

SCRITTORI SARDI

*A Nuoro,
la mia città, la mia forza.*

«[...] E, invero, la cerimonia ha un significato epico: poiché la bocca che morde il fegato ancora caldo di una vittima non conoscerà mai il gemito della viltà. Così, tante volte, quando ho piegato il viso sulla voragine sanguinante della vita, ho ricordato il curioso rito degli antichissimi avi [...]».

G. DELEDDA, *Ferro e fuoco*



Opera pubblicata con il contributo della Regione Autonoma della Sardegna
Assessorato della Pubblica Istruzione, Beni Culturali,
Informazione, Spettacolo e Sport

GRAZIA DELEDDA

IL RITORNO DEL FIGLIO

edizione critica a cura di
Dino Manca

SCRITTORI SARDI

coordinamento editoriale
CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

Grazia Deledda
Il ritorno del figlio

ISBN 88-8467-299-6
CUEC EDITRICE © 2005
prima edizione novembre 2005

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI
PRESIDENTE Nicola Tanda
DIRETTORE Giuseppe Marci
CONSIGLIERI Marcello Cocco, Mauro Pala, Maurizio Viridis

Via Principessa Iolanda, 68
07100 Sassari

Via Bottego, 7
09125 Cagliari

Tel. 070344042 - Fax 0703459844
www.centrostudifilologici.it
info@centrostudifilologici.it

CUEC
Cooperativa Universitaria
Editrice Cagliariitana
Via Is Mirrionis, 1
09123 Cagliari
Tel. 070271573 - Fax 070291201
www.cuec.it
info@cuec.it

Realizzazione grafica Biplano, Cagliari
Stampa Grafiche Ghiani, Monastir (Ca)

il bambino, al quale aveva
tolto il fazzoletto dalla ferita. Le
sue erano di nuovo accorse, una
con un catino d'aceto, l'altra
con delle pezze di tulle; e ben presto,
per opera di quelle sue mani
pietose, la ferita fu lavata e
fasciata di nuovo. Buona pezza
la pezza ingroppata d'aceto anche
sulle gambe ^{gonfie} ~~gonfi~~ ^{invasate} ~~invasati~~ e sulla
giacchia del bambino che aveva
arrovesciato sul suo grembo; poi
domandò un fazzoletto per avvingarlo.

Il marito raccontava, e diceva la
sua intenzione di insegnare il
bambino ai preti o al brigadiere:
e la sua voce era tranquilla,
ma d'improvviso stridette di nuovo,
irritata, per la sola ragione che
si vedevano come delle gocce d'oro
fiorire dagli occhi della moglie
~~altra faccia del bambino~~.

- Non l'ho portato subito dal
paroco perché avevo fame. Ho
fatto male, però. Malissimo! E
adesso debbono da mangiare: però
penseremo al da farsi. Voi ave-
te già cenato?

Avranno già cenato, perché egli
quando tardava a tornare solen-
nemente lo si aspettava: andò quindi
a sedersi davanti alla tavola
ancora apparecchiata, nella
stampa attigua che pareva il
refettorio di un convento tanto
era lunga e sorda, e la più
vecchia delle donne lo servì.

Le illustrazioni riproducono alcune pagine del manoscritto conservato presso la Biblioteca Universitaria di Sassari.

IL LABORATORIO DELLA NOVELLA IN GRAZIA DELEDDA:
IL PERIODO NUORESE E IL PRIMO PERIODO ROMANO

Sono ormai noti gli esordi letterari di Grazia Deledda. La scrittrice ha diciassette anni quando decide di inviare alla rivista popolare romana «L'Ultima Moda», della quale è un'affezionata lettrice, un suo breve racconto intitolato *Sangue Sardo*. Il pezzo non solo viene pubblicato, ma il direttore, Epaminonda Provaglio, chiede alla principiante altri lavori¹. Inizia così la sua carriera artistica fino al conferimento, il dieci dicembre 1927 (per il 1926), del premio Nobel da parte dell'Accademia svedese. Dal 1890, anno di pubblicazione di *Nell'Azzurro* per i tipi della Trevisini di

¹ G. DELEDDA, *Sangue sardo*, in «L'Ultima Moda», Roma, III (1-8 luglio, 1888), 88-89 [*Il primo passo. Confessioni di scrittori contemporanei*, Firenze, Nemi, 1937; *Versi e prose giovanili di Grazia Deledda*, Milano, Treves, 1938; *Versi e prose giovanili*, Milano, Virgilio, 1972; Roma, Newton Compton, 1995]. Nello stesso anno, sempre sulla rivista di Edoardo Pierino, uscirono il racconto *Remigia Helder* («L'Ultima Moda», Roma, III (19 agosto 1888), 95) e la prima parte del romanzo *Memorie di Fernanda* («L'Ultima Moda», Roma, 12 settembre 1888-2 giugno 1889). *Sangue sardo*, pubblicato in due puntate, rifletteva le letture romantiche della giovane scrittrice e i *feuilleton* allora di largo successo fra le ragazze. La struttura è fra le più tipiche. Il racconto inizia in *medias res* e l'intreccio ha come inizio la parte centrale dell'asse temporale diegetico. La fabula si sorregge su otto fondamentali microsequenze e il tempo, nella sua durata, si caratterizza per le forti accelerazioni (sostenute da sommari ed ellissi), con qualche scena e pausa descrittiva nell'abbrivo. Ela, la protagonista, ha dodici anni quando si innamora di Lorenzo, un amico del fratello. La fanciulla trascorre lunghi periodi di patimenti perché il ragazzo non la corrisponde. Dopo qualche anno, però, quando tutto sembra essere stato superato, «accade una cosa orribile». Ela scopre che Lorenzo ama Maria, sua sorella maggiore. Da quel momento inizia a covare verso l'uomo un odio smisurato che sfocerà nella sua uccisione su una riva scogliosa, lì dove anni prima, in una notte di luglio, aveva giurato vendetta.

Milano², fino alla silloge *Il Cedro del Libano* edita postuma da Garzanti nel 1939³ – oltre le numerose composizioni

² G. DELEDDA, *Nell'azzurro* [*Vita silvana* (Milano-Roma, Trevisini, 1890; 1898; 1929; in *Versi e prose giovanili*, Milano, Virgilio, 1972; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *Sulla montagna* («Il Paradiso dei Bambini», Roma, 18 ottobre-15 novembre 1888; Milano-Roma, Trevisini, 1890; 1898; 1929; in *Versi e prose giovanili*, Milano, Virgilio, 1972; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *Memorie infantili* (con il titolo *Cose infantili* anche in: «Il Paradiso dei Bambini», Roma, 14 aprile 1899; Milano-Roma, Trevisini, 1890; 1898; 1929; con il titolo *Ricordi d'infanzia* in: *Versi e prose giovanili*, Milano, Virgilio, 1972; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *Una terribile notte* («La Sardegna», Sassari, IX (21-30 ottobre 1890), 248-256; Milano-Roma, Trevisini, 1890; 1898; 1929; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *La casa paterna* (Milano-Roma, Trevisini, 1890; 1898; 1929; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996)], Milano-Roma, Trevisini, 1890 [Milano, Trevisini, 1898; 1929; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996].

³ G. DELEDDA, *Il cedro del Libano*, [*Il giuoco dei poveri* (Milano, Garzanti, 1939; *Novelle* – VI, Nuoro, Ilisso, 1996); *Cuori semplici* (Milano, Garzanti, 1939; *Novelle* – VI, Nuoro, Ilisso, 1996); *Vecchi e giovani* (Milano, Garzanti, 1939; *Novelle* – VI, Nuoro, Ilisso, 1996); *La gracchia* (*Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959); *Ferro e fuoco* (Milano, Garzanti, 1939; Nuoro, Il Maestrale, 1995; *Novelle* – VI, Nuoro, Ilisso, 1996); *Trasloco* (Milano, Garzanti, 1939; *Novelle* – VI, Nuoro, Ilisso, 1996); *Caccia all'anatra* (Milano, Garzanti, 1939; *Novelle* – VI, Nuoro, Ilisso, 1996); *Il camino* (Milano, Garzanti, 1939; *Novelle* – VI, Nuoro, Ilisso, 1996); *L'uccello d'oro* (*Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959); *L'esempio* («La Lettura», Milano, 3, marzo 1936); *Il posto* (*Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959); *Vento di marzo*; *La mia amica* (*Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959); *La stuetta di sughero*; *La melagrana* (*Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959; Nuoro, Il Maestrale, 1995); *Agosto felice*; *Nel mulino*; *La fuga di Giuseppe* (*Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959); *La lettera* (*Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959); *Ornello*; *Sotto il pino*; *Il gallo*; *Il signore della pensione* (anche in: *Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959); *Il cedro del Libano*; *Ballo in costume*; *Forze occulte*; *Le bestie parlano* («Il Fanfulla della Domenica», Roma, XXXII (25 dicembre 1910), 52; *L'angelo* («Il Corriere della Sera», Milano, 11 aprile 1936; *Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959; Nuoro, Il Maestrale, 1995); *I guardiani* (*Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959); *Via cupa* (Milano, Garzanti, 1939; *Novelle* – VI, Nuoro,

sparse pubblicate in differenti fogli, eddomadari e giornali letterari – sono venti le raccolte di novelle scritte e pubblicate; un *corpus* di oltre quattrocento testi, imprescindibile al fine di una valutazione critica complessiva della personalità e dell'opera. Eppure la novellistica pare non abbia incontrato il favore dei critici che l'hanno, per lungo tempo, incomprendibilmente trascurata o comunque relegata in ambiti di interesse marginali, concedendo solo ai romanzi una valenza estetico-letteraria degna di approfondimento e di studio⁴.

Ilisso, 1996); *Medicina popolare (Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959)], Milano, Garzanti, 1939 [*Novelle* – VI, Nuoro, Ilisso, 1996].

⁴ Renato Serra rilevò che le novelle «[...] sono di una mediocrità esasperante, con quella monotonia regionale che non arriva neanche ad avere l'evidenza superficiale e chiacchierina del bozzetto di genere». Natalino Sapegno valutò i primi racconti «[...] documenti non inutili per ricostruire la sua formazione, ma, ai fini di un giudizio sulla sua arte, possono essere trascurati senza danno». Eurialo De Michelis dedicò alla scrittrice un importante volume e definì i primi lavori «in tutto di qua dal bene e dal male» e «di bassa e variopinta popolarità o l'uno e l'altro insieme» le riviste in cui trovavano ospitalità. Emilio Cecchi fu, di quella generazione di critici, uno dei pochi che del raccontar breve ne riconsiderò il valore: «[...] a mezzo della sua produzione, come chiave di volta, la raccolta di novelle: *Chiaroscuro*. Di tale raccolta è davvero a dirsi che, in seguito, la Deledda poté riuscire in qualcosa di simile, non di superiore». Anna Dolfi definì la novellistica un «infelice genere», evidenziandone la mediocrità delle pagine se non finanche le fragilità formali di alcune raccolte. Neppure in occasione delle giornate di studio tenutesi a Nuoro nel 1971 e nel 1986 la novellistica ha sollecitato quella attenzione che forse avrebbe meritato. Solo nel 1996 esce, per i tipi dell'Ilisso di Nuoro, la riedizione in sei volumi, curata da Giovanna Cerina, delle raccolte canoniche. Si vedano a tal riguardo: R. SERRA, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a c. di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, 433; N. SAPEGNO, *Prefazione* a G. DELEDDA, *Romanzi e Novelle*, Milano, Mondadori [coll. «I Meridiani»], 1983, XI; E. DE MICHELIS, *Grazia Deledda e il Decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1938, 16; A. DOLFI, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979; A.A.V.V.,

La Deledda inizia il suo variegato e duraturo percorso di formazione a partire dal borgo, in quella temperie culturale e morale propria del villaggio e di una civiltà agro-pastorale le cui pulsioni primordiali, valori condivisi e tipi umani divengono fonte di ispirazione e oggetto inesauribile di scrittura. Durante il periodo nuorese la giovane scrittrice invia i suoi messaggi ad un mondo lontano e in parte sconosciuto. Sono sogni e fantasie, sono i primi acerbi frutti di letture d'appendice assai di moda in quei tempi, che rappresentano i ripetuti tentativi di una ragazza 'di provincia' di presentarsi ad un pubblico lontano. È l'opera di trasfigu-

Convegno nazionale di studi deleddiani, Cagliari, Fossataro, 1974; A.A.V.V., *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, voll. II, a c. di U. Collu, Nuoro, «Consorzio per la pubblica lettura 'S. Satta'», 1992. Una rilettura dell'opera fatta con l'ausilio di una strumentazione critica e filologica aggiornata e concepita dentro una rinnovata concezione della fenomenologia letteraria intesa come sistema integrato della comunicazione – che si fonda cioè non solo sulla produzione ma anche sulla circolazione e ricezione del testo in contesti culturali e situazionali connotati dal policentrismo e dal plurilinguismo – potrebbe consentire di riscoprire sotto altra luce quell'universo semantico e antropologico che sottende il messaggio deleddiano. Un'analisi sistematica che, pena la sua stessa ragion d'essere, dovrà essere funzionale alla comprensione profonda dell'opera e dell'ambiente in cui essa si è generata e da cui ha attinto la scrittrice nuorese; nuove indagini, dunque, incentrate su una personalità singolare, la cui esperienza ha avuto implicazioni molteplici ed ha fornito un contributo importante agli studi sulle problematiche della cultura sarda che in questi ultimi anni hanno assunto una particolare rilevanza. Si tratta perciò sempre più «di ridefinire l'identità stessa della letteratura italiana e si è giunti alla conclusione che è più corretto accedere ad un modello storiografico che decide per la letteratura degli italiani. L'operazione desantiziana dunque, che muoveva da un presupposto teorico unificante che non ammetteva le differenze e che tendeva a non apprezzare la ricchezza, la complessità e le diversità delle varie letterature regionali, oggi non è più proponibile. Si va affermando invece un orientamento critico che nell'ottica della microstoria tende a superare e a modificare la tradizionale prospettiva centralista» (N. TANDA, *Un'Odissea de rimas nobas. Verso la letteratura degli italiani*, Cagliari, Cucc, 2003, 51-2).

razione in finzione letteraria di un universo peculiare e complesso, di una terra ancora incontaminata che, dentro i suoi monti-protezione, è garanzia di continuità ma, in una certa fase, anche limite, impedimento. Quei primi voli incerti divengono il tentativo di oltrepassare la *finestrallimine* e proiettarsi nel mondo. L'apprendistato letterario inizia, dunque, da presto, da quando stringe rapporti di collaborazione con le tante riviste di consumo che in quel periodo proliferano ovunque, in Sardegna e fuori⁵. Lettrice

⁵ Quantunque in modo lento e difficoltoso, la scuola si dimostrò fattore rilevante nell'opera di ampliamento dei ceti intellettuali e del pubblico dei lettori. Accanto ad essa risultati niente affatto trascurabili determinarono i sistemi informativi. Il forte incremento della stampa e il proliferare di riviste regionali e nazionali (letterarie, storico-politiche, artistiche, scientifiche) suscitarono a Nuoro e in Sardegna fervore e dibattito. Oltre che straordinarie palestre letterarie, i giornali furono, non meno delle intense relazioni epistolari (nei primi anni si ricordano, tra le altre, quelle con Stanis Manca e con Angelo De Gubernatis), fondamentali canali comunicativi in grado di catapultare all'interno di un più ampio e fecondo reticolo di interscambi. Essi divennero gradatamente le fonti principali di vicende, fatti e opinioni d'oltremare: «[...] Figurati tu una ragazza che rimane mesi interi senza uscire di casa; settimane e settimane senza parlare ad anima che non sia della famiglia; rinchiusa in una casa gaia e tranquilla sì, ma nella cui via non passa nessuno, il cui orizzonte è chiuso da tristi montagne: una fanciulla che non ama, non soffre, non ha pensieri per l'avvenire, non sogni né buoni né cattivi, non amiche, non passatempi, nulla infine, nulla, e dimmi come può essa fare a non annoiarsi. I libri...i giornali...il lavoro...la famiglia! I libri e i giornali sono i miei amici e guai a me senza di loro» (Lettera di Grazia Deledda a Epaminonda Provaglio, Nuoro, 23 febbraio 1892; la lettera si trova pubblicata in: M. CIUSA ROMAGNA (a c. di), *Grazia Deledda*, Cagliari, Poligrafica Sarda, 1959, 39). Pur nella carenza cronica di istituti associativi, di biblioteche, di canali distributivi, non pochi intellettuali riuscirono ad instaurare rapporti con editori della penisola, grazie al sistema della distribuzione personale. La seconda metà dell'Ottocento vide fiorire un gran numero di periodici. Se fino al 1848 solo ventisei erano le testate sarde, dal 1857 al 1900, su una popolazione di settecentomila abitanti, ne comparvero oltre cento. Nel 1876 uscì a Cagliari il giornale «La Far-

vorace e recettiva colma i limiti del suo autodidattismo formandosi sulle opere della migliore letteratura italiana ed europea. Il matrimonio apre la fase continentale, per certi versi inedita e non solo dal punto di vista letterario. Si può dire che essa inizi all'insegna della città-simbolo, Roma, sogno ambito e meta irrinunciabile. Qui approda l'undici aprile del 1900. Il suo orizzonte si allarga, quasi di colpo. Gli anni romani, durante i quali ricerca, trovandoli, *input* e sollecitazioni molteplici, sperimentando soluzioni estetiche differenti e aggiornando modalità espressive e linguaggi, indiscutibilmente segnano un punto di svolta nella sua maturazione artistica e antropologica⁶. Entra in contatto

falla» di Angelo Sommaruga, primo impegnativo esperimento per dare alla cultura isolana una dimensione non più regionale, ma italiana. Prima di «La Farfalla» altre riviste avevano cercato di operare come punti di raccolta degli intellettuali isolani. Si ricordano, «La Meteora» (1878-79), «Stella di Sardegna» di Enrico Costa, «Gioventù Sarda» (1876-77), «Vita di pensiero» (1878-79), «Vita Sarda» (1891-93) di Antonio Scano, e «Terra di Nuraghi» di Luigi Falchi. Dal 1888 al 1919, anno di pubblicazione della novella *Il ritorno del figlio*, la Deledda scrisse nelle seguenti riviste: «L'Ultima Moda» (Roma), «Il Paradiso dei Bambini» (Roma), «La Sardegna» (Sassari), «L'illustrazione per tutti» (Roma), «Vita Sarda» (Cagliari), «La Tribuna Illustrata» (Roma), «L'Avvenire di Sardegna» (Cagliari), «Boccaccio» (Firenze), «Vita Moderna» (Milano), «Natura e Arte» (Milano), «Il Fanfulla della domenica» (Roma), «Roma Letteraria» (Roma), «Sardegna Artistica» (Sassari), «La Donna Sarda» (Cagliari), «Nella terra dei Nuraghes», «La Donna di Casa» (Roma), «La Piccola Antologia» (Roma), «Rivista per le Signorine» (Milano), «La Ricreazione», (Roma), «La Vita Italiana» (Roma), «Il Corriere della Domenica» (Roma), «La Piccola Rivista» (Cagliari), «La Donna Sarda» (Cagliari), «La Rassegna Nazionale» (Roma), «La Riviera Ligure» (Oneglia), «La Lettura» (Milano), «Sardegna Letteraria e Artistica» (Cagliari), «Il Secolo XX» (Milano), «La Gazzetta del Popolo» (Torino), «Varietas» (Milano), «Il Ventesimo» (Genova), «L'Unione Sarda», (Cagliari), «Il Convegno», (Cagliari), «Sardegna Giovane» (Sassari), «Ichnusa» (Sassari), «L'Eroica» (La Spezia), «La Grande Illustrazione» (Pescara), «Il Giornale d'Italia» (Roma), «La Domenica Illustrata» (Milano).

⁶ L'affinarsi del suo linguaggio «[...] più che nella direzione sensuale e

con i cenacoli di intellettuali e artisti più famosi e stimolanti della capitale. Alla sua formazione etica ed estetica, spirituale, intellettuale e umana, concorrono da un lato la solida cultura delle origini (agro-pastorale, sardofona, orale)⁷, dall'altro la cultura di inappartenenza (urbana, ita-

impressionistica della dilagante prosa d'arte, dipende dalla possibilità che l'analisi della percezione offre in quel momento soprattutto ad artisti e pittori. Espressionisti, futuristi e surrealisti, sono in ogni caso, dalla Secessione in poi, gli unici teorici in questo senso. Seguendo la loro lezione estetica la Deledda persegue una forma di narrazione che, pur attraversando il versante sensuoso e malinconico del linguaggio dannunziano e crepuscolare, si prosciuga di ogni residuo di esaltazione lirica e di enfasi, per approdare ad una visione tutta nuova della natura e del soggetto. La struttura della sua comunicazione narrativa si rinnova e diviene originale. Ha sul lettore una straordinaria presa perché produce un flusso di emozioni primitive e intense. È funzionale ad una visione del mondo destrutturata dagli schemi percettivi tradizionali e rinnovata dalle ricerche sull'arte dei primitivi propria della Secessione e dall'elaborazione di un *universo* di segni diversamente orientato. La visione antropologica e linguistica del mondo muta e non poggia sull'asse eurocentrico tradizionale» (N. TANDA, *Dal mito dell'isola all'isola del mito. Deledda e dintorni*, Roma, Bulzoni, 1992, 49-50).

⁷ «[...] il porco, rovesciato in terra, impotente a muoversi, sente il pericolo e urla; ma l'uomo gli affonda il ferro nel punto preciso del cuore, e non una stilla di sangue accompagna l'agonia della vittima. Poi arde il rogo, in mezzo al cortile, e i due uomini vi dondolano su, come in un giuoco di giganti, l'animale morto; arde il suo pelame irto ancora di dolore, e il fumo appesta i dintorni, richiamando sulla cresta del muro del cortile le faccette diaboliche di tutti i monelli della contrada. Una cena quasi dantesca si svolge adesso intorno alla vittima, che viene rapidamente raschiata del pelame abbrustolito, poi spaccata dalla gola all'inguine: sgorgano le viscere fumanti, che vengono versate in un lacre, il grande recipiente di legno che serve anche per l'innocente manipolazione del pane; viene scolato il sangue; un solo viscere è lasciato per ultimo, nella voragine ardente del grande ventre vuotato: è il fegato [...] E c'è, sì, chi lo morde: una delle signorine la prima; l'esempio è imitato; le preghiere le urla dei ragazzi perché sia permesso anche a loro il rito sembrano quelle di figli di guerrieri. E, invero, la cerimonia ha un significato epico: poiché la bocca che morde il fegato ancora caldo di una vittima

liana, scritta). Queste due componenti preparano il terreno – non senza difficoltà, interferenze e contraddizioni – per le opere più mature, soprattutto dopo la lenta evoluzione che si compie a Roma nel vivace ambiente di casa Cena⁸.

La prima raccolta di novelle è *Nell'azzurro*, un volumetto destinato a un pubblico giovane, insignificante per la banalità dei temi e la semplicità dei procedimenti scritturali, ma utile «per sorprendere i primi passi, le fantasticherie e i sogni della scrittrice esordiente»⁹. Seguono, nella prima fase, numerosi altri esercizi letterari pubblicati su rivista o raccolti in volume¹⁰. Le trame di questi componimenti generalmente rispondevano alle esigenze del racconto d'appendice che doveva colpire l'immaginazione dei lettori con intrighi, amori, fughe, agguati, travestimenti e con l'agnizione, il riconoscimento finale che scioglie tutti i nodi dell'intreccio¹¹. Si trattava di una narrativa di largo consumo la

non conoscerà mai il gemito della viltà. Così, tante volte, quando ho piegato il viso sulla voragine sanguinante della vita, ho ricordato il curioso rito degli antichissimi avi [...]» [G. DELEDDA, *Ferro e fuoco* (in: *Il cedro del Libano*, Milano, Garzanti, 1939; Nuoro, Il Maestrale, 1995), in *Novelle*–VI, Nuoro, Ilisso, 1996, 157-8].

⁸ A Roma Angelo De Gubernatis la presenta ai suoi amici e la introduce nell'ambiente letterario romano. Nella capitale inizia la collaborazione alle riviste di maggior prestigio, in particolare a «La Nuova Antologia», della quale è redattore Giovanni Cena. Gli amici della scrittrice costituiscono la punta avanzata della cultura romana di quegli anni; si tratta dei poeti e degli scrittori simbolisti e dei pittori e degli artisti della Secessione: Celli, Marcucci, Aleramo, Prini, Cambellotti, Severini, Boccioni, Balla, Corazzini, Moretti. La formazione antropologica ed estetica della Deledda si compie e si consolida frequentando questi gruppi.

⁹ G. CERINA, *Prefazione* a G. DELEDDA, *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996, 8.

¹⁰ Le novelle scritte e pubblicate sino al 1919 anno di pubblicazione de *Il ritorno del figlio* sono riportate in bibliografia.

¹¹ Di taglio feuilletonistico è la novella *Il bambino smarrito*. La trama, sentimentale e di destino, è segnata dall'evoluzione degli avvenimenti che coinvolgono il personaggio protagonista, il quale, dopo una serie di circostanze incombenti e fatali, recede dalle sue iniziali sofferte decisioni

cui destinazione a un pubblico ampio, eterogeneo e composito, non poteva non avere implicazioni sulle modalità stesse di costruzione degli intrighi. Perciò gli autori tendevano ad impossessarsi di particolari tecniche narrative pensate per catturare e mantenere viva l'attenzione del destinatario con scene di intensa pateticità e di forte impatto emotivo¹².

Non sempre nella prima fase del suo artigianato letterario, segnato da un acerbo sperimentalismo, la scrittrice raggiunge risultati convincenti. Non mancano, infatti, fragilità formali e ingenuità contenutistiche, figlie naturali del suo demone e del suo sbrigliato autodidattismo. Ciononostante è pur vero che le continue letture di opere di autori italiani e stranieri, il caparbio e indefesso tirocinio narrativo (*'nulla dies sine linea'*), l'affinamento estetico e stilistico e il continuo aggiornamento di modalità tecnico-compositive,

modificando atteggiamento e attitudini comportamentali. A tal riguardo si veda: G. DELEDDA, *Il bambino smarrito* [«La Piccola Rivista», Cagliari, I (11 dicembre 1899), 23-24, con il titolo *L'ostacolo*], in *La regina delle tenebre* [Torino, Origlia, 1892; Milano, Giacomo Agnelli, 1902], in *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996, 31-45.

¹² La prima novella della raccolta *Nell'azzurro*, dal titolo *Vita Silvana*, inizia, ad esempio, una volta che gli avvenimenti che costituiscono una parte della fabula hanno già avuto inizio. Dopo quattordici microsequenze – incentrate sul mistero dell'identità di una bambina smarrita, Cicytella (dal sardo Cicita, diminutivo di Francesca) – inizia il recupero regressivo completo gestito esclusivamente dal narratore onnisciente fino alle ultime due unità funzionali che riportano all'adesso narrativo. *Vita Silvana* è una novella d'intrigo, proprio perché, come le novelle classiche ruota su un fatto o un personaggio (Cicytella e il suo rapimento) e perché si caratterizza per la sua struttura d'intreccio. Il racconto prende spunto dalla descrizione di un particolare tipo umano che è la causa, diretta e indiretta, che muove il racconto. Prevale il discorso narrativizzato e il racconto non focalizzato, nonostante, anche per ragioni di *suspense*, si trovi qualche esempio di parallissi e di focalizzazione interna variabile. A tal riguardo si veda: G. DELEDDA, *Vita Silvana*, in *Nell'azzurro*, *Novelle* – I..., 29-64.

la conducono gradatamente, già a partire dalle prime raccolte, a livelli di maturità artistica sempre più incoraggianti e lusinghieri fino a sillogi di significativa valenza estetico-letteraria come *La casa del poeta*, *Il dono di Natale* e *La vigna sul mare*¹³.

La fabula-tipo della novella di intrigo si struttura secondo un modello prevalentemente triadico. La situazione iniziale è in stato d'equilibrio sino a quando non interviene un fattore nuovo (complicazione) che la altera profondamente. Dopo varie peripezie la complicazione è rimossa e si torna all'equilibrio iniziale¹⁴. Si tratta ovviamente, soprattutto nella prima produzione, di modelli semplici. Quanto più forti sono i contrasti tra i personaggi tanto più cresce la tensione che, a sua volta, si evolve nel corso del racconto, fino a raggiungere un massimo (*spannung*) che cade di solito poco prima dello scioglimento. Cosicché i due modelli aristotelici (diadico e triadico) possono anche essere unificati

¹³ G. DELEDDA, *La casa del poeta*, Milano, Treves, 1930 [Milano, Mondadori, 1956; *Romanzi e novelle* – V, Milano, Mondadori, 1969; *Novelle* – V, Nuoro, Ilisso, 1996]; *Il dono di Natale*, Milano, Treves, 1930 [Milano, Mondadori, 1956; *Novelle* – V, Nuoro, Ilisso, 1996]; *La vigna sul mare*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Truminelli, 1932 [*Romanzi e novelle* – III, Milano, Mondadori, 1959; *Novelle* – V, Nuoro, Ilisso, 1996].

¹⁴ La struttura tematica di *Vita Silvana*, per rimanere nell'esempio, si articola in tre fondamentali unità di contenuto narrativo. Uno *spunto d'avvio* (rappresentazione di un evento) con progetto (rapimento di Luisina) – che altera la situazione di partenza (amore e matrimonio di Giacomo e Fosca) –, uno *sviluppo*, che consiste nel racconto delle conseguenze e degli eventi successivi a ciò che ha mosso l'azione e delle operazioni compiute da uno o più personaggi (Bastiano, Azzo, Giacomo), per favorire la realizzazione di un obiettivo (ritrovamento e scoperta dell'identità di Cicytella o Luisina), una *conclusione*, consistente nel raggiungimento di una nuova forma di equilibrio e nel ristabilimento della situazione iniziale.

nel triangolo dialettico: esordio (tesi), *spannung* (antitesi), scioglimento (sintesi)¹⁵.

¹⁵ Architettura diegetica a struttura triadica troviamo, ad esempio, nella novella *Le due giustizie*. Incentrata sulle disgrazie del protagonista debole e inesperto che si riscatta alla fine di una serie di disavventure, l'impalcatura tematica si sorregge sui motivi tipici della narrativa deleddiana quali quelli della giustizia (umana e divina), dell'infrazione (o presunta tale), dell'espiazione e della redenzione. Il personaggio, indissolubilmente legato all'universo antropologico a cui appartiene, è il centro focale della storia. La sfera pragmatica in cui è coinvolto e il processo evolutivo di cui è suscettibile in quanto vittima delle circostanze, costituiscono il filo rosso che tiene l'intera vicenda. Quirico Oroveru, soprannominato Barabba, «da una volta che aveva rappresentato questo personaggio in una sacra rappresentazione», è un taglialegna abusivo e analfabeta, «più povero degli stessi mendicanti», che un giorno trova sotto un cespuglio il portafogli di Saturnino Solitta, il più ricco del paese, assassinato poco tempo prima mentre rientrava da Cagliari, lì dove era stato per affari. Il buon uomo confida tutto all'amico il quale incautamente lo convince a riscuotere i soldi di uno degli assegni ritrovati. Il destino cinico e baro vuole, però, che in una bottega di Nuoro Barabba venga scoperto e arrestato con l'infamante accusa di omicidio. Illuso «che bastasse dir la verità per essere creduto» e tradito dall'amico che non testimonia a suo favore, il credulone viene così condannato ai lavori forzati a vita. Tradotto nelle patrie galere (la lontananza del luogo – *tòpos* deleddiano – è prova di redenzione e di espiazione) e resosi amaramente conto di essere vittima dell'ingiustizia degli uomini, il malfatato invoca la giustizia divina. Le due giustizie, appunto. Dopo molti anni di reclusione ecco accadere l'inimmaginabile. Barabba stringe amicizia con un vecchio galeotto di nome Pretu il quale, fra le tante cose, gli parla di un tesoro nascosto. Nel mentre il vero assassino di Solitta, vinto dal rimorso, confessa la sua colpevolezza e Oroveru è finalmente libero. Al momento della partenza Pretu gli rivela il luogo in cui è nascosto il tesoro e dopo qualche tempo, in un boschetto di pioppi e durante una notte di stelle, Zio Barabba «s'inginocchiò e cominciò a zappare pauroso, in quell'infinito silenzio solitario, dell'unico rumore ch'egli stesso produceva. La terra umida, nera, odorosa, veniva fuori, riversandosi sulle ginocchia del vecchio che si curvava sempre più. Alla fine la piccola zappa fece un suono metallico, incontrando un corpo duro. Zio Barabba sprofondò il braccio, toccò l'ansa della brocca, poi continuò a scavare con ardore selvaggio, e dopo un poco la brocca fu fuori. Egli la scosse. *Drin, drin, drin*, fecero dentro,

Il lavoro di estrapolazione della fabula consente di acclarare altri aspetti, alcuni da essa indipendenti, altri invece ad essa connessi. Nell'ambito delle istituzioni narrative, per quanto concerne le fonti di emittenza prevale il tipo di narratore onnisciente, extradiegetico ed eterodiegetico, che non di rado stabilisce un rapporto di complicità col narratario. Le sue due principali funzioni, oltre la narrativa (che si rapporta al cardine proairetico o delle azioni) sono l'etico-ideologica e la comunicativa (o fatica, propria del narratore conversatore di tradizione orale). È la voce narrante che preferibilmente regola il flusso prospettico alternando l'onniscienza del racconto classico al racconto a focalizzazione interna fissa, soprattutto quando adotta il punto di vista del personaggio e dice solo ciò che questi può sapere e vedere. La pellicola comunicazionale e segnica di alcune novelle, soprattutto del periodo romano, si caratterizza per il sapiente intreccio a livelli diversi dei differenti codici culturali e strutturali (cronotopici, proairetici, semico-simbolici) con esiti estetico-compositivi apprezzabili. In non pochi racconti dell'età più matura, ad esempio, la prosa si articola in

le monete. Allora egli si segnò, e col viso sollevato al cielo ringraziò la misericordia divina. Sembrava un vecchio selvaggio in adorazione della luna». L'ordine di successione degli avvenimenti della storia, così come sommariamente vengono qui riportati, non differiscono dall'ordine di disposizione che gli stessi hanno nel discorso narrativo. Peraltro la durata temporale del racconto è intervallata da frequenti accelerazioni ellittiche (esplicite e implicite) che concorrono a scandire a loro volta le diverse sequenze narrative, qui intese come unità di contenuto diegetico. La voce narrante, esterna alla storia, regola il flusso prospettico alternando l'angolo di visuale illimitato tipico dell'onniscienza classica a focalizzazione zero alla narrazione a focalizzazione interna fissa. Significativo ci sembra il riscontro, tutto narrativo, della vicinanza morale, intellettuale ed emotiva del narratore (e/o autore implicito?) al protagonista, vittima di angherie e soprusi. Personaggio che egli compatisce ed assolve. A tal riguardo si veda: G. DELEDDA, *Le due giustizie*, in *La regina delle tenebre, Novelle* – II..., 46-58.

sequenze brevi, ben calibrate, godibili, con pause descrittive magistralmente incastonate nella intelaiatura diegetica di fondo, compresenti o alternative alle unità discorsive e d'azione, con sommari, scene e soluzioni ellittiche sapientemente dosate e orientate – grazie agli effetti di rallentamento, arresto e accelerazione – a cadenzare il ritmo e la velocità temporale dell'avventura.

Nella lievitazione della scrittura deleddiana sono chiaramente percepibili le suggestioni e le influenze derivanti da un'intertestualità ampia e stratificata che, a partire dal sistema segnico e culturale nuorese, è tutta volta ad estendere sempre più il respiro narrativo della scrittrice e ad accrescere, aumentando e affinando la sua estrosa versatilità, le molteplici possibilità di opzione stilistica. La significativa compresenza di differenti tipologie formali e di strutture superficiali di genere, che si avvalgono per esistere di altrettanta varietà di soluzioni tecnico-espressive e linguistiche, fa della produzione novellistica un vero esempio di sostrato magmatico letterario ricco di istanze genetiche profonde. Dentro tale palestra compositiva – segnata, come detto, dalla ricerca e dallo sperimentalismo – si trovano, ad esempio, i racconti attinti dal ricco serbatoio della tradizione orale sarda (*sos contos*), le atmosfere da racconto gotico, i modelli propri della novella d'avventure, d'ambiente – in cui gli esistenti sono strettamente legati all'universo antropologico a cui appartengono, rimanendone quasi condizionati nel comportamento e nelle scelte essenziali – della novella satirica e fantastica, di quella a sorpresa o di *suspense*.

In questa ampia gamma di soluzioni narrative, la scrittrice si cimenta con possibilità combinatorie diverse, per ricreare architetture e tessiture sempre nuove capaci di avvicinare e legare a sé il lettore: dalle impalcature diegetiche tipiche del racconto nel racconto (con cornice)¹⁶, al doppio

¹⁶ Novella attinta dal serbatoio della tradizione orale sarda e che si strut-

racconto con doppia fonte di emittenza narrativa, all'intreccio a incastro – con struttura temporale complessa, puntellata di anacronie e distorsioni temporali – oppure concentrico, circolare, a spirale, sino alla linearità fabulistica propria della novella-fiaba.

In altri componimenti ci si trova, invece, dinanzi a una non trascurabile caratterizzazione dell'orientamento e a una spiccata valorizzazione del breve episodio, della scena minore e del bozzetto descrittivo; sequenze queste che, non trovando posto nello schema compositivo della fabula, a volte alterano oltremodo l'equilibrio cronotopico fino quasi al parossismo e alla deflagrazione dell'intrigo, fondando su ciò gran parte della loro attrattiva.

Un esempio di doppio racconto con doppia fonte di emittenza narrativa è la novella d'intreccio *Di notte*, la prima della raccolta *Racconti sardi*¹⁷. Scritta nel 1892 e pub-

tura secondo le modalità del racconto nel racconto con una sorta di breve cornice iniziale (anche se in un caso si tratta di una leggenda narrativizzata dal narratore di primo grado) è *La dama bianca*. Il primo narratore, rappresentato e testimone, interrompe il fluire della diegesi principale (funzionale solo a introdurre le narrazioni che seguiranno) per innestarvi o fagocitarvi, quasi a mo' di *matrioska*, altre microstorie che si muovono su piani temporali differenti e che della storia principale ne costituiscono il paradigma. In un caso su due il passaggio dal primo al secondo racconto avviene in forma trasposta, senza sintagmi di legame, nel senso che la fonte di emittenza rimane comunque quella del narratore di primo grado, il quale, pur non rinunciando alla funzione testimoniale e di regia, trasferisce con intento mimetico al primo destinatario una storia appresa da altra fonte (un vecchio capo famiglia di nome Salvatore). Alle voci narrative che si intersecano (extradiegetiche ed intradiegetiche con testimoni indiretti o implicati nelle vicende), specularmente corrispondono altrettante figure del narratorio (un destinatario sempre rappresentato e uditor che rimanda ad un narratore orale). A tal riguardo si veda: G. DELEDDA, *La dama bianca* [«Il Fanfulla della Domenica», Roma, 29 gennaio 1893; *Racconti sardi*, Sassari, Dessy, 1894; Firenze, Quattrini, 1913], in *Racconti sardi, Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996, 154-63.

¹⁷ Raccolta che inaugura la rassegna delle novelle a tematica sarda: G.

blicata su «Natura ed Arte» con il titolo *Gabina*, dal suo testo fu tratto nel 1921 il dramma pastorale *La grazia* (con Claudio Guastalla e le musiche di Vincenzo Michetti) e nel 1929, per la regia di Aldo De Benedetti, un'opera filmica. La fanciulla Gabina, durante una notte di tempesta, diviene suo malgrado e all'insaputa di tutti spettatrice, in una *domo* barbaricina rischiarata di luci caravaggesche, di una sorta di processo rusticano. Un processo intentato dalla famiglia della madre, Simona, contro il padre naturale reo di aver dieci anni prima abbandonato la sua donna. Gabina, Simona e il padre naturale Elias sono la causa, diretta e indiretta, che muove il racconto; la prima in quanto figlia della colpa, la seconda perché vittima del tradimento e dell'abbandono e il terzo in quanto responsabile del danno e

DELEDDA, *Racconti sardi* [*Di notte* («Natura ed Arte», Milano, 1 settembre 1892, con il titolo *Gabina*; *Racconti sardi*, Sassari, Dessy, 1894; Firenze, Quattrini, 1913; *Versi e prose giovanili*, Milano, Virgilio, 1972; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *Il mago* («La Tribuna Illustrata», Roma, 28 giugno 1891; *Racconti sardi*, Sassari, Dessy, 1894; «Sardinia di Capo d'Anno», II, 1, suppl. al n. 8; «La Riviera Ligure», II serie (1906), 86, Genova; Firenze, Quattrini, 1913; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *Ancora magie* (*Racconti sardi*, Sassari, Dessy, 1894; Firenze, Quattrini, 1913; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *Romanzo minimo* («Boccaccio», Firenze, 31 luglio-1 agosto, 1892; «L'Ultima Moda», Roma, 25 settembre-2 ottobre, 1892; *Racconti sardi*, Sassari, Dessy, 1894; Firenze, Quattrini, 1913; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *La dama bianca* («Il Fanfulla della Domenica», Roma, 29 gennaio 1893; *Racconti sardi*, Sassari, Dessy, 1894; Firenze, Quattrini, 1913; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *In sartu* (*Nel salto*) («Roma Letteraria», Roma, 5 luglio 1893; *Racconti sardi*, Sassari, Dessy, 1894; Firenze, Quattrini, 1913; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *Il padre* («Sardegna Artistica», Sassari, 10, 17 settembre 1893; *Racconti sardi*, Sassari, Dessy, 1894; *La regina delle tenebre*, Milano, Agnelli, 1902, con il titolo *I primi baci*; Firenze, Quattrini, 1913; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996); *Macchiette* («Vita Moderna», Milano, 7 agosto 1892; *Racconti sardi*, Sassari, Dessy, 1894; Firenze, Quattrini, 1913; *Versi e prose giovanili*, Milano, Virgilio, 1972; *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996)] Sassari, Dessy, 1894 [*Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996].

artefice della propria infelicità. La narrazione, dopo una serie di eventi, di rivelazioni e di complicazioni, perviene ad una forma di equilibrio sciogliendosi con un evento tanto inatteso quanto provvidenziale. L'‘imputato’, infatti, dopo essere stato condannato a morte dalla famiglia ‘disonorata’, viene alla fine graziato e liberato. La durata prevede un *incipit* con effetto di rallentamento proprio dei racconti analitici, seguito da una parte scenica nella quale viene rappresentato – con tinte forti, chiaroscurali e mimetiche – il serato dialogo fra i sei personaggi di questa tetra tragedia rusticana (Simona, Elias, Simone, Tanu, Pietro, zio Tottoi). A un certo punto s'innesta il racconto secondo (vero e proprio racconto nel racconto) la cui esplicazione si dà secondo la modalità del processo rimemorativo, ossia attraverso il recupero regressivo attuato dal personaggio autodiegetico (Elias) che diventa narratore di secondo grado. Una sorta di racconto-sommario sostenuto da un buon ritmo narrativo, fatto di accelerazioni, rallentamenti scenici e rapide pause descrittive¹⁸.

*Sulla montagna*¹⁹ è, invece, un esempio di bozzetto idillico dai tratti arcadici e dai tocchi rapidi e vivaci, dove tutto si addentella chiassoso entro un quadro di incontaminata bellezza: la montagna, i suoi boschi, i sentieri tortuosi, i profumi, le aperture di orizzonte. La descrizione è pittorica, a tratti oleografica, manierata e convenzionale, a tratti imbevuta di un lirismo suggestivo e ridente. La percezione

¹⁸ L'evocazione a posteriori si rileva sia quando Elias racconta al suo ristretto uditorio come e perché abbia abbandonato Simona, sia attraverso il confronto dialogico con gli altri personaggi che interloquiscono con lui entrando nel processo comunicativo. L'analessi è, quindi, esterna e omodiegetica, basata sulla stessa linea contenutistica del racconto primo, e completiva nel senso che colma un'omissione provvisoria che il lettore apprende solo dal racconto di Elias. La chiusa, ovvero sia il ritorno al racconto primo, è tutta scenica.

¹⁹ G. DELEDDA, *Sulla montagna*, in *Novelle – I...*, 65-9.

è totale (visiva, uditiva, olfattiva) e totalizzante. Come avviene per altre novelle il lettore sembra assistere alla contemplazione tardoromantica di un microcosmo carico di emozioni e suggestioni incantatorie con processi di antropomorfizzazione degli elementi naturali. Il paesaggio si dispiega nella sua molteplicità di forme e di colori; forme colte nella loro simultaneità, proposte in rassegna attraverso un unico punto ottico e prospettico. Verrebbe quasi da parlare, in questa prima produzione, di *descriptio* a prevalente funzione ricognitiva ed esornativa, se non fosse che l'orientamento vettoriale e il linguaggio spaziale non stabiliscano altresì dei percorsi di senso, quasi simbolici²⁰:

[...] Ad est, prima di ricominciare il bosco, vi è ancora un campo di pietre aride, un pozzo, una capanna rovinata e massi, sempre massi di granito; poi, in fondo, all'ultimo limite dell'orizzonte, quasi velata dall'immensa lontananza, una linea pura, disegnata sul confine dei cielo; una linea che azzurreggia mollemente col colore glauco senza riflessi. È il Mediterraneo!²¹

Racconto articolato e complesso per struttura tematica e sviluppo narrativo è, inoltre, *La giumenta nera*²². La novella, farragginosa per le tortuose modalità compositive dell'intreccio – infarcito oltremisura di motivi liberi, svincolati dalla storia (come le digressioni e le descrizioni circostanziali e complete che sospendono il corso del tempo e dilatano, sminuzzandolo, il racconto nello spazio) – presenta tuttavia, e quasi per le stesse ragioni, non pochi elementi d'indubbio

²⁰ Il Mediterraneo come frontiera, come confine desiderato e anelato (verso est, verso Roma?). Un orientamento orizzontale di sogno e di speranza si distingue da uno verticale, di viaggio e di espiazione. Tutto il bozzetto è inoltre attraversato da alcuni temi archetipici, connessi con gli elementi cosmici primordiali (aria, acqua, terra, fuoco).

²¹ G. DELEDDA, *Sulla montagna*, in *Novelle – I...*, 66-7.

²² G. DELEDDA, *La giumenta nera*, in *Novelle – II...*, 59-92.

interesse. Bellia e Ghisparru, servi di Antonio Dalvy, ricco e stimato mercante di giumente e puledri, un giorno incontrano il vecchio Giovanni Battista, «figlio di Dio e di S. Antonio»²³, custode di una chiesa campestre fatta edificare in onore al Santo suo omonimo da una dama liberata dai demoni. Appreso dal vecchio che egli è proprietario di una giumenta nera ricevuta in regalo un anno prima da un ricco signore – «che è sardo, ma vive in terraferma anzi fuori del regno (forse era il Marchese di Mores)»²⁴ – e che, volendo, essa può essere acquistata, i due servi rientrano nel vicino villaggio e informano il padrone. L'indomani, una volta definito il negozio, Giovanni Battista con un pretesto si apparta con Antonio Dalvy e gli chiede di cambiargli con del denaro nuovo una somma di biglietti vecchi:

[...] Alla fine furono tutti all'ordine. Antonio Dalvy partì per il primo, col suo ombrello verde aperto – poi s'avviarono i servi, a piedi, tirandosi dietro la giumenta nera picchiettata di bianco. La povera bestia si ribellava alquanto, gettava la testa all'indietro, scuoteva la coda: pareva sentisse la fine della sua libertà. E zio Juanne Battista rimase solo, all'ombra del portone, davanti al grande paesaggio verde, fiorito e solitario.²⁵

A questo punto la *dispositio* sintattico-narrativa si complica un po' nel senso che il paradigma delle unità funzionali (unità fin lì sgranate generalmente secondo un ordine logico-cronologico) subisce una soluzione di continuità temporale di tipo ellittico che determina una falla diegetica con effetto di sospensione, perfino intrigante ai fini del racconto-enigma se non fosse però che l'anacronia, nell'assetto

²³ Così erano chiamati a Nuoro i figli nati da unione illegittima (G. DELEDDA, *La giumenta nera*, in *Novelle - II...*, 62).

²⁴ G. DELEDDA, *La giumenta nera*, in *Novelle...*, 63.

²⁵ G. DELEDDA, *La giumenta nera*, in *Novelle...*, 67.

generale del racconto, polverizzi oltremodo l'azione complicante relegandola in sede di epilogo e risoluzione. Essa infatti riemerge dall'oblio narrativo solo alla fine dell'intreccio attraverso un recupero regressivo di tipo dialogico che satura l'omissione e ricostruisce i tasselli della vicenda. La storia, quindi, a un certo punto sembra deflagrare e perdersi nei mille rivoli delle unità di contenuto descrittivo autonome, non essenziali ai fini della fabula.

Alla luce della più volte ribadita organicità dell'opera letteraria, secondo cui i caratteri formali in stretta connessione con i piani di contenuto costruiscono il senso globale del testo e ne determinano la sua identità semantica, va da sé che la palestra compositiva non poteva, nella vasta gamma di soluzioni poste in essere nel telaio narrativo dalla scrittrice sarda, non comprendere anche l'aspetto dell'orditura tematica: dalla trama di destino a quella di personaggio e di pensiero, dalla trama d'azione, propria del racconto d'enigma, strutturato attorno a un mistero e al suo disvelamento, alla trama melodrammatica e sentimentale, dalla trama di prova a quella di maturazione o di degenerazione.

Un racconto di avventura e prova insieme, il cui titolo rinvia a una novella di Cechov è, ad esempio, *Una terribile notte*²⁶. La trama è d'azione in quanto si struttura attorno a una serie di difficoltà e di imprevisti da superare, mentre

²⁶ G. DELEDDA, *Una terribile notte*, in *Nell'Azzurro, Novelle – I*, Nuoro, Ilisso, 1996, 75-94. Un giorno di ottobre, in uno stazzo della Gallura, un padre manda il proprio figlio, Ardo, in un villaggio vicino per comprare una forma di cacio. Ardo promette prudenza ma, arrivato al borgo e comprato il formaggio, anziché intraprendere subito la via del ritorno si attarda a giocare sino al tramonto. Sopraggiunta la notte egli è costretto a cercare ospitalità. Da questo momento in poi il fanciullo è vittima di una serie di disavventure, di beffe e di vicende terribili che lo faranno pentire in ultimo di aver disobbedito al proprio padre. Dopo una serie di eventi inattesi e di azioni concitate, si perviene al ristabilimento della situazione iniziale e al raggiungimento di una condizione di equilibrio.

per il protagonista è di prova, espiazione e formazione insieme. Il caso dissemina nel cammino del protagonista, Ardo, responsabile di un'infrazione (disobbedienza), una serie di circostanze difficili (tentazioni, ostacoli, pericoli) con esito problematico, dalle quali alla fine esce indenne. Egli, inesperto e ingenuo, ripara scontando la propria colpa con prove severe e dopo alterne vicissitudini (espiazione). Grazie a tali eventi purificatori conclude, patendo e soffrendo, il suo percorso simil dantesco («per la piccola ma dirupata china») di lenta e graduale maturazione (colpa – nemesis – purificazione – lieto fine).

È probabile che la scrittrice abbia guardato, tra i modelli intertestuali, anche alla novella *Andreuccio da Perugia*. Non trascurabili risultano essere, infatti, le analogie strutturali (la stessa trama di formazione) e i motivi condivisi (il vagabondare, la discesa nella tomba, l'anello). Clamorosa per altro, in questa come in altre novelle, l'evidenza di un sostrato fiabesco. Le funzioni nell'asse sintagmatico sono quelle caratteristiche della fiaba: allontanamento (Ardo si allontana dallo stazzo per andare al villaggio e per comprare il cacio); divieto-infrazione (Ardo, restando oltre il tempo stabilito al villaggio, contravviene ad un ordine impartitogli dal padre = disobbedienza); tranello (Ardo è vittima di una burla perpetrata da tre donne in una casa di campagna); persecuzione (Ardo è chiuso prima nella tomba, poi nella botte); danneggiamento (le tre donne sottraggono il cacio al fanciullo); situazione iniziale (rientro allo stazzo). Le possibilità di combinazione del rapporto fabula-intreccio si riducono all'opzione strutturale più semplice che predilige, in un parallelismo perfetto senza alterazioni o distorsioni dell'ordine temporale, il naturale e irreversibile fluire degli eventi in conformità all'architettura canonica delle favole²⁷. Anche l'anello (come in Capuana e

²⁷ La libera dinamica del discorso segue la successione logico-cronologica

Afanasjev) richiamerebbe la tradizione fiabesca, sebbene qui la sua funzione sia diversa: non mezzo magico, ma semplice strumento di salvezza.

Quadretto d'ambiente, familiare e idillico, ambientato nella Sardegna di fine Ottocento e incentrato sulle vicende di una famiglia nuorese benestante, di *prinzipales*, si trova invece nella novella *I Marvu*²⁸. Racconto sostenuto da una

degli avvenimenti. Nella struttura segnica prevalgono le unità funzionali pragmatiche che riguardano i processi che dinamizzano la storia. Di un certo interesse è la rappresentazione scenica resa efficace da un ritmo narrativo sostenuto che corre via senza impaccio. La *narratio* è intervallata da alcune pause descrittive orientate dal narratore eterodiegetico e da qualche ragguaglio riassuntivo. Il racconto ricorda altresì modalità rappresentative vicine al componimento gotico (con influenze della novella satirica e fantastica). La storia, calata dentro cornici ambientali pervase di sinistra suggestione, è sostenuta da una particolare tecnica espositiva volta a creare *suspense* (con focalizzazione sul personaggio nei momenti cruciali, senza anticipazioni del narratore e atmosfere preparatorie). La descrizione spaziale si connota per sinistri effetti chiaroscurali e per le significative contrapposizioni cromatiche (rosso-nero; giallo-nero). Racconto popolato di fantasmi (*bobbois*) e animato da una fauna belluina multiforme (gatti, cinghiali, diavoli con gli occhi iniettati di sangue) che si muove in scenari notturni, *Una terribile notte* catapulta il lettore in atmosfere cupe e angoscianti (crepuscoli, cortinaggi di nuvole, oscurità), fatte di esseri orribili, di presenze e profili inquietanti (diavoli, sepolti vivi, apparizioni, banditi), di profanazioni – al limite del sacrilegio – di luoghi sacri e tombe. L'intreccio, il cui sviluppo è ricco di colpi di scena, si configura come un incubo che si rigenera e dal quale sembra non ci si possa destare. Un racconto che, fra urla strazianti, risa infernali, sinistri rintocchi, luci tremule e misteriosi suoni trasportati dal vento, appare nondimeno intriso di fobie ancestrali: della morte, del buio, dei luoghi chiusi, degli anfratti tenebroso, dei fantasmi, dei tuoni e dei lampi. Novella che, tuttavia – e qui sta la pennellata satirica, di derivazione del racconto di burle e di scherzi – a tratti si stempera per taluni risvolti comici legati ai comportamenti bizzarri e paradossali del suo protagonista e alla risibile *performance* di altri attori secondari (un esilarante esempio riguarda l'episodio della burla del cacio sottratto e dei banditi che fuggono credendo di avere dinanzi il diavolo).

²⁸ G. DELEDDA, *I Marvu* [«Rivista per le Signorine», Firenze, 15 maggio

narrazione movimentata e vivace, caratterizzato dalla messa in scena, non priva di forti accentuazioni mimetiche soprattutto nelle parti dialogiche, di una umanità multiforme («il piccolo gregge»), diversificata per età, sesso e condizione sociale (sorelle, cognati, zii e nipoti, bambini e studenti, padroni, servi e fantesche), calata a sua volta dentro un fascio di relazioni differenziali, per somiglianza e opposizione, e colta significativamente entro una complessità di rapporti fatti di antagonismo e conflitto, ovvero di dipendenza, attrazione e solidarietà; relazioni – fattuali e sentimentali – intercorrenti fra personaggi comunque inestricabilmente legati all'ambiente solido e protettivo della casa e della famiglia in quanto dipendenti tutti da una sorta di *mater familias* forte e risoluta (Donna Martina Marvu), che inau-

1895; «L'Unione Sarda», Cagliari, aprile 1898, con il titolo *Una sera d'inverno*; Firenze, Quattrini, 1916; Sesto San Giovanni, Madella, 1917], in *Le Tentazioni* [Milano, Cogliati, 1899], *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996, 259-78. Novella convincente da un punto di vista formale, soprattutto per le sue calibrate descrizioni, venate di un lirismo intenso e vibrante e sostenute da un linguaggio più sorvegliato e maturo, è il secondo componimento della raccolta dal titolo *Un piccolo uomo*. Il racconto prende l'abbrivo in *medias res*, quando gli avvenimenti della fabula hanno già avuto inizio. Cassio Longino, giovane sardo dal «volto scarno e dal profilo aquilino e dalla barba nera a punta», ama perdutamente una ragazza del suo paese, Paola. La ragazza è ricca ma orfana. Ella, posta sotto la tutela di uno zio che la maltratta e che da subito dilapida il suo patrimonio, ricambia l'amore del giovane tanto che gli chiede di sposarla. Cassio però, nell'intento – prima del matrimonio – di ridare alla fanciulla nuova ricchezza e indipendenza, falsifica la firma del tutore che godeva presso tutti di credito illimitato e acquista a nome della sventurata terre e rendita. Una volta scoperto, l'innamorato viene condannato, vilipeso, rinnegato dalla sua famiglia e recluso in un penitenziario della Toscana (verosimilmente in terra di Versilia). Da qui parte l'intreccio. Un componimento godibile, per le sue ambientazioni e per le magnifiche aperture di orizzonte rischiarate, nelle rosse aurore e al crepuscolo vespertino, di tante vivide luci e di bagliori sanguigni; *descriptio* pervasa di odoreose fragranze e satura di colori caldi e luminosi.

gura la ricerca di un tipo di personaggio centrale nei romanzi della maturità quali «*L'incendio nell'oliveto, La madre e, in un ambito regionale diverso, Annalena Bilsini*»²⁹.

Una vera trama, incentrata su un'azione complicante che mette in moto la vicenda, non esiste. La materia del racconto è quella già incontrata nei romanzi di altri scrittori sardi dell'Ottocento³⁰. Essa consiste nella rappresentazione, prevalentemente descrittiva e a tratti scenica, di oggetti, situazioni e personaggi simultanei e coesistenti nell'intimità dello stesso ambiente domestico, limitato e circoscritto, confortevole e autosufficiente. Uno spaccato topografico e ritrattistico di vita familiare già visto, a volte stereotipato e un po' di maniera, sorretto dai numerosi arresti contemplativi orientati nella visione dal narratore onnisciente che passa in rassegna, in rapida successione, eventi ed esistenti, in una carrellata riassuntiva e descrittiva in cui le azioni e i processi che dinamizzano il racconto si dilatano nello spazio o si muovono su un asse di frequenza iterativa. I motivi, spesso liberi e svincolati da una storia, sono quelli tipici dei racconti familiari e idillici: l'amore coniugale, l'amore filiale e materno, la famiglia intesa come comunità primordiale e come centro di formazione e virtù, il gioco, le monellerie, le piccole furbizie, le gelosie infantili, i racconti del focolare (*sos contos de fochile*), ma anche il senso del vivere insieme, dell'appartenenza e della comunità, i valori condivisi, l'educazione severa e il riconoscimento di un'autorità rispettata³¹.

²⁹ G. CERINA, *Prefazione...*, 16.

³⁰ S. FARINA, *Amore ha cent'occhi*, a c. di D. Manca, Cagliari, Condaghes, 1997, 287.

³¹ *In sartu* è un altro esempio di novella d'ambiente. Con essa ancora una volta la Deledda ci riporta al racconto idillico-pastorale (amoroso, familiare, campestre) che si caratterizza per l'adesione dei personaggi ad un piccolo universo di ferace, incontaminata e idilliaca bellezza. L'azione ruota attorno a pochi elementi: l'amore, prima contrastato poi conqui-

Novella lunga e complessa, per ricchezza di motivi e rimandi intertestuali ed extratestuali, è *Per riflesso*³². Al centro della vicenda giganteggia il protagonista Andrea Verre, *per riflesso* una sorta di Raskolnikoff isolano, un povero studente di provincia che, come il giovane russo, è costretto ad abbandonare l'università per mancanza di denaro. Un giorno Andrea apprende che sua madre, un po' come la Dunija di *Delitto e castigo*, per aiutarlo si trova costretta a contrarre matrimonio – senza amore e dopo molti anni (da quando «pei maneggi di zia Coanna» era stata rifiutata) – col padre naturale del ragazzo, il vecchio Larentu Verre, ricco possidente del nord Sardegna, un tempo suo padrone ora vedovo e alcolizzato. Andrea reagisce con contrarietà e sdegno all'ipotesi paventatagli per lettera dalla madre:

No! ... Se volete avere un figlio, non pensate di sposare 'quell'uomo'! –³³.

Egli sa che Larentu è suo padre ma vive con vergogna la possibilità che la madre sposi, per poter salvare lui dall'in-

stato, il lavoro, il matrimonio. Su tutto domina un ambiente tipicamente e caratteristicamente barbaricino (agro-pastorale), entro cui si agita una fauna umana tutta volta, nella sua pragmatica, al raggiungimento di un unico scopo, quello della ricomposizione di un mondo fatto di molte virtù e di buoni sentimenti. Le unità descrittive si alternano a quelle funzionali cadenzandone il ritmo narrativo. *In sartu* è una novella d'ambiente nel senso che, nell'economia della narrazione, essa dà particolare rilievo al contesto sociale e culturale dentro cui la vicenda è inserita. Gli stessi personaggi sono strettamente legati all'ambiente e la natura è partecipe del destino degli uomini. G. DELEDDA, *In sartu (Nel salto)*, *Novelle* – I..., 164-73.

³² G. DELEDDA, *Per riflesso* [«La Nuova Antologia», Roma, XXXVI (1 agosto 1901), 185, con il titolo *Un'aberrazione*; Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1929; Milano, Garzanti, 1940], in *I giuochi della vita* [Milano, Treves, 1905], *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996, 103-44.

³³ Raskolnikoff a Dunija: « – Una sorella simile non la considererei più come sorella. O io o Luzin!...»).

digenza, l'uomo che sino a quel momento l'ha umiliata e respinta³⁴. Per questo il giovane, assalito dal rancore disperato e dall'angoscia febbrile, riprende a covare un'idea allucinante e mostruosa che ha maturato da studente dopo aver letto con ardente e perversa inclinazione il «terribile romanzo»: commettere un omicidio per provare i tormenti della colpa, studiarne le impressioni e scriverne infine un'opera straordinaria. La vittima prescelta è la vecchia zia Coanna, considerata la principale responsabile delle sue disgrazie. Il protagonista vive così la sua visionaria e paranoica esperienza d'identificazione con l'eroe dostoevskijano. Al rientro dall'università, provato per le sofferenze patite e dopo che il padre gli aveva negato il sussidio, riscopre con macerazione il suo doppio. In lui si agitano impulsi opposti e conflitti laceranti al limite del delirio. Il dualismo fra razionalità e irrazionalità, bene e male, diventa sempre più la sua ossessione. L'animo di Andrea si presenta come lo specchio in cui si riflettono frammischiandosi i motivi e le suggestioni degli autori 'terribili' («...Nietzsche, Bourget, Shelley...»), le cui dottrine gli fermentavano nella mente «come i semi nella terra»:

Raskolnikoff. Ebbene perché non ammetterlo? In qualche cosa io rassomiglio a lui; ed anch'io vorrei, come lui, compiere un delitto, un atto di forza, solo per sperimentare il mio coraggio, per me, solo per me. Ammazza zia

³⁴ La figura di padrone irascibile, solitario e ubriacone richiama vagamente quella del padre di Dostoevskij, ucciso da alcuni contadini esasperati dalle sue angherie, ed altri tipi di relitti umani come l'ubriacone Marmeladov. Le descrizioni di condizioni patologiche come il *delirium tremens*, che si manifesta con movimenti convulsivi e allucinazioni visive e auditive, seppur presenti anche in *Delitto e Castigo* («— Ma tu hai il *delirium tremens*, che! — si mise a urlare Rasumichin [...]»), trovano tuttavia riscontro anche nell'esperienza familiare della stessa Deledda. Il fratello maggiore, Santus, fu infatti affetto da alcolismo cronico fino al *delirium*.

Coanna, però, non spiegherei la forza serena e terribilmente fredda della mia sola intelligenza, perché l'idea di uccidere la vecchia serva e non un'altra persona, mi ha spinto un po' l'odio. Ho sempre odiato zia Coanna, fin da quando la vidi la prima volta; essa fu poi la causa del mio spostamento nel mondo. Ebbene, no, questo delitto non sarebbe che un delitto di passione, ed io vorrei compiere un delitto semplicemente sperimentale. Ecco, uscire, incontrare un individuo (non importa se uomo o donna, se vecchio o giovane); ecco, un uomo qualunque, mai veduto, che non mi fece mai alcun male, di cui ignoro anche il nome: andargli incontro, togliergli la vita! E poi? Ebbene, e poi?³⁵

Ma proprio quando la vertigine superomistica ed emulativa lo sta per spingere definitivamente negli abissi tenebroosi e mefitici della perdizione e dell'incubo, improvvisamente nel suo profondo egli ritrova la forza della viltà che distoglie e redime:

– Ebbene sì, fuggo perché dopo tutto non bisogna fidarci mai di noi stessi; e sarò anche un vile, ma la mia forza è appunto in questa viltà: non farò mai del male, mai ... neppure volendolo! ... E gli sembrava di esser guarito da una terribile malattia³⁶

³⁵ G. DELEDDA, *Per riflesso...*, 137.

³⁶ G. DELEDDA, *Per riflesso...*, 144. La struttura segnica del racconto è conforme al tema trattato. Fra le unità funzionali e pragmatiche significativamente emergono le eidetiche, riguardanti la processualità interiore del personaggio protagonista (pensieri, immagini, sogni, allucinazioni). I modi e le tecniche della rappresentazione si avvalgono della presenza di un narratore eterodiegetico, alla cui prima e ineliminabile funzione narrativa ed esplicativa se ne accompagna un'altra, più dissimulata, di natura etico-ideologica, soprattutto quando, a mo' di *transfert* (voce del personaggio e punto di vista del narratore, come anche in Dostoevskij) e attraverso la tecnica della focalizzazione interna (variabile e multipla), egli, con evidente intento mimetico, interviene imitando e/o plasmando le parole e i pensieri del personaggio. L'incrocio fra prospettiva e voce

La dimensione del sogno, inteso come manifestazione dell'inconscio e come luogo di un'esperienza interiore dalla quale riaffiorano ansie e inquietudini profonde, è quella entro cui si sviluppa buona parte della breve novella, prevalentemente scenica, dal titolo *Per la sua cratura*, terza della

narrante ci consegna una sorta di polifonia eterodiretta e orientata da un narratore immanente. L'autore adotta prevalentemente la tecnica del resoconto, del discorso diretto, con citazione di lunghi pensieri in forma legata (che come da convenzione sostituisce il monologo interiore) e del soliloquio. Entro questi schemi logici propri del discorso e del pensiero retoricamente elaborati, con cui traduce in scrittura la vita psichica del protagonista (né monologhi interiori né flussi di coscienza, dunque), egli sembra regolare tuttavia la sua distanza, in senso ideologico e morale, dall'universo rappresentato. La struttura temporale, che presenta qualche distorsione nel rapporto tra fabula e intreccio con recuperi regressivi e analessi sia esterne che interne di tipo omodiegetico e completivo (gestite sia dal personaggio autodiegetico sia dall'io narrante), si caratterizza per una certa varietà della velocità e del ritmo del racconto e per l'alternarsi di dilatazioni descrittive (prevalentemente di natura attributiva e analitica legate al tempo allucinato della coscienza del protagonista) e compressioni ellittiche, di pause e sommari, di scene dialogate e fenomeni retorici di ripetizione (anafore e allitterazioni), di racconto singolativo e iterativo. Negli eventi narrati (il tempo dell'avventura è di parecchi anni) si fondono, dunque, aspetti psicologici e focalizzazioni circostanziali con accelerazioni pragmatiche proprie del racconto d'azione. Altrettanto varia e composita è la serie di relazioni (fattuali, sentimentali e psicologiche) che esiste fra i personaggi e fra questi e gli ambienti descritti. Intorno alla figura di Andrea Verre, personaggio modellato e a tutto tondo, gravitano e si muovono entro un reticolo di rapporti dicotomici di attrazione e conflitto, altri esistenti e comprimari più o meno complessi e dinamici, come l'amata madre Andreama (dei «Verre poveri») che «lavorava per campare la vita...così alta e dritta, con la pelle color rame e il viso un po' quadrato...pareva rassomigliasse ad una figura egiziana», il padre Larentu, uomo tracotante e violento, «piccolino, rossigno, dal viso malevolo, che con la sua sopraggiacca di pelo rassomigliava ad una volpe maligna», l'odiata e disprezzata zia Coanna, la buona Milèna Ibbas, giovane moglie di Larentu, donna generosa e magnanima, «innocente come una bambina», vittima di un ingrato destino di morte, e infine Giacinto Tedde, stimato maestro di scuola e sorta di guida spirituale («un bel giovine di vent'anni, alto ed elegante, tutto roseo in

raccolta *I giuochi della vita*³⁷. Ad una madre, la «signora V***», compare in sogno una ricca dama dall'aspetto miste-

volto»), prodigo di suggerimenti e consigli e oggetto da parte di Andrea di ammirazione e rispetto. Le attribuzioni e le qualità dei personaggi e la sfera pragmatica in cui essi sono coinvolti rappresentano il cuore dell'universo semantico del racconto. Il sistema è sostanzialmente statico, anche se subisce sensibili cambiamenti con lo sviluppo dell'intreccio. Tra Larentu e Andreana, ad esempio, vi è inizialmente conflitto. Solo alla fine, dopo la morte di Millèna la relazione fra i due, per ragioni di convenienza e d'interesse reciproco diviene di attrazione e condivisione di scopi (ritrovare entrambi il consenso di Andrea).

³⁷ G. DELEDDA, *I giuochi della vita* [Per riflesso, *Freddo* (Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Per la sua creatura* (Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Pasqua* («La Riviera Ligure», Genova, II serie (1902), 38, con il titolo *Pasqua sarda*; Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *La morte scherza...* («La Riviera Ligure», Genova, II serie (1904), 56, con il titolo *Gli scherzi di zia Morte*; Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *I giuochi della vita* («La Nuova Antologia», Roma, 185 (16 ottobre 1902); Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Padre Topes* (Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959; Nuoro, Il Maestrale, 1995; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Il vecchio servo* (Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959; Nuoro, Il Maestrale, 1995; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Il fermaglio* («La Nuova Antologia», Roma, 197 (1 settembre 1904); Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959; Nuoro, Il Maestrale, 1995; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Lo studente e lo scoparo* (Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Colpi di scure* («Sardegna Letteraria e Artistica», Cagliari, 1902, con il titolo *Vengono*; «Sardegna Giovane», Sassari, I (1909), 1, con il titolo *Mentre la foresta muore...*; Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959; Nuoro, Il Maestrale, 1995; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Mentre soffia il levan-*

rioso («mantellone nero, una pellicciona nera, un cappellaccio nero tirato sugli occhi...ebbe paura»). La nobildonna, che si presenta con voce gutturale e fare sdegnoso, da «gran dama avvezza al comando», propone alla «personcina diafana», «anemica», dal «volto pallidissimo», angariata dalla miseria, di poter adottare la sua bambina in quel momento affidata per necessità a una balia, figlia del suo giardiniere. Il sogno, presagio di tragici eventi, ben presto si trasforma in incubo:

E la signora V*** non fiatava davvero, per la sorpresa, e più ancora per lo spasimo che provava al solo pensiero di dover cedere la sua creatura. La sua creatura! Il suo uccellino! La sua vita! Il suo universo! La sua piccina! Ma quella straniera era matta, matta da legare. La signora V*** l'esaminò bene; ma poi ricordò che la straniera non aveva figli e capì come si potevano fare certe proposte.

– Ne parlerò con mio marito – rispose, tanto per dire qualche cosa. Poi accompagnò la straniera fino alla scala, augurandole fra sé che, nello scendere, s'impigliasse nel mantellone e rotolasse sino in fondo³⁸.

Il concitato colloquio col proprio marito, la possibilità – contemplata amaramente da entrambi – di dover decidere di perdere la propria figlia pur di assicurarle un futuro agiato e sicuro, caratterizzano l'epilogo che sfuma e si stempera col risveglio e col ritorno alla realtà. Non sappiamo se la Deledda abbia avvertito in quegli anni la suggestione delle teorie freudiane che iniziavano a trovare applicazione anche in contesti assai distanti da quelli clinici delle origini, anche se è pur vero che lo stesso Freud andava considerando la letteratura, l'antropologia culturale, la religione e le scienze del

te (Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Novelle – II*, Nuoro, Ilisso, 1996)], Milano, Treves, 1905 [*Novelle – II*, Nuoro, Ilisso, 1996].

³⁸ G. DELEDDA, *Per la sua creatura*, *Novelle – II...*, 156-7.

linguaggio come altrettanti campi di applicazione e di verifica delle ipotesi teoriche psicanalitiche³⁹. La funzione letteraria dei sogni è strettamente connessa con il valore culturale e antropologico attribuito alla funzione onirica e l'interpretazione e la decifrazione del fenomeno è cambiata in maniera consistente nel corso dei secoli⁴⁰. Si pensi alla cesura rappresentata dalle indagini dello studioso di Freiberg che incidono profondamente nella stessa narrazione letteraria. Dopo di lui, infatti, la scrittura si orienta a riprodurre le caratteristiche specifiche dell'attività psichica caratterizzata da emozioni, percezioni e pensieri che si strutturano in una successione di immagini, generalmente non regolata dalla logica, anche se apparentemente reale.

La rappresentazione del sogno nella prima Deledda, invece, avviene secondo procedure narrative tradizionali, lontane dall'eversività compositiva dell'incipiente letteratura di matrice psicoanalitica, nonostante la stessa novità tematica e la sperimentazione di tecniche rappresentative più adeguate inizino a palesarsi e ad essere cifra di uno stile. La scrittrice sembra non aver ancora affrontato gli aspetti tecnici che tale tematica comporta. Non il linguaggio del pensiero (diverso da quello scritto e parlato), non la sua riproduzione così come nasce (simultaneo, associativo, fluttuante), non la tecnica dell'impersonalità, della rappresentazione estraniata, non ancora il tempo interiore, psicologico, soggettivo, della coscienza individuale – in cui il filo del discorso si smarrisce nei meandri di un io disgregato incapace di cogliere i rapporti di casualità fra gli eventi e di distinguere i confini fra il reale e l'immaginario – ma,

³⁹ *L'interpretazione dei sogni* uscì nel 1899, le novelle di questa raccolta furono scritte poco dopo, fra il 1901 e il 1905.

⁴⁰ A. PIEMONTE-M. POLACCO (a c. di), *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontati in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2003; S. VOLTERRANI, *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, Firenze, Le Monnier, 2003.

secondo delle collaudate costanti stilistiche ottocentesche, il tempo oggettivo, reale, cronologico, il pensiero mediato, imitato, tradotto in un discorso coerente, coordinato dalla mente di un narratore demiurgo, analista, mente giudicante e figura immanente che interviene, partecipa del destino dei personaggi e asseconda la loro inquietudine, adottando preferibilmente il loro punto di vista e orientando il loro sguardo interiore⁴¹.

I motivi del viaggio, del peccato, della colpa, dell'espiazione, della passione irresistibile e tentatrice sono, invece, i cardini della trama melodrammatica, di degenerazione e disillusione con finale tragico, della novella *Padre Topes*⁴². Padre Topes, «il cui vero nome era padre Zuanne», soprannominato così «per la sua figurina timida di topo, dal lungo musetto pallido ed i piccoli occhi lucenti», è un giovane frate francescano al quale un giorno di primavera gli viene ordinato di partire alla cerca per i villaggi circostanti. Il religioso, intrapreso il suo viaggio – mitigato da un tempo per-

⁴¹ Spunti di soliloquio e di indiretto libero si trovano nella breve novella *Pasqua*, anch'essa movimentata da eventi psicologici e incentrata sullo scandaglio interiore di una giovane donna colta dal turbamento in quanto vittima della superstizione. La mattina del Sabato Santo, giorno di preparativi per la festa, Apollonia Fara è travolta dall'altalenante dinamica delle emozioni per la probabile venuta nella propria casa del giovane Vicario del paese, in visita, come consuetudine, per la benedizione pasquale. Il Vicario è stato un suo vecchio fidanzato, ed ella, che dopo averlo abbandonato si è sposata con un ricco pastore, adesso teme il peggio, «giacché nei piccoli paesi sardi si crede che i sacerdoti possano, per mezzo dei libri sacri, scomunicare e maledire con molta efficacia». La vicenda si scioglie e il personaggio protagonista cambia atteggiamento e convinzioni nella parte finale, quando, con le lacrime agli occhi, comprende che col suo aspersorio il prete ha semmai profuso l'acqua della benedizione e della fecondità nuziale. Si veda a tal riguardo: G. DELEDDA, *Pasqua, Novelle* – II..., 159-62.

⁴² G. DELEDDA, *Padre Topes, Novelle* – II..., 209-15.

vaso di voluttuosi tepori e allietato da un paesaggio inebriante e edenico – a un certo punto del suo fatale andare decide, stanco e assonnato, di chiedere ospitalità per la notte. Il destino vuole che egli si imbatta nella casa di una giovane donna, sola, «alta e bella, bruna con gli occhi azzurri», la cui figura è quella della donna perdizione, maga e fascinatrice («sguardo lucente e riso beffardo [...] carezzevole e insinuante») e la cui sensualità incantatrice e trasgressiva è simbolo di una femminilità satanica («occhi turchini e labbra rosse [...] esalava un profumo di violetta che stordiva») e, per il fraticello, causa di sventure e tragedie⁴³. Da

⁴³ Il microcosmo pervaso di inebrianti tepori, profuma di essenze aromatiche e fragranze primaverili. Forte la percezione olfattiva, oltre che visiva e uditiva. Prevalgono i verbi di moto e si ripropone il motivo del viaggio come preludio di una disgrazia o di un'avventura (viaggio-perdizione e non espiazione). Il narratore-orale, che si rivolge a un narratario uditore («Qualche anno fa [...] Basta, arrivato infondo alla montagna [...] Basta, una notte arrivò [...] – Che volete? – chiese ella bruscamente, guardandolo meravigliata. – Così e così – egli disse [...]»), ha a sua disposizione una ricca tavolozza dalle tinte forti e dai colori caldi e luminosi. I colori rivestono nella scrittura della Deledda una funzione semiotica centrale. La loro valenza connotativa e simbolica si lega indissolubilmente a istanze etiche ed ontologiche profonde. Quasi una sorta di equivalente spaziale di una dimensione morale. La stessa descrizione del paesaggio, insussistente nella scrittrice nuorese senza profusione cromatica, assume in questa fase del processo di maturazione artistica una funzione centrale per la piena comprensione dell'assiologia e psicologia dei personaggi. Non di rado, come in questa novella, ambienti, eventi ed esistenti sembrano legati da nessi di significativa consequenzialità (natura anticipatrice e partecipe degli accadimenti) e da rapporti analogici e simbolici profondi («tutto il bosco aveva fremiti, riflessi, mormorii arcani, e tutta la montagna pareva assorta in un sogno d'amore? [...] un soave odore di violette e di narcisi avvolgeva il frate, che sorrideva beato [...] il sole già caldo [...] inondava di voluttuosi tepori le verdi campagne [...] Ma Padre Topes cominciò a turbarsi nel respirare la fragranza del bosco»). Lo sfondo naturale e paesaggistico – percepito su una linea prevalentemente orizzontale e attraverso una sorta di fissità estasiata e smarrita a partire da due fondamentali punti ottici e prospettici (narratore e

questo momento in poi il personaggio vive il doloroso conflitto agonico che dissottera dal campo dell'oblio la sua macchia genetica⁴⁴. Il fuoco istintuale e incontrollato della passione è motivo di macerazione e tormento. Il peccato originale, il rimorso, il senso di colpa e la scelta di una espiazione eterna si avvicendano tumultuosi e si accavallano trasfigurandosi in una baraonda di immagini e di pulsioni autopunitive febbrili («Fu una settimana di martirio»). La riparazione del danno, attraverso l'autoflagellazione e il silenzio, tuttavia non basta più. L'espiazione di una colpa grave ha bisogno, per sublimarsi, del gesto estremo.

L'epilogo, che sancisce un'infrazione alla concezione etica deleddiana «che lega il peccato d'amore alla scelta salvifica dell'espiazione»⁴⁵, è di quelli tragici:

[...] si levò la corda grigia che gli cingeva i fianchi e la gittò ad un ramo. Salito sulla pietra che serviva da sedile, egli fece un nodo scorsoio alla corda, se lo passò al collo e si lanciò nel vuoto⁴⁶.

Il motivo del viaggio e il tema della morte – in questo caso provocata da un destino beffardo – caratterizzano altresì la trama di castigo della novella *La morte scherza*⁴⁷. Zia Areca, una proprietaria ottantenne col corpo «metà paralitico» e «metà piagato», adagiata in un carro trasformato in letto, durante una notte di luglio intraprende il percorso verso il mare. Insieme ai viaggiatori di una chias-

personaggio) – si tinge, in relazione analogica alla vicenda, dei caldi colori delle passioni.

⁴⁴ Egli è infatti figlio di un bandito. La predestinazione dei figli a pagare le colpe dei padri, uno dei temi centrali del teatro tragico greco, è frequente nella narrativa deleddiana.

⁴⁵ G. CERINA, *Prefazione...*, II, 15.

⁴⁶ G. DELEDDA, *Padre Topes...*, 215.

⁴⁷ G. DELEDDA, *La morte scherza, Novelle – II...*, 163-71.

sosa e variopinta carovana si trovano la nipote Rosa e il servo Antonio Maria,

[...] un bellissimo Ercole giovinetto, dai capelli crespi e folti come un cespuglio, e il viso sbarbato, grasso, rosso e bruno come una melograna⁴⁸.

I due giovani si amano, ma la loro precaria condizione economica gli impedisce di contrarre matrimonio. Per questo, presi da un'avidità distruttiva, anelano la rapida morte della vecchia e la risoluzione del testamento in favore della fanciulla. L'infausto destino, però, riserva loro, fra sinistri presagi e oscure premonizioni, un epilogo tanto tragico quanto inatteso. Una notte zia Areca, che abitualmente coglie il sonno all'alba, chiudendo gli occhi prima del solito e restando immobile senza più gemere, sembra defungere. Gli amanti, travolti da voluttà, avventati e impudenti si danno alla festa e all'ebrietà. All'alba cala il sipario: Antonio Maria, vittima della sua spregiudicatezza e del suo cinismo, è risucchiato in un vortice fatale dal mare in burrasca, proprio mentre l'anziana donna si rideda:

– Santa Greca nostra, come l'uomo è cieco – disse un giorno la vecchia bevendo il caffè. Antonio Maria predicava sempre: «Zia Areca, pensate a morire; zia Areca, la morte sta per gettarvi il laccio!». Ed ecco che essa passa e fa uno scherzo: invece di gettare il laccio alla vecchia lo getta al giovane! Sì, qualche volta pare che scherzi, quella zia Morte!⁴⁹

Con la novella *Sarra*, ultima della raccolta *La regina delle tenebre*⁵⁰, ritornano gli effetti coloristici e folklorici delle

⁴⁸ G. DELEDDA, *La morte scherza...*, 163-4.

⁴⁹ G. DELEDDA, *La morte scherza...*, 171.

⁵⁰ G. DELEDDA, *La regina delle tenebre* [*La regina delle tenebre* (*La regina delle tenebre*, Torino, Origlia, 1892; Milano, Giacomo Agnelli, 1902; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Il bambino smarrito* («La Piccola Rivi-

feste campestri e si specifica meglio, tra le isotopie sememiche della poetica deleddiana, il motivo del pellegrinaggio. La storia, melodrammatica, di degenerazione e disillusione con finale triste, ha come protagonista *Sarra* (Alessandra) Fioreddu fanciulla di Bottuda «alta, fina, un po' curva, ma molto bella e bianca in viso» che ama vivere e divertirsi. Purtroppo, però, i sogni della giovane sono ostacolati dal padre e dai fratelli, «uomini rozzi e ubriaconi», che vogliono darle in sposo Mattia, un ricco pastore del luogo da lei energicamente respinto. Durante il viaggio di ritorno dalla festa di San Costantino, dove si era divertita follemente («ballò, civettò, fu corteggiata a più non posso»), Sarra, rimasta ultima e indifesa nel sentiero del bosco, cade in un'imboscata tesa dal pretendente che, con la complicità di due servi, la rapisce e la costringe a sposarlo. Il narratore-conversatore, benché esterno alla storia, coerente con la sua funzione comunicativa non esita a manifestarsi come emittente del racconto, stabilendo col narratario un rapporto diretto:

[...] i Bottudesi amano assai il loro San Costantino, e per tutto l'inverno sognano di attraversare il bosco, la valle e la pianura, pur di festeggiare il Santo ballando, cantando bevendo acquavite e vino bianco fino a mezzogiorno, e liquore d'anice e vino rosso fino all'ora del ritorno. Ed è giusto che essi si divertano finalmente. Hanno lavorato tutto l'inverno crudo, dissodando e seminando la terra sel-

sta», Cagliari, I (11 dicembre 1899), 23-24, con il titolo *L'ostacolo*; *La regina delle tenebre*, Milano, Giacomo Agnelli, 1902; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Le due giustizie* (*La regina delle tenebre*, Milano, Giacomo Agnelli, 1902; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *La giumenta nera* (*La regina delle tenebre*, Milano, Giacomo Agnelli, 1902; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996); *Sarra* (*La regina delle tenebre*, Milano, Giacomo Agnelli, 1902; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996)], Milano, Giacomo Agnelli, 1902 [Torino, Origlia, 1892; *Novelle* – II, Nuoro, Ilisso, 1996].

vatica, guardando le greggie assiderate e magre: ora le pecore hanno la lana lunga, il grano verdeggia sui ciglioni, le macchie sono fiorite, il cielo è azzurro. Bisogna ringraziare San Costantino delle buone promesse della terra e del gregge, e bere e ballare e cantare in suo onore⁵¹.

Una trama di castigo con agnizione finale e scacco del protagonista, responsabile dei suoi guai, si trova, invece, nella novella *Freddo*⁵². Imperniato sulle disavventure di un personaggio burbanzoso e immaturo messo alla prova in circostanze difficili («Per lui tutto era oggetto di riso, ma d'un riso quasi infantile, che non offendeva nessuno»), l'intrigo si dipana in una Sardegna polare, inghiottita da una bufera di neve e sferzata da un vento glaciale. Il motivo del viaggio, preludio di un'avventura con esito problematico⁵³, sostiene la prima parte della narrazione. Il padroncino Maureddu decide di partire nonostante il cielo minacci tormenta e nonostante la propria fidanzata, sua serva, lo dissuada amorevolmente dal farlo. Il percorso, come previsto, per le avverse condizioni climatiche si dimostra irto di difficoltà e di pericoli e il giovane non tarda a trovarsi solo e smarrito in uno scenario spettrale. Quando il destino sembra metterlo sulla via della salvezza, la sua alterigia si riconferma fonte di guai. La descrizione soggettiva dell'ambiente, non priva di soluzioni analogico-metaforiche (la notte è «[...] senza luce, senz'aria, senza orizzonte» come senza prospettiva è il viaggio del protagonista), riporta all'interno dei suoi spazi le istanze diegetiche. La sua funzione esplicativa e simbolica, non meramente esornativa e pittorica, si rivela altresì nei rapporti di consequenzialità che legano il personaggio e la sua pragmatica con il paesaggio umanizzato e antropomorfizzato. La natura diviene quasi un agente, forte

⁵¹ G. DELEDDA, *Sarra, Novelle* – II..., 93.

⁵² G. DELEDDA, *Freddo, Novelle* – II..., 145-53.

⁵³ Nella narrativa deleddiana il viaggio è spesso simbolo del fato.

di una propria valenza fabulistica, capace, come il fato, di governare e orientare gli eventi⁵⁴. In questo caso, fra crisi allucinatorie del personaggio-protagonista e percezioni visivo-sensoriali gestite da un narratore-orale («Cammina, cammina...») a focalizzazione esterna, il paesaggio invernale vive in contrasto con la prassi e il volere del giovane smarriato che non sa interpretare i messaggi e i presagi rivolti al suo agire.

Altra trama di destino, melodrammatica, con finale triste che provoca la pietà del lettore è la novella *L'ospite*⁵⁵, che gravita nell'ambito dell'esperienza narrativa del romanzo *Anime oneste*⁵⁶. Durante un'escursione sui monti della Barbagia, Margherita – diciannovenne, non bella ma intelligente – conosce Silvio Boly, avvocato praticante, musicista, ballerino, gran ciarlatano e con le tasche vuote, e se ne innamora perdutamente nonostante l'antagonismo di Leandro Leandri, «ufficialeto» amico del Boly. Il fuoco dell'amore incontra i primi ostacoli. Fra i due innamorati che, come due «chicchi d'orzo» dentro l'acqua si dividono e si perdono, si inserisce un nuovo elemento perturbatore, il ricco Antonio Arau, per la famiglia di lei il predestinato⁵⁷. Dopo una serie di vicissitudini e di mutamenti che esprimono il movimento della vicenda, la fabula sfocia in un epilogo problematico che non scioglie la complicazione. I contrasti

⁵⁴ La tormenta di neve costringerà Mauro a incontrare il cognato.

⁵⁵ G. DELEDDA, *L'ospite* [*L'ospite*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1898; «La Vita Italiana», Roma, 10 febbraio 1895], in *L'ospite* [Rocca San Casciano, Cappelli, 1898], *Novelle* – I, Nuoro, Ilisso, 1996, 193-219. La novella qui citata è diversa dalla novella omonima pubblicata nella silloge: *Sole d'estate*, Milano, Treves, 1933; *Romanzi e novelle* – V, Milano, Mondadori, 1969; *Novelle* – VI, Nuoro, Ilisso, 1996, 70-3.

⁵⁶ G. DELEDDA, *Anime oneste*, Milano, Cogliati, 1895, con una prefazione di Ruggero Borghi. *Anime oneste* è un romanzo segnato dal tema dell'amore non corrisposto.

⁵⁷ Come nei più tipici triangoli amorosi (lui-lei-l'altro).

fra i personaggi, infatti, raggiungono una mesta sospensione e la tensione cade, ma senza la soluzione tanto attesa. Prevarrà la falsa coppia (Margherita e Antonio). Vincerà su tutto la rassegnazione e l'infelicità⁵⁸.

Racconto a sfondo psicologico, nel senso che gli eventi sono ridotti ai minimi termini e la trama è legata al dipanarsi e al succedersi delle emozioni, delle riflessioni e delle reazioni del personaggio, è invece *La regina delle tenebre*⁵⁹. La novella, eponima, risente, da un punto di vista stilistico-espressivo, ancora di talune ingenuità compositive proprie della prima fase del noviziato letterario. La trama, di maturazione e di educazione insieme, è da annoverarsi fra quelle di personaggio e di pensiero. La narrazione prende spunto dalla presentazione di Maria Magda:

A venticinque anni, bella, ricca, fidanzata, senza aver mai provato un dolore veramente grande, un giorno Maria Magda si sentì improvvisamente il cuore nero e vuoto⁶⁰.

Maria avverte con angosciato stupore l'inesorabile trascorre del tempo e coglie, in un momento della sua pur felice esistenza, il senso della vanità e della caducità d'ogni cosa, dell'estrema precarietà della vita e, in ultimo, dell'incontrovertibile approssimarsi della morte. Da tutto ciò scaturisce la crisi esistenziale, una sorta di coscienza negativa dell'*io* che si esplica, dentro un'aura cupa e malinconica, in

⁵⁸ I paesaggi sono quelli autunnali e invernali, prevalentemente notturni. La percezione visiva, uditiva e olfattiva accompagna le ampie ricognizioni spaziali di tipo esornativo. Una natura incontaminata e partecipe è sublimata qua e là di visioni estatiche dal forte impatto cromatico. Anche questa novella è attraversata da alcuni temi archetipici, connessi con gli elementi cosmici primordiali: il cielo, il mare, il fuoco, le montagne.

⁵⁹ G. DELEDDA, *La regina delle tenebre, Novelle – II...*, 27-30.

⁶⁰ G. DELEDDA, *La regina delle tenebre...*, 27.

una dolorosa riflessione sulla propria infelicità che sconfina nella misantropia, nell'irrazionalità e nella follia:

L'idea della fine le gelava in cuore ogni slancio, ogni gioia, le essiccava ogni idea di piacere...Cominciò a diventar cupa, raccolta...Ella non uscì più di giorno dalle sue stanze: usciva di notte, vagando in carrozza per le campagne dormienti. Vestiva di nero, e sui capelli scuri aveva un cerchietto d'acciaio con cinque diamanti che brillavano più che stelle. La chiamarono allora la regina delle tenebre⁶¹.

Solo la contemplazione finale, in una notte «interlunare, brillantata di stelle purissime», di una natura sublime, ispiratrice e romantica, fatta dalla protagonista davanti a un parapetto che guarda la valle, provoca lo slancio vitalistico risolutore e l'appagamento morale per uno spirito irrequieto, folgorato ora dall'energia portentosa dell'immaginazione e dall'arte:

Descriverò questa notte, poi scriverò la storia della mia anima, tornerò al mondo, alla vita, all'amore, e il mondo, la vita, l'amore, ed il mio io, vivranno nell'opera mia. E nulla più ci *distruggerà*⁶².

La narrazione, condotta da un emittente eterodiegetico ed extradiegetico che adotta preferibilmente la focalizzazione interna fissa, si snoda attraverso una successione di eventi interiori, senza uno sviluppo logico e razionale. Del personaggio, modellato e complesso e suscettibile di modificazioni, più che lo statuto anagrafico o lo status sociale emergono profilo psicologico e assiologia, da cui trova scaturigine la sua prassi, l'attitudine comportamentale che allude al suo essere⁶³. I luoghi e gli ambienti, presentati attraverso l'o-

⁶¹ G. DELEDDA, *La regina delle tenebre...*, 28-9.

⁶² G. DELEDDA, *La regina delle tenebre...*, 30.

⁶³ Il narratore privilegia l'analisi degli stati d'animo e le riflessioni del per-

rizzonte percettivo di Maria Magda, si traducono in stati d'animo e in reazioni emotive. La natura, liricamente antropomorfizzata, non partecipa solamente del destino e delle emozioni del personaggio, ma diviene spesso causa dei suoi comportamenti e delle sue scelte, oltre che balsamo e lenimento di un presente inquieto:

E in certe ore, specialmente nei teneri vesperi di viola, ella si struggeva, come mai, nel desiderio del caro lontano [...] Anche la voce dell'acqua, quella notte, aveva una vibrazione insolita, tenera, come di voce stanca, come di voce che parlasse in sogno. E le montagne lontane ardevano, illuminando la pura notte stellata. Lo spettacolo era sublime, e nella contemplazione intensa di quella notte arcana, Magda si obliò, sentì cadere la sua tristezza. I fuochi di quei poveri lavoratori lontani parvero illuminare anche le tenebre che stringevano la superba fronte gemmata. Un pensiero occulto, forse prima d'allora nato nelle profondità misteriose della psiche, brillò e rivelossi improvvisamente nella mente tenebrosa. La regina delle tenebre si sentì artista, sentì che racchiudeva nell'anima irrequieta una potenza formidabile; il nitido riflesso della natura e delle cose [...] ⁶⁴.

Novella dai risvolti sociali, che si risolve nell'arco di una sequenza scenica e si specifica per la presenza di esistenti

sonaggio, colto in un momento particolare della sua esistenza. La stessa struttura temporale ne rimane condizionata, nel senso dell'ambiguità e dell'indefinitezza. Il verbo all'imperfetto concorre a suo modo a determinare un flusso temporale indeterminato, durativo e iterativo. È il narratore che scandaglia attraverso rapidi *excursus* regressivi, sommari, analizzati omodiegetiche ripetitive e *flash-back* riassuntivi la vicenda psicologica di Maria Magda. È lui che, avvalendosi a volte del discorso indiretto libero, cerca, ricreando un effetto di *transfert*, di imitarne voce e pensieri nel tentativo di ridurre la distanza fra lettore e mondo narrato.

⁶⁴ G. DELEDDA, *La regina delle tenebre...*, 30.

modellati per statuti dicotomici⁶⁵ è *Lo studente e lo scoparo*⁶⁶. Come suggerisce il titolo la vicenda si impenna sul confronto dialogico fra un giovane studente-giornalista di nome Lixia, sconsigliato e abbattuto per lo stato di malessere sociale ed economico in cui ritrova la sua terra (e ciononostante mosso da una convinta tensione verso il cambiamento) e un vecchio e malazzato venditore di scope, zio Pascale, figlio di un'altra mentalità, uomo di oramai incerte e smarrite convinzioni, il quale, provato dalla miseria e dalla fatica rude, rassegnato e avvilito, si trascina, macerandosi, in un quotidiano senza speranza. È un confronto fra vecchi e giovani, fra tradizione e innovazione, fra generazioni diverse, lontane fra loro, proiezione simbolica di una Sardegna che vuole cambiare e di una terra invece diffidente e misoneista, irrimediabilmente prigioniera del suo atavico immobilismo. La relazione binaria di opposizione e antagonismo che s'instaura tra i due personaggi, acquista dunque una forte valenza sul piano semico-simbolico. Così lo scoparo, simbolo di una vecchia Sardegna che muore, s'avvanza «lentamente», si trascina, «geme», tossisce, parla «come un sonnambulo», risponde «a stento, umile e quasi pauroso», scuote «tristemente la testa» e sta ritto sotto il muro «con la falciuola in mano come l'immagine della Morte». Lixia, portavoce di una dimensione attivistica, è per converso un concentrato tumultuoso di stati d'animo, interessi, curiosità, scopi, abilità; egli si «annoia», si indigna, «s'infervora», salta «a sedere nel muro», domanda, si sente «inspirato», si «dispera», «allarga le braccia», («nega l'elemosina», rimane in ultimo «fedele ai suoi principi»). Non esi-

⁶⁵ Statuto anagrafico, status sociale, assiologia e attitudini comportamentali alludono all'essere degli agenti e interagendo producono il significato letterario del racconto (giovane e vecchio, ricco e povero, istruito e analfabeta, innovazione e conservazione).

⁶⁶ G. DELEDDA, *Lo studente e lo scoparo*, *Novelle – II...*, 239-43.

ste evoluzione, non c'è convergenza. La distanza culturale e ideologica, ragione di un'incomunicabilità profonda, alla fine rimane⁶⁷.

⁶⁷ È difficile a tal riguardo capire da che parte alberghi il sentimento di adesione o repulsione autorale, e dove trovi piuttosto scaturigine un'eventuale discriminante in senso morale, intellettuale ed emotivo dell'io narrante nei riguardi di questo o quel personaggio. L'impianto scenico infatti, essendo una forma di rappresentazione mimetica in cui il narratore, adottando il discorso riferito, cede direttamente la parola al personaggio, tecnicamente si fonda sull'azzeramento della distanza fra narratore e creatura letteraria. Non si riscontra nessun significativo riferimento all'istanza narrativa, attraverso digressioni, giudizi morali, commenti e osservazioni metadiegetiche (tipiche di una funzione ideologica) che rimandino alla *weltanschauungen* autorale. Si tratta invece di una voce che si limita a mantenere nei confronti della storia una funzione meramente esplicativa, evitando qualsiasi alterazione prospettica che alluda all'emittente di tale voce. Interessante è per altro la figura del giovane studente e l'emergere, attraverso le sue parole – proferite «come ispirato» in sede di epilogo al vecchio e più disincantato scopiere – di una sorta di utopia filosofica, filantropica e sentimentale di vaga matrice anarchico-socialisteggiante: «[...] non datevi pensiero! Il mondo cammina. Al di là del mare, in Continente, gli uomini vogliono diventare tutti uguali; fra venti o trent'anni, forse prima, non ci saranno più né ricchi né poveri, cioè tutti gli uomini lavoreranno e tutti avranno da vivere comodamente [...] I tempi cambieranno. In tutto il mondo, e quindi anche in Sardegna, non ci saranno più poveri, non ci saranno più malfattori, più invidiosi, più farabutti come il mio parente Virdis, più carabinieri, più bambini che faranno morir disperati i vecchi infelici. Qui dove crescono le scope, in questi campi desolati, ebbene, vedete, qui, proprio qui, si vedranno verdeggiare le vigne, gli orti, i chiusi...– Ebbene, pazienza, – interrompe il vecchio scoparo, – vuol dire che le vigne e gli orti e i chiusi saranno dei ricconi: i poveri non avranno mai niente, neppure le scope avranno, allora! San Francesco mio d'argento [...] E ricominciò a tossire». Non è improbabile che la Deledda abbia voluto inserire nella variegata galleria dei suoi personaggi questa variante di studente-intellettuale, tenuto conto che il movimento socialista, fra crisi sociale diffusa, moti urbani *jacqueries* contadine, era in quegli anni d'inizio secolo in Italia, una forza politica organizzata dotata, fra le masse, di notevole virtù espansiva.

Di non trascurabile valenza contenutistica, per riferimenti extratestuali e per portata simbolica, è *Colpi di scure*⁶⁸, novella anch'essa largamente scenica⁶⁹. Zio Cosma, vecchio pastore dall'«aria sacerdotale [...] al quale gli anni non hanno potuto strappare i denti da lupo e i peli rossicci» è immerso nella tragica solitudine dell'antica foresta, ora minacciata dalla furia devastatrice degli speculatori venuti d'oltremare per spogliare le vette e il cuore delle genti. Mentre risuonano in fondo al bosco i colpi di scure inferti contro le piante millenarie, il vecchio sardo con «gli occhi obliqui sotto l'ampia fronte solcata da rughe scure», aspetta seduto ai piedi di un elce i nuovi portatori di desolazione e di morte e incide con la *leppa*, sulla tabacchiera di corno, due fatti eroici della propria giovinezza. Un giovane carbonaio svizzero, «alto e svelto, col viso sorridente come quello di un bimbo tintosi per ischerzo», sopraggiunge, fischiando «un'aria della Traviata», a interrompere il lavoro solitario del pastore e quasi a infrangere un'aura senza tempo, da incanto favolistico. Il paesaggio, trasfigurato in un luogo di evasione mitica, viene percepito come ambiente irripetibile, connotato di incontaminata e ancestrale bellezza, dove l'uomo può diventare natura e la natura partecipando alle vicende umane sa tendere all'antropomorfismo⁷⁰; un'anima-

⁶⁸ G. DELEDDA, *Colpi di scure* [«Sardegna Letteraria e Artistica», Cagliari, 1902, con il titolo *Vengono*; «Sardegna Giovane», Sassari, I (1909), 1, con il titolo *Mentre la foresta muore...*; Milano, Treves, 1917; Milano, Treves, 1920; Milano, Garzanti, 1940; *Romanzi e novelle* – IV, Milano, Mondadori, 1959; Nuoro, Il Maestrale, 1995], in *I giuochi della vita, Novelle* – II..., 244-8. Il taglio del bosco come esempio di devastazione e razzia e come attacco all'autonomia di una terra è un motivo ricorrente della narrativa sarda.

⁶⁹ Il racconto, dopo un abbrivo descrittivo e ricognitivo, dove è forte la sensazione del movimento e del susseguirsi delle immagini, si conchiude risolvendosi nell'arco temporale di un dialogo.

⁷⁰ Anche se i segni della presenza dell'uomo (straniero) si connotano altresì di valenze negative.

zione antropomorfica che, per traslato, richiama una natura partecipe:

Mai la foresta fu più bella e fiorita: forse sente giunta la sua ultima primavera e vuole inebriarsi dei suoi tepori e delle sue fragranze, per dimenticare che la morte si avvanza. Sembra che i giovani elci sorgenti sulle rocce si siano arrampicati lassù per sfuggire all'imminente rovina, e quando il vento passa tremando d'angoscia, e quando la sera glauca discende, e la luna cade come una perla sul veluto purpureo dell'orizzonte, le giovani piante sbattono le foglie secche e pare che piangano⁷¹.

Un ambiente unico, adesso mortalmente minacciato, è rivisitato attraverso una vibrante partecipazione sensoriale (visiva, uditiva, olfattiva); un natura ferace, tale quale è stata sempre descritta, almeno a cominciare dai testi didascalici del Settecento, «forte di quella forza che si comunica agli uomini e che detta comportamenti coerenti, fieri e generosi»⁷². Ecco dunque Zio Cosma, figlio di quel mondo e di quella terra, che dinanzi all'irrompere del giovane straniero, giunto *dae su mare* per devastare e distruggere, è travolto da un moto d'ira e da un impeto d'emozione. Il cuore del sardo si trasmuta. Come nella foresta cadono le grosse querce, i sugheri vetusti e gli elci secolari, così nel suo animo esplose la ripulsa. Guarda il carbonaio con disprezzo e lo affronta con irosa villania, minacciandolo e riempendolo di impropri e ingiurie (imprecazioni qui da intendersi anche come liberazione di strati profondi e incontrollabili della psiche). Ma i due non sempre si capiscono. Si assiste alla messa in scena di una sorta di dialogo dell'assurdo dai risvolti grotteschi, che si consuma senza prospettiva e senza

⁷¹ G. DELEDDA, *Colpi di scure...*, 244.

⁷² G. MARCI, *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, Cuec, 1991, 17.

speranza nell'incomunicabilità e quasi nel *nonsense*. Essi possiedono lingue e mentalità differenti, espressione di mondi e civiltà diverse; un conflitto di codici e un'interferenza comunicativa che è discrasia culturale oltre che generazionale.

L'impalcatura tematico-contenutistica delle raccolte più conosciute (*La regina delle tenebre*, *I giuochi della vita*, *Amori moderni*, *Il nonno*, *Chiaroscuro*, *Il fanciullo nascosto*) specifica meglio quelli che saranno i temi e i motivi tipici del romanzo deleddiano, quali quelli della festa, del viaggio, dell'amore (coniugale, illecito, interessato), della vendetta, della giustizia (umana e divina), del peccato, dell'infrazione, del tradimento, dell'espiazione, della redenzione. Analogamente continua a esistere, autonomo o incastonato, il bozzetto di prevalente valenza folklorico-demologica, fatto di sguardi antropologici, inserti linguistici, arresti contemplativi e informanti spazio-temporali (che si rapportano oltre che al codice cronotopico a quello culturale e semicosimbolico)⁷³. Tutta l'opera testimonia infatti dell'interesse

⁷³ Un esempio ne è la novella *Mentre soffia il levante* che ruota intorno ad un episodio familiare mosso e vario, ricco di rumore e di colore, su un rito che è tanto consueto nei paesi della Sardegna. La sacra ricorrenza del Natale è il filo rosso che lega la vicenda e che fa da sfondo alla pragmatica di una famiglia patriarcale nuorese piacevolmente coinvolta la notte della vigilia nei preparativi d'occasione, mentre tutto intorno le campane suonano a festa e l'atmosfera si riempie di profumi casti e di festoso invito. È un bel quadretto notturno nel quale prevalgono su tutto le immagini positive di serena operosità e di pace. Gli ambienti, ritratti per ricognizioni panoramiche, sono sempre quelli ameni del microcosmo autosufficiente e protettivo (con *descriptio* ricca di movimento, policromie e variazioni ben ritmate del campo visivo). L'episodio trattato non è nuovo. Di ambientazione prenatalizia, con sferzate di tramontana, suoni di campane, *canti a disputas*, desinare sulle stuoie, messe di mezzanotte, ebbrezze etiliche, si parla, ad esempio, nel sesto capitolo del romanzo *La via del male*. Quattordici verbi sorreggono una sequenza vorticoso di

sistematico della Deledda per la ricerca demologica⁷⁴. Le tradizioni popolari di Nuoro emergono soprattutto grazie allo scrupolo e alla dovizia di particolari con cui la scrittrice le fa rivivere traducendole in scrittura artistica. Una capacità circostanziale e descrittiva che spesso oltrepassa l'aspetto meramente narrativo e si colloca su una dimensione documentaristica e didascalica.

Una delle questioni principali che la Deledda più avvertita e consapevole deve affrontare da un punto di vista narrativo è come tenere insieme cultura osservata (il mondo nuorese e barbaricino) e cultura osservante (sardo-italica); come costruire un narratore capace di raccogliere lo straordinario bagaglio conoscitivo di un autore implicito figlio di quel mondo e profondo conoscitore dei suoi codici. Un narratore che, ponendosi a una distanza minima dall'universo rappresentato, sapesse nel contempo raccontare l'anima e il vissuto della sua gente a un pubblico d'oltremare. Una completa estraneità linguistica, culturale e morale rispetto al mondo narrato avrebbe, infatti, reso inautentica e soprat-

azioni successive che inanellandosi compongono un rapido quadretto d'insieme, rappresentativo di un'antica consuetudine nuorese che vuole che il fidanzato, nelle occasioni solenni, regali alla propria donna un piccolo maiale e una moneta d'oro. E poi ancora antiche leggende, come quella che afferma «che il corpo degli uomini nati nella vigilia di Natale non si dissolverà mai fino alla morte dei secoli», credenze («[...] i morti tornano la notte di Natale a visitare la casa dei parenti»), gare poetiche e cantori estemporanei, norme comportamentali («[...] la moda del paese voleva che i fidanzati stessero a rispettosa distanza [...] dopo cena le donne, per il rigido volere del padrone, dovevano ritirarsi»), detti popolari («*s'omine cando est bezzu no est bonu* [...]»), costumi e vestimenta. Si veda a tal riguardo: G. DELEDDA, *Mentre soffia il levante, Novelle* – II..., 248-53.

⁷⁴ Iniziò la raccolta di materiale etnografico per la «Rivista delle tradizioni popolari» di Angelo De Gubernatis. Divenne socia consigliera per la provincia di Sassari (che allora comprendeva anche Nuoro) della Società Nazionale per le Tradizioni Popolari Italiane, antenata della Società Italiana di Etnografia, inaugurata nel 1893.

tutto incomprensibile la sua operazione letteraria. Anche per questo talvolta, per accrescere la naturalezza della resa 'oggettiva' dell'ambiente, l'autrice attinge dal ricco giacimento etnolinguistico, intraprendendo la difficile strada del mistilinguismo, della mescolanza e dell'ibridismo; opzioni certamente più adeguate e rispondenti alla messa in scena di un microcosmo sardofono⁷⁵. Perciò ella 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 (quello 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. Queste scelte linguistiche marcate dal meticcio, determinano per altro una stratificazione del linguaggio che rompe l'effetto monodico di alcune novelle e prepara la polifonia dei suoi romanzi migliori. E una tale consuetudine tutta mimetica, di riprodurre, modulandole, le cadenze linguistiche del mondo isolano non poteva non investire in prima istanza l'aspetto scenico e drammatico del racconto, ovvero gli atti linguistici di cui sono emittenti e riceventi i personaggi – cuore e motore dell'universo semantico – e specularmente

⁷⁵ Frequenti nell'opera deleddiana sono i calchi, i sardismi sintattici e le traduzioni dal sardo, i modi di dire e le risposte in rima, i proverbi, gli intercalari, i tentativi di riprodurre intonazioni o di ricalcare gli andamenti ritmici. Ampiamente scandagliato in senso marcatamente etnolinguistico risulta essere, inoltre, l'ambito dell'onomastica, della toponomastica, dell'arte culinaria e della festa.

le attribuzioni, le qualità e la sfera pragmatica in cui essi sono coinvolti:

– Va là, fa il fatto tuo! Saprà arrangiarmi da me! Va
[*Bae, fache su fattu tuo! M'appo arranzare deo! Bae*]

– [...] sta zitto, però: ogni piccola macchia porta orecchie.
[... *mudu, chi cada tuppèdda iuchete oricredda.*]⁷⁶

La Deledda diventa in qualche modo la prima grande e riconosciuta interprete di questa operazione insieme culturale e letteraria. Con lei si realizza quel salto di qualità nell'avvio, dirompente per le sue implicazioni, di una profonda e talvolta ardimentosa opera di adattamento dei modelli culturali autoctoni ai codici, ai generi, alle tipologie formali e alle modalità espressive proprie di un sistema linguistico e letterario di inappartenenza. Durante il periodo nuorese i processi di proiezione verso il continente (In/Es, «A Roma, a Roma!»), che potevano trasformarsi col tempo in introiezioni autolimitanti e regressive, non si risolvono in uno sterile e angusto orizzonte interno; certamente la tensione tutta centripeta e conoscitiva cela un'idea dell'insularità concepita come limite geofisico (periferia → centro) che verosimilmente si tramuta, per la giovane scrittrice, in motivo d'inferiorità e di svantaggio. Ma dinanzi al processo di capovolgimento culturale e prospettico (In/Es → Es/In) posto in essere, durante gli anni romani, da una Deledda più matura e consapevole, l'Isola, nell'atto stesso della creazione artistica, paradossalmente ritorna ad essere centro e non più periferia («ogni punto dell'universo è anche il centro dell'universo» dirà Giuseppe Dessì, nel 1955 riprendendo Spinoza e Leibniz), luogo mitico e rappresentazione simbolica, *tòpos* semantico e archetipo del sentimento liri-

⁷⁶ G. DELEDDA, *Per riflesso*, in *Novelle* – II..., 103 e 109.

co, scenario primordiale e ragione fondante della propria riconosciuta universalità, oltre che immagine di una terra e di un popolo consegnata all'Italia e al mondo. Tramite infatti la sua operazione artistica, la Sardegna entra a far parte dell'immaginario europeo. Una realtà geografica e antropologica si trasforma, come ha efficacemente rilevato Nicola Tanda⁷⁷, nella terra del mito, metafora di una condizione esistenziale, quella del primitivo, che proprio la cultura del Novecento aveva recuperato come unica risposta possibile al disagio esistenziale creato dalla società industriale e luogo per eccellenza dove rappresentare le angosce dell'uomo contemporaneo di fronte al progresso scientifico. Solo oggi, da un punto di vista antropologico, diventa agevole comprendere quell'esotismo nella sua reale portata di rottura dell'orgoglio eurocentrico, e non solo di sogno e di evasione in un passaggio e in una cultura non dominati dalla macchina industriale. La difesa degli antichi saperi antropologici da cui nasce l'equilibrio dei sistemi sociali primitivi è, secondo Tanda, il primo passo per il recupero di una vita emozionale pienamente espressa nei modi aggreganti e non disgreganti propri delle società rurali, e per la riconquista di quel 'supplemento d'anima' che le logiche illuministiche del Positivismo negano, in quel momento storico, all'uomo. Una crisi che giustifica la necessità che artisti ed intellettuali avvertono, di andare alla ricerca di nuovi spazi antropici incontaminati, dove l'uomo vive ancora secondo le regole di un ethos primitivo in gruppi sociali permeati da quella mistica religiosità su cui riflette Bergson e che Gauguin va a cercare a Tahiti e Giacinto Satta, presumibilmente, in Africa. Del resto, anche nel percorso formativo di Giuseppe Biasi, altro grande amico della

⁷⁷ N. TANDA, *Introduzione a Canne al Vento*, Milano, Mondadori, 1981, VII-XXIX; *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, Roma, Bulzoni, 1992, 9-41.

Deledda, l'esperienza del soggiorno africano (Algeri, Tripoli, Tunisi fra il 1924 e il 1927) è fondamentale. Essa rappresenta il soddisfacimento di un'esigenza ingenerata nella sua mente di giovane artista in parte anche dalle intuizioni estetiche della Deledda e dalle forti analogie fra cultura sarda e nord-africana presenti nei suoi testi⁷⁸:

Leggo adesso i suoi racconti, che, a parte qualche lieve imperfezione giovanile, sono davvero interessanti e pieni di *colore locale*. Vi si respira l'aria del deserto, e le forme umili ma *vive* dei personaggi mi ricordano lontanamente le figure primitive e caratteristiche dei poveri pastori sardi...⁷⁹

L'uso di certe formule grafiche nella rappresentazione di figure umane sintetiche ed essenziali richiama alla mente una considerazione di Corrado Maltese a proposito dell'arte sarda e della rappresentazione mitografica propria di una civiltà fundamentalmente anticlassica:

Questa schematizzazione dimostra quanto già fosse penetrata nell'Isola quella tendenza ad impoverire le forme (quasi a mortificare l'antica bellezza classica o forse a renderla più simile alle nuove idealità cristiane). La presenza di una salda componente semitica nell'isola, fortemente aniconica per ingiunzione biblica e legata alla tendenza schematico-simbolica per eredità fenicio-punica, ebbe verosimilmente di rincalzo l'appoggio dell'aniconismo cristiano delle origini, particolarmente vivace nella versione

⁷⁸ Lettera di Grazia Deledda a Francesco Cucca, Roma 28 marzo 1910. Nella restituzione del testo sono state rese in corsivo le parole sottolineate nel manoscritto. La lettera si trova pubblicata in: D. MANCA, *Voglia d'Africa. La personalità e l'opera di un poeta errante*, Nuoro, Il Maestrale, 1996, 182.

⁷⁹ La lettera si trova pubblicata in: D. MANCA, *Voglia d'Africa...*, 182. Le parole in corsivo corrispondono alle parole sottolineate dalla Deledda nell'autografo.

nord-Africana ed orientale della dottrina. Questa tendenza tipicamente isolana ad una figura schematizzata e simbolica, antinaturalistica e anticlassica perdurò fino alle soglie dell'arte contemporanea⁸⁰.

Un segno sintetico delinea i personaggi all'interno di un ordito ambientale che a prima vista può sembrare oleografico ed esornativo, ma in realtà è, per forme e colori, lo spazio 'dell'esistenza assoluta' che concorre con gli altri elementi, a comporre le immagini mitografiche dell'universo sardo deleddiano. A tratti emerge una descrizione pittorica fatta di sensazioni rapide e violente, intrisa di immediatezza espressiva, in cui risalta la struttura autonoma del quadro e la costruttività del colore puro, la semplificazione del segno e le superfici piane del modellato tese a raggiungere una corrispondenza tra suggestione emotiva ed ordine interno della composizione. Nella stessa direzione opera da parte di molti artisti di quello scorcio di secolo, l'interesse per la scultura dell'Africa e dell'Oceania, basato sulla convinzione che nell'arte primitiva si realizzi la sintesi di percezione ed espressione perseguita dal pittore Fauve quando egli fa esplodere sulla tela i blu, i rossi, i gialli, cioè i colori puri senza nessuna mescolanza di toni. La componente espressiva del colore emerge in modo puramente istintivo e la scelta dei colori è basata sull'osservazione, l'emozione, l'esperienza sensibile⁸¹.

La Sardegna di Grazia Deledda richiama alla memoria del lettore immagini di sogno e nostalgia insieme, immagini sorrette da pagine piene di colore e di profumo, vissute e

⁸⁰ C. MALTESE - R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, Milano, Selecta, 177.

⁸¹ *Grazia Deledda e l'estetica della Secessione: segno, forma e colore in Canne al Vento*, tesi di laurea di Pier Francesco Branca, Università degli Studi di Sassari, Facoltà di Magistero (relatore ch.^{mo} prof. Nicola Tanda, correlatore prof. Dino Manca), Anno accademico 1996-1997, 1-160.

fortemente sentite. Il segreto e la forza della sua narrativa stanno appunto in questa stratificata e complessa rappresentazione dell'automodello sardo, nella stessa proiezione simbolica del suo universale concreto: l'isola intesa come luogo mitico e come archetipo di tutti i luoghi, terra senza tempo e sentimento di un tempo irrimediabilmente perduto, spazio ontologico e universo antropologico in cui si consuma l'eterno dramma dell'esistere.

Ringraziamenti

Desidero qui testimoniare il mio affetto riconoscente a Monica, Edoardo Barbieri, Floriana Fenizia e Giambernardo Piroddi, che hanno riletto e chiosato l'intero testo. Un grazie di cuore a Nicola Tanda per i consigli, le segnalazioni e le indicazioni bibliografiche fornitemi. Desidero inoltre manifestare la mia gratitudine agli addetti della Biblioteca Universitaria di Sassari per la loro cortesia e disponibilità.