
«SCRIVO COME SENTO».
CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO
DE LA NARRATIVA BREVE DE GRAZIA DELEDDA

Alessandra Sanna

«Scrivo come sento».
Contribución al estudio
de la narrativa breve
de Grazia Deledda

Granada, 2021

Colección indexada en la MLA International Bibliography desde 2005

EDITORIAL COMARES

INTERLINGUA

000

Directores de la colección:

ANA BELÉN MARTÍNEZ LÓPEZ

PEDRO SAN GINÉS AGUILAR

Comité Científico (Asesor):

ESPERANZA ALARCON NAVIO Universidad de Granada	MARIA JOAO MARÇALO Universidade de Évora
JESÚS BAIGORRI JALÓN Universidad de Salamanca	HUGO MARQUANT Institut Libre Marie Haps, Bruxelles
CHRISTIAN BALLIU ISTI, Bruxelles	FRANCISCO MATTE BON UNINT, Roma
LORENZO BLINI UNINT, Roma	JOSE MANUEL MUÑOZ MUÑOZ Universidad de Córdoba
ANABEL BORJA ALBI Universitat Jaume I de Castellón	FERNANDO NAVARRO DOMÍNGUEZ Universidad de Alicante
NICOLÁS A. CAMPOS PLAZA Universidad de Murcia	NOBEL A. PERDU HONEYMAN Universidad de Almería
MIGUEL Á. CANDEL-MORA Universidad Politécnica de Valencia	MOISES PONCE DE LEON IGLESIAS Université de Rennes 2 — Haute Bretagne
ÁNGELA COLLADOS AÍS Universidad de Granada	BERNARD THIRY Institut Libre Marie Haps, Bruxelles
ELENA ECHEVERRÍA PEREDA Universidad de Málaga	FERNANDO TODA IGLESIA Universidad de Salamanca
PILAR ELENA GARCÍA Universidad de Salamanca	ARLETTE VEGLIA Universidad Autónoma de Madrid
FRANCISCO J. GARCÍA MARCOS Universidad de Almería	CHELO VARGAS-SIERRA Universidad de Alicante
CATALINA JIMÉNEZ HURTADO Universidad de Granada	MERCEDES VELLA RAMÍREZ Universidad de Córdoba
ÓSCAR JIMÉNEZ SERRANO Universidad de Granada	ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE Universidad de Salamanca
HELENA LOZANO Università di Trieste	GERD WOTJAK Universidad de Leipzig
JUAN DE DIOS LUQUE DURÁN Universidad de Granada	

ENVÍO DE PROPUESTAS DE PUBLICACIÓN:

Las propuestas de publicación han de ser remitidas (en archivo adjunto, con formato PDF) a alguna de las siguientes direcciones electrónicas: anabelen.martinez@uco.es, psgines@ugr.es

Antes de aceptar una obra para su publicación en la colección INTERLINGUA, ésta habrá de ser sometida a una revisión anónima por pares. Para llevarla a cabo se contará, inicialmente, con los miembros del comité científico asesor. En casos justificados, se acudirá a otros especialistas de reconocido prestigio en la materia objeto de consideración.

Los autores conocerán el resultado de la evaluación previa en un plazo no superior a 60 días. Una vez aceptada la obra para su publicación en INTERLINGUA (o integradas las modificaciones que se hiciesen constar en el resultado de la evaluación), habrán de dirigirse a la Editorial Comares para iniciar el proceso de edición.

Colección fundada por: Emilio Ortega Arjonilla y Pedro San Ginés Aguilar

© Los autores

Editorial Comares, S.L.

Polígono Juncaril • C/ Baza, parcela 208 • 18220 Albolote (Granada) • Tlf.: 958 465 382

<http://www.comares.com> • E-mail: libreriacomares@comares.com

<https://www.facebook.com/Comares> • <https://twitter.com/comareseditor>

<https://www.instagram.com/editorialcomares>

ISBN: 978-84-9045-000-0 • Depósito legal: Gr. 000/20201

Fotocomposición, impresión y encuadernación: COMARES

*Alle mie famiglie, la granadina e la sarda, che già da tempo sono una sola.
Grazie di cuore.*

Sumario

SCRIVO COME SENTO

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

Capítulo 1

1.1. BIOGRAFÍA Y OBRA

Es la propia Grassiedda (es decir, «Grazietta», apodo con el que la llamaban cariñosamente familiares y amigos) la primera que nos ofrece información sobre su vida a través de su obra literaria. Una fuente de información muy preciada son los numerosos escritos autobiográficos, (en primer lugar, la novela póstuma *Cosima*), y el epistolario, en parte no publicado.

Grazia Maria Cosima Damiana Deledda nace en Nuoro el 27 de septiembre de 1871, siendo la quinta de siete hijos. Su padre, Giovanni Antonio Deledda, abogado y pequeño empresario en el sector del carbón, se ocupaba principalmente del cuidado de sus propiedades y, como afición, escribía en sardo poesía improvisada. Madre, Francesca Cambosu, de carácter estricto y moderado, se ocupaba de los quehaceres domésticos y estaba a cargo de la educación de los niños. Debido a las costumbres de la época, las mujeres no tenían acceso a una educación superior y, después de terminar el cuarto año de educación primaria, Grazia recibió clases privadas de italiano, latín y francés.

Su formación es más bien discontinua y autodidacta, lee todo cuanto encuentra en la biblioteca de su tío materno, Salvatore Cambosu. Además de una lectura constante de la Biblia, la joven Grazia, en un primer momento, se ve atraída por los folletines de carácter melodramático que estaban en voga en la época y que influirán sobre todo en la primera parte de su producción. Posteriormente, entre sus muchas lecturas de referencia, encontramos autores franceses (Balzac), ingleses (Bryon y Scott) y los rusos Turgheniev, Gogol, Tolstoj y Dostoevskij (lo que más admirará la escritora de este último será, sobre todo, la caracterización psicológica de sus personajes). Además de algunos escritores sardos (destaca Enrico Costa, de quien Deledda declara en varias ocasiones ser una «especie de discípula»), también se encuentran entre sus autores preferidos Manzoni, Goldoni y los contemporáneos Verga, D'Annunzio, Fogazzaro, Capuana y Negri.

Sin embargo, desde muy joven, Deledda valora la escritura más que la literatura: comienza a escribir por amor al arte, pero poco después se convertirá en una verdadera ambición. De esta forma empiezan para ella los primeros conflictos: los rumores en el pueblo, los sermones del párroco y la firme desaprobación de su propia familia obligan a la joven a dedicarse a la escritura en secreto, como se ve reflejado en *Cosima*.

(...) non solo le zie inacidite, e i bispensanti 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 moglie (Deledda, 2006: 95).

Grazia Deledda habla sardo¹ y estudia italiano como si de una lengua extranjera se tratara. El 10 de octubre de 1892 dice en una carta: «(...) 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 lingua» (Scano, 1972: 54).

Entrar en el universo literario italiano es, para la joven escritora, una dura prueba que superar: el obstáculo más grande es encontrar el modo de conciliar el imaginario sardo que quiere transmitir con las estructuras lingüísticas y poéticas de la cultura italiana que desea alcanzar. Se puede decir que aprende a escribir en italiano utilizando su propia producción como «entrenamiento». Puesto que la escritura femenina sigue siendo denostada por gran parte de la sociedad, muchas jóvenes escritoras deciden usar un pseudónimo: Deledda firma sus primeras *novelle* publicadas en la revista *L'ultima moda* bajo el sobrenombre de Ilia de Saint Ismael y, posteriormente, utiliza el de G. Razia, empleado para publicar, en la misma revista, algunos otros relatos. El debut de Deledda tiene lugar en la mencionada revista romana dirigida por Epaminonda Provaglio (quien a su vez se escondía bajo el pseudónimo «Contessa Elda»), donde publicó el que se considera su primer relato: *Sangue Sardo*. En 1892, la escritora envía a Provaglio una carta de autopresentación bastante ingenua:

¹ No es posible profundizar en la singular situación lingüística de Cerdeña en este contexto, pero es necesario, al menos, mencionarla para explicar sus peculiaridades durante los años de vida de la escritora. A pesar de la reciente unificación del Reino de Italia, las diferentes regiones del país continuaban ignorando la lengua impuesta, el italiano, junto a otras medidas implantadas en todo el territorio. El sardo, una lengua neolatina y no un dialecto, seguirá siendo durante muchos años el único medio de comunicación utilizado en la isla por la mayoría de sus habitantes, con pocas excepciones como lo eran los miembros de la iglesia o personas de clase social alta. La difusión del italiano en todos los estratos sociales tendrá lugar algunos años después, gracias a la reforma de la enseñanza obligatoria y la posterior llegada de la televisión.

(...) 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 mondo (Scano, 1972: 287).

El abundante corpus *novellistico* ocupa un lugar privilegiado en su producción literaria, que abarca un largo periodo, desde los primeros versos juveniles (1884) hasta 1936, año de su muerte. A partir de 1889 colabora con varias publicaciones periódicas sardas como *La Sardegna*, donde vieron la luz algunas *novelle*, o *L'Avvenire di Sardegna*, donde utiliza de nuevo el pseudónimo Ilia di Saint Ismael para publicar en 1891 la novela *Stella d'Oriente*. En el mismo año trabaja también para *Fior di Sardegna*, que menciona en su carta a Provaglio. Estas primeras obras reproducen los modelos que siguen los folletines, es decir, las narraciones publicadas en diferentes fascículos, motivo por el que atraen a un público exclusivamente femenino.

El epistolario público y privado de Deledda es la herramienta que realmente nos permite reconstruir su biografía como mujer y escritora: se trae a colación un breve pasaje de la carta de presentación que Grazia envía a Emilio Treves, que será el editor de sus novelas más famosas. En este escrito, además de suponer una especie de *captatio benevolentiae*, la escritora revela el empeño que animará gran parte de su obra:

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 Sardegna (Scano, 1972: 287).

En otra ocasión, en una carta a Maggiorino Ferraris, un literato vinculado a la revista literaria *Nuova Antologia*, 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 sarda» (Scano, 1972: 289).

En 1892 murió el cabeza de familia, al que la escritora profesaba un afecto inquebrantable. Distinta era en cambio la relación con su madre. Por ejemplo, en la novela *Cosima* se la describía como una mujer taciturna y quizá frustrada por haber contraído matrimonio con un hombre mucho mayor que ella. Su hermano Andrea, único de la familia que apoyaba a Grazia en su pasión por la escritura y por ello su preferido, irá a la cárcel por un robo y solo después de la muerte de su padre se apartará del mal camino que le llevó a derrochar la herencia familiar. Incluso Santus, el mayor de los hermanos, que auguraba un futuro brillante, abandona los estudios de medicina y se vuelve alcohólico, causando un gran pesar a su hermana. Este le servirá de inspiración en más de una ocasión para construir algunos personajes de sus obras.

Durante estos años, Deledda comienza a colaborar con numerosas revistas, brevemente con algunas y durante mucho tiempo con otras²; también se estrena como crítica literaria, como ha demostrado recientemente Neria De Giovanni, sacando a la luz el manuscrito de la reseña que la joven escritora hace de la novela *Vigliaccherie femminili* de Giulio Cesari. Además entabla una fructuosa amistad con con Angelo Gubernatis, director de *Natura ed Arte*, revista en la que escribió entre 1892 y 1900. Precisamente, siguiendo el consejo de Gubernatis, nuestra escritora comienza la recopilación de material sobre folclore y tradiciones de su pueblo, que usaría después para escribir un ensayo de once episodios titulado *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, publicado en la *Rivista di Tradizioni Popolari Italiane* en 1884 y, durante el siguiente año, en fascículos. En 1895 se publica la novela *Anime oneste* con prefacio de Ruggero di Bonghi y, un año después, verá la luz *La via del male*, que recibió la crítica positiva de Luigi Capuana.

En la producción de estos época se aprecia una evolución constante tanto en la apertura temática como en las técnicas narrativas y el lenguaje: pertenecen a esta etapa la colección de poemas *Paesaggi sardi* y la novela *Il tesoro* ambas de 1897, así como las obras de 1899 que comprenden *I tre talismani* e *Le disgrazie che può cagionare il denaro*, leyenda sarda *Nostra signora del buon consiglio* y la novela *La giustizia*.

Hasta este momento, la vida sentimental de la joven escritora consistía principalmente en relaciones de naturaleza platónica. Deledda empezó a entablar «relaciones intelectuales», en su mayoría de carácter epistolar, con hombres que compartían sus mismas aspiraciones artísticas: entre ellos, el periodista Stanislao Manca, noble sardo residente en Roma, que no la correspondió y apagó, pronto, el entusiasmo de la joven escritora. Para aliviar el sufrimiento causado por este amor no correspondido, nuestra autora acepta en un primer momento a su pretendiente Andrea Pirodda: «(...) sto innamorandomi. È un giovane buono e bravo che mi adora... Si chiama Andrea (...) pigliandomi io questo rischio di restare sempre qui» (Floris, 1989: 63). No obstante, su deseo irresistible de salir del ambiente provinciano de la isla (además de que la posición social de Pirodda no era suficiente para la familia Deledda), la

² Las principales revistas con las que colabora la escritora son: *L'Ultima Moda* (de 1888 a 1894), *Il paradiso dei bambini* (de 1888 a 1894), *La Sardegna* (1889-1891), *La tribuna illustrata* (1891), *L'illustrazione per tutti* (1891-1892), *Vita sarda* (1891-1893), *Vita moderna* (1892), *L'eco didattico* (1892), *Boccaccio* (1892), *La terra dei nuraghes* (de 1892 a 1894), *Sardegna artistica* (1893), *Il fanfulla della domenica* (de 1893 a 1895), *Roma letteraria* (de 1893 a 1896), *La donna sarda* (de 1893 a 1900), *La donna di casa* (1894), *La piccola antologia* (1894), *Rivista per signorine* (de 1894 a 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* (de 1897 a 1902), *Ateneo sardo* (1898), *La rivista letteraria* (1892), *La piccola rivista* (1898-1899), *Bohème Goliardica* (de 1888 a 1894), *Nuova Antologia* (de 1898 a 1934).

lleva a interrumpir la relación con el maestro sardo para reconducir sus intereses. El músico Gian Mario Lupini le dedica una romanza; además de este, el periodista de Trieste, Giovanni Cesari, y el publicista de Calabria, Giovanni De Nava, más allá de sentir una estima indiscutible por ella, muestran «certa curiosità sentimentale» (De Giovanni, 2006: 86). Pero en octubre de 1899, cuando ante una visita a Cagliari a Maria Manca, directora de la revista quincenal *La donna sarda*, conocerá al único y verdadero amor de su vida, Palmiro Madesani. Con treinta nueve años, procedente de Mantua pero con residencia en Roma, Madesani se encuentra en Cagliari por trabajo: es secretario en la Administración de Hacienda. Se conocieron en el teatro y muy poco después llegó la propuesta de matrimonio. La ceremonia tuvo lugar el 11 de enero de 1900, en Santa Maria della Neve, la catedral de Nuoro. Con motivo del matrimonio, *La donna sarda* publica un folleto especial con un largo poema de la escritora, titulado *Viaggio di nozze in Sardegna*. Este matrimonio representa para la escritora la oportunidad que esperaba desde hacía mucho tiempo: salir de la isla y expresar libremente su vena literaria sin cargar con los prejuicios que caracterizaban a la sociedad sarda de aquella época y, en particular, la de Nuoro.

Es sabida la voluntad de Luigi Pirandello de contar la historia de Palmiro Madesani, ofuscado, según el escritor siciliano, por la fama y el fuerte carácter de su mujer. Así lo hace en la novela *Giustino Roncella nato Boggiolo*, editada en 1911 con un título algo más explícito de *Suo marito*. Sin embargo, la asidua correspondencia entre la pareja, parcialmente publicada, atestigua la estima y el cariño que el matrimonio se profesaba. Madesani no sólo acepta de buen grado tener a su lado a una mujer «pública», sino que también se convierte rápidamente en el administrador de confianza de los asuntos literarios de la escritora. En marzo de ese mismo año, Grazia Deledda deja Cerdeña para mudarse definitivamente a Roma. Tan pronto como llegó a la capital, tuvo que adaptarse a la nueva vida en el «Continente». A pesar de no ser una apasionada de los salones de la alta sociedad de entonces y de haber elegido una vida de tranquilidad familiar como se ha señalado en muchas ocasiones (en diciembre se convierte en madre por primera vez), la escritora estaba lejos de encontrarse aislada: entabló amistad con Marino Moretti, Federigo Tozzi y Alfredo Panzini, y permaneció siempre atenta a los debates literarios que animaban la capital, las novedades editoriales y los eventos teatrales. Además en la redacción de *Nuova Antologia* presidida por Giovanni Cena y Sibilla Aleramo, entró también en contacto con el «circolo di letterati» al que pertenecían, entre otros, Antonio Fogazzaro, Edmondo De Amicis y Gabriele D'Annunzio. Precisamente en la revista romana publica sus mejores trabajos en diferentes entregas: *Il vecchio della montagna* (entre noviembre y diciembre de 1899) y, sobre todo, *Elias Portolu* (desde agosto hasta diciembre de 1900), novela con una estructura muy original destinada al éxito internacional gracias a la traducción francesa de Georges Herelle.

En 1901 fue el turno de *Tipi e paesaggi sardi*, un relato que versa sobre un viaje a Cerdeña después de casi dos años de estancia en Roma, en el que sale a relucir la Deledda etnóloga. La fama de la escritora de Nuoro se extiende cada vez más y, al mismo tiempo, crece la envidia de la mayoría de los escritores de la isla: Deledda lo lamenta y en una carta remitida a Luigi Falchi, director en ese momento de la revista *Sardegna letteraria*, escribe:

(...) 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 (Falchi, 1937: 65).

En Roma entra también en contacto con un círculo de artistas sardos que emigraron al igual que ella a la capital, como es el caso del poeta Salvatore Ruju y el pintor Giuseppe Biasi. Gracias a su extensa red de contactos, Deledda facilitó el debut de Biasi como ilustrador de periódicos como *La lettura* y *L'illustrazione Italiana* que, después, se convirtió en el principal ilustrador de novelas y relatos de la futura Premio Nobel.

Después del nacimiento de Sardus, en 1903 se convierte en madre por segunda vez: nace Franz (Francesco) y aún así, Deledda logra conciliar perfectamente su papel de madre con el de escritora. El momento de distanciamiento de Cerdeña y las dos décadas posteriores representan una etapa fundamental para la actividad literaria de la escritora de Nuoro. Fruto de ese trabajo constante e incansable son las novelas siguientes: *Dopo il divorzio* (publicado de nuevo en 1920 con el título de *Naufraghi in porto*); *Cenere* (1904), que sirve de inspiración para la adaptación cinematográfica de la obra en la que participa Eleonora Duse; *Nostalgie* (1905); *L'edera* (1906); *L'ombra del passato* (1907); *Sino al confine e Il nostro padrone* (1910); *Nel deserto* (1911); *Colombi e sparvieri* (1912); *Canne al vento* (1913); *Le colpe altrui* (1914); *Marianna Sirca* (1915); *L'incendio nell'uliveto* (1918); *La madre* (1920), traducido al inglés en 1928 con prefacio de D. H. Lawrence; *Il segreto dell'uomo solitario* (1921); *Il Dio dei viventi* (1922); *La danza della collana* (1924) y *La fuga in Egitto* (1925).

Estos son los años de mayor esplendor de la carrera de la escritora que goza de una notable fama internacional gracias a la gran cantidad de traducciones, mientras que en Italia continúa colaborando con publicaciones periódicas importantes como *Il Giornale italiano* (de 1914 a 1924), *Il Corriere della Sera* (de 1909 a 1936) y otras muchas.

Aunque marginales, también se deben mencionar los ensayos teatrales: *Odio vince*, boceto dramático publicado en el apéndice de la edición revisada de *Il vecchio della montagna* (1912); *L'edera* (en colaboración con C. Antonia Traversi, 1912);

La grazia (drama pastoral basado en la *novella Di notte*, en colaboración con C. Guastalla, V. Michetti, 1921) y *A sinistra* (boceto dramático, en la edición de Treves de *La danza della collana* (1924). También encontramos el ensayo titulado *Le più belle pagine di Silvio Pellico scelte da Grazia Deledda* (1923), el manual *Il libro della terza elementare* (1930) y la traducción de la novela de Honoré de Balzac *Eugénie Grandet* (*Eugenia Grandet*) de 1930.

De 1920 a 1935 pasó las vacaciones de verano en la ciudad de Cervia, situada en Emilia-Romaña, mientras que en otoño solían visitar a la familia de su marido en Cicognara, en territorio mantuano: ambas ubicaciones serán recordadas en varias ocasiones por Deledda especialmente en obras compuestas durante su madurez. Las relaciones que mantiene con Cerdeña, por el contrario, son solo de carácter epistolar y de recreación literaria: en 1912, de hecho, se vendió en Nuoro la casa en la que nació, siendo este el último «vínculo material» con la isla. El distanciamiento con su tierra se vuelve más evidente que nunca, también debido a la declarada hostilidad de algunos escritores sardos, ya mencionada, que no dudan en sentenciar severamente a la escritora, ni siquiera cuando su nombre se encontraba entre los posibles candidatos al prestigioso Premio Nobel que llega, oficialmente, el 10 de diciembre de 1927.

Ya en Estocolmo, acompañada por su esposo, la escritora da las gracias a los miembros de la Academia sueca con una breve intervención agradeciendo la entrega del reconocido Premio Nobel, que le fue otorgado por el año anterior (en 1926 no fue concedido debido a la guerra): «(...) 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!» (De Giovanni, 2006: 115).

Las razones que le valieron el premio se aclararon en el discurso oficial pronunciado por el presidente de la Academia 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 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 popolo (Di Pilla, 1964: 19).

A raíz del éxito que trajo consigo el Premio Nobel, publica la novela *Annalena Bilsini* (1927), ambientada en la llanura padana, a la que siguen: *Il vecchio e i fanciulli* (1928), *Il paese del vento* (1931), *L'argine* (1934) y *La chiesa della Solitudine* (1936).

La escritora muere el 15 de agosto de 1936, a la edad de sesenta y cinco años en su casa romana, situada en la famosa calle de Maurizio, después de haber logrado con perseverancia y voluntad ese sueño que perseguía desde niña, mirando desde la ventana de su habitación de Nuoro el monte Ortobene, escenario de muchas de sus

historias. Ahora descansa en Nuoro en la Chiesa della Solitudine. Sus publicaciones póstumas son la novela autobiográfica *Cosima* (en fascículos en *Nuova Antologia*, 1936; en volúmen en Treves, 1937) y la colección de *novelle* titulada *Il cedro del Libano* (1939).

1.2. EL CONTEXTO HISTÓRICO. CERDEÑA, ROMA Y OTRAS CUESTIONES

Después de la formación del nuevo Reino de Italia en 1861, Cerdeña estaba obligada a seguir algunas leyes promulgadas a nivel central, que a menudo no se correspondían con las necesidades reales de las distintas regiones. En la época en que Deledda se dedica a escribir, a finales del siglo XIX y principios del XX Nuoro era un pequeño pueblo de poco más de seis mil habitantes ubicado en pleno corazón de la región de Barbagia, la más interior y montañosa de la isla. En 1968, tres años antes del nacimiento de la escritora, la población de Nuoro se rebeló contra el *Editto delle Chiudende*, con el que los Savoia, en 1821, favorecieron a los grandes terratenientes en detrimento de los pastores y pequeños agricultores. Esta sublevación popular, en la que llegó a incendiarse el Archivo del Ayuntamiento, se recuerda hoy día como «su connottu» (traducido del sardo literalmente como «lo conocido»), lo que indica la voluntad de los amotinados de regresar a las antiguas costumbres de la tradición sarda, como el uso de grandes latifundios para ir a recoger leña o llevar a pastar al rebaño. Al año siguiente se introdujo la «*legge sul macinato*», que obligaba a los agricultores del sur a pagar un impuesto muy elevado. Estas dos medidas, junto con desastres naturales como la sequía, tuvieron graves consecuencias para la economía de la isla, especialmente para el sector agrícola y ganadero. La sociedad sarda se transforma: las familias nobles caen inexorablemente, dando paso a una nueva burguesía que trata de explotar la crisis y aprovechar las nuevas leyes a su favor. Con el nacimiento del nuevo ferrocarril italiano, muchos bosques sardos se vendieron a empresas «continentales» que los deforestaron por completo para obtener madera. La clase naciente compró muchos terrenos que cercaron para acentuar el carácter de propiedad privada y, si no eran arrendados, se quemaban para obtener cenizas y carbón. Numerosos estudiosos ven el empeoramiento del bandolerismo en Cerdeña como una consecuencia directa del malestar general que caracterizó un momento tan oscuro de la historia de la isla. La venta de las *tancas* (extensiones de terreno utilizadas para el pastoreo común antes de la promulgación de la ley que permitía su utilización) así como la *legge sul macinato*, que regulaba la molienda de los cereales, empujaron a muchos pastores a organizarse en grupos armados de bandidos (los llamados *bardane*) que, para sobrevivir, se dedicaron al robo de ganado. El historiador Eric J. Hobsbawm situó el fenómeno de las brigadas sardas en la categoría de «banditismo social» (Hobsbawm, 1969: 154). Sin embargo, no es del todo correcto considerar exclusivamente el nacimiento y la propagación del

agrupamiento de bandidos como consecuencia directa del malestar social. No debe olvidarse que, en la sociedad sarda de la época, los bandidos eran figuras temidas y respetadas que a menudo aparecían en historias y leyendas: por su supuesta valentía se convirtieron, como Grazia Deledda los llamaba, en verdaderos «eroi del male».

Según la teoría de Alfredo Niceforo, formulada en el libro *La delinquenza in Sardegna*, las tendencias criminales se transmitirían en la isla de padres a hijos como si de una herencia se tratara. Por tanto, a juicio del estudioso, consistía en una verdadera «enfermedad histórica de la sangre» que los abocaba a pertenecer a una categoría específica de malvados delincuentes que cometían robos e incluso asesinatos³. Para frenar la propagación de la delincuencia que seguía imperando sobre todo en la sociedad de Barbagia (los bandidos imponen sus propias leyes en territorios definidos, asaltando y exigiendo tributos como si estos les pertenecieran), el Estado italiano interviene con un decreto del ministerio basado en una investigación sobre las condiciones socioeconómicas de Cerdeña que confía al honorable sardo Pais Serra. A esta investigación le sucedieron leyes destinadas a erradicar el vandalismo de la isla: con el sucesivo gobierno de Pelloux en 1899, una fuerza expedicionaria especial entrenada para la «caccia al bandito» desembarca en la isla y en la noche del 14 de mayo fueron arrestados casi mil ciudadanos de Nuoro, sospechosos de ayudar e incitar a los bandidos. Hay un choque de culturas en lo que respecta al tema del bandolerismo: la cultura sarda del llamado «codice barbaricino» frente a la del Estado Unitario recientemente constituido. La comunidad de Barbagia de la época desconocía las leyes promulgadas por el Estado y poseía una especie de ordenamiento jurídico que, aunque no estuviera recogido en ninguna normativa escrita, se regía según las conductas de comportamiento tradicionales⁴.

Una de las primeras y más reiteradas críticas que Grazia Deledda recibe desde la corriente histórico-marxista es la de haber trivializado los problemas de la sociedad sarda de su época, mitificando, por ejemplo, la figura del bandido. Simone Sole, protagonista masculino de la conocida novela titulada *Marianna Sirca*, es un personaje muy verosímil a pesar de ser producto de la fantasía de la escritora: Deledda logra transferir una realidad biográfica, y sobre todo étnica, que conoce perfectamente. No obstante, sus personajes son el resultado de una operación de transposición, pues no existe por parte de la autora ninguna voluntad de analizar el fenómeno del bandolerismo bajo una perspectiva ideológica, su único objetivo es

³ Para más información sobre el tema citado véase el ensayo *La delinquenza in Sardegna* de Alfredo Niceforo, Cagliari, Edizioni della Torre, 1977.

⁴ En 1959 Antonio Pigliaru recogió en un volumen las costumbres relacionadas con la «venganza» y las redactó en un lenguaje jurídico. Para profundizar, véase el libro *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Nuoro, Ilisso, 1959.

proporcionar una representación creíble. Después de abandonar Cerdeña, Deledda se enfrenta a un contexto social y cultural completamente diferente. Milán es incluso por delante de Roma, la «capital» cultural de la nación, gracias a la próspera actividad editorial y a la presencia de importantes periódicos, como el *Corriere della Sera*. En estos años la lucha por los derechos de las mujeres obtiene grandes logros en la capital lombarda, que se encuentra en pleno crecimiento económico y que también combina la modernización de las fábricas con una cierta apertura al incipiente socialismo, convirtiéndose en el escenario principal de actividades culturales que daban cabida a las mujeres. La creciente importancia de una burguesía progresista favorece la entrada de las mujeres en el panorama literario. Muchas de ellas se alinean políticamente y discuten sobre temas de actualidad en la época: el divorcio, la explotación laboral, la regulación de la prostitución, etc. La Marquesa Colombi, Anna Maria Mozzoni, Anna Franchi, Linda Malnati o Alessandrina Ravizza, son algunos de los nombres, entre otros tantos, que se escuchan en los debates en la Milán de finales del siglo XIX y principios del XX. La capital de Lombardía, sin embargo, no sólo atrae a esta nueva clase de mujeres intelectuales, sino también a muchos escritores que perciben y analizan la figura de esta «nueva mujer» que trata de abrirse camino en la sociedad. Giovanni Verga, Gabriele D'Annunzio y, posteriormente, Italo Svevo, representan la imagen de la mujer que «si frantuma nella moltiplicazione delle sue figure» (Zancan, 1998: 85). La escritora que, sin duda, mejor representa este clima de cambio y la voluntad femenina de manifestar su presencia activa en la sociedad es Sibilla Aleramo (pseudónimo de Rina Pierangeli Faccio). En 1899, cuando se mudó a Milán, aceptó dirigir *L'Italia femminile*, una revista semanal fundada por la socialista Emilia Mariani, a la que aporta un carácter más político y actual. Su novela *Una donna* (1906) es considerado hoy en día el primer manifiesto explícito del feminismo italiano, concebido en Roma, ciudad en la que algunas revistas como *Nuova Antologia* o *La cultura* ofrecían a las escritoras la oportunidad de expresarse. Neera, Matilde Serao, Ada Negri y Grazia Deledda aceptan esa «invitación» y comienzan a formar parte, cada una a su manera, de la cultura romana de la época. Sibilla y Grazia se conocen a través del director de *Nuova Antologia* (donde Deledda publica muchas de sus obras), que por aquel entonces era también pareja de Aleramo, Giovanni Cena. En 1899, la autora de *Una donna* considera que algunas *novelle* deleddianas han demostrado «quanto grande e ottimo sia il contingente che la donna italiana dà alla patria letteratura» (Conti-Morino, 1981: 325). El afecto mutuo también se evidencia a través de la colaboración en la revista *Grande Illustrazione*, dirigida durante un tiempo por Aleramo, en la que Deledda publica en 1914 sus *relatos sotto l'ala di Dio*, *L'augurio del mietitore* y *Lo spirito de male*. En 1909 una facción del partido de los *Radicali* organiza protestas para denunciar la ausencia del voto femenino y Grazia Deledda es incluida en las listas de Nuoro para las elecciones: la escritora acepta el riesgo de poner en tela de

juicio su figura pero sufre la derrota frente al otro candidato. Tras esto, decide no poner su escritura al servicio de ninguna ideología, pero este «paréntesis» político es significativo si consideramos que, hasta ese momento, otras escritoras que se declaraban abiertamente defensoras de los derechos de las mujeres, como la propia Aleramo, nunca llegaron tan lejos. No es un disparate, por tanto, pensar que Grazia Deledda simpatizara con la corriente feminista que en aquellos años destacó en Roma y Milán, principales núcleos de la cultura italiana. Precisamente la escritora de Nuoro, en una entrevista de 1911 para un círculo de mujeres romanas, dice de manera simple pero clara: «Trovo giusto e bene che la donna pensi, studi, lavori» (Zoja, 1939: 33).

Era de esperar que Deledda sufriera el rechazo y la desaprobación de la sociedad que la rodeaba desde muy joven, tal y como se refleja en la *novella* autobiográfica *Leggende di Sardegna*: «(...) 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 donne» (Scano, 1972: 179).

Reafirma el mismo pesar en un pasaje bastante conocido de la novela *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 iride (Deledda, 1993: 870).

Por lo tanto, hablar de la presencia de un feminismo *stricto sensu* en la obra de la escritora sarda sería seguramente exagerado; sin embargo, es importante no ocultar una cierta cercanía: como bien explica María Teresa Navarro en la introducción de la traducción española de *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 como un feminismo 'ante litteram' que, sin planteamientos teóricos, tuvo fuerza suficiente como para empezar a romper moldes» (Navarro, 2007: 25). Además, como veremos más adelante, las mujeres representan en la producción de la escritora de Nuoro «il testimone privilegiato della visione del mondo deleddiana» (De Giovanni; 2007: 28). A pesar del fracaso de las rebeliones que protagonizan la mayoría de las heroínas deleddianas (con pocas excepciones) contra el rol impuesto por la sociedad, es su autora la que, con su actitud y valentía, intentó anular esas reglas que penalizaban a la mujer de su tiempo: «a través de la creación literaria Deledda consiguió escapar a su muerte social» (Navarro, 2007: 27). Carlo Bo la definió, no en vano, «la scrittrice più libera che il secolo abbia avuto».

1.3. SOBRE LA LENGUA Y LA CRÍTICA

Los estudios sobre la lengua de Grazia Deledda, que la etiquetan como «deficiente» es decir, irregular y carente de estilo, no son del todo precisos. Giuseppe Dessì hablaba de esta como una lengua con «forma sommaria e sciatta» con «sgrammaticature ed improprietà» (Dessì, 1938: 35), mientras que Emilio Cecchi sostenía que la lengua de la escritora de Nuoro era «comune e piuttosto spampinata» y concebida «all'infuori d'ogni diretto influo dialettale» (Cecchi, 1969: 45), al menos en la fase inicial de su producción. Sin embargo, en las últimas décadas, se ha intentado desarticular los clichés que todavía existen acerca del presunto mal uso que Grazia Deledda hace de la lengua italiana causado por la interferencia de su lengua materna, el sardo. Cristina Lavinio, por ejemplo, tomando como muestra siete de las novelas más conocidas que la autora escribió entre 1903 y 1937, ha mostrado que la función general de los elementos dialectales del sardo es «riprodurre mimeticamente le 'cadenze' del mondo narrato (soprattutto quando i personaggi vengono fatti parlare direttamente), permette di ascriverli immediatamente (nella maggior parte dei casi) ad una 'scelta consapevole della scrittrice'» (Lavinio, 1991: 109). La intención de la escritora habría sido la de dar una cierta apariencia sarda al habla de los personajes que usan esta lengua. Un argumento que redundaba en la intencionalidad de los sardismos se deriva del análisis lingüístico de las novelas no ambientadas en la isla, en la que estos elementos dialectales no tendrían cabida basándonos en esta intención mimética. En *Annalena Bilsini*, obra ambientada en la llanura padana, intervienen algunas formas lingüísticas del norte y solo hay dos sardismos. La cuestión que plantea Lavinio es lícita: ¿es posible que una opinión tan negativa y arraigada sobre la lengua deleddiana se deba a la ignorancia de los críticos sobre la lengua sarda? Es decir, ¿sería posible que algunas formas hayan sido interpretadas como incorrectas y, por tanto, no reconocidas como expresiones propias de una realidad regional? La estudiosa trata de refutar la teoría ampliamente difundida del mal estilo deleddiano como consecuencia directa de un lenguaje «deficiente». Por su parte, Bice Mortara Garavelli subraya cómo sobre todo en el pasado, las críticas hacia la lengua deleddiana solo han sido «censure indiscriminate che hanno messo in un solo fascio le scorrettezze certamente involontarie delle primissime prove di una scrittrice poco più che adolescente» (Mortara Garavelli 1992: 115).

Grazia Deledda intervino en sus obras de manera constante y meticulosa modificó, corrigió y perfeccionó incluso textos ya publicados con el fin de reeditarlos como bien demuestra la comparación de las variantes. Excelentes ejemplos son, en este sentido, la novela *La via del male*, cuya primera edición de 1896 resulta muy diferente a las siguientes de 1906 y 1916, y *Dopo il divorzio*, donde las modificaciones se advierten ya desde el título, que en la edición sucesiva, en un intervalo de dieciocho años, se convierte en *Naufraghi in porto*. El análisis de todas estas modificaciones

demuestra que se han introducido más de tres mil variantes locales que inciden, sobre todo, en la extensión del texto; la versión de 1920 es más corta que la primera, ya que la revisión consiste en la eliminación no sólo de palabras, sino también de fragmentos. Este tipo de operaciones benefician claramente al texto, que pasa a ser lingüísticamente más discursivo a pesar de la característica construcción paratáctica (derivada en gran medida de la transposición de la tradición oral a la escrita), que sigue siendo bastante predominante. Las traducciones también nos ofrecen razones para reflexionar sobre el estilo: en particular las traducciones francesas, casi todas de George Herelle, parecen tender a elecciones lingüísticas que atenúan los tonos de manera menos enfática respecto al italiano.

La atención que la escritora presta a las diversas formas de la tradición oral se hace patente en diversas ocasiones. No obstante, sería un error considerar las narraciones orales, aunque sea en su variedad, como el único modelo que genera la narrativa *deleddiana*. Como ya se ha dicho, Grazia Deledda era una lectora incansable tanto de literatura italiana como de la narrativa extranjera de su época y tiende a usar algunas de las formas más innovadoras, como el estilo indirecto libre, aunque en momentos particularmente dramáticos opta por el estilo directo libre. También hay numerosos fragmentos en los que las descripciones del paisaje aparecen filtradas por la subjetividad de nuestra escritora salvo por algunas excepciones en las que estas se llevan a cabo a través de la voz de los personajes: entran en consonancia con su propio estado de ánimo y se colocan en un plano distinto al meramente exterior y decorativo en el que normalmente son entendidas. En definitiva, puede ser interesante someter el lenguaje y el estilo de Grazia Deledda a las valoraciones actuales, a través de un análisis general de su producción, para ser visto en progresión, en su desarrollo diacrónico.

Es importante recordar que ella misma, consciente, sobre todo al principio, de los límites que presentaba su escritura, emprende una especie de viaje en busca de una mejora progresiva de su lenguaje y estilo. Para lograr este objetivo (aún más difícil por la situación lingüística de la escritora dado que era sarda y, por tanto, bilingüe), fue definitivamente decisivo el acto de autocritica que Grazia Deledda nunca evitó en sus obras y que le permitió pasar de un lenguaje inmaduro a uno más maduro y consciente.

Como demuestran numerosos estudios, la mayoría de las obras *deleddianas* presenta dos sistemas lingüísticos que se alternan y en ocasiones se complementan: el sardo (en la «variedad» propia de Nuoro), y el italiano. En cuanto al uso de sardismos, como señala Cristina Lavinio, es necesario tener en cuenta «*le funzioni assolte di volta in volta da tali espressioni all'interno dei testi deleddiani*» (Lavinio, 1991: 95). Como también podremos observar a partir del análisis de textos que serán estudiados en el próximo capítulo, se demostrará que estos elementos dialectales se limitan a las obras ambientadas en Cerdeña. De esto se deduce que el uso de

sardismos por parte de la escritora está lejos de ser involuntario e inconsciente. Sin embargo, por lo que respecta al italiano, a pesar de la persistencia de varias imprecisiones, a lo largo de los años se vuelve, progresivamente, más fluido, fruto de esa labor de investigación que buscaba mezclar los diferentes códigos lingüísticos ya mencionados anteriormente.

Varios estudios pretenden demostrar, precisamente, el alcance de esta «actividad de autocorrección» comparando los distintos borradores de una misma *novella*. Se encuentran todo tipo de modificaciones, especialmente sustituciones simples de sustantivos, adjetivos y tiempos verbales. Igualmente habituales son modificaciones más complejas, como la supresión o la adición de oraciones y fragmentos completos. Estas operaciones son la demostración de la precisión con la que la escritora revisaba sus textos para mejorarlos en todos los sentidos: desde un punto de vista expresivo y de contenido hasta el más estrictamente lingüístico.

Hasta los años 70 y 80, los críticos no habían tenido en cuenta este intenso trabajo de revisión que Deledda llevaba a cabo constantemente en sus obras. De hecho, circulaba la convicción de que habitualmente «no revisaba sus trabajos»: no obstante, gracias a la comparación entre las distintas versiones, ha sido posible verificar que esta revisión se dio tanto a nivel formal como de contenido. Incluso los cambios más imperceptibles (de puntuación, por ejemplo) expresan un deseo de mejorar el texto: identificar la razón de estas intervenciones significa también entrar en el taller «privado» de la autora.

En general, aunque se aprecian algunas constantes, esta corrección y revisión de los textos sigue criterios variables de acuerdo a las necesidades y exigencias que impone la narración misma. Los principales objetivos que persigue la escritora son la búsqueda de sencillez y claridad en la presentación (y por tanto, el deseo de distanciarse de un lenguaje «de elegancia dannunziana» y de una narrativa exageradamente articulada desde un punto de vista sintáctico), de precisión y propiedad léxica (es decir, el uso de términos apropiados y no genéricos) y de una representación sustancial reduciendo notablemente las partes más discursivas.

Gracias también al dominio progresivo de herramientas críticas y narrativas fruto de las experiencias culturales, los textos retomados años después son los que especialmente muestran resultados satisfactorios, en los que Deledda logra esos objetivos que se había fijado con la labor de autocorrección. Labor de autocorrección entendida esta vez, como la búsqueda de un estilo propio, con el propósito común a cualquier otro artista de lograr la conquista de su propia originalidad expresiva. A partir de modelos de la literatura italiana y extranjera, la escritora se desmarca gradualmente de estos y consigue un estilo personal: según Monica Farnetti, la lengua de la escritora sarda representa «quella congiunzione di scrittura e pensiero che ritroviamo presente in ogni grande opera letteraria femminile» (Farnetti, 2010: 9).

En 1916, Federigo Tozzi escribió que, para Deledda, «la crítica italiana non ha fatto il proprio dovere» (Tozzi, 1928: 275); tras la muerte de la escritora, Pietro Pancrazi reiteraba la idea afirmando que «i critici italiani restano in debito con Grazia Deledda» (Pancrazi, 1943: 176). Ochenta años después de la muerte de Deledda, los estudiosos pueden indudablemente «perdonarse» la indiferencia inicial, ahora reemplazada por un interés constante (aunque no siempre científico) que críticos y no críticos han mostrado por su trabajo. Principalmente gracias a una serie de congresos en los que participaron académicos de alto nivel, se ha reasignado a la obra de Deledda no solo el lugar que merecía en la literatura italiana, sino también y sobre todo se le ha concedido la dignidad que previamente le fuera negada. Las críticas que se difundieron acerca de la obra de Grazia Deledda tanto anteriormente como ahora son, a menudo, completamente opuestas entre sí. Circulan artículos de revista, ensayos y monografías a tal nivel que se podría hablar de una verdadera historia de la crítica de las obras de la escritora sarda, que ya ha dado vida a varias monografías dedicadas exclusivamente a este tema. Una práctica que contó con cierta aceptación años atrás, abandonada no obstante en los últimos tiempos, fue la de englobar el trabajo de la escritora sarda en uno de los muchos ‘-ismos’ de la literatura italiana, con el fin de clasificar su trabajo.

Si Luigi Capuana en su ensayo *Gli ismi contemporanei* creyó detectar en *La via del male* indicios de una tendencia hacia el naturalismo o el 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» (Capuana, 1973: 101)], Eurialo De Michelis la consideraba «a cavallo tra il naturalismo dei fatti ed il musicale decadentismo dei simboli» (De Michelis: 1976: 108), rechazando, en cambio, las posiciones de aquellos que simplemente querían acercarse a Deledda a una nueva forma de naturalismo siguiendo los pasos de Verga y Capuana. Por su parte, el ya citado Federigo Tozzi, trató de «sregionalizzare» la literatura de Deledda: «quasi i più dei personaggi della Deledda non hanno confini geografici o altre limitazioni, ma spettano all'ordine umano che è universale» (Tozzi, 1928: 312).

De hecho para Emilio Cecchi, «mai ella si chiuse nel particolarismo di un ambiente» (Cecchi, 1969: 539), excluyendo cualquier comparación con el naturalismo verguiano. En cambio, Benedetto Croce fue uno de los primeros en trasladar la acusación de cierta «inmovilidad» a Deledda, de la que derivaba también la monotonía y la repetición de los argumentos de sus historias. Por otra parte, Francesco Flora identificó «figure-paesaggio» (Flora, 1969: 177), mientras que Bonaventura Tecchi definió algunos personajes deleddianos: «(...) creature schive, averse di parole, dei cui segreti pensieri i testimoni, più che gli uomini, sono il paesaggio stesso, gli alberi, i monti, le solitarie pianure» (Tecchi, 1963: 16).

Attilio Momigliano consideró *Elias Portolu* «il libro di più alta e insieme più solida moralità che sia stato scritto in Italia dopo *I promessi Sposi*» (Momigliano, 1963:

23); Natalino Sapegno negaba que la escritora sarda perteneciera al positivismo de naturaleza verista, pero tampoco la veía cercana al decadentismo, sino que reconocía una «atmósfera» que unificaba todos los elementos de las obras deleddianas. Por otra parte, Giuseppe Petronio llegó a afirmar que en sus mejores obras, Deledda empleó una escritura «leggera e sfumata, intesa ad avvolgere luoghi e persone di una luce di fiaba e qualche volta, quasi, si direbbe di simbolo» (Petronio, 1963: 137).

El trabajo de Francesco Di Pilla, considerado uno de los ensayos más rigurosos de la década de 1960, relaciona el paralelismo entre biografía y escritura. Si el objetivo de Mario Massaiu era «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» (Massaiu, 1983: 86), el de Alberto Cirese fue en cambio el de proponer una reflexión sobre el tema de la «rappresentatività sarda della Deledda» y, en general, sobre el discurso de la interacción de las realidades literarias periféricas en el marco del «estado unitario» (Cirese, 1976: 45). Según Giacinto Spagnoletti, la reinterpretación actual de la obra deleddiana nos lleva por un lado «al realismo post-verghiano, che non venne meno neppure con l'affermarsi di chiare tendenze spiritualistiche» y por el otro, «a una costante preoccupazione morale, che poteva anche fare a meno dell'afflato religioso» (Spagnoletti, 1993: 7). Antonio Piromalli destacó diferentes aspectos del trabajo de Deledda y sostenía que «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» (Piromalli, 1968: 34). Por su parte Giorgio Barberi Squarotti también volvió al tema de la culpa y la expiación en un ensayo cuyo argumento principal era el *topos* del viaje en la narrativa deleddiana.

En la monografía titulada *Grazia Deledda, Introduzione alla Sardegna*, Maria Giacobbe, también oriunda de Nuoro y escritora, dio una impronta profunda y exclusivamente femenina, al subrayar en la obra deleddiana una «innegabile astoricità» y poner en valor la presencia de «maschere» (la madre, la pecadora, el sirviente, etc.) que, en su opinión, Deledda usa para «presentare, nella forma più distesa e descrittiva del racconto, (...) quel mondo appunto pieno di contrasti drammatici di cui lei stessa come persona fisica e soprattutto morale era un esemplare purissimo» (Giacobbe, 1999: 87).

Según Vittorio Spinazzola, la amplia aceptación mostrada por el público a nuestra escritora se debió al hecho de que Deledda relató «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» (Spinazzola, 1974: 103).

Anna Dolfi propuso uno de los estudios más completos a finales de los años 70 al presentar a Deledda desde una «perspectiva psicológica», donde el tabú se convierte

en «legado mnemotécnico» y donde la realidad se vuelve lo suficientemente esquiva y refractaria como para combinar la obra de la escritora de Nuoro (sobre todo la última Deledda) con la «riflessione, alla sensibilità e all'inquieta coscienza del Novecento europeo» (Dolfi, 1979: 7).

Acercándonos a tiempos más recientes, recordamos a Paola Pittalis, que cierra un artículo muy interesante señalando en la escritura de Deledda una especie de realismo que tiende a cristalizar situaciones y personajes a los que llama «alibi» (coartadas): el texto deleddiano según la estudiosa, «è costruito su documenti umani, non interpretati nelle loro valenze storiche dove slittamenti di significato segnano il passaggio dalla realtà al simbolo (...)» (Pittalis, 1983: 93). Nicola Tanda, uno de los investigadores más importantes de la lengua y la literatura sarda, quería, en cambio, demostrar cómo la obra de Deledda partía de un código lingüístico y cultural específico, el sardo, que sin embargo «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» (Tanda, 1992: 223). También son relevantes las contribuciones de **Grazia Maria Poddighe**, Neria De Giovanni (que ha dedicado más de quince ensayos a Deledda) y Giovanna Cerina (editora de la última reedición de las colecciones de *novelle* para la editorial Ilisso). Sería conveniente añadir a esta bibliografía los importantísimos *Atti dei Convegni* realizados en 2006 con motivo del ochenta aniversario de la entrega del Premio Nobel. Es casi superfluo reiterar que mencionar aquí todas las aportaciones de los últimos años sobre el trabajo de Deledda habría sido casi imposible. Por tanto, se han mostrado solo aquellos estudios que, en nuestra opinión, han destacado las múltiples facetas del arte deleddiano y gracias a las cuales es posible tener una visión general y completa de la obra de la escritora de Nuoro.

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

Capítulo 2

2.1. APUNTES SOBRE EL GÉNERO *NOVELLA*

Dejando a un lado los estudios clásicos sobre la *novella*, considerados además relativamente recientes porque se desarrollan a inicios del siglo XIX, Erich Auerbach será el primero en denunciar la falta de «un' esposizione che, partendo da un più ampio numero di esempi concreti, pervenga a considerazioni generali» (Auerbach, 1926: 114). Por lo que a este género respecta, se distinguen dos tendencias críticas fundamentales: la italiana, que se ocupa casi exclusivamente de la *novella* (y, en general, de las formas antiguas de narración breve) la extranjera, principalmente la anglosajona, que aborda con mayor frecuencia la narración moderna, relacionándola solo en ciertas ocasiones con la tradición de la *novella* antes mencionada. Los teóricos se han mostrado reticentes a la hora de proporcionar una definición de *novella* aislada de las otras formas literarias. Cesare Segre subraya la imposibilidad de definir este género y la describe solo a través de una serie de negaciones: «(...) 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» (Segre, 1974: 56).

Es sabido que Italia vio nacer a Boccaccio y, por tanto, también a la *novella*. Por ello, este modelo italiano se ha convertido en el referente principal durante varios siglos para los escritores del género en toda Europa. Podemos entender, pues, la influencia que tuvo el esquema boccacciano en Italia en gran parte de la producción *novellistica* posterior, si bien no siempre se evidenció de la misma forma. La elección de muchos escritores contemporáneos de permanecer fieles al término «novella» simboliza la perpetuación de esta tradición. Según Asor Rosa, las características principales de este género son la brevedad, el carácter narrativo y la novedad a la que

hace referencia la propia etimología de la palabra. A él también le debemos uno de los primeros estudios que tratan la delicada cuestión de la diferencia existente entre los términos «racconto» y «novella». Posteriormente, también se enfrentaron a esta problemática Pagliarani y Pedullà en su introducción al ensayo titulado *I maestri del racconto italiano*. Luperini trataría ese mismo tema tiempo después, llegando a la conclusión de que el término «novella» prevalece sobre «racconto» hasta la década de 1930, «quando la tendenza si inverte e il secondo termine prevale sul primo» (Luperini, 2003: 13). Para respaldar esta idea, toma como ejemplo la elección emblemática de Emilio Gadda, que en solo diez años publica *Novelle del Ducato in fiamme* (1953) e *I racconti. Accoppiamenti giudiziosi* (1963). Cabe destacar también los estudios de Guglielmi y Guglielminetti: el primero examina las características de los personajes de algunos *racconti* de Pirandello, Palazzeschi y Moravia; el segundo, por su parte, se centra especialmente en el papel de Verga, a quien considera el intérprete moderno de la *novella*. Bernardinelli propone una especie de catálogo de las principales características del racconto italiano del siglo XX. Pedullà y Pagliarani concluyen que, si bien la *novella* es el género estilístico más adecuado para la prosa naturalista, «il racconto invece è un genere ideale della prosa narrativa del decadentismo» (Pagliarani-Pedullà, 1964: 10). En definitiva, podemos diferenciar dos grandes corrientes de narración breve en la Italia del siglo XX: la primera abarca desde Verga hasta Pirandello y cronológicamente se corresponde con los primeros treinta años aproximadamente; en la segunda corriente, a través de Svevo, Moravia, Vittorini y Gadda, se supera el naturalismo analítico, lo que deja espacio para una nueva forma más abierta que se correspondería con el *racconto*, donde el elemento lírico-epifánico es predominante. Este posee una narración híbrida en la que, aunque predomina la perspectiva subjetiva típica del *racconto*, se utiliza la forma objetiva de la *novella*. Pirandello representa el vínculo entre las dos tendencias descritas anteriormente. Su obra *Novelle per un anno* no supone simplemente un punto de partida para la narrativa breve posterior, sino también la demostración de que la *novella* perdura y no se ve mermada por el surgimiento del *racconto* que, de hecho, predomina en el panorama narrativo en la mayoría de los casos. A través de sus ensayos teóricos *Romanzo, racconto, Novella* y *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte di narrare*, propone una teoría en línea con la tendencia crítica generalizada en Italia a principios del siglo XX, según la cual, como señala Romano Luperini, el siciliano define el *racconto* como un género «a mitad de camino» entre la *novella* y el *romanzo*.

2.2. LA NARRATIVA BREVE DE DELEDDA: LAS COLECCIONES DE NOVELLE Y SUS CARACTERÍSTICAS

Como se ha mencionado anteriormente, muchas novelas de Grazia Deledda han sido estudiadas en profundidad, principalmente aquellas consideradas unánimemente sus mejores obras: *Elias Portolu*, *Canne al vento* o *La madre*, por citar

algunas. La numerosa producción de *novelle* no corre la misma suerte, ya que ha comenzado a estudiarse y, sobre todo, a revalorizarse, desde no hace mucho. Hasta finales de la década de 1930, las *novelle* de nuestra autora tenían su propio público, pero a partir de la década de 1940, el interés fue desminuyendo. Mientras que las novelas continuaron interesando a lectores y críticos, como así demuestran las diversas reediciones que se hicieron de muchas de ellas, la producción de relatos breves se fue dejando de lado. La crítica, como ya se ha dicho, no se ha dedicado al estudio de este amplísimo corpus hasta hace relativamente poco tiempo. Si se obvian algunos casos aislados, como las reseñas que recuerdan de vez en cuando la publicación de las recopilaciones, los estudiosos no han prestado mucha más atención a este sector de la producción de Grazia Deledda. Probablemente esto ha podido deberse a que, anteriormente, estas composiciones se consideraban casi siempre «experimentos» que Deledda usaba para ejercitar su escritura y probar estas ideas que desarrollaría en sus obras más importantes, es decir, en sus novelas. Entre las primeras opiniones, la de Renato Serra destaca por su severidad. Según este, las *novelle* no llegaban «neanche ad avere l'evidenza superficiale e chiacchierina del bozzetto di genere» puesto que fueron «di una mediocrità esasperante, con quella monotonia regionale» (Serra, 1974: 433). Por el contrario, en base a la introducción de algunas cartas inéditas enviadas por la escritora a varios destinatarios (su hijo Franz, su marido Madesani o De Gubernatis), Francesco Di Pilla consideró algunos cuentos deleddianos como un apoyo excelente que podría ayudar a «comprendere un aspetto fondamentale dell'evoluzione del pensiero e dell'arte deleddiani» (Di Pilla, 1966: 39).

Estas obras, las *novelle* son, sin duda, la parte menos estudiada y analizada de la producción literaria de Deledda. Por lo tanto, parece apropiado comenzar a partir de las reflexiones más significativas y recientes. Una de las estudiosas que más ha contribuido a la revalorización del repertorio de *novelle* de Deledda es, indudablemente, Giovanna Cerina, que supervisó el prefacio de las dieciocho recopilaciones publicadas por la editorial Ilisso. Cerina presenta y analiza cada recopilación insistiendo en aspectos hasta ahora poco tenidos en cuenta y destacando la variedad de temas del corpus y la diferente matriz de motivos y patrones. Dino Manca, que trabajó directamente sobre el manuscrito de la escritora conservado en la Biblioteca Universitaria de Sassari, propone un estudio filológico muy preciso de *Il ritorno del figlio*. Analizando la obra, el estudioso examina las diferencias presentes en la propia redacción e intenta delimitar la naturaleza y la función de los procesos evolutivos y estratigráficos para determinar la relación entre la escritora y su obra. Andrea Cannas, en un artículo titulado *Le Novelle di Grazia Deledda come luogo di sperimentazione letteraria*, recapitula de manera breve pero exhaustiva las etapas de la parábola narrativa de Deledda, destacando la progresiva y evidente mejora lingüística y temática que se da a lo largo de su producción.

Por otro lado, el trabajo realizado por Piero Mura para la revista literaria de la Universidad de Cagliari *Portales*, supone un útil instrumento para todos los que se acercan a la producción de *novelle* de Deledda. Mura, tras haber localizado numerosas *novelle* y ordenarlas alfabéticamente, documentó los resultados relacionados con las mismas.

Se podría decir que, en los últimos años, se ha prestado cierta atención a la producción *novellistica* de la escritora sarda, que culminó con el congreso internacional de 2007 organizado por la Universidad de Cagliari. Este espacio divulgativo se dedicó exclusivamente al estudio de esta parte de la obra de Deledda como reconocimiento por el ochenta aniversario de la entrega del Premio Nobel, cuyas actas están disponibles. Finalmente, es esencial recordar la contribución a la revaloración de las *novelle* de Deledda que ha tenido la reciente edición de todas ellas por parte de la editorial Il Maestrale, con las interesantes introducciones de Marcello Fois y Rossana Dedola.

La producción de estas *novelle* puede considerarse un viaje a través del aprendizaje literario de una escritora que comienza su itinerario en una zona periférica y ligada a una autorreferencia cultural casi engorrosa de la que, con el tiempo, como se verá más adelante se liberará parcialmente. Se trata de un aprendizaje no solo literario sino también lingüístico. Deledda aprendió el italiano como una lengua extranjera y se esforzó continuamente por «piegare a modalità espressive e ad un andamento ritmico che tendono ad interpretare verisimilmente l'identità espressiva (quella del sardo) del mondo rappresentato» (Cerina vol. II, 1996: 21).

Como explica también Dino Marca, 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 traducere, 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 letterariamente (Manca, 2005: 34).

La *novella*, como «entrenamiento de escritura», se convierte por su propia estructura en el lugar donde la escritora puede experimentar más fácilmente con temas, lugares y personajes. Como ya se ha señalado, Deledda se dedica a los relatos a lo largo de toda su vida, un hecho que no se puede ni se debe pasar por alto si se quiere entender lo que este género literario ha representado para la escritora. Ya desde su infancia, la *novella* posee una medida adecuada para Grazia por la relación de familiaridad adquirida gracias a las formas breves de la narrativa oral. Lo que Deledda hace en muchas ocasiones es poner las *novelle* al servicio de la *Terza Pagina* (la página cultural de los diarios), respondiendo no solo a las peticiones de los

editores (le concedían como máximo tres columnas, que pasaron a ser dos después de la guerra), sino especialmente a las expectativas del público, que se vuelve cada vez más numeroso y heterogéneo por voluntad explícita de la escritora. La influencia de la narrativa de transmisión oral en la obra de Deledda ha sido ya demostrada hace tiempo. Durante la época de la infancia de nuestra autora el hecho de contar historias respondía a dos necesidades primordiales del ser humano. En primer lugar, significaba transmitir de una generación a otra conocimientos antiguos, saberes y, en general, valores de la vida; sin embargo, también era una forma de aliviar las tensiones de la vida cotidiana, especialmente para las clases sociales más humildes. Los criados cuentan a menudo las historias más renombradas e interesantes; por ejemplo, la «leyenda del muflón», que aparece en *Cosima* y la cuenta 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 narra certe lunghe favole che sembravano romanzi (Deledda, 2005: 50).

Otra etapa de la formación de Deledda en el ámbito de la *novella* es, sin duda, su encuentro no casual con la etnología, un acercamiento voluntario e incluso buscado. Como se ha mencionado en su biografía, la escritora completa a petición de Angelo De Gubernatis un estudio sobre las tradiciones populares de Nuoro y publica el volumen *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*. Con este trabajo de campo, la joven Deledda pone en práctica un método de investigación y recopilación (no un método científico de tipo histórico-filológico, que aún estaba fuera de la competencia cultural de la joven escritora), a partir del cual se produce un cambio en su actitud intelectual. Observando a distancia la realidad de un mundo vivido, comprende las potencialidades culturales hasta el punto de asumirlo como modelo de un proyecto narrativo. Aspira a traducir ese microcosmos a través de la representación literaria, lo que significa entrelazar modelos lingüísticos y narrativos muy diferentes entre sí, haciéndose cargo del difícil papel de mediadora. A esta nueva perspectiva corresponde el consiguiente abandono de los modelos folletinescos y el acercamiento a nuevos temas que giran en torno a Cerdeña entendida en su dimensión ético-antropológica.

Hasta la fecha, se han publicado diecinueve recopilaciones, con un total de casi trescientas *novelle*, aunque el número podría incrementarse notablemente si se tuvieran en cuenta todas las composiciones aún dispersas en las innumerables revistas con las que la escritora colaboró y aquellas que aún permanecen sin editar. Estas antologías, según su fecha de publicación, son: *Nell'azzurro* (Milano, Roma, Trevisini, 1890); *Racconti sardi* (Sassari, G. Dessì, 1894); *L'ospite* (Rocca San Casciano, Cappelli,

1898); *Le tentazioni* (Milano, Cogliati, 1899); *La regina delle tenebre* (Milano, Agnelli, 1902); *I giuochi della vita* (Milano, Treves, 1905); *Amori moderni* (Roma, Voghera, 1907); *Il nonno* (Roma, Nuova Antologia, 1908); *Chiaroscuro* (Milano, Treves, 1912); *Il fanciullo nascosto* (Milano, Treves, 1915); *Il ritorno del figlio e la bambina rubata* (Milano, Treves, 1919); *Cattive compagnie* (Milano, Treves, 1921); *Il flauto nel bosco* (Milano, Treves, 1923); *Il sigillo d'amore* (Milano, Treves, 1926); *La casa del poeta* (Milano, Treves, 1930); *Il dono di Natale* (Milano, Treves, 1930); *La vigna sul mare* (Milano, Treves, 1930); *Sole d'estate* (Milano, Treves, 1933) e *Il cedro del Libano* (Milano, Garzanti, 1939).

Las primeras cuatro colecciones, *Nell'azzurro*, *Racconti sardi*, *L'ospite* y *Le tentazioni*, fueron elaboradas por Deledda en un lapso de tiempo de casi diez años. La primera está vinculada a estructuras y temas propios de las novelas por entregas y revistas destinadas a **mujeres**; los cinco textos que la componen «mostrano d'ogni lato ingenuità di sentire e d'espressione» (Di Pilla, 1966: 76). No obstante, la primera colección no es útil únicamente para darnos una visión sobre las primeras aspiraciones de la escritora, sino que también contiene motivos, temas y personajes que posteriormente serán reelaborados en sus obras de madurez. El ejemplo propuesto por Francesco Di Pilla se basa en la *novella* que abre la colección, *Vita Silvana*, en la que aparece un pastor. Deledda esboza por primera vez la figura del «hombre solitario», que aparecerá a menudo en sus novelas más conocidas como fuente de sabiduría y, también, como portavoz de la concepción moral de la escritora:

(...) 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 Dio (Deledda vol. I, 1996: 21).

Racconti sardi, la segunda colección, contiene ocho *novelle* y trata temas inspirados en la realidad local sarda. Sin embargo, según Di Pilla, no se puede hablar de realismo debido a que, en su opinión, Deledda «ha imprecisa, fievole nozione» (Di Pilla, 1966: 102). Tampoco puede hablarse de decadentismo, como sostenía De Michelis, a pesar de que en estos textos hay más de una referencia a D'Annunzio y, en particular, a algunas expresiones del *Piacere*. Un ejemplo más de lo apenas expuesto lo podemos encontrar en el relato titulado *In sartu*: «Manzèla, invece, tirato il fazzoletto su gli occhi, proseguiva tranquilla, col viso dorato, composto come quello di una madonnina latina del Quattrocento» (Deledda vol. I, 1996: 168).

Las colecciones *L'ospite* y *Le tentazioni* presentan, por otro lado, algunas innovaciones temáticas. No obstante, prevalecen los motivos regionales influenciados por esquemas tardorrománticos. *L'ospite* se compone de cuatro *novelle* donde también se observan elementos autobiográficos, como ocurre por ejemplo, en el texto epónimo

en el que la protagonista, la joven Margherita, se parece en cierto modo a la escritora. Incluso en lo referente a la vestimenta, la isla vuelve a nuestra memoria: «È un'usanza sarda dell'ultima notte dell'anno. Si mettono entro l'acqua due granelli d'orzo e si smuove un po' il liquido elemento per farli camminare. I chicchi d'orzo rappresentano due innamorati, a cui talvolta si aggiunge un terzo, uomo o donna, che rende più interessante le avventure della strana navigazione» (Deledda vol. I, 1996: 168).

En la antología *Le tentazioni*, que incluye siete textos en total, se percibe claramente «la tendencia della scrittrice a elevare l'osservazione di una condizione tipica di tanti suoi conterranei a perplessità sulla generale, imperfetta, condizione umana» (Di Pilla, 1966: 157). Un buen ejemplo de ello es la descripción que se hace del estado de ánimo del protagonista del texto que da nombre a la antología, Antine, un joven al que su padre obliga a ordenarse sacerdote. «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 uomo» (Deledda vol. I, 1996: 333).

Sin embargo, en esta colección además de una caracterización de los personajes más definida y universal a nivel psicológico y moral, también existe la «ansiosa ricerca narrativa dell'autrice stessa» (Heyer-Caput, 2010: 107). En la *novella* de apertura titulada *I Marvu*, se delinean una serie de referencias intertextuales que van desde Boccaccio, por su estructura, hasta D'Annunzio, pasando también por Dante. Incluso los elementos folclóricos tienden a volverse más alusivos y portadores de significados cada vez más complejos: usados en un primer momento con una voluntad que parece casi crónica, algunos de los textos presentes en *Racconti sardi* o *Le tentazioni* apuntan progresivamente a una dimensión más profunda y elaborada.

Las colecciones posteriores son, respectivamente, *La regina delle tenebre*, *I giuochi della vita*, *Amori moderni* e *Il nonno*. La primera contiene seis *novelle* que varían en extensión y forma: algunas continúan siendo folletinescas como en el caso de *Sarra* o *Il bambino smarrito*, mientras que otras están ligadas al mundo sardo-barbaricino como *La giumenta nera*. En esta, Deledda añade a la estructura del boceto realístico nuevos elementos y opciones estilísticas como el uso en los diálogos del italiano y el sardo entremezclados. La lengua se convierte, por un lado, en un medio para caracterizar a los personajes y, por otro, consiste en una herramienta para hacer que el diálogo sea incluso irónico: «Dice: «Piacervi mia cavalla?». «Cosa?» dico io. «Si ti piachet cabadda mea?» dice lui, tenendo il dito verso la giumenta» (Deledda vol. II, 63 :1996).

En la compilación siguiente, *I giuochi della vita*, convergen doce textos, casi todos publicados previamente en distintas revistas. Se debe considerar el hecho de que, en este momento, la autora ya ha entrado en contacto con el vibrante clima cultural romano y aspira a deshacerse de la etiqueta de escritora regionalista debido

a su nuevo público. Los nuevos lectores, pues, son mucho más exigentes que los de las «revistas para señoritas» como *Ultima Moda*; las destacadas publicaciones periódicas con las que la escritora entabla relación son, por ejemplo, *Nuova Antologia*, *La Riviera Ligure*, *La Lettura*, *La Tribuna* o *La Rassegna*, además del *Corriere della Sera*. Esta colección se caracteriza por la presencia de más escenarios. Así, la escritora no solo se abre a nuevos paisajes de Cerdeña, sino también describe nuevas clases sociales como la burguesía. Otra particularidad de esta antología es el protagonismo otorgado a las figuras femeninas, que podrían dividirse en los dos paradigmas clásicos de mujer-objeto y mujer-sujeto: el primer arquetipo esboza una mujer seductora y que incita al pecado; el segundo, una mujer activa que intenta con todas sus fuerzas ser dueña de su propio destino (incluso sin llegar a conseguirlo). Si Regina, personaje de la novela coeva *Nostalgie*, se dispone a luchar por afirmar su voluntad de ser mujer y artista en Roma, Carina, la protagonista de la *novella I giuochi della vita* perteneciente a la colección homónima, se encuentra exactamente en la misma Roma pero, a diferencia de la primera, ella se verá obligada a abandonar el sueño de convertirse en escritora. La conexión entre las obras es evidente además por el tinte biográfico presente en ambas.

Amori Moderni, por su parte, se compone únicamente de dos largos relatos, la homónima *Amori Moderni* y *Colomba*, unidas por la presencia de un solo protagonista llamado Antonio Azar. En el primero, Antonio se enamora de María, urbanita, culta y con «anima di fanciulla moderna»; en el segundo de *Colomba*, una joven de campo que representa exactamente lo opuesto a María. Estos relatos, que podríamos considerar un díptico propiamente dicho, pretenden resaltar las dificultades que padecen los que, desarraigados de su tierra natal, buscan desesperadamente un camino hacia la «modernidad», pero que al final se encuentran simple y llanamente con la marginación en ambos contextos. La antítesis es la figura retórica que sostiene toda la aventura. Azar no consigue integrarse en un microcosmos urbano para conquistar a la joven y cautivadora María, de la misma forma que no logra encajar en el escenario de origen en el que es rechazado por Colomba, de alma «semplice e selvaggia».

Esta etapa de experimentación y transición culmina, en cierto modo, con la antología *Il nonno*, reeditada posteriormente dando lugar a una versión reducida llamada *Cattive Compagnie*. Se compone de doce *novelle* de extensión y escenarios dispares, aunque las sardas se desarrollan, al igual que *Il nonno*, en la isla. Es interesante observar cómo Deledda se propone de mediadora entre dos mundos relatando la historia en primera persona, a pesar de distanciarse de su narración. Estos mundos son el de Cerdeña y el del «Continente»: «lo ricordo sempre con nostalgia queste feste semplici e caratteristiche, queste scene idialiache alle quali mi pare d'aver assistito in un'epoca remota, quasi in una vita anteriore, tanto sono lontane, tanto sono diverse dalla feste e dalle scene campestri che ci offre la civiltà

continentale» (Deledda vol. II, 1996: 297). Incluso inspirándose en el fértil entorno de la isla, Deledda consigue casar las historias «libera da implicazioni dirette e senza ridodonzanza di colorazioni folkloristiche» (Cerina vol. II, 1996: 21).

Las recopilaciones de *novelle* posteriores, *Chiaroscuro* e *Il fanciullo nascosto* se encuentran entre las más conocidas. Gracias a las traducciones realizadas en España y Francia han tenido resonancia también en el extranjero. Las veintidós *novelle* que constituyen la primera colección, escritas entre 1909 y 1921, evidencian un crecimiento decisivo en el arte narrativo deleddiano, que se puede observar, sobre todo, en el distanciamiento del ambiente sardo y la búsqueda de una dimensión más matizada y simbólica. Algunos textos fueron concebidos para su edición en publicaciones de cierta importancia, como la revista mensual *La lettura* o *Secolo XIX* pero, sobre todo, para la *Terza Pagina*, espacio cultural dentro del periódico *Corriere della Sera*, con el que Deledda colaboraba desde 1909. Este es el caso también de la colección *Il fanciullo nascosto*, compuesta por veinticinco textos escritos entre 1912 y 1915. Es una compilación que presenta una evidente uniformidad temática y estilística, continuando con la tendencia presente en la colección *Chiaroscuro*. Al igual que esta última, *Il fanciullo nascosto* también recopila textos ya publicados periódicamente, como *Grande Illustrazione*, que contaba con escritores colaboradores del calibre de Federico Tozzi o Sibilla Aleramo, o como el *Corriere della Sera*, donde colaborará de manera discontinua hasta 1936.

Las tres colecciones que siguen a las anteriores son *Il ritorno del figlio* e *La bambina rubata*, *Il flauto nel bosco* e *Il sigillo d'amore*. Compuestas entre 1919 y 1926, tienen en común la tendencia a ubicar los eventos narrados fuera de Cerdeña. Sobresale la estructura atípica de la primera: no está compuesta por varias *novelle*, sino que en realidad se trata de dos relatos largos. *Il ritorno del figlio*, a pesar de no especificar el escenario en el que se desarrolla, propone personajes y lugares que podrían referirse a Cerdeña, así como leyendas y supersticiones, como en las que creen los sirvientes de la 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 vampiri» (Deledda vol. IV, 1996: 35). *La bambina rubata*, por otro lado, es una prueba del intento cada vez mayor de Deledda por «liberarsi da un legame esclusivo con la sua esperienza artistica con il mondo sardo» (Cerina vol. IV, 1996: 8). Su objetivo es el de dar un margen mayor a la narrativa, confiriendo a los relatos un significado humano de valor universal. Así ocurre a continuación, donde la escritora da voz a los pensamientos del protagonista, un desdichado sordomudo: «Per anni continuai a sognare l'amore così, in un tempio, distaccato da ogni cosa terrena; ed ecco d'un tratto mi si rivelava, adesso, terribilmente diverso» (Deledda vol. IV, 1996: 35).

Los veintisiete textos elaborados entre 1921 y 1923 confluyen en la colección *Il flauto nel bosco*, de carácter bastante homogéneo (a excepción de los dos relatos más extensos, *Il cipresso* y *Carbone fossile*). Teniendo en cuenta que la isla es siempre un escenario privilegiado, el paisaje regresa también bajo la apariencia

de una adolescencia distante, tomando forma de mito, como vemos en *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 eroe» (Deledda vol. IV, 1996: 259). Del mismo modo, un encuentro casual trae a la memoria sonidos de la tierra natal, como sucede en *La Madonnina degli involti*, donde la protagonista, en una noche de agosto, aburrida en una plataforma del muelle, de repente escucha a dos jóvenes «parlare il mio dialetto» (Deledda vol. IV, 1996: 168). En todos estos casos, por tanto, la isla regresa en forma de recuerdo, revelándose una vez más como una fuente interminable no solo de inspiración, sino también de nostalgia: «(...) eppure la Sardegna è di là del mare, lontana quanto i due uomini che parlano la nostra lingua sono lontani dall'immaginarsi che la signora seduta accanto a loro possa capire quello che essi si dicono» (Deledda vol. IV, 1996: 168).

La misma tendencia se puede encontrar en *Il sigillo d'amore*, donde solo tres de las veintiocho *novelle* son sardas (*A cavallo*, *Il nome del fiume* y la homónima *Il sigillo d'amore*, que clausura la colección). La isla está presente como un recuerdo lejano pero vivo, y la narración gira en torno al resurgir de un hecho pasado. El relato *A cavallo*, de inspiración autobiográfica, es un excelente ejemplo de lo que se acaba de exponer:

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 rocce 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 cielo (Deledda vol. IV, 1996: 278).

Sin embargo, en la *novella* homónima *Il sigillo d'amore*, a partir de una relato de tipo histórico de Enrico Costa, *Adelasia di Torres*, Deledda crea una narración híbrida entre leyenda y cuento que posee tonos míticos. En cuanto a las otras historias que forman parte de esta antología, es importante resaltar cómo muchos textos ofrecen nuevos escenarios como consecuencia de una mayor ausencia de paisajes sardos: en general, la costa de Emilia-Romaña es el telón de fondo de las historias de esta colección, como sucede en *Lo spirito dentro la capanna* e *Il nemico*. Los entornos montañosos de Cerdeña se alternan con los marinos o los que proponen escenarios tales como las orillas de los ríos, como se puede apreciar, por ejemplo, en una descripción del relato *Il pastore di anatre*:

(...) 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 riva (Deledda vol. IV, 1996: 386).

Incluso Roma, que ya había aparecido en recopilaciones anteriores, se reafirma como uno de los marcos privilegiados para el desarrollo de las narraciones deleddianas, ya que la capital la adoptó y fue testigo de la consecución de sus principales logros. Se conocen varios testimonios que ratifican la estima que la escritora de Nuoro le profesaba a la «ciudad eterna»: por ejemplo, en las cartas que escribió a los amigos que permanecieron en Cerdeña, como el intelectual 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 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 (Scano, 1972: 140).

La capital que nos presenta Deledda es una Roma «menor», periférica, lejana de la ciudad pequeño-burguesa, escenario de algunas historias de Pirandello; es la ciudad que se describe, por ejemplo, en *Viali di Roma*, donde la protagonista simplemente prueba «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'automobile» (Deledda vol. IV, 1996: 375). También se refleja así en *Cura*, donde camina «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 nobili» (Deledda vol. IV, 1996: 246). La escritora crea su propio microcosmos a partir del cual surgen algunas *novelle* autobiográficas: introduce un «yo» narrador, típicamente *novecentesco*, que demuestra su capacidad para percibir los cambios que se producen con el paso del tiempo. A menudo observa desde el exterior una realidad degradada, donde reina la miseria y demuestra «un interesse tozziano per gli aspetti un po' cupi della città» (Cerina vol. IV, 1996: 12). Un ejemplo de ello se encuentra en el relato titulado *La sedia*, en el que una mujer que camina algo desorientada se encuentra con una extraña «vendedora»:

È una vecchia, una di quelle terribili vecchie come se ne vedono sono nei quartieri popolari delle grandi città, alta, grassa, barbata e con la pancia a cupola. Rossiccia ancora nei Capelli, vestita dello stesso colore, dava l'idea che i suoi antenati fossero una tigre e una leonessa, di quelli che ammaestrati per divorarsi con appetito i cristiani nei circhi dell'antica Roma (Deledda vol. IV, 1996: 290-291).

La casa del poeta y *La vigna sul mare*, publicadas en 1930 y 1932, contienen veintinueve y veintiséis textos, respectivamente. Poseen muchos elementos en común: ambas, por ejemplo, presentan varias *novelle* que surgen de ideas autobiográficas. El encuentro en Cervia con un pobre afilador jorobado es el móvil que le permite desarrollar *Il bacio del gobbino* en *La casa del poeta*, e *Il piccione* en *La vigna sul mare*,

donde Deledda, como ya había hecho anteriormente (recordemos la protagonista de *La bambina scomparsa*), muestra interés por lo diferente, enseñando, a menudo, víctimas de la exclusión social. De manera bastante frecuente aparecen personajes peculiares y cuya extrañeza hace de ellos sujetos intrigantes, como ocurre con el anciano de *Tesori nascosti*: «egli e il cane formavano come un gruppo scolpito nella materia del minerale intorno: piccole macchie chiare solo il viso giallo dell'uomo e i denti del cane: e i loro occhi, rossastri e diffidenti, tuttavia illuminati per la straniero che veniva a rompere la loro solitudine, si rassomigliavano come quelli di due consanguigni» (Deledda vol. V, 1996: 303). No son pocas las figuras que rozan la extravagancia, como Mossiù Però, presente en el relato homónimo en el que aparece como un nigromante «un po' brigantesco, parlava con un linguaggio misto di francese, d'italiano e di francese» (Deledda vol. V, 1996: 402). Su protagonista, un extranjero poco integrado en la sociedad barbaricina y de aire casi legendario, anticipa, en cierto modo, una serie de figuras de «maestros en el arte de contar». El más conocido es Proto, de *Cosima*, al que ya nos hemos referido anteriormente. Muchas de las *novelle* que forman parte de estas dos colecciones han sido creadas para la *Terza del Corriere*, cuestión que será detallada más adelante; lo que ahora nos ocupa es destacar las características de otras que no vieron la luz en el periódico milanés. La peculiaridad de las colecciones en cuestión es la pluralidad temática, lo que las coloca entre las más heterogéneas. En *Storia di un cavallo* se retoman las anotaciones de carácter rústico donde, una vez más, la figura del animal copa el papel principal. Así ocurre en *Il lupo nel baule*, cuando una pobre criada, en una noche ventosa, se nos presenta aterrada ante la idea de que el baúl de su habitación esconde un lobo feroz: ambas son parte de lo que se conoce a partir del estudio de Cristina Lavinio como «**bestiario**». De hecho, los animales en la producción deleddiana son «una sorta di reattivo, una cartina di tornasole per fare emergere vicende e caratteri, comportamenti e consapevolezze, di una galleria variegata di personaggi» (Cerina vol. VI, 1996: 16). *Il cieco di Gerico* es la única *novella* en la que se hace referencia a Cerdeña a través de la historia del noble Felis que, por temor a quedarse ciego, decide acudir a un famoso especialista de Roma. En la antología *La vigna sul mare* se confirma esta característica, puesto que se tratan temas tan variados que son difícilmente clasificables: *La zizzania* evoca una parábola evangélica; en *La casa del rinoceronte* se narra cómo, en un ambiente idílico, un misterioso ermitaño encuentra refugio y lleva una vida feliz en su hogar junto al río; por otro lado, la protagonista de *L'arco della finestra* es la tía Margotta, que vive sumida en la soledad, dueña de un tesoro. En *Ritorno in città*, la escritora, inmersa en el tráfico de la capital, de repente recuerda los paseos por su pueblo de origen y en seguida vuelven más imágenes del pasado. En *Tesori Nascosti*, por su parte, un extraño anciano vive en una isla sin nombre, donde un ingeniero llega para romper la armonía; *Il vestito di seta cangiante* y *La donna nella torre* muestran un cierto moralismo que condena los vicios y los

caprichos de las mujeres de la burguesía. En *La leggenda di Aprile* y *La ghirlanda dell'anno*, las estaciones, como sucede a menudo en la narrativa deleddiana, son las que marcan las etapas de la vida: «il poeta considera sacri i suoi fiori: poiché con la loro breve esistenza accompagnano la sua breve esistenza» (Deledda vol. V, 1996: 181). *Il sogno di San Leo*, ambientado en Emilia-Romaña, es una especie de «cuento legendario»: «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 fede» (Deledda vol. V, 1996: 371): el humilde albañil talla los frisos de la que será su iglesia usando sus rudimentarios cinceles.

Il dono di Natale, publicada en 1930, recoge diecisiete relatos breves, en los que se aprecia una tendencia generalizada hacia una reflexión sobre la vida y la presencia del ser humano en la tierra. Algunos son cuentos de hadas, a menudo híbridos, que combinan motivos tomados de la tradición europea (*La fanciulla di Ottana* es una especie de «bella durmiente» sarda). Otras, en cambio, representan figuras y momentos cotidianos, como ocurre en *La storia di una Checca*, donde la protagonista es una urraca, «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 regalo ed una famiglia amica» (Deledda vol. V, 1996: 228). Las historias a menudo pasan por el filtro de una mirada inocente o encantada, como sucede en *Il voto*, donde la voz de una añorada Grassiedda parece contar la historia: «Quell'inverno lontano fu nefasto per la mia piccola città di Nuoro. Sebbene bambina io lo ricordo come non ricordo tempi recenti» (Deledda vol. V, 1996: 214). Tanto los textos que se acaban de describir como los de las dos colecciones anteriores, fueron publicados en los mismos años, después de la concesión del Premio Nobel, es decir, en el momento de máximo esplendor literario de la escritora. En su conjunto, presentan un variado mosaico de figuras, formas narrativas y, sobre todo, escenarios, ya que los paisajes mantuanos o los de la costa romana se alternan con naturalidad con los de Roma o Cerdeña. Muchas de las *novelle* recogidas en estas colecciones son la representación narrativa de «esperienze in un vagabondare della memoria e della fantasia in spazi e piani temporali diversi» (Cerina vol. V, 1996: 7).

Sole d'estate, de 1933, es la última colección que la escritora publica en vida. Se caracteriza por presentar en sus líneas una fuerte evocación del pasado, de la que emerge claramente una dimensión autobiográfica: nos acerca a su infancia (y con esta, a Cerdeña) así como a los paisajes de las vacaciones de verano que pasaba en Emilia-Romaña o Mantua. La antología recoge veinticinco *novelle*, las más interesantes *Elzeviro d'urgenza* y *La Grazia*, porque se articulan como un discurso meta-narrativo, reflejo de la influencia en el siglo XX de la meta-novela, el meta-relato, donde la escritura reflexiona sobre sí misma. Las consideraciones sobre los problemas de la mujer artista vuelven recurrentemente. Otras señales autobiográficas, como la enfermedad que sufre la escritora, dan vida, como señalaba Cerina,

a «un'investigazione scavata della coscienza, e più ancora, dell'nconscio, in cui si coglie una sensibilità più intensa, una malinconia più raccolta, che si accompagna, nella ricerca di sé, a una meditata aceptación del dolore», (Cerina vol. VI, 1996: 13-14). Un buen ejemplo de esto se encuentra en una de las *novelle* más exitosas de la autora, titulada *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 Dio» (Deledda vol. VI, 1996: 122).

La última colección, *Il cedro del Libano*, editada póstumamente en 1939, reúne treinta y un relatos, algunos de los cuales fueron publicados previamente en distintas revistas. De nuevo destacan los motivos autobiográficos y las *novelle* que discurren por los senderos de la memoria y los recuerdos. Esta recopilación es la enésima y última exploración introspectiva que Deledda emprende a través de sus historias. La figura de un niño que emigra en busca de trabajo, el desconcierto y la posterior desilusión que lo asaltan es el tema de la *novella* *Il posto*, en la que la escritora describe la condición de los emigrantes como una «solitudine alpestre» (Deledda vol. VI, 1996: 186) no ajena a ella, por otra parte. Su infancia, situada en Cerdeña, inspira la redacción de los relatos *Sotto il pino* e *Il giuoco dei poveri*. Es el caso también de *Medicina popolare* y *Ballo in costume*, cuyos escenarios principales son la propia isla. Sin embargo, con el recuerdo, no solo vuelve a los años vividos en Cerdeña, sino también al primer periodo que pasó en la capital: en la *novella* homónima *Il cedro del Libano*, por ejemplo, leemos cómo el crecimiento del árbol plantado en el jardín de su casa romana hace referencia al transcurso de su vida y de la de su familia: «lo conoscevano per primi i nostri bambini, che vi giocavano attorno, e crescevano con lui» (Deledda vol. VI, 1996: 241). También a través de *Via cupa* se remonta a los primeros años romanos, cuando aún no se había construido la pequeña villa en Porto Maurizio, en una zona periférica que se encontraba bajo la amenaza de empresarios despiadados que querían derribar cuanto encontraban a su paso para construir nuevos edificios. Como Giovanna Cerina vislumbra de esta colección, «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 generazioni» (Cerina vol. VI, 1996: 15).

2.3. LAS NOVELLE DEL CORRIERE DELLA SERA

La entrada de la literatura en el mundo periodístico italiano está representada por el nacimiento del *elzeviro*, es decir, el artículo de apertura de la tercera página de los periódicos, llamado así por el nombre de la tipografía que se empleaba para estamparlo. Dedicado en un primer momento exclusivamente al debate de cuestiones

pólicas, económicas y sociales (en su día, el *elzeviro* ocupaba la sexta columna de la primera página y se conocía como el artículo «di risvolto»), acogió, posteriormente, otros géneros literarios como la *novella* o el reportaje. Este último combinaba «all'istanza della 'descrizione' di un luogo e dell' 'impressione' di un viaggio quello della riflessione» (Farnetti, 1994: 35). Entre las muchas personalidades que firmaban estos escritos, destacan Italo Calvino (como corresponsal en la Unión Soviética para el periódico *L'Unità*) y Alberto Moravia (corresponsal en Estados Unidos para *L'Espresso*).

Con el tiempo, el *elzeviro* se consolidó, pasando a ser un género literario propiamente dicho, además de «la tessera d'appartenenza alla consorceria dei letterati che hanno le capacità ed il prestigio di collaborare alla Terza Pagina dei giornali» (Fichera, 2007: 46).

En el espacio destinado al *elzeviro*, por tanto, se publicaron *novelle* o pasajes de obras literarias de escritores de la talla de Luigi Pirandello, Gabriele D'Annunzio o del escritor y periodista Dino Buzzati, que, en un inusitado y singular artículo publicado en el *Corriere della Sera*, dio voz propia al *elzeviro* y lo dispuso hablando en primera persona: «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 scrittori» (Buzzati, 1948: 3).

Es importante subrayar que la mayoría de las *novelle* deleddianas, antes de formar parte de las colecciones mismas, aparecieron en las distintas revistas con las que la escritora de Nuoro colaboraba de manera más o menos regular. Este hecho condiciona a Deledda, que se ve obligada a cumplir con las exigencias de los periódicos y, en particular, con las dispuestas por la *Terza Pagina*, que requería que los escritos no superan las tres columnas de extensión. La colaboración con el *Corriere della Sera* (1909-1936) conduce a Deledda a una narrativa que renuncia a la idea de un argumento central y se decanta por proponer conclusiones abiertas, adaptándose generalmente al espacio permitido por el periódico: «l'accettazione pragmatica di una scrittura frammento, diaristica ed oggettiva, pare il punto di maggior aderenza alla occasione narrativa del giornale» (Farnetti, 1994: 22).

Anteriormente se ha hecho referencia a una *novella* titulada *Elzeviro d'urgenza* publicada en *Nuova Antologia* el 16 de octubre de 1931¹, bajo un título algo más explícito: *I retroscena del mestiere*. Posteriormente fue recogida en la colección *Sole d'estate*, donde la escritora relata el surgimiento del *elzeviro*. Como ya se ha dicho, es un texto perfectamente en línea con la tendencia de principios del siglo XX, que consistía en recurrir a una narrativa que reflexiona sobre sí misma y que se convierte en protagonista de la obra: la llamada meta-narrativa.

¹ El texto se puede leer en Deledda, G. *Novelle* vol. VI, 1996, Nuoro, Ilisso, pp. 101-105.

Esta *novella* comienza con un telegrama del director de un «grande giornale quotidiano» en el que aparecía escrito «Pregola mandarmi d'urgenza elzeviro». El mensaje desata en cualquier escritor «un sentimento misto di compiacimento e d'inquietudine» y, en particular, la escritora protagonista de la *novella* admite que «per conto mio l'urgenza mi desta sempre un vago indefinibile sgomento». La llegada de un telegrama en plena noche aumenta la tensión «per gente tranquilla, che non ha traffici, dà sempre un brivido, un senso di mistero». Después prosigue la reflexión acerca del *elzeviro* con un tono irónico que se aprecia, sobre todo, en esta «burla» dirigida al mundo periodístico, contexto que a menudo no resulta cómodo para los escritores de entonces: «(...) sappiamo, sì, poiché invecchiando s'impara, che cosa voglia dire il vocabolo 'elzeviro' a 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 sa».

Una parte de la *novella* se construye con el objetivo de identificar lo que el *elzeviro* «intimamente significhi» y una vez resuelto el misterio, la escritora tiene, por tanto, el deber y el placer de ponerse a trabajar, abriendo «per maggior sicurezza il nostro caro giornale che ci fa l'onore di stampare i nostri scritti in elzeviro». Los sentimientos que distinguen la redacción de la obra son contradictorios: «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». La eficaz metáfora que describe las etapas de la creación literaria se recoge a continuación:

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 impone 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.

Los elementos sobre los que se reflexiona son diversos: la importancia de la memoria y del recuerdo como reservorios para extraer ideas: «(...) 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»; el abanico de posibilidades temáticas que ofrece este género: «(...) il mai esaurito tema dei drammi familiari: padri e figli in conflitto, sacrifici e commedie coniugali; passioni, tristezze, tradimenti e miserie (...)»; incluso el poder de los títulos «(...) spesso il pernio del racconto, il motivo creatore della breve composizione». Otros motivos presentes son el riesgo de caer en la trampa del autobiografismo, «gli spunti lirici, che quasi sempre ricadono nel fatto personale» y, finalmente, la conclusión «abierta» que se mencionaba anteriormente, en la que la escritora se basa en la «fe en Dios» y busca la fuerza y el valor para encontrar en la infinita «vastità nivea delle cartelle da riempire (...) il soffio creatore dell'artista».

Después de la dificultad inicial superada por la «buona volontà, dalla pazienza, dalla padronanza dello scrittore», brotan las primeras palabras «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». El argumento principal de esta *novella* es, por tanto, la relación existente entre el escritor y el difícil proceso creativo derivado un movimiento que lo libera incondicionalmente de cualquier restricción externa porque «(...) 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 (...)».

El carácter reflexivo de este pasaje denota la conciencia alcanzada por Deledda en la elaboración del texto literario que, como subraya Giovanna Cerina: «è lontana da una concezione ingenua o ispirata dell'opera d'arte di matrice romantica o crociana» (Cerina vol. VI, 1996: 12). El «grande giornale quotidiano» podría ser el *Corriere della Sera*, para el que Deledda fue una especie de «terzapaginista d'eccezione» durante muchos años. Esta es una carta que atestigua el comienzo de la colaboración de Deledda con el periódico de 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 Deledda (Zambon-Renai, 1992: 225).

La *novella* en cuestión es *La porta aperta*, publicada en el *Corriere* del 11 de noviembre del mismo año. No obstante, podemos adelantar el origen de esta colaboración al año 1902, puesto que es entonces cuando aparece una *novella* titulada *Il battesimo d'Adamo* en dos fascículos (del 1 de abril y el 31 de mayo de 1902). De este texto, publicado en la revista mensual del *Corriere della Sera*, *La Lettura*, se hablará detenidamente en el siguiente capítulo.

La colaboración con el periódico tiene varios períodos discontinuos. La primera larga interrupción (desde 1914 hasta 1923) no tiene lugar a petición de la escritora: durante los años que duró la Primera Guerra Mundial, las *novelle* publicadas en la *Terza Pagina* son reemplazadas casi por completo por las crónicas de guerra y reportajes del frente, que completan la información de la primera página. Esta decisión responde al deseo del periódico de dar más espacio a los eventos actuales vinculados, en ese momento, al conflicto bélico mundial en el que Italia se encontraba directamente involucrada. Deledda restablece el contacto con la editorial del *Corriere* en julio de 1923, cuando Albertini le comunica la intención del propio periódico de volver a publicar *elzeviri* como antes de la guerra. El 30 de abril de 1924 se publica, pues, la *novella* *Il tesoro degli zingari*, que posteriormente formó parte de la colección *Il sigillo d'amore*.

Otra interrupción tuvo lugar durante los años 1926 y 1927. A partir de entonces, Deledda comienza a publicar sus obras en otras revistas y periódicos, como la revista romana *Il Secolo*. La colaboración se reanudó el 3 de enero de 1928. La escritora fue siempre consciente de la importancia de su relación con el periódico milanés, como claramente deja ver en una carta en la que afirma:

(...) 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 ma tanto povero da non potersi permettere il lusso della Nuova Antologia o delle edizioni Treves al quale vorrei far conoscere qualche mio lavoro (Zambon-Renai, 1992: 225).

Es sabido que la redacción del *Corriere* rechazó en varias ocasiones algunas *novelle*, alegando un simple y vago «non adatta alla rivista» (Zambon-Renai, 1992: 225). Los títulos de estos textos, por lo general, no se dieron a conocer, de tal forma que resulta difícil averiguar de cuál de ellas se trataba. Sin embargo, en un par de ocasiones se sabe qué *novelle* fueron rechazadas: *Ecce homo* (publicada en su lugar en la revista *Il Giornale d'Italia* y posteriormente introducida en la antología *Il sigillo d'amore*), y *L'uccello d'oro* (incluida en *Il cedro del Libano*). Ambos son textos que presentan un tono bastante pesimista, probablemente no «acordes» al clima político italiano del momento (puesto que corrían los años en que se consolidó el régimen fascista). Esta correspondencia con el director del *Corriere* refleja una cierta disposición de la escritora de Nuoro a introducir cambios en sus obras, en caso de que la redacción del periódico lo solicitara. En otra carta dirigida también a Albertini escribe:

(...) quando scrivo 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 me (Zambon-Renai, 1992: 230).

Sin embargo, hay documentos que dan testimonio de la firmeza de la escritora, que no estaba siempre dispuesta a hacer concesiones. Por lo tanto, esta aparente condescendencia debe interpretarse más bien como una forma de agradecimiento hacia el periódico que le había permitido alcanzar el éxito y llegar incluso a las grandes masas. En otra carta dice:

(...) 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 (Zambon-Renai, 1992: 237).

En este texto se evidencia que el deseo de establecerse como escritora no sobrepasa el de ser fiel a su visión de la narrativa como expresión de un acto libre e incondicional, como ya se expuso en la *novella* *Elzeviro d'urgenza*. La coherencia de la escritora respecto a su visión y el afecto que sentía por sus creaciones se observan también en una carta dirigida a su amigo escritor Marino Moretti, del 6 de enero de 1914, en la que Deledda se queja de la publicación de sus obras en varios volúmenes, diciendo: «la pubblicazione di quel brano, 'sbrinato' 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» (Deledda, 1959: 38).

No todas las *novelle* del corpus deleddiano alcanzan un buen nivel literario no hay duda de que la producción de estas, en su totalidad, muestra signos de una discontinuidad que se traduce, como se ha dicho anteriormente, en una gran variedad de temas y motivos narrativos. De hecho, más de sesenta *novelle*, antes de pasar a formar parte de alguna de las antologías, fueron publicadas en el *Corriere della Sera*. A la colección de *Chiaroscuro* pertenecen: *La porta aperta* (11 de noviembre de 1909), *Le tredici uova* (11 de enero de 1910), *Padrona e servi* (7 de marzo de 1910), la homónima *Chiaroscuro* (21 de agosto de 1910), *Il cinghialeto* (8 de diciembre de 1910), *La porta chiusa* (5 de febrero de 1911), *Un grido nella notte* (19 de marzo de 1911), *La scomunica* (16 de julio de 1911), *Un po' a tutti* (7 de septiembre de 1911), *L'uomo nuovo* (21 de septiembre de 1911), *L'ultima* (26 de octubre de 1911), *La festa del Cristo* (11 de noviembre de 1911), *Lasciare o perdere?* (25-26 de diciembre de 1911), *Le scarpe* (28 de enero de 1912), *La cerbiatta* (18 de febrero de 1912), *I tre fratelli* (16 de marzo de 1912), *La vigna nuova* (16 de junio de 1912), *Libeccio* (25 de julio de 1912). Por otro lado, la colección *Il fanciullo nascosto* está compuesta por: *Il voto* (1 de septiembre de 1912), *Ritorno* (16 de octubre de 1912), *Il cuscino ricamato* (10 de noviembre de 1912), *La porta stretta* (11 de noviembre de 1913), *Il primo viaggio* (15 de diciembre de 1912), *Dramma* (1 de febrero de 1913), *Fiaba* (5 de marzo de 1913), *La martora* (13 de abril de 1913), *Il tesoro* (13 de junio de 1913), *La parte del bottino* (14 de septiembre de 1913), *La potenza malefica* (8 de octubre de 1913), *La porta stretta* (. 11 de noviembre de 1913), *Il padrone* (21 de diciembre de 1913), *L'Usuraio* (3 de mayo de 1914), *Quello che è stato è stato* (9 de marzo de 1914). La recopilación *Il sigillo d'amore* abarca solo *Il tesoro degli zingari* (30 de abril de 1924), mientras que *La casa del poeta* presenta los relatos *Tramonti* (12 de octubre de 1929), *Denaro* (26 de noviembre de 1929) y *La Roma nostra* (21 de junio de 1930). *La vigna sul mare*, por su parte, comprende *Il gallo di montagna* (19 de agosto de 1929), *Il sesto senso* (6 de noviembre de 1929), *Il rifugio* (2 de marzo de 1930 bajo el título *La principessa*), *I primi passi* (29 de junio de 1930), *Filosofo in bagno* (30 de noviembre de 1930), *Natura in fiore* (7 de marzo de 1931), *Il piccione* (6 de julio de 1931), *Inverno precoce* (17 de octubre de 1931), *Racconti a Grace* (11

de noviembre de 1931), *L'avventore* (25 de diciembre de 1931). En *Sole d'estate* se encuentran *I diavoli nel quartiere* (15 de mayo de 1931), *Il tappeto* (24 de febrero de 1932), *La Madonna del topo* (16 de marzo de 1932). Por último, forman parte de la colección póstuma *Il cedro del Libano* las novelle tituladas *Agosto felice* (30 de agosto de 1935) y *L'angelo* (11 de abril de 1936).

En la revista mensual **del** *La lettura*, aparece *Ozio* (publicada en abril de 1907, incluida posteriormente en la colección *Il nonno*). Además, *La volpe* (del 8 de agosto de 1911) y *La festa del Cristo* se incorporan también a las otras veinte de la antología *Chiaroscuro*. Esta última *novella* fue publicada previamente en la *Terza* del *Corriere* y apareció de nuevo en la revista el 7 de julio de 1912, esta vez acompañada de las ilustraciones de Giuseppe Biasi. *La croce d'oro* (1 de enero de 1913) e *Il fanciullo nascosto* (julio de 1914) fueron recogidas en la colección homónima *Il fanciullo nascosto*. *Lo stracciaiolo del bosco* aparece por segunda vez en la recopilación *Sole d'estate*, tras ser publicada en la revista mensual del *Corriere* en enero de 1923. Por último, tras su publicación en *La Lettura*, *L'esempio* (3 de marzo de 1936) pasa a formar parte de la última colección deleddiana, *Il cedro del Libano*.

Es pertinente recordar que *La Lettura* fue también el primer «escaparate» de las novelas tituladas *Marianna Sirca* (de enero a agosto de 1912) y *L'incendio nell'oliveto* (de enero de 1917 a abril de 1918), publicada en varios fascículos. Junto a las *novelle* ya mencionadas encontramos otras diez que se consideran «inéditas», ya que, después de su publicación en el periódico milanés o en su revista mensual, no se han publicado en ninguna otra ocasión ni han sido incluidas en ninguna de las colecciones de la autora. Estos textos serán estudiados en el próximo capítulo de esta monografía.

Giovanna Cerina ha puesto de relieve las diferencias entre la redacción de las *novelle* publicadas en el periódico y los textos publicados por volúmenes. En cuanto a estos últimos, la estudiosa evidencia una mayor atención por parte de la escritora a los elementos expresivos y una mejora general del aparato lingüístico. Según Cerina, esto se debe a una elección narrativa que aspira a recibir una respuesta positiva por parte de un público conformado por críticos «ormai sicuramente 'italiani' forse già 'europei' comunque non solo più sardi» (Cerina vol. III, 1996: 14). Esta voluntad de corregir la elaboración de las *novelle* antes de publicarlas en varios volúmenes puede deberse a que la escritora interpretó este lanzamiento editorial como algo más prestigioso respecto a la publicación en el periódico y su revista. Por tanto, esa atención a la forma misma de la *novella* era bien merecida puesto que a menudo no prestaba la misma durante la preparación del texto para el periódico, debido a los plazos casi mensuales que le fueron impuestos. Esto explicaría la presencia de elementos comunes relacionados con la extensión de los textos en colecciones como *Chiaroscuro* e *Il fanciullo nascosto*, constituidas casi en su totalidad por *elzeviri* publicados en el *Corriere della Sera*. Ambas tienen también en común la presencia de

módulos narrativos menos dispersos y eventuales respecto a las otras recopilaciones. Son textos que reflejan una fase significativa de la vida de la escritora: la muerte de su madre, la venta de la casa paterna en 1913, etc. Todas ellas son experiencias que le marcan profundamente, haciendo que el desapego que siente hacia Cerdeña sea cada vez mayor y más profundo. En el contexto de una evolución gradual de la narrativa deleddiana, estas compilaciones representan una especie de línea divisoria entre la producción juvenil y la madura.

En la primera etapa de la colaboración que mantiene con el *Corriere* y que comprende los años que van de 1909 a 1914, los relatos son, en gran parte, atribuibles a la corriente del boceto realista, que tiende a una narrativa que prefiere el contenido explícito frente a los que lo presentan alusivamente. La mayor parte de los textos entregados a la redacción del *Corriere* durante estos años son de ambientación sarda: de treinta y tres *novelle*, treinta están ambientadas en la isla. Las soluciones narrativas son múltiples y difíciles de ubicar en una tipología unívoca, ya que, como se ha mencionado, Deledda mezcla diferentes modalidades narrativas. La más evidente es la que deriva de la oralidad, donde el elemento predominante es el discursivo. Los relatos de esta fase, por tanto, presentan una matriz verista sorprendente, y son «rubricabili a pieno titolo come novelle, nella disposizione svolgente e conchiusa 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 novellistico» (Zambon-Renai, 1992: 228).

A partir de 1923, la tendencia que podemos captar es una orientación general hacia un tipo de texto en el que se reduce la función narrativa de la trama, donde la narración parte de un fragmento individual, a menudo autobiográfico. Las ocasiones narrativas, por tanto, se caracterizan por esa parcialidad tan típica del siglo XX que nos permite hallar en el texto un significado complementario, no visible durante una primera lectura, que transforma estas composiciones más en una prosa reflexiva que en una *novella* real, propiamente dicha. Así, se pueden identificar dos momentos diferentes en la relación de la escritora y el periódico milanés: el primero abarca los años que van de 1909 a 1914 y el segundo los comprendidos entre 1923 y 1936. El primer período, como ya se ha mencionado, se caracteriza por albergar la producción de las *novelle* que componen las colecciones *Chiaroscuro* e *Il fanciullo nascosto*. De esta primera 'etapa' destaca, en primer lugar, su unidad temático-estilística: recoge textos narrativos acordes a las peticiones y encargos de la *Terza Pagina* y, en particular, del *elzeviro*. Son composiciones que se caracterizan casi por completo por mostrar una matriz naturalista y por la presencia de un narrador que a menudo es externo y ajeno a la historia. En la elección de temas y esquemas narrativos, la mayor parte no se pueden definir como innovadores. Los escenarios, casi todos sardos, permiten a la escritora moverse en un terreno conocido, desde

el cual esta puede «coltivare un ambito narrativo proprio, fecondo ed immediato, facile perché posseduto in esclusiva, sia nella propria elaborazione sia nelle attese dei lettori» (Cerina vol. III, 1996: 10). Sin embargo, algunos relatos de la *Terza Pagina* son insólitos y nada cotidianos: en *La porta aperta*, por ejemplo, Simone Barca entra furtivamente en la casa de su tío sacerdote para robarle. De este delito se le acusa a Bàsilia, la sirvienta, que es despedida y se ve obligada a mendigar para sobrevivir. Simone, sintiéndose terriblemente culpable, decide casarse con ella. Al final, se descubre que la criada lo ha engañado, dejando la puerta abierta para que este pudiera entrar y robar su propia parte de la herencia del sacerdote, previendo que así lo haría. Por otro lado, *Le tredici uova* presenta la historia de un matrimonio de conveniencia: la joven Maddalena es persuadida por su madrastra para casarse con Mauru Pinna «figlio di un tagliapietre arricchito». Las diferencias sociales son la base de esta historia: «(...) 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 maiali» (Deledda vol. III, 1996: 34).

En *Padrona e servi* la tía Agustina gestiona sabiamente su patrimonio y el de su marido: el viejo sirviente le es leal, pero el más joven intenta seducirla por interés. En la homónima *Chiaroscuro*, Càlaru intenta mentir para no herir los sentimientos de su madre y solo en su lecho de muerte confiesa sus vilezas. El narrador externo advierte al lector al comienzo del relato de que «sembrava sincero quanto il suo passato era brutto e torbido», pero admite que «a sentirle raccontare da lui le sue vicende avevano un sapore quasi romantico» (Deledda vol. III, 1996: 27). *Il cinghialeto* y *La cerbiatta*, por su parte, forman parte de lo que se conoce como «bestiario», al que nos referimos anteriormente. El primero narra la amistad de Pascaleddu con un jabatillo que tuvo que regalar y, posteriormente, ver morir debido a la brutalidad de un niño rico. La segunda versa sobre la forma casi simbiótica que asume la relación entre un pastor, ermitaño por voluntad propia, y su compañera de los bosques. Cabe destacar la presencia de numerosas *novelle* que hablan de animales que, protagonistas o no, siempre juegan un papel clave en el desarrollo de la historia. Tanto es así que, de las *novelle* recogidas en los diferentes volúmenes, dieciséis llevan por título el nombre de un animal. Como se ha dicho anteriormente, en *Il cinghialeto*, (Deledda vol. III, 1996: 47-53) Pascaleddu se ve obligado a regalar un pequeño jabalí que hasta entonces había sido su único compañero de juegos. El jabatillo fue a parar a manos de un señorito malcriado que, después de maltratarlo, lo mata. Es la historia de una amistad nacida entre dos seres marginados: Pascaleddu, «figlio di quel disgraziato di Franziscu Cambedda che è in carcere», y un curioso jabato que, al alejarse de su madre y perderse, tuvo que afrontar las dificultades de la vida solo. En la *novella* se muestran dos actitudes infantiles opuestas: por un lado, la ternura de Pascaleddu, que cuida a la cría abandonada: «i

suoi piccoli occhi castani dalle palpebre rossicce fissarono i grandi occhi neri del bambino: si compresero e da quel momento si amarono come fratellini»; por otro, se nos presenta la crueldad ilimitada del niño rico y caprichoso que somete al animal a una violencia sin precedentes: «quante volte fu sul punto di strangolarlo; quanti calci dai bei piedi...», hasta el triste final: «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 sangue». En el caso de *La cerbiatta* (Deledda vol. III, 1996: 142-147) se trata de un cervatillo tímido, pero fiel acompañante de Baldassare Mulas, que decide vivir en una especie de exilio voluntario, pasando «settimane e mesi e stagioni intere nell'ovile, senza mai tornare in paese». En las *novelle* deleddianas, el animal es, en ocasiones, compañero de soledad, como en el caso de la marta que aparece en el relato homónimo (Deledda vol. III, 1996: 228-235) donde el animal se presenta como la única compañía de una mujer que, desde tiempos inmemoriales, vivía cual «monaca di casa» a raíz de haber sido abandonada antes de su boda. En otra ocasión, la única confidente de una anciana «signorina» es, sin embargo, una paloma. Otro texto nos presenta un perro de gran tamaño que alivia también la soledad de una mujer que camina por el paseo marítimo. En otro relato se cuenta también cómo una tortuga espera sobre el cobertizo en el que vive una sirvienta que, cansada de trabajar, vuelve a casa tras un largo día. Así surge un moralismo totalmente convencional de una escritora que ha sido capaz de representar con extraordinaria eficacia la más natural de las pasiones humanas, y trasladarlo a personajes atormentados por el sentimiento de culpa de sus pecados (tema muy recurrente en muchas novelas deleddianas).

A menudo, incluso los animales se utilizan para enfrentar a las personas con sus responsabilidades, como ocurre con el toro y la tortuga, que en ocasiones serán humanizados como el cervatillo: «che ha gli occhi come la mia povera Sarra» (Deledda vol. III, 1996: 147). A veces se compara a ciertos tipos humanos con los animales, como es el caso de Zana, protagonista de la novella *La volpe*, que define a su tía Lenarda: «(...) sono forse gelosa io di tua moglie? Di quella vecchia cornacchia, di quella vecchia volpe...» (Deledda vol. III, 1996: 141).

Además de las anteriores, la historia del muflón sardo, en *Cosima*, pertenece a la corriente de producción de las historias de animales que, a través de leyendas, alcanzan la dimensión de lo fantástico. La escritora describe las diferentes actitudes de los niños hacia los animales: pueden experimentar amor fraternal, como ocurre con el niño que roba la marta, o como Pascaleddu, el primer dueño del jabatillo; en otras ocasiones también manifiestan crueldad, ya sea por capricho o por su inocencia infantil. Así, se observa una alternancia de ternura y crueldad llegando incluso a contar cómo muere alguno de estos animales, como se ve en las *novelle* *Il cinghialeto*, *L'agnello pasquale*, *Il cane impiccato* y también en la titulada *La tomba della lepre*, cuando una liebre cae en el cepo de dos niños. *La lepre* es el único texto que

carece de personajes humanos en su totalidad, solo podemos encontrar el fantasma negro de un temible cazador que aparece erguido en la lejanía.

A veces, el animal se convierte en un símbolo negativo del que el ser humano debe distanciarse: en algunas ocasiones, estas criaturas constituyen un pretexto para resaltar asuntos y comportamientos, actitudes, caracteres y la conciencia de una variopinta galería de personajes humanos. Los entornos también son variados: van desde pequeños centros ganaderos de Cerdeña a escenarios más urbanos y menos regionales. Encontramos tanto animales domésticos y autóctonos como animales exóticos. Las creencias y supersticiones populares se condensan en estas bestias, tal y como ocurre en la *Giumenta nera* o en *La Festa del Cristo*. La historia de estos animales es a menudo la de su relación con los humanos, en numerosas ocasiones son estos últimos los que aprenden de los primeros, como se muestra en el caso del gatito que, robando para la anciana enferma parece enseñar lo que es la verdadera caridad, o la paloma que regalaban a un pobre jorobado, que lo hace feliz y consigue librar a una malhumorada y resentida joven de la avaricia que sentía en su corazón. Muchos animales, por lo tanto, son funcionales para la toma de conciencia y de los propios errores y sentimientos de los personajes. *La martora*, que aparece en la colección *Il fanciullo nascosto*, propone una «psicología infantil tutt'altro che edulcorata» (Cerina vol. III, 1996: 20) a través del gesto egoísta del protagonista, un huérfano llamado Minnai que roba al animal cuando este era la única compañía y consuelo de doña Antonina «senza la quale non sapeva più vivere» (Deledda vol. III, 1996: 233). La autora adora los animales salvajes y encuentra diversión en su observación, describiéndolos y usándolos como inspiración: el cuervo, por ejemplo, es uno de los personajes que más se reitera en sus textos. Lo encontramos en el escrito homónimo *La gracchia*, en *Acquaforte* y *Piccolina*.

Continuando con las *novelle* que confluyeron en la colección *Chiaroscuro*, en *La porta chiusa*, doña Manuellita comienza a beber a raíz de un fracaso amoroso. *Un grido nella notte* (Deledda vol. III, 1996: 42-46) es la *novella* en la que aparece, por primera vez, la escritora «fin da quando ero bambina io», aunque su única función era contar la historia del tío Taneddu que:

(...) 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 troppo.

En esta *novella*, la autobiografía juega un importante papel y narra el recuerdo que la escritora tiene de las noches de verano: la trama en sí misma es bastante trivial, pero es interesante ver cómo los mecanismos de la cultura oral han supuesto una parte importante en la escritura deleddiana. La pequeña «Grassiedd'Elé» (Grazietta Deledda), como la llama el viejo tío Taneddu, registra y anota todo en su mente, como gestos («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 solé per indovinare l'ora»), sonidos, «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 metallo»), y sobre todo, colores de su infancia («appare il monte Orthobene grigio e verde fra le due grandi ali azzurre dei monti di Oliena e di Lula»). Esta *novella*, como otras, anuncia el descubrimiento del mundo a través de los ojos de Cósima:

(...) 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 umano» (Deledda, 2005: 53).

En *La scomunica* aparece la figura de una mujer descrita como mezuquina que, convencida de haber sido sujeto de un mal de ojo, decide ir a una santera para que la cure, pero pierde todas sus posesiones víctima de la traición de su primo Juanniccu. En la *novella L'uomo nuovo*, Annarosa se enamora de Farina Portolu, un muchacho pobre que trabajaba como pastor para una familia acomodada para poder casarse con ella. En casa de la joven Annarosa vive un estudiante, Giuseppe Demuros, que ayudará a esta chica analfabeta leyéndole las cartas de su enamorado. Este muchacho es también el protagonista de *Lasciare o prendere?*, en la que este vuelve a Dorgoro y no sabe si tomar posesión de la herencia del sirviente de su tío Pera o marcharse. El final queda abierto y se deja a la imaginación del lector. La protagonista del relato *L'ultima* es una anciana que decide vengarse de la amante de su marido. Por otra parte, *Le scarpe* (Deledda vol. III, 1996: 91-96) se constituye como un texto completamente diferente, considerado como una de las novelle más modernas de la colección de *Chiaroscuro*. Elia Carà, el protagonista, es un completo «inetto», un fracasado, que dedica versos improvisados a su mujer, una mujer «inerte, indiferente alle voci del prossimo» a quien sin embargo ama intensamente. Cuando se entera de que su viejo tío está gravemente enfermo, decide emprender un largo viaje a pie para visitarlo y recibir su herencia. Comienza su andadura con confianza, hasta que sus viejos y gastados zapatos se rompen y le impiden continuar el viaje: «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...». En aquel momento, decide robarle los zapatos al hombre que dormía plácidamente en la habitación contigua del «hostalucho» en el que se detuvo a pasar la noche. Inundado por un sentido de culpabilidad, «aveva tutta la coscienza della sua degradazione» así enloquece: «credeva di sentir voci lontane, urla di gente che lo inseguiva e lo sbeffeggiava». Aun así, continuó el viaje a casa de su tío, que había fallecido horas antes de su llegada, por lo que no pudieron verse por última vez y el difunto hizo el testamento en favor de los hijos de los marineros que se habían quedado huérfanos. *I tre fratelli* (Deledda vol. III, 1996: 176-182), ilustrada por Giuseppe Biasi, es la historia de Pauledda, que «più verso i quaranta che verso i trenta» era como «una

monaca nel suo chiostro, circondata dai muri alti del cortile e della casa che guardava sul monte». La mujer estaba convencida de que los hombres querían casarse con ella por sus posesiones. No obstante, la *novella* tiene un final feliz: de los tres hermanos que la cortejan, se casa con Predu Paulu, «il secondo, agile e pallido come il fratello minore, aveva la barba nera e l'astuzia del primogenito». Por otro lado, la protagonista de la *novella La vigna nuova* (Deledda vol. III, 1996: 189-192) es la pequeña Onoria. Tras escuchar y poner por escrito la historia que le contó su abuelo, decide revivir los viejos tiempos y a este lo «adorna» con hiedra y bígaros a su alrededor, como hacían, en broma, los campesinos con los dueños de las tierras que trabajaban: el viejo abuelo, así disfrazado «pareva davvero un tronco secolare di sovero».

El dramatismo caracteriza a la *novella Libeccio* donde, para expiar la culpa de dos amantes, es necesario el sacrificio de un inocente (otro tema recurrente en las obras de la escritora, desarrollado, por ejemplo, en la novela *Elias Portolu*). La *Festa del Cristo* (Deledda vol. III, 1996: 148-159) es considerado uno de sus relatos más logrados. A través del tema de la peregrinación, un topos propiamente dicho de la narrativa deleddiana, se narra cómo toda una comunidad, durante las fiestas, se desplaza al santuario. Deledda presenta una historia completamente alusiva, donde los colores juegan un papel importante. En primer lugar, los tonos de la naturaleza se presentan reflejados en los propios peregrinos: «(...) alle falde del monte verdastro, i vecchi che sembravano gli antichi Iberi, con lunghi riccioli e lunghissimi baffi, e le donne con le bende gialle tirate sugli occhi». Uno de los protagonistas, además, viste de negro, que es también el color de su caballo y del rosario que suele llevar en la mano. El joven Istevene, hijo de la sirvienta del sacerdote, «con la barba rossiccia» como las crines de su caballo, monta «un puledro rosso bello come l'oro» que, como dice uno de los peregrinos, «pare il diavolo». Cuando de repente el animal, inquieto, lo arrastra hasta un acantilado, también su jinete se vuelve «rosso, infuriato». De esta forma, se expone una clara oposición cromática entre el negro del sacerdote y el rojo del joven: esta *novella*, como apunta Emilio Cecchi, «è un quadro pieno di colori e di movimenti, con stranezze e guizzi misteriosi, che lo ravvivano di suggestioni bizzarre e impreviste» (Cecchi, 1946: 28). El jinete y su caballo son casi una única y demoníaca figura que trae la desgracia en el día festivo de la peregrinación: el asesinato de un niño. La culpa del sacerdote (Istevene es fruto de una relación pecaminosa con la sierva), siempre presentada alusiva y simbólicamente, nunca de manera explícita, es el hilo conductor de esta *novella*. La peregrinación se transforma en un verdadero camino de expiación donde la muerte del muchacho inocente, golpeado por el caballo, constituye un sacrificio obligado para alcanzar, en concreto, esa misma expiación. El caballo está doblemente «maldito»: no solo su jinete es el hijo ilegítimo de un sacerdote, sino que el animal también fue robado por el joven, por lo que, según la superstición popular, «il puledro aveva in corpo lo spirito del padrone avaro, non accolto né in cielo né in terra». La gran carga descriptiva del texto

fue capturada por el pintor Giuseppe Biasi, que ilustró para el *Corriere* las diferencias cromáticas mencionadas. La experiencia etnográfica, evidente en esta obra, inspira la descripción de las tradiciones populares y fue minuciosamente estudiada previamente por Deledda. No obstante, en esta *novella* presenciamos, sobre todo, una operación de primera transposición «del fantastico nel mondo rituale e arcaico della Sardegna, fermandosi alle soglie del mito» (Cecchi, 1946: 28).

A continuación se describirán las *novelle* recogidas en la recopilación *Il fanciullo nascosto*. En *Quello che è stato è stato*, Caterina va a ver a su abuela que, justo antes de morir, le entrega unas cartas que pertenecían a su madre. El final de esta obra no está claro y tiene una conclusión abierta. En este texto hay pocas referencias y las que se observan no son explícitas, lo que confirma la tendencia a «raffigurare l'ambiente sardo con contorni e linee sfumate» (Cerina vol. III, 1996: 13). Así también ocurre en *La potenza malefica*, el último *elzeviro* que aparece en la colección, narrado en primera persona desde el inicio y donde se aprecia cierto autobiografismo a pesar de que se trata de una historia rica en motivos fantásticos, como la invención del «maestro di scarpe che si vantava di avere la potenza di fare del male a chiunque volesse, col solo fortemente desiderarglielo» (Deledda vol. III, 1996: 289).

En esta colección se presentan **diferentes** relatos relacionados con el tema de las diferencias sociales entre ricos y pobres y lo que esto conlleva. En la primera, titulada *Il tesoro* ((Deledda vol. III, 1996: 206-211) como la novela homónima de 1897, el protagonista, Gian Gavino Alivesu, mientras sembraba trigo junto al mar, accidentalmente vio «venire su come un grosso seme giallognolo». El granjero se siente completamente confuso cuando se da cuenta de que «dalla terra smossa le monete venivano sempre fuori come da una sorgente nascosta, (...) erano tante e tutte d'oro». Este tesoro, como la mayoría de los que se encuentran en las *novelle* deleddianas, se pierde por culpa de la avaricia. Unos meses más tarde se publican en la *Terza* del periódico milanés *La parte del bottino* y *La porta stretta*, que comparten el mismo personaje, el sacerdote Maxia. En la primera podemos observar la presencia del tema del tesoro y el dinero. La figura del avaricioso también aparece en la *novella* *Elzeviro d'urgenza*, de la que ya se ha hablado. *Ritorno*, por su parte, recoge algunos personajes de *Un po' a tutti*, presente en la antología precedente: Costantino Fadda es «castigado» por la traición y su criada, que se convirtió en su mujer, escapa y lo engaña con un joven apuesto y rico. En la *novella* *Il cuscino ricamato*, cuyos protagonistas no son llamados por ningún nombre, un hombre regresa a su país natal y descubre que la mujer que él pensaba que era pobre e indigna de ser desposada, es, en realidad, una mujer rica. En *Il primo viaggio* Itria, una apuesta joven que no poseía dote alguna, se enamora de un hombre que pedirá en matrimonio a su hermana Bonaria que, a pesar de ser coja, ha heredado una fortuna. En *Il voto*, gracias a una promesa hecha a San Pedro, Marianna consigue casarse con el rico Piacianu pese a que la madre del joven sea una mujer desagradable. Ilaria, «nera e rigida come una vedova» (Deledda vol. III, 1996: 275), de

la *novella* titulada *Dramma*, trabajaba en una posada donde debía protegerse de los engaños de los clientes a la espera de que el marido fuera puesto en libertad. También en este texto se pueden apreciar cómo las diferencias sociales marcan las vidas de los personajes. La protagonista de *Il padrone*, Maria Frascisca, que «faceva e vendeva a un mitissimo prezzo un pane mescolato di farina d'orzo e di frumento» (Deledda vol. III, 1996: 236), recibe la visita de su antiguo arrendador y amante que, en el pasado, «l'aveva sedotta e poi in ultimo cacciata via a bastonate»: debido al gran susto enferma, pero al final perdona a su enemigo. *Fiaba*, por otro lado, es la historia de una princesa abandonada por su enamorado porque «il tesoro da lei ereditato non era così grande come si sperava» (Deledda vol. III, 1996: 326). En la obra *L'usuraio*, un hombre en su lecho de muerte ve o cree ver el fantasma de la antigua propietaria de la casa, Alessandra Madau, que había sido su amante y a la que, en su día, prestó dinero.

El mismo tema vuelve también en la *novella* titulada *Il tesoro degli zingari* (Deledda vol. IV, 1996: 269-272), la única de las del *Corriere* que confluye en la colección *Il sigillo d'amore*, antología en la que Cerdeña se intuye ya lejana y las formas narrativas se basan en el resurgir de la experiencia. La protagonista, una gitana llamada Madlen, se encuentra gravemente enferma y sueña con poder recibir una parte del tesoro recientemente encontrado por la vieja gitana matriarca de la «tribù». Será precisamente esta la encargada de curar su enfermedad, sugiriendo a la madre que su hija debía salir para disfrutar de la exuberante naturaleza y del sol primaveral. En esta *novella* encontramos un tema fantástico que raya la exotización del imaginario gitano y de su brujería. *Denaro*, que pertenece a la colección *La casa del poeta*, cuenta la historia una viuda y de su hijo que, después de muchos sacrificios, logran ahorrar una gran suma de dinero aunque al final, como pasa en otros textos, acaban perdiéndolo. En definitiva, para Deledda, de igual modo que para Verga, el motivo económico siempre se ve arrollado por las pasiones. El dinero y el linaje comparten la misma convencionalidad.

En el segundo período, que va desde 1926 a 1936, la colaboración con el periódico milanés es mucho más discontinua y, de hecho, los *elzeviri* que forman parte de las últimas colecciones son menos numerosos. *La casa del poeta* contiene los relatos: *Denaro* del que ya se habló antes y *Tramonti* (Deledda vol. V, 1996: 125-129) donde Radamisto, viudo de dos esposas, ya no cree en el amor. Sin embargo, una noche de tormenta, ve a una mujer esperando en vano a su amado e intenta convencerla de que le permita acompañarla hasta el hotel. Sueña que, de este encuentro, pueda surgir una relación y dejando volar la imaginación, piensa que «la sconosciuta si sarebbe lasciata convincere a seguirlo, a rimanere nella sua casa». El sueño termina cuando llega el coche que tanto se había hecho de rogar y 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 pietà».

La Roma nostra, por su parte, es una especie de celebración que tiene lugar en el «barrio Italia», donde las calles llevan el nombre de las provincias del país. Habitado

por provincianos que construyeron sus villas a base de sacrificios y de mucho ahorrar, la escritora lo representa como una especie de aldea dentro de la gran Roma.

Otros relatos forman parte de *La vigna sul mare, Il gallo in montagna*, que puede definirse como una prosa, más que como un relato. Se trata de un cazador que va a un pequeño pueblo y su perro Bob atrapa un rarísimo gallo salvaje; la dueña, una campesina, no tarda en pedir una indemnización al cazador. Por otro lado, *Il sesto senso* (Deledda vol. V, 1996: 407-410) narra la historia de un escritor que estando de vacaciones no puede «prender la penna in mano»: el calor, las moscas, el dolor de muelas y tal vez una deuda pendiente son los responsables. La **novella** *Il rifugio* (publicada el 2 de marzo de 1930 bajo el título de *La principessa*) tiene como protagonista a Alice, huérfana de una modesta familia, que se casa con un príncipe sin estar enamorada de él. Su «refugio» será la escritura. *Filosofo in bagno* se desarrolla en un balneario y surge a partir de un motivo autobiográfico, como se puede leer en una carta dirigida a su hijo Sardus. *I primi passi* nace también de esta motivación. Deledda trata desde esta óptica autobiográfica sus primeras experiencias como escritora e incluso habla de un pañuelo azul que compró con sus primeras ganancias. En *Natura in fiore*, Pasqua espera todos los años la llegada del hermano Flaminio, que «era venuto dai campi di guerra, dai deserti, dai paesi dei pagani: da luoghi, insomma, donde è quasi miracoloso tornare» (Deledda vol. V, 1996: 345). *Il piccione* cuenta la historia de Agata que, incapacitada por su condición, se ensaña con otro jorobado. Este sufre los mismos dolores que ella y, aunque es más pobre, se contenta con poder «criar» como si de un hijo se tratase a una paloma que se ha quedado desolada sin su compañero. *Inverno precoce* no presenta una trama: es más bien el relato de una estancia en Cervia durante el final de verano, cuando también el mar «si vendica con il suo corrucciato brontolio» (Deledda vol. V, 1996: 415). Deledda retrata el paisaje en este texto y describe también a los rudos pescadores que preparan los mástiles de sus embarcaciones y extienden en la orilla las redes de arrastre. En *Racconti a Grace*, la abuela Grazia cuenta a una hipotética nieta, Grace, sus largos viajes en tren antes de que los modernos medios de transporte irrumpieran en el panorama de entonces y sólo una hora y tres cuartos separaran a Roma de Rávena. La narración del periplo es evocadora, ya que cuenta cómo se movió en un carruaje tirado por caballos de Nuoro a Cagliari para acudir a la fiesta de San Efiso. El tema de los viajes y el de la peregrinación son recurrentes, como señalan también otros estudios. En *L'avventore* un nuevo cliente de una licorería despierta la sorpresa y la curiosidad en los demás, porque ofrece su comida a un indigente.

En *Sole d'estate* encontramos *I diavoli nel quartiere* (15 de mayo de 1931), *Il tappeto* (24 de febrero de 1932) y *La Madonna del topo* (16 de marzo de 1932). En la primera *novella* se cuenta la llegada de una misteriosa familia extranjera que despierta la curiosidad y los rumores en un aburrido vecindario: en línea con los textos de esta colección, este relato podría haber derivado de una idea autobiográfica, y el barrio al

que se refiere el título podría ser el «barrio Italia», donde la escritora pasó gran parte de su vida durante su estancia en Roma. En cambio, en el segundo texto, «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 vita» (Cerina vol. VI, 1996: 9): la compra de una alfombra da vida a una *novella* insólita. En esta, la protagonista dialoga nostálgicamente con el objeto y de su relación nace una reflexión más general y profunda sobre el sentido de la vida: «(...) andrai anche tu per la tua strada, fino a cadere morto, come tutto cade, uomini e donne; ma neppure allora andrai disperso, poich  anche per i tappeti c'  l'eterna legge della resurrezione; e rinascrai in tela da imballaggio, o in cartastraccia, o, fatto concime in una rosa di maggio» (Deledda vol. VI, 1996: 117). En *La Madonna del topo*, por su parte, se cuenta la historia de un pintor que vende una obra donde se ve a su criada junto a un ratón. El comprador es el propietario de la casa del artista que, en el retrato, ve reflejada a su joven amante, la madre desaparecida de la sirvienta del pintor. La expresión «L'  ben la figura della Giglina» (Deledda vol. VI, 1996: 69), nos permite comprender que la narración tiene lugar, como la mayoría de las *novelle* de esta colección, fuera de Cerdeña, en una campaa que podría ser la del río Po, donde Deledda también ambient  otras historias.

Por último, en *Il cedro del Libano*, colección publicada póstumamente, se recogen solo dos textos presentes en el *Corriere della Sera: Agosto felice* (del que se tratará en el próximo capítulo) y *L'angelo*. Este último es un texto a medio camino entre leyenda y cuento popular: la aparición de un  ngel de la guarda «quasi una bambina, coi capelli corti e lisci, di un biondo di rame, fasciati da un nastro azzurro» impide a la protagonista dejarse llevar «da una passione malsana in cui si sentiva travolta» (Deledda vol. VI, 1996: 261).

La producción de *novelle* presenta una evidente discontinuidad temática y de ambientación, además de una heterogeneidad también estilística: no todos los relatos alcanzan el mismo nivel de madurez artística. Durante la primera fase de colaboración con el periódico milanes , Deledda se decanta por historias insólitas caracterizadas por un marcado dramatismo (*Dramma, L'ultima*). En las narraciones se da prioridad a temáticas explícitas por encima de las alusivas. Casi todos se caracterizan por la elección de escenarios sardos. Los recursos narrativos, sin embargo, están lejos de ser monótonos y presentan tal variedad que son difíciles de clasificar. A menudo, las tipologías se entrelazan, dando vida a formas híbridas: la influencia del elemento oral hace que los textos sean, sobre todo, discursivos, donde se evidencia un «yo» narrador próximo y cercano a la escritora. En un segundo momento (desde el año 1926) la inspira la observación de la realidad que le rodea y que a su vez conduce a una narración con tintes autobiográficos. Recrea recuerdos que dan lugar a una historia, como sucede, por ejemplo, en *Racconti a Grace*, lo que da vida a una narración que escapa a lo que son *novelle* propiamente dichas.

Capítulo 3

3.1. DENTRO DEL «LABORATORIO»: ANÁLISIS DE DIEZ NOVELLE

Después de una cuidadosa búsqueda en el *Corriere della Sera* durante los años en que Deledda colaboró con el periódico, se han identificado algunos textos que no volvieron a ser publicados y que fueron excluidos, por alguna razón, de las colecciones que se han tratado con anterioridad. Por ello, se consideró la posibilidad de utilizarlos como objeto de análisis de este estudio, sobre todo por su «originalidad», puesto que no aparecieron (al menos conservando su misma forma) en ningún otro texto más allá del periódico milanés. Podemos decir, pues, que nunca antes habían sido estudiadas. Este capítulo se divide en dos partes: la primera tratará sobre los textos que se han convertido en novelas a partir de relatos o que presentan diferencias entre la versión publicada en el periódico y la reedición en volúmenes; la segunda se centrará en las nuevas publicaciones que aparecieron exclusivamente en el *Corriere della Sera*. Este estudio tendrá en consideración varios elementos que incluyen, por ejemplo, la incidencia de motivos autobiográficos, tradicionales y folclóricos relacionados con el mundo sardo. También se expondrá el distanciamiento progresivo de los temas estrictamente relacionados con Cerdeña, la descripción de nuevos paisajes (mantuano, romano, de Cervia, etc.) y la presencia de la meta-narrativa y el meta-relato, que coinciden con la vuelta de las temáticas sardas bajo la apariencia de recuerdos y su remembranza. Los textos que serán examinados son: *La morte e la vita* (24 de julio de 1913), *Ritratto di contadina* (26 de enero de 1926), *Il primo volo* (19 de septiembre de 1935), *Agosto felice* (30 de agosto de 1935), *Il Battesimo d'Adamo* (publicado en *La Lettura* entre abril y mayo de 1902), *Il fiore caduto* (16 de mayo de 1912), *L'Amico* (24 de septiembre de 1912), *L'uomo del nuraghe* (9 de septiembre de 1934), *Pane quotidiano* (12 de agosto de 1935) y, por último, *Pane casalingo* (9 de enero de 1936).

3.1.1. Análisis de variación: del relato a la novela y viceversa

Es bien sabido que muchos escritores usaban sus propias *novelle* para «tantear» argumentos y temas que después darían lugar a futuras novelas. Un ejemplo de esta práctica es *Ricostruire*, publicado por Luigi Pirandello el 30 de enero de 1915 en la revista *Sapientia*, que puede considerarse perfectamente una anticipación de *Uno nessuno e centomila*. Del mismo modo, Grazia Deledda hizo uso de algunas de sus *novelle* transformándolas, con los cambios pertinentes, en distintas partes de algunas novelas. Encontramos tres casos en los que, a partir de un motivo ya publicado en forma de relato para la *Terza Pagina* del *Corriere*, la escritora de Nuoro desarrolla una historia más compleja en la que la *novella* supone una sección o, en otros casos, un episodio como tal de esta. El 23 de julio de 1913, *La morte e la vita* fue publicada en la *Terza Pagina* del diario milanés. Este título resume, efectivamente, la trama del relato. La muerte aparece representada por la imagen de apertura: «la luce della finestra della moribonda illuminava la siepe e attraverso la porta aperta dello stazzo»; la vida, en cambio, concluye la narración: «hai un figlio. È nato poco fa, sarà mezz'ora». Este *elzeviro* no es más que una «escena clave» de la novela *Le colpe altrui* que Deledda publicó en la editorial Treves en 1914, un año después de su edición como relato.

Le colpe altrui, considerada erróneamente una novela «menor», se divide en dos partes. La primera es bastante lenta; en ella abundan las pausas descriptivas de carácter mayormente folclórico. La segunda, por su parte, se abre paso inesperadamente: presenta una cadencia mucho más veloz, marcada por varios giros que culminan en un final abierto. La obra no respeta los cánones codificados en la tradición italiana y europea, «conservandosi perlopiù fedele a moduli tradizionali di racconto» (Rando, 2008: 12). Sin embargo, se aprecian ciertos modelos a los que la autora hace referencia, sobre todo a nivel temático: la búsqueda de la salvación a través de la fe en Dios y, en general, la fe como medio de redención parecen un claro signo de continuación con la visión ético-religiosa propia de Manzoni. Además, se puede encontrar cierta semejanza con Verga (nos referimos en particular al argumento de la «ruina familiar») y hay frecuentes descripciones barrocas de estilo dannunziano. Predominan, no obstante, los componentes líricos y fantasiosos atribuibles al mundo sardo que caracterizan la narrativa deleddiana. Prosiguiendo con la *novella*, esta se constituye como un episodio de la historia que se desarrollará posteriormente en la novela. Al comienzo de la narración se cuenta cómo el fraile Zironi se dirige a la casa de Bachis Zanche, que parece estar a punto de morir. Solo la vieja Sirena cuidaba de él, ya que el hijo del moribundo, Andrea, estaba haciendo el servicio militar y su mujer, Marianna, de cuna humilde y mucho más joven que él, no estaba allí porque fue repudiada cuando fue descubierta junto a su amante. Esta última servía en la casa de la familia Zoncheddu, donde vivía su segundo hijo,

Mikali, a quien el viejo Zanche nunca reconoció. Cuando Andrea estaba a punto de casarse, su novia, Vittoria Zara, confiesa que ama a su hermano Mikali. Andrea comenzó a vagar por el páramo conmocionado por la revelación de su prometida cuando muere accidentalmente a manos de un cazador. Aun así, Vittoria hereda la riqueza de Bachis Zanche, que murió pensando que sus pertenencias irían a parar a manos de su primogénito y su esposa. La segunda parte de la novela describe las dudas de Vittoria que, a pesar de estar enamorada de Mikali, se siente culpable y no está segura de querer casarse con él. Sin embargo, tras el esperado matrimonio, el joven se dejó llevar por «el mal camino», cayendo en las garras de infidelidades y tugurios. A esta trama principal se le suman varias historias paralelas como la que se narra en la *novella*. La primera imagen del texto nos propone la idea de la muerte que acecha y que puede aparecer de un momento a otro. «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». El momento en el que se alcanza el cúlmén del dramatismo es, definitivamente, en el que se cuenta la agonía de la joven, narrada solo unas pocas líneas después:

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 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.

Estando Battista en su lecho de muerte, 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». Regresó a los aposentos de su esposa, donde se encontró con una escena que anunciaba al joven su paternidad: «sulla spalliera d'una sedia davanti al fuoco biancheggiava come una bandiera di pace un pannolino di neonato». La madre trató de sacarlo del estado de embriaguez en el que parecía haberse sumido y la narración termina con otro diálogo: «-Mikali, Mikali! Che fai!- Che c'è? - Ebbene, hai un figlio. È nato poco fa, sarà mezz'ora». La historia es contada por un narrador externo y heterodiegético que alterna descripciones estáticas y de carácter específico con secuencias más rítmicas donde predomina el discurso directo. Las secuencias descriptivas son aquellas en las que la escritora da espacio a la representación de los paisajes, visible sobre todo en la novela y menos en la *novella*, donde prevalecen en cambio las secuencias dialógicas. Sobre estas últimas cabe señalar que reproducen fielmente el discurso oral: hay diversos ejemplos en los que se puede observar un «sardo italianizado». El narrador utiliza el monólogo regresando «al livello psicologico e linguistico» (esta operación también la lleva a cabo Verga en *I Malavoglia*), con el objetivo de mostrar la psicología de los personajes que pretende describir. Por ejemplo: «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!». Todos estos elementos se encuentran, aunque en menor cantidad, en el texto del *Corriere*, que no es más que la síntesis de la idea que anima la novela *Le colpe altrui*. Como señala Giuseppe Rando en su introducción, se encuentra «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 Dio» (Rando, 2005: 12). El texto de partida es el publicado en el *Corriere*, que apareció en sus páginas un año antes de ser editado por Treves. Sin embargo, no parece descabellado plantear la hipótesis de que *La morte y la vita* haya sido expresamente «reelaborada» para el *elzeviro* y que, en realidad, constituya desde su inicio un episodio de la novela *Le colpe altrui*, que Deledda deseaba publicar el año siguiente, en 1915 (no obstante, la novela apareció publicada por entregas en varios números de la revista *Nuova Antologia* algunos meses antes de su edición). Esta hipótesis está respaldada por dos razones: la primera es que se sabe de otros casos en los que la escritora aceptó «desmembrar» sus novelas para hacer episodios adaptados a la *Terza Pagina*; el segundo motivo es que otros escritores, como Pirandello, también lo hicieron. Las diferencias entre una edición y otra, por lo tanto, parecen estar relacionadas con la necesidad de adaptar esta parte de la novela a su publicación como *elzeviro*. Las modificaciones pretendían hacer que la historia fuera comprensible para los lectores que no conocieran a los personajes ya descritos en la novela, lo que sería una confirmación más de la teoría anteriormente expuesta.

Si nos detenemos en algunos ejemplos concretos de estas variantes se comprueba que en la primera página, la voz que narra la novella, refiriéndose a Mikali y Battista, especifica que ambos son «orfani e servi in quella casa». Este apunte desaparece de la edición en volúmenes, donde la infancia de ambos ya se detalló en una entrega anterior. Pocas líneas después, hay una adición y, al mismo tiempo, una supresión respecto al texto de *Le colpe altrui* donde se explica que Vittoria es «la moglie di lui che sta per partorire», siendo esta una de las protagonistas de la primera parte de la novela que, por tanto, no necesita volver a ser presentada. El personaje de la tía Sirena se suprime, ya que su presencia en la *novella* no es determinante y la historia de la *Terza* gira fundamentalmente en torno a Mikali, el fraile Zironi y las dos mujeres que perturban la serenidad de Mikali, es decir, Battista y Vittoria. Algunas descripciones se eliminan por razones obvias de espacio y para cumplir con las instrucciones de la *Terza Pagina*. Por ejemplo, en la *novella* se suprime el pasaje en el que el fraile describe a Battista que se debate entre la vida y la muerte y la compara con la «luna che sta per tramontare», «la serva che torna a casa col suo peculio che le permetterà di vivere libera» y, finalmente, con «l'emigrante che torna col sacco pieno d'oro guadagnato onestamente». Se reduce considerablemente el monólogo de Mikali en

la novela, gracias al cual «aclarar» sus ideas para luego contárselas al fraile; también sucede con la conversación que ambos mantienen después. Puesto que en la novela se hace referencia a episodios y personajes narrados previamente (por ejemplo, la herencia que Bachis Zanche dejó a Vittoria, cuando vuelve el recuerdo de Andrea o cuando se vuelve a mencionar a Marianna Zanche), suponemos que esta decisión también se debió al hecho de que la autora se vio obligada a eliminarlos en lugar de mencionarlos rápidamente, ya que habrían causado confusión en el lector de la *novella* concentrado principalmente en la figura de Mikali.

Si desde un punto de vista compositivo o de contenido hemos encontrado numerosas variaciones, desde una perspectiva lingüística se aprecian, por el contrario, pocas modificaciones: los ojos «azzurri» de la *novella* pasan a ser «glauchi» en la novela, y los verbos, en general, tienden a ser más refinados o precisos: lo «guardano» se convierte en lo «fissano». Para concluir, podemos decir que, basándonos en el análisis de los dos textos que se han comparado, parece casi evidente que la *novella* es parte de la novela *Le colpe altrui* y que ha sido reelaborada para su publicación en el periódico. En nuestra opinión, ya dábamos por hecho que formaba parte, como mínimo, del «proyecto» de una novela que Deledda publicó en distintas entregas, como se ha dicho anteriormente, en la revista *Nuova Antologia*, viendo la luz posteriormente gracias a la editorial Treves en el año 1914.

El segundo texto que hemos tomado como objeto de estudio es *Ritratto di contadina*. Publicada el 26 de enero de 1926 en el *Corriere*, se corresponde con el episodio inicial de una de las novelas no ambientadas en Cerdeña más conocidas de Grazia Deledda: *Annalena Bilsini*, publicada en Treves en 1927. La novela recibió una atención inmediata y favorable por parte de la crítica, que subrayó el alcance universal de los conflictos morales de los personajes y evidenció «la progresiva conquista della umanità di Grazia Deledda» (Bellonci, 1927: 3). La importancia de este texto lo ha convertido en un tópico sobre el que se ha escrito de manera considerable. Este representaría una especie de línea divisoria en la narrativa breve de Grazia Deledda, porque como se ha dicho anteriormente, no cuenta con el marco habitual de Cerdeña, sino que está ambientado en la llanura véneta. Igualmente atípica es la descripción de la vida de los Bilsini, una familia que, a pesar de encontrarse en decadencia, en el curso de la narración ascienden tanto social como económicamente, revirtiendo la tendencia habitual deleddiana de representar familias burguesas caídas en desgracia (recordemos, por ejemplo, la familia Pintor de *Canne al vento*). Annalena era una enérgica viuda procedente de la llanura padana «sposata per interesse, ad un uomo più anziano, del matrimonio, ella non aveva conosciuto che il dolore e la gioia della maternità». Su familia estaba compuesta por su viejo tío Dioniso y sus cinco hijos varones, uno de los cuales estaba casado y era padre de dos niños. De mutuo acuerdo, deciden vender su pequeña propiedad para mudarse y trabajar una nueva tierra que alquilaron a buen precio, «cento dieci lire alla 'biolca', due capponi, quaranta uova d'inverno, e una cesta

d'uva d'estate». Lo que un tiempo atrás fuera un feudo noble, a pesar de estar en estado de completo abandono, permitió a la familia salvar su situación económica, que por aquel entonces ya era poco prometedora: «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». La novela se desarrolla alrededor de las historias de los miembros de la familia: el regreso del servicio militar de Pietro, el segundo hijo de Annalena, los complicados amoríos del joven y la muerte del anciano Dionisio. Un aspecto importante es también la descripción de la gran voluntad de resistencia de la cabeza de familia ante las insistentes propuestas de Urbano Giannini, «il ricco fabbricante di scope che aveva loro affittato la casa e la terra», prendado de la extraordinaria dedicación de Annalena a su trabajo y su familia. El argumento de la voluntad está intrínsecamente relacionado con el carácter de la mujer, como también se puede deducir de su descripción física: «occhi celesti sul viso rosso quadrato (...) di una durezza bruciata da una volontà senza concessioni». Ahora bien, lo que perturba el ritmo laborioso de los días de los Bilsini emana del fondo de sus corazones: el peligro ya se anticipa en *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 dimensión del eros está constantemente presente en la obra deleddiana en forma de tentaciones morales. En el caso de la novela en cuestión, más de un personaje se ve arrollado por este impulso irrefrenable: primero Gina, la joven esposa de Osea, «completamente al di fuori della sua volontà», perturbada por su cuñado Pietro; el mismo Pietro, tras intentar seducir a Gina, trató de conquistar por interés a Lia, la hija de Urbano Giannini; por último, Bardo, que se sentía atraído por la idea de consumir el incesto con la futura cuñada Isabella. También el viejo tío Dionisio conoció la perturbación del amor sensual, como se puede ver en su historia sobre la «gitana» por la que admite, aunque con vergüenza, haberse sentido «cotto, come una mela cotta». No obstante, la tentación más insidiosa, como se ha mencionado, es a la que se ve sometida Annalena, cuando la figura de Urbano Giannini transforma «la donna forte della Bibbia» en una «femminuccia desiderosa d'amore». La mujer se siente atraída por una fuerza perturbadora que va contra su voluntad:

(...) 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 nobleza del hombre, sin embargo, según nuestra escritora, puede ganar a los instintos animales que generalmente conducen a la ruina y muy a menudo a la desintegración de la unidad familiar. La elección de Annalena está dictada no solo por la racionalidad, sino también y, sobre todo, por el espíritu altruista de sacrificio que mantiene por sus seres queridos. El retrato de Annalena, en su doble personalidad de cabeza de familia y al mismo tiempo de una criatura que no es ajena a las pulsiones más terrenales e instintivas, es particularmente interesante.

Si es cierto que Deledda es, como afirmó Momigliano, «poeta del travaglio morale», el conflicto interior de Annalena aspira a alcanzar un compromiso entre salvaguardar los valores morales y fortalecer los valores socioeconómicos. Los lugares en los que transcurre la historia no son fruto de la fantasía de la escritora, sino que derivan de la reelaboración de paisajes y colores que Deledda conoce bien: en particular Cicognara y, en general, la zona mantovana donde residían los parientes de su marido y donde transcurrían parte de sus vacaciones, son el trasfondo de otras novelas. El deseo idéntico de contextualizar historias y personajes se refleja en la precisión con la que la autora elige los términos pertenecientes a la tradición lingüística padana, «frumentone» o «biolca» (por citar algunos ejemplos tomados de la *novella* que son más abundantes en la novela); esto también se aprecia cuando habla del mundo sardo y prefiere emplear el sustantivo «tanca» a usar el término genérico en italiano «stazzo».

Annalena es una especie de «homenaje» (no el primero, como se verá posteriormente) que la escritora quiere hacer a un pueblo aparentemente diferente al suyo, pero al que se siente profundamente ligada, como veremos en la *novella Agosto felice*. El aspecto lingüístico denota ese «carattere ansiosamente sperimentale, quasi di un noviziato artistico non mai giunto a fine» (De Michelis, 1976: 93). El uso de la cursiva para los lexemas tomados de la tradición de la llanura padana ubicada entre las regiones de Lombardía y Véneto, «richiama l'aderenza costante in tutto il romanzo al colorito linguistico locale sia attraverso la presenza di termini dialettali, sia attraverso le scelte onomastiche» (Heyer-Caput, 2005: 9).

Ritratto di contadina es, pues, el primer episodio de la novela. La mirada del narrador omnisciente sigue desde lejos a la familia que avanza en carro y bicicleta hacia el puente que perfila el río Po y, como si de una cámara se tratara, la atención se centra en la figura del protagonista que conduce el convoy. Es interesante apreciar cómo en la *novella*, el primer «plano» lo copa Annalena, y la disposición de la frase tiende a subrayar inmediatamente su centralidad: «Era stato lei, infatti, a consigliare la sorella e i nipoti a vendere la loro piccola proprietà», que desaparecerá, en cambio, en la novela donde solo se habla genéricamente de «i Bilsini».

La mirada narrativa está dirigida a Annalena y a sus manos «nodose come quelle di un uomo», que le permiten tirar fuerte de las riendas y evitar un posible accidente. El contraste entre el carro y las «camionetas» pretende evidenciar el desarrollo

progresivo de la sociedad agrícola, que se encontraba en plena transformación y se asemejaba, cada vez más, a una sociedad de tipo industrial donde la mecanización estaba adquiriendo importancia.

En cuanto a *La morte e la vita*, planteamos la hipótesis de que esta *novella* también haya surgido de una «proyecto de novela» y no como un episodio aislado y desarrollado posteriormente. El hecho de que la escena descrita en el *elzeviro* sea en esencia un prólogo que introduce al lector en la verdadera historia es la pista que nos ha hecho llegar a esta conclusión. *Ritratto di una contadina* representa, por tanto, el lento comienzo de una novela que cuenta en cambio con una trama construida mediante la clásica línea de la narración deleddiana, bastante intrincada y llena de giros. En el *elzeviro* no hay ningún evento decisivo y que se deba leer con especial atención más allá de la descripción de los Bilsini. Además, sabemos que esta introducción debía servir no solo para la novela que lleva el nombre de la protagonista, sino también para una especie de secuela de Annalena Bilsini, cuyo protagonista habría sido esta vez «il figlio più silenzioso più interessato agli sviluppi della società e più vicino al saggio zio Dionisio: Giovanni Bilsini». Es posible que el epílogo de la novela no satisficiera por completo a la escritora y que por eso planteara inicialmente la hipótesis de continuar la saga de la familia Bilsini. Esta idea, en última instancia, continuó siendo un simple proyecto y no se materializó. Según parte de la crítica, la razón radica en la elección de Deledda de adherirse a un modelo de novela que describiera la crisis de la modernidad a través de una narrativa que marcará la transición de la novela al fragmento.

El *elzeviro* titulado *Il primo volo* fue publicado en el *Corriere della Sera* el 19 de septiembre de 1935 y, por tanto, pertenece a la producción de la madurez supone una de las mejores oportunidades que tenemos de conocer a la escritora por la carga visiblemente autobiográfica de esta obra. Es parte del último trabajo de Grazia Deledda, *Cosima*, que vio la luz tras su muerte gracias a la revista *Nuova Antologia* (publicada en octubre y noviembre de 1936) y fue posteriormente editada por Treves en 1937 bajo el título de *Cosima, quasi Grazia*.

Lo que la escritora dejó constituye un preciado manuscrito que presenta pocas correcciones, pero que carecen de la palabra «fin» que Deledda solía colocar cuando consideraba que el trabajo no requería una revisión adicional. Antonio Baldini acompaña el texto de Treves con notas biográficas que cumplen la función de conectar los episodios de la historia narrada con los eventos de la vida de la autora; sin embargo, es conveniente aclarar desde el principio que leer la novela exclusivamente en clave biográfica nos daría una visión sesgada y reducida de la misma, lo cual no haría justicia a la complejidad de esta obra, constituida y realizada con gran sabiduría sobre una trama llena de referencias y alusiones. La mayoría de los nombres de los personajes permanecen fieles a la realidad (empezando por Cosima que es el segundo nombre con el que se bautizó a la escritora), así como los lugares donde tiene lugar la narración (Nuoro, Monte Ortobene y otros).

Además, es indispensable recordar que esta novela se corresponde con la última etapa de ese regreso a la infancia, del «viaggio esperienziale» que Grazia Deledda había emprendido años atrás y que se había abierto camino antes en algunas *novelle* como *I primi passi*, *Racconti a Grace*, *Ferro e fuoco*, *Sotto il pino*, *Ballo in costume* y *Medicina popolare*. Posteriormente, lo haría de forma más compleja en la novela. El género de la *novella*, como ya sabemos, se presta particularmente a las exigencias de la narración oral donde a menudo la autora antepone la primera persona más evocadora al narrador omnisciente de carácter impersonal.

En *Il primo volo* y en general a lo largo de toda la novela, Deledda opta por una forma mixta de narración: el narrador y el personaje (dos caras complementarias de la escritora) comienzan un viaje juntos en el pasado y se alternan cumpliendo con el interés común de «voler rispettare un livello di realtà riconoscibile, ma filtrato dalla fantasia» (Cerina 2005, 11). El movimiento narrativo se calibra en la alternancia constante de dos ángulos: el narrador también sabe lo que Cosima ignora, por lo que recupera episodios que pertenecen a un tiempo anterior al narrado.

La trama de la novela no es particularmente compleja: es la historia de Cosima, «una bambina bruna, seria, con gli occhi castanei, limpidi e grandi, le mani e i piedi minuscoli» y los miembros de su familia a la que define como «un po' paesana e un po' borghese». Los ojos soñadores de la niña observan y traen de vuelta la realidad con la ingenuidad y el asombro típicos de la mirada infantil, donde todo parece maravilloso y fascinante.

En esta novela aparece una vez más el tema del «viaje»: la relación espacio-personaje evidencia el dinamismo de la pequeña protagonista, a la que le gustaría ir más allá de esos límites que no son solo físicos sino también (y sobre todo) culturales. Como apuntaba Giovanna Cerina, Cosima, soñadora empedernida, es, sobre todo, «lucida fautrice della sua affermazione, che si esplicita in una azione liberatrice dai condizionamenti ambientali e in un itinerario di progressiva coscienza di sé attraverso la conoscenza del proprio mondo e dei suoi limiti» (Cerina, 2005: 18).

El primer viaje al que se refiere el título de *elzeviro* es el que Cosima realiza con la ayuda de la voz del narrador omnisciente para descubrir, precisamente, el micro-ambiente constituido por su casa: se puede leer, por ejemplo, una meticolosa descripción de la cocina o el significado que se atribuye a las ventanas desde las que ve extenderse el horizonte. Es, de hecho, en el interior de la casa, donde la pequeña vive en primera persona la experiencia de la narración: oía historias de santos y bandoleros en la cocina mientras se cocía el pan. Sin embargo, con el inicio del invierno, algunos eventos trágicos hacen tambalear la vida de la joven: la muerte de una de las hermanas y después la dolorosa pérdida del padre. Cosima toma una decisión difícil y transgresora: se rebela contra las reglas impuestas por la sociedad sarda de la época, rechazando el papel destinado a sus mujeres «poiché s'era messa a scrivere versi e novelle». Obviamente, esta rebelión va más allá del simple capricho

adolescente y se instaura como un punto de inflexión antropológico-cultural en una sociedad como la de Nuoro que, como ya dijimos en el primer capítulo, está rigurosamente estructurada. De esta forma, Cósima se propone como mediadora entre el mundo patriarcal y el mundo moderno, entre la isla y la península, entre la cultura de la oralidad y la de la escritura. La historia de la niñez y la adolescencia coincide también con la historia de su aprendizaje literario: esta estructura nos lleva a encontrar una clave adicional para leer esta novela y verla en al dimensión de la novela de formación (*Bildungsroman*). *Il primo volo* versa sobre una de las etapas de este aprendizaje: es la descripción de un viaje que la pequeña Cosima emprende hacia el monte Ortobene siguiendo a su hermano mayor Andrea. Éste no puede ignorar la desaprobación del pueblo, sin embargo, él es el primer gran descubridor del talento de la niña y el único miembro de la familia que «prese a proteggerla, e tentò, in modo intelligente ed efficace, di aiutarla». Hizo posible que la joven Grazia recibiera clases de italiano y le acompañaba a los pueblos aledaños, a las fiestas rurales o a lugares donde la escritora tuviera la oportunidad de enriquecer su conocimiento a través de relatos y leyendas de viejos pastores, «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 el viaje que aparece en la *novella*, Grazia tiene por primera vez una sensación de aislamiento que representa a través de una singular metáfora: «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 es la descripción de ese anhelo irrefrenable de salir del microcosmos que representa la isla para alcanzar un mundo en el que sus deseos pudieran hacerse realidad:

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.

3.1.2. Giuseppe Ungaretti censurado en *Agosto felice*

Esta *novella* vio la luz en el *Corriere* el 30 de agosto de 1935 y, sucesivamente, fue incorporada a la colección póstuma *Il cedro del Libano*, publicada por la editorial Garzanti en 1939. En comparación con los textos examinados hasta ahora, este no puede definirse como completamente inédito, puesto que fue recogido en dicha colección. No obstante, cabe señalar una particularidad que seguramente no muchos conozcan, motivo por el que ha sido examinada: el texto del periódico milanés tiene un final diferente al de la edición en volumen. Anteriormente se han enumerado las principales características de las últimas colecciones deleddianas y

se ha destacado el hecho de que los textos que las componen presentan características comunes. Como sugería Giovanna Cerina: «spiccano i motivi autobiografici e le novelle costruite sui percorsi della memoria» (Cerina vol. VI, 1996: 18). En el caso de *Agosto felice* (Deledda vol. VI, 1996: 207-209), Deledda vuelve a un pasado próximo en el que describe lo que habría sido su última estancia veraniega en la hermosa ciudad de Cervia. Desde 1912, año de la venta de su casa de natal de Nuoro, hasta 1919, la escritora no volvió a pasar las vacaciones en Cerdeña sino en Anzio y después en Viareggio, lugar en el que ella y Nicolina, su hermana pintora, iban a los hermosos salones del Gran Caffè Margherita, que se encontraba en el paseo marítimo. Allí «si intratteneva, conversando di arte, musica e letteratura, col grande Puccini, col pittore Plinio Novellini, o con Lorenzo Viani, folle come un mare in tempesta» (De Giovanni, 2006: 17).

Puesto que Viareggio se convirtió en una ciudad demasiado caótica y no se ajustaba a sus gustos, nuestra escritora decidió pasar las vacaciones en Cervia, en Emilia-Romaña, desde 1919 hasta 1935. Cerca de esta ciudad se encontraban también los escritores Marino Moretti (en Cesenatico) o Alfredo Panzini (en Bellaria), con los que Deledda compartía actividades e intereses y que, como ella, colaboraban en el *Corriere*.

Posteriormente, en Cervia, compró la famosa casa «color biscotto con le persiane di menta glaciale verde» en la que dio vida, al menos en forma de borrador, a algunas de sus novelas conocidas como «continentales», que tienen la ciudad romana como escenario. Estas son *Il segreto dell'uomo solitario* (1921), *La fuga in Egitto* (1944) y, por último, *Il paese del vento* (1931).

En 1927 recibió la ciudadanía honoraria. Después de su muerte, Cervia fue la primera ciudad de Italia que celebró un acto en su recuerdo: le fueron dedicados el paseo marítimo y un singular monumento que representa a dos mujeres reunidas en el mismo muelle; una de ellas evoca la vida pastoral con un cordero al lado, es la Grazia Deledda más conocida, la sarda; la otra mujer tiene una cesta llena de pescado, es la Deledda marina, más continental y cercana a los habitantes de Cervia. Parece evidente, entonces, que no era casualidad que muchas *novelle* y algunas novelas de la escritora tuvieran como escenario no solo ambientes de esta ciudad, sino también personajes de su realidad y de su día a día. Los viajes realizados con su esposo desde 1920 hasta 1935 para llegar a la ciudad romana, se transformarán en inspiración artística: por ejemplo, unos reclutas que los molestaron durante su luna de miel aparecen en la novela *Il paese del vento*; por otro lado, el argumento de la novella *Racconti a Grace* narra cómo una escritora, mirando al futuro, prevé que su nieta viajará en avión para llegar a la «pineta di Cervia, vicino a quella famosa di Ravenna» (Deledda vol. V, 1996: 289).

Un buen ejemplo, entre otros, es la figura del pequeño jorabado que inspiró las *novelle* *La fortuna*, *Il piccione* e *Il bacio del gobbino*. Augusto Ricci, llamado Trucolo,

era un fontanero ambulante que Grazia Deledda veía durante sus vacaciones en Cervia «sgambettando da quella porta d'oro dove il sole rientra» (Deledda vol. V, 1996: 178). Reconociéndose en el personaje del «piccolo gobbo della mia strada», este le escribió a Deledda, que no solo le respondió afectuosamente («fra le lettere che mi arrivano da tutte le parti del mondo la sua è la più gradita»), sino que también intercedió por él y pidió al alcalde que le fuera concedida una vivienda salubre donde «egli potesse riscaldarsi e lavorare cristianamente» (Sacchetti, 1971: 145-149). Cervia aparece también en muchas de las cartas que Grazia Deledda escribió a su primogénito. Sardus, inteligente y culto, durante los últimos años ayudó a la escritora a escoger y comentar *Le più belle pagine di Silvio Pellico*, a traducir del francés la novela *Eugenie Grandet* de Balzac y, sobre todo, a aliviar su mayor carga de trabajo corrigiendo los borradores de las ediciones que volvían a publicarse. En estas cartas de tono confidencial se puede ver el apego de la escritora hacia su familia y los hijos que vivían lejos, pero también el afecto que sentía por la ciudad de Cervia y sus habitantes. A menudo, las breves referencias presentes en sus cartas se desarrollan después en las *novelle* donde la historia real se transfigura en el proceso literario y adquiere un significado más profundo. Por ejemplo, en *Inverno precoce* (Deledda vol. V, 1996: 415-418) dice: «ci siamo impuntati quest'anno a rimanere oltre il necessario nella casa in riva al mare. E il mare si vendica da par suo». Así, detalla el paisaje y la vida de los «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 bambini». Volviendo a la *novella* en cuestión, *Agosto felice*, debemos ante todo recordar que pertenece al grupo de textos más «prose» que «*novelle*» tal y como afirmaba Cerina y que se caracteriza por el interés de la escritora «per la vita osservata sia nei suoi aspetti quotidiani sia nei momenti di inquietudine che si agitano nella segreto della coscienza» (Cerina vol. VI, 1996: 7).

Las *novelle* de la colección *Il cedro del Libano* concluyen la trayectoria narrativa de la escritora; el aspecto que más sale a relucir es, precisamente, la habilidad que nace de la experiencia consolidada: «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 generazioni» (Cerina vol. VI, 1996: 15). *Agosto felice* es un homenaje más de los muchos que Grazia Deledda quiso hacer a Cervia, una ciudad donde lo moderno se encontraba en contraposición con lo antiguo, dos mundos completamente diferentes: «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».

Hemos incluido esta *novella* entre las inéditas, porque el texto publicado en el *Corriere della Sera* no se incluyó dentro de la colección *Il cedro del Libano* en su versión original. Podemos decir que el original final es el que la escritora describe

el encuentro con el poeta Giuseppe Ungaretti fue completamente omitido. Él encarnaba para Deledda el símbolo mismo de la poesía: lo definió como «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». Se ha podido encontrar un documento importante que testimonia que el poeta también conservaba un agradable recuerdo de aquel encuentro. Ungaretti, como Deledda, se convirtió en ciudadano honorario de Cervia, que para esta ocasión, pronunció las siguientes palabras:

(...) 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 esisteva, 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 fuoco.

El poeta expresa toda su admiración y también una cierta gratitud hacia la escritora de Nuoro, convirtiéndola en la protagonista de su discurso de agradecimiento. Ungaretti dice «voler davvero somigliare a quell'immagine d'uomo» que Deledda propone en la *novella* en cuestión. ¿Quería parecerse al «gigante con le mani da fanciullo» o poseer ese «mistero la forza, di obbedienza, di gioia, che la potenza di sentimento di uomo può muovere nel cuore dei suoi simili?». Demasiado tarde para descubrirlo. Lo que sabemos con certeza es que este texto, en la edición que fue publicada en volumen (recordamos que tuvo lugar póstumamente y, por tanto, sin la revisión previa de la escritora), fue injustamente «mutilado» y despojado de una parte que probablemente era «el motivo desencadenante», es decir, la esencia original de la que partía el proyecto de Deledda. El propio Ungaretti se siente protagonista de esta *novella*, «volle sul Corriere della Sera fare un racconto», que fue cancelado por razones desconocidas.

Recordemos que el primogénito Sardus ayudó a su madre en el último periodo a hacerse cargo de los borradores de las nuevas ediciones y reimpressiones de los libros; posteriormente será él el encargado de recoger, tras la muerte de la escritora, las obras inéditas y ordenar toda la correspondencia y los documentos de la misma. En una carta privada que Deledda le envió se puede leer:

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 (Sacchetti, 1971: 157).

Alfredo Panzini colaboró, como ya ha sido mencionado, en el *Corriere* a petición del director Albertini, de 1925 a 1930. En esta carta de tono evidentemente confidencial, Deledda no parece en absoluto preocupada por la opinión del escritor, sino que se muestra irónica y dista mucho de estar dispuesta a cambiar el final de su relato. En nuestra opinión, si hubiera tenido la oportunidad de encargarse ella misma de publicarlo en volúmenes, difícilmente habría permitido censurar un final tan sugerente que, sin duda, enriquecía el texto. Sardus probablemente tampoco habría consentido esta omisión, pero por desgracia tampoco él tuvo la oportunidad de ocuparse de la edición de *Il cedro del Libano*, ya que murió el 26 de junio de 1937, menos de un año después de su madre. No podemos establecer las causas que llevaron a publicar *Agosto felice* sin el capítulo relacionado con Ungaretti, pero podemos suponer que el responsable compartía la opinión de Panzini.

3.2. LAS NOVELLE INÉDITAS

Entre 1902, año en que se publica *Il Battesimo d'Adamo*, y el año 1936, aparece en la *Terza Pagina* del *Corriere* la obra titulada *Pane casalingo*. Son extremadamente diferentes entre sí, sobre todo desde el punto de vista temático y, por tanto, difícilmente identificables o clasificables en una tipología concreta. En parte, reflejan también las relaciones con la redacción y los directores del periódico milanés, que sabemos, variaron con los años como también las normas en relación a la extensión de los textos. Esta colaboración, como ya se ha dicho, supone para Deledda un punto de inflexión tanto para su labor misma como escritora como para la visibilidad que obtiene gracias al «escaparate» del *Corriere*.

Por su manifiesto interés, se aportan las transcripciones de estas valiosas obras inéditas en el apéndice.

3.2.1. *Il Battesimo d'Adamo*

Es un texto publicado en *La Lettura*, revista mensual del *Corriere della Sera* en dos episodios: el primero vio la luz en abril de 1902; el segundo lo hizo en mayo del mismo año. Difícil de clasificar por las razones que se expondrán a continuación, nos ofrece aun así numerosos motivos sobre los que reflexionar. No obstante,

es conveniente mencionar algunos detalles sobre la revista en la que apareció esta obra. *La Lettura* nació en enero de 1901 y detrás de su primera entrega se encontraba Giuseppe Giacosa que, en el artículo «Ai lettori», escribió:

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 curiosità (Giacosa, 1901: 1).

Durante los años que duró relación con *La Lettura* (1902-1936), Deledda compartió su papel como colaboradora con personajes de la talla de Ada Negri, Luigi Capuana, Mario Puccini, G. A. Borgese, Massimo Bontempelli, su amigo Marino Moretti y con importantes personalidades del periodismo italiano como Luigi Barzini, Felice Ferrero, Arnaldo Fraccaroli, Orio Vergani, Luciano Zuccoli, Alfredo Panzini o Francesco Pastonci, entre otros. En una carta con fecha del 30 de diciembre de 1910, la escritora lamenta que la revista rechazara algunas de sus obras. Esto pudo ser debido, en nuestra opinión, al hecho de haber estado rodeada de compañeros de profesión de tan alto nivel. Para disculparse por el incumplimiento de la norma de exclusividad que le impuso el *Corriere*, escribe: «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 piacere» (Zambon-Renai, 1992: 237).

Después de *Il Battesimo d'Adamo* publicó en el mismo suplemento las *novelle* *Ozio* (abril de 1907), *La volpe* (agosto de 1911), *La Festa del Cristo* (julio de 1912), *La croce d'oro* (enero de 1913), *Il fanciullo nascosto* (julio de 1914), *Viaggio di nozze* (febrero de 1928), *Lo stracciaiolo del bosco* (enero de 1933) y *L'esempio* (marzo de 1936). Además, también se publicaron las novelas *Marianna Sirca* (desde enero hasta agosto de 1915) y *L'incendio nell'uliveto* (desde junio de 1917 hasta abril de 1918).

Il Battesimo d'Adamo propone una trama no demasiado compleja: Marina Giroflè, tras enviudar y encontrarse sola con un hijo pequeño que criar, se vio obligada a regresar a Cicognara (un pequeño pueblo de la llanura padana) y abandonar Nueva York, ciudad donde su marido había ganado una fortuna y habían

vivido holgadamente. El sufrimiento por la reciente pérdida de su marido, a quien perdonó una traición, se sumó al temor por no haber bautizado a su hijo Adán. La duda se transformó rápidamente en una verdadera obsesión que llevó a Marina a intentar suicidarse junto a su hijo. La mujer logró salvarse, pero el niño perdió la vida en el río Po.

Es la primera de una larga serie de obras deleddianas en la que la narración no se desarrolla en el entorno habitual de la isla y que dará lugar a la elaboración de otras novelas que se tratarán posteriormente, no vinculadas con Cerdeña. Es indispensable no obviar este hecho: Deledda pasa más de la mitad de su vida fuera de su querida isla natal. Vivió exactamente treinta y seis años en Roma frente a los veintinueve primeros transcurridos en la isla, intercalados con frecuentes vacaciones en Viareggio y Cervia y con estancias junto a la familia de su marido que como se ha señalado anteriormente, residía en la llanura padana. Estos paisajes inéditos e inicialmente desconocidos, son los «responsables» de la producción deleddiana definida «extra-isleña», considerada a menudo y de manera errónea como secundaria.

Las novelas de ambientación no-sarda son: *Nostalgie* de 1905, ambientada en Cicognara y Roma; *L'ombra del passato*, de 1907, que se desarrolla entre Cicognara y Viadana; *Sino al confine* de 1909, entre Cerdeña y Roma; *Nel deserto* de 1911, que tiene lugar nuevamente entre Cerdeña y Roma; *Il segreto dell'uomo solitario*, ambientada en Cervia en 1921 al igual que *La danza della collana*, aunque esta data de 1924; *La fuga in Egitto*, de 1925, se ambienta en una gran ciudad que puede ser Roma; *Annalena Bilsini*, del año 1927, tiene lugar en Cicognara; *Il paese del vento*, de 1931, se ambienta en Cervia; por último encontramos *L'argine*, cuyo argumento se desarrolla entre Roma y sus alrededores, escrita en 1934.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, la narrativa europea se mostró particularmente interesada en el estudio de las dinámicas entre la psicología de los personajes y sus raíces antropológicas. Es indiscutible que la fama internacional de la escritora de Nuoro estaba relacionada con su especificidad sarda y Deledda comprendió inmediatamente que la exaltación de su esencia isleña como algo diverso sería su mejor baza. Cerdeña, como ya se ha dicho, es para la escritora el principal motivo de inspiración, pero también un eficaz instrumento de difusión de su literatura. Sin embargo, es necesario leer la producción deleddiana al completo: el alma sarda convive con la continental, eliminando de este modo el prejuicio profundamente arraigado que separa el universo sardo del peninsular.

Para hablar de *Il Battesimo d'Adamo*, por lo tanto, es necesario hacer referencia al resto de obras deleddianas que se desarrollan en la llanura padana. La primera novela que contiene referencias a la tierra de la familia Madesani es *Nostalgie*. Es la historia de Regina, que tras casarse deja su tierra natal, Cicognara, para mudarse a Roma. Fue publicada en diferentes fascículos en *Nuova Antologia* en 1905 y presenta una ubicación geográfica y un drama psicológico - existencial muy diferente a los

del «ciclo sardo» producidos en los años inmediatamente anteriores a *Cenere* (1904) y *Elias Portolu*. Esta última obra fue publicada por entregas en 1900 y en volumen en 1903. Un año después de publicar *Nostalgie*, en 1906, Deledda comienza con la impresión de la «sardísima» obra *L'edera*. Las llamadas «novelas continentales» no pertenecen, por tanto, a una época narrativa definida, aislada o particular, sino que están marcadas por la urgencia creativa o por las oportunidades que se le presentaban cada cierto tiempo.

Por lo que respecta a *Nostalgie*, cabe señalar la narración presente en las últimas páginas de la novela, en las que se ve cómo a través de los ojos de la añoranza, se establece una convincente comparación entre las puestas de sol que se podían contemplar desde el río Po y desde el Tíber, algo que Regina había aprendido a valorar. En las descripciones de los paisajes hay tanta presencia de llanura padana como de Roma: «sul calesse di zio Petrin, sull'argine quasi buio procedendo dalla stazione ferroviaria di Casalmaggiore verso Cicognara». Esta última cita se corresponde con un episodio autobiográfico que recuerda los momentos en los que la escritora llegaba a las tierras del Po.

Grazia Deledda era plenamente consciente de que estaba construyendo simultáneamente un ciclo «continental» y uno sardo, muy diferentes entre sí. Así, en la carta dirigida a Edouard Rod el 2 de febrero de 1907, anuncia que está terminando dos novelas: «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*» (Viola, 1997: 88). En este libro, ambientado íntegramente en la provincia lombarda de Mantua, hay numerosas referencias toponímicas: Casalino, Casale, Casalmaggiore, Viadana, Brescello, Padova, Parma y Cremona. En definitiva, todos los lugares en los que había estado tras contraer matrimonio con Madesani y que Deledda comenzó rápido a valorar, al igual que a sus habitantes. En la misma carta, afirma: «con questo romanzo io credo di aver fatto una cosa nuova e profonda».

Verdaderamente, de entre las tres novelas ambientadas en los campos del Po, *Nostalgie*, *L'ombra del passato* y *Annalena Bilsini*, de 1927, es esta última la que presenta a una mujer en todo su esplendor cuyo nombre confiere el título al libro, como sucedía también con *Marianna Sirca*. La figura de Annalena, de la que ya se ha hablado en el análisis a la *novella Ritratto di contadina*, así como los lugares en los que desarrolla la historia, no son inventados, sino que son fruto de la aguda observación de Deledda durante los meses otoñales transcurridos en Cicognara. No pasa por alto los términos dialectales más adecuados: «formetone», «biolca», «marcantina», «sorgòn», «smortìn», «gnocchin», mostrando la misma actitud hacia la observación que en su Cerdeña natal la habían llevado a estudiar, aunque ya las conociera, las tradiciones populares. Es evidente la gran carga emocional y la seriedad con la que Deledda sabe interpretar a la gente que habita los alrededores

del Po; la misma gente que aparentemente está tan alejada de su pueblo sardo, pero que a la vez siente cercana, llegando a regalarnos, a raíz de esta inspiración, la fuerte figura femenina encarnada en Annalena. En el prefacio de *L'ombra del passato*, Dante Maffia afirma que:

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 (Maffia, 2009: 4).

Il Battesimo d'Adamo nos lleva inmediatamente a reflexionar también sobre la relación de Deledda con la religión, un tema que constantemente regresa en muchas de sus novelas. Su educación cristiana, enriquecida por la lectura incansable de la Biblia, está claramente presente en sus obras, donde los protagonistas, a menudo, evocan parábolas o referencias bíblicas. Los nombres de muchos de los personajes están tomados del Antiguo Testamento. Tanto es así que en *Canne al Vento* se encuentran Ruth, Ester, Noemi y Lia: las cuatro hermanas Pintor tienen, todas ellas, nombres de mujeres bíblicas. La religiosidad que se respira en las obras deleddianas es tangible: un ejemplo son las numerosas peticiones de ayuda de los personajes de las novelas a Dios, a Cristo y a todos los santos, para que intercedan durante las experiencias más dolorosas y arriesgadas de sus vidas. Muchos títulos, incluso, se refieren metafóricamente a la atmósfera narrativa en la que se desarrolla la historia, que se mueve entre el fatalismo y la certeza de la divina providencia. Algunos ejemplos son: *Il Dio dei viventi*, *La chiesa della solitudine* y *La fuga in Egitto*.

Tras mudarse al «Continente» en el año 1900, Grazia Deledda visita todos los años Cicognara en septiembre, en concreto una aldea de Viadana en el valle del Po, donde vive la familia de su marido Palmiro Madesani. El tema del pecado es bastante recurrente en la narrativa deleddiana: por ejemplo, el sacrificio de un niño se considera como algo catártico y como la única forma de expiar la culpa. En este sentido, podemos apreciar la muerte de Malthineddu en *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 liberazione» (Deledda, 1994: 313). Sin embargo, el epílogo de *Elias Portolu* de 1900 dice: «In questo momento ella crede che la 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 Elias» (Deledda, 1993: 701). Los temas que caracterizan esta fase de la producción deleddiana son el sentido de la fatalidad del destino, la fuerza primaria e indestructible de la pasión que conduce a la culpa y el sacrificio heroico que restablece el equilibrio.

Respecto al tema del pecado, se muestra a continuación una interesante reflexión de 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'inesco 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 rinsechita 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 irredimibile e metafisica. La ricomposizione dell'ordine non salva mai dal caos esistenziale e dalle pulsioni autodistruttive (Onofri, 2010: 8).

En conclusión, podemos decir que *Il Battesimo d'Adamo*, relato o novela breve, está en la base de lo que podemos definir como «ciclo padano», que alcanza el culmen de la madurez y el éxito con *Annalena Bilsini*. La aportación de este texto también es importante porque disipa el mito de que los problemas extra-isleños se arraigaron debido a la falta de temas sardos. Es evidente, por otro lado, que Deledda estaba llevando a cabo dos proyectos narrativos paralelos, en los que el marco y los antecedentes eran absolutamente variables y dictados exclusivamente por la inspiración del momento.

3.2.2. *Il fiore caduto*

Esta *novella* se publicó en el *Corriere* el 16 de mayo de 1912 y no fue editada nuevamente en ninguna colección, por lo que es un texto al que sólo tuvieron acceso los lectores del periódico milanés.

Si tenemos en cuenta la anterior a este texto (*I tre fratelli*, del 16 de marzo de 1912) y la que se publicó después (*La vigna sul mare*, del 16 de junio de 1912) teniendo como punto de referencia que la fecha de publicación corresponde en la mayoría de casos a la de su composición, este texto debería contener la mayor parte de las características que presentan los textos recogidos en la colección *Chiaroscuro*.

Como escribió Giovanna Cerina, se puede destacar como elemento característico de esta colección la tendencia 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 pagina» (Cerina vol. III, 1996: 13).

Es un texto que, como veremos, no es particularmente significativo. No obstante, su importancia reside en el hecho de que gira en torno a las obras que constituyen

la antología *Chiaroscuro*. Se puede trazar una hipótesis acerca de su omisión en esta colección, pero no estaría férreamente fundamentada: esta recopilación está considerada como una de las mejor logradas y más traducidas; la mediocridad de esta composición podría ser la razón de su exclusión.

Il fiore caduto es la breve historia de un amor prohibido, de una traición que es la causa indirecta de la muerte de una niña, cuya irresistible curiosidad le hace precipitarse al vacío al asomarse a una barandilla, no estando vigilada por su madre (ocupada pecando con su amante) ni por la sirvienta, que a su vez, espía a los amantes.

En palabras de Benedetto Croce los sujetos deleddianos son «storie di amori e di colpe», aunque su autora no se preocupó de estudiar su naturaleza. Maria Giacobbe, en cambio, en su análisis en profundidad de las temáticas deleddianas, escribe:

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 morte (Giacobbe, 1999: 107).

La protagonista es una mujer anónima que está, según el narrador omnisciente, «gravemente malata di passione». La descripción que se presenta de su rostro confirma el diagnóstico: «gli occhi dorati avevano l'espressione maniaca della donna pronta a perdersi».

Una de las metáforas favoritas de la escritora reaparece en este texto, en la que se identifica el viento con el destino. Basta con recordar, por ejemplo, lo que Efix, uno de los protagonistas de *Canne al vento*, dice contundentemente a su señora Ester, desesperada por la mala situación económica de su familia: «siamo come le canne e la sorte è il vento». En *Il fiore caduto* el viento se presenta desde el inicio casi como una especie de presagio: «il vento del pomeriggio di luglio faceva sbatter la tenda arancione come una grande ala inchiodata al muro sopra la veranda». Además acompaña los últimos momentos de vida de la niña: «le foglie dell'oleandro corrono sulla balastrata, 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». Al final, la sonrisa de la niña se transforma en el llanto desesperado de la madre culpable: «il suo mugolio si perdeva vano come il vento in mezzo alle rovine»².

2 Sobre la relación entre el pecado y el eros, véase mi ensayo «Cuerpo y pecado en la narrativa de Grazia Deledda», en el volumen *Habemus corpus. Estudios de cuerpología femenina en la literatura universal* Granada, Comares, 2018, pp. 27-32.

3.2.3. *L'Amico*

La *novella L'Amico* fue publicada en el *Corriere* el 24 de septiembre de 1912 por lo que, cronológicamente, debía ser coetánea de la colección *Il fanciullo nascosto* en la que no fue incluida.

Paula, espera ansiosamente el regreso de su vecino que resulta ser, además, su único amigo. Este es un sacerdote cuya llegada espera con impaciencia porque debe pedirle un gran favor: necesita que le entregue en secreto una carta a Roberto, su amante. El sacerdote rechaza, en un primer momento, su petición. Sin embargo, tras la insistencia y las repetidas acusaciones que recibe por parte de Paula, por ejemplo la de no ser un verdadero amigo, decide ayudarla. Al final, es la propia Paula la que acaba por no confiar en el cura.

En este texto regresa la figura del sacerdote, bastante utilizada por Deledda en su narrativa: el padre Topes de la *novella* homónima, el párroco Filìa de *La Festa del Cristo* o también el más célebre de los sacerdotes deleddianos, Paulo, el párroco de la novela *La madre*. Todos estos clérigos cayeron en el pecado carnal. El Padre Topes era un ingenuo fraile que, después de haber sido seducido, no soporta el peso de la culpa y se suicida; el párroco Filìa peca con su sirvienta (relación de la que nacerá el desdichado Istevene) y también Paulo, que a pesar de las enseñanzas de la madre Maria Maddalena, se enamora de la joven Agnese, incumpliendo los principios de castidad que su hábito le imponía. Todas estas historias tienen un final trágico y, para alcanzar la expiación, debe haber un sacrificio (el suicido en el caso del Padre Topes, la muerte de una niña inocente en *La Festa del Cristo* causada por el caballo rojo, alter-ego de Istevene o, por último, la muerte de Maria Maddalena, protagonista de *La madre*).

El cura del texto en cuestión es culpable de convertirse en cómplice (o aceptar serlo) de un adulterio en nombre de la amistad que lo une a la protagonista. Después de las acusaciones hechas por esta última: «Già, dimenticavo. Lei non è un uomo. Lei non può peccare. Credevo però fosse almeno un amico...», el hombre se siente obligado a cumplir con la petición de su amiga y es en este preciso momento en el que la autora lo convierte en pecador: «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». No obstante, a pesar de la demostración de amistad que recibe de la «figura nera e legnosa del vicino di casa», la mujer arrebató la carta al sacerdote en el final del relato «per diffidenza non per pietà di lui».

El paisaje otoñal se describe a través del uso de una adjetivación cromática (la misma técnica empleada en *La Festa del Cristo* para representar la Pascua): «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». El cura siempre se describe en relación a su sotana «sullo sfondo viola della finestra la figura nera e legnosa del vicino di casa»; «L'amico non rispose. Immobile, nero, aveva solo negli occhi una luce interna, come quella dei cristalli in fondo alla stanza». La construcción narrativa no fue particularmente exitosa; sin embargo, el final-no final confiere al texto un carácter incompleto que deja al lector diferentes posibilidades interpretativas. *L'Amico* debería contener la mayor parte de características que presentan los textos que componen la colección *Il fanciullo nascosto*: como ya se ha dicho, esta recopilación y la que la precede tienen como característica principal el comienzo de un alejamiento de los ambientes sardos habituales y un «progresivo traslocare in un atmosfera leggendaria, mitica, in cui meglio l'autrice poteva rappresentare il suo sentimento della vita» (Cerina vol. III, 1996: 16). Si hasta este momento Deledda había «explorado» la peculiaridad y el exotismo que Cerdeña ofrecía, ahora se asiste a un ligero distanciamiento de los temas comunes relacionados con la isla y, como señala Emilio Cecchi, nos encontramos frente a «situazioni indiziarie, vaghe, tessute di accenni più che di fatti, e di silenzi più che di parole».

3.2.4. *L'uomo del nuraghe*

Este *elzeviro* fue publicado en el *Corriere* el 9 de septiembre de 1934 y no se incluyó en ninguna colección. Es un texto extremadamente significativo no tanto por su estructura (que, en línea con la tendencia narrativa de la producción deleddiana de los últimos años, no presenta una trama desarrollada sino un carácter reflexivo) sino, sobre todo, porque se puede considerar el germen que dio lugar a la novela *Cosima*. Cabe señalar que no existe una conexión clara entre la autora y la niña que habla en primera persona en la *novella*. Sin embargo, encontramos que esta última se parece de forma evidente a la protagonista de la novela más autobiográfica de Deledda, que también era una aguda observadora. No parece mera casualidad que la autora eligiera los mismos adjetivos a la hora de detallar los caracteres de ambas: la protagonista de la *novella* se nos presenta como «timida e guardinga»; la de la novela, por su parte, es «selvaggia e timida come una cerbiatta bambina». También las minuciosas descripciones que aparecen de la naturaleza y, en general, de todo cuanto la rodea, se acercan a la mirada atenta y aguda del alter-ego juvenil de Deledda. Otro aspecto que coincide es el interés por las reflexiones antropológicas, fruto de los primeros acercamientos a la etnología y las tradiciones populares de Cerdeña:

(...) 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.

En la primera parte del pasaje podemos encontrar la descripción del «nuraghe» y, en la segunda, la figura legendaria de la «domus de janas»: también la imagen del pájaro que migra está ya presente en *Il primo volo*: sin embargo, mientras que en esta *novella* era una «rondine che migra», aquí es «un fringuello, adesso migrato verso i monti lontani, che tornerà a gorgheggiare sulla quercia». Se expresan dos motivos contrarios, ya que en la primera *novella* está presente el deseo de alejarse de la tierra natal y cruzar las fronteras del mar, mientras que este texto refleja el deseo de volver a casa, a los orígenes y a las propias raíces.

3.2.5. El motivo del «pan»: *Pane quotidiano* y *Pane Casalingo*

La primera de estas obras fue publicada en el *Corriere della Sera* el 12 de agosto de 1935, un año después de la muerte de Grazia Deledda.

Como señaló Cerina, las *novelle* de la última década «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 coscienza» (Cerina vol. V, 1996: 7). Es un texto que refleja una cierta inquietud y también presenta una idea polémica:

(...) 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.

Como se puede observar, la mujer, inclinada sobre la lista de la compra del día, comienza a pensar no sólo en los beneficios económicos que traía consigo su trabajo intelectual, sino también en sus orígenes, el destino, la alegría o incluso el dolor de las cosas de esa lista que, siendo aparentemente banales y vulgares, resuenan en su imaginación. Así, es la realidad la que se convierte, una vez más, en fuente de inspiración y permite a la poetisa (protagonista autobiográfica) desarrollar un nuevo manuscrito: «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». No se reconoce a sí misma en esta nueva realidad donde todo le parece falso y engañoso y solo la lámpara de hierro forjado es el elemento que rompe este contexto ficticio

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.

Por otro lado, en la *novella* titulada *Pane casalingo*, publicada en el *Corriere* el 12 de enero de 1936, se retoma, tal y como acabamos de ver en la anterior obra, el motivo del «pan», aunque esta vez no lo hace en forma de metáfora. Es el penúltimo trabajo que Grazia Deledda lleva a cabo para el periódico (la última *novella* fue *L'angelo*, publicada el 11 de abril de 1936 y recogida posteriormente en la colección *Il cedro del Libano*).

En este texto, la vuelta al pasado y, por tanto, el carácter biográfico está lejos de ocultarse: la escritora no se esconde detrás de ninguna máscara, hace uso de la primera persona y cita directamente su ciudad natal: «mia madre, nella nostra casa di Nuoro». Se trata de un autobiografismo menor y cotidiano que recupera episodios mínimos, aunque significativos, de la vida doméstica como acontecimientos reales para sus relatos. Como la mayor parte de los textos que constituyen la última fase de la trayectoria narrativa de Deledda, este también se caracteriza especialmente por su carga evocadora, donde la descripción minuciosa de los detalles permite al lector imaginar lo que la autora define como el «ritual» de la panificación. «Rito» es un término también elegido por Salvatore Satta en su novela *Il Giorno del Giudizio*, donde la elaboración de este alimento se describe con la misma solemnidad:

Dal fondo di quali millenni fosse venuto quel pane Dio solo lo sa: forse lo avevano portato gli ebrei che erano stati risospinti 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 serve (Satta, 2005: 80).

En la *novella*, la madre asume una actitud «sacerdotal» reflejada en imágenes recogidas en la obra (como la de esta llevando un pañuelo sobre la cabeza similar a «la capucha del hábito» o el pasaje en el que podemos leer cómo la levadura se encuentra en un recipiente dorado «che sembra un vaso sacro»). Todos los adjetivos que se emplean, junto con las referencias al gesto de persignarse, tienden a enfatizar el aura religiosa que rodea la elaboración del pan que esta madre consideraba una «ciencia patriarcal» que transmitir a sus hijas.

La lengua está medida con inteligencia y las palabras en sardo que se incluyen aparecen en cursiva junto a una aclaración (por ejemplo, «*corbule*», las flexibles y resistentes cestas hechas de asfódelos). Lo mismo ocurre con otros términos que

pueden ser difíciles de entender por su especificidad, por ejemplo, «panni di spiga», es decir, lino sin tratar.

El pan dentro de la producción deleddiana no aparece solo en los títulos, sino que es un topos narrativo que no se puede considerar exclusivo de las novelas o del otro género deleddiano, las *novelle*, porque aparece a menudo en ambas. Aunque no es uno de los temas a los que la crítica haya dedicado mucha atención, ocupa un lugar revelador como demostró Piero Mura en su estudio dedicado precisamente a lo que define como el «ciclo del pan». El pan es un elemento base de la dieta sarda que cuenta con distintos tipos y formas. Representado por Deledda en todas las etapas de su elaboración (desde la siembra del cereal hasta el horneado final), el tipo de pan que se consume también encarna una clara estratificación al diferenciar las clases sociales en base a la «pureza» del alimento: «blanco» era el que comían los señores y «de cebada» y «oscuro» el que comían las clases sociales inferiores. La escritora usa a menudo el pan como instrumento para su peculiar investigación antropológica, «come metafora della vita stessa» (Mura, 2010: 79).

Podemos suponer que esta *novella* no fue publicada debido a la semejanza que presenta respecto a otra titulada *Il pane* y que pertenece a la colección *Il dono di Natale*, editada en 1930 en la editorial Treves. En ambas obras encontramos el mismo biografismo («finché sono stata signorina, mi è toccato di fare il pane in casa»), la misma concepción de la panificación («le tradizioni domestiche, erano, in casa nostra, religione e legge») y, sobre todo, un final muy similar.

A modo de conclusión, parece conveniente reiterar que el presente trabajo no pretende analizar de manera exhaustiva los múltiples aspectos presentes en la obra de Grazia Deledda, sino más bien proponer una visión lo más detallada posible de la amplia producción de narrativa breve de la escritora sarda.

Este «catalogo epico di situazioni», como bien lo define el escritor Marcello Fois, es fruto de la original experimentación de Grazia Deledda, proceso que ha tenido continuamente presente con tenacidad y compromiso, escribiendo siempre con gran honestidad para respetar ese «pacto» no escrito con sus lectores y más aún, quizá, consigo misma. «Scrivo come sento», le decía a Marino Moretti, «sempre con grande coscienza artistica e la più breve delle novelle mi costa al contrario di quanto si crede fatica e pena».

Aunque es cierto que no todas las *novelle* del amplísimo corpus deleddiano alcanzan la perfección artística, no debe obviarse que en otros casos estos textos son pequeñas joyas literarias en las que la escritora pudo condensar sabiamente la esencia de su quehacer literario.

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

Adenda

Apuntes sobre Grazia Deledda y España

Los estudios sobre la presencia de la obra de Grazia Deledda en España son, hasta la fecha, bastante incompletos, por lo que resulta muy difícil aproximarse al tema de la circulación de sus obras y a la fortuna crítica de las mismas. De hecho, en otros países de Europa y de más allá de sus fronteras el estudio sobre las obras deleddianas se apoya en numerosas monografías, ensayos y artículos de revista. En España, sin embargo, rastrear la difusión de las obras de la escritora de Nuoro es, como señaló Ángel Chiclana, «un tema difficile da essere studiato per la scarsezza di dati esistenti nelle biblioteche e nelle emeroteche spagnole» (Chiclana, 1992: 343). De los documentos examinados recogidos en catálogos conservados en las principales bibliotecas españolas, solo unos pocos mencionan la obra de la escritora, por lo que no se pueden considerar instrumentos aptos para una lectura crítica adecuada. Los artículos que contienen información sobre Deledda son tres. El primero, por su parte, vió la luz en el periódico *La Biblioteca* en 1903, donde Deledda publicó diferentes relatos. Para presentar a «nuestra distinguidísima colaboradora», la revista introdujo un artículo de la revista *Il Fanfulla della domenica*, que recogía las opiniones de diferentes periódicos europeos entre los que se encontraba el alemán *Fremdem Zungen*. Según este último, Grazia Deledda «ha conseguido ganarse una buena posición en la literatura internacional» gracias a la calidad literaria de sus obras. Por otro lado, se recoge también un texto de Ángel Guerra escrito para la revista *La Época*, publicado en el mismo año pero lamentablemente ilocalizable. No obstante, por lo que se dice en *La Biblioteca*, destacaban

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.

El tercer y último artículo escrito por Juan Chabas en 1927 en la revista *La Gaceta Literaria* se titula *Escritoras de Italia*. Se habla de una importante generación de escritoras entre las que se cita a Matilde Serao, Clara Tartufari, Annie Vivanti, Amalia Guglielminetti, Margarita Sarfatti y Grazia Deledda. El autor dedicó unas pocas líneas a cada una y, después de unas notas bio-bibliográficas, expresó una opinión crítica. En cuanto a Deledda, Chabas no menciona en su artículo el Premio Nobel que acababa de recibir pero sí define las *novelle* como «sus mejores obras». Por la escasez del material recopilado, pensé en cambiar el rumbo de este estudio y buscar referencias específicas sobre la difusión de Deledda en España consultando, en primera instancia, las Actas de los Congresos dedicados a la escritora donde, de hecho, se encuentran también tres artículos sobre el argumento que me interesaba. El primero pertenecía a uno de los principales traductores de Deledda en España, José Miguel Velloso; los otros dos formaban parte de un Congreso celebrado en 1986 (con motivo del cincuentenario de la muerte de la escritora), firmados por Franco Meregalli y Ángel Chiclana. La lectura y el análisis de estas aportaciones me permitió hacerme una idea bastante resumida del transcurso y la difusión de la obra de Grazia Deledda en España. Franco Meregalli, hace referencia a dos intervenciones fundamentales para seguir con el recorrido cronológico de la circulación de las obras deleddianas en España. La primera de estas dos fue la de Joaquín Arce, publicada en 1951 en la revista *Ichnusa*. El estudioso hizo un balance de la presencia de la escritora en España a inicios de los años 50 con estas palabras:

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 definitivo (Arce, 1951: 72).

Arce también afirmaba que Deledda fue traducida muy pronto en España: en 1906 se publicó *Cenizas*, la versión en español de *Cenere*, que en Italia vio la luz solo tres años antes. En 1926, año en que recibe el Nobel, ya se habían traducido otros cinco volúmenes: *El camino del mal* (1910 y 1922), *Después del divorcio* (1914), *Elías Portolu* (1920), *La niña robada* y *La vuelta del hijo* (1922), *Mariana Sirca* (1922). Según Arce, Deledda comenzó a obtener un nuevo éxito a partir del año de su muerte que, entre otras cosas, coincidió con el inicio de la guerra civil española. En 1951 circulaban en España dieciocho traducciones de las treinta y cinco novelas que compuso la escritora de Nuoro, que quedaron recogidas en una lista elaborada por Arce. Pasados cinco años, en 1955, el académico actualizó la lista de traducciones al español de la escritora, destacando el lanzamiento de un volumen completo dentro de una colección de la editorial madrileña Aguilar, dedicada a los premios Nobel. Este recogía las traducciones de *Cenere*, *Elias Portolu*, *Canne al vento*, *Chiaroscuro*,

L'edera, La madre, Il segreto dell'uomo solitario y *Annalena Bilsini*, traducidas por José Miguel Velloso. Escritor y traductor experimentado, Velloso contó su experiencia personal con los textos deleddianos, definiendo el mundo captado por la pluma de la escritora de Nuoro como «fresco y vital, descrito con precisión de máquina fotográfica» (Velloso, 1974: 530). Según el traductor, las mejores obras de Deledda fueron, sin duda, las que tuvieron como protagonista esencial a Cerdeña, tierra que Velloso declaraba haber conocido gracias a las descripciones de los colores y olores contenidas en las novelas de la escritora. En última instancia, relató las dificultades técnicas que tuvo que enfrentar al traducir palabras aparentemente cotidianas (como, por ejemplo, nombres de plantas u objetos) que en los textos deleddianos poseían, sin embargo, una carga semántica muy fuerte y constituían una de las principales características de la narrativa de Deledda.

En relación a la suerte que corrió la escritora en España, el traductor señaló que la respuesta del público español fue bastante positiva hasta los años 50. Sin embargo, no sin pesar admitió que en los últimos años (es decir, alrededor de 1970) la obra de la escritora había estado acompañada por un cierto desinterés. Trataba de encontrar las razones (Deledda nunca fue una escritora que tuviera como objetivo la denuncia social o la intención de cosechar, por así decir, «seguidores») y auguraba un futuro prometedor para su obra: «(...) la obra de 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!» (Velloso, 1974: 534). Por su parte, volviendo al tema de la circulación de las obras deleddianas en España, Franco Meregalli, en su conferencia, asignó un papel fundamental a Francia que, desde su punto de vista, habría sido el país mediador entre Italia y España. Sin embargo, es necesario advertir que no todos comparten esta visión. Al verificar las fechas en que se publicaron las primeras traducciones españolas y francesas de Deledda, según otros, «non appare evidente tale derivazione» (Mereu, 2002: 153). Si excluimos *Anime oneste*, la primera novela deleddiana traducida a un idioma extranjero (*Ames Honnêtes*, 1899; no fue traducida al español hasta 1907), no tenemos constancia de que el resto de novelas traducidas al castellano en los primeros años del siglo XX tuvieran también versiones francesas. El ejemplo que propone este crítico es el de *Elias Portolu* que, según sus estudios, conoció la primera traducción al castellano en 1902 y solo después fue traducida a otros idiomas, incluido el francés. Otro enfoque interesante relacionado con el tema de la circulación de la obra de Grazia Deledda en España se encuentran en el ya citado artículo de Ángel Chiclana, que afirmaba que entre la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de Letras Modernas de Madrid los españoles conservaban prácticamente la obra completa de Deledda, principalmente en forma de reediciones de obras de la primera época de la escritora, compuestas en los años 20.

Los datos propuestos por Chiclana fueron, en parte, anticipados por Arce: antes del año del Nobel, 1926, existía una serie de copias de las primeras traducciones de algunas novelas, como *Nostalgia* (1905), *Cenere* (1906), *La via del male* (1910), *Dopo il divorzio* (probablemente de 1914), o *Elias Portolu* (1920). La traducción de *Anime Oneste* data de 1927, mientras que en 1928 se publicó *Marianna Sirca*, que fue incluida en una famosa colección llamada *Los Príncipes de la Literatura* y posteriormente reeditada (dato que no concuerda con lo que años antes propuso Arce al afirmar que la primera edición de *Marianna Sirca* se remontaba a 1922). Sin embargo, fue la famosa editorial madrileña Aguilar, como ya se ha mencionado, la que publicó entre 1955 y 1963 dos volúmenes que recopilaron una gran cantidad de traducciones de novelas de nuestra escritora dentro de la colección dedicada a los Premios Nobel. Lo que nos sorprende realmente es observar cómo a pesar de que desde principios de los años 20 comenzaron a circular en España distintas novelas de nuestra escritora, sin embargo, no hay constancia de una corriente crítica literaria que centrara su atención en su obra. Por lo tanto, he intentado extrapolar información a partir de las opiniones que los propios traductores expresaban en los prólogos que introducían las versiones españolas. Empezaremos por *Los Humildes*, traducido por Ángel Guerra en 1907. En este texto, se presenta a la escritora con elogios [«su arte es fuerte, de un vigor extraordinario»; «cuando expresa la vida de los campesinos en sus luchas, es dolorosa, casi cruel» (Guerra, 1907: VII)]. Esta aportación finaliza poniendo en relieve la gran capacidad deleddiana de describir lugares y personas con honestidad: «(...) mira a los seres como son, bajo un sincero aspecto de verdad, y tan honrada es su pluma que no intenta disfrazarlos» (ídem). *Elias Portolu* (1920) realizada por Eustaquio Echaury, presenta una introducción que abarca poco más de una página, donde tras una brevísima biografía de la escritora, el traductor definió el estilo de la novela como «nítido, elegante, y a menudo lleno de poesía, especialmente en sus maravillosas descripciones de los paisajes sardos» (Echaury, 1920: V).

Otro texto interesante es *El novio desaparecido*, título español de la *novella Il fidanzato scomparso*, publicada en 1924, curiosamente dos años antes de su edición en Italia. Como destacaron los editores: «Grazia Deledda ha escrito expresamente para nosotros, una verdadera joya literaria» (1924: 6). La *novella* fue precedida por una biografía bastante detallada en la que se enumeraron todas las obras de Deledda y que supuso una ocasión que el autor aprovechó para elogiar la escritura de la escritora sarda: «Su estilo personalísimo, apropiado a los temas preferentes, producto de una observación profunda y de una sinceridad clara, es sencillo, espontáneo, sin retoricismo ni rebuscamiento» (ídem).

Sin duda alguna, merece la pena detenerse en las traducciones deleddianas de la editorial Aguilar. La primera colección fue traducida íntegramente por Velloso, autor de la introducción y que, en mi opinión, puede considerarse a todos los

efectos una contribución de la crítica española a los estudios sobre el legado literario deleddiano puesto que el traductor se documentó con precisión sobre nuestra escritora y elaboró un prólogo realmente interesante. Velloso realizó una síntesis de las diferentes interpretaciones que se habían hecho de la obra de Deledda (considerada por algunos realista y por otros decadentista) y expresó posteriormente su visión personal según la cual su obra «escapa a toda clasificación, por ser una mujer que escribe como Dios le da a entender» y la definió «un hecho literario» (Velloso, 1956: 12). El traductor resumió la trama de cada una de las novelas presentes en la colección, presentando *Cenizas* como «todavía una novela imperfecta»; consideraba, además, *Elías Portolu* y *Cañas al viento* las obras más conseguidas de la primera fase de producción deleddiana en la que la escritora «logra una obra universal que lleva, a pesar de todo, las esencias primeras más positivas de un pueblo y de una cultura» (Velloso, 1956: 13).

En dicho volumen también constaba la obra *Claroscuro*, la colección de *novelle* en la que «brilla con más intensidad el arte de Grazia Deledda». Velloso destacaba cómo la escritora, en perfecta sintonía con la tradición boccacciana e italiana, propuso una narrativa breve que, comparándola con una fruta, estaba «llena de jugo y de pulpa». El volumen se concluye con *La hiedra (L'edera)*, *La Madre*, *El secreto del hombre solitario* y *Analena Bilsini*, que constituyen la plena madurez de la obra de la escritora. Velloso puso de manifiesto también tres elementos en torno a los que giraba, según él, la narrativa deleddiana: el amor, la fatalidad y la muerte. El amor casi siempre se representa como una pasión irracional e incontrolable, causa principal de muchas situaciones problemáticas. La fatalidad es vista como una fuerza que actúa permanentemente junto con un destino «impersonal» al que los personajes recurren para justificar sus propias debilidades. La tercera constante es la muerte, que se manifiesta en todas sus facetas: a veces como castigo, otras casi como un premio, repentina e incomprensible; en ocasiones, necesaria para restaurar alguna injusticia. La última protagonista de gran parte de la obra deleddiana identificada por el traductor es, evidentemente, Cerdeña. La isla se representa en todas sus facetas pero, sobre todo, como lugar físico que durante años fue una encrucijada para diversos pueblos y culturas (Velloso ejemplificaba este hecho con la permanencia del elemento catalano-aragonés) que, arraigándose en la originaria, han hecho de ella una realidad mucho más rica. En la parte final, explica el método utilizado para traducir las novelas deleddianas, de las que esperaba poder ofrecer al lector una «honesta traducción» que no oscureciera la gracia, la frescura y la fuerza de la obra original y que permitiera apreciar la incomparable riqueza expresiva de la escritora sarda.

En la Biblioteca Nacional pude consultar también la traducción de *Marianna Sirca* de 1963, publicada en la Colección Crisol de la editorial Aguilar y traducida por Guillermo Gossé. La traducción estaba encabezada por un prólogo de Carlo Boselli en el

que esta novela se propone como la «obra maestra» de Deledda, ya que aún armónicamente las mejores características de la escritora, es decir, la Deledda «paisajista» y la escrutadora de emociones y pasiones humanas. Boselli reivindicó el no-regionalismo del arte deleddiano al considerarlo fruto de una narrativa universal gracias al «cálido lirismo» y la caracterización psicológica de sus personajes. También destacó el importante papel que jugaban las figuras femeninas en la narrativa deleddiana, empujadas por una íntima fuerza que no procede de las palabras sino del arte, el mismo arte del que nace también, según Boselli, la eterna y dramática lucha entre la pasión y el deber.

En cuanto a *Cósima*, vio la luz en español por primera vez en 1946 en la conocida casa editorial Espasa-Calpe que publicaba contemporáneamente en Madrid y Buenos Aires. Esta traducción contenía en su inicio un prefacio de los editores en el que se narraba la historia de la obra (la publicación inicial en tres fascículos en la revista *Nuova Antologia*) y se señalaba el carácter autobiográfico de la novela. El mayor mérito de Grazia Deledda, según los editores, fue el de conseguir elevar con esta novela una realidad vivida o conocida en primera persona «al plano superior del arte». En 1983, María Teresa Navarro propuso una nueva traducción al castellano de la última novela de Deledda. Sin embargo, esta debe considerarse superada puesto que en 2007 la propia estudiosa, reanudando su anterior trabajo y mejorándolo sobre todo desde el punto de vista crítico, proporcionó al público español una nueva lectura. La intención de Navarro es la de acercar al lector español a un contexto tan peculiar como el narrado por Deledda. La traductora intenta dar toda la información posible sobre la sociedad sarda de la época para explicar la originalidad de la obra deleddiana y, en particular, de *Cósima*. La nueva traducción contiene de hecho una introducción muy precisa donde la estudiosa presenta a Grazia Deledda al lector español. No se trata de una simple nota biográfica, sino más bien de una especie de presentación del contexto histórico y social propiamente dicho en el que la obra deleddiana tomó forma. En *Cósima* se narra el papel asignado durante siglos a la mujer sarda, pero sobre todo el enérgico «rechazo» que Grazia Deledda muestra frente a las reglas impuestas por la sociedad de entonces para poder afirmar su arte literario. María Teresa Navarro llega a hablar de una actitud que desemboca, desde su punto de vista, en una «forma personal de feminismo independiente» (Navarro, 2007: 26), destacando que, precisamente en ese momento, en Italia estaba naciendo el movimiento feminista, que tenía como exponente principal a Sibilla Aleramo. Aunque Cerdeña fue excluida de este tipo de «revuelta feminista» según la traductora de *Cósima*, Grazia Deledda, con su obra narrativa y con su propia vida, propuso una alternativa a la actitud pasiva de la mayoría de las mujeres sardas de la época:

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, víctima de una sociedad patriarcal en la que sus personajes de ficción se hunden sin voluntad para reaccionar (Navarro, 2007: 26).

En relación con el corpus de la narrativa breve, argumento principal de esta monografía, las traducciones españolas se limitan a pocas colecciones y a algunas *novelle* individuales, con un total de unos ochenta textos. Puesto que son volúmenes raros y de difícil acceso, resulta adecuado indicar los títulos: en primer lugar, *Cuentos de Cerdeña* (sic), Barcelona, López, s.f.; traducción de Domenge Mir. Incluye las *novelle*: *El niño perdido*, *El huésped*, *Dos milagros*, *Sarra*, *Los dos justicias* y *El abuelo*. En realidad, no se trata de la traducción de una única colección, sino de una antología de *novelle* que aparecieron primero en revistas y después en distintos volúmenes. Por otro lado, encontramos *La niña robada. La vuelta del hijo: dos novelas*, Madrid, America, s.f.; traducción de Enrique Ruiz de la Serna. El título español es engañoso porque no son dos novelas, sino dos *novelle*. Por último, también forman parte de estos textos *Claroscuro* y *La flauta en el bosque*, dos de las colecciones más exitosas de las que ya se ha hablado ampliamente. Tras casi veinte años, se propone una nueva edición con algunos cambios en los textos. En primer lugar, el título se cambia y pasa a ser *El regalo de Navidad y otros cuentos de Cerdeña*, así como se modifican también los títulos de algunas *novelle* y su orden de aparición. El traductor es Enrique Massaguer y, a excepción de las modificaciones en los títulos, no hay discrepancias con respecto a la edición anterior. Finalmente, una versión aún más breve fue publicada por el mismo traductor en 1977 bajo el título *Doce cuentos de Cerdeña*. No obstante, esta vez las traducciones fueron revisadas de manera apreciable. En las últimas décadas parece haber renacido un cierto interés por la obra de Deledda que se ha hecho cada vez más evidente gracias a las últimas traducciones: *El jabatillo* (que pertenece a *Claroscuro*), incluida en una antología de relatos de escritores italianos (2012); *Mariana Sirca* (2012), *Cañas al viento* (2016), *Una noche terrible. Antología de cuentos de Grazia Deledda* (2016); *La mare* (2017, versión catalana de la novela *La madre*), *El pueblo del viento y La luna de miel* (2018), *La reina de las tinieblas* (2018), *Cuentos de Cerdeña y otros cuentos* (2018), son algunas de ellas.

Concluimos este apartado sobre la historia de Grazia Deledda en España señalando las voces que la han aproximado a una de las escritoras catalanas más destacadas, Víctor Català (pseudónimo de Caterina Albert). Por ejemplo, Elisa Arteaga escribió un artículo dedicado enteramente a la comparación entre las dos escritoras que, en efecto, presentaban diferentes puntos en común. Uno de estos era la proximidad cronológica de ambas (Albert nace en 1869 y Deledda en 1871). Además, una escribía sobre Cataluña y la otra sobre Cerdeña, pueblos ligados, como se ha dicho anteriormente, por un vínculo cultural indisoluble. Ambas asistieron también a un periodo de grandes cambios estéticos en la literatura: se advertía ya la progresiva desaparición del romanticismo y el apogeo del decadentismo y el simbolismo, entre los cuales se abría paso el naturalismo. La narrativa de ambas escritoras reflexionaba sobre esta serie de influencias que, sin embargo, tuvieron diferentes consecuencias,

resultando en la elaboración individual de un estilo propio que escapaba a cualquier clasificación. Un elemento fundamental de la narrativa de Grazia Deledda y de Víctor Català es la figura de la mujer, ambas participan en el contexto cultural que las rodea y ambas luchan contra los prejuicios presentes hacia las mujeres escritoras: Víctor Català denunció la condición de la mujer a través de la descripción de un mundo rural donde las figuras femeninas son a menudo víctimas de abusos o situaciones degradantes, la mayor parte de ellas abocadas a la resignación. Sin embargo, en las novelas de Deledda, donde el elemento autobiográfico entra a menudo en juego (al contrario de lo que sucede en las obras de Víctor Català), los personajes están dotados de una carga psicológica y una sensualidad marcadas (sobre todo los personajes femeninos), que los hace muy humanos. Otras similitudes presentes entre las dos escritoras son el tratamiento del tema del amor y el escepticismo hacia este sentimiento, el matrimonio y la maternidad. A pesar de esto, no tenemos datos que demuestren que las dos escritoras se conocieran o conocieran las obras de la otra. Probablemente estas características comunes fueran la consecuencia de vivir en un contexto sociocultural parecido en muchos aspectos que, durante años, acercó la condición de Cerdeña a la de Cataluña, pueblos en las que las mujeres, a través de su literatura, trataban de afirmar el orgullo de ser escritoras. Por otro lado, Óscar Fernández analiza la relación/ordenación espacio-temporal en la narrativa de *Solitud*, de Víctor Català y *Cósima*, de Grazia Deledda. No obstante, podemos decir que este estudio va más allá de la mera comparación y se instaura como un análisis detallado de «los ejes vertical y horizontal» que son la base de los dos textos tomados como objeto de estudio. Asimismo resulta también interesante un artículo elaborado por el profesor Gabriel Andrés, que versa sobre la censura de las obras deleddianas en España y que fue publicado en la revista *Ínsula*, además de algunas contribuciones propuestas por la autora que suscribe este texto.

En conclusión, se puede decir que la presencia de la escritora sarda en España fue un fenómeno indiscutible: lo demuestran tanto los textos en lengua original como las traducciones que proliferaron poco después de las publicaciones italianas. Por tanto, es difícil explicar la falta de aportaciones críticas por parte de la crítica literaria española; el propio Meregalli afirmaba y constataba la ausencia de una «línea española» en la crítica deleddiana. Buscar las causas no es empresa fácil, pero me parece correcto traer a colación las palabras de Victoriano Peña que, analizando la andadura de las obras de Italo Svevo en España, apuntaba al «descuido» que en líneas generales, ha cometido la italianística española que «(...) più attenta ai grandi classici del passato ha trascurato finora (con delle eccezioni rilevanti) l'analisi della letteratura italiana del Novecento» (Peña, 1997: 83).

Apéndice

Textos inéditos: transcripciones

IL BATTESIMO D'ADAMO

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, — 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. Marina credette che il bambino s'accorgesse del suo 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 boschose 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 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. 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 rasghin 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 rasghin aggiunse, parlando tra sé: - 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 — ooooh! — 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, vecchia! - 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 verdastri pieni di una indifferenza felina, anche egli era mezzo ubriaco: fumava una corta pipa oleosa, aveva la camicia aperta sul petto villosa, 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 lacum 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 giovanotto. 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. - Buona notte, Mariina - salutò il barcaiuolo, 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 guanciaie 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 deplorable 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 ubriaccona 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 strappassero 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 piroscàfo 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. - È 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 guanciaie 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, 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 malìa 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 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 dissecare 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'indiatolato lacum 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 barcaiuolo 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; farà più fortuna di lacum 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 Girolfè. - 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. - 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 baciare 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 mazzata 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. Perchè 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 rozza apparcchiata 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 giovane, tutto lieto... Intanto giunse il barcaiuolo 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 morschicchiava 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

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 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, 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 asciugar 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, riparleremo 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 barcaiuolo, 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 sè 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 irosi, 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 affermasteste 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 disegnavasi 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'arrabiò, 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 scuffiotone di lana. Il sole pallido intiepidiva l'aria trasparente, 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 sè 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, occorrevano 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 battezzero io, disse un giorno Mariina al rasghin, mentre passeggiavano 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 battezzero 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. Perchè nessuno l'aiutava? Che aveva ella fatto per meritarsi tanto? - Io partirò, - pensò egli, - bisogna che la aiuti almeno io. Ella non mi vuole perchè 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: Ocín 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 batteizzerò io, però, oh, vedrai che lo batteizzerò. 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. Mariina cingeva con un braccio il corpicciuolo fasciato del bimbo, e continuava anch'essa nei suoi sogni nebulosi. Eppure 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 stringendoselo 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 raggrumati 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 sacchetti 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 figliuolino. 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 guanciaie. 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.

IL FIORE CADUTO

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 scarne 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, lentigginosa 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 mia 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 gioia, 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.

L'AMICO

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, annuncia 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 annunciava 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 sartié 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 poterli 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... lo (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 sfida 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.

L'UOMO DEL NURAGHE

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 \dagger (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 antidiluviano 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.

PANE QUOTIDIANO

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, michelangiotesca, 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 pensieri 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 perlacei; 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 forbicina 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 di 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.

AGOSTO FELICE

(Parte inédita)

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.

PANE CASALINGO

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 lontananza 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 sommessamente 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 serve 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 massaiia 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 per 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 ammolano, 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.

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

EDITORIAL COMARES. PRUEBAS DE CORR

Bibliografía

TEORÍA DE LA LITERATURA

- ASOR ROSA, A. (2000) *Letteratura italiana del Novecento: bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi.
- CAPUANA, L. (1973) *Gli ismi contemporanei*, edición de G. Luti, Milano, Fabbri.
- DOLFI, A. (1992) *Dal romanzesco al romanzo: modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni.
- FARNETTI, M. (1994) *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Milano, Guerini Studio.
- MALATO, E. (1995) *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, voll. VII, VIII, XI.
- MOMIGLIANO, A. (1936) *Storia della letteratura italiana*, Messina- Milano, Principato.
- PEÑA SANCHEZ, V. (1997) «La fortuna di Svevo in Spagna: tra indifferenza e censura», *AGHIOS. Quaderni di studi sveviani*, Campanotto Editore, Pasion di Prato, pp. 83-85.
- PETRONIO, G. (1993) *Racconto del Novecento letterario in Italia, 1890-1840*, Bari, Laterza.
- SAPEGNO, N. (1985) *Pagine di storia letteraria*, Firenze, La Nuova Italia.

HISTORIOGRAFÍA LITERARIA DE CERDEÑA

- 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, CSIC.
- 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, Alimandi.
- 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, 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.
- MARCI, G. (1994) *Scrivere al confine. Radici, moralità e cultura nei romanzieri sardi contemporanei*, Cagliari, CUEC.
- (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. (1992) *Sardegna, Letteratura delle regioni d'Italia, Storia e testi*, Brescia, La Scuola.
- PITTALIS, P. (1998) *Storia della letteratura in Sardegna*, Cagliari, Della Torre.
- TANDA, N. - DESSI, G. (1988) *Narratori di Sardegna*, Milano, Mursia.

EL GÉNERO DE LA NOVELLA

- ASOR ROSA, A. (1960) *La novella occidentale dalle origini ad oggi*, Roma, Edizioni moderne Cainesi.
- 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.
- CERINA, G., MULAS, G. (1978) *Modi e strutture della comunicazione narrativa. Il racconto breve da Dossi a Pirandello*, Torino, Paravia.
- GUGLIELMI, G. (1998) «Le forme del racconto», en *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.

GRAZIA DELEDDA: EDICIONES CONSULTADAS

- Amori moderni* (1989) prefacio de N. De Giovanni, Cagliari, Gia.
- Annalena Bilsini* (2005) prefacio de M. Heyer-Caput, Nuoro, Ilisso.
- Anime oneste* (2009) prefacio de T. Baumann, Nuoro, Ilisso.
- Canne al vento* (2005) prefacio de P. Pittalis, Nuoro, Ilisso.
- Cenere* (2005) prefacio de P. Pittalis, Nuoro, Ilisso.
- Chiaroscuro* (2004) prefacio de G. Cerina, Nuoro, Ilisso.
- Cosima* (2005) prefacio de G. Cerina, Nuoro, Ilisso.
- Dieci romanzi* (1994) edición de A. Dolfi, Roma, Newton Compton.
- Fiore di Sardegna* (2004) Cagliari, L'Unione Sarda.
- I grandi romanzi* (1993) edición de G. Spagnolletti y M. Savini, Roma, Newton Compton.
- Il paese del vento* (2001) prefacio de A. Dolfi, Milano, Mondadori.
- Il ritorno del figlio* (2005) edición de D. Manca, Cagliari, Cucc.
- La via del male* (1983) prefacio de A. Dolfi, Milano, Mondadori.
- Le colpe altrui* (2008) prefacio de G. Rando, Nuoro, Ilisso.
- L'ombra del passato* (2004) prefacio de D. Maffia, Cagliari, L'Unione Sarda.
- Marianna Sirca* (1981) edición de V. Spinazzola, Milano, Mondadori.
- Nostalgie* (2009) prefacio de G. Todde, Nuoro, Ilisso.
- Novelle* (1996) edición de G. Cerina, voll. 6, Nuoro, Ilisso.
- Romanzi e novelle* (1950) introducción de E. Cecchi, Milano, Mondadori.
- Romanzi sardi* (1990) edición de V. Spinazzola, Milano, Mondadori.
- Romanzi e novelle* (2000) edición de N. Sapegno, Milano, Mondadori.
- Romanzi* (2010) edición de S. Lutzoni con prefacio de M. Onofri, Nuoro, Il Maestrale.
- Sino al confine* (1980) edición de A. Dolfi, Milano, Mondadori.
- Tutte le novelle* voll. 2 (2019) edición de S. Lutzoni con prefacio de M. Fois e R. Dedola, Nuoro, Il Maestrale.

TRADUCCIONES ESPAÑOLAS CONSULTADAS

- Genizas* (1906) traducción de M. Domenge, Barcelona, Impr. de Henrich y C.^a Editores.
- Cósima* (1986) traducción de M.T. Navarro, Madrid, Nórdica Libros.
- Cósima* (2007) traducción de M. T. Navarro, Madrid, Espasa-Calpe.
- Cuentos de Cerdeña y otros cuentos* (2018) traducción de M. Corral, Madrid, Editorial Bercimuel.
- Después del divorcio: Novela de costumbres sardas* (1914) traducción de P. Eduardo de Bray, Barcelona, Maucci.
- Doce cuentos de Cerdeña* (1988) traducción de E. Messaguer, Barcellona, Labor.
- Elías Portolu* (1920) traducción de E. Echauri Martínez, Madrid, Colección Universal.
- Elías Portolu* (1956) traducción de J.M. Velloso, Barcellona, Orbis.
- «El jabatillo» (2012) en *Cuentos italianos*, traducción de E. Martínez, Madrid, Gadir
- Entre la fé y el amor: Novela de costumbres sardas* (1914) traducción de E. Bray, Barcelona, Maucci.
- El camino del mal* (1922) traducción de P. Pedraza y Paez, Barcelona, Ramón Sopena.
- El camino del mal* (1962) traducción de A. Liaño, Barcelona, Mateu.
- «El huésped» (s.d.) en *La Novela Selecta*, Madrid.
- «El novio desaparecido» (1924) en *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) traducción de E. Messaguer, Barcelona, Olimpo.
- Los humildes* (1907) traducción de Á. Guerra, Madrid, Biblioteca Patria.
- Marianna Sirca* (1928) (Reed. Ed. Aguilar, 1950) traducción de G. Gossé, Barcelona, Cervantes, Graf. Moderna.
- Obras escogidas* (1956) edición y traducción de J. M. Velloso, Colección Premios Nobel, Madrid, Aguilar.
- Obras escogidas* (1963) traducción de A. Lázaro, J. M. Velloso, G. Gossé, Colección Premios Nobel, Madrid, Aguilar.

EPISTOLARIOS

- Grazia Deledda. Premio Nobel per la Letteratura 1926* (1966) edición de F. Di Pilla, Milano, Fabbri, 1966.
- «Lettere di Grazia Deledda a Luigi Falchi» (1937) en L. Falchi *L'opera di Grazia Deledda*, Milano, La Prora.
- «Lettere » (1938) en *Versi e prose giovanili*, edición de A. Scano, Milano, Treves.
- «Lettere di Grazia Deledda a Elda Gianelli» (1945) edición de di L. Gasparini en *Rivista Giuliana di Storia, Política e Arte*, XV, 15.
- «Lettera della Deledda» (1946) edición de A. Momigliano en *Il Convegno*, I, 7-8.
- Lettere di Grazia Deledda a Marino Moretti 1913-1923* (1959) Padova, Rebellato.
- «Lettere a Epaminonda Provaglio» (1964) en *Opere scelte* edición de E. De Michelis, Milano, Mondadori.
- Lettere a «La Riviera Ligure». I. 1900-1905* (1980) edición de P. Boero, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- «Lettere a Giovanni De Nava» (1984) edición de L. De Nava en *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, II.
- Lettere a «La Riviera Ligure». II. 1906-1909* (1986) edición de Pino Boero, Torino, Meynier.
- Lettere inedite di Grazia Deledda a Arturo Giordano, direttore della «Rivista letteraria»* (2004) edición de N. De Giovanni, Alghero, Nemapress.

Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909) *Onoranze a Grazia Deledda* (1959) edición de (2007) edición de di R. Masini, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi- Cuec. M. Ciusa Romagna, Nuoro, s.e.

CRÍTICA DE LA OBRA DE GRAZIA DELEDDA

ABETE, G. (1993) *Grazia Deledda e i suoi critici*, Roma, Abete.

BRANCA, R. (1971) *Il segreto di Grazia Deledda*, Cagliari, Fossataro.

CECCHI, E. (1963) «La scrittrice» en *Il Convegno*, 7/8.

CERINA, G. (1992) *Deledda ed altri narratori: mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cagliari, CUEC.

— (1986) «Un'intraprendente ragazza di provincia» en *La Grotta della Vipera*, XII, 36/37.

CIUSA ROMAGNA, M. (1959) *Onoranze a Grazia Deledda*, Nuoro, Società Poligrafica sarda.

CROCE, B. (1950) «Grazia Deledda» en *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, vol. VI.

DE GIOVANNI, N. (1991) *Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress.

— (2006) *Come la nube sopra il mare: vita di Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress.

DE GIOVANNI, N. (2007) *Vento di terra vento di mare: Grazia Deledda oltre l'isola*, Alghero, Nemapress.

— (2020) *Grazia Deledda. Corrispondenze giovanili*. Alghero, Nemapress.

DE MICHELIS, E. (1976) «Riassunto della Deledda» en *Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Milano, Mursia.

DESSI, G. (1971) «Grazia Deledda cent'anni dopo» en *Nuova Antologia*, 1 novembre.

DI PILLA, F. (1966) «La vita e l'opera di Grazia Deledda» en *Grazia Deledda premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, Fabbri.

DOLFI, A. (1979) «Grazia Deledda» en *Civiltà letteraria del Novecento*, Milano, Mursia.

DUBRAVEC, D. (2011) *Grazia Deledda e la «piccola avanguardia romana»*, Roma, Carocci Editore.

FADDA, M. R. (2014) *Grazia Deledda. Profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, Roma, Società Editrice Romana.

GIACOBBE, M. (1999) *Grazia Deledda introduzione alla Sardegna*, Angri, Iniziative Culturali Editrice.

GUISSO, A. (2012) *Il doppio segno della scrittura. Deledda e oltre*, Sassari, Carlo Delfino Editore.

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. (1986) *La Sardegna di Grazia Deledda*, Milano, Istituto Propaganda Libreria.

MICCINESI, M. (1975) *Grazia Deledda*, Firenze, La Nuova Italia.

MOMIGLIANO, A. (1964) *Grazia Deledda, Opere scelte*, Milano, Mondadori, voll. II.

PAPINI, G., PANCRAZI, P. (1963) «Scelta di pagine della Deledda» en *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» en *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» en *La Grotta della Vipera*, XII, 36/37.

BIBLIOGRAFÍA

- PIROMALLI, A. (1968) *Grazia Deledda*, Firenze, La Nuova Italia.
- PITTALIS, P. (1983) «Mille anni di solitudine. Società e letteratura nei romanzi di Grazia Deledda»: en *Ichnusa*, 3, dic. 1982-feb.1983, Cagliari, EDES.
- SACCHETTI, L. (1971) *Grazia Deledda, ricordi e testimonianze*, Milano - Bergamo, Minerva Italiana.
- SAPAGNO, N. (1972) Introduzione a G. Deledda, *Romanzi e Novelle*, Milano, Mondadori.
- SCANO, A. (1972) *Versi e prose giovanili di Grazia Deledda*, Milano, Virgilio.
- SPAGNOLETTI, G. (1993) «Introduzione a Grazia Deledda» en *I grandi romanzi*, Roma, Newton Compton.
- 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» en *Il Convegno*, Cagliari, 7-8, luglio.
- VIOLA, G. DOLFII, A. ROVIGATTI, F. (1987) *Grazia Deledda: biografia e romanzo*, Roma, Mursia.
- ZAMBON, P. - RENAI, P.L. (1992) «La collaborazione di Grazia Deledda al *Corriere della Sera* e le varianti delle novelle dall'edizione in quotidiano all'edizione in volume», en *Grazia Deledda nella cultura contemporanea: atti del Seminario di studi Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900*, edición de U. Collu, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura S. Satta, pp. 225-266.
- ZOJA, N. (1939) *Grazia Deledda: saggio critico*, Milano, Garzanti.

ACTAS

- 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*, edición de di A. Pellegrino, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani.
- AA.VV. (1992) *Grazia Deledda nella cultura contemporanea: atti del Seminario di studi Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900*, edición de di U. Collu, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura S. Satta.
- AA.VV. (1994) *Grazia Deledda: ritorno a Galte, Atti del convegno*, edición de di G. Zirottu, Galtelli, Amministrazione comunale.
- AA.VV. (1999) *Grazia Deledda a 70 anni dal Nobel: atti del convegno su Grazia Deledda*, Galtelli, Comune di Galtelli.
- AA.VV. (2009) *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione ricezione comparazione* edición de M. Farnetti, Pavona (Roma), Iacobelli.
- AA.VV. (2010) *Grazia Deledda e la solitudine di un segreto*, edición de Manotta, M. Morace, A. M. Nuoro, ISRE.
- AA.VV. (2010) *Dalla quercia del monte al Cedro del Libano*, edición de Pirodda, G., ISRE Edizioni- AIPSA Edizioni.

