fin dall'inizio un episodio del romanzo *Le colpe altrui*, per il quale Deledda aspettava fiduciosa la pubblicazione l'anno successivo, 1915 (ci fu tuttavia anche la pubblicazione del romanzo in più puntate sulla *Nuova Antologia* qualche mese prima dell'edizione in volume).

Questa ipotesi è suffragata da due ragioni: la prima è che abbiamo altri casi in cui la scrittrice accetta di “smembrare” i suoi romanzi per farne degli episodi adatti alla Terza, il secondo motivo è che altri scrittori come il già citato Pirandello, ad esempio, lo hanno fatto.

Proprio le differenze tra un'edizione e l'altra, pertanto, sembrano essere legate alla “necessità” di adattare questa parte del romanzo alla sua uscita come elzeviro; le

³¹⁹ Deledda, G., *Le colpe altrui*..., op. cit., p. 12.

modifiche sembrano mirare a rendere comprensibile la storia ai lettori che non conoscono i personaggi già delineati nel romanzo, fatto che sarebbe un'ulteriore conferma della nostra teoria.

Ecco degli esempi concreti di queste varianti: nella prima pagina la voce narrante nella novella, riferendosi a Mikali e a Battista specifica «*orfani e servi in quella casa*», dato che sparisce nell'edizione in volume dove l'infanzia dei due è già stata ampiamente raccontata in una parte precedente. Poche righe dopo, c'è un'aggiunta e allo stesso tempo un'elisione rispetto al testo de *Le colpe altrui*: si spiega chi è Vittoria «*la moglie di lui che sta per partorire*», la quale, essendo invece una delle protagoniste della prima parte del romanzo, non ha bisogno di essere presentata nuovamente. Viene tolta Zia Sirena, perché la sua presenza ai fini della novella non è rilevante, dato che il racconto della *Terza* gira intorno fondamentalmente a Mikali, a frate Zironi e alle due donne che turbano la serenità di Mikali cioè Battista e Vittoria.

Alcune descrizioni vengono tagliate per evidenti ragioni di spazio e di rispetto delle regole della Terza Pagina: viene eliminato dalla novella ad esempio, il passo in cui il frate descrive Battista che affronta la morte e la paragona «alla luna che sta per tramontare», «alla serva che torna a casa col suo peculio che le permetterà di vivere libera» ed infine «all'emigrante che torna col sacco pieno d'oro guadagnato onestamente». Viene ridotto in maniera consistente anche il soliloquio di Mikali che nel romanzo “riordina” le idee per poi esporle al frate ed anche il successivo dialogo tra i due. Supponiamo che questa decisione sia dovuta anche al fatto che, quando il romanzo rimanda a episodi e personaggi narrati precedentemente (ad esempio si parli dell'eredità che Bachis Zanche ha lasciato a Vittoria, o ritorni il ricordo di Andrea o ancora si nomini Marianna Zanche), l'autrice si vede costretta a eliminarli piuttosto

che fare un accenno rapido che confonderebbe il lettore della novella concentrato principalmente sulla figura di Mikali.

Se da un punto di vista compositivo o contenutistico abbiamo quindi riscontrato non poche variazioni, da un punto di vista linguistico si notano invece poche modifiche: gli occhi «azzurri» della novella diventano «glauchi» nel romanzo, e i verbi in generale tendono ad essere più ricercati o precisi, «lo guardano» diventa «lo fissano» (si può guardare con indifferenza mentre si fissa con la volontà di scoprire qualcosa).

Per concludere possiamo dire che in base all'analisi dei due testi messi a confronto pare quasi evidente che la novella facesse parte del romanzo *Le colpe altrui* e che sia stata rielaborata per la sua uscita nel quotidiano. A nostro parere era già parte perlomeno di un "progetto" di romanzo che Deledda pubblicò come si è detto prima nella *Nuova Antologia* a puntate e poi per Treves nel 1914.

**Ritratto di contadina
(1926)**

Per San Michele i Bilsini cambiarono di casa e di terra.

Avevano preso in affitto per nove anni un vasto fondo mezzo incolto, verso il Po e col lavoro e la buona volontà contavano di trarne grande profitto.

Era una famiglia numerosa, quella dei Bilsini, composta di cinque figli, della madre vedova, e di un fratello di lei che, sebbene mezzo paralitico e senza un soldo di suo, poteva dirsi il capo di casa. Era stato lui, infatti, a consigliare la sorella e i nipoti a vendere la loro piccola proprietà per prendere in affitto la nuova terra che, da feudo gentilizio, di decadenza in decadenza, era diventata proprietà di un negoziante di scope, il quale l'aveva avuta per nulla e quindi l'affittava per poco prezzo: cento dieci lire alla «biolca», due capponi, quaranta uova d'inverno, e una cesta d'uva d'estate.

Da anni questa terra giaceva in abbandono; eppure i Bilsini vi andavano come verso la Terra Promessa, o meglio come verso una miniera da sfruttare; poichè sapevano che solo laggiù la loro attività e la forza prorompente dalla loro giovinezza potevano esplicarsi e convertirsi in oro.

Uno dei figli, il secondo, faceva il servizio militare; il primo era già sposato e aveva due bambini. La moglie di lui ed il più giovane dei fratelli erano partiti la mattina, verso la nuova dimora, col primo carico di roba e gli attrezzi rurali. Adesso gli

**Annalena Bilsini
(1927)**

Per San Michele *la famiglia Bilsini cambiò* di casa e anche di terra. Erano una famiglia numerosa: *cinque figli maschi, la madre vedova, e uno zio di lei, che, sebbene mezzo paralitico e senza un soldo di suo, poteva dirsi il capo. Appunto per i consigli dello zio Dionisio, i Bilsini avevano venduto la loro piccola proprietà per prendere in affitto un vasto fondo, già antico feudo gentilizio, che di decadenza in decadenza, acquistato in ultimo a vile prezzo da un fabbricante di scope, veniva da questi concesso a modestissime condizioni annuali: cento dieci lire la biolca³²⁰, due capponi, quaranta d'inverno e un cestino d'uva da tavola d'estate.*

Da anni questa terra giaceva in abbandono, eppure i Bilsini vi andavano verso la Terra Promessa, o meglio come verso una miniera da sfruttare; poichè sapevano che solo laggiù la loro attività e la forza prorompente della giovinezza potevano esplicarsi e convertirsi in oro.

Uno dei figli, il secondo, faceva il servizio militare: il primo era già sposato e aveva due bambini. La moglie di lui ed il più giovane dei fratelli erano partiti la mattina *presto per* la nuova dimora, *con un* primo carico di roba e gli attrezzi rurali. Adesso gli altri, con un carro di mobili,

³²⁰ Circa duemilacinquecento metri quadrati

altri, con un carro di mobili, il biroccino, le biciclette, il cane, il gatto, la gabbia con dentro un merlo, imboccavano un ponte di chiatte sul Po, procedendo lentamente verso la loro meta. Sul carro, adagiati fra i materassi ed i cestini stavano i due bambini, grassi, biondi e rossi come mele mature: il padre, che sembrava ancora un ragazzo, biondo e colorito pure lui, badava maternalmente a loro; e con loro ridevano e scherzavano anche gli altri due fratelli che viaggiavano in bicicletta, uno per parte del carro. Seguiva il biroccino, con lo zio e la madre. Guidava lei, Annalena Bilsini, senza cessare un momento di osservare se tutto procedeva in ordine: d'un tratto però la cavalla, ancora ardimentosa, che tirava il biroccino, agitò le orecchie per segnare un imminente pericolo, e le mani scure e grandi della donna, nodose come quelle di un uomo, strinsero forte le redini.

Il corteo si fermò, a sinistra del ponte, mentre un camion carico di sacchi di frumentone passava velocemente a destra. Tutto il ponte tremava come dovesse sfasciarsi, e anche l'acqua, sotto, correva con una vertigine di spavento. Il conducente del *camion*, col viso che pareva di bronzo, illuminato dal sole, cantava a squarciagola, quasi accompagnando o facendosi accompagnare dal fracasso di terremoto che destava il suo passaggio.

I giovani Bilsini lo inseguivano con le loro grida di protesta, i bambini piangevano: lo zio barbone, dentro il biroccino con la mano scarna appoggiata immobile sul ginocchio mormorò: - Va verso l'inferno, certamente. - Solo la donna seguiva, sporgendosi indietro, con uno sguardo benevolo, il passaggio tempestoso del *camion*; e i suoi occhi celesti, nel viso rosso quadrato, brillavano di gioia.

- Rassomiglia tutto al mio Pietro, -

il biroccino, le biciclette, il cane, il gatto, la gabbia con dentro un merlo, imboccavano *il* ponte di chiatte sul Po, procedendo lentamente verso la loro meta. Sul carro, adagiati fra *le materasse* ed i cestini stavano i due bambini, grassi, biondi e rossi come *pesche* mature: il padre, che sembrava ancora un ragazzo, biondo e colorito pure lui, badava maternalmente a loro; e con loro ridevano e scherzavano anche gli altri due fratelli che viaggiavano in bicicletta, uno per parte del carro. Seguiva il biroccino, con lo zio e la madre. Guidava lei, Annalena Bilsini, senza cessare un momento di osservare se tutto procedeva in ordine: d'un tratto però la cavalla, ancora ardimentosa, che tirava il biroccino, agitò le orecchie per segnare un imminente pericolo, e le mani scure e grandi come quelle di un *contadino*, strinsero forte le redini.

Il corteo si fermò, a sinistra del ponte, mentre un camion carico di sacchi di *frumento* passava velocemente a destra. Tutto il ponte tremava come dovesse sfasciarsi; anche l'acqua, sotto, correva con una vertigine di spavento, *mentre* il conducente del *camion*, col viso che pareva di bronzo, illuminato dal sole, cantava a squarciagola *accompagnando* il fracasso di terremoto che destava il suo passaggio. I giovani Bilsini lo inseguivano *coi loro gridi di protesta, i bambini piangevano ed il cane abbaiva cupo, anche lo zio, dentro il biroccino, tirandosi con la mano sinistra la lunga barba grigia, mormorava: «Quello lì va verso l'inferno. Sicuro!».*

disse rallentando le redini, e parve voler prendere anche lei uno slancio impetuoso. Il borbottio del fratello la frenò. -Bello, il tuo Pietro! - Sì, è bello il mio Pietro, - ella pensò, mentre il suo viso si ricomponeva nella sua solita durezza bruciata da una volontà senza concessioni. - È bello ma prepotente e malvagio. È la croce a cui sono inchiodata, l'unico ramo storto della famiglia, l'unico che non ho saputo ridurre alle regole di lavoro e di sacrificio che guidano la casa Bilsini.

- Dionisio, - disse al fratello, che del resto, le pareva indovinasse i più segreti pensieri di lei, - sai che Pietro mi ha scritto? Ho ricevuto la lettera mentre si usciva di casa: l'ho qui, - riprese, toccandosi il petto, - te la farò poi leggere.

-L' ho veduto, il portalettere, -disse il barbone, fra l'indifferente e il maligno.

- Che dice, quel bel tipo?

- Dice che sta bene, che è grasso, che fa l'attente presso un capitano scapolo, il quale lo manda a far passeggiare il suo cavallo ed a portare fiori e regali alla fidanzata. Dice che è contento di far la vita militare e che pensa nientemeno di prendere la ferma.

-Ma benissimo, -esclamò l'uomo soddisfatto, e anzi sollevato dalla notizia; ma poi si rifece pensieroso e domandò: - e altro? - E altro, come al solito, domanda denari.

- Benissimo, egli ripeté, su un altro tono. E un grave silenzio seguì fra i

Solo la donna, sporgendosi indietro, seguiva con uno sguardo benevolo il passaggio tempestoso del *camion*: i suoi occhi celesti, nel viso rosso quadrato, brillavano di gioia.

«Rassomiglia tutto al mio Pietro», disse rallentando le redini; e parve di voler prendere anche lei uno slancio impetuoso. Il *brontolio* del *vecchio* la frenò. «*Bello, il tuo Pietro.*». «*Sicuro, è bello, il mio Pietro*» ella pensò, mentre il suo viso si ricomponeva nella sua solita durezza bruciata da una volontà senza concessioni: «*bello, ma prepotente e malvagio. È la mia croce, l'unico ramo storto della famiglia, che ancora non ho saputo raddrizzare. Ma c'è tempo ancora*».

«*Zio Dionisio,*» disse poi al *vecchio*, che del resto *indovinava tutti i pensieri* di lei, «*Pietro mi ha scritto. Ho ricevuto la lettera mentre si caricava il carro: ve la farò poi leggere.*»

«*Ho veduto il portalettere. Che dice, quel bel tipo?*»

«Dice che sta bene, che è grasso, che fa l'attente presso un capitano scapolo, il quale lo manda a far passeggiare il suo cavallo ed a portare fiori e regali alla fidanzata. Dice che è contento *della* vita militare e che pensa nientemeno di prendere la ferma.

«Ma benissimo», esclamò il *vecchio*, soddisfatto, anzi sollevato dalla notizia: poi si rifece pensieroso: «e altro?». «E altro, come al solito, domanda denari». «Benissimo», egli ripeté, su un altro tono.

due.

La madre pensava:

- Sì, tutto va bene, nei riguardi di Pietro. Di lui non si sa se desiderare o temere il ritorno. I fratelli non parlano mai di lui, e tu, fratello Dionisio, che ricordi la nostra famiglia andata a male per i nostri zii poltronacci e viziosi come Pietro, pensi che è bene lasciarlo a fare il soldatuccio.

Se viene ancora la guerra, lui si distingue e fa carriera, perché non ha paura neppure delle cannonate. Io sola, povera me, desidero il suo ritorno. Il mio cuore è con te, Pietro, perché sei la parte cattiva della mia vita, la piaga che bisogna curare, Pietrino, figlio mio lontano.

Ella aveva facilità ad abbandonarsi ai suoi teneri pensieri di madre perché si procedeva lentamente. Il ponte era ingombro di veicoli e spesso ci si doveva fermare. Passavano carri carichi di mele, che spandevano un forte profumo come fossero pieni di belle donne, passavano carri di uva, di saggina, di vimini; automobili con dentro semi-sdraiati grassi mercanti di maiali. Si sentiva, con quell'odore di frutta, di mosto, di erbe forti, di carne umana ben pasciuta e tuttavia animata e attiva, l'odore stesso della pingue valle coltivata fino all'esasperazione, della terra davvero impregnata del sudore dell'uomo e che produce quindi con abbondanza divina.

I Bilsini, che per quell'anno possedevano a mala pena il grano per la semina e il frumento per sfamarsi, guardavano come i veicoli sacri i carri carichi di derrate, e fra di loro

E un grave silenzio seguì fra i due. La madre pensava: "Sì, tutto va bene *riguardo* a Pietro. Di lui non si sa se desiderare o temere il ritorno. I fratelli non parlano mai di lui, e voi, *zio, voi che ricordate* la nostra famiglia andata a male *causa* gli zii poltronacci e viziosi, pensate che è bene *lasciare che Pietro faccia il soldato*."

Se viene ancora la guerra, *egli può distinguersi* e far carriera, perché non ha paura *nemmeno* delle cannonate. Io sola, povera me, desidero il suo ritorno. Il mio cuore è con te, Pietro, perché sei la parte cattiva della mia vita, la piaga che bisogna curare, *Pietro, amore mio*". Ella *poteva* abbandonarsi ai suoi pensieri di madre, perché *adesso* si procedeva lentamente.

Il ponte era ingombro di veicoli e spesso ci si doveva fermare: passavano carri carichi di mele, che *espandevano un forte profumo di frutteti*; passavano carri di uva, di saggina, di vimini; *calessini coi sensali smilzi dai lunghi baffi rossi a punta, di ritorno dai mercati*; automobili con dentro semi-sdraiati grassi mercanti di maiali. Si sentiva, con quell'odore di frutta, di mosto, di erbe forti *e di giunchi*, l'odore stesso della pingue valle coltivata fino all'esasperazione, della terra davvero impregnata del sudore dell'uomo e che produce quindi con abbondanza divina.

I Bilsini, che per quell'anno possedevano a mala pena *le sementi, il frumentone* per sfamarsi ed una scarsa provvista di vino e di salumi, guardavano

calcolavano il prezzo di ogni cosa, ma non ne parlavano. Ne parlavano invece la madre e lo zio, nel biroccino di famiglia che ricordava i viaggi fortunosi degli antenati mercanti e sensali: nelle soste forzate, la donna però non sdegnava di guardare il paesaggio, e di lasciarsi prendere da un istinto nostalgico di poesia. Sul quel ponte, su quello stesso biroccino leggero e stretto come un sedile a due, ella era passata tante volte, da ragazza e da sposa. Ogni volta la distesa luminosa delle acque e dell'orizzonte, le lontananze, boscose delle rive, le avevano destato un senso di stupore, e il desiderio che una delle barche del ponte, allora di legno, si staccasse e trasportasse lei e il suo veicoli giù, lontano, verso le terre ignote dove il fiume conduceva. Questo desiderio di andare lontano verso luoghi non conosciuti, nasceva certo dal fatto ch'ella non aveva mai provato né goduto l'amore.

Sposata per interesse, ad un uomo più anziano, del matrimonio, ella non aveva conosciuto che il dolore e la gioia della maternità. Le rimaneva quindi nel sangue un pungiglione di desiderio, un germe ignoto a lei stessa che le dava come una infezione di tristezza.

Ma l'amore per i figli, l'ambizione di vederli un giorno ricchi e felici, riempivano il vuoto della sua vita.

Quando furono arrivati il cima al ponte, e il carro coi bambini, il gatto, il merlo dai rotondi occhi idioti, i materassi rossi incendiati dal fuoco del tramonto, volse verso l'alto argine tutto verde e oro, ella pensò dunque alla nuova casa grande dove c'era tanto da fare, e guardato un'ultima volta il fiume dentro le cui acque splendenti pareva si sciogliesse il sole, proseguì il viaggio con l'impressione di essere veramente approdata a ad un'altra riva della sua vita.

come i veicoli sacri i carri carichi di derrate, e calcolavano il prezzo di ogni cosa, *ma senza parlarne*.

Ne parlavano invece la madre e lo zio, nel biroccino di famiglia che ricordava i viaggi fortunosi degli antenati mercanti e *produttori*: nelle soste forzate la donna però non sdegnava di guardare *intorno l'ampio paesaggio fluviale* e di lasciarsi prendere da un istinto nostalgico di *ricordi e di rimpianti*. Su quel ponte, su quello stesso biroccino leggero e stretto come un sedile a due, ella era passata tante volte, da ragazza e da sposa; e ogni volta la distesa *sfavillante* delle acque e dell'orizzonte,

le lontananze, boscose delle rive, *coi campanili dalle cime lucenti come fari*, le avevano destato un senso di stupore, e il desiderio che una delle barche del ponte, allora di legno, si staccasse e trasportasse lei e il suo veicoli giù, lontano, verso le terre ignote dove il fiume *andava*. Questo desiderio, *di luoghi lontani* e non conosciuti nasceva *forse* in lei dal fatto ch'ella non aveva mai provato né goduto l'amore. Sposata per interesse, *a sedici anni*, ad un uomo più anziano, del matrimonio, ella non aveva conosciuto che le *repugnanze* il dolore e la gioia della maternità. Le rimaneva quindi nel sangue un pungiglione di desiderio, un germe ignoto a lei stessa *di inquietudine* e di tristezza.

Ma la naturale allegria della razza, l'amore per i figli, l'ambizione di vederli un giorno ricchi e felici, riempivano il vuoto della sua vita.

Quando furono arrivati il cima al ponte, e il carro coi bambini, il

Lungo l'argine il transito fu più tranquillo. I due giovani Bilsini, che rassomigliavano alla madre, e ne avevano quindi il viso acceso, quadrato e volontario e gli occhi pieni d'azzurro, di quell'azzurro freddo ma buono che rivela l'origine nordica, si slanciarono con le loro biciclette in corsa vertiginosa lungo l'orlo dell'argine ed in breve sparvero all'orizzonte. Lo zio Dionisio ripeté il solito suo verso misterioso e fatale: - Vanno...vanno...

Voleva significare: a che tanta furia? Vanno, corrono, e non capiscono che la loro fretta inutile, poichè si finisce sempre col morire.

Questa volta però Annalena gli si rivoltò apertamente, anzi, se la prese con la cavalla che, anche lei cullata dal rumore monotono del suo sonaglio, andava piano e pareva fosse del parere del vecchio.

-E lasciali correre perdio! Se non corrono adesso quando lo faranno? Quando avranno il bastone?

- Si arriva lo stesso. - Non è vero si arriva tardi, quando si va piano. E poichè non siamo arrivati poi, zio Dionisio, lasciamo arrivare loro, almeno. Eppure anche lei si lasciò ancora una volta prendere dalla calma maestosa del calare del sole: *le parve che il sole stesso, nel suo lento discendere oltre il cerchio rotolante dei campi coltivati dall'uomo, mandasse fino a lei i suoi raggi come per stringere la sua forte mano e salutarla paternalmente. Domani ci rivedremo, sì, ci rivedremo, ma sarà un'altra cosa, Annalena Bilsini; domani tu sarai un'altra donna, su un'altra strada, ed io sarò un sole nuovo per te. Addio.*

Col sole sparvero anche i nugoli di moscherini e di zanzare che molestavano i viandanti: adesso tutto era quieto; il cielo cremisi, fra i pioppi, di là dal fiume, faceva pensare ad un camino acceso in un bel

gatto, il merlo dai rotondi occhi idioti, *le rosse materasse incendiate dal fuoco del tramonto, volse verso l'alto argine tutto verde e dorato, ella pensò dunque alla nuova grande casa dove c'era tanto da fare; e guardate un'ultima volta le acque splendenti del fiume dentro le quali cadeva e si scioglieva il sole, proseguì il viaggio con l'impressione di essere veramente approdata ad una riva della sua vita completamente opposta alla prima.* Lungo l'argine il transito fu più tranquillo. I due giovani Bilsini, che rassomigliavano alla madre, *sebbene uno fosse pallido, con gli occhi azzurri,* di quell'azzurro freddo ma buono che rivela l'origine nordica, si slanciarono con le loro biciclette in corsa vertiginosa lungo l'orlo dell'argine ed in breve sparvero all'orizzonte. Lo zio Dionisio ripeté il solito suo verso misterioso e fatale: «Vanno...vanno...». Voleva significare: *perché questa* furia? Vanno, corrono, e non capiscono che la loro fretta inutile, *perché* si finisce sempre col morire.

Questa volta però Annalena gli si ribellò apertamente, anzi, se la prese con la cavalla che, anche lei cullata *dalla musica* monotona del suo sonaglio, andava piano e pareva fosse del parere del vecchio.

«E lasciali correre perdio! Se non corrono adesso, quando lo faranno? Quando avranno il bastone *col laccio, come il vostro?*».

«Si arriva lo stesso».

«Non è vero. Si arriva tardi, quando si va piano. E poichè non siamo arrivati poi, zio Dionisio, lasciamo arrivare loro,

crepuscolo invernale, mentre i prati verdissimi e i giovani boschetti sospesi sullo specchio roseo dell'acqua corrente, davano l'impressione della primavera.

Poi d'un tratto il carro scese dall'argine per la strada in pendio che pareva affondarsi in una valle, e l'aria d'un tratto divenuta grigia, Lo zio Dionisio taceva, ma quando la donna rimontò sul biroccino e aizzò la cavalla col suo lungo *ihù* da carrettiere, egli si strinse la barba con la mano sana, e sentenziò: -se ne daranno, se camperanno.

- Perché? I miei figli, da piccoli e da grandi, sono andati sempre d'accordo, così ho loro insegnato e così dev'essere. L'unione fa la forza. - Ma bene, egli esclamò: e pareva canzonasse la sorella.

Quando arrivarono alla nuova dimora, l'ultimo chiarore del crepuscolo ne illuminava il portone e il muro di cinta dell'aia.

Quando arrivarono alla nuova dimora, l'ultimo chiarore del crepuscolo ne illuminava il portone e il muro di cinta dell'aia. Questa nuova dimora, isolata, all'angolo fra due strade solitarie, veramente, come si è detto, era una casa antica, in cattivo stato, con una torretta presuntuosa a fianco, color cioccolato, dove la nuora Bilsini aveva già installato i piccioni. Due alti platani sorgevano uno per parte del grande portone d'ingresso e il loro

almeno». Eppure anche lei *frenò di nuovo la cavalla. Il sole era tramontato, e con esso* sparvero i nuvoli di moscerini e di zanzare che molestavano i viandanti: adesso tutto era quieto; il cielo cremisi, fra i pioppi di là del fiume, faceva pensare ad un camino acceso in bel crepuscolo invernale; mentre i prati verdissimi mentre e i giovani boschetti sospesi sullo specchio roseo dell'acqua corrente, davano l'impressione della primavera.

Poi d'un tratto il carro scese dall'argine per la strada in pendio che pareva affondarsi in una valle, e l'aria divenuta grigia, Lo zio Dionisio taceva, ma quando la donna rimontò sul biroccino e aizzò la cavalla col suo lungo *ihù* da carrettiere, egli si strinse la barba con la mano sana, (*l'altra la teneva sempre abbandonata di qua e di là come un peso inutile*) e sentenziò:

«Se ne daranno, se camperanno».

«Perché? I miei figli, da piccoli e da grandi, sono andati sempre d'accordo, così ho loro insegnato e così dev'essere. L'unione fa la forza». «Ma bene, egli esclamò: e pareva canzonasse la *donna*».

Quando arrivarono alla nuova dimora, l'ultimo chiarore del *tramonto* illuminava il muro di cinta dell'aia, e i due alti platani uno per parte del grande portone d'ingresso attraverso il quale si intravedeva la casa antica, coi muri scrostati e le persiane cadenti, ed a fianco una torretta presuntuosa, color cioccolato, dove la nuora Bilsini aveva già installato i piccioni. Il luogo era quieto, forse anche

verde arrossato dall'ultimo riflesso del cielo rallegrava la prospettiva piuttosto melanconica dell'insieme. Lo stesso chiarore, infiltrandosi fra i tronchi dei platani, rivelava una nicchia nel muro, accanto al portone, dove una Madonnina tutta gialla, rossa e azzurra, con in braccio un bambino che pareva una bambola, fissava il lumicino spento ai suoi piedi. La prima cosa che Annalena Bilsini notò fu quel bicchierino senza olio, col lucignolo morto, che dava l'impressione di quello che senza l'arrivo di lei e della sua famiglia, ero lo stato della casa e della terra intorno. La prima cosa che fece, entrando nella grande cucina in trambusto, fu dunque quella di riempire d'olio il bicchierino; poi riaccese il lucignolo, riportò il lume nella nicchia e si fece il segno della croce. - Sono qui, - disse alla Madonnina, strizzando l'occhio sinistro come verso una antica conoscenza; - e tu proteggi l'anima mia e fa prosperare la mia famiglia.

Poi andò dall'uno all'altro dei platani, e ne toccò i tronchi che parevano colonne di marmo serpentino: allacciava così, davanti al portone e alla nuova vita una chiusura impenetrabile.

melanconico, l'angolo fra due strade solitarie completamente ricoperte d'erba e fiancheggiate da siepi e fossi. Il chiarore del crepuscolo infiltrandosi fra i tronchi dei due platani rivelava accanto al portone una nicchia nel muro e dentro dipintavi una Madonnina tutta gialla, rossa e azzurra, con in braccio un bambino che pareva una bambola.

Annalena notò che il lumicino della nicchia era spento; e quel bicchiere senz'olio, col lucignolo avvolto da una ragnatela le diede l'impressione di quello che, senza l'arrivo di lei e della sua famiglia, ero lo stato della casa e della terra intorno. La prima cosa che fece, entrando nella grande cucina in trambusto, fu dunque quella di riempire d'olio il bicchiere; poi riaccese il lucignolo, e riparandolo con la mano riportò il lume nella nicchia. Le parve che la Madonnina distolta dalla sua fredda solitudine, le sorrisse. Allora si fece il segno della croce e strizzando l'occhio sinistro come verso un'antica conoscenza, disse ad alta voce: «Sono qui, Madonnina; e tu proteggi l'anima mia e fa prosperare la mia famiglia».

Poi andò dall'uno all'altro dei platani, e ne toccò i tronchi che parevano di marmo serpentino: allacciava così, davanti al portone e alla nuova vita una chiusura impenetrabile.

3.1.2. *Ritratto di contadina e Annalena Bilsini*

La seconda novella che abbiamo preso come oggetto di studio è *Ritratto di contadina*. Uscita sul *Corriere* il 26 gennaio 1926 è l'episodio che apre uno dei più noti romanzi (fra quelli di ambientazione non sarda) di Grazia Deledda, cioè *Annalena Bilsini*, pubblicato da Treves nel 1927.

Il romanzo ricevette un' immediata e favorevole attenzione della critica, che ne sottolineava la portata universale dei conflitti morali dei personaggi ed evidenziava «la progressiva conquista della umanità di Grazia Deledda³²¹».

Molto si è scritto sull'importanza di questo testo, che rappresenterebbe una sorta di spartiacque, perché, come si è appena detto, non presenta la consueta cornice della Sardegna, ma è ambientato nella pianura veneta. Atipica è anche la descrizione della vita di una famiglia, i Bilsini, che, pur trovandosi in una condizione di decadenza, nel corso della narrazione vanno verso l'ascesa economico-sociale, invertendo la consueta tendenza deleddiana di rappresentare famiglie borghesi cadute in disgrazia (pensiamo ad esempio alla famiglia Pintor di *Canne al vento*).

Annalena è un'energica vedova padana, «sposata per interesse, ad un uomo più anziano, del matrimonio, ella non aveva conosciuto che il dolore e la gioia della maternità». La sua famiglia è composta dal vecchio zio Dioniso, dai cinque figli maschi, di cui uno sposato e padre di due bambini. Di comune accordo decidono di vendere la loro piccola proprietà per trasferirsi e lavorare una nuova terra che hanno affittato a buon prezzo, «cento dieci lire alla “biolca”, due capponi, quaranta uova d'inverno, e una cesta d'uva d'estate». Quello che in passato era feudo gentilizio, pur essendo in stato di completo abbandono, può consentire alla famiglia di risollevarla

³²¹ Bellonci, G., «Il nuovo romanzo di Grazia Deledda», in *Il Giornale d'Italia*, 29 ottobre 1927, p. 3.

sua non più fiorente situazione economica: «i Bilsini vi andavano come verso la Terra Promessa, o meglio come verso una miniera da sfruttare; poichè sapevano che solo laggiù la loro attività e la forza prorompente dalla loro giovinezza potevano esplicarsi e convertirsi in oro».

Il romanzo si snoda attorno alle storie dei componenti della famiglia: il ritorno dal servizio militare di Pietro, secondogenito di Annalena, e i complicati amori che il giovane intreccia, oppure la morte del vecchio zio Dionisio. Un aspetto importante è anche quello della descrizione della grande volontà della capofamiglia nel resistere alle proposte di Urbano Giannini, «il ricco fabbricante di scope che aveva loro affittato la casa e la terra», innamorato della straordinaria dedizione a famiglia e lavoro di Annalena. Il tema della volontà è intrinsecamente legato al personaggio della donna, come si deduce anche dalla sua descrizione fisica, «occhi celesti sul viso rosso quadrato (...) di una durezza bruciata da una volontà senza concessioni». Ciò che turba il ritmo laborioso delle giornate dei Bilsini scaturisce dall'intimo del cuore: viene anticipata la pericolosità già nel *Ritratto di contadina*:

(...) ella non aveva mai provato né goduto l'amore. Sposata per interesse, ad un uomo più anziano, del matrimonio, ella non aveva conosciuto che il dolore e la gioia della maternità. Le rimaneva quindi nel sangue un pungiglione di desiderio, un germe ignoto a lei stessa che le dava come una infezione di tristezza. Ma la naturale allegria della razza, l'amore per i figli e l'ambizione di vederli un giorno ricchi e felici, riempivano il vuoto della sua vita.

La dimensione dell'eros è costantemente presente nell'opera deleddiana sotto forma di tentazione morale; nel caso di *Annalena Bilsini* più di un personaggio ne viene investito: dapprima Gina la giovane moglie di Osea «completamente al di fuori

della sua volontà³²²», turbata dalla figura del cognato Pietro, poi lo stesso Pietro che, dopo aver tentato di sedurre Gina, vorrebbe conquistare per interesse Lia, la figlia di Urbano Giannini. E ancora Bardo, attirato da una sorta di incesto verso la futura cognata Isabella; anche il vecchio zio Dionisio, che ha conosciuto i turbamenti dell'amore sensuale, come emerge dal suo racconto sulla "zingara" di cui ammette seppur vergognandosi di essere stato «cotto, come una mela cotta³²³».

Ma la tentazione più insidiosa, come accennato, è quella a cui viene sottoposta Annalena, quando la figura di Urbano Giannini tramuta «la donna forte della Bibbia» in una «femminuccia desiderosa d'amore³²⁴». La donna si sente attratta da una forza dirompente che va contro la sua volontà:

(...) non era donna da ingannare se stessa: sentiva che il desiderio dell'uomo vinceva la sua carne ancora viva, e l'influsso, quasi l'esempio, della natura in piena fecondazione, della terra posseduta con violenza dal sole, aumentava il fermento del suo sangue. Ella non si abbandonava al suo istinto non per paura del peccato, ma per sostenere il suo dominio su se stessa e su gli altri: grave però era il suo travaglio; tanto più grave tanto più nuovo; ed anche su questo ella si illudeva.

La nobiltà dell'uomo però, secondo la nostra scrittrice, può vincere contro gli istinti animali che generalmente portano alla rovina e molto spesso alla disgregazione del nucleo familiare. La scelta di Annalena è dettata non solo dalla razionalità, ma anche e soprattutto dallo spirito altruistico di sacrificio verso i suoi cari. Il ritratto di Annalena, nella sua duplice personalità di *mater familias* e allo stesso tempo di creatura non estranea ai richiami più terreni ed istintivi, è particolarmente interessante.

³²² Deledda, G., «Annalena Bilsini» in *I grandi romanzi* (a cura di Spagnoletti, G.,- Savini, M.) Roma, Newton Compton, 1993, p. 885.

³²³ *Ivi*, p. 879.

³²⁴ *Ivi*, p. 912.

Se è vero che Deledda è, come affermò Momigliano, «poeta del travaglio morale», il conflitto interiore di Annalena aspira a raggiungere un compromesso tra la salvaguardia dei valori morali ed il potenziamento di quelli socio-economici.

I luoghi nei quali si svolge la vicenda non sono frutto della fantasia della scrittrice, ma derivano dalla rielaborazione di paesaggi e colori che Deledda conosce bene: Cicognara e in generale il mantovano dove risiedevano i parenti del marito e dove trascorreva parte delle vacanze, è lo sfondo di altri romanzi, di cui parleremo in seguito.

Come spiega Mariangela Vicini nella prefazione al romanzo per l'edizione dell'Unione Sarda del 2003:

La corte in cui, il giorno di San Michele Annalena ed i suoi familiari iniziano una nuova avventura, infatti, vive ancora la sua esistenza secolare nel verde della campagna di Cicognara, in provincia di Mantova, il piccolo paese da cui proveniva Palmiro Madesani, marito di Grazia; un paese costituito da un pugno di case, appena giù dall'argine del Po, una chiesa in cui predica un sacerdote importante (allora) quasi un asceta (Don Mazzolari), strade bianche di polvere, e nel suo estremo lembo, a Co' de Bruni, una palazzina signorile, dove la scrittrice era solita soggiornare ogni settembre (fino al 1926-27), ospite dei Tagliavini-Morini, cugini del marito³²⁵.

C'è addirittura chi vuole trovare una corrispondenza nella realtà alla figura di Annalena³²⁶. Riportiamo queste testimonianze non per volontà di cercare sterili assonanze biografiche, ma solo per dimostrare come ancora una volta la scrittrice di Nuoro vuole muoversi all'interno di un territorio conosciuto come quello della sua

³²⁵ Deledda, G., *Annalena Bilsini*, Cagliari, L'Unione Sarda, 2003, p. 3.

³²⁶ Come riporta la studiosa Neria de Giovanni, la protagonista del romanzo ha i tratti fisici ed il carattere fiero ed indomito della cugina di Palmiro Madesani, Angelica Bacchi che a metà degli anni venti abitava nella cascina Corte Gentilmana, che nel romanzo è la nuova casa dove vanno a vivere i Bilsini.

produzione più famosa che ha come protagonista l'isola, utilizzando nuovi ma ancora una volta familiari “tipi” e “paesaggi”.

La precisione nella scelta di termini che appartengono alla tradizione linguistica padana, «frumentone» o «biolca» (per citare solo due esempi tratti dalla novella e contenuti in maniera più abbondante nel romanzo), così come parlando di mondo sardo prediligeva il sostantivo «tanca» a quello generico ed italiano di «stazzo»³²⁷, esprimono quella identica volontà di contestualizzare storie e personaggi.

Annalena è una sorta di “omaggio” (non il primo, vedremo) che la scrittrice vuole fare a un popolo apparentemente diverso dal suo ma al quale si legherà in maniera profonda, come vedremo più avanti anche nella novella *Agosto felice*. L'aspetto linguistico denota quel «carattere ansiosamente sperimentale, quasi di un noviziato artistico non mai giunto a fine»³²⁸: l'utilizzo del corsivo per i lessemi tratti dalla tradizione della Pianura Padana tra Lombardia e Veneto, «richiama l'aderenza costante in tutto il romanzo al colorito linguistico locale sia attraverso la presenza di termini dialettali, sia attraverso le scelte onomastiche»³²⁹.

Ritratto di contadina è dunque l'episodio di apertura del romanzo; lo sguardo del narratore onnisciente segue da lontano la famiglia che avanza sul carro e in bicicletta verso l'imboccatura del ponte sul Po, fino a che quasi avesse una cinepresa l'attenzione si concentra sulla figura della protagonista che sta alla guida del convoglio. È interessante notare come nella novella la prima “inquadratura” va dritta su Annalena, la disposizione della frase tende infatti a sottolinearne immediatamente

³²⁷Ricordiamo che una delle caratteristiche della narrativa deleddiana è proprio questa sorta di “esotizzazione” di luoghi e personaggi che in questo caso si esprime a livello linguistico.

³²⁸De Michelis, E., «Riassunto della Deledda» in *Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Milano, Mursia, 1976, p. 93.

³²⁹Deledda, G., *Annalena Bilsini*, prefazione di Heyer- Caput, M., Nuoro, Ilisso, 2005, p. 9.

la centralità: «Era stato lei, infatti, a consigliare la sorella e i nipoti a vendere la loro piccola proprietà», che viene invece smorzata nel romanzo dove si parla genericamente di «i Bilsini».

L'occhio narrativo è puntato su Annalena e sulle sue mani «nodose come quelle di un uomo», che consentono di tirare forte le redini del biroccino ed evitare un probabile incidente. La continua contrapposizione fra il «biroccino» ed il «camion», vuole invece evidenziare il progressivo sviluppo della società agricola, che si sta sempre più trasformando in una società di tipo industriale, dove la meccanizzazione prende il sopravvento³³⁰.

Come per *La morte e la vita*, ipotizziamo che anche questa novella sia nata all'interno di un "progetto di romanzo" e non come episodio isolato e sviluppato in un secondo momento. Ce lo fa credere soprattutto il fatto che la scena descritta nella novella ha tutta la forma ed il sapore di un prologo che introduce il lettore nella vera e propria storia. *Ritratto di contadina* rappresenta dunque il lento e quasi "cinematografico" avvio di un romanzo che presenta invece una trama in linea con la "classica" narrazione deleddiana, piuttosto intricata e ricca di colpi di scena, (a leggere con attenzione nella novella non vi è nessuno avvenimento determinante se non la descrizione dei Bilsini che vanno «verso la meta»). Oltretutto sappiamo che questa introduzione doveva servire non solo al romanzo che porta il nome della protagonista, ma anche ad un secondo che sarebbe stato una sorta di seguito di *Annalena Bilsini* e che avrebbe avuto come protagonista «il figlio più silenzioso più interessato agli sviluppi della società e più vicino al saggio zio Dionisio: *Giovanni Bilsini*³³¹».

³³⁰ L'allusione alla riforma agraria operata in quegli anni dal regime fascista nell'ambito della politica autarchica, rivela l'attualità del romanzo e forse una sua non troppo celata finalità socio-politica che sappiamo essere estranea ad altre opere della scrittrice.

³³¹ Deledda, G., *Annalena Bilsini* ... op. cit., p. 25.

L'epilogo del romanzo (il battesimo della piccola Dionisia), forse non soddisfaceva completamente la scrittrice, che per questo inizialmente ipotizzò di proseguire la "saga" della famiglia Bilsini; questo progetto in ultima istanza però restò tale e non si concretizzò. Secondo alcuni la ragione risiede nella scelta di Deledda di aderire a un modello di romanzo che descrive la crisi della modernità attraverso una narrazione che segna il passaggio dal romanzo al frammento.

Il primo volo
(1935)

Fra i molti suoi difetti Andrea aveva anche un pregio: la generosità. Forse una generosità grezza, venata di amor proprio, di vanità e anche di un filo di boria; ma spesso impetuosa e schietta; e quando era tale, egli aveva torrenti di entusiasmo per le cose che agli altri sembravano degne di poco aiuto, se non pure di essere contrariate e derise: e allora gli sembrava di fare atto di giustizia mettendosi dalla parte del debole. Così, quando si venne a sapere che la sua sorellina Cosima, quella ragazzina di quattordici anni, che per la sua scarsa statura e la timidezza selvatica ne dimostrava meno, si era messa, ribelle a tutte le tradizioni, le abitudini, gli usi delle donne della sua razza, a scrivere versi e racconti, e tutti cominciarono a guardarla con una certa stupita diffidenza, anzi a sbeffeggiarla e prevedere per lei un quasi losco avvenire, Andrea invece prese a proteggerla, e tentò, in modo intelligente ed efficace, di aiutarla. Egli aveva appena fatto gli studi ginnasiali, e adesso, morto il padre, si occupava dell'amministrazione del patrimonio familiare, traendone, è vero, molto profitto per i suoi svaghi. Aveva ventidue anni, era robusto e sensuale, e gli piacevano le donne e il giuoco; ma leggeva, anche, e in certo modo era al corrente della vita intellettuale d'oltre mare. Un'eco di questa era portata nella nostra piccola città da Antonino, studente di belle lettere, fratello del più intimo amico di Andrea. Questo fratello aveva anche lui preferito allo studio la vita movimentata e quasi avventurosa del piccolo latifondista, sempre a cavallo per aizzare il lavoro dei servi; pronto a divertirsi poi con le belle e ardenti ragazze paesane; e, pure ammirandolo in segreto, si beffava di Antonino, che

Cosima
(1937)

Da parte sua Andrea aveva molti difetti, ma era anche generoso e gioviale forse troppo: e la sua generosità era alimentata da un po' di amor proprio, di vanità, di boria; ma spesso era anche schietta e istintiva: Aveva, poi, impeti di vero entusiasmo per cose che agli altri sembravano degne di poco aiuto, se pure non di essere contrariate; e allora gli sembrava di fare atto di giustizia mettendosi dalla parte del debole. Così, quando si venne a sapere che la sua sorellina Cosima, quella ragazzina di quattordici anni che ne dimostrava meno e sembrava selvaggia e timida come una cerbiatta bambina, era invece una specie di ribelle a tutte le abitudini, le tradizioni, gli usi della famiglia e anzi della razza, poiché s'era messa a scrivere versi e novelle, e tutti cominciarono a guardarla con una certa stupita diffidenza, se non pure a sbeffeggiarla e prevedere per lei un quasi losco avvenire, Andrea prese a proteggerla, e tentò, in modo invero molto intelligente ed efficace, ad aiutarla. Egli aveva appena fatto appena il Ginnasio, e sebbene avesse appena ventidue anni si occupava dei beni lasciati dal padre, traendone, è vero, molto profitto per sé e per i suoi divertimenti; ma leggeva, anche, e in certo modo era al corrente degli avvenimenti letterari. L'eco di questi era sempre portata fino alla nostra piccola città da Antonino, lo studente di lettere, fratello del più intimo amico di

aveva le mani bianche e affusolate di gentiluomo, e gli occhi grandi di sognatore; e non era buono neppure a montare la giumenta sulla quale balzavano d'un salto le servette di casa per andare a prendere l'acqua alla fontana; come nei suoi eterni studi nelle università più celebri del Continente, spendendo tutti i risparmi della famiglia, non riusciva, o non voleva riuscire, a prendere la laurea. Ad ogni modo, questo bellissimo, questo elegante e quasi principesco studente (e in quei tempi e in quel luogo la parola studente significava ancora un essere superiore, un uomo al quale potevano sorridere i più alti e potenti destini) portava davvero, nella cerchia primitiva del suo mondo, quasi sottomessa a un esilio dal mondo grande, un soffio di questa grandezza, tanto più luminosa quanto più lontana.

Egli parlava di re, regine, di festa di Corte, come nelle canzoni popolari; e di alti personaggi politici, di artisti e letterati come fossero suoi intimi amici. Su una figura allora in tutto il suo più radioso splendore, circonfunsa inoltre da un' aureola di cose leggendarie, egli si appoggiava soprattutto, come il fedele alla colonna del tempio, il Graal dal tabernacolo d'oro, dove sfolgorava, più viva del sole, la poesia di Gabriele D'Annunzio.

Le cose raccontate dall'alcionico, dall'epico Antonino infiammano di folli sogni il cuore del rude e pratico Andrea. Egli cominciò a fantasticare sull'avvenire della piccola Cosima. Bisognava però aiutarla. La mandò a prendere lezioni d'italiano da un professore del ginnasio; ma più efficaci di queste furono le lezioni pratiche che il fratello volentoso le procurò, facendole conoscere i tipi più caratteristici del luogo: vecchi pastori che raccontavano storie e

Andrea. Questo fratello *si chiamava Salvatore*, e aveva anche lui preferito allo studio la vita *beata* del piccolo *proprietario* sempre a cavallo *per i suoi campi ad* aizzare il lavoro dei servi e a divertirsi poi con le belle e ardenti ragazze *di paese: e si beffava, pur ammirandolo in segreto, di Antonino, che aveva le mani bianche e affusolate di donna e gli occhi pieni di sogni; e non era buono neppure a montare sulla giumenta sulla quale balzavano d'un salto le servette di casa per andare a prendere l'acqua alla fontana: come nei suoi eterni studi, nelle università più celebri del Continente, spendendo tutti i risparmi della famiglia, non riusciva, o non voleva riuscire, a prendere la laurea. Ad ogni modo, questo bellissimo, questo elegante e quasi principesco studente (e in quei tempi e in quel luogo la parola studente significava ancora un essere superiore, un uomo al quale potevano essere assegnati i più alti e potenti destini della terra)* portava davvero, *nella cerchia familiare primitiva, isolata, quasi sottomessa a un esilio dal mondo grande, un soffio di questa grandezza tanto più luminosa quanto più lontana.*

Egli parlava di re, *di* regine, e di alti personaggi politici, di artisti e *di* letterati, come fossero *tutti* suoi intimi amici.

Sulla figura di *Gabriele D'Annunzio*, allora in tutto il suo più radioso splendore, circonfunsa inoltre *dall'* aureola di cose leggendarie, egli si appoggiava soprattutto, *come il credente* si appoggia alla colonna del tempio *per riceverne forza e maestà.* Le

leggende più significative di quelle dei libri; rapsodi rustici che coi loro versi incisivi, le canzoni a ballo, le cantilene e le serenate rievocavano e colorivano le passioni e le tradizioni di tutto un popolo; e soprattutto portandola a visitare i paesi intorno, le chiese campestri, gli ovili sperduti nei pascoli solitari dell'altipiano o nascosti come nidi di falchi nelle conche boschive dei monti.

Una di queste gite fu memorabile, anche perché fatta in buona e allegra compagnia. Oltre al fratello di Antonino, c'erano altri amici di Andrea quasi tutti sani e gagliardi ragazzi, quasi tutti studenti mancati, che ai tormentosi fasti del vocabolario preferivano quelli della fisarmonica, e l'Odissea la vivevano con le loro imprese, specialmente quando si riunivano a banchetto, come quella volta, e le ossa degli agnelli arrostiti alla viva fiamma si ammucchiavano ai loro piedi come sotto le mense degli eroi d'Omero.

Era di luglio. Ai pastori porcari, che avevano finito la loro stagione, erano seguiti quelli di pecore e di capre. Il gregge brado brucava l'asfodelo secco, i cui lunghi steli dorati scrocchiano fra i denti delle bestie; e le capre nere dalle teste diaboliche si arrampicavano sulle querce per massacrare i germogli nuovi.

Certo, in quel giorno Cosima imparò più cose che in dieci lezioni del professore di belle lettere. Imparò a distinguere la gazza dalla ghiandaia, la foglia dentellata della quercia da quella a punta di lancia dell'elce, e il fiore filigranato del tasso barbasso da quello piumoso del vilucchio. E da un castello di macigni di granito, sopra il quale volteggiavano alti i falchi che parevano attirati dal sole come le farfalle notturne dai lumi, vide una grande spada d'acciaio, messa ai piedi di una scogliera verde, quasi in segno che l'isola era stata tagliata dal

cose raccontate dal *buono*, dall'epico

Antonino, infiammano di folli sogni il cuore del rude, *ma anche lui a suo modo epico* Andrea. Egli cominciò a fantasticare sulla piccola Cosima. Bisognava però aiutarla. La mandò a prendere lezioni di italiano, *poiché a dire il vero ella scriveva più in dialetto che in lingua, da un professore del ginnasio. Queste lezioni accrebbero il senso di ostilità istintiva che la piccola scrittrice provava per ogni genere di studi libreschi, a meno che non fossero romanzi o poesie.* Più efficaci furono le lezioni pratiche che il fratello volenteroso

le procurò facendole conoscere tipi di vecchi pastori che raccontavano storie più *meravigliose* di quelle scritte sui libri, *e portandola in giro, nei villaggi più caratteristici della contrada, alle feste campestri, agli ovili sparsi nei pascoli solitari e nascosti come nidi nelle conche boschive della montagna.*

Una di queste gite fu memorabile, anche perché fatta in buona compagnia. Oltre al fratello di Antonino, c'erano altri amici di Andrea, quasi tutti studenti mancati, che ai tormentosi fasti del vocabolario preferivano quelli della fisarmonica, e l'Odissea *se la creavano da sé prendendosi a pugni per qualche bella Elena paesana e poi riconciliandosi in banchetti* ove le ossa degli agnelli arrostiti alla viva fiamma si ammucchiavano ai loro piedi come sotto le mense degli eroi d'Omero.

Uno di questi banchetti fu certamente apprestato quel giorno, nell'ovile delle tancas paterne di Andrea e di Cosima. Ai pastori porcari, che avevano finito

Continente. Era il mare, che Cosima vedeva per la prima volta.

Sì, certo, fu una giornata straordinaria come quella della cresima, quando un fanciullo che crede in Dio si sente quasi spuntare le ali per volare fino a lui. Tutto pareva sacro, a Cosima, quel giorno:

aveva la sensazione di essere diventata più alta, leggera, snodata da ogni impaccio infantile; vedeva le cose in una luce precisa, non più di sogno, eppure più bella di quella del sogno; e quando ridiscese nel bosco dove l'ombra era fitta, una piccola nuvola affacciata in uno squarcio azzurro fra due lecci le parve il suo viso, come quando ella si protendeva sopra il pozzo di casa per spiare il fondo dove sapeva che c'era solo un velo d'acqua, eppure ci si immaginava un meraviglioso mondo sottomarino.

la loro stagione, erano seguiti quelli di pecore e di capre. *Le pecore brucavano l'asfodelo secco, i cui lunghi steli dorati scrocchiano fra i denti delle bestie come grissini, e le capre nere dalle teste diaboliche si profilavano sulla madreperla delle cime rocciose.*

Certo, in quel giorno Cosima imparò più cose che in dieci lezioni del professore di belle lettere. Imparò a distinguere la foglia dentellata della quercia da quella *lanciolata* dell'elce, e il fiore *aromatico* del tasso barbasso da quello del vilucchio. E da un castello di macigni sopra *i quali* volteggiavano i falchi che parevano attirati dal sole come le farfalle notturne *dalle lampade*, vide una grande spada *luccicante* messa ai piedi di una scogliera *come* in segno che l'isola era stata tagliata dal continente *e tale doveva restare per l'eternità. Era il*

mare, che Cosima vedeva per la prima volta.

Certo, fu una giornata indimenticabile, come quella della cresima, quando un fanciullo che crede fermamente in Dio si sente più vicino a lui, lavato del tutto dal peccato originale. Tutto pareva straordinario a Cosima, persino il grido rapace delle ghiandaie e i cardi spinosi fra le pietre arse: ma invece di esaltarsi si sentiva piccola e umile accanto alle rocce che scintillavano come rivestite di scaglie, e ai lecci millenari che sembravano più antichi delle stesse rocce.

L'ombra era fitta, e se qualche nuvoletta solcava il cielo sembrava si afferrasse alla cime più alte, in certi piccoli squarci del bosco, come i fanciulli che

guardano in fondo a un pozzo.

Il banchetto fu servito in una radura erbosa circondata di un colonnato di tronchi come una sala regale. Per sedile a Cosima, il fratello preparò una sella coperta da una bisaccia; e i migliori bocconi furono per lei: per lei il rognone dell'agnello, tenero e dolce come una sorba matura; per lei il cocuzzolo del formaggella arrostito allo spiedo; per lei l'uva primaticcia portata appositamente dal fratello premuroso. Si accorsero, i convitati, di queste premure quasi galanti, e cominciarono a urtarsi con i gomiti: e, come se una parola d'ordine si trasmettesse fra loro con questo gesto, un bel momento tutti sporsero verso Cosima le loro strambe forchette, fatte con stecchi di legno, e ad esse infilati pezzetti di arrosto, di pane, di cacio, di tutte le vivande che si trovavano sulla mensa. Ella arrossì, ma non pronunziò parola: del resto non aveva mai parlato, durante tutto il tempo del banchetto, pareva una estranea, sulla sua sella ricoperta dal drappo arcaico della bisaccia, coi grandi occhi silenziosi, verdi del verde scuro dell'ombra del bosco; una delle piccole fate ambigue, non sai se buone o perfide, che popolano le grotte del monte, e da millenni vi tessono, dentro, nei loro telai d'oro, retti per imprigionare i falchi, i venti, i sogni degli uomini. Era un po' stizzita, però, come una di queste fate quando uno le offende per la beffa, sebbene rispettosa, dei compagni; e, appena potè farlo senza attirare oltre la loro attenzione, si volse di fianco e balzò dalla sella come da un cavallo in corsa. Si allontanò rapida, sfiorando con le braccia aperte le felci della radura, come una rondine che vola bassa all'avvicinarsi del temporale, e tornò poi in cima al dirupo donde si vedeva

Ma il banchetto fu servito in una radura, per terra s'intende, tutta circondata di un colonnato di tronchi come un salone regale: per Cosima Andrea preparò con una sella e una bisaccia una comoda poltrona; e i migliori bocconi furono per lei: per lei il rognone dell'agnello, tenero e dolce come una sorba matura; per lei il cocuzzolo del formaggello arrostito allo spiedo, per lei il più bel grappolo d'uva primaticcia portata appositamente per lei dal fratello premuroso.

Si accorsero, i convitati, di queste gentilezze quasi galanti, e cominciarono a urtarsi con i gomiti; e come se una parola d'ordine si trasmettesse fra loro con questo gesto, un bel momento tutti sporsero verso Cosima le loro curiose forchette fatte con stecchi di legno, e ad esse infilati pezzetti di carne, di pane, di cacio, di tutte le vivande che si trovavano sulla mensa. Ella arrossì, ma non pronunziò una parola: non aveva mai aperto bocca, del resto, durante tutto il tempo del banchetto, e pareva una estranea, sulla sua sella ricoperta dal drappo arcaico della bisaccia, coi suoi grandi occhi silenziosi, verdi del cupo verde dell'ombra del bosco; una delle piccole fate ambigue, non sai se buone o cattive, che popolano le grotte del monte, e da millenni vi tessono, dentro, nei loro telai d'oro, retti per imprigionare i falchi, i venti, le nuvole, i sogni degli uomini. Era un po' stizzita, però, che il fratello l'avesse esposta alla beffa, per quanto rispettosa, dei compagni; e non toccò più cibo, e, appena sfuggita all'attenzione

il mare. Il mare, il grande mistero, la landa di felci azzurre che la rondine solca a volo per arrivare per terre lontane. Così avrebbe voluto trasmigrare lei, verso i paesi di meraviglia dei racconti di Antonino, e nel ricordarsi di lui arrossì di nuovo, pensando al principe vestito nel colore delle lontananze che tutte le fanciulle aspettano.

Ma i gridi aspri dei giovani rusticani, uno dei quali forse le era destinato per sposo, la richiamavano alla realtà. Si sentivano anche i fischi dei pastori che radunavano il gregge: ogni voce, ogni suono vibrava nel grande silenzio con un'eco scintillante, come in una casa di cristallo. Il sole calava dalla parte opposta, sopra le montagne di là della pianura, e già le capre ancora arrampicate sulle vette, avevano gli occhi sanguigni come quelli dei falchi. Era tempo di ritornare a casa; e ricordando le sue giornate ancora fanciullesche e le piccole storie che ella raccontava a se stessa come il grillo canta per sé la sua canzone, ella si sentiva, al cospetto del mare sopra i vasti precipizi ingranditi dalle ombre rosse del tramonto, quasi simile alla capretta sulla cima merlata della roccia, che vorrebbe imitare lo slanciarsi del falco e invece, al fischio

dei convitati, si volse di fianco e *parve balzare* dalla sella come da un cavallo in corsa.

Si allontanò rapida *tra le felci dalla radura, sfiorandole con le braccia aperte*, come una rondine che vola bassa all'avvicinarsi del temporale, e tornò poi in cima al dirupo donde si vedeva il mare. Il mare: il grande mistero, la landa di *cespugli azzurri, con a riva una siepe di biancospini fioriti; il deserto che la rondine sognava di trasvolare verso le meravigliose regioni del Continente. Se non altro ella avrebbe voluto restare lì, sullo spalto dei macigni, come la castellana nel solitario maniero, a guardare l'orizzonte in attesa che una vela vi apparisse con i segni della speranza, o sulla riva balzasse, vestito dei colori del mare, il principe dell'amore.*

I gridi dei giovani *nella radura* la richiamavano alla realtà: *si udivano anche* i fischi dei pastori che radunavano il gregge, e ogni voce, ogni suono vibrava nel grande silenzio con un'eco *limpida* come in una casa di cristallo. Il sole calava dalla parte opposta, sopra le montagne di là della pianura, e già le capre, ancora arrampicate sulle vette, avevano gli occhi *rossi* come quelle dei falchi. Era tempo di ritornare a casa; e ricordando le sue giornate ancora fanciullesche, *rallegrate solo dalle storielle* ch'ella raccontava a se stessa, *ella si sentiva*, al cospetto del mare e sopra i *grandi precipizi rossi di tramonto, come la capretta sulla vetta merlata della roccia*, che vorrebbe imitare *il volo del falco* e invece, al fischio del pastore, deve ritornare allo stabbio.

del pastore, deve ritornare nello stabbio.

E invero un fischio acuto e diverso da quello cadenzato da quello dei pastori le arrivò come una freccia, seguito da altri ed altri, che lo imitavano con un coro beffardo. Andrea la chiamava, avvertendola che non bisognava abusare della sua indulgenza di guardiano, mentre l'irrisione dei compagni le ricordava meglio ancora che le sue scorribande non potevano essere sopportate che una volta sola dalle convenienze della comunità dov'ella era destinata a vivere. Allora ella si alzò dal suo trono di roccie, ma scosse di nuovo le braccia verso il mare, sembrandole di sfiorare le onde come prima le felci della radura; come la rondine che migra, dopo l'inverno tiepido ma sterile degli altipiani desertici, verso le terre feconde dove troverà la sua stagione felice.

E sentì che questo doveva essere, poiché questa era la sua volontà.

E invece un fischio, più acuto e diverso da quello degli altri, le arrivò come una freccia, seguito da altri, che lo imitavano beffardi. Era Andrea che la chiamava, avvertendola che non bisognava abusare della sua indulgenza di guardiano: e l'irrisione dei compagni le ricordava meglio ancora che le sue scorribande non erano sopportate che una volta sola dalle leggi della comunità dov'ella era destinata a vivere. Allora ella si alzò, ma scosse di nuovo le braccia, verso il mare, sembrandole di sfiorare le onde come poco prima aveva sfiorato le felci della radura, come la rondine che migra, dopo l'inverno caldo, sì, ma sterile, degli altipiani libici, verso le terre del sole, i rossi crepuscoli estivi, l'amore che solo concede il dono dell'eternità.

3.1.3. *Il primo volo e Cosima*

La novella *Il primo volo* è uscita sul *Corriere della Sera* il 19 settembre 1935, è un testo dunque che appartiene alla produzione più matura, nonché una delle migliori opportunità che abbiamo di conoscere la scrittrice per la sua carica visibilmente autobiografica.

È parte dell'ultimo lavoro di Grazia Deledda, *Cosima*, uscito postumo sulla *Nuova Antologia* (ottobre-novembre 1936) e pubblicato successivamente da Treves nel 1937 con il titolo di *Cosima, quasi Grazia*.

Ciò che la scrittrice lascia è un prezioso manoscritto composto da 276 cartelle, con poche correzioni, ma al quale manca la parola “fine”, che invece Deledda era solita apporre quando considerava che il lavoro non necessitasse di ulteriori revisioni.

Antonio Baldini correda il testo della Treves di note biobibliografiche che hanno la funzione di collegare episodi della storia narrata ai fatti accaduti all'autrice: tuttavia è bene chiarire fin dall'inizio che la sola lettura del romanzo in chiave biografica sarebbe riduttiva e non renderebbe merito alla complessità di quest'opera, costruita invece con grande sapienza su una trama di rimandi e allusioni.

Gran parte dei nomi dei personaggi sono fedeli alla realtà (iniziando da Cosima che è il secondo nome di battesimo della scrittrice), così come sono riconoscibili i luoghi nei quali si svolge la narrazione (Nuoro, il monte Ortobene ed altri).

È inoltre indispensabile ricordare che questo romanzo è l'ultima tappa di quel ritorno all'infanzia, di quel “viaggio esperienziale” che Grazia Deledda aveva iniziato anni prima e che aveva trovato spazio dapprima in diverse novelle come *I primi passi*, *Racconti a Grace*, *Ferro e fuoco*, *Sotto il pino*, *Ballo in costume*, *Medicina popolare* e

successivamente nella forma più complessa del romanzo. Il genere della novella come sappiamo, si presta particolarmente alle esigenze del racconto orale dove spesso l'autrice predilige la più suggestiva prima persona all'impersonale narratore onnisciente.

Ne *Il primo volo* ed in generale in tutto il romanzo, Deledda opta per una forma di narrazione mista: narratore e personaggio (due facce complementari della scrittrice) compiono insieme un viaggio nel passato e si alternano nel comune interesse di «voler rispettare un livello di realtà riconoscibile, ma filtrato dalla fantasia³³²». Il movimento narrativo è calibrato sull'alternarsi costante di due angolazioni: il narratore sa anche ciò che Cosima ignora pertanto recupera episodi che appartengono a un tempo anteriore al tempo narrato.

La trama del romanzo non è particolarmente intricata: è la storia di Cosima «una bambina bruna, seria, con gli occhi castanei, limpidi e grandi, le mani e i piedi minuscoli» e dei componenti della sua famiglia «un po' paesana e un po' borghese». Gli occhi sognatori della bambina osservano e riportano la realtà con l'ingenuità e la meraviglia tipica dello sguardo infantile dove tutto appare meraviglioso ed avventuroso.

In questo romanzo compare ancora una volta il tema del “viaggio”: il rapporto spazio-personaggio evidenzia la dinamicità della piccola protagonista, che vorrebbe oltrepassare quei limiti che non sono però solo fisici ma anche e soprattutto culturali. Come sottolineava Giovanna Cerina, Cosima, sognatrice irriducibile di nuovi e più ampi spazi, è soprattutto «lucida fautrice della sua affermazione, che si esplicita in una

³³² Deledda, G., *Cosima*, Nuoro, Ilisso, 2005, p. 11.

azione liberatrice dai condizionamenti ambientali e in un itinerario di progressiva coscienza di sé attraverso la conoscenza del proprio mondo e dei suoi limiti³³³».

Il primo viaggio è quello che Cosima compie, con l'aiuto della voce narrante onnisciente, proprio alla scoperta del micro-ambiente costituito dalla sua casa: la puntigliosa descrizione della cucina, oppure il significato che attribuisce alle finestre da cui vede allargarsi l'orizzonte. È infatti all'interno della casa che la piccola vive in prima persona l'esperienza del narrare: storie di santi e di banditi, nella cucina in occasione della panificazione. Col sopraggiungere dell'inverno però, diversi eventi tragici sconvolgono la vita della piccola: la morte di una delle sorelle e poi quella dolorosissima del padre. Cosima fa una scelta difficile e trasgressiva: si ribella alle regole imposte dalla società sarda dell'epoca rifiutando il ruolo destinato alle donne sarde: «poiché s'era messa a scrivere versi e novelle». Ovviamente questa ribellione va oltre il semplice capriccio adolescenziale ed acquista la valenza di svolta antropologico-culturale in una società come quella nuorese che, come abbiamo già detto nel I capitolo, è rigorosamente strutturata.

Cosima si propone dunque come mediatrice fra mondo patriarcale e mondo moderno, fra isola e continente, fra cultura dell'oralità e cultura della scrittura. La storia della fanciullezza e dell'adolescenza coincide anche con la storia del suo apprendistato letterario: tale struttura ci porta a trovare un'ulteriore chiave di lettura a questo romanzo e vederlo cioè nella dimensione del romanzo di formazione (*Bildungsroman*). Non sembra infatti un semplice caso che le scelte della scrittrice vadano tutte nella direzione di questo tipo di scrittura: un personaggio adolescente, un arco di tempo che racchiude un processo di formazione scandito da tappe e prove fino ad arrivare all'età matura.

³³³Ivi, p. 18.

La novella *Il primo volo* racconta di una tappa di questo apprendistato di cui si è appena parlato: è la descrizione di una gita che la piccola Cosima fa sul monte Ortobene al seguito del fratello maggiore Andrea:

Quest'ultimo aveva appena fatto gli studi ginnasiali, e adesso, morto il padre, si occupava dell'amministrazione del patrimonio familiare, traendone, è vero, molto profitto per i suoi svaghi, era robusto e sensuale, gli piacevano le donne e il giuoco; ma leggeva, anche e in certo modo era al corrente della vita intellettuale d'oltre mare.

Andrea non può ignorare la disapprovazione del paese, ciononostante è il primo grande scopritore del talento della ragazzina e l'unico membro della famiglia che «prese a proteggerla, e tentò, in modo intelligente ed efficace, di aiutarla». Fa impartire alla giovane Grazia lezioni d'italiano e la accompagna nei villaggi dei dintorni, alle feste campestri o in luoghi dove la scrittrice ha l'occasione di arricchire le sue conoscenze attraverso racconti e leggende di anziani pastori «rapsodi rustici che coi loro versi incisivi, le canzoni a ballo, le cantilene e le serenate rievocavano e colorivano le passioni e le tradizioni di tutto un popolo».

Durante la gita raccontata nella novella, Grazia ha per la prima volta la percezione dell'isolamento che rappresenta attraverso una straordinaria metafora: «vide una grande spada d'acciaio, messa ai piedi di una scogliera verde, quasi in segno che l'isola era stata tagliata dal Continente. Era il mare, che Cosima vedeva per la prima volta».

Il primo volo è la descrizione di quella irrefrenabile voglia di uscire dal microcosmo che rappresenta l'isola per raggiungere il mondo dove le sue aspirazioni possono farsi realtà:

Il mare, il grande mistero, la landa di felci azzurre che la rondine solca a volo per arrivare per terre lontane. Così avrebbe voluto trasmigrare lei, verso i paesi di meraviglia (...). Scosse di nuovo le braccia verso il mare, sembrandole di sfiorare le onde come prima le felci della radura; come la rondine che migra, dopo l'inverno tiepido ma sterile degli altipiani desertici, verso le terre feconde dove troverà la sua stagione felice.

Agosto felice (30 agosto 1935)

È una felicità un po' stracca e monotona, la nostra, appesantita dal caldo e sciroccale di quest'agosto variabile, in riva al mare. Nulla ci manca; tutto anzi, pare esclusivamente nostro. Nostra la casa, con intorno i freschi pioppi dal Canada, sempre sorridenti e danzanti, col mare blu e il cielo lilla fra i tronchi sottili, il suolo sparso di foglie che al primo sole sembrano davvero monete d'oro; e dall'altro limite la strada litoranea asfaltata e coperta di renna, sulla quale scivolano veloci e silenziose le automobili in viaggio estivo; e le innumerevoli biciclette delle donne e dei ragazzi con la testa in giù, i capelli svolazzanti nella corsa sfrenata, mettono un movimento e un'allegria di rondini a volo.

Sono belli e schietti, i tramonti che si godono da questa strada, camminando sicuri, sui margini ancora felpati di erba biondiccia, come su una corsia di casa nostra. Avanzandosi verso i campi, si vedono ancora prati teneri: lucertoline guizzanti fra l'erba come pesciolini in acqua e certe farfalle rosa e gialle si confondono coi fiori delle siepi. Il grande sole granato cade fra gli alti pioppi, sopra i casolari dei contadini e i pagliai rinnovati: si sente un odore di campagna autentica, che fa dimenticare di essere al limite di una stazione balneare, un tempo primitiva e quasi esclusivamente riservata ai contadini abbrustoliti che il giorno di San Lorenzo vi facevano sette bagni trascinandosi appresso le loro cavalcature, adesso diventata di mezzo lusso, col suo bravo Gran Hôtel maestoso eppure bonario, con le sue dame come il Re Marco con Isotta la bionda: coi suoi eccellenti premî letterari: infine col suo periodico illustrato, fonte di gloria e di mortificazione per i personaggi dei suoi elenchi mondani.

Il piacevole, di queste spiagge arrivate, alla conquista di una ricchezza stabile, è quello di trovarsi fra due mondi del tutto diversi: ti volti verso il mare e vedi la

spiaggia popolata i bellissime donne quasi nude, e sul metallo del mare, fra le rosse e dorate paranze dei rudi pescatori adriatici, la sagoma di imbarcazioni eleganti con a poppa uomini ricchissimi, cantanti, artisti celebri: ti volti dal lato opposto, e i tetti bassi di vecchie tegole, coi comignoli fumanti, il grido delle anitre, le voci gravi della terra, ti rimandano al tua villaggio natio, al quale si torna volentieri col pensiero, specialmente quando si ha la sicurezza di non rivederlo mai più nella realtà.

Di notte, poi, l'incanto è maggiore, se la luna nascosta dalla faccia dei pioppi, pare immersa nell'argento del mare, e si sente un fruscio come di canneti animati di spiriti notturni, o, se il mare ha le sue inquietudini, un lontano suono di organo che le comunica al nostro cuore, egualmente profonde e indefinibili. Purché il caldo non faccia dimenticare le superflue fantasie, e le stelle filanti che solcano la fronte buia dell'orizzonte non diano l'idea che anche il cielo sudi.

Felicità, dunque, completata da piccoli aiuti quotidiani, da risoluzione di problemi materiali che in città assumono spesso, per quanto sembrano banali. Colore di dramma, turbando l'equilibrio delle ore di lavoro e della pace domestica. Qui tutto è facile, pronto e cordiale: se si ha bisogno di un operaio, ecco l'uomo appare come il mago del bosco, coi suoi arnesi miracolosi; c'è, di faccia a casa, il vecchio adusto contadino, che coltiva il nostro piccolo parco e se gli si offre un bicchiere di vino canta ancora un inno alla vita; e la gagliarda compagna vi fa il bucato con la cenere vergine del suo focolare, e vi porta, strette al seno perché non perdano il calore il nido, le uova salutari. Passano rapide e asciutte, le donne con l'offerta dei doni della terra e del mare: eccole ai vostri piedi, col loro odore di pesce o di solco concimato, coi loro cesti; e insistono perché, oltre al necessario, sia accettato un piccolo regalo di pomodoro o di cannocchie ancora vive.

Gradito è anche il passaggio dell'uomo delle maglierie, gobbo come un cammello sotto le sue gualdrappe frangiate e colorate; quando le espone sul parapetto della loggetta terrena, tutte le donne di casa corrono come api intorno ai fiori, sedotte agli scialli che ricordano la coda del pavone e dalle magliette zebrate o rosse, soprattutto rosse, il colore che attira poi a sua volta intorno alle belle ragazze i mosconi amorosi.

Ma fra tutte le agevolzze e le oneste provvidenze di questo luogo, dove la giornata passa simile a un gioco di fanciulli sulla rena, una è davvero straordinaria e quasi miracolosa. Tutti, più o meno, conosciamo le ore di inquietudine quando, nella metropoli, uno della famiglia si sente male, e si aspetta con ansia la visita del Dottore. I Dottori hanno sempre da fare, in città; per quanto premurosi e alcuni davvero amici dei loro clienti, la loro visita non può essere immediata. Qui, invece, il Dottore è pronto: come un arcangelo anziano ma arzillo ancora, arriva biancovestito sulle ali della sua bicicletta, e in un attimo le sue parole rischiarano l'abbuiato orizzonte domestico. E le sue ricette non sono dispendiose: «acqua fresca e pura» o, al più, qualche limonata purgativa. Se poi da Ravenna arriva con la sua macchina da traguardo la Dottoressa, bisogna quasi far festa alla malattia, come ad un'ospite ingrata che sappiamo i dover fra qualche ora congedare.

La dottoressa è bella, elegante; alla sera si trasforma come la fata Melusina, coi suoi vestiti e i suoi gioielli sfolgoranti, e gli occhi e i denti più sfolgoranti ancora: ma fata lo è anche davanti al letto del malato, sia un principe o sia un operaio, al quale, oltre alle sue cure sapientissime, regala generosamente bottiglie di vino antico e polli e fiori. Il suo nome è Isotta.

Del resto, anche il perire, in questo soggiorno fiabesco, non dovrebbe essere agitato e pauroso: morire: appunto come nei racconti delle antiche genti, alla più tarda età; andarsene per l'ultima passeggiata in carrozza verso la pineta una sera di ottobre, accompagnati all'inno sacro del mare, fra i candelabri accesi dei pioppi d'oro: fermarsi nel piccolo camposanto all'ombra glauca dei pini, tra i fiori azzurri del radicchio e le pigne spaccate che sembrano rose scolpite nel legno. Alla più tarda età.

Per adesso la vita e la salute ci offrono ancora i loro doni. E non sempre ingenui come quelli delle donne dei frutteti e delle barche. Questa volta la cornucopia contiene davvero un frutto prezioso. Abbiamo ricevuto la visita di un grande Poeta. Non si sognava neppure, fino a questa sera di domenica, col cielo che si è fatto, quasi per l'occasione, luminosamente diafano e ricco di tutte le sue costellazioni, che Giuseppe Ungaretti varcasse il nostro recinto da presepio, e la sua figura, nell'umanità dell'aia, accanto al pozzo patriarcale, dominasse lo sfondo come nei quadri dei primitivi. E mai come questa sera, nel vibrante cerchio di spiriti riuniti intorno a lui, come i raggi della ruota intorno al pernio, abbiamo sentito il mistero la forza, di obbedienza, di gioia, che la potenza di sentimento di uomo può muovere nel cuore dei suoi simili.

La sua persona è forse un po' dura, squadrata, forse anche tormentata da una vaga stanchezza, da un malcontento nervoso; i capelli sono poveri, la pelle avvampata come la salsedine, ma il profilo nella striscia di luce oscillante che esce anch'essa oscillante di lui alla porta di casa, ha un luccichio di metallo arrotato, e l'occhio, sotto il cristallo delle lenti, ha la fosforescenza verde liquida del mare: occhio di navigatore, avvezzo agli spazi e alle profondità infinite, eppure, nel guardarlo con

insaziata sete di conoscerlo nel suo aspetto umano ci vien fatto di pensare, - anche perché egli, ad una sommessa supplica, ci apre un poco il segreto della sua vita, e delle abitudini quotidiane, e parla del suo lavoro notturno, dell'assoluto bisogno di silenzio e di solitudine per la sua creazione, un minatore che scava l'oro e il diamante nelle tenebre.

La sua voce all'improvviso però si solleva, agra e squillante, e un suo breve riso quasi belluino, rompe l'innocente incanto dei suoi umili adoratori. Sembra sdegnato di noi, di essersi lasciato prendere per un momento dalla rete della nostra curiosità, di essersi abbandonato al nostro assalto: egli torna ad essere il gigante, l'uomo solo. Tuttavia non ci fa più paura: poiché abbiamo osservato le sue mani da fanciullo e sentito la sua voce; e sappiamo per lunga esperienza che anche i ciclopi rispondono con la voce tonante ma buona dell'eco a chi li chiama con la gioia trepida di credere nella loro umanità.

3.1.4 *Agosto felice*: un caso di censura?

Questa novella è uscita nel *Corriere* il 30 agosto del 1935 e successivamente è andata a confluire nella raccolta postuma *Il cedro del Libano*, pubblicata da Garzanti nel 1939.

Rispetto ai testi presi in esame finora, questo non si può definire del tutto inedito, data la sua inclusione nella raccolta appena citata; vogliamo però richiamare l'attenzione su un particolare che probabilmente non molti conoscono, motivo per il quale lo studiamo. Il testo del quotidiano milanese presenta un finale diverso da quello dell'edizione in volume. Precedentemente si sono elencate le principali caratteristiche delle ultime raccolte deleddiane e si è sottolineato che i testi che le compongono presentano dei tratti comuni. Come suggeriva Giovanna Cerina:

spiccano i motivi autobiografici e le novelle costruite sui percorsi della memoria. Questa raccolta è una parabola retrospettiva della vita della scrittrice che ora con il ricordo non ritorna solo agli anni vissuti nell'isola ma anche al primo periodo romano³³⁴.

Nel caso della novella in esame, *Agosto felice*, Deledda ritorna ad un passato prossimo, nel quale descrive quello che sarebbe stato l'ultimo soggiorno estivo nella bella e ventosa Cervia.

Dal 1912, anno della vendita della casa natale di Nuoro, fino al 1919, la scrittrice trascorre le vacanze non più in Sardegna ma prima ad Anzio, poi a Viareggio: dove con Nicolina, la sorella pittrice, frequentava il bel salotto liberty del Gran Caffè Margherita posto sul lungomare, dove «si intratteneva, conversando di arte, musica e

³³⁴ *Novelle*, vol. V, op. cit., p. 8.

letteratura, col grande Puccini, col pittore Plinio Novellini, o con Lorenzo Viani, folle come un mare in tempesta³³⁵».

Dal 1919 al 1935, divenuta Viareggio troppo caotica e non più adeguata alle sue esigenze, Grazia sceglie di andare per le vacanze estive nel centro romagnolo di Cervia. Nei pressi si trovano anche gli scrittori Marino Moretti (a Cesenatico) e Alfredo Panzini (a Bellaria), con i quali Deledda condivideva attività e interessi e che come lei, erano collaboratori del *Corriere*.

A Cervia acquista successivamente un villino (la famosa «color biscotto con le persiane di menta glaciale verde») nel quale dà vita almeno sotto forma di “bozza” ad alcuni dei suoi romanzi cosiddetti “continentali” che hanno la città romagnola come sfondo e cioè: *Il segreto dell'uomo solitario* (1921), *La fuga in Egitto* (1944) ed infine *Il paese del vento* (1931).

Nel 1927 riceve la cittadinanza onoraria³³⁶ e dopo la sua scomparsa, Cervia è la prima città in Italia a ricordarla:

con il lungomare a lei dedicato ed un monumento singolare. Sono due donne, accostate nella medesima piatta-forma aiuola, una ricorda la vita pastorale, con un

³³⁵De Giovanni, N., *Vento di terra vento di mare...* op. cit., p.17.

³³⁶Ritenuto che fra gli ospiti di cui Cervia maggiormente si onora e che ne costituiscono da molti anni il decoro più accetto deve annoverarsi Grazia Deledda; che il premuroso rispetto di ogni ordine di cittadini ha confortato la illustre Scrittrice nella cara costumanza del suo annuale ritorno e nel proposito di una più lunga permanenza sino ad indurla a rievocare il ricordo di questa terra con nostalgica passione di chi sente di farne parte; che non solo il superbo sogno della sua arte ha trovato fonte d'inesauribili visioni dai divini silenzi del bosco e dall'eterno sorriso del mare ma che molti dei soggetti prescelti per le novelle che le sono più care traggono origine anche dalla nostra gente, spesso dalla più umile, alla quale la sua anima sembra avvicinarsi con più rara inclinazione; che questi vincoli che per se stessi costituiscono il più saldo legame fra l'anima del nostro popolo e quello della scrittrice vittoriosa debbono essere consacrati nella maniera che valga meglio ad esprimere ed interpretare il sentimento e il proposito del popolo medesimo, lieto che a tale forma di devota riconoscenza ed altissimo onore la città di Cervia non sia ricorsa se non in eccezionalissima occasione e nella convinzione di interpretare la schietta anima di ogni ordine di cittadini; con poteri conferiti dalla legge DELIBERA di conferire a Grazia Deledda la cittadinanza onoraria di Cervia e di esprimere alla serena scrittrice delle infinite nostre gioie e dei sacri nostri dolori l'ammirazione e la soddisfazione dei suoi conterranei per l'alto onore conferitole, onore che nel suo nome vittorioso infiamma di nuova luce la gloria d'Italia. Da Sacchetti, L., *Grazia Deledda, ricordi e testimonianze*, Milano-Bergamo, Minerva Italica, 1971, pp. 140-141.

agnello accanto, è dunque la Grazia Deledda più nota, quella sarda; l'altra donna ha un cesto di pesci con sé, è la Deledda marina, più continentale, vicina ai cervesi³³⁷.

È evidente quindi che non è un caso che molte novelle e alcuni romanzi della scrittrice abbiano non solo le ambientazioni ma anche molti personaggi appartenenti alla realtà cervese. I viaggi compiuti con il marito dal 1920 al 1935 per raggiungere la casetta «ai margini della verde-azzurra Cervia dantesca», si trasformeranno in creazione artistica: ad esempio nel viaggio di nozze, turbato dalle reclute del romanzo *Il paese del vento*, o argomento della novella *Racconti a Grace*, in cui la scrittrice precorrendo i tempi, prevede per la futura nipotina in viaggio in aereo per arrivare alla «pineta di Cervia, vicino a quella famosa di Ravenna³³⁸».

Un esempio su tutti è poi la figura del “gobbino”, che ha ispirato le novelle *La fortuna*, *Il piccione* e *Il bacio del gobbino*. Augusto Ricci, chiamato Trucolo, era uno stagnaro ambulante che Grazia Deledda vedeva durante le sue vacanze a Cervia «sgambettando da quella porta d'oro dove il sole rientra³³⁹». Riconosciutosi nel personaggio del «piccolo gobbo della mia strada», scrive alla Deledda, la quale, non solo gli risponderà affettuosamente: «fra le lettere che mi arrivano da tutte le parti del mondo la sua è la più gradita», ma intercede presso il Podestà affinché venga assegnata all'indigente una stanza igienica ove «egli potesse riscaldarsi e lavorare cristianamente³⁴⁰».

Cervia compare anche in molte delle lettere che Grazia Deledda scriveva al suo primogenito. Sardus, intelligente e colto, negli ultimi anni aiuta la madre a scegliere e

³³⁷ De Giovanni, N., *Vento di terra vento...* op. cit., p. 17.

³³⁸ *Novelle*, vol. V, op. cit., p. 8.

³³⁹ *Ivi*, p. 178.

³⁴⁰ Sacchetti, L., op. cit., pp. 145-149.

a commentare *Le più belle pagine di Silvio Pellico*, a tradurre dal francese il romanzo *Eugenie Grandet* di Balzac e soprattutto le risparmia il pesante lavoro di correzione delle bozze di nuove ristampe. In queste lettere dal tono confidenziale emerge l'attaccamento della scrittrice alla famiglia e ai figli lontani, ma anche l'affetto che prova nei confronti della città di Cervia e dei suoi abitanti:

Cervia, 4-7- (931)

Carissimo Sardus, «eccoci nella bella-verde ventosa Cervia (...) Qui la casetta è sempre fresca e nuova». O ancora «(...) non rimpiangere la bella Cervia di questi tempi, sempre pervasa dal garbinazz e dallo scirocco, con relativo caldo, mali di pancia e preziosissime limonate». (...) Tu sogni sempre di Cervia, mentre quando potevi venirci non l'hai fatto: e dicono che c'è stata una meravigliosa primavera: speriamo ci verrai in autunno; io ci starei tutto l'anno se non fosse per l'umido³⁴¹.

Spesso i brevi cenni delle lettere sono sviluppati nelle novelle dove la vicenda reale, viene trasfigurata dalla creazione artistica e acquista un significato più profondo: ad esempio in *Inverno precoce* «ci siamo impuntati quest'anno a rimanere oltre il necessario nella casa in riva al mare. E il mare si vendica da par suo», racconta il paesaggio e la vita dei «rudi pescatori invernali che già piantano i loro pali sull'arenile seminato di arselle vive: e, più secchi dei loro pali, offrono, se occorre, anche la loro vita per il pane alle loro donne e ai loro bambini³⁴²».

Ritornando alla novella in questione, *Agosto felice*, è necessario prima di ogni altra cosa ricordare che appartiene a quel gruppo di testi che Giovanna Cerina definì più prose che novelle, che si caratterizzano per l'interesse della scrittrice «per la vita

³⁴¹*Ibidem.*

³⁴²*Novelle*, vol. V, op. cit., p. 415.

osservata sia nei suoi aspetti quotidiani sia nei momenti di inquietudine che si agitano nella coscienza³⁴³».

Le novelle della raccolta *Il cedro del Libano* concludono la parabola narrativa della scrittrice; l'aspetto che più emerge è proprio l'abilità frutto di una esperienza consolidata: «la variazione dei piani temporali è dettata da un ottica della distanza, psicologica ed esistenziale, da cui la Deledda guarda con saggezza antica al passare del tempo, delle stagioni della vita e delle generazioni³⁴⁴».

Agosto felice è l'ennesimo omaggio che Grazia Deledda vuole fare a Cervia, una città dove il moderno si scontra con l'antico due mondi del tutto diversi:

ti volti verso il mare e vedi la spiaggia popolata da bellissime donne quasi nude, e sul metallo del mare, fra le rosse e dorate paranze dei rudi pescatori adriatici, la sagoma di imbarcazioni eleganti con a poppa uomini ricchissimi.

Abbiamo inserito questa novella tra gli inediti perché il testo uscito nel *Corriere della Sera* non è stato ripubblicato nello stesso modo nella raccolta *Il cedro del Libano* nella quale è confluito. Potremmo dire che gli è stato completamente “tagliato” il finale originale nel quale la scrittrice descrive l'incontro con il poeta Giuseppe Ungaretti. Egli incarna per Deledda il simbolo stesso della poesia: lo definisce «il minatore che scava l'oro e il diamante nelle tenebre» con «l'occhio, sotto il cristallo delle lenti, ha la fosforescenza verde liquida del mare: occhio di navigatore, avvezzo agli spazi e alle profondità infinite».

Siamo riusciti a reperire un documento importante che testimonia che di quell'incontro anche il poeta serbava un ricordo piacevole. Ungaretti, come Deledda

³⁴³*Novelle*, vol. VI, op. cit., p. 7.

³⁴⁴*Ivi*, p. 15.

divenne cittadino onorario di Cervia, e proprio in quest'occasione (1956), pronunciò queste parole:

(...) Cara Cervia, è un'occasione che non so misurare, essere qui oggi. Non è la prima volta che qui fui colmato di bene. Qui, incontrai Grazia Deledda, e, su un giornale dove non si era mai fatto prima il mio nome, e si era già nel 1935, e universalmente già si sapeva che esistevo, Ella, di quella mia visita nella sua casa di Cervia, volle sul Corriere della Sera fare un racconto, Lei, già premio Nobel, che conteneva di me un'immagine d'uomo alla quale davvero vorrei somigliare. Sono stato nei luoghi di Nuoro, nei luoghi da Lei fatti urlare di poesia, e non si staccava da me, – mentre la riconoscevo in ogni pietra, in ogni pianta, in ogni umana creatura – la sua memoria, la memoria della veggente donna che chiamavamo Grazia. Mi avete reputato degno d'essere cittadino di Cervia come, per vostra deliberazione, lo fu anche Grazia. Grazia era toccata dalla grazia, e vide che un poco di quel fuoco era anche in me. È fuoco che ha bruciato male, che brucia male; ma era, ma è fuoco³⁴⁵.

Il poeta esprime tutta la sua ammirazione ed anche una certa gratitudine nei confronti della scrittrice di Nuoro, rendendola protagonista del suo discorso di ringraziamento. Ungaretti dice di «voler davvero somigliare a quell'immagine d'uomo» proposta da Deledda nella novella in questione. Voleva forse assomigliare al «gigante con le mani da fanciullo» o possedere quel «mistero la forza, di obbedienza, di gioia, che la potenza di sentimento di uomo può muovere nel cuore dei suoi simili»? Troppo tardi per scoprirlo.

Ciò che sappiamo per certo è che questo testo nell'edizione in volume, (ricordiamo uscita postuma, dunque senza la revisione della scrittrice), è stato ingiustamente mutilato di una parte che probabilmente, nel progetto di Deledda era “il motivo scatenante” ovvero l'essenza originaria del testo. Lo stesso Ungaretti si sente

³⁴⁵ Discorso di Giuseppe Ungaretti alla città di Cervia, 29 agosto 1956.

protagonista di questa novella «volle sul Corriere della Sera fare un racconto», dal quale invece è stato non sappiamo per volontà di chi cancellato.

Ricordiamo che il primogenito Sardus, come detto in precedenza, aveva aiutato la madre soprattutto nell'ultimo periodo a curare le bozze delle nuove edizioni e ristampe dei libri; successivamente sarà lui che dopo la morte della scrittrice raccoglierà gli inediti e ordinerà tutti i carteggi. In una lettera privata indirizzatagli da Deledda leggiamo:

Caro Sardus, abbiamo fatto un ottimo viaggio, sebbene caldo e affollato e adesso siamo di nuovo qui a riprendere la solita vita (...). In viaggio c'era anche Panzini con un tocco di velluto nero che deve essere appartenuto al Boiardo: è sceso tre volte dalla sua comoda I^a classe nella nostra schifosa classe II^a, invasa di carta sporca e di bottiglie, dove io ero pigiata da un campione di tiro a segno, che aveva un abito nuovo così duro che credo a metterlo su anche senza persona dentro sta dritto da solo: e tutte le tre volte S. Eccellenza mi ha coperto di impropri per quell'articolo sul poeta "chi è quel desso?" al quale il titolo più cristiano che abbia potuto dargli è stato quel "rospo". È stato proprio furibondo; diceva che quell'articolo ha fatto una grande spaventosa impressione in tutto il mondo letterario, e mi ha invitato a pentirmene amaramente. Io mi sono divertita come non mai (...)³⁴⁶.

Ricordiamo che Alfredo Panzini collabora al *Corriere* su invito del direttore Albertini, dal 1925 al 1930. In questa lettera dal tono evidentemente confidenziale, Deledda non pare affatto turbata dall'opinione dello scrittore ma anzi molto ironica e tutt'altro che decisa a cambiare il finale del suo racconto. A nostro parere, se avesse avuto l'opportunità di curarne lei stessa la pubblicazione in volume, difficilmente avrebbe permesso di censurare un finale che invece è molto suggestivo e che senza dubbio arricchisce il testo. Probabilmente neppure Sardus avrebbe consentito questo

³⁴⁶Sacchetti, L., *Grazia Deledda, ricordi...*, op. cit., p. 157.

taglio, ma purtroppo nemmeno lui ebbe l'opportunità di occuparsi dell'edizione de *Il cedro del Libano* perché muore il 26 giugno del 1937, a meno di un anno dalla scomparsa della madre. Non possiamo stabilire per volontà di chi *Agosto felice* sia stato pubblicato senza l'episodio che riguarda Ungaretti, ma si può ipotizzare che chiunque sia stato, condividesse la posizione di Panzini.

3.2. Le novelle inedite

A questo punto passiamo a presentare i testi che sono stati pubblicati esclusivamente nel *Corriere della sera* e su *La Lettura* (il mensile culturale collegato al *Corriere*). Vedremo quali sono le soluzioni narrative che la scrittrice propone e proveremo a ipotizzare il perché di una mancata riedizione in volume.

Abbracciano un arco di tempo che va dal 1902 (anno di pubblicazione de *Il Battesimo d'Adamo*) al 1936, quando appare sulla terza pagina del *Corriere*, *Pane casalingo*. Sono estremamente disomogenei soprattutto dal punto di vista tematico e dunque difficilmente catalogabili in una tipologia. Riflettono in parte anche rapporti con la redazione e con i direttori del quotidiano milanese, che sappiamo variare negli anni: con richieste, nel tempo, differenti relativamente alla lunghezza. Questa collaborazione, come si è sottolineato precedentemente, comporta per Deledda una svolta sia per la sollecitazione della scrittura che per la visibilità che guadagna grazie alla “vetrina” del *Corriere*.

Il fiore caduto (C. d. S. 16 Maggio 1912)

Finalmente l'appartamentino era in ordine. Il vento del pomeriggio di luglio faceva sbatter la tenda arancione come una grande ala inchiodata al muro sopra la veranda, e da questa parte si vedeva, attraverso gli oleandri fioriti, scintillare il mare al di là del paese assolato bianco come una cava di calce. I gridi lunghi e modulati delle rivenditrici di frutta e di ricami arrivavano dalla spiaggia, col vento, come da un villaggio orientale; era l'ora in cui anche la gente sana di cuore e di mente, trascinatavi dal fascino delle cose arse dal sole, del mormorio del mare, della carezza voluttuosa del vento, si abbandona ai sonni dei sensi.

La donna già gravemente malata di passione non ebbe dunque che a uscire sulla veranda a lasciarsi cadere sulla sedia a dondolo, con le mani scarnie afferrate ai braccioli e i piccoli piedi bianchi frementi come due colombi fra l'arruffio azzurro della vestaglia e della sottoveste, per cullarsi nel suo desiderio che non aveva più limiti.

– Egli arriverà domani, forse oggi...e sarò finalmente sua. Il viso olivastro e egli occhi dorati avevano l'espressione maniaca della donna pronta a perdersi; ma lei non sentiva che una gioja confusa, con un fondo di terrore; lo stesso tremito delle onde sotto il vento che cresce. Le pareva che l'uomo amato avvicinandosi a lei, nello spazio, la riempisse di splendore come il sole calante sul mare. Uno scricciolio un'ombra sulla tenda la fecero sobbalzare.

– Puttina, che fai?Giù! Ma come?...

– Signora, m'è scappata...

La cameriera rossa, lentiginosa aveva già strappato dalla balaustrata della veranda la bimba che agitava in aria cercando di puntarli ancora alle colonnine di stucco, i piedini grassi entro i sandalini gialli.

– No, no, – diceva agitando i folti capelli d’oro sul petto della cameriera; e infatti appena libera tentò ancora di arrampicarsi, osservando però se badavano a lei e al gesto di minaccia della mamma scoppiò a ridere mostrando tutti i dentini davanti e il vuoto delle gengive rosse.

– E se cadi di là? Muori; ti fai la bua...

– Puttina, bua, – ella disse allora sollevando il grembialino rosa e guardandosi attentamente il ginocchio ove una volta s’era ferita. Stette così curva; pensierosa, finché un avvenimento straordinario non turbò di nuovo la quiete della veranda.

Qualcuno suonava. Il trillo del campanello aveva qualcosa di vivo, come un grido lontano. Le due donne si guardarono, un attimo, e mentre gli occhi della padrona esprimevano un confuso spavento quelli verdi della serva avevano lo stesso sorriso incosciente eppure felino degli occhi di «puttina» la quale, accorgendosi del turbamento delle sue sentinelle, s’arrampicava già di nuovo sulla balaustrata. Padrona e serva pensavano la stessa cosa.

– Già, lui!

– Devo far passare in salotto?

La donna non ebbe neanche la forza di parlare; accennò di sì con la testa, tirando giù istintivamente la bambina che ricominciò a ridere con gli occhi glauchi luminosi come perle. Nessun gioco le era mai piaciuto di più. Di nuovo s’arrampicò,

tremò tutta di riso, un riso forte e rauco sentendosi rimessa a terra dopo un attimo di sospensione nel vuoto.

– Basta, adesso! Se no totò! – disse la donna sottovoce.

La bambina la guardò e il suo viso di pesca si ricompose. Ma qualche cosa bisognava fare. Curva sul pavimento prese con la punta del pollice e dell'indice una fogliolina che correva e la guardò attentamente. Era certo una cosa straordinaria, ma non tale da impedirle di accorgersi che sua madre si allontanava da lei come attirata nell'interno della casa da un mistero profondo.

La seguì, cauta anche lei, ma per via la persiana la fermò e l'attrasse. La spinse, la riattirò, la risospinse. Un colpo. Dentro la donna trasalì e si mise un dito sulle labbra.

Puttina si fermò, per tosto ricominciare, lieta perché anche quella era dunque un'occupazione proibita. Ma la sua felicità divenne stupore nel veder la serva ricomparire, avvicinarsi alla mamma e questa a sua volta sparire, e dopo un momento sparire anche la ragazza rossa i cui occhi esprimevano la stessa felicità stupida di lei, di «puttina» libera di fare quello che voleva.

L'istinto della curiosità l'attrasse anzitutto sulle tracce della serva: la seguì imitandone il passo felino, la vide in fondo al corridoio, con la mano appoggiata al muro, l'orecchio teso ad ascoltare qualcosa che l'uscio doveva dirle in segreto...

Ma ecco che la serva si posa il dito sulla bocca, come aveva fatto la mamma. Puttina mette anche lei il ditino attraverso le labbra e torna tentennando alla persiana. Ma ha in mente qualcosa di più grande e di più bello. Sola! Le foglie dell'oleandro corrono sulla balaustrata, sospinte dal vento, e anche lei corre, corre, urta con le

manine aperte contro le colonnine di stucco e ride da sola mostrando tutti i dentini davanti e la bocca piena di saliva lucente.

Di là il mare scintillava tutto d'oro dietro il paese già coperto da un velo roseo.

Ella guardò un momento come stupita della bellezza del mondo, poi s'arrampicò.

L'uomo era presso la finestra a nord. La linea dentellata dei monti rossi sul cielo rosso segnava un degno orizzonte alla sua figura di giovine imperatore romano. La donna s'avanzò verso di lui come la bimba verso la balaustrata, ed egli la raccolse fra le sua braccia: le loro labbra si unirono come la linea di un monte con la linea del cielo, e tutto fu silenzio.

Ma ella si sciolse, ripresa dalla sua scura inquietudine.

– Non qui, non qui – disse, mentre l'uomo l'attirava entro il suo braccio sopra il divano stinto che odorava di canfora.

E tremando contro il petto duro di lui cominciò a parlarle a voce alta, guardando e accennando verso l'uscio.

– Così presto siete arrivato? Siete al Grand Hôtel? Mio marito è ripartito stamattina, ma tornerà sabato. Sì, l'appartamentino è grazioso, con una bella veranda, ma è troppo in alto. Troppe scale e brutte...

Anche l'uomo disse cose che la serva dietro l'uscio poteva ascoltare. Ma bastava il suono caldo della voce perché la donna sentisse l'ardore della sabbia dopo

un bagno nei giorni di scirocco. Le sembrava di affondare, entro la sabbia; era un ardore, era gioja, ma anche terrore. – Non qui, non qui...

– Neppure qui? – egli diceva sottovoce fra altre frasi alte che la serva dietro l'uscio poteva ascoltare.

– Qui, cara, qui... Anche qui hai paura?

– Ho paura... Oggi, Domani...

– Oggi, domani, sempre...

Di nuovo silenzio. Poi un grido riempì di terrore la casa tranquilla. La donna balzò, rigida, e corse all'uscio, ma l'uomo le fu davanti e la fermò. Altri gridi risuonavano di là, nella veranda, nella scala, nella strada, per tutto il mondo: un cataclisma doveva essere accaduto e il mare si sollevava e sommergeva la terra.

L'uomo respinse la donna, per impedirle di uscire, la chiuse dentro e corse sulla veranda. Ella urlava graffiando l'uscio, ma il suo mugolio si perdeva vano come il vento in mezzo alle rovine, mentre l'uomo curvo sulla balaustrata vedeva giù nella polvere come un grande oleandro rosa caduto dalle piante del viale.

E la gente correva, di qua, di là, gridando, e pareva che tutti facessero a chi prima poteva raccogliere il bel fiore caduto.

3.2.1. *Il fiore caduto*

Questa novella è uscita nel *Corriere* il 16 maggio del 1912 e non è più stata ripubblicata in nessuna raccolta. Pertanto è un testo che ebbero la possibilità di conoscere solo i lettori del quotidiano milanese della data sopra citata.

Se consideriamo la novella che precede questo testo (*I tre fratelli* C.d.S. 16 marzo 1912) e quella che viene pubblicata subito dopo (*La vigna nuova* C.d.S. 16 giugno 1912) tenendo come punto fermo che la data di pubblicazione corrisponde nella maggior parte dei casi anche a quella di composizione, questo testo dovrebbe contenere la maggior parte delle caratteristiche dei testi confluiti nella silloge *Chiaroscuro*.

Come scriveva Giovanna Cerina, si può indicare come elemento caratterizzante di questa raccolta la tendenza a «stemperare il racconto in un progressivo interesse per realtà più sfumate, anche se talvolta amare, rinunciando a tessere in una trama chiusa i fili della storia; o a proporre vicende risolutive che delineano un dramma a tinte forti, accentuando la coloritura cupa della pagina³⁴⁷».

È un testo che, come vedremo, non è particolarmente significativo, ma ha la sua importanza per il fatto che, come anni di composizione, ruota attorno alla sfera dei lavori che sono andati a costituire la raccolta *Chiaroscuro*. La sua omissione è ipotizzabile ma priva di fondamento certo: questa silloge è considerata una delle meglio riuscite e delle più tradotte; la mediocrità di questo componimento potrebbe essere perciò la ragione dell'esclusione.

Il fiore caduto è la breve storia di un amore proibito, di un tradimento che è causa indiretta della morte della “puttina”: la bambina curiosa non resiste alla

³⁴⁷ *Novelle*, vol. III, op. cit., p. 13.

tentazione di affacciarsi dalla balaustrata e non essendo sorvegliata né dalla madre (impegnata a cadere in peccato con il suo amante), né dalla serva pettegola intenta a spiare gli amanti, cade dalla finestra.

Benedetto Croce definiva i soggetti deleddiani «storie di amori e di colpe», ma non si preoccupò di studiarne la natura; Maria Giacobbe invece nella sua analisi approfondita delle tematiche deleddiane scrive:

Piuttosto che amori, a veder bene, sembrerebbero essere insaziato bisogno di possesso spirituale più che fisico, complicati sentimenti d'umiliazione e d'orgoglio, desideri di rivincita, per la perdita di libertà che comportano, e contraddittori impulsi alla totale dipendenza. E quasi sempre, e per motivi di natura sociale, quella sana attrazione fisica dalla quale nascono sembra di necessità mutarsi non in naturali impulsi vitali, ma in oscura e fatale corsa verso la morte³⁴⁸.

La protagonista, un'anonima «donna» è secondo il narratore onnisciente «gravemente malata di passione»; la successiva descrizione del viso conferma la diagnosi: «gli occhi dorati avevano l'espressione maniaca della donna pronta a perdersi».

Ritorna in questo racconto una delle metafore favorite della scrittrice che vede l'identificazione del vento con il destino. Basti ricordare, ad esempio, le parole che Efix, uno dei protagonisti di *Canne al vento*, rivolge alla sua padrona Ester, disperata per la tutt'altro che fiorente situazione economica della sua famiglia proferisce queste contundenti parole «siamo come le canne e la sorte è il vento» .

Ne *Il fiore caduto* il vento è presente dall'inizio quasi come una sorta di presagio «il vento del pomeriggio di luglio faceva sbatter la tenda arancione come una grande

³⁴⁸ Giacobbe, M., *Grazia Deledda introduzione alla Sardegna*, Sassari, Iniziative culturali, 1999, p.107.

ala inchiodata al muro sopra la veranda»; poi accompagna gli ultimi istanti della vita della bambina «le foglie dell'oleandro corrono sulla balaustrata, sospinte dal vento, a anche lei corre, corre, urta con le manine aperte contro le colonnine di stucco e ride da sola mostrando tutti i dentini davanti e la bocca piena di saliva». Infine si tramuta tragicamente nel pianto disperato della madre colpevole «il suo mugolio si perdeva vano come il vento in mezzo alle rovine».

L'amico (C. d. S. 24 settembre 1912)

La «stagione» è dunque finita. La lunga strada azzurra è dorata –mare, cielo e sole, – tace deserta, coi marciapiedi sparsi delle gocce di sangue dei gerani sfogliati. E c'è nell'aria come uno stupore timido, un silenzio d'attesa, un silenzio che ha paura d'essere di momento in momento lacerato ancora dallo stridio delle carrozze pesanti di bagagli, dall'ansito veloce degli automobili, dai gridi dei distributori ambulanti, dal pianto e dal riso dei bambini, ma soprattutto dal gorgoglio rauco della voce senza sesso, che tanta giorno e notte accompagnata dal lamento implacabile di un pianoforte scordato.

Adesso, verso sera, quando all'oro del sole segue il rosso di carminio del crepuscolo e i marciapiedi son tutti rosa come lavati col sangue diluito dei gerani morti, è solo un gemito in sordina di violino che trema come la voce di un grillo in mezzo alla strada, e le donne scarmigliate che conservano l'abitudine del passo silenzioso, (non bisogna dar fastidio ai signori inquilini villeggianti), si affacciano alla porta per vedere chi passa. Non passa anima viva, ma quel trillo dolce, lontano, annunzia l'arrivo di qualcuno: un villeggiante melanconico e dolce, che si sforza a sua volta a non dar fastidio a nessuno, e passa lieve e poi se ne andrà anche lui, più tardi col carro dei venti: l'autunno.

Chi non s'affacciava mai era la padrona del villino a metà strada. Era troppo orgogliosa per farlo, non perché il suo villino rappresentasse il corpo candido di quelle due ali rosa e azzurro che erano le casette di qua e di là lungo la strada, ma perché il gemito del violino le annunziava oltre il ritorno dell'autunno, quello non meno melanconico del suo giovane amico vicino di casa. Non s'affacciava appunto perché aspettava il suo giovane amico, e non voleva ch'egli s'accorgesse che ella lo aspettava,

tanto più ch'egli tardava a venire. Ma era veramente arrivato? Le pareva impossibile che egli non fosse nello stesso tempo arrivato e corso da lei : e quel tremito di corda piangente le sembrava piuttosto un gemito di rondine ferita, rimasta abbandonata nel prato laggiù dove a sera pare ci sia una landa sconfinata.

– Son proprio diventata romantica anch'io, – disse alla sua sedia a dondolo, lasciandola di botto, infastidita come un inquilino qualunque: e uscì dalla terrazza mentre la sedia continuava a dondolarsi per conto suo, divertendosi tutta sola nell'angolo della finestra.

Dalla terrazza si vedeva il giorno chiudersi: la palpebra violacea del cielo si abbassava sulla palpebra violacea della spiaggia; e in mezzo il mare sorrideva ancora come un occhio azzurro dolce di sonno.

Lassù ella non sentiva più il violino del suo vicino di casa; ma fu il suo stesso cuore che si mise a vibrare, ed erano le corse dei ricordi, violente come sartie al libeccio: meglio rientrare. Sullo sfondo viola della finestra la figura nera e legnosa del vicino di casa aspettava.

– Bene arrivato! S'è fatto desiderare! Come sta? S'è divertito, lassù? Freddo?

– Siberia! Egli disse, sfregandosi ancora le mani pallide.

– Ben le sta – che bisogno c'è che un prete vada in montagna, e sul monte Civetta, poi, vergogna massima! Quando qui...

– Oh non ricomincia adesso a farla la *reclame* a questa «stazione». Il piano del villino lo ha affittato e bene, quest' anno, è grazie a me anche. Spero non vorrà affittarlo anche per l'inverno. Allora scappo ancora... Dica, dica pure le sue intenzioni.

– Ma no; non avrà più noie. Riprenderemo la solita vita, da buoni vicini, da vicini amici...ci si disturba? Solo lei, sola io, ci si disturba? Ma intanto anche lei s'è divertito. Mi racconti: oh, senta prima; i mie inquilini le hanno scritto? Ne sa niente, lei?

– No; m'aveva scritto lui, Roberto, mentre stavano ancora qui. Era contento, mi pare.

– E come mai gli ha scritto lui solo? Come mai non ha firmato anche la moglie? – Com'è maligna!

– Perché sono maligna? E non lo sa meglio di me, che la padrona di lui è lei? È giusto: può fargli anche da madre. Mi davan l'idea, lei così forte, lui così gracile, della signora maestra curva a premere il ragazzino sul quaderno del compito. Neanche un passo, neanche una parola senza permesso! Mi faceva pietà e rabbia. Mi veniva voglia di spingerla, la signora maestra, e dire a lui: ma va, corri in giardino, rompi tutto, divertiti. Adesso...

– Eppure era un ragazzo svelto, quando studiavamo assieme, – disse il prete, guardando fisso qualche cosa ai suoi piedi, – Ma! «ho trovato una cosa più amara che la morte; la donna che non è altro che reti, è il cui cuore non è altro che giacchi, e le cui mani sono tanti lacci: e il peccatore sarà preso da lei ».

– Non ricominci coi salmi, anche lei. Mi racconti meglio... Egli cominciò a raccontare. Aveva fatto qualche ascensione, aveva corso pericolo: luci ed ombre

passavano nelle sue parole e nei suoi occhi metallici quando li sollevava per un momento verso la donna raccolta tutta bianca nella sua sedia oscillante come una bambina nella culla.

Ella ascoltava; ma due volte interruppe il racconto dicendo: - Adesso... Nel salotto era già buio: solo i vasetti di Murano allineati sopra un mobile di fronte alla finestra pareva si conservassero colmi di luce come d'acqua che scintillasse attraverso il cristallo. Egli raccontava. Ella si sollevò e disse, come fosse stata lei a parlare fino a quel momento: -

– Adesso è malato.

– Chi? – Chi? – ella disse con impazienza – Roberto. Anche l'amico si sollevò: non disse nulla; ma quel nome, così solo, parve sbattersi intorno a loro nell'ombra come un uccello entrato di fuori che non riusciva a ritrovar la finestra.

– Si è ammalato subito andati via di qui, ella disse ripiegandosi – sulle prime pareva nulla, un po' di freddo preso in viaggio...È delicato come un ragazzo in crescita: tutto gli fa male. Ma adesso...adesso son cinque giorni che non mi scrive più. Cinque giorni, – ella dice, sollevando la mano con le dita aperte, – cinque secondi! E non poter far nulla! Non potergli scrivere, non poter arrivare a lui. Ella lo sorveglia; era gelosa di me, sospettava: è gelosa di tutte, del resto, e insomma io non so cosa fare...Io (esitò un momento, ma non trovò altre parole) non so cosa fare!

L'amico non rispose. Immobile, nero, aveva solo negli occhi una luce interna, come quella dei cristalli in fondo alla stanza.

Aspettavo lei! Ecco perché l'aspettavo. Lei solo può aiutarci. Lei può partire...andare là...Dirà che si trova di passaggio, che ha voluto visitarli...dirà quel

che vuole, ma vedrà come sta, lui, e potrà parlargli in intimità e dirgli che io...che io...sto qui a morire anch'io...Gli domanderà se vuole che vada a vederlo; e poi mi manderà subito sue notizie; e gli porterà una mia lettera...

– Anche? – disse allora la figura immobile.

– Anche, sì, anche! A che serve l'amicizia, se non in questi casi? Non rammenta lei le sue parole? Io le rammento, sì, meglio dei suoi salmi: «Paula, mi metta alla prova, Paula, la sfido a mettermi alla prova!». Ma allora scherzava, è vero. Allora tutto andava bene. È facile dire le belle parole quando non si fa che per chiacchierare.

Adesso...

– Adesso l'amico comune è malato, ed io dovrei far da mezzano, secondo lei! Paula, lei dimentica con chi parla!

Silenzio e ombra. Ma il viso della donna si sollevò, scuro eppur scintillante. La voce squillò malvagia.

– Già, dimenticavo. Lei non è un uomo. Lei non può peccare. Credevo però fosse almeno un amico...

Egli non rispose subito, ma balzò in piedi, aggrappandosi alla spalliera della sedia come per non vacillare nel buio. Dopo un momento disse con voce calma:

– Mi dia la lettera.

– Va davvero?

– Mi dia la lettera, vado, certo. Non sono un uomo, quindi lei può fidarsi!...

Ma ella non si alzava appesantita dal bisogno di scolparsi, di confessarsi. E cominciò a raccontare a sua volta, – solito racconto, di ascensione e di pericolo – e quando ebbe finito si alzò, agile, lieve, come quando la ragazzetta usciva dal confessionale.

Accese la lampada; tre fiamme, quattro, no, bastava una. In fondo ella aveva come paura di far vedere al prete il viso arso dal peccato: no, in fondo ella non dimenticava chi era lui, un giudice. E non sollevò gli occhi neppure nel porgergli la lettera, ma gli guardava la mano, e la mano non si tendeva, quasi non si potesse staccare dalla curva della sedia a cui stava aggrappata convulsa, ossea, con le nocche che pareva uscissero fuori dalla pelle.

Allora ella sollevò gli occhi: ed egli che spiava quest'attimo, le tolse di mano la lettera. Si guardarono. Potevano guardarsi di nuovo come prima: erano, pari, avevano la stessa luce di peccato negli occhi. Occhi di amici divenuti nemici, che si sfidarono un attimo, e tosto tornarono ad abbassarsi, vinti.

Perché in quell'attimo la donna gli aveva tolto di mano la lettera ed egli capiva ch'ella lo faceva per diffidenza non per pietà di lui.

3.2.2. *L'Amico*

Questa novella è uscita nel *Corriere* il 24 settembre del 1912; cronologicamente dovrebbe dunque appartenere alla raccolta *Il fanciullo nascosto* nella quale tuttavia non è stata inserita.

Paula, «la padrona del villino», attende con ansia il ritorno del vicino di casa, suo unico amico. Il suo «giovane amico» è un prete e la donna lo aspetta con impazienza perché deve chiedergli un grande favore. Ha bisogno che lui consegni in segreto una lettera a Roberto, amico comune ed amante di Paula. La richiesta della donna viene in un primo momento respinta dal prete in quanto l'oggetto del desiderio appartiene ad un'altra donna; successivamente però dopo le ripetute accuse che riceve (di non esserle davvero "amico") si convince di aiutarla: è la stessa Paula però a non fidarsi più di lui.

In questo testo ritorna la figura del sacerdote piuttosto utilizzata da Deledda nella sua narrativa: il padre Topes nella novella omonima, il parroco Filia de *La Festa del Cristo* o ancora con il più celebre dei preti deleddiani: Paulo il parroco del romanzo *La madre*.

Tutti questi clericali sono caduti nel peccato carnale; Padre Topes è un ingenuo fraticello che dopo essere stato sedotto non riesce a sopportare il peso della colpa e si suicida; il parroco Filia pecca con la sua serva (relazione che porterà alla nascita dello sciagurato Istevene) e anche Paulo, nonostante gli insegnamenti della madre Maria Maddalena, si innamora della giovane Agnese, venendo meno ai principi di castità che gli impone il suo abito. Tutti questi racconti hanno un finale tragico dove, per raggiungere l'espiazione, deve avvenire un sacrificio (il suicidio, nel caso di *Padre Topes*, la morte a causa del cavallo rosso, alter-ego di Istevene di una bambina

innocente ne *La Festa del Cristo* ed infine la morte di Maria Maddalena protagonista de *La madre*).

Il prete della novella *L'amico* è colpevole di diventare complice (o accettare di diventarlo) di un adulterio in nome dell'amicizia che lo lega a Paula. Dopo le accuse fatte da quest'ultima. «Già, dimenticavo. Lei non è un uomo. Lei non può peccare. Credevo però fosse almeno un amico...», l'uomo si sente obbligato ad assecondare la richiesta della sua amica ed è in questo preciso momento che l'autrice lo converte in peccatore: «Si guardarono. Potevano guardarsi di nuovo come prima: erano, pari, avevano la stessa luce di peccato negli occhi. Occhi di amici divenuti nemici, che si sfidarono un attimo, e tosto tornarono ad abbassarsi, vinti».

Ma nonostante la dimostrazione d'amicizia che riceve dalla «figura nera e legnosa del vicino di casa», la donna nella chiusura del racconto strappa di mano la lettera al prete «per diffidenza non per pietà di lui».

Il paesaggio autunnale viene descritto attraverso l'utilizzo di una aggettivazione cromatica (la stessa tecnica utilizzata ne *La Festa del Cristo* per rappresentare la Pasqua): «la strada azzurra è dorata, coi marciapiedi sparsi delle gocce di sangue dei gerani sfogliati»; «la palpebra violacea del cielo si abbassava sulla palpebra violacea della sabbia; e in mezzo il mare sorrideva ancora con un occhio azzurro dolce di sonno».

Il prete viene sempre associato al suo abito talare «sullo sfondo viola della finestra la figura nera e legnosa del vicino di casa» o ancora «L'amico non rispose. Immobile, nero, aveva solo negli occhi una luce interna, come quella dei cristalli in fondo alla stanza». La resa narrativa non è particolarmente riuscita: tuttavia il finale-

non finale conferisce al testo un' incompiutezza che lascia al lettore diverse possibilità interpretative.

Se consideriamo la novella che precede questo testo (*Il voto* C.d.S. 1 settembre 1912) e quella che viene pubblicata subito dopo (*Ritorno* C.d.S. 16 ottobre 1912), tenendo come punto fermo che la data di pubblicazione corrisponde nella maggior parte dei casi anche a quella di composizione, *L'Amico* dovrebbe contenere la maggior parte delle caratteristiche dei testi confluiti nella silloge *Il fanciullo nascosto*. Come già detto questa raccolta e quella che la precede, hanno come caratteristica principale l'inizio di un distacco dai consueti ambienti sardi e un «progressivo traslocare in un atmosfera leggendaria, mitica, in cui meglio l'autrice poteva rappresentare il suo sentimento della vita³⁴⁹».

Se fino a questo momento Deledda aveva “sfruttato” la peculiarità ed anche l'esotismo che portava con sé la Sardegna, ora si assiste ad un leggero allontanamento dai consueti temi legati all'isola e come scrive Emilio Cecchi ci troviamo di fronte a «situazioni indiziarie, vaghe, tessute di accenni più che di fatti, e di silenzi più che di parole³⁵⁰».

³⁴⁹ *Novelle*, vol. III, op. cit., p. 30.

³⁵⁰ Cecchi, E., «La scrittrice», in *Il Convegno*, op. cit., p.16.

L'uomo del nuraghe (C. d. S. 9 settembre 1934)

Mio padre aveva comprato un podere molto distante dalla nostra città: in cambio se ne dicevano meraviglie; infatti i primi prodotti che arrivarono, col mezzadro che, tutto lunghi riccioli di capelli, di barba, di baffi, sembrava un ebreo dell'antico testamento, erano veramente straordinari: uva da tavola che ricordava anch'essa certe vignette della vecchia Bibbia di casa, con due uomini che portano, dalla spalla dell'uno a quella dell'altro, un bastone dal quale pende un gigantesco grappolo d'uva della terra promessa; cipolle grosse, rosee e dorate come teste di fanciulli, verze sotto le quali ci poteva stare davvero riparato dalla rugiada notturna un neonato in attesa che lo andassero a prendere; noci e nocciuole. Bella è la foglia del nocciuolo, ma ancor più bello è il ramicello col gruppo dei frutti acerbi, grazioso motivo decorativo che ha deliziato le nostre prime nozioni di disegno.

Ma la cosa più impressionante del nuovo podere consisteva in un nuraghe, ancora ben conservato, dicevano, in mezzo al tratto adibito a pascolo: e non solo nel nuraghe, ma nella leggenda che in esso ci abitasse ancora un uomo. In queste preistoriche costruzioni a secco, di grossi macigni, quasi tutte a forma di torre, con spalti, recinti, cortili, alcune veramente ciclopiche, tanto che dopo millenni si conservano intatte e solidissime, e che ancora gli studiosi di archeologia non si sono messi d'accordo nel definire fortezze, o abitazioni, o tombe, e che probabilmente servivano a tutti e tre gli scopi, gli uomini specialmente i pastori e i banditi, hanno continuato ad abitare, saltuariamente, col servirsene per rifugio invernale, per nascondere segreti, e anche per ricovero al bestiame: nessuna meraviglia, quindi, che nel nostro nuraghe abitasse un individuo qualunque: il mistero cominciava invece nella credenza diffusa e accreditata anche tra persone senza pregiudizi, che l'abitatore fosse un uomo nuragico, cioè dell'epoca nella quale furono costruiti con intelligenza e

forza i solitari monumenti, epoca antichissima, sì, ma non barbara né assolutamente primitiva, se i costruttori conoscevano già il piano inclinato e tutta la scienza di un'architettura adatta ai loro tempi e alle loro necessità. Per quanto sani, sapienti e saggi, parchi nel nutrirsi e gagliardi nel difendersi dai nemici e dagli elementi, non era ammissibile che uno di loro sopravvivesse a tante e tante generazioni di uomini, a numerosi strati di civiltà, a secoli ancora non contati: eppure la credenza c'era, e i pastori che vivono di sogni, e le donne disposte alle leggende più favolose, e i fanciulli visionari, affermavano di aver veduto più di una volta specialmente di notte, si capisce, il misterioso vecchio, che tale non poteva dirsi perché non aveva età, con un bisaccio sulle spalle dove senza dubbio raccoglieva cibarie, – erbe, radici, qualche agnello, qualche porchetto, qualche forma cacio, presi magari negli ovili incustoditi, – e in mano una brocca sgocciolante d'acqua. Era naturalmente vestito di pelli, con la celebre mastrucca, con calzari silenziosi, con la berretta lunga ripiegata sul capo: tali ancora del resto, si vedono certi patriarchi sardi, che dei cittadini nuragici conservano la † (bellezza/razza?), la salute e la semplicità dei costumi. Ad ogni modo l'inquilino dell'originale abitazione del nostro podere non poteva che destare nei nuovi padroni molto interesse, curiosità, un vago ma piacevole terrore; e anche una certa simpatia.

Nei padroni piccoli, s'intende, che i grandi s'interessavano assai di più ai prodotti e al raccolto della terra acquistata con lunghi anni di economia e di vita parsimoniosa. Uno dei prodotti maggiori, e dal quale si sperava la maggior rendita, era l'uva, o meglio il vino, che si doveva manipolare sul luogo stesso, poiché il podere non mancava di una piccola casa colonica, fornita di pigiatoio e di botti.

Si avvicinava dunque il tempo della vendemmia, bello per tutti i paesi del mondo, ma specialmente per quelle regioni solitarie e quasi del tutto incolte che circondavano la nostra terra, incolte, ma non selvagge, adibite a pascolo per il

bestiame a brado; qua e là popolate di gregge, di armenti, di pastori, soffuse di poesia e di bellezza naturale. Tutti gli anni si andava a vendemmiare nelle altre vigne; perché non si doveva andare, anche a maggior ragione, in questa? Il viaggio era lungo, sì: a cavallo; ma bastava avviarsi prima dell'alba e tornare a sera tarda, tanto più che le giornate di settembre sono già corte.

Che importava? Per i giovani, per i giovanissimi, le ore non hanno valore; la vita è una miniera inesauribile di tempo, e la notte, specialmente se c'è la luna, è più leggiadra del più sereno giorno. C'era la luna, quando si partì; tramontava sui monti azzurri, e gli occhi dei cavalli la riflettevano; e la riflettevano gli occhi dei viandanti; e i suoi ultimi raggi pareva s'indugiassero con barbagli d'oro, in quelli spalancati delle fanciulle, che invece chiudevano la bocca per non dare in gridi di gioia. E tutto era gioia, in quel mattino di settembre: l'alba, l'aurora, il sorgere del sole, le tinte sempre cangianti del cielo e del paesaggio, le ombre, le luci, le rade ma pittoresche figure incontrate, le apparizioni vere o immaginarie. – È un cervo quello che più che correre vola in lontananza sull'erba scintillante e sparisce nella linea del bosco? – È un uccello antediluviano o un birbone di nibbio quello che solca il cielo e fa abbassare le orecchie ai cavalli? – È la figura stremenzita del pastore, sull'alto di un ciclope, nera come l'ombra al suo fianco, e quella dell'uomo del nuraghe? – Tutto è vero e tutto è fantastico, agli occhi che guardano con innocenza quasi paurosa: e la fanciulla che viene dalla piccola città non è diversa dal ragazzino che vive nella capanna dell'ovile e crede la lucertola un animale sacro. Molte lucertole, quasi addomesticate, che non avevano paura perché appunto si sentivano protette e ben volute, guizzavano intorno al nuraghe, quando io mi ci avvicinai di esse più timida e guardinga. La delusione per il monumento fu non poca: era tutt'altro che ben conservato; un rudero, anzi, un ammasso di pietre ricoperte di sterpi, con vestigia del passaggio del gregge, delle

vacche e dei mandriani. Qualcuno, inoltre, aveva dato fuoco alle stoppie intorno, e le rovine sembravano l'avanzo di un incendio.

Era forse una delle prime delusioni della mia vita, e non piccola, come può sembrare, poiché intaccava la parte più sostanziale dei miei mezzi per vivere: la fantasia; elemento che per i fanciulli, e troppo spesso anche per gli adulti, è l'atmosfera che rende respirabile la più afosa realtà, che tinge di azzurro le lontananze e dà vita e bellezza alle cose, come quel nuraghe, irreparabilmente morte.

Mi allontanai, dunque, quasi con orrore, come da uno scheletro sul quale ancora le formiche e gli insetti cercano qualche cosa; ma senza tornare nella vigna festosa sedetti sotto una quercia, su un masso che era della stessa natura di quelli del nuraghe, e continuai a fissare corrucciata le rovine, quasi fossero state le pietre stesse, con loro sfacelo, a procurarmi la delusione. Eppure, a distanza, coi suoi scuri colori che non stonavano fra il verde del prato e lo sfondo chiaro delle lontananze, il monumento riprendeva qualche cosa del suo fascino leggendario; qualche voce saliva ancora dalla profondità dei suoi recessi, e un tralcio di edera, che inghirlandava uno dei blocchi rimasto superbamente in dominio degli altri, gli dava una grazia romantica di tomba preistorica.

Dalla vigna arrivavano le risate delle donne; una di esse, rimasta nella casetta a preparare il pasto, cantava uno stornello paesano, il cui motivo risaliva forse al tempo delle donne nuragiche; la mia fantasia, medicata dal balsamo del vento fresco e dell'odore del prato, riprendeva il volo come l'uccello che lo scoppio della fucilata ha solo atterrito. L'edera sopra il macigno, tremolava al vento: il vento stesso prometteva la fine della stagione calda: verranno le piogge e laveranno le rovine: sulle stoppie arse rinascerà l'erba nuova, il nuovo frumento; i rovi si copriranno di rose canine, il

fringuello, adesso migrato verso i monti lontani, tornerà a gorgheggiare sulla quercia materna che mi protegge. Chi non tornerà, certamente, è l'uomo che un giorno viveva in questi luoghi, e contava le ore dal corso del sole e le stagioni dallo spostarsi delle stelle; e che tuttavia, nonostante la sua forza, la sua mansuetudine, la sua abilità a distruggere le bestie nemiche, a ripararsi e salvarsi dagli elementi avversi, aveva bisogno e necessità di difendersi continuamente dal suo simile. Ma no: perché egli non tornerà? Non ha bisogno di tornare: è sempre lì, spirito paterno, mito invulnerabile della razza, fra le pietre del suo primo rifugio, che il tempo può sconvolgere ma non distruggere: è nella poesia del luogo, nel canto dei vendemmiatori, e soprattutto dentro l'anima della fanciulla seduta sotto la quercia.

3.2.3. *L'uomo del nuraghe*

Esce nel *Corriere* il 9 settembre del 1934 e non viene più ripubblicata in nessuna raccolta. È un testo estremamente significativo, non tanto per l'impianto che, in linea con la tendenza narrativa della produzione deleddiana degli ultimi anni, non presenta una trama sviluppata e ha invece un carattere riflessivo, ma perché si può considerare come il primo germoglio dal quale nasce *Cosima*. È innegabile che non vi è un'identificazione palese dell'autrice con la ragazzina che parla in prima persona nella novella, tuttavia troviamo che questa si assomigli in modo evidente all'osservatrice acuta protagonista del romanzo più autobiografico di Deledda. Non credo sia un caso che l'autrice scelga per dipingere il carattere delle due protagoniste usando lo stesso aggettivo: «timida e guardinga» quella della novella in questione è «selvaggia e timida come una cerbiatta bambina» nel romanzo. Anche le descrizioni minuziose della natura e in generale di ciò che la circonda, ricordano da vicino gran parte degli sguardi attenti ed acuti dell'alter-ego giovanile di Deledda.

Un altro aspetto che coincide è l'interesse per le riflessioni antropologiche frutto delle prime ricerche che avevano avvicinato la nostra scrittrice all'etnologia e alla tradizioni popolari della Sardegna:

(...) Ma la cosa più impressionante del nuovo potere consisteva in un nuraghe, ancora ben conservato, dicevano, in mezzo al tratto adibito a pascolo: e non solo nel nuraghe, ma nella leggenda che in esso ci abitasse ancora un uomo. In queste preistoriche costruzioni a secco, di grossi macigni, quasi tutte a forma di torre, con spalti, recinti, cortili, alcune veramente ciclopiche, tanto che dopo millenni si conservano intatte e solidissime, e che ancora gli studiosi di archeologia non si sono messi d'accordo nel definire fortezze, o abitazioni, o tombe, e che probabilmente servivano a tutti e tre gli scopi, gli uomini specialmente i pastori e i banditi, hanno continuato ad abitare, saltuariamente,

col servirsene per rifugio invernale, per nascondere segreti, e anche per ricovero al bestiame.

(...) e pareva una estranea, sulla sua sella ricoperta dal drappo arcaico della bisaccia, coi *suoi* grandi occhi silenziosi, verdi del *cupo* verde dell'ombra del bosco; una delle piccole fate ambigue, non sai se buone o *cattive*, che popolano le grotte del monte, e da millenni vi tessono, dentro, nei loro telai d'oro, retti per imprigionare i falchi, i venti, *le nuvole*, i sogni degli uomini.

Nel primo brano vi è la descrizione del nuraghe e nel secondo della figura leggendaria delle *domus de janas*: anche l'immagine dell'uccello che migra è già presente ne *Il primo volo*: ma mentre in questa novella era una «rondine che migra», qui è invece «un fringuello, adesso migrato verso i monti lontani, che tornerà a gorgheggiare sulla quercia». Esattamente il contrario dunque: nella prima novella come si è già commentato precedentemente, c'è il desiderio di allontanarsi dalla terra natale e varcare i confini del mare, invece in questo testo si anela un ritorno a casa, alle origini e alle proprie radici.

Pane quotidiano (C. d. S. 12 agosto 1935)

La poetessa è contenta. Ha scritto una colonna di versi che le sembrano belli: una vera colonna di marmo con iscrizioni durevoli, col capitello sobrio del titolo.

Si solleva col busto già un po' curvo per il peso del lavoro e degli anni; e s'illude di essere ancora giovane perchè, dunque, può ancora creare e sopravvivere: illusione colorita dal verde estivo del giardino davanti alla finestra, dall'azzurro del cielo e dal rosso della busta pronta per la spedizione del manoscritto. Non ha che da fare un piccolo viaggio, il manoscritto, per essere convertito davvero in colonna duratura di stampa, e ritornare, un giorno, in colonna di argento (la Banca è sempre disposta a pagare l'assegno con scudi nuovi, e la cuoca si raccomanda alla padrona per avere spiccioli pronti e sicuri).

Eccola qui, precisamente, la signora cuoca: arriva sempre a sproposito, come l'ombra nera al banchetto festevole. E nera e austera è: ma alta, michelangiolesca, sebbene d'origine nordica, coi capelli che sembrano partecipi del ramo e dell'alluminio e delle sue casseruole, e gli occhi senza ciglia quasi dello stesso colore. Anche lei ha in mano una carta, e sulla carta una colonna: e senza troppi riguardi la depone davanti alla padrona, accanto all'altra.

Bisogna dire che la sua calligrafia è più caratteristica di quella della signora: una scrittura lievemente gotica, levigata dal lungo uso latino, ma che alla poetessa dà sempre un senso di ostilità, anzi di fastidio, come di una necessità di decifrazione imposta da uno studio doveroso e indispensabile, quotidiano eppure mai abbastanza appreso, come quello ostico ai giovani studenti che devono pure crearsi una cultura per andare avanti nella vita.

È, s'intende, la nota della spesa.

La padrona potrebbe anche non guardarla, e recitarla a memoria meccanicamente, come appunto lo scolaro la sua lezione: eppure si piega a studiarla ancora, a controllarla, a volerne intendere il valore e il significato: lo fa dapprima per dovere, poi con noia, pensando che la nostra esistenza quotidiana è bene ingombra di cose inutili e spesso dannose alla salute del corpo e quindi anche a quella dell'anima: infine la viene da irritarsi, a constatare con durezza che, dunque, il suo lavoro spirituale si converte in cose materiali e lontane da ogni poesia; ma poi, a poco a poco, per forza di abitudine e di pensamenti filosofici, si piega, si adatta, si rassegna, pensa che la sua legge è la legge comune a tutti i lavoratori, a tutti i pensatori poveri, a tutti i più grandi artisti che spesso sono gli uomini più bisognosi della terra. Ed è già molto quando il loro problema vitale non è intralciato da aggrovigliate cifre di debiti, di privazioni, di sottrazioni alle esigenze matematiche dello stomaco e delle stagioni.

Con un po' di buona volontà, infine, nei momenti di ottimismo, di clima favorevole, come quel giorno della poesia ben riuscita, si può considerare anche la lista della spesa con benevolenza materna. Quando la madre è felice della sua creatura sana e leggiadra, il suo amore, come quello dell'amante corrisposta, si spande anche alle creature non sue, a tutte le creature della sua strada.

Dicono che un grande musicista convertì in note la lista della sua lavandaia: a miglior ragione, se non altro per la sua varietà e i colori naturali, perchè non dare una tinta di nobiltà e d'arte alla nota della cuoca? I broccoli, le scatole di sardine, i limoni spaccati, le fette di formaggio, lasciando a parte i frutti fastosi, la selvaggina commovente e i pesci iridati, combinano quadri di natura morta che possono gareggiare con ritratti di belle donne e paesaggi di pittori sgargianti.

La donna piegata sulla nota della spesa giornaliera pensa dunque, oltre alla somma che rappresenta il suo lavoro intellettuale, alle origini, al destino, alla gioia e anche al dolore delle cose che in apparenza banali e volgari della lista rievocano nella sua fantasia. Questa è la carne del vitello: bel vitello che ancora ha il colore del latte, adolescente bonario, che saluta gli orizzonti primaverili coi suoi primi muggiti di amore: ed ecco l'uomo lo afferra, lo carezza sul collo caldo e morbido, lo conduce alla morte crudele. Dicono che le bestie *sentono* l'ora del loro sacrificio: e spesso la loro carne si vendica contro la carne dell'uomo, producendogli l'acido urico. Amico invece è il pesce: ma anche questi sgombri, che invano hanno perso la loro lucentezza e i colori d'indaco e di smeraldo del mare, hanno certo sofferto nella rete tumultuosa dei pescatori adriatici e la loro lenta morte è più pietosa di quella del vitello e del piccione o del pollo sgozzati. Meno dura è la sorte delle verdure: ed ecco rievocati gli orti freschi, irrigati, coi cespi palpitanti al vento di ponente, e le distese di patate fiorite come i campi di asfodelo. E i frutteti, i pingui frutteti italici, con gli alberi carichi di tesori come le foreste sottomarine, tutto quello che viene dalla terra è bello; e anche l'olio che ricorda gli oliveti perlacci; e non parliamo dei cibi e delle bevande voluttuarie, dal caffè al vino, dal miele alla senapa. Persino la cera dei pavimenti e il lucido da scarpe hanno la loro brava storia non priva d'interesse; e in ultimo e in principio, alfa ed omega, bisogno e vita dell'uomo, più necessario a lui del suo stesso fratello, materiato di preghiera e fonte di risoluzioni indimenticabili, il pane.

Tuttavia, messa da parte la lista della spesa, la poetessa tornò a quell'altro foglio, pensando che ancora una volta avrebbe preferito mutare il lavoro del suo pensiero in qualche cosa di bellezza. Libri, un disegno, un oggetto di lusso? Anche un vestito può essere un godimento superiore. Beneficenza, no. Dopo certe prove e

delusioni, senza negare la carità al prossimo bisognoso, occorre sfrondare la beneficenza di molte superstizioni.

Un piccolo viaggio, una festa agli amici, un regalo alla bambina che si ama? Finalmente la signora solleva gli occhi e si accorge che la lampada del suo studiolo è, da molto tempo, in decadenza. Delle lacrime di cristallo del paralume ne mancano parecchie, il metallo della catena si è ossidato; le mosche hanno fatto il resto. È vero, sì, che per tanti anni la mite e modesta lampada ha fatto notturna compagnia alle letture e ai sogni della padrona: è stata fedele, silenziosa, quieta, ma appunto per queste sue virtù si è logorata come una vecchia serva che adesso bisogna mettere in pensione. Vuol dire che se ne starà in una camera di poco uso, e cieca e rassegnata sopravviverà, perdendo le sue ultime lacrime di cristallo.

Decisa così la sua sorte, mentre il manoscritto viaggia, la signora va a esplorare le vetrine delle lampade elettriche. Eccone una stile ultimo: cubi, lanterne, cerchi di metallo, incensieri di vetro, scatole colorate: tutte belle a vedersi e pratiche da pulirsi: ma alla signora piacciono ancora le *sospensioni* all'antica che ricordano le lampade di chiesa; e volentieri tornerebbe anche alle lucerne ad olio d'oliva, quelle medioevali, se non pure dei tempi di Aladino, coi becchi, le catenelle, la forcicina per smoccolare: vere compagne notturne dell'uomo di pensiero, che non si affrettava a vivere perchè oltre il cerchio della penombra del suo rifugio vedeva egualmente lo spazio infinito dell'eternità.

In altre vetrine si notavano ancora lampade fuori di moda: quelle con le frangie di perline, quelle, orribili, a bracci e a frutti di vetro smerigliato, quelle col piatto di porcellana rovesciato e, infine, i melanconici candelieri che conservano la nostalgia delle sale illuminate dalle piagnucolose steariche.

Finalmente, cammina e cammina, la signora tornò nel suo quartiere, ricordando che in una umile strada quasi di paese dove un tempo c'era precisamente una piccola fabbrica di oggetti in ferro battuto. Ma dov'è la breve strada con le case basse, i balconi gobbi, lo sfondo con un rialto erboso sul quale si riposano le bianche nuvole d'estate? Tutto è divorato dalla nuova metropoli; coi grattaceli tronfi eppure impacciati come ricchi provinciali in città; i caffè affollati da gente che ancora beve il vino bianco; la chiesa che mette freddo a guardarne la facciata magra e nuda; e su e giù per le lunghe strade sfavillanti di vetrine, vetrine, vetrine. In una di queste si vede, fra altri oggetti di falso lusso, specchi, cornici, vasi di ceramica, porta-gioielli e gingilli di paccottiglia, una lampada in ferro battuto, polverosa e abbandonata come un cimelio, un ricordo di sala d'armi merovingia.

Ma il lavoro è solido, originale, con trafori quadrati e un motivo decorativo che pare fatto a colpi di chiodo. La signora decide di acquistarla appena le arrivi il compenso per la poesia, e intanto le gironzola intorno, fa trattative, scopre che la padrona del piccolo e sempre solitario negozio, che, come certi nobili decaduti, vive solo dell'apparenza della sua vetrina, è l'antica proprietaria della fabbrica di oggetti in ferro battuto. Le trattative, quindi, sono cordiali, quasi confidenziali, almeno per parte della bottegaia.

– No, signora, non dica che il prezzo è alto. Sono oggetti, questi, che adesso non si trovano più; sì, sono come quelli che, solo lei può trovare dagli antiquari, e che pagherà a peso d'oro. Io sola posso farle quel prezzo, perchè è l'ultima lampada della nostra fabbrica: e fra giorni si chiude il negozio. Tempi difficili: troppa concorrenza, troppi negozi: uno per porta. Veda, a lei posso dirlo, non si vive più: si fanno debiti per forza; sì, cara la mia signora, ho giusto oggi da pagare la nota mensile del fornaio.

3.2.4. *Pane quotidiano*

Questo testo vede la luce nel *Corriere della Sera* il 12 agosto 1935, un anno prima dunque della scomparsa di Grazia Deledda, che ricordiamo avviene a Roma il 15 agosto del 1936.

Come sottolineò Giovanna Cerina, le novelle dell'ultimo decennio, «colgono scene di vita o delimitano una situazione, dove più che i fatti contano i gesti, le emozioni, i sogni, i moti spesso allusi della coscienza³⁵¹».

È un testo che riflette una certa inquietudine ed anche una vena polemica:

pensando che la nostra esistenza quotidiana è bene ingombra di cose inutili e spesso dannose alla salute del corpo e quindi anche a quella dell'anima: infine le viene da irritarsi, a constatare con durezza che, dunque, il suo lavoro spirituale si converte in cose materiali e lontane da ogni poesia; ma poi, a poco a poco, per forza di abitudine e di pensamenti filosofici, si piega, si adatta, si rassegna, pensa che la sua legge è la legge comune a tutti i lavoratori, a tutti i pensatori poveri, a tutti i più grandi artisti che spesso sono gli uomini più bisognosi della terra.

La donna piegata sulla nota della spesa giornaliera pensa dunque, oltre alla somma che rappresenta il suo lavoro intellettuale, alle origini, al destino, alla gioia e anche al dolore delle cose che in apparenza banali e volgari della lista rievocano nella sua fantasia.

Ma è ancora una volta il quotidiano che si trasforma in fonte d'ispirazione e consente alla poetessa di mettere a punto un nuovo manoscritto: «e in ultimo e in principio, alfa ed omega, bisogno e vita dell'uomo, più necessario a lui del suo stesso fratello, materiato di preghiera e fonte di risoluzioni indimenticabili, il pane». Non si riconosce in questa nuova realtà dove tutto le sembra falso ed ingannevole:

³⁵¹ *Novelle*, vol. V, op. cit., p. 7.

Tutto è divorato dalla nuova metropoli; coi grattaceli tronfi eppure impacciati come ricchi provinciali in città; i caffè affollati da gente che ancora beve il vino bianco; la chiesa che mette freddo a guardarne la facciata magra e nuda; e su e giù per le lunghe strade sfavillanti di vetrine, vetrine, vetrine. In una di queste si vede, fra altri oggetti di falso lusso, specchi, cornici, vasi di ceramica, portagioielli e gingilli di paccottiglia, una lampada in ferro battuto, polverosa e abbandonata come un cimelio, un ricordo di sala d'armi merovingia.

La lampada in ferro battuto è l'elemento che rompe questo contesto fittizio e che riporta al passato.

Pane casalingo (C. d. S. 12 gennaio 1936)

Fare il pane, come tuttora si usa in moltissime case antiche borghesi delle provincie italiane, non è una cosa facile e semplice quale si potrebbe credere. Ma la fatica e la pazienza, oltre alla responsabilità necessaria alla buona riuscita dell'opera, sono alleviate dal senso quasi religioso col quale le nostre buone massaie compiono il rito. Basta osservare gli spontanei eppur coscienti segni di croce col quale esse lo accompagnano. Mia madre, nella nostra casa di Nuoro, giunto il momento di iniziare la faccenda, prendeva un aspetto più del solito attento, serio, quasi sacerdotale. Delle fatiche più gravose avrebbe potuto incaricare le serve; ma se ne guardava bene. Era, si direbbe, gelosa della sua prerogativa, della sua antica iniziazione. Si legava un fazzoletto in testa, come un cappuccio monacale, ed entrata nella dispensa attingeva, – è la giusta parola, – il frumento dal sacco. Con la misura di metallo, debitamente bollata e registrata, ne attingeva la quantità. Un *quarto*, due *quarti*: venticinque e venticinque litri, metà di un giusto ettolitro. Qualche volta anche tre. Versava il frumento nelle *corbule*, i flessibili e resistenti cesti di asfodelo, e lo portava sotto la tettoia del cortile: in un lucente e capace paiuolo di rame brillava l'acqua limpida anch'essa appena attinta dal pozzo familiare. Seduta su uno sgabello, mia madre lavava il grano: un po' per volta lo lavava, dentro un vaglio di giunchi, immergendolo con cautela nell'acqua, mescolandolo con la mano sottile, agile, abituata a finissimi ricami di seta e d'oro come ad ogni sorta di lavoro domestico, indi sollevava il vaglio, lo faceva sgocciolare, lo scuoteva, con un'arte che divideva nettamente il contenuto dalle pietruzze e dalle scorie: e queste faceva saltare da una parte, mentre dall'altra versava l'umido frumento in un largo canestro esso pure d'asfodelo. E così finché tutto il grano era lavato e messo ad asciugare. Una volta asciutto veniva di nuovo mondato, quasi chicco per chicco, sulla grane tavola da cucina accuratamente pulita.

E qui entravamo in ballo noi ragazze: di malavoglia, s'intende, e dopo molti richiami e anche qualche predicozzo. Più che altro nostra madre intendeva trasmetterci la patriarcale scienza, ma invero la sua fatica a questo riguardo era più grave e molto meno efficace di quella di fare il pane. Uno spirito nuovo, ribelle a tutte le tradizioni, lo spirito di Lucifero, diceva lei, era entrato nel corpo irrequieto delle adolescenti, ad esse obbedivano, sì, agli ordini materiali, ma nel modo stesso con cui si assoggettavano a pulire il grano, lasciandone le ultime pagliuzze per far presto, con un piede a terra e l'altro agitato sotto la tavola, pronte a prendere la fuga verso l'orticello attiguo. Ogni scusa era buona per scappare nell'orticello, e di lì in quegli attigui, – orti i parenti e cordiali vicini di casa, – e cogliere la prima violaciocca, e contemplare il tesoro delle nuvole di rame e di platino dell'orizzonte, che annunciava la primavera; e spingersi fino all'orlo dei ciglioni sopra la valle, a ascoltare la voce del torrentello che chiamava alle passeggiate lungo il mite, il chiaro stradone di Orosei, che, sotto le dolcezze aspre del monte Orthobene, conduceva alla lontananze marine in fondo alle quali sorgeva il miraggio di una vita meravigliosa.

Ma poi bisognava rientrare nel cerchio della casa e della realtà, che adesso, nello spazio capovolto del tempo, prende la sua brava rivincita e appare a sua volta un miraggio di favola, di leggenda da vecchio Testamento. Il grano era stato mandato al Molino, o magari alla *mola*, l'antica macina latina tirata dall'asinello, – si credeva che la farina ne risultasse migliore di quella macinata a vapore; – e la massaia ne aspettava preoccupata il ritorno: quando questo avveniva, la mano sottile ed esperta, provava, versava, palpava il contenuto delle corbe di asfodelo, preparava il largo canestro, i setacci col fondo di seta, i vagli sottili e lucenti come intessuti di fili d'oro; separava la farina dalla crusca, il fiore bianco della farina da quello bruno, il semolino dalla semola color d'avorio. Ella ne usciva tutta incipriata, pronta come per una festa. Ed

ecco le diverse qualità della farina distribuite nelle corbe leggere: per il pane bianco, per quello integrale, per quello bruno, che era riservato alle serve, – per i servi si faceva il pane d’orzo; ma allora la faccenda era più lunga e in collaborazione con persone di fatica, – ed era il più saporito e nutriente.

Veniva poi fuori il lievito, dal ripostiglio dove, entro una scodella dorata che sembrava un vaso sacro, lo si consacrava dall’una all’altra cottura del pane; e sopra il mucchio che lo accoglieva e lo seppelliva, sciolto come una linfa vitale, la mano bianca di farina segnava una croce, croce che veniva ripetuta sul viso prono come a specchiarsi nel cerchio della corba preziosa. Passa la notte: la massaia dorme e vigila nello stesso tempo: al primo canto del gallo balza in piedi, chiama sommessa la serva, fa chiamare le ragazze.

Ahi, dolore del pane conquistato non col sudore della fronte, specialmente se l’ora antelucana è fredda e magari i tetti sono moniti del pesante monile delle stalattiti; bensì dolore del soave sonno lacerato con violenza, della rabbia contro l’impotente rivolta contro le «barbarie» delle abitudini primordiali, accompagnata da sbadigli e da silenziosi anatemi. Ma poi, a poco a poco, la sofferenza si scioglie quasi in allegria. Il caffè sveglia ed eccita le giovanissime lavoratrici; e meglio ancora la serva anziana che ricomincia a tirar fuori dal sacco della sua memoria tutte le leggende, alcune veramente tipiche e divertenti, del pane e delle focacce. San Pietro, e fate e stregoni, vi agiscono qualche volta con irriverenza (San Pietro è facile allo sdegno e alla vendetta e fa andare a male il pane della massaia avara, e fa bruciare le focacce pasquali della ricca padrona che scaccia in malo modo i mendicanti), tanto che nostra madre, dopo aver intriso con grandi segni di croce la farina e distribuito la pasta grezza alle ragazze pronte, dichiara che non vuol più sentire queste storie. La serva è incaricata di accendere il fuoco; lo accende con frasche di ginepro e di lentischio, e il fumo che ne

scaturisce ricorda, col suo vapore odoroso, le sere d'autunno, i dissodatori che preparano la terra per la seminazione, tutta la fatica, tutta la fede, la speranza che dell'uomo che lavora per tenere vivo il mistero ella sua esistenza nel mondo.

Le ragazze si scaldano, si dimenticano, snodate dai movimenti delle loro esili persone: il sangue riprende il corso accelerato delle ore di ginnastica, e quasi con istinto atavico esse riescono a gramolare abilmente la pasta, e a renderla carnosa e calda, viva e come palpitante del loro contatto, – qualche vescica alla palma della mani dimostra la loro volontà di sacrificio, – a tirarla col matterello in tante grandi lune dorate o in cerchio ritagliati come diademi pesanti, e, plasmato così il pane, a collocarlo per un nuovo fermento tra una piega e l'altra dei lunghi *panni di spiga*, cioè di lino grezzo, che da generazioni si conservano in casa per questo uso esclusivo.

Al momento opportuno mia madre sollevava il panno e vi scrutava dentro, come se fra le pieghe riposasse un bambino dormente: dall'odore, direi, dall'alito del pane ne sentiva la giusta fermentazione, e allora, senza parlare, senza darsi importanza, sedeva lei davanti al forno, come alla prua di una barca, con le pale per remi, e, dopo averne bene spazzato il fondo, infornava il pane † uno quello stirato sottile † che si gonfiava e veniva spaccato in due fogli e biscottato, e formava la *carta di musica*, come lo chiamavano i forestieri, forse per il suo colore e la sua delicata eppur resistente friabilità; e durava intere settimane, croccante, dolce come una galletta, gioia di forti denti giovanili e sani (i vecchi lo ammollano, ed è buono lo stesso); tutto in una infornata il pane a cerchio o a micche, che per lo più, però, si usava solo per le grandi occasioni. E infine, questo veniva depositato in un largo canestro, la carta di musica si elevava, un foglio sull'altro in colonna; e tutta la provvista conservata all'asciutto, nella dispensa che sembrava, per le sue svariate riserve, il deposito dell'arca di Noè.

Del pane fresco, intanto, ne veniva mandato uno o due in regalo ai parenti e vicini di casa, che a loro volto lo restituivano nei giorni della loro *cottura*: se capitava un amico, o anche un occulto nemico, e soprattutto un povero o un mendicante, si ripeteva l'offerta: e se il mendicante arrivava per caso da lontano ed era sconosciuto, mia madre e le donne, e forse anche qualcuna delle spregiudicate signorine, pensavano, con un segreto brivido, che potesse nascondere la persona di lui. Lui! Il solo che può prendere migliaia e migliaia di forme per provare il cuore del prossimo: Lui, che scelse appunto il pane per la comunione d'amore con l'uomo.

3.2.5. *Pane casalingo*

Anche in questa novella uscita sul *Corriere* il 12 gennaio del 1936, ritorna, come nella precedente, il “pane”, stavolta però non come metafora. *Il pane casalingo* è il penultimo lavoro che Grazia Deledda prepara per il *Corriere della Sera* (l’ultima novella è *L’angelo* uscita l’11 aprile del 1936 e poi confluita nella raccolta *Il cedro del Libano*).

Ne *Il giorno del Giudizio* Salvatore Satta descriveva il momento della panificazione con queste parole:

(...) Per cuocere il pane venivano le donne dal vicinato, perché l’impresa era grossa, e bisognava impastare, tirare la pasta in larghe sfoglie, passarle una a una alla bocca del forno, con le cocche del fazzoletto rialzate sulla testa, il viso illuminato nell’ombra. Questa metteva la sfoglia su una pala liscia e sottile, di quelle che fabbricavano d’inverno i pastori di Tonara, immobilizzati dalla neve, e scendevano a vederle a Nuoro in primavera, sui loro magri cavalli; infilava la pala nel forno e la sfoglia al calore diventava, se era ben fatta, un’immensa palla, che veniva passata a un’altra donna seduta con le gambe in croce davanti a un pacchetto, e con un coltello la ritagliava lunghi i bordi, e ne venivano fuori due ostie fumanti che pian piano s’irrigidivano, diventavano croccanti, e andavano a formare le alte pile che poi si sarebbero infilate nella credenza. Dal fondo di quali millenni fosse venuto quel pane Dio solo lo sa: forse lo avevano portato gli ebrei che erano stati rispinti dall’ Africa, nei tempi dei tempi. Il lavoro aveva la solennità di un rito, anche perché si protraeva fino alla mattina, e le ore tarde portavano il silenzio: i ragazzi sgusciavano nella porticina stretta, avvampavano al calore, s’inebriavano del profumo di pane e di ceppi ardenti di lentischio, rapiti dai guizzi delle fiamme sulle pareti fumose, ma anche un poco intimiditi da quelle donne operose, che erano le serve³⁵².

³⁵²Satta, S., *Il giorno del giudizio*, Nuoro, Il Maestrale, 2005, p. 80.

È un ritorno al passato dove il carattere biografico è tutt'altro che celato: la scrittrice non si nasconde dietro nessuna maschera utilizzando la prima persona e citando direttamente la sua città natale «mia madre, nella nostra casa di Nuoro». Si tratta di un autobiografismo minore e quotidiano, che recupera episodi minimi di vita domestica tuttavia significativi come spunti dal vivo per i suoi racconti. Come la maggior parte dei testi dell'ultima fase della parabola narrativa di Deledda, anche questo si caratterizza soprattutto per la sua carica memoriale dove la descrizione minuziosa del dettaglio consente al lettore di immaginare quello che l'autrice definisce il «rito» della panificazione. “Rito” è appunto il termine scelto anche da Satta nel brano citato all'inizio. La madre assume un atteggiamento “sacerdotale” e indossa un fazzoletto in testa simile a «un cappuccio monacale», il lievito si conserva in una scodella dorata «che sembra un vaso sacro». Tutti gli aggettivi tendono ad enfatizzare, insieme ai ripetuti segni di croce, l'aura religiosa che circonda la panificazione che la genitrice considera una «patriarcale scienza» da trasmettere alle sue ragazze.

La figura di «Lui» che si può nascondere dietro le sembianze di un povero mendicante è un ulteriore richiamo alla religione «lui che scelse appunto il pane per la comunione d'amore con l'uomo».

La lingua è sapientemente controllata e le parole in sardo vengono poste in corsive e poi spiegate (ad esempio *corbule*, i flessibili e resistenti cesti di asfodelo), così come altre termini che possono risultare di difficile comprensione per la loro specificità ad esempio *panni di spiga*, cioè lino grezzo.

Il pane è un *tòpos* narrativo in tutte le sue accezioni: il campo, la semina, la macinazione, la cottura ed infine il consumo delle diverse tipologie, rappresenta una

costante tematica non espressamente legata ad una determinata fase della narrativa deleddiana, né può considerarsi peculiare dell'ambito novellistico.

Apparentemente non centrale, seppure così presente, questo motivo è stato a lungo considerato secondario rispetto ad altri più conosciuti e studiati, come la colpa, il peccato, e l'espiazione.

Piero Mura³⁵³ ha parlato di un vero e proprio "ciclo del pane" che l'autrice non sempre utilizza come metafora consapevole. L'antropologia attribuisce grande importanza al tema e ancora una volta Deledda recupera dalle tradizioni locali, dalla religione e dal suo personale vissuto,

Questa operazione, non sempre consapevole, come detto, permette persino di introdurre nella sua narrativa una sorta di suddivisione sociale in cui le caste si differenziano anche in base alla "purezza" del pane mangiato. Salire nella scala sociale significa anche cambiare le proprie abitudini alimentari in un luogo in cui il pasto del padrone e quello dei servi non differiscono di molto. Il pane dei padroni è «bianchissimo» quello dei servi è il pane d'orzo.

Mura nella sua relazione suggerisce degli esempi molto chiari: nella novella *Le tredici uova* che appartiene alla raccolta *Chiaroscuro* leggiamo:

Di razza buona siamo, figlia cara, – diceva la matrigna, – e il tempo e la sorte possono fare e disfare tutto, fortune ed eventi, ma non cambiare le razze. Il pane

³⁵³Mura, P., «Il ciclo del pane nelle opere di Grazia Deledda», in AA.VV. *Dalla quercia del monte...* op. cit., pp. 71-81.

bianco rimane pane bianco anche nella bertula del pezzente, e la sorgente d'acqua dolce rimane tale anche se vi si abbeverano i maiali³⁵⁴.

Essere di pane bianco in contrapposizione all'essere di pane d'orzo, consapevoli di appartenere alla classe dei servi o a quella dei padroni.

Nella novella *Padrona e servi* sempre della raccolta *Chiaroscuro* Deledda scrive:

Toccandosi la saccoccia per assicurarsi che dentro c'erano le chiavi, il ditale, il rosario, le monete, la donna andò a svegliare le serve che ella chiudeva a chiave nella loro camera, specialmente quando erano in paese i servi; attraversò la dispensa, ove i mucchi di pane bianco e di pane d'orzo sembravano colonne di avorio e di marmo bardiglio, e scese nella vasta cucina³⁵⁵.

Ed ancora in *Il Padrone*:

Attraverso l'uscio gli uomini vedevano la piccola padrona, esile e gentile come una bimba, e l'infornatrice gigantesca, nera, abbrustolita dal calore del forno, andare e venire, trascinare i canestri, sfornare il pane e ripulirlo della cenere con un mazzo di foglie di malva. Accanto all'uscio un cestino di pane caldo esalava un odore di fieno; la porta d'ingresso ogni tanto si apriva e cacciata là dentro a viva forza dal vento entrava con le sottane gonfie qualche donna che andava difilato a scegliere il pane e se ne scaldava le mani e in ultimo porgeva una moneta che Maria Franchisca si buttava in tasca senza neppure guardarla³⁵⁶.

Avere un ruolo dunque, un posto da occupare con una serie di diritti e di doveri verso se stessi e verso gli altri: essere padroni e possedere implica anche la consapevolezza di dover provvedere alle necessità altrui, l'averne che impone il dovere di saper dare.

³⁵⁴ *Novelle*, vol. III, op. cit., p.34 .

³⁵⁵ *Ivi*, p. 82.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 237.

Come dice Satta ne *Il giorno del giudizio*: «Don Sebastiano non aveva amici, ma il costume era che chi ha deve dare, e non è detto che non vi fosse in questo il ricordo di una remotissima comunione agricola o pastorale». In questa affermazione di Satta, cioè l'idea di una comunione che precede e giustifica l'obbligo sociale di “fare le parti” dei propri beni, almeno in particolari occasioni quali la vendemmia al maschile o la panificazione casalinga al femminile, nella Deledda quando non dato per scontato come parte della cultura locale, non si sposti mai dal ruolo cristiano della misericordia.

È la famiglia del padrone che prepara il pane per i servi, che accumula nei vasti magazzini della casa il grano e l'orzo, i legumi, le patate, come monete d'oro nei forzieri. In *Donna Jusepa* che fa parte della raccolta *Le tentazioni*, leggiamo:

(...) la giovine aprì la porta dei granai, e fingendo di non avere udito sua madre, disse tranquillamente: – Qui non c'entro che io, sapete? Zia Antonia tornò a picchiarsi il petto, ferma sulla porta luminosa. Gesù! Maria! Giuseppe! Che ben di Dio, che abbondanza, che meraviglie, che ricchezze! Mucchi di orzo d'oro giallo, mucchi di grano d'oro rosso, mucchi di grosse fave cenerognole, mucchi di fagioli granati, bianchi come madreperla, rosei picchiettati di viola, violetti macchiati di rosso, gialli schizzati di nero; mucchi di patate che cominciavano a germogliare; c'era da alimentare per un anno il paese³⁵⁷!

La vera ricchezza non risiede nel possedere ma nella capacità di riconoscere e godere i doni semplici della vita preziosi ed elementari appunto come il pane. Ne *La statuetta di sughero* scrive:

Avranno sposato donne ricche, –dice la baffuta Giacinta raccogliendo intanto i denari che l'uomo le aveva contato, – oh certamente ricche. – Ma perché ricche? Brave ragazze, sono piene di salute e di buona volontà. E allattano i loro

³⁵⁷*Novelle*, vol. I, op. cit., p. 314.

marmocchi e fanno il pane per i loro uomini. Questa è la vera ricchezza. La mia casa è sempre allegra come una sala da ballo in giorno di festa³⁵⁸.

Il pane come metafora della vita stessa, come la vita prezioso e semplice, un rito antico che attraverso il lavoro e la fatica si rinnova costantemente con la religiosità, a rammentare agli uomini ma anche Dio il patto remoto che li unisce.

Possiamo pensare che questa novella non è stata più pubblicata per la somiglianza che presenta con un'altra che si intitola *Il pane* e appartiene alla raccolta *Il dono di Natale*, pubblicata nel 1930 da Treves.

Stesso biografismo «finché sono stata signorina, mi è toccato di fare il pane in casa»; stessa concezione della panificazione «le tradizioni domestiche, erano, in casa nostra, religione e legge» e soprattutto stessa chiusura «dama Barbara, quel bambino è Gesù in persona, venuto a provare il nostro buon cuore dove ancora una volta compare la figura del Dio evangelico che mette alla prova gli uomini».

³⁵⁸ *Novelle*, vol. VI, op. cit., p. 201.

Il Battesimo d'Adamo (La Lettura aprile – maggio 1902)

La luna di settembre cadeva sui boschi di pioppi in riva al Po, al di là del gran fiume argenteo che sembrava immobile sulla calma della sera. Non si muoveva una foglia, non passava anima viva sull'argine alto, battuto dalla luna, che chiudeva con la sua linea dritta il breve orizzonte del fiume. Un incanto melanconico, fatto di silenzio e di chiarori vaporosi, regnava sulla riva verso Cicognara; al di là del fiume i boschi neri e compatti, sotto la luna cadente, parevano montagne profilate sul cielo latteo.

Maria col suo bambino fra le braccia, scese cautamente l'argine e s'avviò per il sentiero sabbioso, fra i cespugli di pioppi e di salici che crescevano naturalmente sulla sabbia umida formando un bosco nano.

Un forte odore d'erba gravava nell'aria immobile: le fronde del piccolo bosco sfumavano nel chiarore delicato di uno sfondo vaporoso; tutto era silenzio, solitudine, e Marina, vedendosi perfettamente sola, cominciò a mormorare parole lamentose, rivolta al piccolino.

–*Me sigolin*³⁵⁹, – proseguì procedendo per il sentiero, – quando tu sei nato laggiù, ove dorme tuo padre, avevamo un palazzo. Qui non ci lasciamo neppure nella stalla. Ah, le vacche stanno meglio di noi...

Il bambino, che aveva stese le braccine sugli omeri della madre, e le morsicchiava il mento con le gengive appena dure, sentì qualcosa di salato bagnarli il visino e le labbra, e si sollevò volgendo alla giovine donna i grandi occhi violacei pieni di un sorriso incosciente. Mariina credette che il bambino s'accorgesse del suo

³⁵⁹Cipollino

affanno, e non ebbe più freno: singultò forte, con un mugolio penoso, disperato, e rivolta al piccino ricominciò a mormorare parole insensate.

Intanto era giunta al limite della riva, e sedette sulla sabbia. In quel punto il Po era largo più di un chilometro, e passava con la maestà di un braccio di mare e la dolcezza di un lago, fra le rive boschive e deserte; al nord un'isoletta, i cui pioppi parevano sospesi fra la luminosità dell'acqua e del cielo, divideva il fiume: altre isolette di sabbia nude e scure, macchiavano l'acqua azzurro-argentea e parevano nuvole in un cielo sereno. Le bianche torri di Viadana svanivano all'orizzonte; lo scroscio dei molini galleggianti risuonava nel sonoro silenzio del fiume.

Il tratto di riva dove stava seduta Mariina, dominava una *lanca* (lista d'acqua morta), che un isolotta di sabbia divideva dal fiume, e dove venivano a ripararsi le barche. Due di queste, infatti, lunghe e nere, pareva dormissero come due enormi pesci appoggiate alla riva. Un'altra vi si accostava, solcando obliquamente il fiume e interrompendo col suo punto nero il latteo bagliore dell'acqua ove la luna si rifletteva come guizzante serpente d'oro.

Fu in vista di questa barca che Mariina si calmò: il bambino s'era rimesso a morsicchiare ostinatamente il mento: solo di tanto in tanto sollevava la testina avvolta in un fazzolettino, volgeva i grandi occhi attoniti verso il fiume, s'incantava un momentino, con la boccuccia umida spalancata, poi tornava a morsicchiare.

– *Sifolino*³⁶⁰ mio, – mormorava la donna, col petto ancora ansante. – Ah, no, neppure qui si può piangere. In nessun posto si può piangere. Ma io non mi muovo di qui: se ne andrà ben via il vecchio.

³⁶⁰Zuffolino

Per un momento pensò di nascondersi fra i cespugli, ma il vecchio barcaiuolo, che risaliva l'acqua morta puntando il remo sul basso fondo, l'aveva già veduta e guardava da quella parte. Un passeggero stava seduto nella barca, era un giovine *rasghin* (segatore di piante) che ritornava in paese per certi suoi affarucci, dopo aver lavorato parecchio tempo nel bosco della riva opposta.

– Chi è quella donna? – chiese.

È Mariina Giroflè, la *barbutin*, – rispose il vecchio con voce rauca: e non pareva disposto a dir altro; ma il *rasghim* insistè.

– Ah, la Mariina? Ma non era in America? Che fa lì, di notte?

– Domandalo a lei.

Ih, come siete acerbo. Bastianin. Che faccia l'amore con voi? Era una bella ragazza: ora è vedova, non è vero? Suo marito è morto in America? Dicevano che aveva lasciato la moglie ricca.

Visto che il vecchio non aveva voglia di parlare, il *rasghim* aggiunse, parlando tra sè:

– Ah, ora è tornata, la Mariina: avrà dei bei soldi.

– Ohi là!

Il bambino tremò, Maria non si mosse, non rispose.

Il vecchio Bastianin, ritto sulla barca, nero e grosso, approdò proprio davanti alla donna, e la salutò chiedendole:

– Cosa fai qui *Barbutin*? Ancora qui? Sempre qui?

- Prendo il fresco, – diss’ella, seccata.

Il vecchio, che la chiamava sempre col nomignolo che da piccola le davano perchè camminava un po’ dondolandosi, l’aveva già vista parecchie volte lì, in quel medesimo punto, verso sera, sempre cupa, sempre col bimbo che le morsicchiava il mento.

– Il fresco fa male a quest’ora, – disse il *rasghin*, saltando a terra. – Era scalzo, altissimo, agile, con un gran naso sul viso roseo.

Maria non gli rispose neppure, ed egli andò via, a lunghi passi silenziosi, dopo averla esaminata da capo a piedi al chiaror della luna, mentre Bastianin legava lentamente la barca ad un piuolo fisso sulla sabbia.

– È vestita miseramente, – pensava il segatore, risalendo l’argine, – non doveva essere vera la fortuna dei Giroflè. Ma anche se ella avesse dei soldi, io non la sposerei, quella donnina, perchè ha spacciato già due mariti. Il primo era un mercante vecchio, il secondo un mercante giovine. *Marameo*, il terzo non lo spacci più.

Giunto sull’alto argine si volse a guardare il bosco lontano, nella cui massa nera il fuoco dei *rasghin* rosseggiava come una goccia di sangue. Il giovinottone mise le mani concave intorno alla bocca, ed emise un – ooh! –fortissimo e prolungato, che la sonorità dell’acqua portò ai *rasghin* accampati nel bosco della riva opposta: poi egli s’avviò al paese per la *fuga di Sant’ Antoni*, strada in discesa, biancheggiante fra alti platani immobili alla luna. Un piccolo cero in un candeliere d’ottone ardeva davanti ad una nicchia ove si osservavano gli avanzi di un rozzo affresco raffigurante Sant’Antonio, in un muro che erasi miracolosamente salvato alle inondazioni dell’80.

Giunto davanti alla nicchia, il *rasghin* si fece un enorme segno di croce, e passò oltre coi suoi lunghi passi silenziosi, pensando ostinatamente alla Mariina, ai soldi ch'ella aveva avuti e che ora non aveva più, ai suoi due mariti, il vecchio ed il giovine.

- Quest'ultimo l'ho conosciuto bene, era cugino della Marina, - si ricordava il *rasghin*. - Era povero come me, da ragazzo, ma trovava sempre il quadrifoglio. Io non ne ho trovato mai.

- Eppure è morto! - mormorò poi, battendo le mani come avesse fatto una grande scoperta. - Sì, è morto, guarda! E lontano è morto, sì, in America, e giovine, guarda! E la Mariina perchè stava lì vicino al Po, stasera? Che si consoli già? Insomma! - concluse, rassegnandosi a non indovinar nulla, ma intanto, sia per necessità o per curiosità, s'avviava a passare davanti la casa dei Giroflè. Ora qual fu la sua meraviglia nel vedere che in casa dei Giroflè c'era una festa. Si udiva un suono vivace e armonioso di organetto, ed una luce vivissima, uscendo dal grande portone spalancato, illuminava un buon tratto della strada dove si ballava la furlana da un gruppo di vispe ragazzette bionde e scalze.

- Ohè, che si scartoccia? - pensò il giovinotto, rasentando il muro per passare inosservato.

Ma le ragazzette l'avevano veduto e due di esse, pur ballando graziosamente, con la cocca del grembiule sollevato, gli si avvicinarono e lo presero in mezzo.

- Ohè, si scartoccia? - domandò egli.

- Nooooo! - risposero le ragazze, sempre ballando - I Giroflè hanno vinto la lite.

- Che lite?

- La lite. Balla anche tu - dissero le ragazze, sempre danzando.

Lo sgangherato organetto continuava la sua musica trillante, graziosa, perfettamente all'unisono con la dolcezza della notte molle e lunare, della larga strada fiancheggiata da pioppi e platani immobili, delle ragazzette bionde e scalze che ballavano con la ingenua grazia sollevando il grembiule ed il lembo della sottana.

- *Rasghin*, Petrim, bravo, balla, balla! - gridavano le ragazze, motteggiandolo un po', e circondandolo.

Egli però guardava entro il portone spalancato, nel cui gran vano illuminato si disegnava un vigoroso quadro rusticano: parecchi volti accesi d'uomini, dei cappellacci sulle ventitrè, e tre bei volti di donne giovani, due biondastre ed una mora, intorno ad un tavolo carico di bottiglie. Un giovine con un gran ciuffo bruno sugli occhi, suonava l'organetto. Un gruppo di persone stava a guardare fuori, all'ombra rasente del muro: una vecchia gioviale, bassa, scalza, calva, si staccò dal gruppo e venne innanzi al *rasghin*, invitandolo a ballare la furlana.

- Va là, *veccia!* - diss'egli con disprezzo, allargando le braccia.

- Balla, Petrin, balla, balla con quella bella figliuola! - urlarono gli uomini dall'interno dell'andito.

Ed egli si mise a ballare con la vecchia scalza, che faceva ridere le ragazzette con le sue mosse da giovinetta, i suoi salti e le sue smorfie.

Ma improvvisamente il suono allegro e molle dell'organetto cessò, la danza finì; e Petrin si ritrovò impalato in mezzo alla strada, pensando alla Mariina che piangeva in riva al Po, mentre i suoi allegri parenti si divertivano.

Il vecchio Giroflè gli accennò di entrare, e il *rasghin* entrò mentre la vecchia ballerina quistionava col suonatore perchè non le aveva lasciato danzare che un *brisin* di furlana.

- Sì, - diceva con finta collera, - io sono vecchia, ma tu diventerai più vecchio di me.

Il giovine, mezzo alticcio, la guardava attraverso il ciuffo dei capelli neri con uno sguardo fisso e cupo. Anche il vecchio Giroflè, che pareva un gattone con il viso gonfio ispido di peli e gli occhi verdastrì pieni di una indifferenza felina, anche egli era mezzo ubriaco: fumava una corta pipa oleosa, aveva la camicia aperta sul petto villosò, e puzzava tutto di vino e di tabacco.

- E bravo, *rasghin*, - disse al giovanotto, battendogli una mano sulla mano - Tu vieni dal bosco?

- Sì. Ho veduto la Mariina in riva al Po.

- Ah! Ah! Ah! Essa è pazza! - osservò il vecchio con i denti stretti sul cannello della pipa. - Ha caldo, la Mariina: che vada a farsi benedire. Tu vieni dal bosco: bravo.

- L'ho lasciata là, - insisteva il *rasghin*, ma il vecchio pensava ad altro che alla figliuola. Fece sturare una bottiglia dalla donna bruna, osservando se il vino scappava, e facendo con la bocca:

- Zssss, zssss...

E mentre il *rasghin* beveva, gli raccontò la storia della lite. Ebbene, quel bestione di Iacum il Grillo, il mercante di grano, aveva detto che Giroflè figlio, stabilito a Parma con la moglie, la bella bruna che aveva sturato la bottiglia, s'arricchiva perchè la moglie, ecc...

- Cosa la moglie?

- Tu non capisci niente! - gridò il vecchio, togliendosi di bocca la pipa. -
Perchè la moglie, ecco!

Fece le corna con la mano grossa e pelosa, si volse, sputò, bevette.

- Ooh! - diceva l'altro con meraviglia.

- Capisci? Egli lo disse nell'osteria, davanti a queste persone, che ora sono qui riunite a festeggiare la nostra vittoria. Allora noi, *taffati!* una bella querela. Corpo di una pipetta, bevi, *rasghin*. Evviva l'allegria!

- Evvivaaaa! - dissero gli altri in coro.

- Oh, ed è stato condannato? - chiedeva meravigliato il *rasghin*.

- No! - rispose il vecchio, dandosi un'aria solenne. - Abbiamo ritirato oggi la querela, ma egli ha ritirato la calunnia ed ha pagato le spese. Bevi; un'altra bottiglia, morettina! Ecco, i miei figliuoli son venuti da Parma per festeggiare la nostra vittoria.

- E la Mariina, perchè è andata fuori?

- Corpo d'una pipetta! Te l'ho detto, perchè è matta! Non vuole divertirsi! Che ci faccio io?

L'organetto ricominciò a suonare ed il *rasghin* volle fare il galante e mostrarsi riconoscente del vino bevuto, invitando a ballare la Martina Ginoflè, sorella della Mariina, che si fece un pò pregare, ma che infine accettò.

- Ho veduto la Mariina in riva al Po, che faceva laggiù? - tornò a chiedere il giovinotto.

Martina, biondastra e con gli occhi indifferenti e felini come quelli del padre, rideva sempre: pareva un po' semplice, o per lo meno completamente incosciente.

- Mariina non ama divertirsi: - disse. - Che ne so io? Piange sempre.

- Poveretta, ha ragione, - osservò il *rasghin*. - É vedova.

- Anche l'altra era vedova, ma non piangeva così. Son sei mesi che è vedova: perchè piange ancora?

- E i soldi, che ne ha fatto?

- I soldi? Ah! Ah!

- Non c'è da ridere, Martina, - disse il giovane, quasi arrabbiandosi. Tuttavia, finito il ballo, cinse la vita della fanciulla con un braccio e la condusse a passeggiare verso il limite della strada.

Nessuno fece osservazione per la confidenza che egli si prendeva, e neppure il suonatore di organetto, che era l'amoroso di Martina, si ingelosì.

- Senti - disse il *rasghin* - andiamo a prendere la Mariina; il fresco potrebbe far male al bimbo.

- Andiamo - rispose ella con indifferenza.

- Andiamo incontro alla Mariina, - aggiunse poi, passando davanti al portone.

Tre ragazzette li seguirono, cantando la canzonetta del *bel giardiniere* con ritmo dolce e malinconico.

- I soldi della Mariina? - disse Martina, come parlando fra sè. - Chi li ha mai visti? Suo marito gliene lasciò parecchi di marenghini, laggiù in America: avevano una casa da signori ed un gran negozio. Essa non era pratica degli affari e lasciò andar tutto in malora. Poi tornò qui che non aveva neppure scarpe. Che so io?

Si mise anch'essa a cantare, poi tacque, poi rise e osservò:

- Tu tornavi dal bosco? - *Rasghin*, perchè dunque non vai a casa tua? Troverai la polenta fredda.

- Io non mi sposerò mai, - disse poi, seguendo un suo intimo ragionamento. - Si resta vedove e poi gli uomini son traditori.

- Ti ha tradito dunque?

- Chi?

- Chi? Me lo domandi?

Essa giurò che non faceva l'amore con nessuno, poi finì col confessare che l'amoroso la tradiva: egli voleva fare il galante con tutte: quella mattina stessa l'avevano trovato abbracciato con una ragazza di Roncadello che aveva anche lei un altro amoroso. Erano corsi pugli e bastonate, benchè il ragazzo e la ragazza affermassero che si abbracciavano per ischerzo.

Chi è là? - chiese ad un tratto il *rasghin*.

S'avanzava un'allegra comitiva di uomini e donne che ridevano e vociavano. Quello che sembrava il capo, l'anima della comitiva, barcollava alquanto e gridava:

- Dieci, venti marenghini? Io li sputo. Io posso pagare più di così per levarmi un capriccio.

- Buhm! É il *Grillo*, - disse Martina. - Egli è stato con la famiglia all'osteria per farci dispetto: si vede che hanno bevuto assai bene.

E si rimise a cantare, mentre il Grillo, riconosciutala, a sua volta alzava ancor più la voce, gridando che dieci o venti marenghini non gli importavano niente. Così le due comitive si incrociarono e passarono oltre; e il *rasghin*, sebbene in ottimi rapporti col Grillo, credette cavalleria non salutarlo per non far torto a Martina.

- Ora passeranno davanti a voi, - disse.

- Certo, sono andati apposta all'osteria per passare davanti a noi e farci dispetto.

- Si azzufferanno ora...

- Lasciali azzuffare, - disse Martina, ridendo con indifferenza.

Verso la *fuga di Sant'Antoni* videro infatti la Mariina che ritornava assieme al vecchio barcaiuolo: costui le dava dei consigli con voce bassa, calma, profonda, ed ella ascoltava a capo chino, col bambino assopito sul seno: le due figure si disegnavano nere sullo sfondo lunare della strada bianca: un canto di carrettieri sfumava sull'argine, in lontananza:

Amoure, amoure, amour...

La rosa l'è un bel fiour...

Martina s'avviò correndo verso la sorella, e si gettò sul bimbo, svegliandolo, baciandolo forte, gridandogli sul visino:

- Eh cosa! Eh caro, caro, caro! Eh cosa, eh cosa volete!

Il bimbo sorrise, ma la Mariina si ritrasse indietro, stringendolo a sè, chiedendo con voce amara:

- É finita la festa?

Martina le andò dietro, continuando a vezzeggiare il bimbo che mostrava il visino sulla spalla della madre.

Allora la giovane vedova, con gli occhi accesi di collera, se la prese col *rasghin* che le stava davanti.

- Siete voi? Che fate lì? Avete fatto la spia? Che venite a seccarmi, cialtrone, villano?

- Ma...riina... che avete? - egli disse spalancando gli occhi, sicuro in cuor suo di non meritarsi quei rimproveri.

- Andate via, dunque, andate a casa vostra- riprese Mariina, - andate pei vostri affari.

- Io vado dove mi pare e mi piace - diss'egli, ribellandosi.

E tenne dietro alla compagnia, mentre Mariina borbottava, le ragazzette cantavano e Martina rideva col bimbo, puntandogli un dito sul piccolo mento e dicendogli:

- Cara linguin, cara linguin!

Rifecero la strada verso la casa dei Giroflè; anche da lontano fino al prato della chiesa tacito alla luna, s'udiva il suono dell'organetto, più che mai vivace e saltellante.

- Buonanotte, Mariina - salutò il barcaiolo, avviandosi a destra. – Sta allegra: tu hai venticinque anni, io ne ho ottantotto.

- Io son più vecchia di voi, - ella rispose. Buona sera, Bastianin.

Giunto davanti al grande portone spalancato, il *rasghin* vide una cosa che non si aspettava di vedere: gli invitati erano cresciuti di numero. Presso il vecchio Giroflè, sedeva il Grillo, e le donne di costui circondavano la bella morettina ridente.

Il giovane Giroflè sturava una bottiglia, e siccome era un ragazzo molto burlone, minacciava di lasciar scappare il vino spumante e di bagnare così le donne. Esse ridevano e si ritraevano: e il vecchio Giroflè guardava attentamente la bottiglia, imitando il fruscio della spuma:

- Sssss...Sssss...Scappate, donne!

- Ma guarda, hanno fatto la pace! – pensò il *rasghin* battendo le mani.

Vide la Mariina entrare nell'andito, rasentando il muro, la vide sedersi in un canto, pallida, con gli occhi fra spaventati e minacciosi, pieni di dolore e d'ira selvaggia, e sentendo ormai soddisfatta la sua curiosità si ricordò che aveva appetito e che doveva tornare a casa.

II

Verso mezzanotte, Mariina vegliava ancora presso il bimbo addormentato che di tanto in tanto sorrideva nel sonno socchiudendo divinamente gli occhi.

Ah, ella, la sventuratissima vedova, era grazia se poteva dormire due ore in tutta la notte, e spesso l'alba la trovava ancora sveglia.

Durante quelle interminabili, terribili insonnie, dalle quali si alzava con la schiena rotta e il viso rimpicciolito, la sua mente lavorava in modo spaventoso. Erano ricordi, progetti, rimorsi, terrori, speranze: ogni più piccola cosa assumeva proporzioni mostruose, come le ombre in una luce obliqua.

Il suo letto era duro, strettissimo, con un guanciale di piume puzzolenti, che le faceva affluire tutto il sangue alla testa: la stanza - una soffitta sopra la stalla, - che già era stata fienile, colle travi piene di nidi di rondine, era ingombra di vecchi attrezzi, di scope, di zucche enormi rugose, di pannocchie non ancora sgranate, e tutta sporca di ragnatele e di polvere.

Da questa stanza si poteva scendere alla stalla calandosi da una botola, praticata sul tavolato, per una scala a piuoli.

Maria aveva dormito in quella stanza anche da ragazza, ma allora era altra cosa: allora la camera era pulitina e anche fosse stata nel deplorabile aspetto presente, Mariina non l'avrebbe cambiata con le belle stanze avute dopo il suo secondo matrimonio. Allora, essa, Maria, aveva sedici anni, bruna, grassotta, simpatica, con due occhioni furbi e teneri (l'avvocato S., Segretario di Prefettura a Parma, quando andava in vacanza al paese, di cui era il personaggio più altolocato, diceva che Mariina Giroflè rassomigliava alla *Madonna della scodella* del Correggio), saliva svelta come

un gatto la scala a piuoli, per recarsi a fare l'amore con Francesco Giroflè, suo cugino in terzo grado, il quale aveva sedici anni anch'esso. Dopo aver fatto l'amore, Maria dormiva dieci ore filate.

Il vecchio Giroflè era contrario all'amore dei due cugini, e di tanto in tanto, anche ignorando le notturne scappate della figlia, le dispensava una buona dose di schiaffi. Per questa ed altre ragioni, Mariina aveva tradito e abbandonato Francesco per sposarsi con un ricco mercante di grano, uomo sui cinquanta anni, che parlava poco perchè aveva una lingua così grossa che spuntava fuor dalla bocca. Dal dispiacere, Francesco era emigrato in America, a New York, dove aveva impiantato una piccola fabbrica di scope.

Il mercante di grano era morto dopo parecchi anni, ed i suoi parenti s'erano preso tutto, perchè Mariina non aveva figliuoli: ma appena tre mesi dopo Francesco aveva scritto una lettera, listata di nero per rispetto al lutto della vedova, confortandola e chiedendole nello stesso tempo se voleva concedergli la mano di sposa.

Maria aveva pianto di consolazione. Sebbene ora Francesco non avesse più sedici anni e avesse le carte da visita con tanto di "fabbricante di granate" in italiano ed in inglese, il vecchio Giroflè non voleva neppure questa volta che la figliuola lo sposasse. Chissà, perchè! Quel vecchio era di una ostinazione bestiale, e minacciava di bastonare Mariina, sebbene essa fosse vedova.

Allora Mariina scappò di casa e riparò presso una sua zia tanto ricca quanto era ubriacona ed avara. Questa zia aveva fatto testamento al marito, il quale la teneva sempre chiusa in casa con la scusa che ella era mezzo pazza, ma in realtà perchè i parenti non le strapparono un nuovo testamento. Fatto sta che il buon uomo non potè

cacciar via Mariina, ma fece di tutto perchè ella sposasse presto il cugino Francesco e se ne andasse in America.

Nelle sue lunghe insonnie, Maria ricordava specialmente le impressioni del suo primo viaggio: l'altezza fosca e paurosa degli Appennini nebbiosi, l'incubo nero e ruinoso delle gallerie (perchè Francesco l'aveva voluta condurre a Roma e a Napoli, ove s'erano imbarcati), le città sulle quali la notte pendevano come magiche collane di enormi perle (le lampade elettriche), ed il giorno erano percorse da piccole ferrovie senza fumo: e poi il mare, il mare infinito, il mare che si muoveva, le onde dense come piombo liquefatto, che s'aprivano e fuggivano davanti ed ai lati del piroscampo come spaventate dal passaggio di un essere terribile. Ella non aveva veduto mai nè le montagne, nè il mare, nè una grande città. Per parecchi mesi visse in un continuo sbalordimento, nella gioia incosciente del bambino che comincia a percepire le cose.

New York, immensa, fumosa, con case alte come montagne e strade larghe come il Po, abitate da gente che pareva avesse la febbre e che parlava un linguaggio sconosciuto, continuò a tenere la giovine italiana in una specie di sogno.

Francesco era ricco, parlava inglese, trattava con signori, aveva tanti conoscenti. Come Mariina era stata felice! La notte non poteva dormire, pensando alle cose vedute, alle cose che possedeva, al suo nuovo stato: non poteva dormire di gioia, come ora non poteva dormire di dolore.

Francesco le voleva tanto bene: non le lasciava far nulla, non le parlava dei suoi affari, non le rimproverava mai il passato, i cattivi parenti lontani. Anch'egli, come tutti i suoi compaesani, era allegro, burlone, si divertiva a far degli scherzi alla gente, e rideva sempre. Mariina rideva anche lei: per due anni non fece altro che ridere e godere. I due sposi mangiavano bene, andavano spesso a passeggiare in carrozza,

avevano una serva americana che parlottava l'italiano, ed aveva il grembiule bianco e la cuffietta come una cameriera; frequentavano i circhi, i serragli, le compagnie di saltimbanchi italiani: spendevano più di due marenghini al giorno, ma Francesco aveva sempre molti denari. Mariina si fece bella, grassa, con le mani bianchissime.

Circa due anni dopo il matrimonio, nacque Adamo, il bellissimo bimbo dai grandi occhi violacei: fu portato a battesimo da Francesco, dalla cameriera e dal padrino inglese; e siccome trovarono una funzione sacra nella vicina parrocchia, ed il prete non volle battezzar subito il bambino, andarono in una chiesa lontana e fecero compiere la cerimonia dal primo prete che trovarono. La Mariina scrisse ai parenti annunciando la nascita del bimbo, ma i parenti, che le scrivevano raramente, questa volta neppure risposero. Fu il primo dolore che ella provò dopo due anni di completa felicità: le parve che i parenti si rattristassero della nascita di Adamo perchè con ciò veniva a mancar loro una probabile eredità. E cominciò a pensarci su tanto e tanto che Francesco s'arrabbiava.

- É un cattivo augurio, - ella diceva.

- E lascia che sia un cattivo augurio: sei matta a pensarci.

Ed ecco che una notte egli tardò a rientrare in casa: Mariina aveva sempre un po' di paura quando egli la notte tardava un po': allora l'infinita città, ove gli uomini si smarrivano come in una foresta vergine, gli uni sconosciuti agli altri; allora la ciclopica città dove le case raggiungevano il cielo e brillavano di mille occhi gialli come mostri svegliatisi nella notte; allora le immense strade rifulgenti di lumi colorati che davano all'aria fuliginosa uno strano chiarore d'acqua e di sangue; allora quel mondo rumoroso e pericoloso come il mare, dava a Mariina un senso di terrore istintivo, di solitudine e di vuoto che le ricordava l'impressione dell'alto oceano dalle

onde dense e minacciose. Aveva paura che a Francesco venisse male per via, o che lo aggredissero, o che il vortice ignoto della città mostruosa lo inghiottisse. Egli una notte usciva e non tornava più: ella rimaneva sola come in mezzo ad un infinito deserto buio, e tutto il suo essere si gelava e si pietrificava a quel pensiero. Ma erano momenti di follia: terrori morbosi come quelli che provava da bambina quando le pareva che un essere mostruoso, peloso, dalle mani il cui solo contatto doveva far morire di spavento, dovesse da un momento all'altro avvicinarsi al suo letto. Ecco un passo di Francesco, svelto e leggero come un passo di fanciullo, risuonare per lo scalone di marmo; ecco il tric-trac della chiave inglese, ecco la luce, ecco la gioia.

- Mariina, sei ancora sveglia? - Sì, cominciavo ad addormentarmi: dove sei stato?

Egli era stato a far la partita presso un vinaio italiano, mezzo milionario, che dipingeva all'acquarello scenette sentimentali: un suo amicone. Tutti erano amiconi di Francesco Giroflè.

Intanto si spogliava, metteva la sua camicia da notte ricamata in rosso, si faceva rapidamente il segno della croce, saltava sul letto, e spiegava un giornale. Mariina metteva il muso, si agitava, borbottava: egli buttava via il giornale, sorrideva e proponeva alla moglie un "abbraccino".

- Leggi, leggi pure, - ella diceva, risentita. - Io ti ho atteso finora, ma la tua vera mogliettina è il giornale...

Egli però insisteva, e invece di un "abbraccino" proponeva un "piccolo abbraccino", uno solo solo.

Allora si abbracciavano come due bambini, ridendo piano piano, baciandosi sulla fossetta che entrambi avevano sul mento, e spesso si addormentavano così.

Ma una notte Mariina dovette attendere più a lungo della altre notti, e il suo terrore immaginario si cambiò in un terrore vero quando per le scale risuonò un passo lento e strascicato come quello di un vecchio. Ella ascoltò piena di spavento. Chi saliva a quell'ora? Quel passo lento e strascicato pareva il passo del mostro peloso e deforme che la gelava nei suoi incubi infantili. Ella accese tremando il lume.

Il tric-trac della chiave si confuse con un gemito, e Francesco entrò, entrò ed aveva il viso giallo, le vesti rosse di sangue.

- Mi hanno aggredito, - disse, barcollando. - Non chiamar nessuno, è nulla, è nulla.

Tre giorni dopo era morto. Per egoismo più che altro, per non morire disperato, per non dannarsi, o chi sa per quale altro mistero psicologico, poche ore prima di spirare, confessò a Mariina l'abbominevole verità. Era stato ferito presso una donna perduta, che egli frequentava. Mariina vide il caos intorno a sè, ma perdonò. Non aveva anch'essa tradito?

E rimase sola, sola nel deserto ardente, nella foresta vergine, nell'oceano spaventoso dell'immensa città, dove il suo Francesco s'era smarrito e affogato. Neppur uno degli amiconi di lui si fece vivo; neppure il padrino del piccolo Adamo; mentre i creditori piombarono sulla giovine vedova come i passeri su un frutto verminoso. Si portarono via tutto, anche il vestitino di tulle di Adamo, anche i grembiuli bianchi della serva americana. E questa, che aveva curato il padrone ed aveva provveduto per i funerali, che aveva telegrafato ai parenti di Mariina e andò al Consolato italiano per avvertire che la padrona non aveva più un soldo, rimase sulla breccia fino all'ultimo

momento: quando la padrona ed il bimbo furono a spese del Consolato imbarcati in una nave italiana.

A casa sua, Mariina fu accolta con indifferenza, sempre rimproveri e senza dolore; così, come se tornasse dalla fiera di Viadana, dopo due ore di assenza.

Riprese ad abitare la stanzaccia sopra la stalla, a coricarsi sul lettino duro dal guanciale di piume, a far la polenta, a spazzare la casa. Il vecchio Giroflè, le figlie, il genero, tutti in casa trattavano la vedova con indifferenza, seguendo il loro metodo di vita come se ella non ci fosse. Stavano bene (anch'essi fabbricavano scope durante l'inverno, ed il genero le portava poi in giro per il Veneto e la Valtellina), avevano casa, orto, vigna: due bocche di più o di meno non recavano danno, tanto più che Mariina lavorava in casa; ma ella ricordava che non le avevano scritto quando era nato il bimbo, quando era morto Francesco, quando era rimasto senza un soldo al di là del vecchio mondo; vedeva che i suoi parenti non prendevano parte al suo dolore, anzi neppure pensavano che ella potesse e quanto potesse soffrire, e s'immaginava che essi non solo non l'amassero ma si seccassero di lei e del piccolino. Inoltre odiava la vecchia stanza piena di polvere e di nidi deserti, puzzante d'umido e d'odor di zucca, e soffriva nell'abbassarsi a certi lavori domestici, e non poteva cibarsi della polenta e dei cibi paesani.

Ma non era il presente che le causava l'insonnia, no; era il passato, il ricordo di ciò che era stato e ciò che non sarebbe mai più. Soprattutto non poteva capacitarsi del tradimento di Francesco, del suo Francesco così allegro, così puro, così fanciullo, così buono. Ella gli aveva perdonato, e se fosse vissuto, ella avrebbe obliato; ma così, così, nella disperazione presente, non poteva dimenticare. Egli l'aveva tradita!

Là, nel deserto, in mezzo al mare tumultuoso e feroce dell'enorme città, dove erano soli, soli col loro amore, col loro bimbo, con la loro lingua sconosciuta a tutti, là egli l'aveva tradita. E con chi! E con chi!...

Sì, anch'ella l'aveva tradito con un vecchio, per pochi denari; ella sapeva come si tradiva, eppure non poteva rassegnarsi all'idea del brutale tradimento del morto.

E il resto? Oh, Dio, Dio, il resto! Tutto il resto! Tutto l'incubo spaventoso della solitudine, della rovina, della miseria, del lungo viaggio attraverso le onde che si aprivano e fuggivano davanti ai lati del piroscampo come spaventate dal passaggio di un essere terribile. Appoggiata al parapetto del ponte, col bimbo che guardava il mare come affascinato, anch'ella fissava la fuga delle onde con una tetra malia negli occhi. L'acqua le causava quello stesso terrore del mostro velloso dalle mani molli, che aveva terrorizzato la sua infanzia. Ella provava un indicibile spavento e non poteva fuggire.

III.

Veniva l'autunno, quell'indescrivibile autunno rapido e dolce dei paesi settentrionali attraversati da grandi fiumi. Il cielo d'un azzurro grigiastro si copriva di vapori vellutati, di nuvolette chiare, di strie rossastre; a volte aveva la dolcezza tiepida e grave di una immensa pelliccia tigrata, a volte era pallido e profondo come pervaso da un sogno malato; al tramonto ardeva di nuvole che sembravano blocchi di sangue coagulato, incendiando il fiume e la pianura. Le foglie ingiallivano rapidamente: tutta la vegetazione si colorava, la saggina rosseggiava come cosparsa di ruggine, i pioppi impallidivano fino a diventar bianchi, - bianchi argenti sfumati sull'argento pallido delle nuvole, - ed ogni mattina su dalle nebbie mattinali il paesaggio pareva emergesse sempre più malato, sempre più malinconico.

Tutto il paese era coperto di saggina rossastra stesa a disseccare lungo le strade, sull'argine, sulle piazze: nell'aria gravava un odore di mosto, i cortili sparsi di granoturco sgranato sembravano coperti da enormi tappeti d'oro fulvo: nei viottoli risuonavano le sonagliere dei cavalli, e sull'argine tremolavano le canzoni dei carrettieri in giro per la compra delle melighe e dell'uva.

Amoure, amoure, amour...

La rosa l'è un bel fiour...

Ed in quella grande malinconia autunnale tutta la gente era allegra per la buona raccolta fatta, per l'imminenza dell'inverno intimo e giocondo.

Solo Mariina non rideva mai. Ella aveva un nuovo adoratore in vista, il lungo *rasghin* scalzo e rapido, che ritornava spesso in paese, e visitava di tanto in tanto i Giroflè: ma la vedova non se ne accorgeva neppure, tutta raccolta nel suo cupo dolore.

Un giorno verso il tramonto ella si trovava sull'argine quando il vecchio Bastianin la invitò ad una gitarella in barca. Sulle prime ella rifiutò: che le importava andare in barca od a piedi? Tanto non si divertiva in alcun modo. Ma il vecchio insistè.

- *Andom*. Andiamo a prendere un tronco che ho segnato presso quell'isolotto laggiù, poi torniamo subito. Ti verrà l'appetito. Adamin non ha paura dell'acqua?

- Povero *sifolin*, egli ha veduto ben altre acque. - Ella disse.

Ella scese nella barca ed il vecchio cominciò a puntare i remi con forza: egli aveva le mani enormemente sviluppate dall'uso dei remi e le palme ridotte ad un callo.

Adamo si aggrappò alla madre, guardando l'acqua con gli occhioni spaventati; ma a poco a poco si abituò e cominciò anzi a divertirsi, emettendo dei piccoli eh! eh! con relativi slanci di tutto il corpicino. La barca scivolò lungo il fondo appena coperto d'acqua giallastra, costeggiando l'isola di sabbia nuda e scura tutta intagliata dall'impronta delle onde, in modo che pareva un'isola di legno scolpito; con gli orli finemente lavorati. Qua e là spuntavano dei salici e dei pioppi: qualche allodola saltellava sulla sabbia; pesciolini d'argento guizzavano come virgole vive nella trasparenza dell'acqua.

La barca prese il largo, e Bastianin cominciò a raccontare i suoi piccoli guai. Sì, anch'egli aveva i suoi guai: fra le altre cose era invidiato e perseguitato dai barcaiuoli ragazzi, e specialmente da quell'indiavolato Iacum l'*Uslin* (l'uccellino) che di tanto in tanto gli nascondeva i remi, o magari glieli rompeva.

- Finirò con romperglieli io sul muso. Ho ottantotto anni, ma voglio essere rispettato come un uomo di cinquanta.

Poi raccontò che una volta era andato con la sua barca fino a Ferrara, e che il suo sogno era di arrivare fino a Venezia, e poi farsi rimorchiare dal vaporino. Ma ci volevano dei bei soldini ed egli non ne aveva.

I remi s'incrociavano, salivano, scendevano, rompevano l'acqua luminosa, brillavano come l'acciaio. Adamo rideva, senza alcuna ragione al mondo, battendo la manina aperta sulla bocca della madre. L'ora, l'acqua, il cielo, erano di una dolcezza meravigliosa, e Mariina si sentiva come cullata da un sogno di pace infinita. All'occidente tutto il Po rosseggiava come un fiume di sangue, riflettendo le nuvole rosse del tramonto, mentre giù, giù, verso oriente dilagava e svaniva con una profonda dolcezza di latte azzurrognolo: l'acqua riproduceva le rive, i boschi, le torri emergenti dal verde malato della pianura, le isole sulle cui alte sponde i teneri pioppi sembravano disegnati con la biacca sul cielo di velluto.

Il vecchio barcaiolo guardava Mariina, corrugando le sopracciglia calve per nascondere la rude contentezza dei suoi piccoli occhi da topo. Ah, ecco, egli vedeva la giovine vedova colorirsi in viso, sorridere al bimbo, rassegnarsi: egli conosceva i buoni effetti d'una gita su fiume, sul gran fiume tenero e serio come un vecchio padre; e sapeva i consigli savi dell'acqua corrente, e le carezze persuadenti della brezza, e la pace che ispiravano le lontananze serene.

- Adamo lo faremo barcaiuolo: io sarò morto, cioè, ma egli si farà barcaiuolo: diventerà *portinaio*³⁶¹; farà più fortuna di Iacum perché sarà più buono: o ti piacerebbe di più farlo mugnaio, dimmi *barbutin*. *Mulinier* o *portinier*? Cosa ne dici?

- No, - rispose Mariina, - meglio mercante.

- Ah, i mercanti! - sospirò il vecchio, ricordando la fine di Francesco Giroflè.

- Non mi piacciono i mercanti. Sei stata alla fiera di San Gallo a Sabbioneta, *barbutin*?

- No. Che ci ho da far io nelle ferie? C'è stata Martina, ed ha ballato tanto che s'è presa il mal di gola: inoltre s'è bisticciata con l'amoroso. Silenzio.

La barca andava un po' obliqua, silenziosa e rapida: il rumore dei molini giungeva affievolito, la torre del paesello, che pareva camminasse sull'orizzonte, si allontanava sempre più, e la riva opposta con la sua muraglia di boschi sembrava vicinissima. Si scorgeva nettamente lo stradale che tagliava il bosco nel mezzo, come uno sfondo azzurro lontanissimo.

Ad un tratto, Mariina, ridivenne cupa e inquieta.

Chiese:

- Dov'è il vostro tronco? Torniamo subito indietro. È tardi.

- Chi ti aspetta?

- Ah, è vero, non mi aspetta nessuno: anzi, se non tornassi farei loro un piacere.

- Non parlare così, *barbutin*, tu sei ingiusta.

³⁶¹ Colui che tiene il porto e con la barca fa attraversare il fiume ai passeggeri.

- È vero, sì, sono anche ingiusta. Essi, dopo tutto, mi danno da mangiare. Ah, cosa faccio io nel mondo Bastianin, cosa faccio io nel mondo? - chiese ella con disperazione.

- E al tuo bambino non ci pensi?

Ella guardò il bambino che cercava strapparle un bottoncino dalla giacca, coi piccoli ditini rosei irrequieti, e cominciò a baciarlo e a piangere.

- Tu sarai sventurato, - gli diceva. - Tu hai avuto il cattivo augurio, nessuno ti ama, neppure il nonno ti ama. Che farai tu nel mondo? Che farai tu?

Ma Adamo, intento nella sua lotta col bottoncino, non badò alle tristi domande, e solo quando si accorse che il bottoncino era più forte di lui e non si lasciava strappare, cominciò a strillare, rosso in viso e con la fronte terribilmente aggrottata.

- Ebbene, che abbiamo? Gli chiese Mariina, sollevandolo in alto.

- Egli scosse le rosee zampette e subito dimenticò il suo grave dispiacere. Intanto la barca s'andava avvicinando a riva attraverso l'acqua verde marezzata d'argento: s'udiva il picchiar delle accette nel bosco, e lunghe fronde di pioppi fuggivano con l'acqua.

Spirava dal sud un tiepido venticello, e lungo la riva i cespugli s'inclinavano e tremolavano e sembrava che dicessero in fretta in fretta qualche cosa all'acqua corrente; e l'acqua corrente pareva sorrisse ai cespugli, ma passasse oltre, in fretta in fretta, senza ascoltare ciò che essi dicevano.

- Cambierà il tempo, - disse il vecchio.

Un uomo apparve sulla riva.

- Ohè,! Ohè! - cominciò a gridare. Io stavo appunto per gridare.

- Più di così? - disse il vecchio.

Mariina riconobbe il *rasghin* e lo guardò senza salutarlo.

Egli doveva attraversare il fiume, ma prima invitò quelli della barca ad approdare e scendere.

- Niente affatto, - disse la vedova.

- Vi farò vedere una cosa.

- No.

- Ma guarda! Egli esclamò battendo le mani. Perché non volete scendere? È un momento: vi farò vedere una cosa.

- E scendiamo per Dio! – Propose il vecchio. – Vuole dire che il tronco lo prenderò stanotte: c'è la luna.

Allora scesero, e mentre Bastianin legava la barca, il *rasghin* prese nelle sue lunghe braccia il piccolo Adamo che gli sorrideva, e si mise a correre attraverso i cespugli. La riva era ingombra di rami e tronchi tagliati; attraverso i fusti bianchi e i pioppi si scorgeva una capanna di tavole costruita dai *rasghin*, e Pietro correva verso quel punto. Mariina gli andò dietro. Il bosco taceva sugli sfondi chiari del cielo: il venticello fremeva appena sulle cime dei pioppi ancora rosee per il riflesso del tramonto. Ah, quei lunghi pioppi, sottili e rigidi, col fusto nell'ombra e le cime rosse di luce, parevano un popolo di persone magre e malinconiche ma con la mente irradiata da luminose speranze.

Mariina era ignorante e non sentiva la natura, ma ecco che, per la seconda volta in quella sera, come sulla distesa serena del gran fiume di sangue e di latte, aveva trovato un senso di pace, sotto il bosco dalle cime rosee provò un impeto di speranza nel seguire il buon *rasghin* che correva e rideva col bimbo fra le braccia.

Egli si fermò davanti alla capanna: questa era chiusa, ma al di fuori c'era una tavola ancora rozzamente apparecchiata con boccali, piatti e scodelle di creta. Per terra stava un mucchio di cenere da una cui fenditura usciva un filo di fumo. Sullo sfondo dei pioppi, quella capanna, quei boccali di creta, quel fuoco coperto, parevano i segni di una abitazione preistorica: nel bosco ronzavano nugoli di insetti trasparenti, e si scorgevano dei fiori gialli, dei lunghi pennacchi rossastri, delle foglie violacee tra la vegetazione folta ed umida che appassiva.

Pietro, sempre col bimbo fra le braccia, si curvò e prese un piccolo cestino nascosto sotto un tronco: poi si volse verso la vedova con aria trionfante e le fece vedere il cestino: ella guardò dentro e vide delle grosse castagne color d'oro bruciate.

- Era questo? - Chiese, guardando il *rasghin*. Egli arrossì come un bambino; poi si mise a ridere e propose di scoprire il fuoco e di arrostitire le castagne.

- No, ella disse. – È tardi.

Ma subito pensò che a casa sua fosse ella tornata presto o tardi, non si inquietavano punto, e ridiventò cupa.

- Vieni, - disse al bimbo, battendo lievemente le mani per richiamarlo; ma Adamo intento ad afferrare il cestino, mise un piccolo grido e volse la faccia sulle spalle del *rasghin*, rifiutando di andare con sua madre.

- Vedete? Egli vuol restare con me, - disse il giovine, tutto lieto..

Intanto giunse il barcaiolo e fu del parere di Pietro, cioè di restare e di arrostitire le castagne.

Al ritorno, mentre la barca attraversava un po' obliqua il fiume fattosi violaceo nella tranquilla luce della sera, il *rasghin* ricordò la notte in cui aveva trovato Mariina seduta sulla riva.

- Perché mi avete maltrattato? – Domandò. - Che avevate con me?

Allora la vedova, che non si confidava con nessuno all'infuori del vecchio Bastianin, cominciò a lamentarsi dell'indifferenza e del disamore dei suoi parenti.

- Francesco non è morto che da sei mesi, ed essi fanno festa e si ubriacano e si divertono come se mio marito fosse stato un cane. Ah, ciò è veramente schifoso: essi sono senza cuore, essi fanno conto di me e della mia creatura come di due cose inutili che si tengono così perchè sarebbe vergogna buttarle via...

- Non sarà così! Vi parrà così ma non è! - La confortò il *rasghin*, che aveva ascoltato intensamente, tutto serio e pensieroso.

- Così non fosse! - Ella rispose sospirando.

Poi tacquero. Adamo morsicchiava il mento della madre, sollevandosi di tratto in tratto per guardare incantato il giuoco dei remi. La sera cadeva, tranquilla e tiepida: la brezza era cessata; ad ovest il cielo ed il fiume splendevano d'un chiarore violetto: sull'argine si scorgeva come campeggiata sul cielo qualche figura di viandante.

- Mariina, - disse la voce roca del vecchio, - e se vi capitasse l'occasione di rimaritarvi?

La vedova alzò le spalle e non rispose. S'udì una risatina piana piana come d'uno che ride fra sé e se.

- Ecco, - disse il vecchio che aveva riso- Petrin cerca moglie.

Il giovine arrossì ancora, e batté le mani stizzito: ciò nonostante Mariina ebbe un' idea, e cioè che i due uomini fossero d'intesa fra loro e avessero precedentemente combinate le cose accadute quella sera.

- Ha incaricato voi di cercargliela? - domandò con ironia.

- E potrebbe darsi.

- Ed a me cosa me ne importa?

- Potrebbe importarvene benissimo, - proruppe Pietro con ardore, - Perchè son povero? Son giovine però, e sono sano, io.

Mariina si offese, credendo che egli le rinfacciasse il suo matrimonio; ma rapidamente l'assalì il ricordo di tutti i dolori che il suo errore le aveva apportato, e scoppiò a piangere.

- Mariina! - gridò il giovine, curvandosi a guardarla. - Che avete? Vi ho offesa? Tacete, Mariina, tacete. Mi fate morire, Mariina.

Ed ecco che quasi si metteva a piangere anch'egli. Però il vecchio Bastianin sorrideva: un uomo guardava da un barcone carico di botti che scendeva il fiume, e Pietro dominò la sua commozione.

Solo ripeteva:

- Tacete, Mariina, tacete: io non vi ho voluto offendere: io vi voleva confortare, ed invece! Ma guarda!

Ella si calmò, la voce commossa del giovine le toccava il cuore, apriva alquanto la fosca nebbia che circondava continuamente i suoi pensieri. Ah, dunque c'era qualcuno al mondo che le voleva ancora bene? Sì? Non parlò più finché la barca approdò, ma Pietro, che la guardava di tanto in tanto con un timido sguardo, la vide rasserenarsi e quasi allietarsi in viso.

Seconda parte (maggio 1902)

Ormai era sera: attraverso i platani da cui volavano le foglie gialle, cadendo come farfalle morte, qualche stella brillava sul cielo lievemente velato; davanti al Sant'Antonio sbiadito ardeva una candela ad olio; la rugiada cominciava a inumidire l'erba lungo i fossi.

Mariina scendeva la *fuga* con passo lento, col bimbo addormentato sulla spalla. Una dolcezza tenera le rammolliva il cuore. Da quanto, da quanto tempo non era stata più così consolata come quella sera! I suoi occhi un po' affascinati vedevano ancora lo splendore infinito dell'acqua e del cielo, il bosco tacito, la capanna di tavole. Poi udiva la voce commossa di Pietro, di Pietro che mentre risalivano l'argine le aveva fatto la sua proposta: voleva sposarlo? Le avrebbe fatto dimenticare ogni dolore sofferto. Ella gli aveva risposto:

- Ci penserò.

- Quando mi darete la risposta?

- Eh, c'è tempo! - diss'ella stizzita.

- No, non c'è tempo: domani mattina io devo tornare nel bosco, ove resterò altri otto giorni. Mi darete la risposta domani mattina: passerò davanti a casa vostra.

- E passate pure! - ella rispose.

Dopo di che il semplice pretendente erasi sentito oppresso da tale gioia, e nello stesso tempo da tanta soggezione, che non aveva accompagnato oltre la vedova. Ed ella scendeva con passo lento la larga strada solitaria, pensando già alla risposta da dargli. Giunta davanti al Sant'Antonio si fermò di botto, senza sapere perchè: la

candela ardeva nel crepuscolo, giallo come le foglie che cadevano dai platani. Mariina ricordò la candela che aveva acceso in quella notte, in quella terribile notte, quando sulla scala di marmo il passo pesante e strascicato di Francesco era risuonato come il passo del mostro peloso che...

- Ah! - gridò con voce sottile; e un brivido di terrore le salì dai piedi alla testa.

Adamo si svegliò piangendo, scosso dal tremito e dal grido della madre.

- Taci, taci, taci, amore mio, taci, - diss'ella cullando il bimbo fra le braccia; ma Adamino continuò a piangere sconsolatamente.

- Ma taci, *sigolin*. Che hai? Che hai, anima cara? Che cosa vedi?

Anch'ella vedeva una lucciola, un'ultima lucciola, risplendere come una perla verde sull'orlo della strada: e vedeva e sapeva che era una lucciola, e tutta via aveva paura e tremava.

Si avvicinò e si curvò per assicurarsi che il piccolo splendore verde proveniva dalla lucciola; qualcuno la sorprese in quell'atto.

- Che fate? Chiese una voce alta.

Mariina si drizzò, rigida, un po' sbalordita. Adamo continuò a piangere. Il vicario don Palmerio, con la mantellina avvolta nel braccio, stava davanti alla giovine vedova.

- Buona sera, - disse ella. - Il mio bambino piange.

- Lo sento bene. Ebbene, che cosa ha questo puttino? Vediamo un po', che avete, galantuomo?

Il bambino, vedendosi interrogato direttamente, tacque un po', ansando e singhiozzando ancora, e passò senza opporre resistenza dalle braccia della madre a quelle del vicario.

- Ebbene, - disse don Palmerio, un po' rivolto al bimbo, un po' alla madre, - voi siete un americanino, non è vero? Quanti mesi ha?

- Nove.

- Bravo! Pare un bimbo di un anno. Come pensa. Avete già i dentini, galantuomo? Non ancora, eh?

- Cominciano a spuntare.

- Benissimo, benissimo. Che nome ha questo americanino?

- Adamo.

- Adamo? Oh, bravo, bravo! - ripeté don Palmerio, alquanto pensieroso; poi ad un tratto, dopo qualche altra piccola domanda chiese:

- Ditemi un po', Mariina, e questo puttino è cristiano?

- E dunque ebreo?

- Dove è stato battezzato?

- A New York.

- In quale chiesa?

Ella non lo sapeva. Così e così, raccontò com'era andata la faccenda del battesimo.

- È curioso! È curioso! Taci, puttino. Sentite, Mariina, non offendetevi; Francesco Giroflè non era molto credente. Ha ricevuto i sacramenti prima di morire?

No, veramente egli non li aveva richiesti, e Mariina, credendo che egli non morisse, non glieli aveva proposti: quindi era morto senza sacramenti.

- È curioso, - ripeté il vicario, mortificato. – Chi sa se questo bimbo è stato davvero battezzato. Un velo offuscò gli occhi di Mariina.

- Ah! Oh! Ecco che egli ora battezza me! - gridò il vicario sollevando e scotendo il bambino, che Mariina riprese quasi al volo.

- Che hai fatto, brigantaccio! - ella disse, ridendo nervosamente, mentre il prete guardava e scuoteva la sua mantellina bagnata.

Ella voleva asciugare la mantellina col suo grembiule, ma don Palmerio assicurò che non occorreva.

- Non macchia; vi assicuro che non macchia. Bene, domani venite da me, che, ripareremo con agio di quell'affare. Buona sera.

E andò via.

Mariina gli andò dietro per un pezzo, poi svoltò, strada e s'avviò a casa. Oh Dio, Dio, oh, Dio! Il cuore le batteva convulso, gli occhi le si velavano di lagrime: e non ricordava più il *rasghin*, le nuove speranze concepite, la risposta che il giovine attendeva.

IV.

E neppur quella notte, nel duro lettino puzzante di piume fracide, neppure quella notte ella potè dormire. Il suo bimbo era o non era cristiano? E chi poteva saperlo? Soltanto la serva americana aveva accompagnato Francesco il giorno del battesimo. Chi sapeva più dove si trovava la serva? Chi sapeva più se viveva il padrino? Dove trovarli? Nella città grande e ondeggiante come il mare?

Ma Francesco? Non bastava che egli avesse detto: mio figlio è diventato cristiano?

No, non bastava. Egli aveva tradito una volta: poteva aver tradito sempre. Oh, Dio!oh, Dio! Pareva a Mariina che dentro il suo cervello passasse un carro pesante e rumoroso: passava, passava, il carro terribile schiacciandole i pensieri, producendole alla testa un dolore fisico acuto e incessante.

Il piccolo splendore verde della lucciola brillava a intervalli nella mente sconvolta: e ad un tratto parve alla giovine che quel chiarore crescesse, illuminando tutto il buoi del suo pensiero.

Era un'idea. Battezzare il bambino. Albeggiava quando la vedova ebbe l'idea salvatrice: ella non aveva ancora chiuso occhio, ma improvvisamente si sentì sollevata, come allo svegliarsi da un cupo sogno. S'alzò e aprì le imposte fradice della piccola finestra: il tempo s'era cambiato, come aveva predetto il vecchio barcaiolo, il cielo, uniforme e basso, pareva coperto di fumo cinereo; la nebbia arrivava fin dalla finestra di Mariina, e un silenzio freddo gravava su tutte le cose.

Adamo dormiva, tutto stretto nella sua fascia rossa, con gli occhi divinamente socchiusi. La vedova lo coprì accuratamente; con la punta del dito gli tolse un po' di

bava lattea dall'angolo della boccuccia, poi richiuse le imposte e tirò su la botola che metteva nella stalla, volendo uscire senza essere veduta.

La scala era sempre al medesimo posto, fissa all'apertura, e Mariina scese lentamente all'indietro, lasciando ricadere la botola: la stalla era calda, pulita, perché i Giroflè possedevano più mucche ed un cavallo che il cognato di Mariina portava in giro con un carretto per la compra delle meliche: un mucchio di fieno verdognolo odorava in un angolo. Mariina aprì la porta che dava in un gomito di strada solitaria fiancheggiata da un fosso e da una siepe: la siepe semi-nuda svaniva nella nebbia, il fosso era colmo d'acqua così coperta di musco che pareva un sentiero verde; alcune oche bianche macchiate di giallo si piluccavano le ali umide, appollaiate sull'orlo del fosso: tutto ciò era di una indescrivibile tristezza.

Mariina attraversò la strada, e subito vide Pietro che s'avanzava un po' freddoloso, con le mani nelle tasche dei pantaloni.

Per la circostanza solenne, o per il cambiamento di temperatura, il *rasghin* aveva indossata una corta giacchetta che gli arrivava appena alla vita, e si era calzato con certe scarpe che parevano barche.

Egli vide Mariina uscire dal viottolo solitario, credette che ella gli venisse incontro: arrossì di gioia e si avanzò verso la vedova con aria di trionfatore. Ma che è che non è? La giovine accennava a passar oltre, senza neppure salutarlo, e pareva seccata da quell'incontro. Egli, la raggiunse con passi da lupo, lunghi e rapidi, e le fu quasi sopra.

- Mariina! - esclamò con voce assonnata.

La vedova volse il viso grigio invecchiato dalla lunga insonnia, e guardò il giovine. Egli ebbe paura di quel viso, di quegli occhi pieni di un dolore disperato di indifferenza per tutto ciò che non era quel dolore.

- Dove volete, voi?

- Andate, andate! - diss'ella, stendendo il braccio in avanti. – Lasciatemi tranquilla.

- Ma dove andate, Mariina? Per carità, che avete?

Allora gli occhi dei due si animarono di quell'ira selvaggia che altra volta Pietro aveva visto ardere nello sguardo amato.

- Andate! - gridò ella, con una voce rauca dei monomaniaci, - andate per i fatti vostri. Che volete da me? Tanto io non vi credo. Tutti traditori, uomini e donne. Andate via.

Egli corse un po' dietro, scongiurandola di dirgli che significava tutto ciò. Le avevano forse raccontato qualche bugia? Che? La vedova lo lasciò dire, ma ad un tratto gli si rivolse così inviperita, digrignando i denti, gridandogli: - Ma insomma! - che egli rimase sbalordito e ella s'allontanò.

Pietro la vide scomparire fra la nebbia, e gli sembrò che tutto fosse un brutto sogno. Trasse di tasca una mano e la guardò fisso: poi trasse l'altra mano e si diede un forte pizzicotto alla guancia. E la guancia diventò rossa, ardente per il dolore. Ah, no, egli non sognava.

Riprese tristemente la via, camminò fra la nebbia, a fianco a delle piante che parevano nuvole avvicinarsi a terra; e salì sull'argine: tutto era nebbia, il fiume invisibile, il bosco nano, l'orizzonte.

Il *rasghin* vedeva davanti a sé solo l'erba umida dell'argine, e per abitudine, mentre l'anima naufragava nell'amarezza della recente disgrazia, gli occhi si ostinavano a cercare il bene augurante quadrifoglio!

Maria andò dal vicario, che si meravigliò di vederla così presto. Egli stava per andare in chiesa e doveva anche recarsi alla posta per vedere se erano arrivati certi bulbi di fiori (i fiori e la religione! don Palmerio non pensava ad altro, e lo stabilimento Longone e i libri di monsignor Bonomelli erano per lui le cose più grandi dell'universo). Quindi aveva fretta, e ricevette Mariina nel cortile ove alcuni gruppi di dalie granate si sfogliavano lasciando cadere i petali che parevano gocce di sangue coagulato. La nebbia affacciavasi ai muri come un nemico invadente.

- Pare che non abbiate dormito! - disse il vicario con una voce un po' aspra. Mariina lo guardò coi suoi occhi dolenti e irrosi, con uno sguardo da belva ferita, ma rispose tranquillamente:

- E non ho dormito infatti. Come dormire con quell'idea? Ecco cosa ho pensato...

- Sentiamo un po' cosa avete pensato,- disse il vicario sollevando la mano destra con l'indice teso.

Mariina fissò quell'indice, lungo e giallognolo, e provò una strana sensazione di freddo: le parve che quel dito avesse relazione con la nebbia, con l'acqua del fosso coperto di musco, e con un'idea vaga, confusa, venutale durante l'insonnia di quella triste notte, - idea che ora ella non ricordava chiaramente, ma che le aveva lasciato una impressione di gelo.

- Ho pensato di far battezzare il bambino,- disse.

- Come? Che vi salta? Non affermaste voi che è stato battezzato?

- Ma...e lei non dice che non può essere stato battezzato?

- Io propendo a credere così, ma non si può battezzarlo se non si hanno le prove che non lo è stato...

- Ma come? Come? – chiese ella, disperandosi.

- Come? Vedremo, cercheremo....

Ella vide subito l'impossibilità di avere quelle prove, e disse:

- È impossibile! O crede lei che New York sia Viadana? È grande, grande, quella città: lei non può sapere com'è grande. Battezziamo il bambino. Io voglio che sia cristiano: bastano le altre disgrazie che lo opprimono: oh, io voglio che sia cristiano. Il vicario, un po' piccato dalla supposizione di Mariina sulla sua ignoranza riguardo la grandezza di New York, cominciò a seccarsi, e s'avviò per uscire.

- È impossibile! È impossibile, è im-pos-si-bi-le! – esclamò battendo il dorso d'una mano sull'altra, e sillabando l'ultimo impossibile.

Mariina si passò una mano sulla fronte, con quell'atto che usano le donne di teatro quando stanno per impazzire: e il vicario credette realmente che'ella recitasse un po' di commedia.

Via, - disse, - dichiaratemi che il puttino non è battezzato, e lo faremo subito cristiano.

- Io non so niente, signor vicario: le giuro che Francesco mi disse sempre che Adamo è stato battezzato. Altro non so.

- E allora è inutile. Non si può battezzare. No, no, no... - ripeté egli scotendo il capo: ma intanto pareva pensasse ad altro.

Aprì il portone ed uscì fuori, sulla strada selciata, umida e verde di musco, al di là della quale la chiesa disegnava nel velo della nebbia, in mezzo ad un prato che sembrava una grande pianura bagnata.

- E allora? - chiese la vedova, venendo fuori anch'essa.

- Chiudete. E allora aspettiamo. Ed ora andate e state tranquilla. Ne parlerò col parroco e ci rivedremo.

Le fece un cenno d'addio con le dita e sollevò le sottane come una donna, per non bagnarsi fra l'erba del prato: e la vedova rimase lì angosciata, come poco prima era rimasto il *rasghin*.

Rientrata trovò Adamo sveglio, ma quieto entro la sua fascia rossa, nel calduccio del letto: appena la vide le sorrise, ed ella si intenerì, sentì un nodo alla gola, ma non potè, non potè piangere. Era una cosa orribile: le pareva che la sua testa si

fosse inaridita, che non avesse più lagrime, che le sua viscere, il suo cuore, tutto entro di lei fosse carbonizzato.

Prese il bambino e scese nella cucina illuminata e riscaldata da un gran fuoco. Il vecchio Giroflè ed il genero mangiavano e bevevano seduti davanti al fuoco; Martina inginocchiata sull'orlo del camino arrostita sulle brage grosse fette di polenta che passava al padre e al cognato. Vedendo Mariina col bimbo, Martina si volse alquanto verso Adamo e gli mandò un bacio scoccando le labbra: e il bimbo fece un risolino scuotendosi tutto entro la sua fascia rallentata. Allora la fanciulla prese una fetta di polenta e la fece vedere al nipotino, accennandogli di venire presso di lei.

- Già. Egli vuol la polenta! - disse il genero col boccone pieno, seguendo il giochetto del bimbo con gli occhi azzurri sorridenti. - Eh, eh, eh, ecco che egli la vuole davvero!

Ed anch'egli porse una fetta di polenta al bambino.

- Anche questa? Sì, egli vuole anche questa! Vieni dunque a prenderla!

Ma il vecchio Giroflè s'arrabbiò, con gli occhioni di gatto nero pieni d'ira, e cominciò a vociare.

- E guarda la polenta sul fuoco, bestia Martina, e lascia stare quel fagotto che ha bisogno d'olio santo e non di polenta...

Mariina si fece livida. Ah, dunque suo padre sapeva? S'avvicinò al camino, rigida, con gli occhi velati, e mentre Adamo rideva e faceva sforzi per gettarsi sullo zio che continuava a mostrargli la polenta, chiese con voce fioca:

- Lo credete anche voi che questa creatura non sia battezzata?

Sapeva o non sapeva il vecchio Giroflè? Aveva parlato per caso, o coscientemente? Mariina non riuscì a saperlo, perchè egli non la guardò neppure; solo, continuando a mangiare, egli rispose con disprezzo amaro:

- Che so io dei vostri pasticci? Accomodateveli voi, i vostri pasticci: i miei consigli son roba da sputarci sopra, ecco, - e sputò sul fuoco.

Mariina guardò il cognato, guardò la sorella: questa stava intenta alle sue fette di polenta sulle brage, ed il giovinotto continuava a divertirsi con Adamo. Ah! La vedova si sentì sola, isolata, sperduta come nel romoroso deserto della città lontana. Andò a sedersi in un angolo, e con le mani gelate cominciò a sfasciare il bambino ed a rivestirlo di un abituccio di lana scura; e provava una grande, una infinita pietà per quella creatura che doveva essere orribilmente sfortunata, che era già orribilmente sfortunata, che era nata fra la menzogna ed il tradimento, e viveva fra l'indifferenza, e forse non era cristiana e forse non lo potrebbe diventar mai.

V.

S'avanzava l'inverno, freddo ed asciutto: il Po, che durante l'autunno s'era ingrossato calando impetuoso e torbido come un Dio irato, coprendo i boschi e ingoiando le isole, ora si abbassava ogni giorno di più, scoprendo nuove isole, nuovi piccoli golfi, terso e freddo come una immensa lama d'acciaio. E tutte le cose intorno, dalla vita fino all'estremo orizzonte, dove ora apparivano diafane come nuvole le cerule prealpi, tutto per l'infinita pianura s'era denudato e irrigidito come uno scheletro. Non una foglia, non un filo d'erba: sulle nuvole turchinicie della sera i pioppi sorgevano con venature che sembravano disegnate con la cera.

Dall'argine in giù tutta la riva dilungavasi brulla e chiara di sabbia improntata di piedi umani: tutti i rumori vibravano sonori da una riva all'altra, nel silenzio immenso della natura morta e nuda.

Spesso Mariina veniva sull'argine portando a passeggio il piccolo Adamo camuffato con uno scuffiottone di lana. Il sole pallido intiepidiva l'aria trasparentissima, e solo qualche bicicletta lucente volante e stridente come una rondine, sfiorava l'argine deserto. Qualche volta, Mariina soleva accompagnar la sorella, e allora inevitabilmente compariva sull'argine la figura del ragazzo col ciuffo bruno sugli occhi. Quasi sempre egli aveva una mano o la fronte fasciata, o zoppicava per bastonature o sassate o altre belle robe ricevute in contrasti amorosi, e litigava continuamente con Martina, ma poi, finivano col mettersi a cantare assieme la stupida canzone del giardiniere e quella della «bugandèra»:

che vene a cà la sera

col scossalin bagnà.

Intanto camminavano avanti, e Martina restava indietro, cupa, finché ad un tratto sbucava da un viottolo Pietro, il *rasghin* e le si metteva a fianco. La prima coppia continuava a litigare a cantare senza occuparsi del nuovo venuto, e costui non faceva alcuna osservazione sui due ragazzi che precedevano.

E nessuno veniva a molestare la compagnia. Maria trattava il *rasghin* ora con asprezza, ora con indifferenza, mai con dolcezza; però gli confidava tutti i suoi rancori ed i suoi progetti, uno più strano dell'altro. Un giorno diceva di voler bastonare il vicario, che le aveva messo quella nuova spina nel cuore, - quasi non le bastassero le altre! - poi sognava di ritornare in America per cercarvi la fede di battesimo del bambino.

- Intanto tutti, tutti sanno questa storia! - ella diceva con ira - Tutti guardano il mio bimbo come guardano il bimbo Sagritti (era un fenomeno).

Chi, chi ha raccontato?

- Ma se lo raccontate voi a tutti.

- A tutti! A voi solo io l'ho raccontato. Lo sapeva però anche mio padre, e deve averlo raccontato a lui in odio a Francesco, - diceva ella singhiozzando.

- Mariina, Mariina! Calmatevi, - la confortava il *rasghin*, con infinita pietà. Il più delle volte ella lo ricompensava con parole aspre, dicendogli di ficcarsi nei fatti suoi, di non molestarla oltre, di tenersi per sé i suoi conforti, ed allora il viso del giovine si accendeva, e la voce di lui risuonava di amarezza.

- Ma guarda! Perché mi trattate così, Mariina? Ed io, io cosa non farei per voi e per quest'angelo innocente?

Infatti egli pensava sempre al modo col quale avrebbe potuto aiutar la vedova a trarsi di affanno. In *tempo di pace*, come egli diceva, cioè quando non lavorava nei boschi, Pietro faceva il falegname, o torniva bastoni di scope: guadagnava discretamente, ma non metteva molto a parte. Ora, per aiutar Mariina, occorrevo denari; denari e tempo e buona volontà, per recarsi a New York e fare le debite ricerche onde scoprire se Adamo era o no cristiano.

Da qualche tempo però, il *rasghin* aveva anch'egli il suo bravo progetto; ma prima di parlarne a Mariina voleva assicurarsi bene se era attuabile o no.

Per spender poco egli pensava di recarsi in America come emigrato; là giunto avrebbe cercato la fede di battesimo di Adamo, poi si sarebbe fatto rimpatriare come privo di mezzi. Voleva poi vedere se la vedova lo sposava o no! Intanto però il tempo passava: il vicario aveva scritto ad un prete lombardo residente a New York, il prete aveva fatto delle ricerche, ma tutto inutilmente.

- Ebbene, lo battezzè io, disse un giorno Mariina al *rasghin*, mentre passeggiano sull'argine.

Il giovine la guardò: ella aveva una brutta ciera, era livida e raggrinzita, quasi arsa da un fuoco interno, e la sua voce suonava rauca come in quel mattino dopo la gita sul Po.

- Perchè non deve esser egli cristiano, il mio piccino? Tutti, tutti, anche i più luridi pezzenti hanno almeno la fortuna di essere battezzati: perchè non può esserlo anch'egli? Lo battezzè io, sì, il Battista battezzò Cristo nelle acque del Giordano.

Pietro avvolto nel suo tabarro grigio, la guardava e scuoteva la testa. Ah, quella donna impazziva: egli vedeva il pensiero sfuggire dagli occhi di lei, e sentiva un

istintivo terrore nel guardarla. Perché nessuno l'aiutava? Che aveva ella fatto per meritarsi tanto?

- Io partirò, - pensò egli, - bisogna che la aiuti almeno io. Ella non mi vuole perché dice che gli uomini sono tutti traditori; ma saprò dimostrarle io che ella si inganna. Abbandonerò tutti, partirò: dovessi trascinarvi leghe coi ginocchi per terra, ma partirò, arriverò, tornerò.

- Mariina, - le disse, - stasera vado a Viadana; avete qualche commissione?

- No. Perché andate?

- Ho un affare, - disse'egli, misterioso. - Forse poi dovrò fare un lungo viaggio.

Ella sollevò gli occhi un po' spaventati: ah, anch'egli se ne andava? Buon viaggio. Ridiventò indifferente, assorta in un pensiero. Discesero la *fuga di Sant'Antonio* e rientrarono in paese: il tramonto nitidissimo arrossava la cima della torre; i rami grigi degli alberi nudi tremolavano sull'orlo violaceo del cielo vitreo: dopo giorni e giorni di cattivo tempo s'era fatto un po' di sereno; il fango dissecavasi nei viottoli freddi, la gente vagava per le strade. Le donne erano diventate grasse e rosse, e quasi tutti gli uomini erano costantemente allegri.

Anche Adamo stava benone; cresceva meravigliosamente rosso, con gli occhioni vivacissimi e le manine sempre in agitazione entro due pacchettini di stoffa. Quei pacchettini, spesso umidi di bava, erano il supplizio e il divago del bimbo: una lotta continua si svolgeva fra essi e i dentini nascenti del piccolo eroe: e spesso egli si arrabbiava, gemeva, aggrottava le ciglia ed emetteva strilli da aquilotto, guardando minacciosamente i pacchettini: non potendo altro, qualche volta si morsicchiava i ditini nascosti e poi rideva e piangeva per la sua prodezza.

Giunti davanti alla casa di Mariina, il *rasghin* salutò la giovine vedova e le disse:

- Domani mattina vorrei parlarvi: posso passare?

- Come volete, - ella disse.

E Pietro andò via, ed ella rientrò e si sedette nel solito angolo, nella cucina calda illuminata dal fuoco. C'era soltanto Martina che preparava la cena.

- Adamo, - disse Mariina, ballonzolando il bimbo sulle ginocchia, - sai la storia del ciabattino che voleva un figliuolo? Egli bastonava la moglie perchè non gliene faceva.

Martina si volse un po' meravigliata; vide che la sorella era diventata rossa, con gli occhi lucenti, ed ebbe il maligno pensiero che avesse bevuto.

- No, - proseguiva l'altra, non gliene faceva. E lui giù botte da orbi. Allora la madre della moglie pensò uno stratagemma: consigliò alla figlia di fingersi incinta, poi di partorire. E presero un topo e lo fasciarono gli posero una cuffia e lo misero nella culla. Il ciabattino moriva dall'allegria, carezzava la moglie, le portava dolci, mostarda, pollastri. Per non perder mai di vista il bambino, il bravo uomo porta entro la camera il suo panchetto da ciabattino, e mentre lavora guarda la culla e dice:

Ocin ca lus,

Ca dà da ment a so padar a coss,

Ca ga al có pelos,

Cle nascù par mirasol,

Lassa ca't dago on bas.

Si alza e lo bacia, ma il gatto prende l'odore del topo e appena sente fare: - Spp- si slancia sulla culla e *ciappa* il preteso bambino. Ah!Ah!Ah! Allora il ciabattino prende la moglie, la tira giù dal letto e pum!e pum!e pum! giù botte da orbi.

Mariina raccontava e continuava a ballonzolare Adamo, che emetteva degli ah prolungati, quasi ascoltasse il racconto e ne facesse le meraviglie.

Martina andava di qua e di là, ponendo anch'essa mente al racconto, e guardando di tanto in tanto la sorella.

- Perchè mi guardi? - chiese la vedova corrugando le sopracciglia? Credi tu ch'io sragioni? Il topo, capisci, il topo è stato battezzato, e mio figlio, che è una creatura umana, non è battezzato e nessuno lo vuole battezzare. Lo batteggerò io, però, oh, vedrai che lo batteggerò. In nome del Padre, del Figliuolo e dello Spirito Santo.

Per tutta la sera non parlò d'altro ed a misura che le ombre calavano, la sua voce diventava esile, monotona, e gli occhi le si velavano: pareva avesse molto sonno. Diede da mangiare al bimbo, lo fasciò e lo portò su: e anch'ella si stese sul letticciuolo vestita, e stette in ascolto. La notte era nitida, freddissima; nella camera si gelava, ma Mariina non sentiva il freddo. Il sangue le pulsava ardente sulla nuca, in gola, nelle mani, nei piedi. La prese una sonnolenza piena di visioni confuse, ma ella non si lasciava cogliere mai da una completa insensibilità: pareva che la sua anima vigilasse in fondo ad una grotta tenebrosa ove si svolgevano macabre scene, e aspettasse un momento per uscire, fuggire, liberarsi.

Adamo dormiva: non udivasi neppure il suo respiro lievissimo, ma di tanto in tanto risuonava un piccolo *ah* smorzato, detto forse in un indescrivibile sogno. Marina cingeva con un braccio il corpicciuolo fasciato del bimbo, e continuava anch'essa nei suoi sogni nebulosi. Eppur scorgendo cose strane, corpi neri d'esseri spaventosi che cambiavano forma ogni secondo, bottoni d'argento che erano animali, suoni che erano montagne, ricordava al solito le orrende cose che erano state realtà nella sua vita: le gallerie nere, il mare, la città fuliginosa, le scale misteriose e spaventevoli delle case enormi, l'orrore degli automobili e dei treni sopravvenienti, il passo di Francesco ferito, il riso rauco del vecchio Giroflè, la lucciola verde, il dito del vicario...

Ah, un suono! Che era? Niente, il vecchio che chiudeva la stalla sottostante. Un uomo passava per la via, fingendosi ubriaco per cantare sconciamente: s'udiva il fabbro battere ancora l'incudine, in lontananza, e il suo martello vibrava come la verga d'un uomo entro una montagna, che cerchi spezzar le pietre e i minerali per liberarli.

Tutti i rumori vibravano come corde metalliche nella notte chiara e gelata: ma poco a poco tutto tacque, tutto fu gelo e silenzio.

Allora la vedova fece uno sforzo per scuotersi dal sopore febbrile; si alzò, impallidì, rabbrividì dai piedi alla testa. Senza far rumore aprì la finestra poi tirò su la botola, scese, aprì la porta della stalla e risalì la scala. Automaticamente fece tutte queste cose con la sveltezza che adoprava parecchi anni prima quando scendeva a far l'amore con Francesco.

Un chiarore metallico di luna illuminava la camera e la stalla: Maria prese il bimbo, lo avvolse nello scialle usato, e ridiscese cautamente la scala lasciando aperta la botola.

E uscì e s'avviò verso il Po.

Il freddo era acutissimo; il cielo pareva di ghiaccio azzurro, e tutte le cose, la luna, le stelle, le siepi rigide, l'acqua gelata dei fossi, le case mute, le strade deserte, tutto sembrava assiderato. La vedova coprì il visino di Adamo e camminò cauta, nell'ombra, finchè arrivò sull'argine.

Il fiume pareva immobile: verso Brescello svolgevasi con la solennità melanconica di un lago morto; la torre di San Martino di Viadana biancheggiava alla luna e pareva una costruzione di neve: nuove isole nude e scure apparivano nell'immensità delle acque come nuvole sul cielo; i boschi scheletrici, evanescenti, la luna e le stelle si ripetevano entro il fiume. Qua e là brillavano, di un pallido splendore come grandi frammenti di cristallo appannato, lembi di acqua che cominciava a gelare.

E tutto il grande panorama fluviale aveva la fredda, infinita e silenziosa purezza della morte.

La vedova scese la riva sabbiosa, dove i cespugli parevano macchie di spine, e si fermò davanti alla *lanca* (gora morta), che dopo le piene erasi nuovamente formata fra una lunga isola di sabbia e la sponda.

- Adamo - disse Mariina accomodandogli bene lo scialle- io ti battezzo nel nome de Padre, del Figliuolo e dello Spirito Santo - e si gettò nell'acqua col bimbo fra le braccia. L'acqua magra della *lanca* s'aprì e si riunì rapidamente turbandosi tutta come una cosa animata.

Mariina sentì una impressione indicibile di freddo, di vuoto e di terrore, e non solo non perdette i sensi ma udì Adamo piangere con piccoli gridi soffocati. Ah, quei piccoli gridi entro l'acqua! L'angoscia che Mariina provò nell'udirli superò tutte le altre angosce sofferte.

- Hai freddo? - pensò stringendosi al seno.

- Quietò, quietò, ora sei cristiano. Ora tutto è finito.

Il bambino tacque. Due volte la giovine tentò affondare, due volte risalì a galla, rivide il cielo e il fiume. L'acqua della *lanca* era bassa, il fondo duro.

- San Giovanni, San Giovanni mio, - pensava Mariina con disperazione, - voi non volete dunque che noi moriamo?

Tentò una terza volta affondarsi, e tornò ancora a galla: pareva che il suo corpo fosse diventato di ghiaccio. Anche la morte la respingeva.

Allora s'addrizzò, s'aggrappò alla sponda e sorse miserabilmente sulla riva, come l'avanzo di un lungo naufragio: l'acqua della *lanca* rabbriviva tutta, e sembrava spaventata, ma tutte le altre cose continuavano nella loro immobilità rigida e muta di morte.

Mariina ritornò a casa sua, lasciando un orma di acqua dove passava.

Il bimbo restava immobile entro lo scialle grondante, e Mariina credeva che dormisse: ella poi, con le vesti infangate e attaccate alla persona, coi capelli sciolti raggruppati e gocciolanti, gli occhi pieni di follia e tutti i lineamenti contorti, pareva un fantasma di dolore cacciato da un luogo fangoso dove aveva fino allora lottato.

Rientrata nella stalla socchiuse la porta, ma fu il suo sforzo: non potè raggiungere neppure la scala. Una potenza misteriosa e mostruosa impalpabile e orribile come l'essere peloso che la terrorizzava venti anni prima, la raggiunse e la fece cadere.

L'indomani mattina, per tempo, Pietro passò davanti la casa della vedova, con la speranza di vederla e dirle che aveva avuto buone informazioni circa la possibilità del suo viaggio. Il portone stava socchiuso: s'udivano voci, pianti di donna, passi affrettati. Una vicina attraversò correndo la strada, spinse il portone ed entrò. Pietro non dimenticò mai il triste spettacolo che vide. Nella cucina, steso sopra un cuscino ove di solito Mariina lo posava, giaceva il bambino morto: lo avevano spogliato, aveva inutilmente cercato di richiamarlo a vita: il suo corpicino tornito, non ancora irrigidito dalla morte, era bianco come cera: solo i ditini dei piedini e delle manine restavano alquanto contorti. Il visetto conservava una espressione di pianto, le labbra sporgenti, gli occhini spalancati con una fissità cupa. Per terra stavano le fasce, lo scialle, i pacchettini. Quei sacchettini bagnati! Pietro sentì un impeto di angoscia nel guardarli, mentre Mariina piangente gli raccontava con parole anelanti il triste dramma. Il vecchio Giroflè aveva trovato la figliuola svenuta nella stalla. Il tepore del fieno l'aveva tenuta in vita: ella stringeva ancora fra le braccia il bimbo avvolto nello scialle bagnato, coricata sul fieno, sotto l'alito caldo delle vacche. I capelli le si erano asciugati rimanendo aggrovigliati, coprendole il viso, cadaverico: aveva le mani aggranchite, le gambe coperte di fango: il fieno si era attaccato alle vesti bagnate, ai capelli sciolti. Il vecchio aveva urlato chiamato le figliuole ed il genero; poi aveva divolto il bimbo dalle braccia della madre, e accorgendosi che era morto aveva pianto come una donnicciuola.

Mariina era rinvenuta, ma vedendo i parenti fu presa da convulsioni di rabbia, e si calmò solo quando il medico rimase preso di lei.

Pietro domandò di vederla. Salì le scale e incontro il vecchio Giroflè che aveva gli occhi rossi ed un da gattone spaventato.

Alcune vicine andavano su e giù per la casa: s'udiva la malata gemere e di tanto in tanto gridare chiedendo il figliolino.

Vedendo l'uscio aprirsi e credendo fossero i parenti, la vedova ricominciò a urlare e dibattersi: il medico la tenne ferma, ed ella riconobbe Pietro e si calmò.

Era rossa in viso, con gli occhi scintillanti, i capelli aggrovigliati sul guanciale. Pietro non l'aveva vista mai così bella, e ne ebbe una pietà profonda. Ella diceva delle cose insensate, richiedeva insistentemente il bambino; e gemeva, piangeva senza lagrime, cercando di sollevarsi e di alzarsi.

Pietro guardò esterrefatto, ricordandosi le parole che la sera prima Mariina gli aveva detto. Ah, ecco, ecco, gli pareva d'impazzire anch'egli!

Non vedendo il bimbo, Mariina diventò furiosa anche contro il medico: allora costui richiese l'aiuto di Pietro ed il giovine fu costretto a legare al letto la demente.

Poi andò via piangendo e non la rivide più.

3.2.6. *Il Battesimo d'Adamo: novella lunga o romanzo breve?*

Questo testo è stato pubblicato nella rivista mensile del *Corriere della Sera* in due puntate: la prima nell'aprile 1902 e la seconda un mese dopo. Di difficile classificazione per i motivi che vedremo in seguito, ci offre comunque diversi motivi di riflessione. Ma prima non sarà superfluo fornire qualche informazione sulla rivista sul quale è apparso. *La Lettura* nasce nel gennaio del 1901 e il primo fascicolo è aperto dall'allora direttore Giuseppe Giacosa che, nell'articolo «Ai lettori», scriveva:

Ambisco di ottenere a queste pagine la collaborazione dei migliori ingegni letterari d'Italia, e di aprirle pure ai giovani, a patto che non diano frutto acerbo. Ma non intendo che esse diventino campo di esercitazioni formali e a controversie letterarie. (...) Non per virtù propria, che non si può darne saggio innanzi di nascere, ma perché fondata da un grande giornale quotidiano, che la destina premio ai suoi abbonati, la nostra rivista ha assicurata fin dal primo numero una diffusione, quale a pubblicazioni di simil natura rare volte è dato, anche dopo lunghi anni, di conseguire. Essa deve dunque parlare a molta gente e diversa, alle condizioni, alle abitudini, al luogo della dimora, al grado e al modo della coltura. A ciò si richiedono speciali qualità ed un ordinamento speciale. Le qualità che guadagnano ad una scrittura l'attenzione dei molti, sono la chiarezza e la semplicità. L'ordinamento consiste in una grande varietà, anzi in una vera e propria universalità di soggetti, per modo che ogni lettore vi trovi almeno in parte soddisfatti il proprio gusto e le proprie curiosità³⁶².

Durante gli anni della collaborazione con *La Lettura*, (1902-1936), Deledda divide il palcoscenico della rivista con firme del calibro di Ada Negri, Luigi Capuana, Mario Puccini, G. A. Borgese, Massimo Bontempelli, l'amico Marino Moretti e con importanti nomi del giornalismo italiano quali Luigi Barzini, Felice Ferrero, Arnaldo Fraccaroli, Orio Vergani, Luciano Zuccoli, Alfredo Panzini, Francesco Pastonchi e altri. In una lettera del 30 dicembre del 1910 la scrittrice si rammarica del rifiuto da

³⁶²Giacosa, G. «Ai lettori», in *La Lettura*, I, 1901, p. 1.

parte della rivista di alcune sue opere causato, a nostro parere, anche dalla presenza di colleghi così validi. Per discolarsi dal mancato rispetto della norma dell'esclusività impostata dal *Corriere della Sera* scrive:

Per le Riviste, se non sbaglio Le scrissi che sarebbe stato impossibile non contentarne a vari intervalli qualcuna. Della *Lettura* non si parlò mai. Tempo fa, anzi, ricordo, una novella mi fu respinta come *non adatta* alla rivista. Se per questo bellissimo numero di Natale mi avessero invitato a collaborare lo avrei fatto con piacere³⁶³.

Dopo *Il Battesimo di Adamo*, pubblica nella stessa rivista le novelle *Ozio* (aprile 1907), *La volpe* (agosto 1911), *La Festa del Cristo* (luglio 1912), *La croce d'oro* (gennaio 1913), *Il fanciullo nascosto* (luglio 1914), *Viaggio di nozze* (febbraio 1928), *Lo stracciaiolo del bosco* (gennaio 1933) e *L'esempio* (marzo 1936). Inoltre i romanzi *Marianna Sirca* (gennaio-agosto 1915) e *L'incendio nell'uliveto* (giugno 1917- aprile 1918).

La trama de *Il Battesimo D'Adamo* non è particolarmente intricata: Marina Giroflè, dopo essere rimasta vedova e con un figlio piccolo da crescere, si vede costretta a ritornare a Cicognara, piccolo paese nella bassa padana, e abbandonare New York, città dove suo marito aveva fatto fortuna e nella quale vivevano nel benessere. Alla sofferenza per la recente perdita del coniuge, al quale ha perdonato anche il tradimento, si somma il timore che il piccolo Adamo non sia stato battezzato. Il dubbio si trasforma presto in una vera e propria ossessione che porta Marina a tentare il suicidio insieme al suo bambino. La donna si salva, ma il piccolo perde la vita nel fiume Po.

³⁶³Zambon, P.,-Renai, P. L., «La collaborazione...», op. cit., p. 237.

Il *Battesimo d'Adamo* è il primo di una lunga serie di lavori di Deledda nel quale la narrazione non si svolge nella consueta cornice isolana e che avrà come risultato l'elaborazione di altri romanzi, dei quali si parlerà più avanti, non legati alla Sardegna.

È indispensabile non trascurare questo dato: Deledda passa più della metà della sua vita fuori dalla Sardegna. Vive esattamente 36 anni a Roma, (contro i primi 29 trascorsi sull'isola) intervallati dalle frequenti vacanze a Viareggio e a Cervia e dalle permanenze nella bassa padana presso i parenti del marito. Questi nuovi paesaggi, inizialmente sconosciuti, sono andati a creare una nuova fonte di arricchimento culturale e sono “responsabili” della produzione deleddiana definita “extra-isolana”, spesso erroneamente considerata secondaria o “d'occasione”.

I romanzi di ambientazione non-sarda sono: *Nostalgie* del 1905, ambientato tra Cicognara e Roma; *L'ombra del passato* del 1907 che si svolge tra Cicognara e Viadana; *Sino al confine* del 1909 tra la Sardegna e Roma, *Nel deserto* del 1911 tra la Sardegna e Roma, *Il segreto dell'uomo solitario* ambientato a Cervia del 1921, *La danza della collana*, ambientato a Cervia del 1924, *La fuga in Egitto* del 1925, ambientato in una grande città, forse Roma, *Annalena Bilsini* del 1927 ambientato a Cicognara, *Il paese del vento* del 1931, ambientato a Cervia e infine *L'argine*, ambientato tra Roma e campagna attorno scritto nel 1934.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento la narrativa europea si rivela particolarmente interessata allo studio delle dinamiche tra la psicologia del personaggio e le sue radici antropologiche. È indiscutibile che la fama internazionale della scrittrice nuorese sia legata alla sua “sardità”: Deledda capisce immediatamente che l'esaltazione della sua “isolanità” come diversità sarebbe stata la sua carta

vincente. La Sardegna, come già ribadito, è per la nuorese motivo primo di ispirazione ma anche efficace strumento di diffusione della propria arte. Tuttavia è necessario leggere la produzione deleddiana nel suo complesso: l'anima sarda convive con quella continentale, cancellando così il radicato pregiudizio che separa l'universo sardo da quello peninsulare.

Per parlare del *Battesimo d'Adamo* è dunque necessario fare riferimento alle altre opere deleddiane che hanno come sfondo la bassa padana. Il primo romanzo che presenta riferimenti alla terra della famiglia Madesani è *Nostalgie*. È la storia di Regina, che lascia la natia Cicognara per trasferirsi a Roma con il matrimonio. Pubblicato a puntate su *Nuova Antologia* nel 1905, presenta una ubicazione geografica e un dramma psicologico-esistenziale molto diverso da quelli del ciclo sardo prodotti negli anni immediatamente precedenti a *Elias Portolu*, uscito a puntate nel 1900 e in volume nel 1903, e a *Cenere* (1904). L'anno successivo a *Nostalgie*, nel 1906, Deledda dà alle stampe il sardissimo *L'edera*. I romanzi cosiddetti "continentali" non appartengono pertanto a una stagione narrativa definita, isolata, particolare, ma sono dettati o dall'urgenza creativa o dalle occasioni che di volta in volta si presentavano.

Tornando a parlare di *Nostalgie*, è giusto sottolineare come le ultime pagine del romanzo siano un convincente paragone, attraverso gli occhi della nostalgia, appunto, tra i tramonti sul fiume Po e quelli sul Tevere, che Regina impara ad amare. Per quanto riguarda il paesaggio, c'è sia molta bassa che altrettanta Roma «sul calesse di zio Petrin, sull'argine quasi buio procedendo dalla stazione ferroviaria di Casalmaggiore verso Cicognara», episodio autobiografico che ricorda gli arrivi della scrittrice nelle terre del Po.

Grazia Deledda aveva piena consapevolezza di star costruendo contemporaneamente un ciclo “continentale” e uno sardo ben distinti l’uno dall’altro. Così, nella lettera a Edouard Rod, il 2 febbraio del 1907, dà notizia dell’ultimazione di due romanzi: «Come vi scrissi, ho pronti due romanzi. Uno *L’Edera*, di cui sono sicura che pur essendo un romanzo sardo è diverso da tutti i miei romanzi sardi, io ora penso a *L’ombra del passato*, i cui primi capitoli sono usciti in questo numero della *Nuova Antologia*³⁶⁴». In questo libro, ambientato per intero nella provincia di Mantova, in Lombardia, sono presenti numerosi riferimenti toponimici: Casalino, Casale, Casalmaggiore, Viadana, Brescello, Padova, Parma, Cremona, tutte località conosciute dopo il matrimonio con Madesani, che appartenevano al vissuto della famiglia del marito e che la Deledda imparò presto ad amare, così come i suoi abitanti. Sempre nella lettera sopracitata indirizzata a Rod, Deledda dice: «con questo romanzo io credo di aver fatto una cosa nuova e profonda³⁶⁵».

Certamente dei tre romanzi ambientati nelle terre del Po, *Nostalgie*, *L’ombra del passato* e *Annalena Bilsini*, del 1927, è quest’ultimo a presentare in tutta la sua forza una donna il cui nome conferisce il titolo al libro, così come aveva fatto Marianna Sirca. La figura di Annalena, di cui abbiamo già parlato analizzando la novella *Ritratto di contadina*, così come i luoghi in cui si svolge la vicenda, non è inventata, ma frutto delle acute osservazioni di Deledda durante i mesi autunnali passati a Cicognara. Non le sfuggono i termini dialettali più appropriati: *formetone*, *biolca*, *marcantina*, *sorgòn*, *smortìn*, *gnocchin*. È la medesima attitudine all’ascolto e all’osservazione che nella sua natia Sardegna aveva portato la Deledda a studiare, pur conoscendole già, le tradizioni popolari. È evidente il grande trasporto emotivo e la serietà con cui Deledda

³⁶⁴Viola, G. E., Dolfi, A., Rovigatti, F. *Grazia Deledda, biografia e romanzo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, p. 88.

³⁶⁵*Ibidem*.

sa interpretare la gente dell'argine del Po, quella gente apparentemente così lontana dal suo popolo sardo e che invece la scrittrice sente vicino a lei, tanto da regalarci una forte figura femminile come Annalena.

Negli ultimi anni la critica ha rilanciato una giusta rivalutazione regionale, con riconoscimento insieme dei valori "altri" di una civiltà, quella sarda, che si è sempre sviluppata al di fuori e oltre l'italianità. Tuttavia alcuni vedono questo sforzo, non del tutto riuscito.

A questa corrente di pensiero appartiene lo scrittore Giorgio Todde, come dimostra l'introduzione dell'autore a *Nostalgie*. Nonostante la «finzione scenica» del paesaggio, del cibo, dei costumi, al mondo, non c'è pagina del paesaggio che non porti al paesaggio, ai luoghi di *Elias Portolu*, *Canne al vento* e a tanti altri racconti. E la finzione non regge, casca giù. Mentre tiene come sempre il grande flusso narrativo delectabile che si alimenta con le azioni e non finisce se non con l'estinzione degli avvenimenti, i quali cercano con forza una chiusura appagante sia sotto il profilo puro dei fatti che sotto quello della morale certa, tragica, e fissata per sempre negli esempi. Fanno parte di questa operazione di "trasporto" dal mondo sardo a quello del continente, gli inverosimili vernacolismi strappati a freddo da altri dialetti e inseriti forzatamente nella narrazione. Si sente perfino il pericolo della comicità involontaria, nell'uso, anche solo per inciso di un dialetto che non è il proprio ed è collocato in quel punto nel tentativo di rafforzare un carattere popolare che dovrebbe animare la pagina e invece l'indebolisce e la rende priva di verosimiglianza. Eppure l'uso del castone dialettale sardo nell'italiano o la traduzione di un'espressione dialettale sarda, costituivano uno strumento abituale letterariamente efficace tra le mani dell'artista nuorese. Ma l'efficacia, come per il paesaggio, derivava dalla conoscenza e dalla corrispondenza tra gli strumenti a disposizione e il mondo interiore della scrittrice.

Tuttavia questa non corrispondenza trova in *Nostalgie* una sua compensazione. C'è una nuova libertà per l'autrice con lo sfondo di un paesaggio divenuto un'area qualunque sulla quale far rivivere i personaggi, una nuova emancipazione alla quale approda con leggerezza, una libertà che prima non le era concessa perché compressa dal suo mondo fantastico, mitico ed eroico dove il destino, il ruolo e l'anima dei protagonisti sono già definiti in modo che non consente neppure di sfumarli moltiplicandone di grigi. È la libertà di dedicarsi al territorio infinito dell'approfondimento psicologico. C'è finalmente un distacco dalle cose di Sardegna. C'è forse una minore tensione di narrare. C'è una perdita di concentrazione creativa perché alcune costrizioni vengono meno. E i dialoghi si allungano sino ad assumere talvolta la forma del monologo. Si articolano sino al piccolo trattatello etico, in forma di discorso diretto. C'è perfino un'attitudine riflessiva e filosofica di alcuni personaggi. Deledda prova, si ha l'impressione, il piacere dell'indipendenza da se stessa e dal mondo al quale si era legata, anche quando per conseguenza del fatto che il racconto deleddiano, amato da subito dai lettori di paesi lontani e da una parte rilevante della critica, perde in *Nostalgie* la "buccia" che lo rendeva riconoscibile.

Alle critiche mosse alla "narrativa continentale" della scrittrice nuorese si contrappongono le opinioni positive di diversi autori, che ritengono l'esperimento non-sardo ben riuscito. In linea con queste tesi è Dante Maffia, che nella prefazione a *L'ombra del passato* scrive:

Evidentemente Deledda voleva dimostrare prima a se stessa e poi ai critici e ai lettori, che non era solo la Sardegna ad averla fatta diventare narratrice, ma una forza interiore forte e irruenta una capacità affabulatoria innata posseduta fin da ragazza, fin da quando un indizio, una parola, un aneddoto, un evento della contrada si trasformavano in lei in necessità di racconto. *L'ombra del passato* comincia fotografando – da qui il carattere tutto analogico del mondo deleddiano – il vicinato di un piccolo paese della bassa padana. Certe spruzzate

di colore sembrano arrivare a Deledda direttamente da autori di romanzi d'appendice come Eugène Sue o Francesco Mastriani dove il paesaggio viene descritto in modo puntale, dettagliato e suggestivo³⁶⁶.

Una delle qualità maggiori della scrittrice è stato sempre il suo piglio figurativo: ogni protagonista è colto nella sua fisicità, nel suo aspetto: nulla è lasciato al caso, dai volti alle mani, dai piedi agli occhi, dagli atteggiamenti alle posture. Deledda riesce a tenere il suo linguaggio su un piano che quasi disconosce la letterarietà: non c'è nessun luccichio, nessuna lucentezza verbale, la parola è frutto della quotidianità, sempre improntata a cogliere l'essenza della comunicazione. In questo modo la letteratura si fa vita (e la vita si fa letteratura) e trova misura che sa sintetizzare le emozioni e renderle nella loro nudità. Si attua l'ideale manzoniano della prosa parlata, familiare, diretta, priva di fronzoli, anche se a volte un po' troppo trasandata.

L'ombra del passato credo possa fugare anche un preconcetto che pesa troppo nei giudizi su Deledda, quei giudizi che variamente si sono affollati per stabilire se la Sardegna descritta sia quella vera o un'altra: lei ha saputo diventare parmese, padana negli atteggiamenti e negli atti, nei pensieri e nei sentimenti, facendosi adottare dalle sponde del Po e adottando vizi e virtù di una popolazione così diversa da quella delle sue origini, dalla propria. Molti critici hanno visto in Deledda non sarda un affievolimento della sua fantasia, anzi, un "raffreddamento" della sua ispirazione, ma trovo pretestuosa e priva di fondamento una simile affermazione, perché uno scrittore resta sempre se stesso qualsiasi argomento tratti. Deledda entra subito nello spirito della bassa padana, ne coglie l'umore, la temperatura umana, il senso recondito di una poesia che appartiene alla gente che là vive da generazioni combattendo con le difficoltà di sempre.

³⁶⁶*L'ombra del passato*, Nuoro, Ilisso, 2009, p. 4.

Il Battesimo d'Adamo ci porta immediatamente a riflettere sul rapporto di Deledda con la religione, tema che ritorna costantemente in molti dei suoi romanzi. La sua educazione cristiana, arricchita dalla lettura costante della Bibbia, è ben presente nelle sue opere, dove spesso i protagonisti evocano parabole o riferimenti biblici. Il nome di molti personaggi sono tratti proprio dai libri del Vecchio Testamento; soltanto in *Canne al Vento* si trovano Ruth, Ester, Noemi Lia: le quattro sorelle Pintor hanno tutte un nome di donne bibliche. La religiosità che si respira nell'opera deleddiana è tangibile: ne sono esempio le numerose richieste di aiuto fatte dai personaggi dei romanzi a Dio, a Cristo e ai Santi, affinché possano intervenire durante le contingenze più dolorose e pericolose della vita. Molti titoli addirittura rimandano metaforicamente all'atmosfera narrativa in cui si muove la vicenda: tra fatalismo e certezza della Provvidenza divina. Alcuni esempi sono: *Il Dio dei viventi*, *La chiesa della solitudine* e *La fuga in Egitto*.

Dopo essersi trasferita in Continente nel 1900, ogni anno, a settembre, Grazia Deledda si reca a Cicognara, frazione di Viadana nella Bassa Padana, dove vive la famiglia del marito Palmiro Madesani. Ancora oggi, molti la ricordano seduta silenziosa in chiesa, ad ascoltare le omelie di Don Mazzolari, o a conversare con lui, o semplicemente a meditare davanti all'altare della Madonna. Il tema del peccato è piuttosto ricorrente nella narrativa deleddiana: il sacrificio del bambino è catartico, è l'unico modo per espiare la colpa. In questo senso, ricordiamo la morte di Malthineddu in *Naufraghi in Porto*: «Forse Dio ha voluto provarci ancora, togliendoci il frutto che noi avevamo concepito nel peccato. Sia fatta la sua libertà. Ma adesso più che mai un presentimento mi dice che si avvicina l'ora della mia liberazione³⁶⁷». E ancora l'epilogo di *Elias Portolu* del 1900: «In questo momento ella crede che la

³⁶⁷«Naufraghi in porto» in *Dieci Romanzi*, op. cit., 313.

perdita del bambino sia il castigo della sua colpa, e non sa che da questo dolore, invece, ella uscirà purificata e troverà la via del bene (...). La morte di un innocente servirà come Olocausto a ripristinare l'ordine morale infranto e a restituire la pace a Elias³⁶⁸».

Le tematiche che caratterizzano questa fase della produzione deleddiana sono il senso della fatalità del destino, la forza primaria e irriducibile della passione, che sfocia nella colpa e il sacrificio eroico che ristabilisce l'equilibrio.

Riguardo proprio al tema del peccato, riportiamo un contributo di Massimo Onofri:

(...) «Per me non esiste il peccato, esiste solo il peccatore, degno di pietà perché nato col suo destino sulle spalle». La fatalità insomma che è poi l'improvviso e ardente manifestarsi della vita dei sensi. (...) L'innescò del processo di redenzione porta sempre con sé, in tutti i personaggi, un traguardo di morte, poco importa se effettiva o interiore, al massimo punteggiato da una nostalgia della vita che è stata, in ogni caso, interamente consumata. Perché la vita quando ritorna alla legge, in ossequio al feroce sistema dei divieti, non può che risultarne subito depauperata, offesa e infine calpestata. Una vita come morte, allora: e di morti viventi. Una vita risolta, quando realizza al meglio le sue possibilità, in una rinsecchita e logorata identità con se stessa. (...) Ci si rifletta: molti dei titoli deleddiani sembrano arieggiare al feuilleton o al romanzo rosa: *La via del Male* (1896), *Cenere*, *L'edera*, *L'ombra del passato* (1907), *Sino al confine* (1910) e altri ancora. E del feuilleton ripristinano spesso, come si è visto, un finale che restaura l'ordine sociale infranto, ma solo apparentemente conciliato e conciliante. Schemi e strutture che valgono, ormai, come gusci vuoti: al fondo dei quali c'è una disperazione irrimediabile e metafisica. La ricomposizione dell'ordine non salva mai dal caos esistenziale e dalle pulsioni autodistruttive³⁶⁹.

In conclusione, possiamo affermare che *Il Battesimo d'Adamo* sta dunque alla base di quello che possiamo definire il "ciclo padano", il quale raggiunge la sua

³⁶⁸ *Elias Portolu*, in «I grandi Romanzi», op. cit., p. 701.

³⁶⁹ *Romanzi*, (a cura di Lutzoni, S.), Nuoro, Il Maestrale, 2010, p. VIII.

espressione più matura e riuscita con Annalena Bilsini. Il contributo di questo testo è importante anche perché sfata il mito che le tematiche extra-isolane abbiano preso piede a causa di una carenza di tematiche sarde. È evidente invece che Deledda portava avanti contemporaneamente due o più progetti narrativi, nei quali la cornice e lo sfondo era assolutamente variabile e dettato esclusivamente dall'ispirazione del momento.

CAPITOLO IV

PROIEZIONE DELL'OPERA DELEDDIANA NELLA NARRATIVA PRESENTE

4.1. L'attuale narrativa sarda: l'ascesa del giallo e la continuità con la tradizione deleddiana

A conclusione di questo lavoro, si vuole offrire un panorama generale dell'attuale narrativa sarda e descrivere le sue principali caratteristiche, con lo scopo di capire se e in quale misura il modello deleddiano abbia influenzato questa produzione.

Da circa un ventennio, un forte impulso alla valorizzazione degli autori sardi è arrivato dalla casa editrice Il Maestrone di Nuoro che, grazie ad alcune coedizioni con la Frassinelli di Milano, ha consentito lo "sbarco" di diversi autori sardi "in Continente", i quali hanno attirato l'attenzione di alcuni editori nazionali come Adelphi, Bompiani, Einaudi, che hanno successivamente pubblicato i nostri scrittori a livello nazionale.

Riassumendo le problematiche conseguenti al bilinguismo della società dell'isola a cui si è già accennato, si può dire che oggi lo scrittore sardo o che scrive di Sardegna arriva a una specie di crocevia, dove si trova davanti sostanzialmente tre possibili opzioni. La prima è quella di colui che ha un vissuto in lingua sarda e lo traspone nella lingua materna. La seconda è quella di chi pur avendo un vissuto in lingua sarda tenta la trasposizione (avvalendosi dunque di un'operazione

di traduzione culturale e seguendo le orme di Grazia Deledda) in una lingua “altra”, generalmente l’italiano, sforzandosi di lasciare intatto il messaggio poetico e di preservare i saperi antropologico- culturali della lingua originaria. La terza è il percorso che invece seguono gli scrittori che, avendo un vissuto in lingua italiana, lo ripropongono in questa stessa lingua: tale opzione è adottata soprattutto da autori che appartengono a realtà urbane piuttosto che a piccoli centri.

In generale possiamo anche fare un’ulteriore distinzione fra gli scrittori in lingua italiana e quelli in lingua sarda e ancora tra quelli che utilizzano un miscuglio delle due lingue o quelli che invece propongono una lingua italiana fortemente condizionata dal sardo. In questo contesto, circoscriveremo quest’ultima indagine alla narrativa sarda in italiano. La realtà dell’isola rispecchia perfettamente quella nazionale: gli aspetti che emergono sono sostanzialmente tre: una attenzione speciale alla tematica storica e antropologica, la sperimentazione linguistica nelle modalità di cui detto sopra, ed infine la predilezione per il genere del giallo e del *noir*. Non è superfluo specificare, però, che accanto a un numero consistente di scrittori che si riconoscono nell’etichetta di “giallisti puri”, c’è anche un gruppo altrettanto importante che, pur dedicandosi ad altri generi letterari, si è lasciato trascinare almeno una volta dalla “tentazione” di utilizzare il modulo del giallo.

Giuseppe Marci, in un saggio apparso nella rivista letteraria *La grotta della vipera*, riporta le parole di Oreste del Buono, che, in occasione dell’ uscita nel 1988 de *L’oro di Fraus* di Giulio Angioni e di *Procedura* di Salvatore Mannuzzu, parlò di «nascita di una scuola sarda di giallo³⁷⁰». Marci rintraccia l’archetipo di questa tradizione letteraria in quelle storie di banditi, di indagini e processi che sono passate dal racconto orale alla parola scritta, come è avvenuto per la prima volta nei romanzi *Il*

³⁷⁰Marci, G., « Le scuole di giallo», in *La grotta della vipera*, XXVIII, 94, 2001, p. 3.

mutu di Gallura (1885) e *Giovanni Tolu* (1897) di Enrico Costa (di cui ricordiamo, Grazia Deledda si professava discepola).

Che la tradizione di cui parla Marci non si sia persa ma anzi consolidata, seppur trasformandosi negli anni in forme diverse, lo dimostrano il costante numero di autori che utilizzano il giallo come mezzo per arrivare al pubblico.

Partiamo proprio da Giulio Angioni, docente di antropologia culturale presso l'Università di Cagliari che, oltre ad essere autore di diversi saggi legati alla sua professione, inaugura la carriera di narratore nel 1978 con la raccolta di racconti *A fuoco dentro (A fogu aintru)*, seguita da una seconda raccolta intitolata *Sardonica* del 1983. Nel 1988 pubblica il suo primo romanzo: *L'oro di Fràus*. Nel paesino di Fràus (che tradotto in italiano vorrebbe dire "fabbrì", ma che è anche una parola latina, sulla quale l'autore gioca, che significa frode o inganno o truffa) antico centro minerario ricco di un patrimonio archeologico, viene ucciso un bambino senza un motivo apparente; il sindaco, professore di filosofia, decide di scoprire la verità sull'accaduto. L'autore per primo spiega il carattere strumentale della scelta: «(...) è un libro che con la scusa del giallo poliziesco vuol dire parecchie altre cose che riguardano la Sardegna, il mutamento, l'oggi e l'ieri, l'uomo³⁷¹».

Tema d'indagine dunque, secondo la stessa ammissione di Angioni, è la Sardegna, quella del passato e quella del presente, che mostra i cambiamenti spesso traumatici che l'isola subì nel corso degli anni e rivela che uno dei maggiori elementi d'identificazione risiede proprio nella percezione che i sardi hanno del tempo.

Si dovrebbe parlare forse di falso giallo, cioè di un racconto che prende le mosse da un evento delittuoso per il quale vengono avviate le indagini: a poco a poco,

³⁷¹Marci, G., *Narrativa sarda del Novecento...*op. cit., p. 316.

infatti, il lettore si avvede che la soluzione del mistero non è il fine ultimo della narrazione, che intende invece far luce su aspetti diversi dalla individuazione del colpevole.

In questo romanzo i ricordi del protagonista sono lo specchio di tutta una collettività che Angioni assurge quasi a personaggio; gli elementi che accrescono l'efficacia dell'intreccio sono un registro espressivo e stilistico molto valido, apparentemente discorsivo e colloquiale, ma che invece nasconde una sapiente costruzione del testo ed un linguaggio "cucito" addosso ad ogni personaggio.

Angioni è uno scrittore prolifico e versatile: limitandoci alla narrativa, alle opere già citate seguono, *Il sale sulla ferita* (1990), *Se ti è cara la vita* (1995), *Il gioco del mondo* (1999), *La casa della palma* (2002), *Millant'anni* (2002) e *Il mare intorno* riconducibili a un filone lirico- memoriale; a una linea realistico- contemporanea appartengono invece *Una ignota compagnia* (1992), *Assandira* (2004) e *Alba dei giorni bui* (2005). Romanzi storici *Le fiamme di Toledo* (2006), *La pelle intera* (2007) e *Doppio cielo* del 2010. L'ultima opera si intitola *Oremari* ed è una raccolta di poesie.

Del 1988 è anche *Procedura*, romanzo di Salvatore Mannuzzu, magistrato e successivamente politico nato nel 1930 a Pitigliano (Grosseto) da famiglia sarda. Il libro racconta l'indagine fatta in prima persona da un giudice istruttore sulla morte di un collega morto avvelenato al bar del palazzo di giustizia. L'omicidio mette in moto i meccanismi indiziari: il giallo si snoda dunque sul doppio binario del giudice vivo che indaga su quello morto, e anche su se stesso. Quel che più affascina è la raffigurazione dei personaggi: Lauretta, l'amante del giudice, il marito, che è il magistrato più alto del distretto, l'ex moglie, lo zio monsignore, la zia cieca, il sostituto procuratore, il procuratore della Repubblica, il presidente del tribunale, il maresciallo dei carabinieri,

il fotografo, il dattilografo, la farmacista: a ogni personaggio corrisponde un ambiente, reso con suggestione, della città di Sassari, mai nominata esplicitamente. Siamo nella primavera del 1978: da sottofondo alla vicenda fa il sequestro di Aldo Moro, che però non sposta il baricentro del romanzo dalla provincia vera protagonista del romanzo rappresentata nella sua immutabilità.

Mannuzzu dichiara di aver bisogno del giallo come supporto alla sua scrittura per affrontare temi spesso lontani dal puro scopo investigativo: *Procedura* è un giallo d'autore, scritto con la consapevolezza che il fine del libro non è quello di raccontare un fatto giudiziario ma scavare, raccontare un modo di vivere: più che rintracciare il colpevole ciò che preme all'autore (secondo l'insegnamento di Sciascia) è scoprire «(...) Che cos' è la verità, E che ce ne facciamo?»³⁷²».

Il dato costante della rappresentazione che Mannuzzu propone è una sorta di progressivo disfacimento, lo scarto tra presente e passato: il tempo è un tema ricorrente che, come abbiamo visto in precedenza, è presente anche nei lavori di Angioni. Del Buono sottolinea che «(...) per la Sardegna un carattere resta costante nell'opera dei suoi scrittori: il peso che il passato esercita sul presente»³⁷³».

Dopo *Procedura* (insignito del premio Viareggio), Mannuzzu continua l'attività di scrittore con *Un morso di formica* (1989); *La figlia perduta* (1992), *Le ceneri del Montiferro* (1994), e ritorna al giallo con *Il terzo suono* (1995): è la storia del misterioso omicidio di uno scrittore avvenuto in una villa sul mare. L'indagine si avvia secondo la formula canonica del 'giallo poliziesco' e a condurla è un investigatore in crisi con se stesso. Gli ultimi lavori dell'autore sono *Il catalogo* (2000) e *Alice* (2001), *Le fate d'inverno* (2004) e *La ragazza perduta* del 2011.

³⁷²Marci, G., « Le scuole di giallo», op. cit., p. 4.

³⁷³Ivi, p. 6.

Un altro scrittore che si è accostato al genere giallo è Luciano Marroccu, insegnante di storia contemporanea all'Università di Cagliari, sua città natale. Marroccu approda alla narrativa dopo una serie di saggi storici: *Il modello laburista* (1985), *Il salotto della signora Webb* (1992) e *La perdita del regno* scritto con Manlio Brigaglia (1995). Il suo primo giallo risale al 2000 e s'intitola *Fàulas* (Il Maestrale). Questo romanzo inaugura la serie d'indagini condotte da Luciano Serra e da Eupremio Carruezzo, poliziotti dell'OVRA (Organo Vigilanza Reati Antistatali) durante la dittatura fascista. Nel primo romanzo della quadrilogia, *Fàulas*, la storia è ambientata a Roma nel 1939. Una coppia di poliziotti deve risolvere un caso d'omicidio: il più anziano, Eupremio Carreuzzo, è il sovrintendente alle indagini, mentre Luciano Serra ha il compito di indagare tra gli ambienti fascisti. L'inchiesta però porterà i due da Roma a un paesino della Sardegna, Fàulas, (che in sardo significa 'bugie') dove gli abitanti racconteranno ai poliziotti versioni contraddittorie.

Palese è il riferimento di Marroccu al capolavoro di Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, non solo perché in *Fàulas* appare il commissario Ingravallo (l'investigatore protagonista del romanzo di Gadda) ma soprattutto perché sia l'uno che l'altro romanzo sono caratterizzati da un'indagine che non approda apparentemente a nessun risultato, e dove la contraddittorietà delle testimonianze, appunto, «genera un caos che a sua volta assurge a personaggio³⁷⁴».

Gli stessi protagonisti li ritroviamo in *Debrà Libanòs* (2002), *Scarpe rosse, tacchi a spillo* (2004), *Il caso di un croato morto ucciso* (2010) *Farouk* (2011) e il recente *Affari riservati* del 2013.

³⁷⁴Caos: verità tinte in giallo in [http:// www.edizionimaestrale.com/recensioni,13/03/06](http://www.edizionimaestrale.com/recensioni,13/03/06).

Il primo è un giallo che si svolge sullo sfondo della strage fascista dei monaci del monastero di *Debrà Libanòs* nel 1937. I due poliziotti si trovano ad Addis Abeba e devono indagare sull'assassinio di Dulio Bellassai; Roma repubblicana degli anni '50 invece, è il teatro per la terza avventura dei due ex-poliziotti: per un curioso ribaltamento dei ruoli Luciano Serra è diventato un avvocato e Eupremio Carrozzo è il suo assistente, entrambi sono attivamente impegnati nella difesa di una conterranea di Serra accusata di omicidio. Oltre all'ingegnosità con cui struttura la trama, la trasparenza delle scelte narrative e la convincente drammaturgia dei personaggi, è la prosa asciutta a rendere la narrazione fluida libera da «fastidiosi manierismi cui sono tanto affezionati gli ormai troppi giallisti che, ritenendosi forse costretti dalla narrativa di genere, esibiscono puntualmente imbarazzanti virtuosismi letterari³⁷⁵».

L'ultima storia si svolge nel 1934 e conduce la coppia di investigatori a spostarsi da Roma a Parigi e a Barcellona per scoprire cosa si nasconde dietro l'assassinio di un ustascia trovato morto nel suo appartamento romano.

Passiamo allo scrittore Massimo Carlotto, nato a Padova nel 1956 e considerato sardo “d'adozione”, poiché già da diversi anni vive a Flumini di Quartu Sant'Elena, a cinquanta chilometri da Cagliari.

È autore di racconti per ragazzi e di testi teatrali, ma soprattutto di libri noir; la sua esperienza letteraria inizia con *Il fuggiasco* (1995), autobiografia lucida e dura del periodo di latitanza dell'autore che è stato al centro di uno dei più controversi casi legali della storia italiana. Nel 1976 Carlotto è stato infatti accusato di omicidio e,

³⁷⁵Cossu, C., «Un'indagine per l'avvocato Serra», in *La Nuova Sardegna*, 17/10/2004, p. 23.

dopo varie condanne e revisioni del processo, è stato graziato nel 1993 dall'allora Presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro.

Il personaggio più conosciuto della produzione letteraria di Carlotto è sicuramente l'Alligatore, detective privato sopra le righe (ex cantante di blues ed ex galeotto) che, in modo non sempre legale, vive fino in fondo i casi in cui si ritrova coinvolto. I libri che compongono la saga dell'Alligatore sono: *La verità dell'Alligatore* (1996), *Il mistero di Mangiabarche* (1997), *Nessuna cortesia all'uscita* (1999), *Il corriere colombiano* (2000), *Il maestro di nodi* (2002), col quale vince il Premio Scerbanenco. Nel 2001 esce quello che è forse il miglior romanzo di Carlotto, *Arrivederci amore ciao*, (da cui è tratto l'omonimo film di Michele Soavi del 2005), nel 2004 pubblica *L'oscura immensità della morte*.

Ne *La verità dell'Alligatore* Carlotto inserisce molti elementi della sua storia: la data del delitto, per esempio, il numero delle coltellate, una perizia sballata, la condanna ingiusta, l'intrigo dei potenti per scaricare ogni colpa su un malcapitato. Nel libro è presente anche la figura del vero assassino di Margherita Magello, o quello che Carlotto ritiene tale: il giovane rampollo di una famiglia della buona borghesia padovana. Ma nel suo mirino letterario non è finito solo il Nord Est: *Il mistero di Mangiabarche* (1997) per esempio, è ispirato al caso Manuella, un avvocato cagliaritano di cui si sono perse le tracce e della cui scomparsa vengono accusati tre colleghi, rivelatisi poi innocenti; una *pièce* teatrale, intitolata *Spider boys*, scritta con altri due autori, rievoca invece il caso di uno stupro avvenuto a Cagliari negli anni Sessanta, in cui erano coinvolti giovani della buona società, oggi affermati professionisti. Alla saga dell'Alligatore appartengono *Nessuna cortesia all'uscita* (1999), *Il corriere colombiano* (2000), *Il maestro di nodi* (2002), *Dimmi che non vuoi morire* (2007, a fumetti) e *L'amore del bandito* (2009).

È la letteratura d'inchiesta il genere di Carlotto³⁷⁶, che nel romanzo *Le irregolari* si è cimentato anche con la tragedia dei *desaparecidos* (Estela Carlotto, la più battagliera delle donne argentine che invocano giustizia, è una sua parente, che è stata anche sua ospite quando ha seguito in Italia il processo ai generali di Buenos Aires).

Nei suoi romanzi Carlotto regola una parte di conti con il suo passato, lo fa usando la letteratura, che solitamente non ha scopi pratici, ma che nel suo caso serve a ricostruire una vita o almeno a suturarne le ferite, illuminarne i passaggi e il noir gli viene comodo per scandagliare un ambiente, una tipologia sociale e antropologica: il Nord Est, Cagliari.

Un interessante caso letterario è Francesco Abate, nato a Cagliari nel 1964, di professione giornalista “con il vezzo” della scrittura e di notte dee jay. Esordisce nel 1998 con il romanzo *Mister Dabolina* e nel 1999 con il soggetto cinematografico *Ultima di campionato* vince il “Premio Solinas”.

La casa editrice il Maestrone pubblica dal 2003 i suoi romanzi, iniziando da *Il cattivo cronista*, cui ha fatto seguito *Ultima in campionato* (2004), *Getsemani* (2006) e *Catfish*, scritto con Massimo Carlotto.

I romanzi di Abate sono caratterizzati sempre dalla descrizione realistica della società che lo circonda e, in particolare, della sua città, Cagliari; ne *Il cattivo cronista* racconta la storia di Rudy Saporito, un giornalista di cronaca nera cinico e senza scrupoli che vaga a caccia dello scoop vincente in una periferia squallida di spacciatori e prostitute.

³⁷⁶Cfr. <http://www.massimocarlotto.it>, 13/03/06.

Abate utilizza la *suspance* (il libro si apre con il protagonista in un letto d'ospedale e il lettore scoprirà solo successivamente chi lo ha ridotto in quello stato) come artificio letterario per raccontare una storia metropolitana, dove sfrutta i vantaggi di uno stile come quello giornalistico, rapido e diretto (vengono inseriti degli articoli realmente usciti nel quotidiano *Unione Sarda*), alternato a un gergo fortemente cittadino per raccontare la realtà di alcuni quartieri di Cagliari che raramente sono stati descritti con una tale sincerità. *Il cattivo cronista* è la storia di una città che come ha detto bene Massimo Carlotto «(...) si dibatte tra la globalizzazione e arretratezza del ceto politico imprenditoriale, che da un lato sogna di diventare una metropoli ma fa di tutto per rimanere provincia³⁷⁷».

Dalla collaborazione con Massimo Carlotto nasce nel 2006 *Catfish*, dove attorno alla figura di un ex poliziotto ora speaker radiofonico, Valerio Vallorani, in arte Catfish, i due autori costruiscono abilmente due vicende tra loro svincolate ma complementari.

Il protagonista vaga per le vie di Cagliari e per la Sardegna indagando su morti misteriose, ma al contempo si preoccupa di scavare nell'animo umano e nelle turpi vicende della vita reale nelle descrizioni di gesti «(...) si delineano psicologie e interi rapporti personali, poche parole taglienti, secche, efficaci: un'altra ottima prova del noir italiano³⁷⁸».

Gli ultimi romanzi di Abate, sempre scritti a quattro mani con Carlotto, sono *Mi fido di te* (2007) e *L'albero dei microchip* (2009) e i racconti *I miracoli di Mannaia* e *Cambiando giacchetta*.

³⁷⁷Cfr. Carlotto, M., «Il trafficante di notizie», in *Manifesto*, 25/05/03, p. 38.

³⁷⁸Merlini, P., «Le anime disperate di Getzemani, dove tradire è d'obbligo», in *La Nuova Sardegna*, 14/03/06, p. 32.

Anche Sergio Atzeni nasce nel sud della Sardegna (Capoterra, Cagliari) nel 1952; negli anni Ottanta lascia l'isola, stabilendosi a Torino dopo aver viaggiato per l'Europa. Vive dieci anni fecondi di scrittura, fino alla morte prematura, avvenuta nel settembre 1995, nel mare dell'isola di Carloforte durante un soggiorno in Sardegna.

«Scomparso nel pieno di una vita dedicata a una specie di riscrittura fantastica e mitica della Sardegna storica – era un grande raccontatore di storie, un grande affabulatore, come si suol dire, e le sue “favole” le traeva dal repertorio infinito di storie sarde che conservava come un archivio vivente³⁷⁹». Lascia una vasta produzione romanzesca: *Apologo del giudice bandito* (Sellerio 1986); *Il figlio di Bakunin* (Sellerio 1991); *Il quinto passo è l'addio* (Mondadori 1995; Il Maestrone 1996; Ilisso 2001). Postumi verranno pubblicati: *Passavamo sulla terra leggeri* (Mondadori 1996; Il Maestrone 1997; Ilisso 2000); *Bellas mariposas* (Sellerio, 1996). Una raccolta di poesie: *Due colori esistono al mondo. Il verde è il secondo* (Il Maestrone, 1997). Le prose di *Raccontar fole* (Sellerio, 1999); la raccolta di pezzi giovanili *Racconti con colonna sonora e altri “in giallo”* (Il Maestrone, 2002).

Atzeni è considerato uno dei grandi talenti letterari italiani: una precoce vocazione alla scrittura lo aveva spinto, ancora giovanissimo, verso l'attività giornalistica, inizialmente praticata a tutto campo (si era occupato di cronaca, di sport, di attività politica e sindacale) e progressivamente orientata verso il *reportage* culturale e la recensione libraria. Rileggendo i suoi articoli, che costituiscono il naturale retroterra della successiva attività di narratore, si può cogliere facilmente la vastità di interessi di questo scrittore, dalle letterature (italiana, in primo luogo, ma anche nord e sudamericana, tedesca, francese, spagnola, con incursioni nell'ambito della classicità greca e latina), al cinema, dal fumetto alla musica, dagli studi

³⁷⁹Atzeni, S., *Gli anni della grande peste*, Palermo, Sellerio, 2003, p. 2.

antropologici a quelli linguistici. Attraverso una vera e propria operazione di sperimentazione linguistica, Atzeni «elabora la struttura delle sue opere in un gioco di scomposizione della sequenza narrativa³⁸⁰». Il *corpus* di questo scrittore si rileva di anno in anno più ricco: l'incontro tra Giuseppe Marci e Lorian Macchiavelli ha consentito il ritrovamento di alcuni racconti e di una cartella di appunti di lavoro che mettono in luce alcune prove di genere giallistico – noir dei primi anni Ottanta, facendo luce su una parte ancora poco conosciuta di questo scrittore.

La passione per la 'paraletteratura' è dimostrata dalla accesa lotta ai pregiudizi rispetto alle divisioni fra letteratura "di serie A" e "B": numerosi sono gli articoli dove Atzeni restituisce dignità a molti generi letterari, dal *fantasy* alla fantascienza, dal fumetto...ecc.

Sul romanzo giallo Atzeni scrive una serie di articoli pubblicati negli anni 1980-1981, nei quali rileva la ormai generalizzata caduta del pregiudizio dei rappresentanti della cultura "alta" nei confronti del genere poliziesco: tra i giallisti del Novecento, per i quali indica come antecedente illustre Edgar Allan Poe, dichiara una preferenza per gli americani "della scuola dei duri" (*hard boiled school*) degli anni Trenta e Quaranta come Raymond Chandler³⁸¹.

La dichiarata passione per i gialli lascia chiari segni nella sua narrativa: dalla struttura a inchiesta con agnizione finale de *Il figlio di Bakunin*, in alcuni episodi de *Il quinto passo è l'addio*, nella suspense de *Bellas mariposas*. Mentre a testimoniare le fasi dell'avvicinamento alla scrittura di genere noir sono gli scritti degli anni Settanta e Ottanta: i racconti brevi *E Maria ascese al cielo. Una storia moderna dai toni lugubri* e *Nella città murata*, ed il più riuscito *Gli amori, le avventure e la morte di un elefante*

³⁸⁰Frongia. E., «Sergio Atzeni giallista», in *La grotta della vipera*, XXVIII, 94, 2001, p. 16.

³⁸¹*Ivi*, p. 16.

bianco che viene pubblicato nel 1982 all'interno dell'angolo del *Sigma del Giallo* Mondadori n° 1737.

Il volume *Racconti con colonna sonora ed altri in giallo*, pubblicato nel 2002 dalla casa editrice Il Maestrone, racchiude queste prove giovanili di Atzeni e comprende inoltre, i “Tre racconti in giallo” con “colonna sonora” (apparsi a suo tempo sulla rivista underground “Orient Express”), un quarto racconto giallo sempre con “colonna sonora”, i brani narrativi dello stesso genere *L'uomo nuovo ritmenblùs*, *Era Aprile*, *Ancora la città, i canali*, ed il racconto *Gli amori, le avventure e la morte di un elefante bianco*.

Non si può considerare un vero e proprio giallista Salvatore Niffoi, scrittore di cui si elogia la capacità di descrivere personaggi e situazioni e il lavoro intorno alla lingua (utilizza un triplice registro: l'italiano, la lingua sarda nella sua versione barbaricina e un italiano fortemente condizionato da quest'ultima).

Nato a Orani, paesino dell'entroterra barbaricino, affianca all'insegnamento l'attività di ceramista e pratica la scrittura come forma «(...) per sopportare il dolore dell'esistenza³⁸²». Come narratore esordisce per la casa editrice Il Maestrone nel 1999 con *Il viaggio degli inganni* a cui seguono *Il postino di Piracherfa* del 2000, *Cristolu* del 2002, *La sesta ora* del 2003, *L'ultimo inverno* (2007). Ne *Il postino di Piracherfa* Niffoi a raccontare la storia è Melampu Camundu, postino di un piccolo centro che, per scappare dalla monotonia, decide di riscattare la propria esistenza rispondendo alle lettere indirizzate all'amico Mìtrio Zigattu, morto in disgrazia. Il romanzo si mostra «(...) avvincente come un giallo ma incurante delle regole e delle tecniche del

³⁸²Bono, M., *L'isola dei romanzi*, in <http://www.dweb.repubblica.it>, 22/04/06.

genere³⁸³», e il ritmo della narrazione accelera ancora fino allo scioglimento del mistero, un finale non scontato e non consolatorio. Altri lo definiscono «(...) un giallo in gambali e di una fiaba maligna, un falso giallo che non si fa ingabbiare da nessuna etichetta, sconfinando nella fiaba tragica, nel noir, nel dramma d'amore³⁸⁴». Secondo Marcello Fois:

si tratterebbe di un giallo tutto sommato poco riuscito, se appunto non fosse che l'autore ha inteso giocare con lo statuto del genere, minando i nessi causali anche attraverso l'intersezione con un livello magico- superstizioso. I fatti delittuosi, pur conservando una loro plausibilità narrativa, non sono molto di più che occasioni per mettere in scena la travagliata esistenza di un vinto: il protagonista Melampu Camundu³⁸⁵.

Da *La leggenda di Redenta Tira* in poi (2005), è la Adelphi a proporre tutti i nuovi lavori di Niffoi: *La vedova scalza* Premio Campiello 2006), *Ritorno a Baraule* (2007), *Collodoro* (2008 già uscito nel 1997, Edizioni Solinas), *Il pane degli inganni* (2009) e *Il bastone di miracoli* (2010), fino alla pubblicazione per la milanese Feltrinelli dell'ultimo romanzo intitolato *Pantummas*, del 2012. Il mistero, la ricerca delle origini, l'indagine è spesso al centro delle storie di questo scrittore che:

abbandona la leggenda e intraprende la litania barbaricina. Tra Taculè e Laranei, paesi costantemente oltre la consuetudine, nelle parole di Mintonia Savuccu, si intrecciano il languore di una Grazia Deledda e la saga del *balente* sconfitto, della vendetta e del regolamento di conti, in definitiva, appunto, del giallo³⁸⁶.

³⁸³Menesini, A., «Umanità ed ironia nel secondo romanzo di Salvatore Niffoi», in *L'Unione Sarda*, 10/11/2000, p. 34.

³⁸⁴Soriga, F., «Il Postino di Piracherfa», in *La Nuova Sardegna*, 01/10/2001, p. 32.

³⁸⁵Fois, M., *Il viaggio degli inganni*, Nuoro, Il Maestrale, 1999, p. 3.

³⁸⁶*Ibidem*.

Flavio Soriga è nato nel 1975 a Uta, un piccolo centro in provincia di Cagliari e negli ultimi anni ha vissuto tra Napoli, Bologna e Londra. Ha studiato giornalismo e collabora con diversi quotidiani e riviste. Nel 2000 ha vinto il prestigioso Premio Calvino con il suo romanzo d'esordio, *I diavoli di Nuraiò* pubblicato sempre da Il Maestrale, dove descrive il mondo immaginario di un paesino costiero della Sardegna, filtrato attraverso le voci dei suoi abitanti.

Neropioggia, il suo secondo lavoro, conferma le aspettative preannunciate ne *I diavoli di Nuraiò*, tanto da convincere l'importante editrice nazionale Garzanti, che lo ha pubblicato nel 2002. La vicenda si svolge, come nel precedente romanzo a Nuraiò, ma questa volta al centro della narrazione sembra non essere (ma solo in apparenza) la vita dei suoi abitanti, ma un omicidio che "spezza" la monotonia che caratterizza il paesino, afflitto da una incessante ed insolita pioggia. A indagare sulla morte di Marta Deiana, un'attraente insegnante, è il maresciallo *sui generis* Martino Crissanti, antropologo mancato, amante della poesia e lettore di Leonardo Sciascia.

Il romanzo prende la forma del giallo: un omicidio, la ricerca del colpevole, la cattura (di quello sbagliato), ma ad osservare attentamente «non è la ricerca dell'assassino a reggere le fila dell'intreccio. È lo scandaglio dei personaggi, un viaggio sulle ali dei pensieri, delle sensazioni bagnate di pioggia³⁸⁷».

Giulio Angioni mette in evidenza che all'interno della narrazione Soriga dissemina tanti elementi:

c'è un po' di tutto: giallo, noir, thriller, ma c'è tra l'altro anche quel senso di colpa rimorso e destino che qualcuno direbbe magari alla Deledda, però

³⁸⁷Angioni,G., *La colpa, la nostalgia. Tra le case di Nuraio le trame di un thriller* in <http://www.nuraio.it>, 14/04/2006.

raccontato con una complessa disinvoltura psicologica e linguistica e con un'appassionata ironia lontana anni luce dalla Deledda³⁸⁸.

Quella presentata da Soriga non è una Sardegna immobilizzata in stereotipi, ma un luogo in cui l'isolamento insulare è accompagnato ad una marginalità culturale ed economica che ne accentuano il carattere di esclusione; l'ambientazione è fortemente atipica, del tutto inusuale nella narrativa dedicata alla Sardegna «che vorrebbe quell'isola antica sempre canicolare, arida e riarsa dal sole: un romanzo nero e torrido nonostante la pioggia a fiumi³⁸⁹».

Gli ultimi lavori di Soriga sono *Sardinia Blues* (Bompiani, 2008), *Gli amori a Londra ed in altri luoghi* (Bompiani, 2009) e *Il cuore dei briganti* (Bompiani, 2010) e il recentissimo giallo *Metropolis* (Bompiani, aprile 2013) nel quale ritorna il protagonista di *Neropioggia* il maresciallo Martino Crissanti.

Marcello Fois è nato a Nuoro nel 1960, nel 1986 si laurea in italianistica presso l'Università di Bologna; il suo primo romanzo, *Ferro Recente*, viene pubblicato nel 1992 dalla Granata Press (poi ristampato da Einaudi nel 1999). Il 1992 è anche l'anno della pubblicazione di *Picta* (Marcos y Marcos poi ristampato da Frassinelli 2003) con cui vince il Premio Calvino; successivi sono *Falso gotico nuorese* (Condaghes 1993), *Il silenzio abitato delle case* (Moby Dick, 1996), *Meglio morti* (Granata Press, 1993; poi ristampata da Einaudi nel 2000), *Gente del libro* (Marcos y Marcos 1996) e *Nulla* (Il Maestrale, 1997) per il quale riceve il Premio Dessì.

I lavori che seguono sono *Sheol* (Hobby & Work Publishing, 1997) *Radiofavole* (racconti in musica con CD; con Fabrizio Festa, Moby Dick, 1998), *Sola andata* (EL,

³⁸⁸ *Ivi.*

³⁸⁹ Quaranta, B., *Chi uccise la professoressa un giorno di pioggia?*, in <http://www.nuraio.it>, 23/04/2006.

1999) *Gap* (Frassinelli 1999), *Cerimonia* (CLUEB, 2000) *Compagnie difficili* (con Albert Sánchez Piñol, Litalia, 2000).

Nel 1998 esce *Sempre caro* (Il Maestrale), primo romanzo di una tetralogia ambientata nella Nuoro di fine Ottocento e che ha come protagonista Bustianu, personaggio per cui Fois si è ispirato a un avvocato nuorese realmente esistito, Sebastiano Satta (1867-1914). Ed è proprio per *Sempre caro* che nel 1998 vince il Premio Scerbanenco. Noir in festival e il Premio Zerilli-Marimò. New York, 1999". Gli altri libri che fanno parte della saga dell'avvocato Bustianu sono: *Sangue dal cielo* (Il Maestrale-Frassinelli 1999), *L'altro mondo* (Frassinelli, 2002) e *La parola profonda* (di cui ancora si aspetta la pubblicazione). Del 2000 è *Dura madre* (Einaudi) che forma invece, insieme ai precedenti *Ferro Recente* e *Meglio Morti*, una trilogia, ambientata stavolta in una Nuoro contemporanea.

Fois ha scritto anche per il teatro: *L'ascesa degli angeli ribelli* (portato in scena da Valeria Moriconi), *Di profilo, Stazione*, (atto unico per la commemorazione della strage alla stazione di Bologna) e un libretto per l'opera tratta dal romanzo di Valerio Evangelisti *Tanit*. Gli ultimi lavori di quest'autore sono *Piccole storie nere* (Einaudi 2002), *Materiali* (Il Maestrale, 2002); *Tamburini. Cantata per voce sola*. (Il Maestrale 2004), *Memoria del vuoto* (Einaudi, 2006), *L'ultima volta che sono rinato* (Einaudi 2006), *In Sardegna non c'è il mare* (Laterza, 2008) e *Stirpe* (Einaudi, 2008).

Fois si è dedicato anche alla sceneggiatura, sia televisiva (*Distretto di polizia*) che cinematografica (*Ilaria Alpi. Il più crudele dei giorni*), *Terra di nessuno* e *Cinque favole sui bambini*.

Oltre ad appartenere a quella che abbiamo definito la "scuola sarda di giallo", (per quanto l'autore abbia dichiarato più volte di rifuggire da etichette che circoscrivano i suoi lavori), è anche considerato uno dei più importanti esponenti del

Gruppo 13, l'associazione di giallisti costituita una decina d'anni fa insieme a Carlo Lucarelli di cui fanno parte i già citati Carlotto e Camilleri; tuttavia come si può facilmente notare dalla bibliografia appena citata, Fois è un autore prolifico e poliedrico: si è infatti cimentato in diversi "esperimenti letterari" (quasi tutti riusciti) motivo per il quale a pieno titolo merita la definizione di scrittore di professione.

È stato tradotto in sedici lingue e apprezzato anche all'estero per via, secondo la stessa ammissione dell'autore, della sua «onestà intellettuale³⁹⁰».

Giorgio Todde invece, vive a Cagliari dove lavora come oculista; con il romanzo d'esordio *Lo stato delle anime* (Il Maestrone 2001; Il Maestrone / Frassinelli 2002) vince i premi Berto e Regium Julii; tradotto in Francia, Spagna, Germania, Olanda e Russia, si è rivelato tra le novità più interessanti dell'attuale narrativa italiana ed in particolare del noir.

Secondo l'opinione di molti appartiene a quella schiera di scrittori che precedentemente si è voluto definire come "scuola sarda di giallo"; in realtà la caratteristica più evidente di quest'autore è che "sfugge" ad ogni tipo di etichetta: la sua narrativa offre una gamma così vasta di sfaccettature che classificarla è davvero difficile.

La saga del medico- investigatore di cui l'autore in una recente intervista ha affermato: «(...)sono letteralmente incappato in Efsio Marini. Ed è stata quasi una necessità scrivere di lui. È una figura troppo stimolante per non restarne affascinati³⁹¹», si costituisce di quattro romanzi: il già citato *Lo stato delle anime*, *Paura e carne* (Il Maestrone/Frassinelli, 2003), *E quale amor non cambia* (Il Maestrone/ Frassinelli, 2005) e *L'estremo delle cose* (Il Maestrone/ Frassinelli, 2005).

³⁹⁰ Falgio, G., «Autoritratto di un barbaricino retorico», in *Liberazione*, 25/09/2002, p. 34.

³⁹¹ Porcu, S., «Marini: medico-detective», in *La Nuova Sardegna*, 18/12/2005, p. 61.

Per concludere, possiamo affermare che uno dei fenomeni decisivi per il *boom* dell'editoria sarda è stato senza dubbio la riscoperta del *noir* e la sua rielaborazione in rapporto con la storia locale che ha permesso di salvare «questa generazione di giallisti dalla prosaicità del reportage di nera, è l'ancora con il *sempre* a salvare la narrazione dalla cronaca del quotidiano³⁹²».

³⁹²Madau, P., *Il Noir illumina l'anima della Barbagia*, in [http:// www.retidedalus.it/Archivi/ 2007/gennaio/PRIMO_PIANO/noir.htm](http://www.retidedalus.it/Archivi/2007/gennaio/PRIMO_PIANO/noir.htm), 13/05/2008.

4.2. La ripercussione dell'opera di Grazia Deledda nella narrativa sarda contemporanea: le testimonianze di Giulio Angioni, Salvatore Mannuzzu, Marcello Fois e Giorgio Todde

Dopo aver fatto una rapida carrellata dell'attuale panorama narrativo sardo e dopo aver messo in evidenza che il giallo è decisamente il genere più frequentato dagli scrittori dell'isola, si è deciso di dare la parola proprio ad alcuni di loro per capire se e in che misura la scrittura di Grazia Deledda abbia avuto un ruolo nella traiettoria professionale di questi autori.

Ci sembra molto più adeguato dare protagonismo alle loro opinioni personali, piuttosto che azzardare similitudini con la scrittura deleddiana, scelta che potrebbe portare a sterili forzature.

Riportiamo dunque le testimonianze di Giulio Angioni, Salvatore Mannuzzu, Marcello Fois e Giorgio Todde. Come vedremo, ognuno di loro ci offre una visione soggettiva e senza dubbio interessante della nostra scrittrice.

4.2.1. Giulio Angioni: *La strana barbarie sarda*³⁹³

Mi è stato chiesto di dire di Grazia Deledda da un punto di vista mio, nel senso di autobiografico, magari, più imbarazzante, persino da scrittore a scrittore. E così mi viene da considerare che il mio personale rapporto con la Deledda si può dire appunto di tipo molto, forse anche troppo autobiografico. Infatti, leggendo le sue storie ho anche sempre cercato di capire e misurare quanto mi ritrovavo nella sua Sardegna e nella sua stessa vita in quanto sarda, in quanto sarda fuori Sardegna e poi anche in quanto sarda che scriveva. Penso che molti sardi, forse tutti, abbiamo verso la sua narrativa un atteggiamento simile, piuttosto extratestuale e in qualche modo intrabiografico e autobiografico. Insomma, la Deledda anche per me è stata ed è pure una questione di famiglia, una questione che qualcuno direbbe di clan, o, forse, più seriamente, di identità sarda.

Più volte ho scritto di come ho vissuto a lungo come mancanza o colpa il non riuscire a leggere i romanzi sardi di Grazia Deledda col piacere libero e genuino che in genere tutti dicono di ricavarne. Mi conviene dire però che, per esempio, ho sempre ritenuto che i personaggi femminili siano i migliori della Deledda, specialmente quelli che un tempo (a quei tempi) si dicevano popolani. Come i servi, ma specialmente le serve (belle e numerose in *Cenere*, in *Canne al vento*, ne *La madre* e in grande evidenza in *Cosima*). Ma anche Anania di *Cenere* mi è sembrato tutt'altro che male, a me da giovane, e tra l'altro mi parve già allora una specie di antesignano di tanti ragazzi del Sud e delle Isole che di lì a poco avrebbero preso la via della città e del Continente per (ri)farsi una vita nel grande esodo del secondo dopoguerra, di cui anch'io sono stato parte a modo mio.

³⁹³Deledda, G., *Nel deserto*, prefazione di Angioni, G., Nuoro, Ilisso, 2007, pp. 3-10.

Più tardi, studiando l'antropologia, mi sono parse belle, tra le altre che trattavano questo tema della "delinquenza innata" e più in particolare della "zona delinquente" sarda, per esempio le pagine romane di Anania che col suo buonsenso sardo ride delle lezioni di antropologia dei suoi professori lombrosiani. Bellissimi mi sono sempre parsi i pettegolezzi delle comari nuoresi, per esempio in *Cenere*. Meno interessanti mi sono sempre parse le visioni del mondo alluse o esplicite, che a me, francamente, a volte fanno invece cascare le braccia e mi vanno bene quasi solo quando alluse nei titoli, come appunto che siamo cenere o canne al vento.

L'ho confessato qualche volta solo agli intimi, e poi infine detto e scritto in pubblico, come un trascorso di cui è meglio non parlare. Ogni tanto, a scadenze di lustri o di decenni, rileggo romanzi deleddiani, con la speranza di vedermi guarito da una tara quasi inconfessabile per un sardo (e meno male che non sono anche donna, dovendomi sentire solidale col mio sesso, e nemmeno nuorese, per dover sentire chissà quali altre solidarietà o ripulse). Però il risultato dei miei ritorni alla Deledda produce ancora il disagio di constatare ingenuità come quella per me emblematica del *Cinghialeto* che nasce e muore vedendo i tre colori più belli del mondo, il verde, il bianco, il rosso, o quando, citando male a memoria (in *Cenere* mi pare), all'imbrunire mette praticamente in bocca a una popolana analfabeta il distico dove Dante dice che era già l'ora che volge il disio. E questo, dopo pagine narrative di una mirabile precisione etnografica su usi e costumi della notte di San Giovanni nel Nuorese. Il che mi porta a testimoniare, forse con l'autorità del professore di antropologia, che l'uso narrativo che fa la Deledda di quelle tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna (di cui ha scritto da giovane nella rivista di Angelo de Gubernatis) produce sempre una documentazione etnografica sicura ed affidabile.

Ancora più autobiograficamente, e come altre volte ho scritto, il primo incontro con la Deledda è stato importante per me, adolescente in scuole continentali del profondo Nord, impedito da pudicizie mie di sardo d'origine ruspante e disturbato da superbie continentali, quando cioè mi accadeva quella cosa poco piacevole, quella sorta di derisione etnica o quanto meno di esotizzazione inaspettata che fino a ieri i sardi in Italia hanno provato, di regola, in età più matura, andando in continente da militari. Però è a lei che devo uno dei primi moti d'orgoglio patriottico, quando ho scoperto che una donna sarda veniva menzionata in termini laudativi dal mio manuale di letteratura italiana (il Momigliano) e che aveva vinto il premio Nobel per la letteratura. Cosa molto bella, e anche inaudita, soprattutto per me, intronato dalle opinioni negative sulla nostra terra. È anche grazie a lei, insomma, che ho potuto risalire, sempre che non presuma, la china di certi miei impedimenti adolescenziali, dovuti anche all'impaccio delle mie stigmate isolate tanto spesso additate e riaperte da compagni e da insegnanti padani.

Il mio insomma è stato quello che altrove ho chiamato “un amore a distanza”, che cerca ancora oggi di sopravvivere alle delusioni di certe intemperanze dell'amata. Nel frattempo però ho incontrato ogni tanto qualche altro sardo (perché dei non sardi con perplessità sulla Deledda non c'è qui da farsi problema) che ha osato confessarmi questa medesima vergogna, e specialmente con loro ho cercato di capire. Intanto, anche, ho scoperto che le sue novelle (per esempio *Chiaroscuro* del 1912) invece mi piacciono quasi senza “cadute”. Capire questi aspetti del mio rapporto con Grazia Deledda, però, resta un problema. Ai tempi della celebrazione del cinquantenario della sua morte, sono stato spinto a chiedermi se fosse il caso di porla pubblicamente, la questione di quei sardi a cui non piace la Deledda. Ho deciso che ne valeva la pena. E così una mattina, al seminario nuorese di studi su *Grazia Deledda e la cultura sarda*

fra '800 e '900 di qualche anno fa, un sardo non antipatico e non sciocco ha protestato contro chi parlava della Grazia nostra senza amore e ammirazione, come in altri tempi contro chi parlava male di Garibaldi. Ai suoi occhi, uno di quei cattivi sardi ero io. E questo può essere considerato un problema ulteriore, questo dell'obbligo (patriottico garibaldino) di ammirazione incondizionata per la Nostra.

Ma qui è forse più utile allargare un po' la questione a ciò che Alberto Mario Cirese ha chiamato la rappresentatività sarda della narrativa deleddiana. Infatti Grazia Deledda è una di quelli che "a dir di Sardigna le lingue lor non si sentono stanche". Solo che, diversamente dal dantesco Michele Zanche di Logudoro, che di Sardegna parlava sempre con altri sardi come Frate Gomita, quel di Gallura, di Sardegna la Deledda non parlava principalmente con e ad altri sardi, ma agli italiani, e poi agli europei, compresi gli svedesi. È soprattutto ai non sardi che lei ha presentato una sua Sardegna.

E non sarà allora proprio qui una delle ragioni del rigetto da parte di quei pochi o molti che in lei non ci si ritrovano abbastanza, come sardi? Lasciate quindi che io riprenda questo tema di una Sardegna, che la Deledda presentava da Roma al resto d'Italia e del mondo, in troppo grande misura solo una sua Sardegna, anzi una loro Sardegna, cioè una Sardegna adattata a quelli che lei pensava fossero le aspettative e i gradimenti dei non sardi? E quali mai potevano essere i punti di riferimento, le aspirazioni e i risentimenti che, per quanto incerti, spingevano una signorina sarda di fine Ottocento a fare della Barbagia il terreno in cui mettere a cultura le sue smisurate e precoci aspirazioni alla gloria letteraria? Ci sono precedenti, certo, e numerosi, che aiutano a comprendere. Ma se è vero che la giovane e poi anche matura Grazia Deledda si è "inventata" una sua Sardegna letteraria, bisogna dire che l'operazione, legittima e anzi tipica e forse indispensabile di ogni "invenzione" poetica, le è riuscita

al meglio, eccome. E il fatto che a lei la cosa è riuscita oltre ogni ragionevole previsione è uno dei motivi che la rendono grande e anche simpatica e apprezzabile, se non altro per l'orgoglio e la tenacia, e che acquiscono una simpatia che si vorrebbe estendere all'intera sua opera. Così bene le è riuscita la costruzione di una sua Sardegna soprattutto per i non sardi, che ancor oggi chi narra di Sardegna deve in qualche modo fare i conti con lei, e forse non può andare molto in là senza seguire almeno in parte le sue orme, tanto che suona stonato e fuori tempo perfino per i sardi.

Il suo dunque è stato un tentativo riuscito e vincente di mediazione tra mondo sardo e cultura europea? Pare proprio di sì. E che altro poteva fare, del resto, posto anche che le sue aspirazioni erano quelle fortissime che poi l'hanno portata appunto agli allori mondiali del Nobel? Allora però è utile proporsi di capire meglio perché, come e quale Sardegna le è riuscito di rappresentare in sintonia con le aspettative della cultura a cui ha inteso rivolgersi. Credo anche di capire un po' che quel tanto di fastidio e di rigetto che almeno certi proviamo (senza esagerare, naturalmente, perché bisogna ribadire che pagine godibili ce ne sono moltissime anche per quelli come me nei romanzi sardi deleddiani) deriva da una importante e fondante quota di estraneità di questa Sardegna letteraria ad usum Delphini, suggestiva, tanto spesso esotica, arcaica, biblica, orientale, senza tempo, e da una scrittura che vuole stabilire un cordone ombelicale col sublime dei primordi. E, verrebbe quasi da dire, non solo gli ingenui, specialmente quando non sardi, ci cascano così volentieri. Forse è anche questo che a volte respinge, e non quel poco o tanto di tono da romanzo d'appendice che resta anche nella Deledda più matura, con quelle passioni umane elementari smisurate e fatali proiettate in dimensioni astoriche, nonostante gli intenti realistici su uno sfondo sardo che a un sardo, o per lo meno a quelli come me meno toccati dalla Grazia, risulta subito per quello che è: un espediente (legittimo, non solo perché non

pochi grandi intenditori lo giudicano felice) per dare maggiore suggestione ai temi ricorrenti della fatalità, del destino, dell'ineluttabile, del senso di colpa così spesso dalla centralità della passione amorosa tragica specialmente perché gli amanti sono di condizione sociale diversa. I temi della narrativa di sempre, comprese le nostre odierne telenovelas, trattati dalla Deledda in modo da creare atmosfere suggestive appunto perché non mai portate a un livello di chiarezza intellettuale (il giudizio è di D. H. Lawrence, nella prefazione all'edizione americana de *La madre*).

È possibile dunque che certe reazioni di fastidio o di rigetto per la Deledda derivino anche dalla difficoltà di apprezzare la forza e la bellezza ambigua di queste atmosfere caliginose o torbide in ambiente sardo, tanto che la sua narrativa allora si può apparire pretesto, perché la sua Sardegna può apparire a volte improbabile, pur restando, in genere, probabilissima, anzi, come già notato, di una esemplare e fidata precisione etnografica.

Certo, la Deledda resta affar nostro di sardi almeno tanto quanto di quelli ai quali ha inteso rivolgersi. Ha senso anche la preoccupazione di non vedersi mancare sotto i piedi, a volte a tradimento, un terreno letterario tanto frequentato. E una gloria universalmente riconosciuta di cui menar vanto come suoi conterranei. Ma non è il caso di ripetere che la fortuna di pubblico e di critica della letteratura fatta dai sardi, anche presso i sardi dipenda soltanto dalla capacità di "dir di Sardigna" secondo aspettative esterne scontate e di maniera, che insomma agli scrittori sardi ancora oggi non resti da fare altro da quel che alla Deledda è riuscito di fare finora meglio di tutti, eccettuati il suo conterraneo Salvatore Satta, Emilio Lussu e Giuseppe Dessì, che per i miei gusti lo hanno fatto meglio di lei.

Ma sempre a proposito di autobiografismo, e ancora riprendendo cose che mi è capitato di scrivere altrove, ho l'impressione che l'autobiografismo nelle narrazioni deleddiane sia un tratto piuttosto scontato (sia come proprio della narrativa deleddiana sia ovviamente come tratto elementare di ogni e qualunque narrativa d'autore) e dunque non bene analizzato e valutato, non abbastanza tenuto in considerazione nemmeno quando del suo autobiografismo narrativo è parte, come spesso nei suoi romanzi maturi, il suo essere sarda (e magari nuorese), quando cioè il suo indubbio autobiografismo si allarga stemperandosi e si sublima in una sorta di sardografia funzionale all'intreccio e alla psicologia dei personaggi, cosa che poi contribuirà appunto, secondo me in modo determinante, alla fortuna internazionale di pubblico e di critica della Deledda in quanto testimonial dei sardi e della Sardegna, e quindi rappresentativa anche di luoghi e di tipi umani più o meno assimilabili all'isola e agli isolani, se non anche del tempo finale otto novecentesco del mondo agropastorale delle campagne e delle montagne europee, e oltre. Tanto che può dirsi che ancora oggi l'immagine dei sardi e della Sardegna nel mondo sia debitrice almeno in parte all'immagine, realistica e mitica che la Deledda ha diffuso della Sardegna nel mondo. E con la conseguenza che ancora oggi le fortune letterarie degli scrittori sardi si progettino e si commisurino anche sulla base di un'aderenza all'immagine deleddiana della sua isola e della personalità di base che dei sardi ha costruito e diffuso, e magari degli isolani in genere, o che comunque non si presuma quasi mai da quell'immagine, eventualmente per prenderne le distanze o per farci in qualche modo i conti, quando si hanno ancora oggi propositi più o meno importanti di rappresentazione dei sardi e della Sardegna, magari con intenti di genuinità e autenticità.

E, come scrive Alberto M. Cirese:

vista la forte capacità di persuasione che la Deledda ha saputo conferire alla sua immagine dell'isola, non mi pare affatto che sia uno sminuire la scrittrice se al dibattito sulle sue qualità letterarie e sentimentali si sostituisce o almeno si affianca quello sul suo ruolo politico-culturale: se si esamina il tipo di operazione che la scrittrice ha condotto in relazione ad una sua precisa situazione non soltanto "letteraria", e cioè specificamente come intellettuale sarda alle prese con il problema di stabilire il contatto e la presenza culturale dell'isola entro il quadro nazionale postunitario, a partire da una distanza, da una estraneità e da una alterità che erano enormemente più accentuate che non per qualsiasi altra situazione regionale italiana, Sicilia compresa³⁹⁴.

E siccome questa rappresentatività e alterità valevano altrettanto se non di più in ambito europeo, e più latamente almeno nell'ambito del mondo occidentale dove la Deledda ha ampliato il suo pubblico, la presenza culturale dell'isola nel mondo attraverso la sua narrativa era certamente una sua più o meno esplicita e programmatica consapevolezza. Consapevolezza che deve essere anche cresciuta di fronte ai flop di tutti i suoi romanzi non sardi, come nel caso di romanzi come *Nel deserto* o di *Il paese del vento* e più tardi nel caso di *Annalena Bilsini* e degli altri romanzi continentali: tanto che nonostante la sua insistenza sui romanzi non sardi Grazia Deledda ha infine prodotto l'autobiografismo sardo più genuino e più esplicito in *Cosima* (da cui poi è stato spesso visto nascere e crescere il potente autobiografismo nuorese del suo concittadino Salvatore Satta de *Il giorno del giudizio*³⁹⁵). Una tale

³⁹⁴Cirese, A.M., *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, p. 45. Nella direzione di una puntualizzazione di questa forte caratteristica della ricezione locale e mondiale, cioè del successo limitato alla narrativa sarda deleddiana rispetto a una sottovalutazione del valore di quella "non sarda" o addirittura atopica, cfr. Lavinio, C., *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Bulzoni 1991, e Dolfi, A., *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979.

³⁹⁵Giovanna Cerina, nella *Prefazione* al volume *Cosima* in *Bibliotheca Sarda*, nota che "due grandi scrittori, che vivono lontani dall'isola, dedicano gli ultimi anni della loro vita a rintracciare nel loro paese d'origine le radici della loro identità, affrontando un difficile ma straordinario viaggio di ritorno, per salvare dall'oblio, col prodigio della scrittura letteraria, il piccolo mondo cui appartengono". Coticché due romanzi, *Cosima* deleddiana e *Il giorno del giudizio* sattiano sono, ciascuno a suo modo, e al di là di qualsiasi valutazione letteraria, testamenti preziosi. Li separa lo spazio di circa quarant'anni, ma le motivazioni profonde hanno un fondamento comune. Vale per Salvatore Satta come vale per

consapevolezza, che tenta forse una sorta di via di fuga e di sfida appunto nei tardi romanzi continentali specialmente post-Nobel, già nella stessa Deledda serviva verosimilmente a misurare con sufficiente certezza che il suo successo, specialmente di pubblico, era e sarebbe stato legato alla rappresentatività sarda della sua narrativa. E ben al di là di una sua adesione, critica o ingenua che fosse, ai modi delle coeve narrative regionalistiche italiane e no, che è tema troppo specialistico perché possa io riprenderlo orecchiando e di cui molti hanno già detto da subito, e per lo più per “accusarne” o per “assolverne” la Deledda³⁹⁶.

Questa coscienza o coazione, anche solo al dover fare i conti con un’alterità come quella sarda da parte di uno scrittore sardo che usi l’isola almeno come quinta delle sue rappresentazioni, così come al meglio ha saputo fare Grazia Deledda con la sua narrativa più fortunata, sembra avere fin ora sempre avuto come conseguenza (a parte le eccezioni che confermano la regola, per altro non molto a lungo fortunate di pubblico e di critica a cominciare magari dal suo contemporaneo Salvatore Farina) che quasi tutte le narrazioni degli scrittori sardi si concentrino sulla Sardegna più che come luogo e ambiente dell’azione narrativa, che insomma un narratore sardo di solito non solo si appaesi anche come narratore nella sua isola ma che sempre e in qualche modo debba trattare comunque della Sardegna. Nereide Rudas si è spinta più in là di tutti quelli che hanno notato questa caratteristica della narrativa sarda (e della poesia e magari in genere delle attività e dei prodotti estetici in Sardegna), segnalando il tratto psicot dinamico collettivo per cui in genere la narrativa sarda assume la Sardegna

Grazia Deledda: «Tutto il bene e il male che fai lo fai per Nuoro. Dovunque tu vada, Nuoro ti insegue, s’aposta come un brigante all’angolo della strada...».

³⁹⁶Valga per tutti il precoce, e molto ripreso a proposito della Deledda, Luigi Capuana, *Gli “ismi” contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898.

non solo e non tanto a luogo o ambientazione, ma che la assume come protagonista, che insomma è l'ambientazione, il luogo, la Sardegna, "che si costituisce primariamente come figura e si staglia su uno sfondo, piuttosto che rimanere come sfondo in cui si ambienta il romanzo". Nel volume *L'Isola dei coralli* la psicologa o psichiatra Nereide Rudas esplora quella che lei stessa chiama l'identità del popolo sardo con una sua lettura psicodinamica specialmente del romanzo sardo, attraverso le scritture di Antonio Gramsci, Grazia Deledda, Salvatore Satta, Emilio Lussu e Giuseppe Dessì, mostrando la relazione forte che lega lo scrittore sardo (e uno scultore come Francesco Ciusa, oltre che gli autori ottocenteschi della false Carte di Arborea) alla sua terra, quasi una relazione «diadica materna³⁹⁷».

Grazia Deledda ha continuato a scrivere anche romanzi e racconti di argomento "non sardo", e perfino atopici. La cui minore fortuna probabilmente ha rafforzato in lei la sua "sardità" letteraria, visto che è la scarsa rappresentatività sarda (più che l'indebolirsi della sua bravura senza la vena sarda) che sembra spiegarne la fortuna mancata, ponendole il problema, come anche ai narratori sardi di oggi, di come fare i conti non tanto e non solo con la loro propria Sardegna, ma anche con quella Sardegna deleddiana, altra ed esotica, che il mondo si aspetta ancora troppo spesso dalla narrativa made in Sardinia. Con i suoi romanzi "non sardi" Grazia Deledda ha pagato il prezzo di un insuccesso forse immeritato a quella forte, caratterizzante e programmatica rappresentatività sarda della sua narrativa, che forse alcuni autori sardi continuano ancora oggi a pagare, ponendo ancora più chiaramente il problema se sia peggio, o meglio, il successo ancora dovuto all'autoesotismo oppure l'insuccesso che la sua mancanza o superamento a volte pare toccare a certe narrazioni di sardi di oggi.

³⁹⁷Rudas, N., *L'isola di corallo. Itinerari dell'identità*, Roma, Carocci, 2004.

I tempi sono parecchio e forse radicalmente mutati nell'isola e nel mondo. Eppure, come mi ancora una volta già capitato di notare a proposito della Deledda, in tempi di nuovi esili in migrazioni planetarie dalle grandi campagne alle grandi metropoli del mondo, non siamo più bisognosi, in modo tanto esclusivo ed escludente, di luoghi figurati intatti come quella Sardegna letteraria selvaggia ed esoticheggiante, che anche Grazia Deledda ha contribuito a diffondere nel mondo, facendosi imitare a lungo nell'isola e, mi pare, anche fuori, se non altro sfruttando ancora oggi le attrattive di ciò che qui io provo a chiamare autoesotismo, quando è proprio un aspetto costitutivo della mondializzazione una pressante richiesta globale di particolarità locali, quando cioè la globalizzazione sembra cercare scampo nell'esotismo, e a volte lo fa molto male, anche in letteratura. E sono perciò pure gli scrittori di oggi, anche in Sardegna, che a volte si chiedono più chiaramente di altri quanto scampo ci sia in un'auto-esotizzazione che, legittimamente fittizia, ha eccessi di "falsificazione" o mascheramento forse meno efficaci del cercare di mostrarsi come si sa che si è.

Mi conviene terminare ripetendomi che se oggi, nell'isola della Deledda come in altri luoghi simili, spesso gli scrittori sentono ancora più o meno l'obbligo o la spinta, se non l'ossessione, a fare i conti con la loro terra, trattando tematiche sarde che per altro sembrano ancora fortunate nell'isola e in Continente, oppure altrettanto rifiutandosi di farlo, per forse altrettanto forti (e anche spesso rimosse e non risolte) pulsioni rispetto allo sguardo auto-esotico rivolto ai propri luoghi, tuttavia questi luoghi anche letterariamente non possono non essere e restare veri e propri luoghi d'origine.

4.2.2. *La rete strappata di Salvatore Mannuzzu*³⁹⁸

Sono stato un lettore abbastanza precoce: non di Grazia Deledda; e man mano che crescevo la costellazione dei miei autori si andava ampliando: mai però ne fece parte Grazia Deledda. Se è un peccato mortale questo è il momento di confessarlo, spiegando così lo scadente esito di tutte le mie esercitazioni letterarie. All'inizio del 1951 Antonio Pigliaru mi fece scrivere, per un numero monografico di "Ichnusa", un articolino su *Elias Portolu*: basta leggerlo (non lo consiglio a nessuno) per capire che non fu vero amore.

Sicché, venendo ai giorni nostri – iniziati per me nella prima metà degli anni '50, quando scrissi *Un Dodge a fari spenti*, storia sarda che più sarda non si può – non credo d'aver mai sfruttato qualcuno di quelli che Marcello Fois chiama simpaticamente «brevetti» della Deledda. Fois (nella prefazione all'edizione Ilisso dell'Edera) elenca una lunga serie di toponimi di scrittori sardi posteriori alla Deledda: toponimi che sarebbero in realtà mondi; li elenca concludendo che appartengono tutti a lei, a Grazia: a Grassiedda. E io sono propenso a dargli ragione.

Ma San Silvano, il *topos* più bello di Giuseppe Dessì, nell'elenco di Fois giustamente manca. Secondo me neppure la Nuoro di Salvatore Satta ci può entrare. Gonaria forse è un personaggio deleddiano, come altri de *Il giorno del giudizio*, ma la Nuoro di Satta si trova agli antipodi della Nuoro della Deledda. Come un cimitero – il cimitero di Nuoro sotto la neve – rispetto a un paese di vivi: di strani vivi che vogliono essere vivi per sempre, fuori dalla storia e dal tempo.

³⁹⁸Mannuzzu, S., «La rete strappata» in AA.VV., *Il fantasma di Grazia. I narratori parlano...*, op. cit., pp. 49-54.

E se devo parlare di me nessuno dei miei toponimi è parente di Grazia (nemmeno come i pastori barbaricini erano parenti di san Francesco). Giustamente Marcello Fois non li include nel suo catalogo. I miei toponimi più importanti non sono di paesi: ma d'un viale, d'una piazza di una piccola città – mediocre e amatissima piccola città: viale Caprera, piazza d'Armi, anche via del Teatro (che poi è via Sebastiano Satta). I miei toponimi hanno un accento urbano; o micro-urbano, se si vuole: fuori comunque da quel sacro connottu. Appartengono a un contesto nel quale, quand'ero bambino, altri bambini mi domandavano: «Sei dei paesi?», «Sei sardo?»

Ma non si tratta tanto del confronto tra un luogo e un altro, tra le Barbagie e altri pezzi di terra: si tratta della storia, del tempo. È vero, sbaglieremmo a sostenere che i racconti della Deledda ne sono fuori: niente lo è; e storia e tempo si scaricano su quei racconti, segnandoli indelebilmente, variamente e molto – variamente e molto perché sono grandi e tanti. Si pensi a come le culture, le forme, le stilizzazioni e i decori del liberty – un liberty tardo, provinciale –traspaiono dalla filigrana mettiamo di *Canne al vento* (che pure io amo non poco). O si pensi invece a come il «codice della vendetta», nella ricostruzione di Antonio Pigliaru, si può desumere anche da *Elias Portolu* (del resto Pigliaru indicava esplicitamente la Deledda tra le sue fonti).

Però Grazia Deledda viene solo marcata, scritta, dalla storia e dal tempo, com'è inevitabile per tutti e per tutto; ma non ne scrive: scrive d'un mondo immobile per sempre, che vuole fuori da ogni storia e da ogni tempo.

Storia e tempo sono invece l'input dei mie piccoli racconti: la storia come rimorso, il tempo come «pseudonimo della vita» (diceva Gramsci). Sicché ogni cosa è rappresentata in movimento: nella sua transizione, nella sua trasformazione, che è sempre dolorosa e ne logora continuamente, infinitamente il cuore. Nei miei piccoli

racconti ogni cosa è allo sbaraglio: ha perduto il senso che aveva e fatica a trovarne uno nuovo.

È vero: in genere io ambiento i miei racconti in Sardegna, come spesso (non sempre) faceva Grazia Deledda. Tutti (o quasi tutti) noi sardi che scriviamo di fiction ambientiamo i nostri racconti in Sardegna: ma ciò non vuol dire che siamo tutti deleddiani. Non tutti lo facciamo per fare quel che faceva Grazia Deledda. Tutti invece lo facciamo per gli stessi motivi per cui lo faceva lei.

Di quali motivi si tratta? Questa insistenza un po' ossessiva (*diabolicum perseverare*), questo eccesso di fedeltà protratto nei secoli, come per una specie di sortilegio, inducono a dubitare che non si tratti solo d'una mera ambientazione, d'una cornice fungibile come un'altra; che il legame fra noi e il contesto delle vicende che narriamo ci riguardi molto da vicino: e sia esso medesimo *res* litigiosa. Che dunque i nostri conti con la Sardegna non siano mai stati chiusi: anzi rimangano insoluti; e la lingua batta dove il dente duole.

La realtà è che come spesso accade la geografia è diventata storia. La Sardegna è un'isola vera: un'isola che larghi tratti di mare separano dal resto del mondo. Questi tratti di mare oggi si varcano agevolmente, ma fino a ieri non era così. Autorevoli studiosi di genetica affermano che in Europa il dna dei sardi è il meno contaminato da dna differenti, il più uguale a se stesso – a parte quello dei lapponi. Si è così costruita nei secoli, anzi nei millenni, una fitta rete sarda di rapporti e sentimenti, di cose e fatti: una piccola antica rete fino a ieri consistente, compatta, vera. Così, fino a ieri, per i sardi la Sardegna era il mondo: quel che succedeva – o non succedeva – in Sardegna, su connottu, per i sardi era la storia del mondo – l'immobile storia del mondo. Questo

fa parte della nostra eredità, nel bene e nel male. Per Grazia Deledda e anche per noi, suoi posteri.

Dai tempi di Grazia sono intervenuti fin troppi cambiamenti, ma qualcosa rimane: rimane davvero, ancora tangibile. E molto di più, troppo di più, ci aggiunge la nostra immaginazione. Perché la cultura è vischiosa: ci resta appiccicata addosso malgrado il volgere degli anni e le trasformazioni degli scenari; continua a dolere come duole un arto amputato. Volano gli aerei, solcano il Mediterraneo gli aliscafi, ma esiste un revenant di quel tempo lontano: un nostro comune fantasma; il fantasma di qualcosa che ora chiamiamo identità. E continuamente ci visita, non lo si può facilmente esorcizzare.

Ma ci visita ben diversamente da come faceva con Grazia Deledda. Perché i nessi fra i sardi e su connottu – quell'antica esperienza, quel cerchio ristretto di memoria – sono straordinariamente cambiati, per sempre; ed è una grave mistificazione fare – scrivere – come se invece fossero rimasti tali e quali: come se quello fosse il mondo.

I rapporti fra noi sardi che scriviamo oggi e la Deledda si giocano fondamentalmente su questo. Ma si giocano fondamentalmente su questo anche i rapporti, e le differenze, dentro la nostra non piccola schiera di scrittori (o scriventi) sardi posteri.

Giuseppe Dessì veniva visitato da quello che ho appena chiamato il fantasma dell'identità – che era poi il fantasma della sua infanzia e della sua giovinezza. Anche Salvatore Satta veniva visitato, anzi perseguitato, da quel fantasma, sempre con maggiore insistenza. Ma entrambi – pur cedendo a quella suggestione, pur

arricchendosi di quella ambiguità – entrambi ciascuno a suo modo capivano che si trattava solo d'un fantasma: un fantasma senza più senso, alla lettera. Capivano che il gioco del mondo e della storia è inesorabilmente più grande. Dunque capivano – essendo scrittori – che il gioco della letteratura è incredibilmente più grande – e complicato.

Tutto ciò Salvatore Satta – voglio dirlo qui a Nuoro – lo capiva, lo sapeva, addirittura tragicamente. Vedendo con orrore che la testa del nostro comune fantasma era una «testa di morto», un teschio. O forse era la stessa testa del diavolo suonatore di piffero che guida fino «in cima al corso», «là dove termina la strada di Orosei e del mare», la corriera da cui scende in corteo «il gregge senza numero» dei morti e dei vivi di Nuoro: adesso che «è venuta la fine del mondo».

Adesso che «è venuta la fine del mondo». La realtà è che magari continuiamo a essere secondi solo ai lapponi in fatto di integrità genetica; ma quella antica, piccola, fitta rete sarda di rapporti e sentimenti, cose e fatti, si è strappata: e nessuno la potrà mai restituire qual era (quanto ce ne rimane si salva solo se viene investito in altro, restando se stesso). Gli immobili, vecchi codici – forse ancora abbastanza solidi quando cominciava a scrivere Cosima – adesso sono implosi, impazziti: quella che ci piace chiamare identità sarda è in crisi. E solo se la si considera in crisi non la si mistifica: non la si perde definitivamente.

I sardi adesso si dividono fra coloro che tutto questo lo sanno, e lo pagano, e coloro che invece non lo sanno; o meglio non lo vogliono sapere, ficcano la testa nella sabbia – anzi nel granito – difendendo con le unghie e i denti la mistificazione.

Anche fra gli scrittori sardi passa la stessa linea di demarcazione, con aggravanti specifiche. Con aggravanti specifiche per quanti pretendono di scrivere come se la Sardegna non fosse cambiata dai tempi della Deledda. O peggio dai tempi della prima vulgata deleddiana: perché il parametro è diventato da subito – inizi del '900 – quello degli epigoni, e poi quello degli epigoni degli epigoni, fino a codificare la terza o la quarta mano.

Intanto si rimane privi di tutto ciò che davvero regge le rappresentazioni e le atmosfere della Deledda: quella presa diretta con la materia – nel riscontro dei termini d'un mondo che allora davvero c'era – e insieme quella rara forza visionaria e trasfiguratrice, che chi non ce l'ha non se la può dare.

Sicché nella pagine di questi deleddiani senza la Deledda restano solo i sedimenti della maniera deleddiana; i sedimenti degli strumentini che lei usava, con una sua astuzia letteraria (perché non è vero che non ne possedesse). Strumentini letterari del suo tempo, o magari d'un tempo anteriore al suo, non di prima qualità, poco europei, non tanto capaci d'avvenire: è buffo ritrovarli – così datati, così anacronistici – a reggere inconsapevolmente scritture di oggi.

Ma qualcosa ancora più importante ci manca, che invece stava al centro del mondo di Grazia Deledda: quello che veniva detto senso del bene e del male. Costituiva il cardine su cui giravano le sue storie – il motore restando l'eros. A noi il senso del bene e del male manca, più o meno a tutti, temo: sarà appunto l'infame crisi di senso che siamo chiamati a vivere.

Non so se Attilio Momigliano abbia ragione quando a proposito di questo input morale della Deledda fa addirittura i nomi di Manzoni e di Dostoevskij: sono nomi

troppo grandi quasi per chiunque. Ma non mi convince neppure la confutazione formulata da Natalino Sapegno (al quale pure io personalmente devo molto) quando risolve in sapiente e ironica stroncatura la prefazione alla più autorevole raccolta dei massimi romanzi e delle novelle più apprezzate di Grazia Deledda. Non è vero che l'inquietudine morale della nostra scrittrice sia solo un dato d'atmosfera. È invece per lei un fatto radicale, un fatto capitale della vita: tanto che lei non lo distingue dalla vita; e con il suo metro qualifica tutte le vicende umane. Tanto che, per lei, quel fatto impegna la struttura – proprio la struttura – d'ogni rappresentazione.

Ecco la differenza di fondo tra Grazia Deledda e i deleddiani. Non solo: purtroppo, tra Grazia Deledda e tutti noi – per i quali il male spesso si riduce al male di vivere.

Resterebbe da indagare come prenda corpo letterario l'input morale di Grazia Deledda, anche in rapporto all'idea del destino – della libertà e delle responsabilità umane – incarnata nei suoi libri. E forse il discorso doveva cominciare di qui; ma io mi sono già mangiato molto più del mio tempo. E posso solo accennare a come nella Deledda il senso del bene e del male sia più che altro senso del male: stringente senso del male, del peccato. Nei suoi romanzi, nelle sue novelle il bene non viene rappresentato se non in negativo, non si mostra mai cosa sia. Mentre il male – il male che non è solo il male di vivere – ha contorni netti e nome preciso: preferibilmente il nome delle sue forme ritenute estreme. È, sicuramente, quest'azione umana e quest'altra, nella più vitale concretezza, con l'inseparabile dote di dolore: l'incesto di Elias, il sacrilegio di Prete Paulo (ma i temi dell'incesto e della relazione sessuale sacrilega tornano, occulti o espliciti, in non pochi racconti deleddiani).

Un male cui non risponde la grazia, sembra. Un male senza grazia; un male il cui vero castigo è l'espiazione. O forse il segno della grazia – non a caso nelle storie più belle, ne *La madre* e in *Elias Portolu* – è la morte sacrificale di un innocente, che sancisce consumata l'espiazione.

Se la grazia si manifesta in questo modo, il disegno delle responsabilità umane ha tratti corrispondenti. Il male è irresistibile? le volontà umane non gli si possono opporre? Spesso pare che sia così, nelle storie della Deledda; ma la conseguenza non è che gli umani sono incolpevoli. Al contrario: essi hanno colpa di tutto il loro male; e sono chiamati a risponderne per tutta la loro vita. Questa ambiguità, questa contraddizione, diventa un punto di forza di molte pagine deleddiane (Antonio Pigliaru mi aveva avvertito che si tratta d'una contraddizione tipicamente sarda. Che nella Deledda se ne ritrovano molte altre proprie dell'anima sarda: il fatalismo, l'egocentrismo, l'immanentismo, la schiavitù del passato...).

Basta, basta: l'ho fatta vergognosamente lunga. Sarà perché non avevo quasi mai parlato di Grazia Deledda, perché avevo pensato poche volte a lei; e adesso mi tocca farlo nella sua città.

Ed è ricordandomi del difficile rapporto fra lei e la sua città che mi viene da concludere. Come lei – ribelle, caparbia ragazza – infrangeva il divieto di scrivere che la sua città le intimava. E come scrivendo dava vita a rappresentazioni opposte alle aspettative – autoreferenziali e patriottiche – del senso comune dei sardi di allora.

È una piccola lezione? Mica tanto piccola, se si rivolge a un contesto – quello italiano odierno ma non solo – dove regola affannosa dello scrivere è solo inseguire il consenso.

Grazia Deledda scriveva non come volevano gli altri, ma come – misteriosamente – voleva lei; come voleva la sua vocazione. Come voleva il suo destino.

4.2.3. Grazia Deledda secondo Marcello Fois³⁹⁹

Il dibattito critico, soprattutto in Sardegna, intorno all'opera di Grazia Deledda è ormai, da tempo, relegato a una sorta di esegesi periferica. La Deledda, tuttavia, è autrice di contenuto e sostanza: si può sviscerarne i recessi del «non detto», ma bisogna sempre fare i conti con quanto dice effettivamente. Si può, cioè, continuare a pretendere che sia la Deledda a procedere verso il critico oppure, come sarebbe auspicabile, si deve fare in modo che sia finalmente il critico a procedere verso la Deledda. Le eccezioni a questo sistema, direi quasi a questa presbiopia che ci fa vedere male, malissimo, da vicino, sono pochissime, sicché a tutt'oggi sappiamo tutto, o moltissimo, della periferia deleddiana, dalla cucina alle pulsioni erotiche adolescenziali, e paradossalmente, sempre meno del centro, del nucleo, rappresentato dal corpus dei grandi romanzi. Che sono, appunto, contenuto e sostanza. E progetto. Per una imprecisa, e ampiamente studiata «sindrome del figlio cadetto» noi sardi abbiamo «subìto» il Nobel alla Deledda come fosse stato indebitamente sottratto a una qualche vicenda culturale comunque più ampia, degna e rappresentativa della nostra. La sindrome ridimensionante dell'impatto deleddiano, così diffusa nonostante il presunto attuale rinascimento delle patrie lettere, dunque, ha come espressione principale la necessità di giustificazione. Questo è un processo che collega a doppio filo il fatto letterario con la coscienza di popolo e quindi, a ben guardare, potrebbe sembrare un segno di benessere di una società che non ha, per una volta, «dissipato i suoi poeti». Se non fosse, appunto, che la Deledda è stata sempre relegata, tranne rare eccezioni, a rappresentazioni «in levare», mai «in battere». Se si chiude la Deledda dentro all'ovile del folklorico; se la si relega al compito di mera rappresentazione di

³⁹⁹Fois, M., *In Sardegna non c'è il mare*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 80-93.

una cultura altra, esotica e curiosa; se la si dilapida in quelli che George Steiner ha definito «queruli echi» di studi accademici di nessun conto e nessun peso; ebbene, si sta facendo molto di più che «dissiparla», la si sta, semplicemente, incontrovertibilmente, rimuovendo. E allora proviamo a partire proprio dal senso di «appropriazione indebita» che il peso internazionale della Deledda ci fa ancora subire. Partiamo, cioè, dal rapporto esistente tra quello che siamo e quello che ci piacerebbe essere. In questo senso la letteratura ha il compito sociale di proporre modelli qualche volta di costruire specchi. Ecco: davanti allo specchio noi sardi facciamo le smorfie. Non c'è immagine, per quanto nitida sia, che riesca a rappresentarci degnamente. La Deledda è uno specchio nitidissimo. Possiamo distrarci con gli arzigogoli della cornice, ma non possiamo sottrarci al riflesso impietoso della sua scrittura. E già dire «scrittura» significa ammettere un problema, denunciare un colpevole. Perché, a stringere, il peccato vero della Deledda è stato «scrivere». È stato, cioè, contravvenire alla regola «non scritta» che governa una società orale come quella in cui è venuta al mondo *Grassiedda*: rendere permanente ciò che è immensamente modificabile, rendere apodittico l'ipotetico... In pratica, fare il punto, mettere i remi in barca. Trasformare quelle smorfie davanti allo specchio in uno sguardo serissimo. Avere un progetto manzoniano: quello di fare la letteratura in Sardegna. Per quanto la si voglia rimuovere, Grazia Deledda ha selezionato, conservato e messo in opera patrimoni narrativi che sono soprattutto materiali della nostra coscienza collettiva. In una stagione di imitatori, lei ha proposto un modello interno, originale nel senso assoluto del termine, quindi decisamente radicale. Un modello onesto: la Deledda dimostra quanta distanza ci sia tra uno scrittore onesto e un onesto scrittore. E solo chi ne vuole ridimensionare l'importanza tende a favorire la seconda definizione contro la prima. Quando uno scrittore ha un progetto chiaro, un materiale narrativo per portarlo avanti,

la scrittura per nobilitarlo, allora è uno scrittore onesto. Le conquiste della «racchiotta nuorese» che si era convinta di poter essere scrittrice ci sembrano, oggi, roba da poco, come da poco, a studenti distratti e insegnanti superficiali, sembra la conquista di una lingua letteraria. Eppure senza un referente non c'è nemmeno la possibilità di un rifiuto. Tutti quelli che storcono il naso per la vecchia Deledda o per l'obsoleto Manzoni, possono farlo perché loro ci sono stati. La Deledda ha prodotto il modello di romanzo in Sardegna. Quei panni che Don Lisander aveva lavato in Arno per tutti gli italiani dopo di lui, la Deledda li ha lavati a Istituta per tutti i sardi, e non solo, dopo di lei. Questo è un fatto. Accademici accorti vi diranno che molto c'è stato prima di *Grassiedda* e certo non si può dargli torto, segnali di chirografia hanno prodotta nella Sardegna spagnola del Settecento persino poemetti sull'allevamento dei bachi da seta, ma senza un reale impatto nella scrittura successiva. Gareggiare ad anticipare la data di nascita di una letteratura scritta con campioni di questo tipo, è destinato a rappresentare un mero esercizio accademico, seppur degnissimo. Nella catena della letteratura ci sono gli operai e gli architetti, ma non si possono ignorare gli architetti. Certo il processo verso una scrittura letteraria in Sardegna è stato un processo graduale, ma dalla Deledda in poi il processo si è trasformato in modello. Da azione *in fieri* a dato di fatto. Lo studioso locale, l'accademico di provincia, non ama dover subire la primogenitura di un format tanto efficace. Nella Sardegna delle Sardegne ogni Accademia vuole il suo primato. Eppure, nonostante i bachi da seta, il primato della forma romanzo, modernamente intesa, resta a Nuoro. Per fatti, per importanza. Per contenuto e per sostanza.

E allora tutto dipende da quel pretendere dei critici che sia la Deledda ad andare verso di loro e non che siano loro, come dev'essere ad andare verso la Deledda. I lettori nel mondo hanno da tempo risolto questo paradosso, noi sardi ancora subiamo

quasi con fastidio un patrimonio letterario, e conseguente lascito, immensi. Questo fastidio è il sintomo di un destino ormai endemizzato di servitù. Destino di servitù che, a tutti i livelli, quello falsamente identitario delle accademie locali non ultimo, ha prodotto e favorito un comodo «sguardo colonizzato». Dichiarare che la Deledda ha usurpato un Nobel che sarebbe andato più degnamente ad altri, per esempio, significa ridurre non tanto la portata della Deledda come scrittrice quanto la portata di noi sardi come popolo, perché la Deledda e i sardi, nel mondo, sono inseparabili. E perché l'idea di Sardegna con cui dobbiamo fare i conti è quella sintetizzata e costruita progettualmente dalla Deledda. Prima di lei lo sguardo era eteronomo. Enrico Costa, per esempio. Scrittore talentuoso, ma con impeto «turistico» decisamente superiore all'impegno stilistico. Costa è un promotore locale, un cicerone, un turista a casa sua. Si pone il problema del tempo, ma risolve quello dello spazio: la Barbagia di rocce e querce; la Gallura di stazzi e macchia; il Sinis di paludi e giunchi. Fine. Le vite brevi o lunghe di banditi feroci sono ricacciate nello sfondo con la freddezza di un baedeker, troppo impegnato a penetrare il mistero della curiosità antropologica. Digressioni, usi e costumi. Tutto l'apparato di chi ha deciso di «raccontare» ad altri. Un percorso di sola andata dalla Sardegna al Continente. Come un prodotto addomesticato costruito per l'esportazione. Quando la Deledda si affaccia sulla scena letteraria, lo fa convinta di dover essere scrittrice, incapace di fare considerazioni turistiche, al contrario di Costa, gioca la carta del «locale». Mentre Costa continentalizza la Sardegna, la Deledda decide di sardizzare il Continente. Mentre Costa la imbelletta per gli altri, la Deledda la mette di fronte a se stessa. I vezzeggiativi di Costa – casetta, finestrella, paesino, laghetto – spariscono totalmente dal linguaggio deleddiano. A *Grassiedda* quei vezzeggiativi sembrano diminutivi. E quando si progetta di fondare un modello non bisogna volare basso. È *barbaricina* e *barrosa*. Nel 1926 in Nobel della Deledda è

un Nobel ai Sardi, che prima, semplicemente, non esistevano. Questo non vuol dire che non ci fossimo, ma se non si tiene conto dell'impatto globale che questo premio ha comportato non si capisce il peso del modello deleddiano. Il successo di pubblico, le traduzioni, il Nobel, producono nel mondo l'esplosione, la moltiplicazione, di un'idea di Sardegna. Ma dove l'impatto è terribile è all'interno stesso dell'isola. In quel momento stesso si ha coscienza che il modello di «riappropriazione» della Deledda è diventato un progetto di manzoniano riferimento. Ai sardi diventa chiaro che la Sardegna letteraria è diventata più piccola della Sardegna geografica. C'è la Sardegna-Sardegna, il resto è abitato dai turisti, sardi senza pedigree.

Allora è qui che si ricomincia: dall'idea di Sardegna- Sardegna che ha prodotto sardi doc e sardi così così. Dall'imbellezzarsi per gli altri all'imbellezzarsi per se stessi: Enrico Costa uscito dalla porta rientra dalla finestra, perché se la discussione verte sul valore intrinseco della scrittura della Deledda, sul modello che lei ha proposto non c'è dibattito. E quindi al turista continentale si è aggiunto, letterariamente e antropologicamente parlando, il turista sardo, dove per sardo si specifichi «sardo e basta», molto diverso, molto meno verace del «sardo- sardo». La Deledda, dunque, ha prodotto un sistema di comunicazione che vale per l'esterno e per l'interno. Ha convinto tutti, ma ufficialmente non piace a nessuno. Ha prodotto un modello letterario a cui nessuno dopo di lei, senza eccezioni ha potuto sottrarsi. Senza eccezioni. Perché persino chi si gloria di non averla letta, ma si picca di essere scrittore, ed essere scrittore in Sardegna, l'ha in qualche modo desunta da altri che l'avevano letta bene. Giuseppe Dessì, Gavino Ledda, Sergio Atzeni, sono autori agli antipodi che con la Deledda francamente hanno dovuto fare i conti, ne hanno accolto le specialità di scrittura dall'interno, perché, pur nelle reciproche enormi differenze, sono stati costretti a partire almeno da due specificità primarie: la base antropologica e

la geografia fantastica. Anche se il dato comune, a prescindere, sta proprio nel processo di deleddizzazione che è insito nella stessa decisione di fare romanzo in Sardegna. Dessì, che pure notoriamente si era accreditato un autore «continentale», che significava grande chef sardo di cucina internazionale, ancora nel 1961 nel *Disertore* non può prescindere della lezione deleddiana e lo ammette. Ma più recentemente ancora *Padre padrone* poggia solidamente le sue basi sul sostrato antropologizzato costruito, e reso letterario, dalla scrittrice nuorese. E Atzeni, per via diretta o attraverso Francesco Masala, in pieni anni novanta, nel *Figlio di Bakunin* riprende, quasi anastaticamente, la tendenza della Deledda a costruire storie attraverso le Geografie, ma soprattutto a costruire protagonisti invisibili, ma sostanziali, resi corporei, dalla pasta della «diceria». Persino Salvatore Satta, a torto, ritenuto l'anti Deledda, per mutare la «grande madre», nell'immenso *Giorno del giudizio*, ha dovuto invitare la sua dirimpettaia ad accomodarsi sul lettino dello psicoanalista.

Ma anche l'ultima generazione di autori sardi ha trovato linfa vitale nel sistema romanzo messo a punto nella casa di San Pietro: in quella sua particolarissima commistione di realismo antropologico, verismo, e persino di letteratura di genere; in quella sua particolare lingua locale in salsa accademica, quasi un dialetto nel senso etimologico del termine, prodotto dalla mescolanza di alto e basso, tra lingua identitaria e lingua di comunicazione; in quella sua tendenza a costruire «macondi», luoghi che ricalcano i luoghi senza l'obbligo della precisione topografica. Per questo Fraus, Arasolé, Oropische, Abinei, Nulla, Nuraiò, non sono solo luoghi, sono suoni di luoghi immensamente locali e immensamente universali. Sono anch'essi brevetti della Deledda.

L'Edera, dunque. Come paradigma e come vademecum. Innanzitutto il titolo, che è una metafora, ma anche una dichiarazione d'intenti: prolusione del narratore, ma

anche colleganza con la tradizione della prosa europea. Quasi che Henry Fielding in testa al *Tom Jones* chiamava rifiutare il concetto di narratore padrone per abbracciare quello di narratore servo. Da sempre, chi narra, nell'esercizio del «e poi», scende dal trono del letterato per elevarsi al livello di cantastorie. Il che significa fare un contratto col padrone lettore. Per la Deledda quel contratto sta nel titolo: *L'Edera*, la storia di un attaccamento totale, semplicemente.

L'Edera, dunque: c'è una donna innamorata da sempre; e poi c'è un uomo disperato; e poi c'è un vecchio avaro; e poi c'è un patrimonio conteso. Ma sopra ogni altra cosa c'è una promessa e un tempo irredimibile. Questo è quanto c'è.

Ma *L'Edera* comincia con una sparizione. Anzi, con due: la prima è la scomparsa del figlio adolescente di Santus, pastore, «se n'è andato in giro per il mondo»; la seconda è la scomparsa della gloria dei Decherchi come *conditio sine qua non*: senza questa contingenza, infatti, non ci sarebbe motivo di raccontare la storia. Se per caso ci venisse la tentazione di definire queste condizioni di base ovvietà, si tratta di ovvietà apparenti perché sono le basi su cui si sviluppa non solo *L'Edera*, ma l'intero sistema deleddiano.

La Barbagia alla fine dell'ottocento rappresenta per la Sardegna il fulcro di una contraddizione che, sul piano intellettuale, innesca un involontario circolo virtuoso. Quello che è stato definito un provincialismo illuminato, frutto di radicamento e, contemporaneamente, disposizione verso l'esterno. Gli antropologi parlerebbero di «arretratezza positiva». La Deledda in questa rappresentazione fa la parte di colei che inghiotte e metabolizza la letteratura senza il filtro della cosiddetta civiltà delle lettere. Legge tutto *Grassiedda*, vorace come una termite. Poi scrive, non ha un modello, o meglio ne ha tanti, troppi. Ma ha storie da raccontare, molte di queste le ha sentite e

risentite davanti al focolare. Capisce qualcosa che gli scrittori sardi prima di lei non avevano capito: non c'è motivo di giustificare la propria presenza nel mondo; e poi capisce che il cortile di casa è l'unica possibilità che ha per diventare una scrittrice universale. Ha letto di servi della gleba nella steppa, ha letto di cucitrici tistiche a Parigi, ha letto di pescatori siciliani, di pastori provenzali, di trovatelle nella campagna inglese, di fantasmi scozzesi, di toreri spagnoli. Ha letto e pianto, ha capito che sotto alle storie c'è quello che da sempre ci raccontiamo e che un luogo non è nient'altro che un nuovo vestito, ma che, sotto di esso, vive, pulsante, il corpo, l'anatomia del racconto. Quello che ne viene fuori è un prodotto assolutamente particolare, persino venato di esotismo, ma, allo stesso tempo, assolutamente innestato con l'elaborazione della prosa a lei contemporanea.

Così già nell'incipit dell' *Edera* gli elementi fondamentali dell'impianto deleddiano ci sono tutti. Nessuna presentazione, nessuna giustificazione, la storia inizia *in medias res*, dal cortile di casa, appunto. Sabato, vigilia della festa di San Basilio. Un posto del mondo: Barunei, che nella Sardegna fisica sarebbe Baunei, nella Sardegna politica sarebbe il distretto elettorale dell'Ogliastra, ma nella Sardegna letteraria è solo un posto al centro di una storia dove quella R che separa la realtà dalla finzione è la chiave che apre il cortile di Decherchi al mondo.

È vigilia di festa, dunque; come il Sabato del Villaggio di lontano arrivano le note di una hit del tempo, è *Va' pensiero* di Verdi. E questo è quanto dobbiamo sapere: c'è l'edera, che è pianta ma è anche immagine, figura dell'attaccamento cieco; e poi? C'è la magia dello spazio fantastico ma non l'esternazione del luogo fantastico; e poi? C'è la scoperta progressiva di Annesa attraverso i padroni di casa Don Simone ottuagenario e Donna Rachele, come se i vecchi Decherchi invitandoci a mangiare trote fritte a casa loro ci conducessero al cospetto di quella che è serva nella vita ma è

anche regina del racconto; e poi? C'è Paulu, l'oggetto del desiderio, coraggioso e vigliacco, ma di lui, per ora, si parla soltanto, ne parla il vecchio padre, ne parla la madre, ne parla la figlioletta, in una sorta di evocazione testimoniale che deve prepararne l'epifania; e poi? C'è il vecchio Zua angelo e diavolo, vecchio e bambino, complesso e primordiale.

Ecco la Deledda e i suoi massimi sistemi.

Ecco l'impianto, il terreno su cui l'edera deve crescere. La vicenda procede per silenzi, come nel più classico dei sistemi a scatole cinesi. Annesa e Paulu avanzano l'uno verso l'altra, ma percorrendo due strade diametralmente opposte: lui, Paulu, quasi una forma evoluta di rustico mitteleuropeo, mettendo in gioco la sua stessa vita, dubitando sempre, attraversando la Storia come un rio di campagna scrosciante nella stagione delle piogge e dimesso, solo un filo, durante la stagione di secca; lei, Annesa, una versione incupita dell'eroina classica, una Medea senza prole, fonte carsica, che sempre rimugina, che sempre dialoga con l'altra sé.

Ma se Paulu è un eroe moderno, quindi antieroe, è, allo stesso tempo, rappresentante di una genetica locale, primordiale, direi quasi specifica di maschio barbaricino. Di maschio allevato da femmine e circondato da femmine che esercitano dimesse la loro autorità assoluta. E tuttavia nel gioco di tensioni che devono mettere in crisi un personaggio ben scritto, Paulu arriva stemperato da qualunque sapore «locale». Rappresenta cioè quella nuova forma di individuo «fra due mondi» che la certezza dell'altrove, la coscienza, anche politica, di far parte di una nazione più ampia stava creando nella Sardegna interna negli albori del novecento. Paulu rappresenta una promozione agognata, indossa «abiti civili», ha conoscenza del mondo. La Deledda fa agire il suo personaggio in questa doppiezza, in questo suo essere assolutamente

«autoctono» e assolutamente «forestiero», primordiale e moderno. Paulu è un personaggio in transito: perché padre e figlio di Don Sebastiano Sanna Carboni. Perché Salvatore Satta è dovuto partire dal paradigma per declinare il verbo. Paulu, che è l'evoluzione di Don Sebastiano, quindi figlio anagrafico, è il suo padre letterario. Sarebbe a dire che attraverso Paulu come reazione Satta ha potuto elaborare, quasi due lustri dopo, Don Sebastiano come causa.

E Annesa? È una *dark lady*. E non sarebbe illecito considerarla tale. Anche Lady Macbeth lo è stata, ma tra la Sardegna deleddiana e la Scozia shakespeariana c'è di mezzo Dostoevskij. Annesa commissiona a se stessa l'atto criminoso. Non si nasconde dietro le spalle larghe del suo uomo. Annesa e Annesa lottano costantemente per rimettere a posto un mondo ribaltato. La Deledda a questo punto potrebbe optare per l'eroina positiva e invece sceglie la strada dell'autenticità. Il bozzetto arcadico delinquenziale, l'assetto bidimensionale, messo a punto da Enrico Costa, qui frana definitivamente: Annesa non può evitare di seguire il suo destino, semplicemente, realisticamente. E il suo destino è il destino di una assassina.

Grazia Deledda inaugura in Sardegna la tradizione del personaggio problematico, ma, soprattutto, inaugura la stagione del personaggio problematico che permette allo scrittore di rappresentarlo. È la concessione di questa autorizzazione il livello da cui non si può più tornare indietro. Il punto di non ritorno. Questa precisa caratteristica, cioè, di partire dalla specificità genetico-antropologica del personaggio, per dipanare il bandolo di una storia mai lineare, diventa, per tutta l'elaborazione futura, anche in Sardegna, lo spartiacque fra un autore – uno scrittore – e un erudito locale: uno che scrive. Perché è solo attraverso questo rispetto per la specificità «locale», solo attraverso questo continuo dissidio tra mondo del narratore , che è

quello reale, e mondo del personaggio, che è «scimmia del reale», può avvenire il miracolo del raccontare... Per lettori a tutte le latitudini.

Ma ancora si combatte con lo sguardo colonizzato e ancora facciamo smorfie davanti allo specchio, allo spettacolo asservito *L'orgoglio degli Amberson* sembra una straordinaria saga familiare, *L'Edera* invece un romanzetto di una scrittrice a cui hanno regalato un Nobel.

Avere elaborato e imposto un'idea di Sardegna, aver inchiodato a uno specchio infrangibile davanti alla nostra faccia, è quanto ancora non si riesce a perdonare alla Deledda. Anche se lei del nostro perdono non ne ha bisogno.

4.2.4. Giorgio Todde: intervento al convegno *Il fantasma di Grazia*⁴⁰⁰

–Essere sardi e scrivere in Sardegna è un po’ come essere cattolici in Italia...anche chi non l’ha o ha letto pochissimo come me, io devo confessare di aver letto pochissimo e anche tardivamente la Deledda, in qualche modo sono convinto che abbia fatto parte del mio nutrimento e di averne assorbito qualcosa. E per conseguenza ho pensato se c’è stato un movimento, una piccola “guerra di liberazione” della Deledda nella letteratura sarda.

Gli epigoni, (la parola epigono significa “coloro che vengono dopo”), tutti noi che siamo venuti dopo abbiamo sofferto come lettori o come scrittori di una sorta di sindrome di “epigonite” o di “epigonosi”, non so bene come si possa dire, comunque ne abbiamo sofferto in diverse misure. Chi viene dopo, il figlio, tutti noi sappiamo la complessità, tutti noi abbiamo l’hobby della psichiatria, la pratichiamo tutti i giorni nei confronti dei nostri simili, meno nei nostri, nel rapporto genitori-figli ci si rende conto della complessità del rapporto.

Il rapporto maestri-allievi è forse probabilmente più complesso. È opinione diffusa che c’è stato un momento in cui la letteratura sarda si è in qualche modo liberata dell’influenza deleddiana. La mia personale opinione è che per individuarne dei nomi o un periodo è complicato; però c’è stato un momento, gli anni in cui scrisse Sergio Atzeni, il quale, nonostante tutto anche lui come Satta, era un ammiratore di *Cosima*.

⁴⁰⁰ Giorgio Todde partecipa al convegno di studi intitolato *Il fantasma di Grazia. I narratori parlano di Grazia Deledda*, ma la sua esposizione non è poi presente negli atti già citati. Grazie alla gentile concessione dell’ISRE ho potuto trascrivere la registrazione di questo intervento che riporto sopra.

Io quindi più che approfondire l'argomento (perché non credo di averne i mezzi), ho sempre però individuato nella nostra piccola o grande storia della letteratura due grandissimi filoni che sono quelli della saggistica e quello della narrativa e in certi momenti ho visto un intreccio tra i due filoni; non sono mai riuscito personalmente a trovare un collegamento diretto fra Satta e la Deledda perché lì ho sempre visto proprio un processo psichiatrico di abolizione fisica della scrittura della Deledda.

Non mai riuscito a trovare un nesso, un'influenza deleddiana nella scrittura di Lussu, e man mano che ci si allontana anche dal genere narrativo, per arrivare a quelle piccole perle che sono gli ultimi due volumi di Pintor, anche lì trovo che ci sia un'assoluta liberazione dall'influenza deleddiana.

Credo poi che se esistono epigoni, figli, che hanno avuto un'evoluzione, credo che Marcello Fois sia uno di questi, credo che Marcello abbia un aperto riconoscimento della sua filiazione; non vorrei neppure dimenticare il "fantasma" del citato Giulio Angioni, che credo abbia subito, sofferto, un lungo processo di liberazione: non vedo neanche in trasparenza la presenza della Deledda in Mannuzzu. Niffoi ha costituito per me uno scoglio perché l'influenza deleddiana, la nutrizione deleddiana è molto mascherata dal linguaggio. Il momento del distacco è avvenuto con Sergio Atzeni, anche se c'è una bellissima novella in cui il riferimento deleddiano è evidente.

Anna Dolfi, moderatrice del convegno rivolge una domanda provocatoria a tutti gli scrittori presenti al convegno:

– Dei libri come quelli che scrive Niffoi, come quelli che scrive Marcello Fois, non avrebbero potuto ottenere quell'adesione che ottengono oggi; quei libri ci

riportano ad una tipologia di Sardegna che è abbastanza vicina a quella deleddiana cioè ad una Sardegna barbarica, di violenza, di delitto, di crimine ecc...Quindi per me è quasi più interessante dato per scontato che la distanza io la vedo da subito necessaria perché bisogna uccidere i padri, le madri o i maestri, ma anche perché mi pare che il modello deleddiano era nato in un certo contesto, ed era destinato ad essere storicizzato e a non potere lasciare tracce troppo visibili in una narrativa che si voleva europea...ma ora paradossalmente si ritorna alla regione. Quindi, perché si torna o si dà l'impressione di tornare o alcuni danno l'impressione di tornare a un mondo deleddiano?

Ecco la risposta di Giorgio Todde.

–Io penso di poter provare a rispondere per Marcello Fois più che per Salvatore; credo che Marcello non se ne sia mai allontanato del tutto, credo che Marcello sia un'evoluzione nobile, non tardiva, credo sia una sorta di “Deledda moderna”, anche se non si può dire, credo che è uno che se ne è nutrito, abbia perfettamente compreso al contrario di me che sono nato, cresciuto ed educato in altri modi.

Possibile invece concordare sull'ipotesi che la Deledda abbia letteralmente creato una forma originale di romanzo popolare capace di contenere contemporaneamente “l'alto e il basso” e di rispondere a esigenze differenti dello spirito del lettore di ogni tempo e luogo. Questa indefinibile capacità di imprimere alla narrazione una direzione, un ritmo, e una forza universalmente percepiti, costituisce la capacità primaria e “congenitamente” presente nella Deledda a partire da un'istintività originale che seppur nutrita di letture assimilate come modelli a tratti perfino riconoscibili tra le righe o nei personaggi, è forse l'energia principale che sostiene il suo vigoroso e instancabile motore narrativo⁴⁰¹.

⁴⁰¹Quest'ultima affermazione è tratta dalla prefazione al romanzo *Nostalgie*, Nuoro, Ilisso, 2007, p.16.

Dalle opinioni di questi scrittori è evidente che la presenza di Grazia Deledda nella letteratura sarda è ancora forte. Fa discutere e parlare di sé, ottiene consensi o viene criticata ma in ogni caso come scrive Marcello Fois «per quanto la si voglia rimuovere, Grazia Deledda ha selezionato, conservato e messo in opera patrimoni narrativi che sono soprattutto materiali della nostra coscienza collettiva. In una stagione di imitatori, lei ha proposto un modello interno, originale nel senso assoluto del termine, quindi decisamente radicale. La Deledda ha prodotto il modello di romanzo in Sardegna». In linea con questa affermazione, Giulio Angioni aggiunge che «così bene le è riuscita la costruzione di una sua Sardegna soprattutto per i non sardi, che ancor oggi chi narra di Sardegna deve in qualche modo fare i conti con lei». Salvatore Mannuzzu, ne prende le distanze (non si considera un “deleddiano”) ma allo stesso tempo, si identifica nell’obiettivo finale: parlare delle “cose” di Sardegna è una necessità: «fino a ieri, per i sardi la Sardegna era il mondo: quel che succedeva – o non succedeva – in Sardegna, su connottu, per i sardi era la storia del mondo – l’immobile storia del mondo. Questo fa parte della nostra eredità».

Infine Giorgio Todde, pur ammettendo di non conoscere a fondo l’opera deleddiana, è convinto che in qualche modo Deledda abbia fatto parte del suo “nutrimento” di scrittore e crede di averne assorbito qualcosa. Probabilmente l’analisi di Fois, è quella che si avvicina alla realtà: nonostante si cerchi di allontanarsi dal modello che Grazia Deledda aveva messo a punto, l’ultima generazione di autori sardi ha trovato linfa vitale proprio in quel sistema di romanzo o di racconto creato dall’autrice nuorese. La potente commistione di realismo antropologico, verismo, e persino di letteratura di genere e quella tendenza a costruire luoghi che ricalcano i luoghi senza l’obbligo della precisione topografica. Per questa ragione «Fraus, Arasolé, Oropische, Abinei, Nulla, Nuraiò, non sono solo luoghi, sono suoni di luoghi

immensamente locali e immensamente universali. Sono anch'essi brevetti della Deledda».

4.3. Grazia Deledda in Spagna⁴⁰²

Lo stato degli studi di Grazia Deledda in Spagna risulta a tutt'oggi piuttosto lacunoso, pertanto avvicinarsi al tema della circolazione delle sue opere, così come più in generale alla cosiddetta "fortuna" spagnola della nostra scrittrice, è assai arduo.

Infatti, mentre in altri paesi europei e non lo studio dell'opera deleddiana si avvale di numerose monografie, saggi e articoli di riviste, per quanto riguarda la Spagna, come sottolineò proprio in occasione di uno dei convegni dedicati alla scrittrice nuorese Ángel Chiclana⁴⁰³, il discorso sulla diffusione delle opere di Deledda in Spagna è «un tema difficile da essere studiato per la scarsità di dati esistenti nelle biblioteche e nelle emeroteche spagnole⁴⁰⁴».

Ho dunque intrapreso la mia ricerca consapevole delle difficoltà che avrei dovuto affrontare, iniziando dalle biblioteche di Granada, la città dove studio.

Purtroppo ho immediatamente constatato che dal catalogo di ateneo risultavano essere possedute solo quattro copie dei romanzi della nostra scrittrice, di cui tre in traduzione (due ristampe di *Cósima* ed una di *Cuentos de Cerdeña, Racconti di Sardegna*), e soltanto uno in lingua originale (*L'Edera*, ristampa del 1978).

La seconda fase del mio studio è consistita nel tentativo di trovare all'interno di riviste letterarie spagnole (indirizzando la mia attenzione soprattutto agli anni vicini all'assegnazione del Nobel) accenni dell'opera della scrittrice nuorese.

⁴⁰² Ci è parso opportuno riportare i dati dello studio che ho effettuato qualche anno fa, sulla fortuna di Deledda in Spagna, uscito all'interno del volume *Chi ha paura di Grazia Deledda*, (a cura di Farnetti, M.), Roma, Iacobelli Srl, pp. 116-128.

⁴⁰³ Chiclana, A., «Grazia Deledda in Spagna» in AA.VV. *Grazia Deledda nella cultura...* op. cit., pp. 343-346.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 343.

Dei documenti da me esaminati pochissimi accennavano all'opera della nostra scrittrice e non si potevano pertanto considerare come strumenti adatti per un'adeguata lettura critica⁴⁰⁵.

Ho pensato quindi di rivolgere il mio studio in altra direzione, andando cioè a cercare riferimenti specifici alla diffusione di Deledda in Spagna partendo dalla consultazione dei precedenti *Atti di convegni* dedicati alla scrittrice (1974, 1986, 1987, 1996).

Ho così trovato tre articoli che riguardavano l'argomento che mi interessava: il primo appartiene a uno dei principali traduttori dell'opera della Deledda in Spagna, José Miguel Velloso⁴⁰⁶; gli altri due fanno parte del convegno del 1986 (organizzato in occasione del cinquantenario della morte della scrittrice) e sono di Franco Meregalli⁴⁰⁷ e del già citato Ángel Chiclana.

La lettura e il confronto di questi articoli mi ha permesso di tracciare un quadro, seppure piuttosto sommario, della storia della diffusione dell'opera di Grazia Deledda in Spagna.

⁴⁰⁵Gli articoli che contengono informazioni su Deledda sono tre: il primo uscito nel periodico *La Biblioteca* nel 1903 dove la Deledda iniziò a pubblicare diversi racconti. Per presentare «nuestra distinguidísima colaboradora», il giornale traduce un articolo della rivista letteraria *Fanfulla della domenica* che riporta le opinioni di diversi periodici europei tra i quali il tedesco *Fremdem Zungen* secondo il quale Grazia Deledda grazie ai suoi lavori «ha conquistado un buen puesto en la literatura internacional». Si rimanda poi alla lettura di un contributo della rivista *La Epoca* pubblicato nello stesso anno e scritto da Ángel Guerra che è, purtroppo, irreperibile ma che a quanto si riferisce ne *La Biblioteca*, metteva in risalto «las singulares dotes del ingenio de Grazia Deledda, haciendo resaltar muy particularmente su vigor descriptivo en la pintura de los tipos sardos colocados en su ambiente, la expresión sincera de las pasiones de los isleños, y cómo por todas estas cualidades, la genial escritora ha sido comparada, no sin algún fundamento, con Máximo Gorky».

Il terzo ed ultimo articolo scritto da Juan Chabas nel 1927 nella rivista *La gaceta literaria* si intitola «Escritoras de Italia». Si parla di una consistente generazione di scrittrici: Matilde Serao, Clara Tartufari, Annie Vivanti, Amalia Guglielminetti, Margarita Sarfatti e Grazia Deledda. Ad ognuna viene dedicata qualche riga dove dopo una nota biobibliografica si esprime anche qualche giudizio critico. Per quanto riguarda la Deledda, l'autore dell'articolo non accenna all'attribuzione recentissima del Nobel e curiosamente definisce le novelle «sus mejores obras».

⁴⁰⁶Velloso, J. M., «Grazia Deledda en experiencia personal», in AA.VV. *Convegno nazionale...*, op. cit., pp. 529-534.

⁴⁰⁷*Ivi*, pp. 333-335.

Vorrei iniziare a parlare dell'articolo di Franco Meregalli, nel quale si rimanda a due interventi basilari per seguire il percorso “cronologico” della circolazione delle opere deleddiane in Spagna. Il primo è quello di Joaquín Arce⁴⁰⁸, pubblicato nel 1951 nella rivista *Ichnusa*⁴⁰⁹. Lo studioso faceva un bilancio della presenza della nostra scrittrice in Spagna agli inizi degli anni '50 con queste parole:

La fortuna di Grazia Deledda nella Spagna non è scarsa, almeno per quello che si riferisce al gran pubblico che oggi può ricorrere a un numero non indifferente di traduzioni. Non possiamo dire lo stesso dal punto di vista critico giacché, per quanto mi risulta, non credo esista alcun saggio sulla grande scrittrice sarda all'infuori di alcune note introduttive alle traduzioni, le quali note non costituiscono certo un contributo critico adeguato e definitivo⁴¹⁰.

Arce affermava inoltre che Deledda in Spagna fu tradotta prestissimo: già nel 1906 si pubblicava *Cenizas*, versione spagnola di *Cenere*, uscito in Italia appena tre anni prima. Fino al 1926, anno del Nobel, erano stati tradotti altri sei volumi, *El camino del mal* (1910), *Después del divorcio* (1914), *Elías Portolu* (1920), *El camino del mal* (ristampa, 1922), *La niña robada y La vuelta del hijo* (1922), *Mariana Sirca* (1922). Secondo Arce, la Deledda iniziò a riscuotere un nuovo successo a partire dall'anno della sua morte (1936), che fra l'altro coincise con l'inizio della guerra civile spagnola; nel 1951 gli spagnoli erano in possesso di diciotto traduzioni dei trentacinque romanzi della scrittrice di Nuoro, di cui forniva l'elenco.

⁴⁰⁸Docente ordinario di letteratura italiana presso l'Università di Madrid che visse alcuni anni a Cagliari, autore dell'importante volume *España en Cerdeña*.

⁴⁰⁹Arce, J., «Grazia Deledda in Spagna», in *Ichnusa*, VII, 1951, pp.72- 73.

⁴¹⁰*Ivi*, p.72.

Dopo cinque anni, nel 1955, lo studioso aggiornava l'elenco delle traduzioni in Spagna⁴¹¹ della nostra scrittrice, mettendo in risalto l'uscita all'interno di una collana della casa editrice madrileña *Aguilar* dedicata ai premi Nobel, di un corposo volume (1143 pagine) nel quale erano state scelte e pubblicate le traduzioni di *Cenere*, *Elias Portolu*, *Canne al vento*, *Chiaroscuro*, *L'edera*, *La madre*, *Il segreto dell'uomo solitario*, *Annalena Bilsini*, tradotte da José Miguel Velloso.

Proprio quest'ultimo partecipò al primo dei convegni organizzato in onore della Deledda tenutosi a Nuoro nel 1972. Nel suo intervento dal titolo *Grazia Deledda: en experiencia personal*, Velloso si definiva «un traductor, las más de las veces por necesidad, que ha tenido, eso sí, la fortuna de traducir algunas cosas que le han interesado y entre ellas, sin duda alguna, la obra de Grazia Deledda⁴¹²».

Scrittore e traduttore esperto⁴¹³, Velloso raccontava con trasporto la sua esperienza personale con i testi deleddiani, definendo il mondo raccontato dalla scrittrice nuorese «fresco y vital, descrito con precisión de máquina fotográfica⁴¹⁴».

Secondo il traduttore le migliori opere di Deledda erano senza dubbio quelle che avevano come grande protagonista la Sardegna, terra che Velloso affermava di aver conosciuto grazie alle descrizioni di colori e profumi contenute nei romanzi della scrittrice nuorese. In ultima analisi raccontava le difficoltà tecniche che dovette affrontare per tradurre allo spagnolo parole apparentemente quotidiane (come ad esempio i nomi di piante o di oggetti), che nei testi deleddiani possiedono però una

⁴¹¹Arce, J., «Un importante contributo alle traduzioni della Deledda in Spagna», in *Nuovo bollettino bibliografico sardo*, IV, 1955, pp. 34-36.

⁴¹²Velloso, J. M. *Grazia Deledda en experiencia...*, op. cit., p. 531.

⁴¹³Precedentemente aveva tradotto altri grandi autori della nostra letteratura come Pirandello, Svevo e Papini e si era addirittura cimentato nella revisione di una ormai antica traduzione de *I Promessi Sposi*.

⁴¹⁴Velloso, J. M. *Grazia Deledda en experiencia...*, op. cit., p. 530.

carica semantica fortissima e costituiscono una delle principali caratteristiche della narrativa della scrittrice di Nuoro.

Per quanto riguarda la fortuna della nostra scrittrice in Spagna, Velloso riferiva di una risposta piuttosto positiva del pubblico spagnolo fino agli anni '50, ma con rammarico però ammetteva che negli ultimi anni (parliamo degli anni '70 del secolo scorso) l'opera della nostra scrittrice era stata accompagnata da un certo disinteresse. Tentava di ricercarne le cause (la Deledda non è mai stata una scrittrice che aveva come scopo la denuncia sociale o che proponeva altri temi per così dire "accattivanti") e ne prospettava poi un nuovo successo nel futuro:

(...) la obra de la Deledda permanecerá como ejemplo de realismo llevado al extremo de la poesía, permanecerá como una imagen de un país, permanecerá como un monumento de sensaciones de intuiciones, de desvelos y pinchazos y despeluznos en una noche ventosa ⁴¹⁵!

Ritornando al discorso della circolazione delle opere deleddiane in Spagna, Franco Meregalli nel suo intervento assegnava un ruolo fondamentale alla Francia che, dal suo punto di vista, avrebbe fatto da mediatrice fra Italia e Spagna: è tuttavia necessario avvertire che non tutti condividono quest'opinione⁴¹⁶. Andando a verificare le date della pubblicazione delle prime traduzioni spagnole e francesi della Deledda, secondo Mereu, «non appare evidente tale derivazione⁴¹⁷». Se si esclude *Anime oneste*, primo romanzo deleddiano tradotto in lingua straniera, *Ames Honnêtes* 1899, (in spagnolo secondo lui solo nel 1907), tutti gli altri romanzi tradotti in spagnolo nei

⁴¹⁵Ivi, p. 534.

⁴¹⁶Vedasi Mereu, R., «Grazia Deledda in Spagna», in *Portales*, Cagliari, CUEC, agosto 2002, pp. 153-158.

⁴¹⁷Ivi, p. 153.

primi anni del '900 «non risulta abbiano conosciuto versioni in francese⁴¹⁸». L'esempio che porta lo studioso è quello di *Elias Portolu* che, secondo i suoi studi, conobbe la prima traduzione in castigliano nel 1902 e solo successivamente fu tradotto in altre lingue tra le quali anche il francese.

Altri spunti interessanti che riguardano il tema della circolazione dell'opera di Grazia Deledda in Spagna si trovano nel già citato articolo di Ángel Chiclana. In questo intervento affermava che fra la *Biblioteca Nacional* e la *Biblioteca de Letras Modernas* di Madrid gli spagnoli conservano praticamente l'opera completa della Deledda, per la maggior parte sotto forma di ristampe di opere della prima epoca della scrittrice fatte negli anni '20. I dati riportati da Chiclana erano in parte stati anticipati già da Arce: prima del 1926, anno cioè dell'attribuzione del Nobel, esistevano pertanto una serie di copie delle prime traduzioni di alcuni romanzi, tra i quali *Nostalgia* (1905), *Cenere* (1906), *La via del male* (1910), *Dopo il divorzio* (probabilmente del 1914), *Elias Portolu*, 1920. Del 1927 è la traduzione di *Anime Oneste*, mentre nel 1928 esce *Marianna Sirca*, pubblicata all'interno di una famosa collana chiamata *Los Principes de la Literatura* e poi più volte ristampata (quest'ultimo dato è in disaccordo con quello riferito anni prima da Arce che faceva risalire la prima edizione di *Mariana Sirca* al 1922). Sarà però la famosa casa editrice madrilena *Aguilar*, come già sottolineato in precedenza, a pubblicare fra il 1955 ed il 1963 all'interno della collana dedicata ai Premi Nobel, due volumi che raccolgono un gran numero di traduzioni dei romanzi della nostra scrittrice.

Ciò che realmente lascia perplessi è quindi notare come sin dai primi anni '20, (pertanto precedentemente alla risonanza che poteva aver ricevuto dal Nobel) in

⁴¹⁸*Ibidem.*

Spagna circolassero un numero elevato di opere della Deledda in apparente contraddizione con la quasi totale mancanza di contributi critici sulla stessa.

Con la speranza di reperire del nuovo materiale, ho deciso di andare io stessa a Madrid alla *Biblioteca Nacional*, dove ho trovato quasi tutti i volumi segnalati dagli studiosi, insieme ad altri che invece non erano stati menzionati. Purtroppo però di alcuni libri non era permessa la consultazione, trattandosi di volumi ormai datati che presentavano già uno stato di avanzato deterioramento, come nel caso di *El camino del mal* (*La via del male*), ristampa del 1904.

Ho pensato dunque di esaminare le traduzioni in mio possesso non da un punto di vista linguistico, campo che non di mia competenza, ma provando invece a estrapolare informazioni sull'immagine di Deledda in Spagna proprio dalle opinioni che gli stessi traduttori talvolta esprimevano nelle introduzioni che accompagnavano le traduzioni dei testi. Ho pertanto analizzato le traduzioni che avevo a disposizione seguendo un ordine cronologico, iniziando da *Los Humildes*⁴¹⁹, (la versione spagnola del romanzo *Anime Oneste*), tradotto da Ángel Guerra⁴²⁰ nel 1907. Nell'introduzione il traduttore presentava la scrittrice con parole non prive d'elogio «su arte es fuerte, de un vigor extraordinario⁴²¹» e ancora «cuando expresa la vida de los campesinos en sus luchas, es dolorosa, casi cruel⁴²²». L'intervento si conclude mettendo in rilievo la grande capacità della scrittrice di descrivere luoghi e persone con onestà «(...) mira a los seres como son, bajo un sincero aspecto de verdad, y tan honrada es su pluma que

⁴¹⁹*Los Humildes*, traduzione di Guerra, A., Madrid, Biblioteca Patria, 1907.

⁴²⁰È verosimile l'ipotesi di Sisinnio Mereu nell'articolo già citato, secondo la quale Ángel Guerra potrebbe essere stato indirizzato alla lettura della Deledda dal suo maestro, il famoso romanziere spagnolo Pérez Galdós. Questo suggerimento potrebbe essere stato alla base della decisione di Guerra di tradurre *Anime Oneste* in castigliano.

⁴²¹*Los Humildes*, op. cit., p. 7.

⁴²²*Ibidem*.

no intenta disfrazarlos⁴²³». Ho esaminato poi una traduzione di *Elías Portolu* del 1920⁴²⁴ di Eustaquio Echauri; nella nota introduttiva (poco più di una pagina), il traduttore dopo una brevissima biografia della Deledda, definiva lo stile del romanzo «nítido, elegante, y a menudo lleno de poesía, especialmente en sus maravillosas descripciones de los paisajes sardos⁴²⁵».

*El novio desaparecido*⁴²⁶ è invece il titolo spagnolo della novella *Il fidanzato scomparso*, uscita curiosamente in Spagna nel 1924, due anni prima che venisse pubblicata in Italia, così come sottolineavano gli editori: «Grazia Deledda ha escrito expresamente para nosotros, una verdadera joya literaria⁴²⁷». Precedeva la novella una biografia piuttosto dettagliata, nella quale si elencavano anche tutti i lavori della Deledda tessendo, ancora una volta, le lodi della sua scrittura: «Su estilo personalísimo, apropiado a los temas preferentes, producto de una observación profunda y de una sinceridad clara, es sencillo, espontáneo, sin retoricismo ni rebuscamiento⁴²⁸».

Ho potuto visionare anche i due volumi della casa editrice *Aguilar*⁴²⁹ e leggerne attentamente le introduzioni; la prima raccolta è stata tradotta interamente da Velloso di cui ho riassunto per sommi capi l'intervento al convegno deleddiano del 1972. Questa introduzione, a mio parere, può considerarsi a tutti gli effetti un apporto della critica spagnola agli studi deleddiani; la ragione è che il traduttore si è documentato in maniera accurata sulla nostra scrittrice elaborando un'introduzione davvero

⁴²³*Ivi*, p. 8.

⁴²⁴*Elías Portolu*, traduzione di Echauri, E., Madrid, [s.n.], 1920.

⁴²⁵*Ivi*, cit, p.5.

⁴²⁶«El novio desaparecido», traduzione di Cansinos-Assens, R., in *La novela semanal*, Madrid, Prensa Gráfica, 28/04/ 1924.

⁴²⁷*Ivi*, p.3.

⁴²⁸*Ivi*, p.6.

⁴²⁹*Obras escogidas*, traduzione di Velloso, J. M., vol. I, Madrid, Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, 1958.

interessante. Velloso faceva una sintesi di tutte le diverse interpretazioni che erano state date all'opera della Deledda: classificata da alcuni realista, da altri decadentista ed esprimeva poi la sua personale visione secondo la quale «escapa a toda clasificación, por ser una mujer que escribe como Dios le da a entender⁴³⁰» e la definiva «un hecho literario⁴³¹». Il traduttore riassumeva la trama di ognuno dei romanzi tradotti definendo *Cenizas* «todavía una novela imperfecta⁴³²», *Elias Portolu* e *Cañas al viento* i lavori più riusciti della prima fase della produzione deleddiana nella quale la scrittrice «logra una obra universal que lleva, a pesar de todo, las esencias primeras más positivas de un pueblo y de una cultura⁴³³». All'interno del volume veniva poi inserita anche *Claroscuro*, una raccolta di novelle nella quale «brilla con más intensidad el arte de Grazia Deledda⁴³⁴»; Velloso sottolineava come la scrittrice in perfetta sintonia con la tradizione boccacciana ed italiana proponesse una narrativa breve che, paragonandola a un frutto, definiva «llena de jugo y de pulpa⁴³⁵». Il volume si conclude con *La hiedra (L'edera)*, *La Madre*, *El secreto del hombre solitario* ed *Analena Bilsini* che costituiscono la piena maturità dell'opera della scrittrice.

Velloso individuava poi tre elementi attorno ai quali ruotava, a suo modo di vedere, tutta la narrativa deleddiana: Amore, Fatalità e Morte. L'amore è quasi sempre rappresentato come passione irrazionale ed incontrollabile, causa principale di molte situazioni problematiche. La fatalità viene vista come forza che agisce permanentemente insieme ad un destino "impersonale", al quale i personaggi ricorrono per giustificare le proprie debolezze. La terza costante è la morte che si manifesta in

⁴³⁰ *Obras escogidas*, traduzione di Velloso, J. M., vol. II, Madrid, Aguilar, Biblioteca Premios Nobel, 1963, p. 12.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ *Ivi*, p. 13.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Ibidem*.

tutte le sue sfaccettature: talvolta come castigo, talaltra quasi come un premio, improvvisa ed incomprensibile; ed altre volte necessaria a ristabilire una sorta di giustizia. L'ultima protagonista di gran parte dell'opera deleddiana individuata dal traduttore è ovviamente la Sardegna. L'isola viene rappresentata in tutte le sue sfaccettature ma soprattutto come luogo fisico che per anni è stato crocevia di mondi e culture diverse (Velloso faceva notare come fosse evidente ad esempio la permanenza dell'elemento catalano-aragonese) che, radicandosi in quella originaria, l'hanno oltremodo arricchita.

In chiusura spiegava il metodo utilizzato per tradurre i romanzi deleddiani, di cui sperava di poter offrire al lettore una «honesta traducción⁴³⁶» che non oscurasse la grazia, la freschezza e la forza dell'originale e che consentisse di apprezzare l'incomparabile ricchezza espressiva della scrittrice sarda.

Presso la *Biblioteca Nacional*, ho potuto consultare anche una traduzione di *Marianna Sirca* del 1963⁴³⁷, pubblicata nella “Colección Crisol” sempre della editrice *Aguilar*, tradotta da Guillermo Gossé. Precedeva la traduzione un prologo firmato da Carlos Boselli dove si considerava *Marianna Sirca* la «obra maestra⁴³⁸» di Deledda perché in essa si fondono armonicamente le migliori caratteristiche della scrittrice, ovvero la “paesaggista” e la scrutatrice di animi e passioni umane. Boselli rivendicava il non- regionalismo dell'arte deleddiana considerandola frutto di una narrativa universale grazie al «cálido lirismo⁴³⁹» e alla caratterizzazione psicologica dei suoi personaggi. Metteva poi in risalto l'importante ruolo che giocano le figure femminili nella narrativa deleddiana, mosse da un'intima forza che non deriva dalle parole ma

⁴³⁶*Ivi*, p. 20.

⁴³⁷*Mariana Sirca*, traduzione di Cossé, G., Madrid, Aguilar, 1963.

⁴³⁸*Ivi*, p. 21.

⁴³⁹*Ivi*, p. 24.

dall'arte, quella stessa arte dalla quale nasce secondo Boselli anche l'eterna drammatica lotta fra passione e dovere.

Per quanto riguarda *Cósima*, (romanzo come tutti sanno uscito postumo che viene considerato una sorta di autobiografia della scrittrice) la prima traduzione in spagnolo è del 1946 per opera di una famosa casa editrice spagnola che pubblicava contemporaneamente a Madrid e a Buenos Aires⁴⁴⁰.

Questa traduzione era preceduta da una sorta di prefazione degli editori nella quale si raccontava la storia dell'opera (l'iniziale pubblicazione in tre fascicoli nella rivista *Nuova Antologia*) e si sottolineava il carattere autobiografico del romanzo. Il più grande merito di Grazia Deledda, secondo gli editori, era quello di essere riuscita con questo romanzo ad elevare una realtà vissuta o conosciuta in prima persona «al plano superior del arte⁴⁴¹».

Nel 1983 María Teresa Navarro ha proposto una nuova traduzione in castigliano di *Cósima*⁴⁴²; questa si deve tuttavia considerare già superata dato che, nel 2007 la stessa studiosa, riprendendo il suo precedente lavoro e migliorandolo soprattutto dal punto di vista critico, ha fornito al pubblico spagnolo una nuova lettura dell'ultimo romanzo della scrittrice sarda⁴⁴³.

L'intento della professoressa Navarro è di avvicinare il più possibile il lettore spagnolo a un contesto così peculiare come quello raccontato dalla Deledda. La traduttrice cerca di dare quindi il maggior numero di informazioni sulla società sarda dell'epoca per spiegare l'originalità dell'opera deleddiana ed in particolare di *Cósima*. La nuova traduzione contiene infatti un'accurata introduzione dove la studiosa

⁴⁴⁰*Cósima*, Buenos Aires-Madrid, Espasa Calpe, 1946.

⁴⁴¹*Ivi*, p.14.

⁴⁴²*Cósima*, Madrid, Espasa Calpe, 1983.

⁴⁴³*Cósima*, Madrid, Nórdica Libros, 2007.

presenta Grazia Deledda al lettore spagnolo; non si tratta di una semplice nota biografica ma piuttosto una sorta vera e propria presentazione del contesto storico e sociale nel quale prese forma l'opera deleddiana.

In *Cósima* si racconta il ruolo assegnato da secoli alla donna sarda, ma soprattutto l'energico "rifiuto" che Grazia Deledda oppose alle regole imposte dalla società dell'epoca per poter affermare la sua arte. María Teresa Navarro arriva a parlare di un atteggiamento che sfocia a suo modo di vedere, in una «forma personal de feminismo independiente⁴⁴⁴», sottolineando che, proprio in quel periodo, in Italia stava nascendo il movimento femminista che aveva come esponente di spicco Sibilla Aleramo.

Nonostante la Sardegna fosse esclusa da questo tipo di "tumulto femminista", secondo la traduttrice di *Cósima*, Grazia Deledda, con la sua opera narrativa e con la sua stessa vita, proponeva un'alternativa al passivo atteggiamento della maggior parte delle donne sarde dell'epoca:

Su feminismo individual se manifiesta en la confrontación que sostiene contra el orden establecido, (...) no cejando ante el hostigamiento, ante el trato desfavorable hacia la mujer que contraviene al código tradicional, victima de una sociedad patriarcal en la que sus personajes de ficción se hunden sin voluntad para reaccionar⁴⁴⁵.

Per quanto riguarda il corpus della narrativa breve, argomento di questa tesi, le traduzioni spagnole si limitano a quattro raccolte e ad alcune novelle singole, per un totale di circa settanta testi. Poiché sono volumi rari e di difficile consultazione, si ritiene utile indicare i titoli: *Cuentos de Cerdeña* (sic), Barcelona, López, s.d.;

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 26.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

traduzione di Domenge Mir. Include le novelle: *El niño perdido*, *El huésped*, *Dos milagros*, *Sarra*, *Los dos justicias*, *El abuelo*. In realtà non si tratta della traduzione di un'unica raccolta bensì di una antologia di novelle apparse prima in riviste e poi in volumi diversi. *La niña robada. La vuelta del hijo: dos novelas*, Madrid, America, s.d; traduzione di Enrique Ruíz de la Serna. Il titolo spagnolo è fuorviante in quanto non sono due *novelas*, ossia romanzi, ma due novelle. *Claroscuro*, include le novelle: *Claroscuro*, *Los trece huevos*, *Un grito en la noche*, *El jabato*, *La puerta abierta*, *La puerta cerrada*, *La Navidad del magistrado*; *Ama y criados*, *Los zapatos*, *Al servicio del rey*, *La excomuni3n*, *El hombre nuevo*, *Dejar o tomar?*, *La zorra*, *La cierva*, *La fiesta del Cristo*, *Un poco para todos*, *Lebeche*, *La mujer*, *Los tres hermanos*, *La última*, *La viña nueva* in *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1955, Voll. 1, pp. 480-639.

La flauta en el bosque, include: *Pobres*, *Brindis*, *La flauta en el bosque*, *Un drama*, *Los bienes de la tierra*, *El toro*, *La virgen de los paquetes*, *Vértice*, *Dios y el diablo*, *El cordero pascual*, *El anillo que vuelve invisible*, *Tregua*, *Mañana*, *Justicia divina*, *El perro ahorcado*, *El tesoro*, *La carta*, *Amistad*, *Honesto*, *Nuestro jardín*, *Declaraciones*, *Retorno de las nubes*, *Cura*, *Carb3n f3sil*, *El ciprés*, *El perro*, in *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1955, voll. 2, pp. 800-926. L'altra raccolta si intitola *El regalo de Navidad y otras historietas de Cerdeña contadas a ni3os*, tradotta da Enrique Massaguer nel 1943; include: *El regalo de Navidad*, *Empieza a nevar*, *Quizá fuera mejor*, *El anillo de plata*, *La casa de la luna*, *El pan*, *El cesto de la uva moscatel*, *El voto*, *Mirella*, *El pastorcillo*, *La historia de la Checca*, *Mi padrino*, *Los ladrones*, *Quien mal hace mal espere*, *La ni3a de Ottana*, *El viejos Moisés*, *La jábega: cuentos para ni3os ya mayorcitos*. Dopo circa vent'anni viene proposta una nuova edizione con alcune varianti. Innanzitutto il titolo viene modificato in *El regalo de*

Navidad y otros cuentos de Cerdeña, così come differenti sono i titoli di alcune novelle e il loro ordine. Il traduttore è sempre Enrique Massaguer e tranne per le variazioni nei titoli, non si riscontrano difformità con l'edizione precedente. Infine, una versione ancora più breve viene pubblicata nel 1977 con il titolo *Doce cuentos de Cerdeña*. Anche questa volta il traduttore è Enrique Massaguer ma le traduzioni hanno subito un'evidente revisione. L'ultima traduzione di una novella deleddiana è del 2012; si tratta di *El jabatillo* (*Il cinghialetto*, appartenente alla raccolta *Chiaroscuro* del 1912), inclusa in una antologia di racconti di scrittori italiani⁴⁴⁶.

Per chiudere questo breve percorso sulla storia di Grazia Deledda in Spagna, è necessario riportare le opinioni di coloro che l'hanno voluta accostare a una delle più importanti scrittrici catalane cioè Caterina Albert⁴⁴⁷.

Per esempio Elisa Arteaga Iriarte⁴⁴⁸ scrive un articolo interamente dedicato alla comparazione delle due scrittrici che, in effetti, hanno diversi punti in comune come la vicinanza cronologica (Albert nasce nel 1869 e Deledda nel 1871), una scrive di Catalogna, l'altra di Sardegna terre legate come si è detto, da un' indissolubile vincolo culturale. Entrambe assistono a un periodo di grandi cambiamenti estetici della letteratura: il progressivo spegnersi del romanticismo, l'apogeo del decadentismo e del simbolismo, fra i quali trova spazio il naturalismo. La narrativa di entrambe le scrittrici riflette tutta questa serie di influenze che hanno però risultati diversi e ognuna elabora un proprio stile che sfugge a qualunque classificazione. Elemento

⁴⁴⁶«El jabatillo», in *Cuentos Italianos*, Madrid, Gadir, 2002, pp. 152-160.

⁴⁴⁷Caterina Albert (L'Escala, 1869-1966), scrittrice catalana, ottenne il riconoscimento Fastenrath grazie al romanzo *Solitud* 1909 che venne successivamente tradotto in diverse lingue.

⁴⁴⁸Cfr. Arteaga Iriarte, E., «Caterina Albert y Grazia Deledda: aproximación al tema de la mujer en su novelística», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega, y vasca*, Madrid, UNED, n. V, 1996-1997, pp. 17-28.

fondamentale della narrativa di Grazia Deledda e di Víctor Català (pseudonimo con il quale si firmò per anni l'autrice catalana) è la figura della donna; come si è detto entrambe partecipano al contesto culturale che le circonda, entrambe lottano contro i pregiudizi verso la donna scrittrice: Víctor Català denuncia la condizione della donna attraverso la descrizione di un mondo rurale dove le figure femminili sono spesso vittime di soprusi o situazioni degradanti, il più delle volte obbligate alla rassegnazione. Nei romanzi della Deledda, invece, dove l'elemento autobiografico ricorre spesso, (contrariamente a ciò che avviene nei romanzi di Víctor Català) i personaggi sono dotati di una carica psicologica e di una sensualità marcata (soprattutto quelli femminili) che li rende molto umani.

Altri punti in comune tra le due scrittrici sono la trattazione del tema dell'amore e lo scetticismo nei confronti di tale sentimento, il matrimonio e la maternità. Nonostante ciò, non abbiamo notizie che dimostrino che le due scrittrici si conoscessero o conoscessero una l'opera dell'altra; probabilmente le somiglianze sono la conseguenza di un contesto socio-culturale per molti aspetti simile che come è stato detto avvicinava da anni la condizione della Sardegna a quella della Catalogna, terre in cui due donne attraverso la loro letteratura cercavano di affermare l'orgoglio di essere scrittrici⁴⁴⁹.

In un altro caso si mettono a paragone queste due scrittrici: più in concreto Oscar Fernández Poza⁴⁵⁰ analizza la relazione/ordinazione spazio-temporale nella narrazione di *Solitud* di Víctor Català e *Cósima* di Grazia Deledda. Più che un confronto si tratta

⁴⁴⁹Per ulteriori informazioni sul tema della comparazione tra le due scrittrici suggerisco la lettura di un testo bilingue scritto a quattro mani da Neria de Giovanni e Josefa Contjoch intitolato *Maschere sotto la luna- Mascaras sota la lluna*, pubblicato dal Comitato Nazionale Minoranze nel 2006.

⁴⁵⁰Cfr. Fernández Poza, o., «En torno a la ordinación espacio-temporal del relato en *Solitud* de Víctor y *Cósima* de Grazia Deledda» in *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega, y vasca Madrid*, UNED, n. X, 2004, pp. 55-72.

di uno studio dettagliato de «los ejes vertical y horizontal⁴⁵¹» che stanno alla base dei due testi presi come oggetto di studio.

A conclusione di questo paragrafo posso pertanto affermare che, in base agli studi effettuati, il rapporto tra la figura di Grazia Deledda e la Spagna appare piuttosto contraddittorio.

La presenza della scrittrice sarda in Spagna è un dato indiscutibile: lo dimostrano sia i testi in lingua originale che le traduzioni che vi proliferarono a pochi anni di distanza dalle pubblicazioni italiane.

É difficilmente spiegabile pertanto la carenza di contributi da parte della critica spagnola; lo stesso Meregalli concludeva il suo intervento al convegno con la constatazione dell'assenza di una "linea spagnola" nella critica deleddiana.

Ricercarne le cause non è semplice, ma mi sembra pertinente riportare le parole di Victoriano Peña che, analizzando la fortuna di Italo Svevo in Spagna, lamentava una certa "noncuranza" dell'italianistica spagnola la quale «(...) più attenta ai grandi classici del passato ha trascurato finora (con delle eccezioni rilevanti) l'analisi della letteratura italiana del Novecento⁴⁵²».

Ad ogni modo, i pochi studiosi spagnoli che per diverse ragioni si sono accostati alla narrativa deleddiana, hanno espresso giudizi il più delle volte favorevoli, considerandola uno dei grandi talenti della letteratura non solo italiana.

Secondo María Teresa Navarro nella già citata introduzione alla traduzione di *Cósima*, la grande intuizione di Grazia Deledda fu quella di risolvere «su drama

⁴⁵¹Ivi, cit., p. 55.

⁴⁵²Peña, V., «La fortuna di Svevo in Spagna: tra indifferenza e censura», in AGHIOS, *Quaderni di studi sveviani*, a cura di Camerino, A., - Guagnini, E., Pasian di Prato, Campanotte Editore, 1997, p. 83.

personal a través de la experiencia literaria⁴⁵³», riuscendo così a sfuggire alla sua certa «muerte social⁴⁵⁴».

⁴⁵³*Cósima*, op. cit., p. 29.

⁴⁵⁴*Ivi*, p. 27.

CONCLUSIONI

Come è abitudine in questo tipo di lavori, ci piacerebbe concludere con una serie di riflessioni sugli obiettivi che ci siamo prefissati all'inizio di questa tesi.

Dopo aver constatato l'ampiezza del corpus deleddiano e lo scarso interesse della critica per la produzione novellistica dell'autrice sarda, abbiamo deciso di realizzare una ricerca che permettesse in qualche modo di riempire queste lacune.

Per farlo, in primo luogo ci siamo accostati al contesto storico-culturale nel quale si inserisce l'opera della scrittrice, lavoro che si sviluppa nel primo capitolo, dove si evidenzia l'influenza che ha avuto la peculiare cultura sarda nell'opera deleddiana. Dall'altra parte si è voluto sottolineare come Grazia Deledda non si sia mantenuta del tutto al margine di certi movimenti letterari femministi, fatto che ci aiuta a comprendere l'importanza che possiede la figura della donna in tutta la sua traiettoria letteraria. Inoltre, come punto di partenza della nostra indagine, abbiamo realizzato un aggiornamento degli studi critici dell'opera deleddiana per collocare la nostra autrice nel suo adeguato contesto letterario.

Successivamente, con lo scopo di introdurre il vero argomento di questa tesi, abbiamo considerato necessario chiarire alcuni aspetti del racconto come genere letterario sia da un punto di vista cronologico (sottolineando l'importanza del modello di Boccaccio nella tradizione letteraria italiana) sia da quello relativo alla problematica terminologica (novella o racconto?) tutt'ora dibattuto.

In seguito si presentano le raccolte di novelle deleddiane esistenti fino ad oggi. La lettura di tutto il materiale (abbastanza esteso, dato che, come si è detto

anteriormente, si tratta di circa trecento racconti in diciotto volumi) è stata indispensabile per identificare le tematiche più frequenti e successivamente descriverle e analizzarle dettagliatamente. La struttura di questi testi suggeriva il fatto che fossero stati concepiti per una pubblicazione in periodico o rivista (abitudine piuttosto estesa all'epoca) e, per questo motivo, abbiamo deciso di dirigere la nostra attenzione verso lo studio di alcune novelle che apparirono in uno dei principali quotidiani di quel tempo, il *Corriere della Sera*. Ci è sembrato piuttosto interessante sottolineare la funzione culturale che svolse la *Terza Pagina* del quotidiano, nella quale si diffondevano informazioni legate alla attualità, alla cultura e più specificamente si mette in evidenza una parte di questa pagina, l'*elzeviro*, una o due colonne nelle quali i racconti avevano una vetrina privilegiata. Conseguenza dello spoglio del *Corriere della Sera* è stata la scoperta di quello che sarebbe diventato il fulcro di questo studio, ovvero una serie di testi che non facevano parte delle raccolte che studiate in precedenza. La trascrizione e l'analisi di questi racconti sono la parte fondamentale del presente lavoro, sia attraverso un'analisi di tipo comparativo (novella con romanzo) sia in quello più specifico dei testi inediti.

Oguna di queste importanti opere, oltre a essere una fonte interessante di studio, offre nuove prospettive per la valutazione della narrativa breve deleddiana.

L'analisi variantistica mette in luce il minuzioso lavoro creativo della scrittrice, la meticolosa correzione che si trova dietro la pubblicazione di ogni testo contraddicendo, in un certo senso, le affermazioni di una parte della critica, che sosteneva la mancanza di dedizione della scrittrice. Abbiamo un buon esempio di questo nell'esame della novella *Il primo volo* con *Cosima*, il suo romanzo più autobiografico, e probabilmente il più riuscito del corpus deleddiano. Allo stesso modo siamo arrivati alla conclusione che, nonostante la loro precedente pubblicazione in

periodico, questi testi inizialmente facevano parte di un romanzo che Deledda frammentava e presentava come episodi autonomi e non al contrario, come potrebbe pensarsi.

Abbiamo voluto aggiungere a questo gruppo di novelle *Agosto felice*, un racconto che nel *Corriere* presenta un finale diverso rispetto a quello della raccolta *Il cedro del Libano*. Quest'ultima risale al 1937, quando la scrittrice era già scomparsa e, pertanto, non poteva intervenire sulla correzione dei testi. A parer nostro, questo potrebbe essere il motivo per il quale nell'edizione in volume è stata eliminata una parte della novella originale, trattandosi così di una singolare forma di censura.

D'altra parte, i testi che sono apparsi solo nel quotidiano, per la loro grande eterogeneità, ci hanno mostrato altri aspetti sconosciuti della narrativa deleddiana. Fra questi vogliamo evidenziare l'analisi di *Il battesimo d'Adamo* che, come ricordiamo, fu pubblicato nel supplemento mensile del *Corriere della Sera* intitolato *La Lettura*. Questo lungo racconto, editato nel 1902 in due puntate, è emblematico poiché è il primo testo nel quale Grazia Deledda utilizza una ambientazione padana, extra-insulare, retrocedendo così di tre anni la datazione di questo espediente narrativo (si credeva infatti che il romanzo *Nostalgie* del 1905 fosse il primo ambientato nel nord Italia).

Con lo scopo di mettere in relazione l'opera di Grazia Deledda con la narrativa sarda attuale, abbiamo effettuato una rapida panoramica del giallo che, come si è accertato in uno studio precedente, risulta essere uno dei generi più diffusi nell'isola. Le testimonianze dirette di alcuni giallisti ci hanno rivelato come e in che misura la scrittura di Grazia Deledda continui a essere presente in qualche modo in questi autori. Tutti riconoscono apertamente il magistero deleddiano e ammettono che sia

imprescindibile considerarlo per lo meno come punto di partenza (sia per avvicinarsi o per prenderne le distanze) del loro lavoro letterario.

Chiude il quarto e ultimo capitolo della nostra ricerca il bilancio della ripercussione dell'opera deleddiana in Spagna, nel quale si è voluto da un lato evidenziare la mancanza di interesse della critica spagnola, in forte contraddizione con l'elevato numero di romanzi tradotti; dall'altro il nostro studio indica lo squilibrio che esiste fra la traduzione dei romanzi (tradotti quasi tutti e repentinamente) e la produzione novellistica (appena sessanta testi di uno totale di quasi trecento).

Per completare questa tesi, nell'appendice, si allegano le scansioni delle novelle, per mettere in risalto, anche visivamente, il ruolo decisivo che ebbero nella terza pagina del quotidiano.

Con questo studio ci siamo avvicinati alla figura di Grazia Deledda da un punto di vista quasi esclusivamente letterario; tuttavia la seconda parte dell'appendice arricchisce la nota biografia della scrittrice con il ritratto intimo e familiare che traccia suo nipote Alessandro Madesani.

APPENDICE

Ritratto di Grazia Deledda con gli occhi di Alessandro Madesani nipote della scrittrice⁴⁵⁵

La prima volta in cui mi resi conto di avere una nonna famosa fu nel 1947 (avevo 8 anni) quando in estate, dopo la guerra, la mia famiglia si recò a Cervia nella piccola villa sul mare che i nonni avevano fatto costruire nel 1928. Su un lato della casa spiccava una lapide che attrasse la mia attenzione. Questa lapide che era stata apposta dal Comune di Cervia l'anno precedente per il decennale della morte così recitava: «Grazia Deledda rivide qui i profili scarni dei suoi isolani e tra raffiche salmastre di levante ed una terra stranamente fertile di sale e di grano placò la sua nostalgia». Corsi da mio padre e gli chiesi notizie della nonna che non avevo avuto modo di conoscere essendo io nato tre anni dopo la sua morte. Per me fu come ascoltare una fiaba. Seppi di questa bambina nata tra le montagne della Barbagia, alla quale piacevano più i quaderni dei giocattoli (cfr. *Cosima*), attenta ai racconti dei pastori che si ritrovavano intorno al fuoco della grande cucina di casa Deledda, desiderosa di far conoscere la Sardegna «al di là dei nostri malinconici mari», «ostinata e caparbia» ma soprattutto, diventata signorina, con una meta ben chiara per raggiungere la fama: lasciare la Sardegna, la ostile Nuoro, e trasferirsi a Roma. Questa

⁴⁵⁵ Ritratto che il signor Alessandro Madesani, figlio di Franz secondogenito della scrittrice mi ha gentilmente fatto pervenire.

meta fu conquistata nel 1900 dopo il matrimonio con mio nonno Palmiro Madesani di origine mantovana, uomo intelligentissimo che non solo non fu mai geloso della notorietà e del successo della moglie ma che la aiutò nei rapporti con gli editori e con la stampa. In una intervista degli anni '30 Grazia Deledda affermò «devo metà del successo a mio marito».

Per venire più propriamente alla domanda ovvero per delineare un ritratto della nonna cito per tutti alcuni fatti raccontatimi da mio padre e da mia madre o da me saputi esaminando documenti dell' archivio. Nel 1911 dal mare dove si trovava in villeggiatura la nonna scrive al nonno: «Caro Palmiro per poco non sono caduta nello scherzo che mi hai fatto. Mi ero convinta che tu fossi andato a Stoccolma a perorare la causa per quel premio che tu sai. Ma non importa prima o poi arriverà (...)». Incredibile! Sicurezza del proprio valore? Un pizzico di utopia? Nel Novembre del 1927 quando fu noto che il Premio Nobel 1926 per la letteratura era stato assegnato a Grazia Deledda, un giornalista credo de *Il Giornale d'Italia*, un certo Sirigu (sardo?) si recò in via Porto Maurizio a Roma e suonò al villino dove abitavano i nonni. Venne al cancello una signora di piccola statura con i capelli canuti (la nonna) e chiese «Desidera?». Il giovane giornalista disse che voleva intervistare Grazia Deledda al che la signora rispose «mi dispiace non è in casa». «Ma lei chi è?» chiese Sirigu. «Sono la donna di servizio sarda», rispose nonna. Fantastico! Senso dell' umorismo? Timidezza?.

Altri episodi legati al Premio Nobel: - Benito Mussolini, capo del governo, invita nonna a Palazzo Venezia per congratularsi per il successo che ha dato lustro anche all'Italia e le chiede quale favore può farle in segno di riconoscenza. «Eccellenza – rispose nonna – un mio concittadino Elia Sanna, uomo probo e buono nonché attuale proprietario della mia casa natale, è al confino nell'isola di Ponza per

reati politici. Garantisco per le sue qualità umane. Le sarò sempre grata se Elia Sanna potrà trascorrere Natale in famiglia». Dopo pochi giorni Elia Sanna si presentò a Roma a casa della nonna e disse: «Mi hanno liberato. Tu ne sai qualcosa?». Naturalmente nonna rispose che non ne sapeva nulla. Elia Sanna, che ebbi modo di conoscere nel 1956 quando per la prima volta mi recai a Nuoro, venne a conoscenza della verità solamente dopo la morte di nonna. Tra le centinaia di biglietti e congratulazioni che giunsero per il premio Nobel nonna ne apprezzò particolarmente una, quella del cervese Augusto Ricci detto “Trucolo”, stagnino ambulante, gobbo e senza un occhio, che spesso la Deledda incontrava a Cervia nelle sue passeggiate al tramonto. Grazia Deledda rispose allegando una sua fotografia: «Caro Signor Ricci, tra le lettere che mi giungono da tutte le parti del mondo la sua è la più gradita tanto che l’ho messa nel portafoglio per non perderla e per fargliela rivedere a Cervia – La ringrazio e le auguro ogni bene». Contemporaneamente nonna scrisse al podestà di Cervia pregandolo di offrire al Ricci una dimora più confortevole e sana di quella dove stava vivendo. In una intervista rilasciata alla vigilia della partenza di Stoccolma nonna disse: «Ho avuto sempre fortuna... Ah! Lei non conosce la storia del mio gobbino. Ogni estate io sono a Cervia. Sul tramonto mi avvio tutta sola verso un viale quieto tra la gran pace dei campi. Tutte le sere alla stessa ora per quel viale discende un gobbino. Ci scambiamo un saluto. Ho sempre avuto la sensazione che il mio gobbino non si fosse imbattuto con me per caso, sentivo che mi era vicino per annunciarmi una nuova fortuna. Ha visto che non mi ero ingannata?».

Nonna dedicò tre novelle a “Trucolo”, il quale andava in giro tutto felice dicendo che quando la memoria di tutti i cervesi si fosse spenta lui avrebbe continuato a vivere nelle pagine di Grazia Deledda.

Infine un ricordo di mia madre. Quando nel 1933 mio padre Franz la presentò in famiglia «(...) nonna mi guardò negli occhi in silenzio per interminabili secondi, sentivo che mi leggeva l'anima nel profondo e poi accennando un lieve sorriso mi disse: e da ora chiamami mamma!». Che dire?

Oramai riesco a distinguere tra la donna e la nonna. Non è stato semplice. Indubbiamente a parte il valore della sua arte Grazia Deledda è stata una donna rara nella sua epoca, determinata, per certi versi visionaria, pienamente consapevole dei cambiamenti e dei turbamenti in corso in Italia e in Europa e del ruolo che la donna doveva e poteva svolgere nella società. Quando Cervia nel 1956 le dedicò sul lungomare che porta il suo nome un gruppo bronzeo raffigurante una pescatrice romagnola ed una pastora sarda, Hermann Hesse inviò un messaggio in cui metteva in rilievo la durata nel tempo del messaggio deleddiano collocando la scrittrice «nella categoria di coloro che sopravvivono».

Il primovolo

Per i molti suoi disegni... aveva una personalità... di una certa statura... di una certa statura...

La truffa d'un soldo

La truffa d'un soldo... La truffa d'un soldo... La truffa d'un soldo... La truffa d'un soldo...

TATTUAGGI ALLE ISOLE SANDA

TATTUAGGI ALLE ISOLE SANDA... TATTUAGGI ALLE ISOLE SANDA... TATTUAGGI ALLE ISOLE SANDA... TATTUAGGI ALLE ISOLE SANDA...

Quando la pelle serbe da vestito

Quando la pelle serbe da vestito... Quando la pelle serbe da vestito... Quando la pelle serbe da vestito... Quando la pelle serbe da vestito...

Il villaggio monaco

Il villaggio monaco... Il villaggio monaco... Il villaggio monaco... Il villaggio monaco...

Il prezzo del tatuaggio

Il prezzo del tatuaggio... Il prezzo del tatuaggio... Il prezzo del tatuaggio... Il prezzo del tatuaggio...

Tempi favolosi

Tempi favolosi... Tempi favolosi... Tempi favolosi... Tempi favolosi...

Il grande... sul problema... di Barzani in...

Il grande... sul problema... di Barzani in... Il grande... sul problema... di Barzani in...



Il villaggio monaco

Il villaggio monaco... Il villaggio monaco... Il villaggio monaco... Il villaggio monaco...

Il prezzo del tatuaggio... Tempi favolosi... Il prezzo del tatuaggio... Tempi favolosi...

Argomenti tattati

Il fiore caduto

Finalmente l'ipotesi era in ordine. Il verso del poveraccio di legge erano stati i suoi, come era stato il suo. Il verso del poveraccio di legge erano stati i suoi, come era stato il suo. Il verso del poveraccio di legge erano stati i suoi, come era stato il suo.

Impiegato ferroviario italiano a stazioni cinesi arrestate

Torino, 16 maggio. Un impiegato italiano, Francesco Biondi, è stato arrestato a Pechino. Le autorità cinesi hanno sequestrato i documenti personali e i passaporti del viaggiatore. Biondi è stato detenuto in attesa di essere interrogato sulle sue attività in Cina.

Gone morirono Garnier e L'ipotesi di un duplice su Gli ultimi giorni del banc

(Servizio particolare del "Corriere della Sera.")

La scena finale Il racconto dell'amato di Garnier

2000 colpi esplosi

Parigi, 16 maggio. Una scena di sangue, naturalmente, ma non di portata nazionale. Il racconto di un duplice omicidio, commesso in un appartamento di via... Garnier e L'ipotesi di un duplice su. Gli ultimi giorni del banc.

Il Re di Danimarca muore per la via ad Amburgo

Non riconosciuto e portato alla "Morgue".

Il Re di Danimarca è stato ucciso a Amburgo. Il corpo è stato ritrovato in un canale. Le autorità locali hanno tentato di identificare il defunto, ma senza successo. Il cadavere è stato portato alla morgue.

Il Re morto

Il Re di Danimarca è stato ucciso a Amburgo. Il corpo è stato ritrovato in un canale. Le autorità locali hanno tentato di identificare il defunto, ma senza successo. Il cadavere è stato portato alla morgue.

Il Re di Danimarca muore per la via ad Amburgo

Non riconosciuto e portato alla "Morgue".

Il Re di Danimarca è stato ucciso a Amburgo. Il corpo è stato ritrovato in un canale. Le autorità locali hanno tentato di identificare il defunto, ma senza successo. Il cadavere è stato portato alla morgue.

Il Re morto

Il Re di Danimarca è stato ucciso a Amburgo. Il corpo è stato ritrovato in un canale. Le autorità locali hanno tentato di identificare il defunto, ma senza successo. Il cadavere è stato portato alla morgue.

Bombe e furtivi

Un attentato con bombe è stato commesso in una città. I furtivi hanno rubato una grande somma di denaro. Le autorità stanno cercando di identificare i colpevoli.

Bombe e furtivi

Un attentato con bombe è stato commesso in una città. I furtivi hanno rubato una grande somma di denaro. Le autorità stanno cercando di identificare i colpevoli.

Garnier e Valet si sono uccisi?

Una nuova ipotesi sulla morte di Garnier e Valet. Si ritiene che i due siano stati uccisi insieme. Le prove sono ancora deboli, ma l'ipotesi è interessante.

Garnier e Valet si sono uccisi?

Una nuova ipotesi sulla morte di Garnier e Valet. Si ritiene che i due siano stati uccisi insieme. Le prove sono ancora deboli, ma l'ipotesi è interessante.

Il Re di Danimarca muore per la via ad Amburgo

Non riconosciuto e portato alla "Morgue".

Il Re di Danimarca è stato ucciso a Amburgo. Il corpo è stato ritrovato in un canale. Le autorità locali hanno tentato di identificare il defunto, ma senza successo. Il cadavere è stato portato alla morgue.

Il Re di Danimarca muore per la via ad Amburgo

Il Re di Danimarca è stato ucciso a Amburgo. Il corpo è stato ritrovato in un canale. Le autorità locali hanno tentato di identificare il defunto, ma senza successo. Il cadavere è stato portato alla morgue.

Bombe e furtivi

Un attentato con bombe è stato commesso in una città. I furtivi hanno rubato una grande somma di denaro. Le autorità stanno cercando di identificare i colpevoli.

Bombe e furtivi

Un attentato con bombe è stato commesso in una città. I furtivi hanno rubato una grande somma di denaro. Le autorità stanno cercando di identificare i colpevoli.

Garnier e Valet si sono uccisi?

Una nuova ipotesi sulla morte di Garnier e Valet. Si ritiene che i due siano stati uccisi insieme. Le prove sono ancora deboli, ma l'ipotesi è interessante.

Garnier e Valet si sono uccisi?

Una nuova ipotesi sulla morte di Garnier e Valet. Si ritiene che i due siano stati uccisi insieme. Le prove sono ancora deboli, ma l'ipotesi è interessante.

uno casalingo

Non, chissà insomma la sera...
che un momento così...
che un momento così...

Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV

La IV MOSTRA DEI PRELIMBARI D'ARTE
Pittori, scultori e scenografi
La quarta Mostra Prelimbare d'Arte...
che si svolgeva in un locale...

IN CASA DEGLI INGLESI

Una donna ricca di cattivo umore
Londra, gennaio.
Una donna ricca di cattivo umore...
che si svolgeva in un locale...

Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV

Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV
Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV...

Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV

Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV
Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV...

Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV

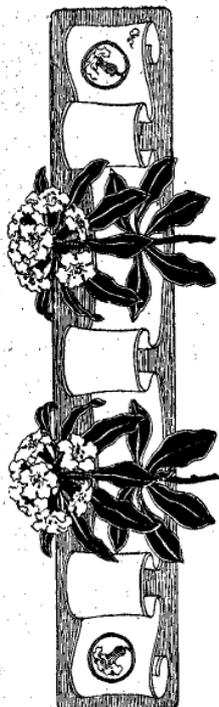
Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV
Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV...

Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV

Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV
Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV...

Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV

Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV
Corriere della Sera, 10 gennaio 1938 - Anno XIV...



Il Battesimo d'Adamo

A luna di settembre cadeva sui boschi di pioppi in riva al Po, al di là del gran fiume argenteo che sembrava immovibile nella calma della sera. Non si muoveva una foglia, non passava anima viva sull'argine alto, battuto dalla luna, che chiudeva con la sua linea dritta il breve orizzonte del fiume. Un incanto melanconico, fatto di silenzio e di chiarori vaporosi, regnava sulla riva verso Cognare; al di là del fiume i boschi neri e compatti, sotto la luna cadente, parevano montagne profilate sul cielo lauto.

Maria, col suo bambino fra le braccia, scese cautamente l'argine e s'avviò per il sentiero sabbioso, fra i cespugli di pioppi e di salici che crescevano naturalmente sulla sabbia umida, formando un bosco nano.

Un forte odore d'erba, gravava nell'aria immobili: le fronde del piccolo bosco sfumavano nel chiarore delicato di uno sfondo vaporoso; tutto era silenzio, solitudine, e Marina, vedendosi perigliosamente sola, cominciò a mormorare parole lamente, rivolta al piccolino.

— Giacché non c'è posto neppure per piangere, andiamo al fiume: il Po è tanto grande che può accogliere tutte le lagrime del mondo.

— *Me sigèin* (1). — proseguì procedendo per il sentiero, — quando tu sei nato, laggiù, ove dorme tuo padre, avevamo un palazzo. Qui non ci lasciamo neppure, nella stalla. Ah, le vacche stanno meglio di noi...

Il bambino, che aveva stese le braccine sugli omeri della madre, e le morschiava il mento con le gen-

give appena appena dure, sentì qualcosa di salato bagnarsi il viso e le labbra, e si sollevò volgendo alla giovine donna i grandi occhi violacei pieni di un sorriso incosciente. Marina credette che il bambino s'accorgesse del suo affanno, e non ebbe più freno: singultò forte, con un mugolio penoso, dorate parole insensate.

Infrauno era giunta al limite della riva, e sciolse sulla sabbia. In quel punto il Po era largo più di un chilometro, e passava con la maestà di un braccio di mare e la dolcezza di un lago, fra rive basse e deserte; al nord un'isoletta, i cui pioppi parevano sospesi fra la luminosità dell'acqua e del cielo, divideva il fiume: altre isolette di sabbia, nude e scure, macchiavano l'acqua azzurro-argentea e parevano nuvole in un cielo sereno. Le bianche torri di Viadana svanivano all'orizzonte; lo scroscio dei molini galleggianti risomava nel silenzio del fiume.

Il tratto di riva dove stava solita la Marina, dominava una *lezza* (lista d'acqua morta), che un tempo si ripuliva dalla sabbia dal fiume, e dove venivano a ripulirsi le barche. Due di queste, infatti, pesci appoggiati al fiume e interrompenti col sole, cospicuamente il fiume e interrompenti col suo punto nero il latte bagliore dell'acqua ove la luna si rifletteva come un guizzante serpente d'oro. Fu in vista di questa barca che Marina si calmò: il bambino s'era rimesso a morschiare ostinatamente il mento; solo di tanto in tanto sollevava la testa, avvolta in un fazzoletto, volgendo i grandi occhi azzurri verso il fiume, s'incantava un momento, con la bocca umida spalancata, poi tornava a morschiare.

(1) Cipollino.

IL BATTESIMO D'ADAMO

— *Sifedine* (1) mio, — mormorava la donna, col petto ancora ansante. — Ah no, neppure qui si può piangere. In nessun posto si può piangere. Ma lo non mi muovo di qui; se ne andrà ben via il vecchio.

Per un momento pensò di nascondersi fra i cespugli; ma il vecchio borbottò, che risaliva l'acqua, e si alzò, puntando il remo sul basso fondo, l'acqua già veduta e guardata da quella parte. Un passero, che si era seduto nella barca, era un giovane *resgèin* (segatore di piante) che ritornava in paese per certi suoi affari, e, dopo aver lavorato parecchio tempo nel bosco della riva, stava operata.

— Chi è quella donna? — chiese.

— E' la Marina Giroffà, la *barbùin*, rispose il vecchio con voce rauca; e non pareva disposto a dir altro; ma il *resgèin* insisté.

— Ah, la Marina? Ma non era in America? Che fa lì, di notte?

— Domandando a lei.

— Ah, come s'era scorto. Bastianini. Che faccia fannone con voi? Era una bella ragazza: ora è vedova, non è vero? Mio marito è morto in America? Dicevano che aveva lasciato la moglie ricca.

Visto che il vecchio non aveva voglia di parlare, il *resgèin* aggrunse, parlando come fra sé; — Ah, ora è tornata, la Marina: ha: avrà del bel soldi.

— Oh! lì!

Il bambino tremò, Maria non si mosse, non ripose.

Il vecchio Bastianini, rito sulla barca, nero e grosso, approdò proprio davanti alla donna, e la salutò chiedendole: — Ancora qui? Sempre qui?

— Prendo il fresco, — disse ella, seccata.

Il vecchio, che la chiamava sempre col nomignolo che da piccola le davano perché camminava un po' dondolando, l'aveva già vista parecchie volte; in quel medesimo punto, verso sera, sempre cupa, sempre col bimbo che le morschiava il mento.

Il fresco fa male a quest'ora, — disse il *resgèin*, saltando a terra. — Era scalo, altissimo, a notte, con un gran nastro sul viso rosso.

Maria non gli rispose neppure, ed egli andò via, a lunghi passi silenziosi, dopo averla esaminata da capo a piedi al chiaror della luna, mentre Bastianini leggeva lentamente la barca ad un punto fisso sulla sabbia.

— E vestita miseramente, — pensava il segatore, risaldando l'argine, — non doveva esser vera la

(1) Zuffolino.

(2) Piccola barca.

fortuna dei Giroffà. Ma anche se ella avesse dei soldi, io non lo sposerei, quella donna, perché ha spacciato già due mariti. Il primo era un mercante vecchio, il secondo un mercante giovine, *Maramè*, il terzo non lo spacciò più.

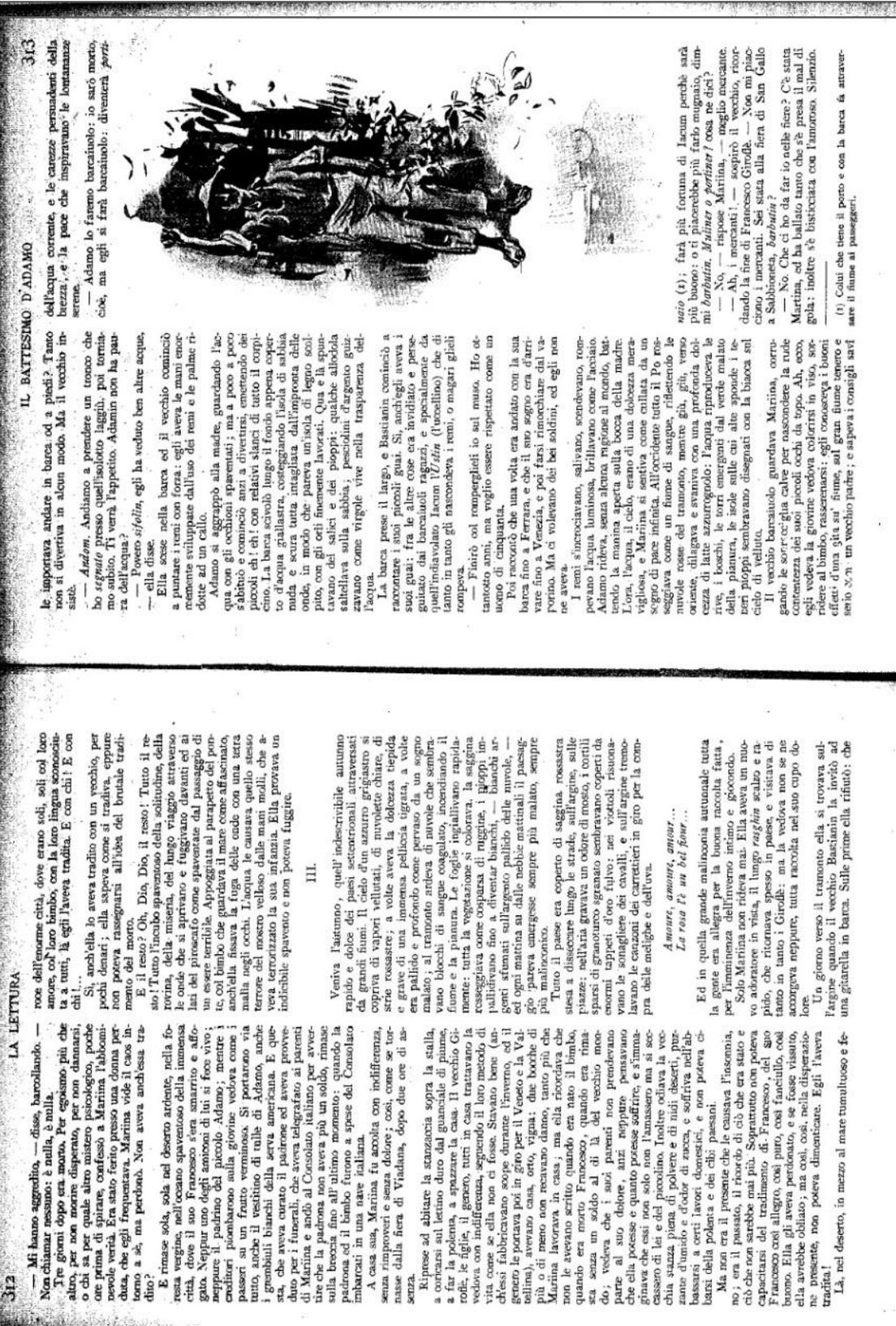
Giunto sull'alto dell'argine si volse a guardare il bosco lontano, nella cui massa nera il fuoco dei *resgèin* resseggiava, come una goccia di sangue. Il ragazzino mise le mani concave intorno alla bocca, ed emise un — ooh! — fortissimo e prolungato, che la suoneria dell'acqua portò ai *resgèin* accam-



pati nel bosco della riva opposta; poi egli s'avviò al paese per la *faga di Sant'Anton*, strada in discesa, biancheggiante fra alti platani immobili alla luna. Un piccolo cero in un candeliere d'ottone ardeva davanti ad una nicchia ove si osservavano gli avanzi di un rozzo affresco raffigurante Sant'Antonio, in un muro che erasi miracolosamente salvato nelle inondazioni dell'80.

Giunto davanti alla nicchia, il *resgèin* si fece un enorme segno di croce, e passò, oltre coi suoi lunghi passi silenziosi, pensando ostinatamente alla Marina, ai soldi che ella aveva aruti e che ora non aveva più, ai suoi due mariti, il vecchio ed il giovine. Quest'ultimo l'ho conosciuto bene, era cuogno della Marina, si ricordava il *resgèin*. — Era povero come me, da ragazzo, ma trovava sempre il quadrifoglio. Io non ne ho trovato mai.

— Eppure è morto! — mormorò poi, battendo le mani come avesse in mano una grande sorda. — Sì, è morto, guardà! E' morto a morte, s'ha in America, e giovine, guardà! E' in America perché era va il vicino al Po, sa? Che si consoli già? In somma! — concluse, rassegnandosi a non perdersi nulla, — ma intanto, sia per necessità sia per curiosità, s'avviava a passare davanti la casa dei Giroffà. Ora quel non fu la sua meraviglia nel vedere che in casa dei Giroffà c'era festa. S'addiva una suocera vivace e armoniosa di organismo, ed una luce vivissima, uscendo dal grande portone spalancato, il-



le importava andare in barca od a piedi? Tanto dell'acqua corrente, e le carezze persuasive della brezza, e la pace che ispiravano le lontananze serene.

— Adamo lo faremo barcaiolo: io sarò morto, cioè, ma egli si farà barcaiolo: diventerà *portico*.

— Povero *sifolin*, egli ha veduto ben altre acque, — ella disse.

Ella scese nella barca ed il vecchio cominciò a puntare i remi con forza: egli aveva le mani enormemente sviluppate dall'uso dei remi e le palme ridotte ad un callo.

Adamo si aggrappò alla madre, guardando l'acqua con gli occhi spaventati; ma a poco a poco s'abbattò e cominciò anzi a divertirsi, emettendo dei piccoli chi-chi con relativi slanci di tutto il corpo. La barca scivolò lungo il fondo appena coperto d'acqua giallastra, costeggiando l'isola di sabbia nuda e scura tutta intagliata dall'improonta delle onde, in modo che pareva un'isola di legno scoltavano dei salci e dei pioppi: qualche albidola saltellava sulla sabbia; pesciolini d'argento guizzavano come virgole vive nella trasparenza dell'acqua.

La barca prese il largo, e Bastian cominciò a raccontare i suoi piccoli guai. Sì, anch'egli aveva i suoi guai: fra le altre cose era invidiato e perseguitato dai barcaioli ragazzi, e specialmente da quell'indiviolato Jacum *l'Uccellino* che di tanto in tanto gli nascondeva i remi, o magari glieli romponeva.

— Finirò col romperglieli io sul muso. Ho otantotto anni, ma voglio essere rispettato come un uomo di cinquanta.

Poi raccontò che una volta era andato con la sua barca fino a Ferrara, e che il suo sogno era d'arrivare fino a Venezia, e poi farsi rimorchiare dal vaporino. Ma ci volevano dei bei soldini, ed egli non ne aveva.

I remi s'incrociavano, salivano, scendevano, romponevano l'acqua luminosa, brillavano come l'acacio. Adamo rideva, senza alcuna ragione al mondo, battendo la manina aperta sulla bocca della madre. L'ora, l'acqua, il cielo, erano di una dolcezza meravigliosa, e Marina si sentiva come collata da un seggio di pace infinita. All'occorrenza tutto il Po rossiava come un fiume di sangue, riflettendo le nuvole rosse del tramonto, mentre gli, ghi, verso oriente, dilagava e svaniva con una profonda dolcezza di latte azzurruggino: l'acqua riproduceva le rive, i boschi, le torri emergenti dal verde malato della pianura, le isole sulle cui alte sponde i tennari pioppi sembravano disegnati con la bianca scintilla di velluto.

Il vecchio barcaiolo guardava Marina, correggendo le sorderie: gli calpe per nascondere la rudezza dei suoi piccoli occhi da topo. Ah, ecco, egli vedeva la giovane vedova coltrarsi in viso, sordera al bimbo, rasserenarsi: egli conosceva i buoni effetti d'una gita sul fiume, sul gran fiume tenero e sereno. Non un vecchio padre; e sapeva i consigli suoi

rore dell'enorme città, dove erano soli, soli col loro amore, col loro bimbo, con la loro jagga sconosciuta a tutti, là egli l'aveva tradita. E con chi? E con chi?...

Sì, anch'ella lo aveva tradito con un vecchio, per pochi denari; ella s'aveva come si tradiva, eppure non poteva rassegnarsi all'idea del brutale tramanto del morto.

E il resto? Oh, Dio, Dio, il resto! Tutto il resto! Tutto l'incubo spaventoso della solitudine, della rovina, della miseria, del lungo ritratto attraverso le onde che si aprivano e fuggivano davanti ad ai lati del proscenio come spavento dal passaggio di un essere terribile. Appoggiata al parapetto del portico, col bimbo che guardava il mare come affascinato, anch'ella fissava la fuga delle onde con una terribile molla negli occhi. L'acqua le causava quello stesso terrore del mostro veloso dalle mani molli, che aveva terrorizzato la sua infanzia. Ella provava un indicibile spavento e non poteva fuggire.

III.

Veniva l'autunno, quell'indescrivibile autunno rapido e dolce dei paesi settentrionali attraversati da grandi fiumi. Il cielo d'un azzurro gelido si privava di vapori vellutati, di nuvole che, di sirre rosse, a volte aveva la dolcezza tepida e grave di una immensa pellicola tigrata, a volte era pallido e profondo come perrano da un sogno malato; al tramonto ardeva di nuvole che sembravano blocchi di sangue coagulato, incendiavano il fiume e la pianura. Le foglie negli'aranci rapivano mente; tutta la vegetazione si coloriva, la segna scaglieggiava come ossatura di rugine. I biglietti pallidivano fino a diventare bianchi. I bambini s'agitavano sfumati sull'argento pallido delle nuvole, ed ogni mattina su dalle nebbie mattinali il paesaggio pareva emergesse sempre più malato, sempre più malinconico.

Tutto il paese era coperto di saggina rossastra stesa a dissecare lungo le strade, sull'argine delle piazze; nell'aria gravava un odore di rosee, cortili sparsi di granoturco sgranato sembravano scorti da enormi tappeti d'oro fulvo; nei viali; risuonavano le sonagliere dei cavalli; e sull'arrire tramontavano le canzoni dei caratteri in giro per la compra delle meligie e dell'uva.

*Amante, amante, amante...
La rosa è un bel fiore...*

Ed in quella grande malinconia autunnale tutta la gente era allegria per la buona raccolta fatta, per Solo Marina non rideva mai. Ella aveva un nuovo dolore in vista, il lungo *ragghia* scialo e raiolo, che ritornava spesso in paese, e visitava di tanto in tanto i Giròdi: ma li vedeva non se ne accorgeva neppure, tutta raccolta nel suo ceppo dolore.

Un giorno verso il tramonto ella si trovava sul Fagere quando il vecchio Bastianin la invitò ad una giornata in barca. Sulle prime ella rifiutò: che

— Mi hanno aggredito, — disse, barcollando. — Non chiamar nessuno: è nulla, è nulla.

Tre giorni dopo era morta. Per epòsimo più che altro, per non morire disperato, per non danziare, o chi sa per quale altro mistero psicologico, poche ore prima di sparire, confessò a Marina l'abbonimento verità. Era stato ferito presso una donna perduta, che egli frequentava. Marina vide il caos intorno a sé, ma perdonò. Non aveva anch'essa tradito.

E rimase sola, sola nel deserto ardente, nella foresta vergine, nell'oceano spaventoso della immensa città, dove il suo Francesco s'era smarrito e affogato. Neppure uno degli amiconi di lui si fece vivo; neppure il padrino del piccolo Adamo; mentre i creditori piombarono sulla giovane vedova come i passeri su un frutto vermissimo. Si portarono via tutto, anche il vestitino di tolle di Adamo, anche i grembiuli bianchi della serva americana. E questa, che aveva curato il patrone ed aveva provveduto per i funerali, che aveva telegrafato ai parenti di Marina e andò al Consolato italiano per avvertire che la padrona non aveva più un soldo, rimase sulla breccia fino all'ultimo momento: quando la padrona ed il bimbo furono a spese del Consolato imbarcati in una nave italiana.

A casa sua, Marina fu accolta con indifferenza, senza rimproveri e senza dolore; così, come se tornasse dalla fiera di Viadana, dopo due ore di assenza.

Riprese ad leggere la stanzazione sopra la stalla, a corrersi sul lettino duro dal guanciale di piume, a far la poltenta, a spazzare la casa. Il vecchio Giròdi, le figlie, il genero, tutti in casa trattavano la vedova con indifferenza, seguendo il loro modo di vita come se ella non ci fosse. Stavano bene (anche i chessi fabbricavano soepe durante l'inverno, ed il genero le portava poi in giro per il Veneto e la Vallina), avevano casa, orto, vigna; due boche di più o di meno non recavano danno, tanto più che Marina lavorava in casa; ma ella ricordava che non le avevano scritto quando era nato il bimbo, quando era morto Francesco, quando era rimasta senza un soldo al di là del vecchio mondo; vedeva che i suoi parenti non prendevano parte al suo dolore, anzi neppure pensavano che ella potesse e quanto potesse soffrire; e s'immaginava che essi non solo non l'amassero ma si accassero di lei e del piccolo. Inoltre odiava la vecchia stanza piena di polvere e di neri deserti, puzzavano d'umido e d'odor di zocca, e soffriva nell'abbassarsi a certi lavori domestici, e non poteva chissà della polenta e dei cibi passati.

Ma non era il presente che le causava l'assonanza; era il passato, il ricordo di ciò che era stato e ciò che non sarebbe mai più. Sogranunto non poteva capacitarsi del tramonto di Francesco, del suo Francesco così allegro, così puro, così fanciullo del bimbo. Ella gli aveva perdonato, e se fosse vissuto, ella avrebbe obliato; ma così, così, nella disperazione presente, non poteva dimenticare. Egli l'aveva tradita!

La, nel deserto, in mezzo al mare tumultuoso e fe-

ANNO II.

.NUM 5.

La Lettura

MAGGIO

 RIVISTA MENSILE
 DEL CORRIERE
 DELLA SERA

1902.

Il Battesimo d'Adamo

(Continuazione e fine — vedi numero precedente).

QUAND'ERA sera: attraverso i platani da cui volavano le foglie gialle, cadendo come farfalle morte, qualche stella brillava sul cielo lievemente velato; davanti al Sant'Antonio sbiadito ardeva una candela ad olio; la rugiada cominciava a inumidire l'erba lungo i fossi.

Mariina scendeva la *fuga* con passo lento, col bimbo addormentato sulla spalla. Una dolcezza tenera le rammolliva il cuore. Da quanto, da quanto tempo non era stata più così consolata come quella sera! I suoi occhi un po' affascinati vedevano ancora lo splendore infinito dell'acqua e del cielo, il bosco tacito, la capanna di tavole. Poi udiva la voce commossa di Pietro, di Pietro che mentre risalivano l'argine le aveva fatto la sua proposta: voleva sposarlo? Le avrebbe fatto dimenticare ogni dolore sofferto. Ella aveva risposto:

— Ci penserò.

— Quando mi darete risposta?

— Eh, c'è tempo! — diss'ella stizzita.

— No, non c'è tempo: domani mattina io devo tornare nel bosco, ove resterò altri otto giorni. Mi darete la risposta domani mattina: passerò davanti a casa vostra.

— E passate pure! — ella rispose.

Dopo di che il semplice pretendente erasi sentito oppresso da tale gioia, e nello stesso tempo da tanta soggezione, che non aveva accompagnato oltre la vedova. Ed ella ora scendeva con passo lento la larga strada solitaria, pensando già alla risposta da dargli. Giunta davanti al Sant'Antonio si fermò di botto, senza saper perchè: la candela ardeva nel

crepuscolo, giallo come le foglie che cadevano dai platani. Mariina ricordò la candela che aveva acceso in quella notte, in quella terribile notte, quando sulla scala di marmo il passo pesante e strascicato di Francesco era risuonato come il passo del mostro peloso che...

— Ah! — gridò con voce sottile; e un brivido di terrore le saltò dai piedi alla testa.

Adamo si svegliò piangendo, scosso dal tremito e dal grido della madre.

— Taci, taci, taci, amore mio, taci, — diss'ella cullando il bimbo fra le braccia; ma Adamo continuò a piangere sconsolatamente.

— Ma taci, *sigolin*. Che hai? che hai, anima cara? Che cosa vedi?

Anch'ella vedeva una lucciola, un'ultima lucciola, risplendere come una perla verde sull'orlo della strada: e vedeva e sapeva che era una lucciola, e tutta via aveva paura e tremava.

Si avvicinò e si curvò per assicurarsi che il piccolo splendore verde proveniva dalla lucciola; qualcuno la sorprese in quell'atto.

— Che fate? — chiese una voce alta.

Mariina si drizzò, rigida, un po' sbalordita. Adamo continuò a piangere. Il vicario don Palmerio, con la mantellina avvolta nel braccio, stava davanti alla giovine vedova.

— Buona sera, — disse ella. — Il mio bambino piange.

— Lo sento bene. Ebbene, che cosa ha questo puttino? Vediamo un po', che avete, galantuomo?

Il bambino, vedendosi interrogato direttamente,

La Lettura.

25

mente, rosso, con gli occhioni vivacissimi e le manie sempre in agitazione entro due sacchetti di stoffa. Quei sacchi, spesso umidi di bava, erano con il suppiatto e il divago del bimbo: una lotta continua si svolgeva fra essi e i dentini nascenti del piccolo eroe: si difendevano ed eccitavano strilli d'angoscia, guardavano ed eccitavano strilli d'angoscia, non per altro, qualche volta si mostravano i dentini nascosti e poi rideva e piangeva per la sua protervia.

Giunti davanti alla casa di Marina, il *resplend* salutò la giovane vedova e le disse:

— Domani mattina vorrei parlarvi: posso passare? Come volete, — ella disse.

E Pietro andò via, ed ella rientrò e si solette nel solito angolo, nella cucina calda illuminata dal fuoco. C'era soltanto Marina che preparava la cena.

— Adamo, — disse Marina, ballonzolando il bimbo sulle ginocchia, — sai la storia del ciabattino che voleva un figliuolo? Egli bastonava la moglie perché non gliene faceva.

Marina si volse un po' meravigliata; vide che la sorella era divenuta rossa, con gli occhi lucenti, ed ebbe il maligno pensiero che avesse bevuto.

— No, — proseguiva l'altra, — non gliene faceva. E lui gli botte da orbi. Allora la madre della moglie pensò uno stratagemma: consigliò la figlia di fingersi incinta, poi di partorire. E presero un topo e lo fasciarono, gli posero la cuffia e lo misero nella culla. Il ciabattino moriva dall'allegria, carezzava la moglie, le portava dolci, mostarda, pollastri.

Per non perder mai di vista il bambino, il bravo uomo portò entro la camera il suo panchetto da ciabattino, e mentre lavora guarda la culla e dice:

*Ora tu hai.
 Ce dà da mendà a so parlar a così.
 Ce ga al co' pedo,
 Ce mata per marciò,
 Lata ceti d'ega in bot.*

Si alza e lo bacia, ma il gatto prende l'odor del topo e appiccica come fare: il *Sept*, s'impenna, si slancia, e c'è una *stoppa* che si ferma.

— Ah, — allora il ciabattino prende la moglie, la tira giù dal letto e puni i e puni i e puni i *gà botte* da.

Marina raccontava e continuava a ballonzolare Adamo, che cresceva degli *ah* prolungati, quasi ascoltasse il racconto e ne facesse le meraviglie.

Marina andava di qua e di là, posando anzichè come al racconto, e guardando di tanto in tanto la sorella.

— Perché mi guardi? — chiese la vedova corrucciando la sopracciglia. Credi tu ch'io stragioni? Il topo, capisci, il topo è stato battezzato, e mio figlio, che è una creatura umana, non è battezzato e nessuno lo vuol battezzare. Io battezzero io, però, oh, vedrai che lo battezzero. In nome del Padre, del Figliuolo e dello Spirito Santo.

Per tutta la sera non parlò d'altro, ed a misura



IL BATTESIMO D'ADAMO

riso tutto del vecchio Giroffè, la boccia verde, il dito del vicino... Che era? Niente, il vecchio che chiudeva la sua bocca, e si velavano per non vederla, una donna, sostentante. Un uomo passava per la via, fingeva di abbaiare per cantare sconciamente: trovò il fabbro battuto ancora l'incudine, la verga tonnante, e il suo marcello vibrava come la verga d'un uomo contro una montagna, che cerchi spezzare le pietre ed i minerali per liberarsi.

Tutti ed i minori vibravano come corde metalliche nella stanza chiara e gelata: ma a poco a poco tutto tacette, tutto fu gelo e silenzio.

Ma la vedova fece uno sforzo per smontarsi dai sopore febbrile; si alzò, impallidì, rabbrivì, si tirò su la boccia, scese, aprì la porta della stanza e risalì la scala. Automaticamente fece tutte queste cose con la sveltezza che soprappi parochi amici prima quando scendeva a far l'annone con Francesco.

Un chiaro metallo di luna illuminava la camera e la scala; Marina prese il bimbo, lo avvolse nello scialle usato, e rifitose cautamente la scala lasciando aperta la boccia.

E uscì e s'avviò verso il Po.

Il freddo era acutissimo; il cielo pareva di ghiaccio azzurro e tutte le cose, la luna, le stelle, le rigide, l'acqua gelata dei fossi, le case mute, le strade deserte, tutto sembrava assiderato. La vedova corrucciò il viso di Adamo e camminò cauta, nell'ombra, finché arrivò sull'argine.

Il fiume pareva immobile: verso Bressello sorgevasi con la solennità melanconica di un lago morto; la torre di San Martino di Viadana biancheggiava alla luna e pareva una costruzione di neve; nuove isole nude e scure apparivano nell'immenità delle acque come nuvole sul cielo; i boschi scheletrici, evanescenti, la luna e le stelle si ripetevano splendere come grandi frammenti di cristallo appannato, lembi di acqua che cominciava a gelare.

E tutto il grande panorama fluviatile aveva la freddezza, infinita e silenziosa purezza della morte.

La vedova scese la riva sabbiosa, dove i cespugli parevano macchie di spine, e si fermò davanti alla *lansa* (gora morta), che dopo le piene erasi nuovamente formata fra una lunga isola di sabbia e la sponda.

— Adamo, — disse Marina, accomodandogli bene lo scialle, — io ti battezzo nel nome del Padre, del Figliuolo e dello Spirito Santo. E si gettò nell'acqua col bimbo fra le braccia. L'acqua mormorava, la *lansa* s'aprì e si riunì rapidamente, turbando tutta come cosa animata.

Marina sentì una impressione indelicabile di freddo, di vuoto e di terrore, e non solo non perdettero i sensi, ma udì Adriano piangere con piccoli gridi soffocati. Ah, quei piccoli gridi tutto il tempo! L'angoscia che Marina provò nell'ultimo superò tutte le altre angosce sofferse.

— Hai freddo? — pensò, stringendoselo al seno.

— Quietò, quietò, ora sei cristiano. Ora tutto è finito.

Il bambino tacque. Due volte la giovane tentò affondare, due volte risalì a galla, rivide il cielo e il fiume. L'acqua della *lansa* era bassa, il fondo durò.

— San Giovanni, San Giovanni mio, — pensava Marina con disperazione, — voi non volete dunque che noi moriamo?

Tentò una terza volta affondarsi, e tornò ancora a galla; pareva che il suo corpo fosse diventato di ghiaccio. Anche la morte la respingeva.

Allora s'addirizzò, s'aggrappò alla sponda, e scorse miserabilmente sulla riva, come l'arazzo di un lungo naufragio: l'acqua della *lansa* rabbriviva tutta, e sembrava spaventata, ma tutte le altre cose continuavano nella loro immobilità rigida e muta di morte.

Marina ritornò a casa sua, lasciando un'orma di acqua dove passava.

Il bimbo restava immobile entro lo scialle gonfiante, e Marina credeva che dormisse: ella poi, con le vesti infangate e aracciate alla persona, i capelli sciolti raggrumati e gocciolanti, gli occhi pieni di follia e tutti i lineamenti concorsi, pareva un fantasma di dolore cacciato da un luogo fangoso dove aveva fino allora locato.

Rientrata nella stalla socchiuse la porta, ma fu il suo ultimo sforzo: non poté raggiungere neppure la scala. Una potenza misteriosa e inosservata impalpabile e orribile come fessure pesanti che la zerrorizzava venti anni prima, la raggiunse e la fece cadere.

L'indomani mattina, per tempo, Pietro passò davanti la casa della vedova, con la speranza di vederla e dirle che aveva avuto buone informazioni circa la possibilità del suo viaggio. Il portone stava socchiuso: s'attivò verso i piani di sopra, passò affrettati. Una vicenda attraversò correndo la strada; spinse il portone ed entrò. Pietro non dimenticò, ma il triste spettacolo che vide nella cucina, sceso sopra un cuscino, ove di solito Marina lo posava, giacova il bambino morto: lo avevano spogliato, avevano inutilmente cercato di ricominciare la vita, il suo corpicino tornito, non ancora rifugito dalla morte, era bianco come cera: sotto i piedi e delle manine restavano ancora i contorni. Il visetto conservava una espressione di pianto, le labbra sporgenti, gli occhioni spalancati con una fissità cupa. Per terra stavano le fascie, le scialle, i sacchetti. Quei sacchetti bagnati! Pietro sentì un impeto di angoscia nel guardarli, mentre Marina piangente gli raccontava con parole acedenti il triste dramma. Il vecchio Giroffè aveva trovato la figliuola svenuta nella stalla. Il sepolcro fieno l'aveva tenuta in vita; ella stringeva ancora fra le braccia il bimbo avvolto nello scialle bagnato, corpiccia sul fieno, sotto l'alto caldo delle varche. I capelli le si erano asciugati, rimanendo aggrovigliati, coprendole il viso cadaverico: aveva le mani aggranchiate, le gambe coperte di fango: il fieno s'era attaccato alle vesti bagnate, ai capelli sciolti.

Il vecchio aveva urinato esibimando le figliuole ed il genero; poi aveva diviso il bimbo dalle braccia della madre, e accorgendosi che era nero aveva pianto come una donna-cattolita.

Marina era rinvenuta, ma vedendo i parenti fu presa da convulsioni di rabbia, e si calmò quando solo il medico rimase presso di lei.

Piero davanti di vederla. Sali le scale e incontrò il vecchio Grotto che aveva gli occhi rossi ed un viso da gatone spaventato. Alcune viene andavano su e giù per la casa: fuggiva la malata genere e di tanto in tanto gridare chiedendo il figliuolino.

Vedendo l'uscio aprirsi e credendo fossero i parenti, la vedova cominciò a urtare e dibalzarsi: il medico la venne ferma, ed ella riconobbe Piero e si calmò. Era rossa in viso, con gli occhi scintillanti, i capelli aggrovigliati sul giugniale. Piero non fa-

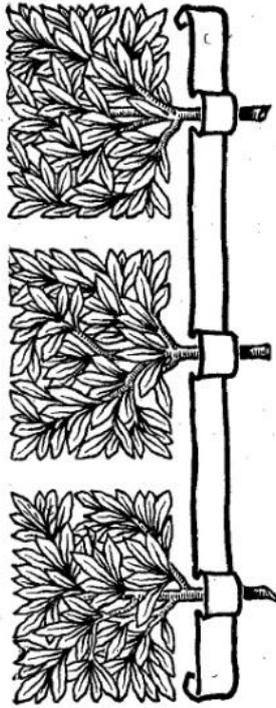
vera, vista mai così bella, e ne ebbe una pietà profonda. Ella diceva delle cose insensate, richiedeva insistentemente il bambino; e gemeva, piangeva senza lagrime, cercando di sollevarsi e di alzarsi.

Piero guardò estordito, ricordandosi le parole che la sera prima Marina gli aveva detto. Ah, ecco, ecco, gli vedendo il bimbo, Marina diventò furiosa anche contro il medico: allora corru richiese il aiuto di Piero ed il giorno fu costretto a legare al letto la donna. Poi andò via piangendo e non la rivide più.

Roma, via Mediana, 30.

GRAZIA DELEDDA.

F. I. N. E.



I campanili medievali d'Italia

Le chiese italiane hanno tutte un campanile; di rado ne hanno due come ciò si vede all'estero, soprattutto in Francia e in Germania; in tal caso i campanili formano un corpo solo colla chiesa e nel caso opposto ne sono talora staccati. Esempio: il campanile del Duomo di Pisa, di Santa Maria del Fiore a Firenze e di San Marco a Venezia.

Da noi gli esempi più arcaici di campanili appartengono al V secolo; ne fa fede il mosaico che orna l'arco trionfale in Santa Maria Maggiore a Roma, eseguito sotto Sisto III (439-40), ove si vedono delle torri presso a un battistero e a una basilica; si vede qualcosa di simile nelle celebri imposte lignee di Santa Sabina pure a Roma, imposte che sono il monumento ligneo più vetusto della Cristianità, risalendo all'epoca di Celestino I, circa (422-32). Però non si è certi che queste torri (io le detto campanili forse arbitrariamente), contenessero delle campane il cui uso non si sa con esattezza quanto sia antico, e non sapere precisare l'origine delle campane, si manca di un sussidio indispensabile a stabilire l'antichità dei campanili. Al certo le campane erano usate nell'VIII secolo, all'epoca di Stefano II (752), perchè questo pontefice ne donò la Basilica Vaticana, ed Amalario, ve-

scovo di Treviri, ocoo di Carlo Magno, credette che quelle campane fossero le prime adoperate a Roma. Forse Amalario s'ingannava, perchè sotto Stefano I nel 754-38, si fa menzione di campane in Francia, ed è possibile che in ciò Roma non sia rimasta indietro ad alcun paese cristiano. Certo oggi in Italia la più vetusta campana, quella del Museo Falconi a Viterbo, non va più in là dell'VIII o IX secolo. Essa fu esposta all'Esposizione casarsica d'Orvieto nel 1896 e il Perini, che ne scrisse sulla *Gazette des Beaux Arts*, la dette a Perotto, sbagliando: trattasi di una campana di sommo interesse per l'archeologia cristiana, di nessuno o quasi, per l'arte: è semplice e la particolarità più afferabile, ad occhio profano, è un foro triangolare presso un triplice anello e una linea che quasi traccia il tetto di una basilica a tre navi, come ben osservò il De Rossi. La sua data sarebbe indicata specialmente da una croce a volte arcaica, forse una comune ai monumenti dell'VIII o IX secolo.

Dunque, rispetto ai campanili, io dichiaro che il VI secolo può averne e ne ebbe; e quest'affermazione ripresentata quasi come propria da vari scrit-

BIBLIOGRAFIA

TEORIA DELLA LETTERATURA E CRITICA LETTERARIA

ASOR Rosa, A. (2000) *Letteratura italiana del Novecento: bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi.

BRIOSCHI, F. DI GIROLAMO, C. (1966) *Manuale di letteratura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, v. IV.

CAPUANA, L. (1973) *Gli ismi contemporanei*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri.

DOLFI, A. (1992) *Dal romanzesco al romanzo: modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Roma.

IURILLI, A. (1996) *Novecento letterario italiano. Repertorio bibliografico. Strumenti per lo studio e la ricerca*, Bari, Palomar, XXIV.

MALATO, E. (1995) *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, voll. VII, VIII, XI.

MOMIGLIANO, A. (1936) *Storia della letteratura italiana*, Messina- Milano, Principato.

PETRONIO, G. (1991) *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, Palombo.

PETRONIO, G. (1993) *Racconto del Novecento letterario in Italia, 1890-1840*, Bari, Laterza.

SAPEGNO, N. (1985) *Pagine di storia letteraria*, Firenze, La Nuova Italia.

SPAGNOLETTI, G. (1967) *Romanzieri italiani del nostro secolo*, Torino, ERI.

STORIOGRAFIA LETTERARIA DELLA SARDEGNA

AMENDOLA, A. M. (2006) *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)* Cagliari, CUEC.

ARCE J. (1960) *España en Cerdeña Aportación cultural y testimonios de su influjo* Madrid, C.S. I. C.

ALBERTI, O. (1972) *Il nuorese cuore della Sardegna*, Cagliari, Fossataro.

BRIGAGLIA, M., MASTINO, A., ORTU, G.G. (2006) *Storia della Sardegna*, Roma-

Bari, Laterza.

CIUSA, G. (2004) *Sardegna svelata. Arti e riti di passaggio verso la modernità*, Torino, Allemandi.

CORDA, E. (1983) *Terra Barbaricina*, Milano, Rusconi.

CORDA, E. (1985) *La legge e la macchia*, Milano, Rusconi.

CORDA, E. (1990) *Storia di Nuoro*, Milano, Rusconi.

FORTINI, L. PITTALIS, P. (2010) *Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna*, Padova, Iacobelli.

LAVINIO, C. (1991) *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Casa Editrice Bulzoni.

LILLIU, G. (1973) *L'ambiente nuorese ai tempi della prima Deledda*, Sassari, s.i.t.

MAMELI, G. (1989) *Scrittori sardi del Novecento*, Cagliari, EdiSar.

MANINCHEDDA, P. (1985-1986) *Problemi di storia della letteratura in Sardegna*, in «La Grotta della Vipera», Cagliari, XI.

MARCI, G. (1991) *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, CUEC.

MARCI, G. (1992) *Le culture regionali*, in «La Grotta della Vipera», Cagliari, XVIII.

MARCI, G. (1994) *Scrivere al confine. Radici, moralità e cultura nei romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, CUEC.

MARCI, G. (2005) *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda: il Novecento*, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/CUEC.

PINNA, G. (1970) *La criminalità in Sardegna*, Cagliari, Fossataro.

PIRODDA, G. (1985) “Lo studio delle letterature regionali: la Sardegna”, in *La Grotta della Vipera*, XI, 32/33.

PIRODDA, G. (1989) “La Sardegna”, in A. Asor Rosa *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, Torino, Einaudi.

PIRODDA, G. (1992) *Sardegna, Letteratura delle regioni d'Italia, Storia e testi*, Brescia, La Scuola.

PITTALIS, P. (1998) *Storia della letteratura in Sardegna*, Cagliari, Della Torre.

PODDIGHE, G. M. (1986) “Letterature e lingue in Sardegna”, in *La Grotta della*

Vipera , XII, 36/37.

RUINAS, S. (1927) *La Sardegna e i suoi scrittori*, Foligno, Capitelli.

TANDA, N. (1984) *Letterature e lingue in Sardegna*, Cagliari, EDES, SAGGI/19.

TANDA, N. - Dessì, G. (1988) *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia.

STUDI SULLA NOVELLA

ASOR Rosa, A. (1960) *La novella occidentale dalle origini ad oggi*, Roma, edizioni moderne Canesi.

ASTE, M. (1979) *La narrativa di Luigi Pirandello: dalle novelle al romanzo "Uno, nessuno, centomila"*, Madrid, Porrúa Turanzas.

AUERBACH, E. (1984) *La tecnica di composizione della novella*, Milano, Theoria.

BARTHES, R. (1969) *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani.

MEROLA, N., ROSA, G. (2004) *Tipologia della narrazione breve* Roma, Vecchiarelli.

CERINA, G., MULAS, G. (1978) *Modi e strutture della comunicazione narrativa. Il racconto breve da Dossi a Pirandello*, Torino, Paravia, 1978.

CORTÁZAR, J. (1994) "Alcuni aspetti del racconto" e "Del racconto breve e dintorni", in *I racconti*, Torino, Einaudi- Gallimard.

GUGLIELMI, G. (1998) "Le forme del racconto", in *La prosa italiana del Novecento*, II, Torino, Einaudi.

GUGLIELMINETTI, M. (1990) *Sulla novella italiana, Genesi e generi*, Lecce, Milella.

SEGRE, C. (1974) *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli.

AA. VV. (1989) *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno.

AA.VV. (1985) *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Barberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985.

Nello stesso volume:

SPERA, F. "Il racconto come frammento".

GRAZIA DELEDDA: EDIZIONI CONSULTATE

- Amori moderni* (1989) a cura di N. De Giovanni, Cagliari, Gia.
- Annalena Bilsini* (1927) Milano, Fratelli Treves.
- Annalena Bilsini* (2005) prefazione di M. Heyer- Caput, Nuoro, Ilisso.
- Anime oneste* (2009) prefazione di T. Baumann, Nuoro, Ilisso.
- Canne al vento* (2003) Cagliari, L'Unione Sarda.
- Canne al vento* (2005) prefazione di P. Pittalis, Nuoro, Ilisso.
- Cenere* (2005) prefazione di P. Pittalis, Nuoro, Ilisso.
- Chiaroscuro* (2004) a cura di Giovanna Cerina, Nuoro, Ilisso.
- Colombi e sparvieri* (2005) prefazione di G. Pirodda, Nuoro, Ilisso.
- Cosima* (1937) edizione curata da A. Baldini, Milano, Treves.
- Cosima* (2003) a cura di V. Spinazzola, Milano, Oscar Mondadori.
- Cosima* (2005) prefazione di G. Cerina, Nuoro, Ilisso.
- Dieci romanzi* (1994) a cura di Anna Dolfi, Roma, Newton Compton.
- Elias Portolu* (1970) a cura di V. Spinazzola, Milano, Mondadori.
- Elias Portolu* (2005) prefazione di L. Muoni, Nuoro, Ilisso.
- Fiore di Sardegna* (2004) Cagliari, L'Unione Sarda.
- Ferro e fuoco* (1995) Nuoro, Il Maestrale.
- I grandi romanzi* (1993) a cura di Giacinto Spagnoletti e Marta Savini, Roma, Newton Compton.
- Il Dio dei viventi* (1922) Milano, Treves.
- Il nostro padrone* (1910) Milano, Treves
- Il paese del vento* (2001) introduzione di A. Dolfi, Milano, Mondadori.
- Il segreto dell'uomo solitario* (2005) prefazione di A. M. Morace, Nuoro, Ilisso.

Il tesoro (2007) prefazione di G. Floris, Nuoro, Ilisso.

Il vecchio della montagna (1997) a cura di V. Spinazzola, Milano, Mondadori.

La chiesa della solitudine (2008) prefazione di G. Cerina, Nuoro, Ilisso.

La danza della collana (2007) prefazione di G. Pirodda, Nuoro, Ilisso.

La giustizia (1995) a cura di A. Dolfi, Roma, Biblioteca economica Newton.

La fuga in Egitto (2003) prefazione di N. De Giovanni, Cagliari, L'Unione Sarda.

La madre (2005) prefazione di A. Cannas, Nuoro, Ilisso.

La via del male (1983) prefazione di A. Dolfi, Milano, Mondadori.

Le colpe altrui (1914) Milano, Treves.

Le colpe altrui (2008) prefazione di G. Rando, Nuoro, Ilisso.

L'argine (2005) prefazione di M. Manotta, Nuoro, Ilisso.

L'edera (2005) prefazione di M. Fois, Nuoro, Ilisso.

L'incendio dell'uliveto (1996) a cura di V. Spinazzola, Milano, Mondadori.

L'ombra del passato (2004) Cagliari, L'Unione Sarda.

Marianna Sirca (1981) a cura di V. Spinazzola, Milano, Mondadori.

Nel deserto (2007) prefazione di G. Angioni, Ilisso, Nuoro.

Naufraghi in porto (1979) a cura di V. Spinazzola, Milano, Mondadori.

Nostalgie (2009) prefazione di G. Todde, Nuoro, Ilisso.

Novelle (1996) a cura di G. Cerina, voll. 6, Nuoro, Ilisso.

Romanzi e novelle (1950) con introduzione di Emilio Cecchi, Milano, Mondadori.

Romanzi sardi (1990) a cura di V. Spinazzola, Milano, Mondadori.

Romanzi e novelle (2000) a cura di N. Sapegno, Milano, Mondadori.

Sino al confine (1980) introduzione di A. Dolfi, Milano, Mondadori.

Stella d'Oriente (2004) Cagliari, L'Unione Sarda.

Tipi e paesaggi sardi (1901) «Nuova Antologia», fasc. 16.

TRADUZIONE SPAGNOLE

Cenizas (1906) traduzione di Miguel Domenge Mir, Barcelona, Impr. de Henrich y C^a Editores.

Cuentos de la Cerdeña (*El huésped, El niño perdido, Dos milagros*) (1900-1910) traduzione di Miguel Domenge Mir, Barcelona, Antonio López, Editor Librería Española.

Cósima (1986) traduzione di María Teresa Navarro Salazar, Madrid, Nórdica Libros.

Cósima (2007) traduzione di María Teresa Navarro Salazar, Madrid, Espansa Calpe.

Después del divorcio: Novela de costumbres sardas (1914) traduzione di P. Eduardo de Bray, Barcelona, Maucci.

Después del divorcio (1955) Madrid, Novelas y cuentos.

Doce cuentos de Cerdeña (1988) traduzione di Enrique Messaguer, Barcellona, Labor.

Elías Portolu (1920) traduzione di Eustaquio Echauri Martínez, Colección Universal, Madrid.

Elías Portolu (1986) traduzione di José Miguel Velloso, Barcellona, Orbis.

Entre la fé y el amor: Novela de costumbres sardas (1914) traduzione di Eduardo Bray, Barcellona, Maucci.

El camino del mal (1922) traduzione di Pedro Pedraza y Paez, Barcelona, Ramón Sopena.

El camino del mal (1962) traduzione di Alejandro Liaño, Barcelona, Mateu.

“El huésped” (s.d.) in *La Novela Selecta*, Madrid.

“El novio desaparecido” (1924) in *La novela semanal*, año 4^o num. 146, Madrid, Prensa Gráfica.

El regalo de Navidad y otras historietas de Cerdeña contadas a los niños (1944) traduzione di Enrique Messaguer, Barcellona, Olimpo.

Los humildes (1907) tradotta da Angel Guerra, Madrid, Biblioteca Patria.

Marianna Sirca (1928) tradotta da Guillermo Gossé, Barcelona, Cervantes, Graf. Moderna.

Marianna Sirca (1950) tradotta da Guillermo Gossé, Madrid, Aguilar.

Obras escogidas (1955) traduzioni di José Miguel Velloso, Colección Premios Nobel, Madrid, Aguilar.

Obras escogidas (1958) traduzioni di Armando Lazaro, Jose Miguel Velloso, Guillermo Gossé, Colección Premios Nobel, Madrid, Aguilar.

DALLA TERZA PAGINA DEL *CORRIERE DELLA SERA* E *LA LETTURA*

Agosto felice (30 agosto 1935)

Il Battesimo D'Adamo (*La Lettura* aprile- maggio 1902)

Il fiore caduto (16 maggio 1912)

Il primo volo (19 settembre 1935)

La morte e la vita (24 luglio del 1913)

L'amico (24 settembre 1912)

L'uomo del nuraghe (9 settembre 1934)

Pane casalingo (19 gennaio 1936)

Pane quotidiano (12 agosto 1935)

Ritratto di contadina (26 gennaio 1926)

EPISTOLARI

Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926 (1966) a cura di F. Di Pilla, Milano, Fabbri, 1966.

“Lettere di Grazia Deledda a Luigi Falchi” (1937) in L. Falchi *L'opera di Grazia Deledda*, Milano, La Prora.

“Lettere” (1938) in *Versi e prose giovanili* a cura di A. Scano, Milano, Treves.

“Lettere di Grazia Deledda a Elda Gianelli” (1945) a cura di L. Gasparini in *Rivista Giuliana di Storia, Politica e Arte*, XV, 15, 1945.

“Lettera della Deledda” (1946) a cura di A. Momigliano in *Il Convegno*, I, 7-8.

Lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti 1913-1923 (1959) Padova, Rebellato.

Onoranze a Grazia Deledda (1959) a cura di M. Ciusa Romagna, Nuoro, s.e.

“Lettere a Epaminonda Provaglio” (1964) in *Opere scelte* a cura di E. De Michelis, Milano, Mondadori.

Lettere a «La Riviera Ligure». I. 1900-1905 (1980) a cura di P. Boero, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

“Lettere a Giovanni De Nava” (1984) a cura di L. De Nava in *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell’Università di Messina*, II, 1984.

Lettere a «La Riviera Ligure». II. 1906-1909 (1986) a cura di Pino Boero, Torino, Meynier.

Lettere inedite di Grazia Deledda a Arturo Giordano, direttore della «Rivista letteraria» (2004) a cura di N. De Giovanni, Alghero, Nemapress.

Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909) (2007) a cura di R. Masini, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi- CUEC.

SACCHETTI, L. (1971) *Grazia Deledda. Ricordi e testimonianze*, Milano - Bergamo, Minerva Italica.

Bibliografia critica

ABETE, G. (1993) *Grazia Deledda e i suoi critici*, Roma, Abete.

AGUS, S. (1999) *Ipotesi di lettura di Grazia Deledda*, Dolianova, Grafica del Parteolla.

BALDINI, A. (1963) “Romanziere con le carte in regola” in *Il Convegno*, 7/8.

BOCELLI, A. (1963) “Grazia Deledda” in *Il Convegno*, 7/8.

BORGESE, G. (1963) “Due romanzi” in *Il Convegno*, 7/8.

BRANCA, R. (1938) *Bibliografia deleddiana*, Milano, L’Eroica.

BRANCA, R. (1971) *Il segreto di Grazia Deledda*, Cagliari, Fossataro.

BUZZI, G. (1953) *Grazia Deledda*, Pubblicazioni Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Pavia, Milano, Fratelli Bocca.

CECCHI, E. (1963) “La scrittrice” in *Il Convegno*, 7/8.

CERINA, G. (1992) *Deledda ed altri narratori: mito dell’isola e coscienza dell’insularità*, Cagliari, CUEC.

CERINA, G. (1986) "Un' intraprendente ragazza di provincia" in *La Grotta della Vipera*, XII, 36/37.

CIRESE, A. (1976) *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*,

Torino, Einaudi.

CIUSA ROMAGNA, M. (1959) *Onoranze a Grazia Deledda*, Nuoro.

CROCE, B. (1950) *Grazia Deledda* in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, vol. VI.

DE GIOVANNI, N. (1987) *L'ora di Lilith: su Grazia Deledda e letteratura femminile del secondo Novecento*, Roma, Ellemme.

DE GIOVANNI, N. (1991) *Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress.

DE GIOVANNI, N. (1993) *Come leggere "Canne al vento" di Grazia Deledda*, Milano, Mursia.

DE GIOVANNI, N. (1999) *Religiosità Fatalismo e Magia in Grazia Deledda*, Cinisello Balsamo (Mi) Edizioni San Paolo.

DE GIOVANNI, N. (2000) *Il pranzo dell'ospite: la cucina sarda nella narrativa di Grazia Deledda*, Lucca, M. Pacini Fazzi.

DE GIOVANNI, N. (2001) *Il peso dell'eros: mito ed eros nella Sardegna di Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress.

DE GIOVANNI, N. (2004) *Lettere inedite di Grazia Deledda ad Arturo Giordano, direttore della Rivista letteraria*, Alghero, Nemapress.

DE GIOVANNI, N. (2006) *Come la nube sopra il mare: vita di Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress.

DE GIOVANNI, N. (2008) *Vento di terra vento di mare: Grazia Deledda oltre l'isola*, Alghero, Nemapress.

DE MICHELIS, E. (1938) *Grazia Deledda ed il decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia.

DE MICHELIS, E. (1964) "Grazia Deledda" in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, voll. II.

DE MICHELIS, E. (1976) "Riassunto della Deledda" in *Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Milano, Mursia.

DESSÌ, G. (1971) "Grazia Deledda cent'anni dopo" in *Nuova Antologia*, 1 novembre.

- DI PILLA, F. (1966) “La vita e l’opera di Grazia Deledda” in *Grazia Deledda premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, Fabbri.
- DI PILLA, F. (1982) *Le letture francesi di Grazia Deledda*, Roma, Bulzoni.
- DOLFI, A. (1979) “Grazia Deledda” in *Civiltà letteraria del Novecento*, Milano, Mursia.
- DOLFI, A. (1985) *Introduzione a Grazia Deledda*, Marianna Sirca, Roma Newton Compton.
- DOLFI, A. (1995) *Introduzione a Grazia Deledda, La giustizia*, Roma Newton Compton.
- FLORIS, A. (1937) *L’opera di Grazia Deledda*, Milano, La Prora, 1937.
- FLORIS, L. (1989) *La prima Deledda*, Cagliari, Castello, 1989.
- GIACALEONE, G. (1965) “Ritratto critico di Grazia Deledda” in *Saggi di cultura moderna*, Roma, Tiranna.
- GIACOBBE, M. (1999) *Grazia Deledda introduzione alla Sardegna*, Sassari, Iniziative culturali.
- GIUSTO, M. (1963) “Dramatis personae” in *Il Convegno*, 7/8.
- GRECO, L. (1984) “Altri amori proibiti nei testi di Grazia Deledda” in *Dubbiosi disiri. Famiglia e amori proibiti nella narrativa italiana tra ’800 e ’900*, Pisa, Giardini.
- GUARINO, A. (1951) “Bibliografia per la Deledda”, *Ichnusa*, 3.
- GUIZO, A. (2000) *L’oltre e la sua ricerca: indagini sul doppio nella narrativa di Grazia Deledda*, Nuoro, Video Memory.
- GUIZO, A. (2005) *Grazia Deledda: temi, luoghi, personaggi*, Oliena, IRIS.
- ICHNUSA, (1951) numero speciale dedicato a Grazia Deledda, Sassari, Gallizzi.
- LAVINIO, C. (1994) *Bestiario. Novelle scelte*, Cagliari, Demos.
- LAMPO, G. (2002) *Grazia Deledda verista?*, Cagliari, Arte Duchamp.
- LOMBARDI, O. (1979) *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, Milano, Mursia.
- MANCA, D. (2005) *Il ritorno del figlio*, Cagliari, CUEC.
- MASSAIU, M. (1983) *Sardegnamara: una donna, un canto*, Milano, Istituto Propaganda Libreria.
- MASSAIU, M. (1986) *La Sardegna di Grazia Deledda*, Milano, Istituto Propaganda Libreria.

- MICCINESI, M. (1975) *Grazia Deledda*, Firenze, La Nuova Italia.
- MOMIGLIANO, A. (1946) “Lettere alla Deledda” in *Il Convegno*, Cagliari, 3, marzo 1946.
- MOMIGLIANO, A. (1954) *Ultimi studi*, Firenze, La Nuova Italia.
- MOMIGLIANO, A. (1964) *Grazia Deledda, Opere scelte*, Milano, Mondadori, voll. II.
- PANNAIN SERRA, E. (s.d.) *Grazia Deledda, Sebastiano Satta*, Roma, CIAS.
- PANCRAZI, P.(1954) “La casa di Grazia, Messa a Desulo” in *Il Convegno*, 6.
- PAPINI, G., PANCRAZI, P. (1963) “Scelta di pagine della Deledda” in *Il Convegno*, 7/8.
- PELLEGRINO, A.(1990) *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da G. Treccani.
- PETRONIO, G.(1963) “Grazia Deledda” in *I Contemporanei*, I, Milano, Marzorati.
- PIANO, M. G. (1998) *Onora la madre: autorità femminile nella narrativa di Grazia Deledda*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- PIRODDA, G.(1986) “Grazia Deledda e la cultura in Sardegna. Prospettive di ricerca” in *La Grotta della Vipera*, XII, 36/37.
- PIROMALLI, A. (1968) *Grazia Deledda*, Firenze, La Nuova Italia.
- PITTALIS, P. (1983) “Mille anni di solitudine. Società e letteratura nei romanzi di Grazia Deledda” *Ichnusa*, 3, dic. 1982-feb.1983, Cagliari, EDES.
- PODDIGHE, G. M. (1993) *Grazia Deledda: una poetessa e scrittrice dall'anima quasi maschile e autori sardi contemporanei*, Roma, Pagine.
- RASY, E. (1995) *Ritratti di signora*, Milano, Rizzoli.
- RONCARATI, R.(1949) *L'arte di Grazia Deledda*, Firenze, D'Anna.
- RUJU, G. (1981) *Pietro Casu tra Grazia Deledda e Max Lepold Wagner*, Cagliari, Della Torre.
- SACCHETTI, L. (1971) *Grazia Deledda, ricordi e testimonianze*, Milano - Bergamo, Minerva Italica.
- SAPEGNO, N. (1972) *Introduzione a G. Deledda, Romanzi e Novelle*, Milano, Mondadori.
- SARALE, N. (1990) *Grazia Deledda. Un profilo spirituale*, Roma, Logos.

- SCANO, A. (1972) *Versi e prose giovanili di Grazia Deledda*, Milano, Virgilio.
- SPAGNOLETTI, G. (1993) "Introduzione a Grazia Deledda" in *I grandi romanzi*, Roma, Newton Compton.
- TANDA, N. (1973) "Grazia Deledda" in *Contemporanei, Proposte di lettura*, Torino, Loescher.
- TANDA, N. (1979) "Grazia Deledda" in *Letteratura italiana contemporanea*, Roma, Lucarini.
- TANDA, N. (1992) *Dal mito dell'isola all'isola mito. Deledda e dintorni*, Roma, Bulzoni.
- TECCHI, B.(1963) "Quel che è vivo nell'arte di Grazia Deledda" in *Il Convegno*, Cagliari, 7-8, luglio-agosto.
- VALLE, N (s.d.) *Grazia Deledda*, Cagliari, Edizioni Gasperini.
- VALLE, N (1970) "Lettere della Deledda" in *Il Convegno*, 8.
- VIOLA, G. Dolfi, A. Rovigatti, F. (1987) *Grazia Deledda: biografia e romanzo*, Roma.
- ZOJA, N. (1939) *Grazia Deledda: saggio critico*, Milano, Garzanti.

ATTI DI CONVEGNO

- AA.VV. (1974) *Convegno nazionale di studi deleddiani*, Cagliari, Sarda Fossataro.
- AA.VV. (1990) *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda, Atti del convegno: Grazia Deledda, Biografia e romanzo*, a cura di A. Pellegrino, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da G. Treccani.
- AA.VV. (1992) *Grazia Deledda nella cultura contemporanea: atti del Seminario di studi Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900*, a cura di U. Collu, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura S. Satta.
- AA.VV. (1994) *Grazia Deledda: ritorno a Galte, Atti del convegno*, a cura di G. Zirottu, Galtellì, Amministrazione comunale.
- AA.VV. (1999) *Grazia Deledda a 70 anni dal Nobel: atti del convegno su Grazia Deledda*, Galtellì, Comune di Galtellì.
- AA.VV. (2009) *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione ricezione comparazione* a cura di M. Farnetti, Pavona (Roma), Iacobelli.
- AA.VV. (2010) *Grazia Deledda e la solitudine di un segreto*, a cura di Manotta, M. e

Morace, A. M. Nuoro, ISRE.

AA.VV. (2010) *Dalla quercia del monte al Cedro del Libano*, a cura di Pirodda, G., ISRE Edizioni- AIPSA Edizioni.

AA.VV. (2010) *Il fantasma di Grazia. I narratori parlano di Grazia Deledda*, a cura di Caocci, D., ISRE Edizioni- AIPSA Edizioni.

RESUMEN

De acuerdo con la normativa (Normas reguladoras de las enseñanzas oficiales de Doctorado y del título de Doctor de la Universidad de Granada del 2 de Mayo de 2012), al desarrollar este trabajo de investigación en otro idioma, a continuación aportamos un resumen del mismo en español.

Esta tesis doctoral como indica el título, tiene por objeto el estudio y análisis de la narrativa breve de la escritora italiana Grazia Deledda.

La obra de Deledda aborda en su totalidad un número importante de textos (treintaiuno novelas y alrededor de trescientos cuentos), por lo que después de una larga pero indispensable fase de lectura, decidimos acotar nuestra investigación centrándonos en la producción de sus cuentos. La razón de esta elección es que aunque existan notables estudios de su producción narrativa con interesantes visiones y aportaciones (con las que por supuesto he contado a la hora de elaborar esta tesis) no se ha hecho especial hincapié en analizar su narrativa breve, a pesar de constituir una parte muy considerable del *corpus* deleddiano.

Por lo tanto, este trabajo de investigación se plantea realizar una tarea sumamente sugestiva: profundizar en el conocimiento del poco tratado campo de los cuentos deleddianos tomando como punto de referencia unos textos inéditos de los que apenas se conocían los títulos, y que a nuestro parecer, tras valorarlos en profundidad, sorprenden por su complejidad y por la problemática que llevan consigo.

La ausencia de un análisis adecuado que colocara esta parte de la obra de Grazia Deledda en el lugar que se merece, ha sido uno de los puntos de partida de este trabajo. En nuestra opinión, la análisis de la cuentística pone en evidencia que el conocimiento de ciertas obras secundarias (o consideradas como tales) puede ayudar a conseguir una visión más profunda de toda la producción literaria de la escritora sarda.

Es nuestra intención también configurar la obra de esta autora y situarla en el lugar adecuado de la evolución de la narrativa italiana contemporánea.

Para llevar a cabo esta tesis hemos decidido estructurar los contenidos en cuatro capítulos que a su vez se dividen en diferentes subapartados. El primer capítulo, como es habitual, tiene un carácter introductorio y está dedicado a aspectos generales que pretenden acercarnos al contexto histórico-cultural en el que se inserta la obra de esta escritora. Se desglosa en cinco apartados. En el primero hacemos una indispensable referencia a la peculiar historia de la lengua y de la literatura de la isla de Cerdeña y a diversas cuestiones relacionadas con la identidad regional, ya que esta tiene un papel fundamental en su obra. El contexto histórico y social de Nuoro en el que transcurre una parte de la vida de Deledda influye notablemente en su posterior producción literaria y por esta razón nos pareció adecuado tratar dicha cuestión en el segundo apartado. Por otro lado, hemos querido poner de manifiesto, como nuestra escritora no se mantuvo al margen de ciertos movimientos literarios cercanos al incipiente feminismo, hecho que nos ayuda a comprender la importancia que tuvo la figura de la mujer en su trayectoria literaria.

En el cuarto apartado hemos pretendido presentar la figura de Grazia Deledda desde una doble perspectiva entrelazando su biografía con su trayectoria profesional. De esta forma se ha querido poner de manifiesto la estrecha relación que existe entre la

Deledda “mujer” y la Deledda “autora”. El último apartado se centra en la historia de la crítica deleddiana y tiene como fin una puesta al día de los estudios críticos de la obra deleddiana para situar a la autora en su contexto literario.

El segundo capítulo se inicia con una breve descripción del género literario de la *novella*: consideramos necesario aclarar algunos aspectos de este género tanto desde el punto de vista cronológico (poniendo de manifiesto la importancia del modelo de Boccaccio en la trayectoria literaria italiana) como desde la problemática terminológica (*novella* o *racconto*?) que sigue debatiéndose en la actualidad.

A continuación nos centramos en el tema fundamental de este estudio, es decir, la narrativa breve de la escritora sarda. La lectura previa de todo el material (bastante extenso, ya que como dijimos anteriormente se trata de unos trescientos cuentos recogidos en dieciocho volúmenes) nos sirvió para identificar las temáticas más recurrentes y luego describirlas y analizarlas detalladamente. La estructura de estos cuentos indicaba que se habían concebido para ser editados en periódicos o revistas (costumbre bastante extendida en ese tiempo) por lo que decidimos centrar nuestro interés en el estudio de los textos que aparecieron en uno de los principales diarios de la época (y que aún hoy lo sigue siendo) el *Corriere della Sera*. Nos pareció bastante interesante hacer hincapié en la función cultural que desempeñó la *Terza Pagina* del diario, en la que se difundían informaciones relacionadas con la actualidad cultural y más en concreto, una parte de esta página, el *elzeviro*, una o dos columnas en donde los cuentos tenían un escaparate privilegiado. Completan esta parte del trabajo las temáticas recurrentes y los debates críticos relacionados con su estilo.

Consecuencia de la revisión del diario milanés, fue el descubrimiento de lo que se convertiría en el eje central de este estudio por su manifiesta originalidad, es decir, una serie de textos que como pude comprobar no se habían estudiado ni incluido en antología alguna. Así el tercer capítulo se basa en la transcripción y análisis de dichos textos que presentamos divididos en dos partes; en la primera situamos los cuentos que posteriormente aparecieron como “episodios” de algunas novelas de la escritora (con diferencias significativas) y en una segunda encontramos los que definimos como “inéditos” ya que no se han vuelto a publicar.

Cada una de estas valiosas obras, además de ser una fuente interesante de estudio, ofrece nuevas perspectivas para valorar la narrativa breve deleddiana.

El análisis comparado que hemos realizado, pone de relieve la minuciosa labor creativa de la escritora, el meticuloso trabajo de corrección que hay detrás de la publicación de cada texto, contradiciendo, por tanto, a cierta crítica que sostenía la falta de entrega de la escritora.

Por otro lado, los textos que solo aparecieron en el periódico, por su gran heterogeneidad nos han mostrado otros aspectos desconocidos de la narrativa deleddiana.

Como último capítulo y tras comprobar con un estudio anterior que la novela negra es uno de los géneros que más éxito tiene entre los lectores mundiales, hecho que también se refleja en el actual panorama literario de Cerdeña, nos pareció interesante investigar el papel que tuvo el modelo deleddiano en algunos de los autores sardos que cultivan este tipo de novela. Por lo tanto, en vez de realizar una búsqueda de semejanzas y comparaciones que a menudo conducen a conclusiones forzadas, hemos preferido reproducir directamente los testimonios de ciertos escritores de

relevancia como Marcello Fois, Salvatore Mannuzzu, entre otros. Dentro de la proyección de la narrativa deleddiana en la actualidad, también hemos considerado pertinente dedicar un párrafo a sus traducciones en España, tal y como se ha dicho anteriormente.

En el apéndice habíamos pensado incluir una entrevista a Alessandro Madesani, nieto de Grazia Deledda. Tras superar las no pocas dificultades para contactar con él, en un principio accedió a responder a las diferentes cuestiones que se le formularon (con la ilusión de conocer el lado más humano y privado de la escritora pero a la vez intentando obtener información sobre otros aspectos interesantes, tales como su relación con los traductores). Desafortunadamente, solo nos envió un retrato muy personal de la autora que considero muy interesante y con el que se concluye este trabajo.