

Ho vissuto coi venti, coi boschi, con le montagne, ho guardato per giorni, mesi ed anni il lento svolgersi delle nuvole sul cielo sardo, ho mille e mille volte appoggiato la testa ai tronchi degli alberi, alle pietre, alle rocce, per ascoltare la voce delle foglie, ciò che raccontava l'acqua corrente; ho visto l'alba, il tramonto, il sorgere della luna nell'immensa solitudine delle montagne; ho ascoltato i canti e le musiche tradizionali e le fiabe e i discorsi del popolo, e così si è formata la mia arte, come una canzone od un motivo che sgorga spontaneo dalle labbra di un poeta primitivo.

GRAZIA DELEDDA

OPERA PUBBLICATA CON IL CONTRIBUTO DI



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

ASSESSORATO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, BENI CULTURALI,
INFORMAZIONE, SPETTACOLO E SPORT

SCRITTORI SARDI

coordinamento editoriale

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

COMITATO SCIENTIFICO: Nicola Tanda - Università di Sassari, Paolo Cherchi - Università di Chicago, Giuseppe Frasso - Università Cattolica di Milano, Rosanna Bettarini - Università di Firenze, Andrea Fassò - Università di Bologna, Edoardo Barbieri - Università Cattolica di Brescia, Carlo Donà - Università di Messina, Marcello Cocco - Università di Cagliari, Giovanna Carla Marras, Università di Cagliari, Giuseppe Marci - Università di Cagliari, Maurizio Viridis - Università di Cagliari, Dino Manca - Università di Sassari, Mauro Pala - Università di Cagliari, María Dolores García Sánchez - Università di Cagliari, Patrizia Serra - Università di Cagliari.

I volumi pubblicati nella collana del Centro di Studi Filologici Sardi sono passati al vaglio da studiosi competenti per la specifica disciplina e appartenenti ad università italiane e straniere. La valutazione è fatta sia all'interno sia all'esterno del Comitato scientifico. Il meccanismo di revisione offre garanzia di terzietà, assicurando il rispetto dei criteri identificanti il carattere scientifico delle pubblicazioni, ai sensi dell'art. 3-ter, comma 2, del decreto legge 10 novembre 2008, n. 180, convertito dalla legge 9 gennaio 2009, n. 1.

GRAZIA DELEDDA

L'EDERA

edizione critica a cura di
Dino Manca

SCRITTORI SARDI

coordinamento editoriale
CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI / CUEC

Grazia Deledda
L'edera

ISBN: 978-88-8467-640-5
CUEC EDITRICE © 2010
prima edizione dicembre 2010

CENTRO DI STUDI FILOLOGICI SARDI

PRESIDENTE Sandro Catani

DIRETTORE Giuseppe Marci

CONSIGLIERI María Dolores García Sánchez, Dino Manca, Mauro Pala,
Patrizia Serra, Maurizio Viridis

Via Bottego, 7
09125 Cagliari
Tel. 070344042 - Fax 0703459844
www.filologiasarda.eu
info@centrostudifilologici.it

Realizzazione editoriale:
CUEC Editrice
by Sardegna Novamedia Soc. Coop.
Via Basilicata 57/59, 09127 Cagliari
Tel. e Fax 070271573
www.cuec.eu / info@cuec.eu

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



Nella pagina precedente: G. BIASI, *Madre con bambino* (collezione privata, Cagliari). Per gentile concessione della signora Giovanna Biasi.

INTRODUZIONE

1. Una delle più importanti questioni ricorrenti nel dibattito teorico-metodologico sulla letteratura è certamente stata (e in parte continua ad esserlo) quella concernente la definizione dell'oggetto stesso di indagine. Che cos'è la letteratura? Cos'è quel *quid* così ineffabile che attraverso il linguaggio poetico e i meccanismi del racconto sa trasmettere al lettore, in ogni luogo e in ogni tempo, emozioni e vissuti, orizzonti etici e simbolici, paesaggi dell'anima e profondità ontologiche, saperi antropologici e orientamenti di senso sull'uomo e sulla vita? Cos'è quel «qualche cosa» che, anche in virtù di quanto detto, ha costruito canoni estetici e norme linguistiche, immaginari collettivi e modelli culturali, formato coscienze e trasmesso, infine, senso dell'appartenenza e intelligenza della complessità? Attraverso la riflessione sulla sua natura, la sua funzione e il suo ruolo, molte civiltà hanno cercato di rendere più chiara e intelligibile la complessità di un sistema comunicativo (linguistico, estetico e culturale) che, grazie all'alta funzione formativa e informativa, ha da sempre avuto una grande importanza sociale oltre che un inestimabile valore umano e civile; un sistema che nei secoli ha costituito per intere generazioni il grande contenitore etico ed estetico dal quale attingere sentimenti profondi e saperi sulla vita; una vita che è eterno ritorno, persistenza di archetipi, ripetersi di condizioni, di circostanze e di ruoli¹.

In tempi recenti, Raffaele La Capria, invitato dal suo intervistatore ad esprimere un giudizio di gusto ma so-

¹ Cfr. N. TANDA, D. MANCA, *Introduzione alla letteratura. Questioni e strumenti*, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2005, pp. 19-21.

prattutto di valore sulla attuale produzione letteraria, ha parlato con compiacimento di opere scritte bene, ben congegnate e ben strutturate, con il periodo ordinato e gli «aggettivi al loro posto». Tuttavia molte di quelle stesse narrazioni, sebbene di ottima fattura, sarebbero, a suo dire, «disanimate», prive di soffio vitale, caratterizzate dal puro artificio, con storie senz'anima, senza sangue e senza vita, sorrette da situazioni improbabili e da personaggi falsi e inautentici. Le «portaerei della letteratura», i *best-seller* alla Stephen King, sarebbero stati scritti, dunque, da autori certamente formidabili nel creare intrecci (a volte addirittura dosati meglio di quelli di un Dostoevskij) però, pur costruiti con le migliori tecniche del romanzo, sarebbero del tutto privi dell'«irresistibile vocazione a raccontare le peripezie di un personaggio rappresentativo di un'epoca». Dove si trova oggi quel personaggio che un tempo popolava e connotava gli universi narrativi e in cui tutti potevano riconoscersi? Dove sarebbero oggi – si chiede La Capria – Julien Sorel, Emma Bovary, i fratelli Karamazov, Pinocchio? Dove più Amleto o Werther? Dove, aggiungiamo noi, Efix, Annesa o Marianna Sirca? La vera letteratura non è «un girare la chiavetta del robot per farlo muovere, ma è la vita, con le sue emozioni ed i suoi imprevisti». Con questo non si vuol dire che l'artificio non sia arte, «può essere arte purché sia animato da un qualcosa di vitale»².

Ogni qualvolta si legge un romanzo della Deledda ritornano alla mente le parole dello scrittore napoletano e, nel contempo, quelle, più lontane nel tempo, pronunciate dall'arcivescovo Nathan Söderblom, membro dell'Accademia Svedese, nell'indirizzo di saluto rivolto il dieci

² Cfr. M. INFANTE (a cura di), *Conversazione con Raffaele La Capria*, in «Origine. Scritture in movimento», Roma, novembre/dicembre, 2003, p. 5.

dicembre del 1927, in occasione del banchetto serale alla cerimonia dell'assegnazione del Nobel:

In your literary work, all roads lead to the human heart. You never tire of listening affectionately to its legends, its mysteries, conflicts, anxieties, and eternal longings. Customs as well as civil and social institutions vary according to the times, the national character and history, faith and tradition, and should be respected religiously. To do other wise and reduce everything to a uniformity would be a crime against art and truth. But the human heart and its problems are everywhere the same. The author who knows how to describe human nature and its vicissitudes in the most vivid colours and, more important, who knows how to investigate and unveil the world of the heart—such an author is universal, even in his local confinement³.

Più volte e in separate pagine chi scrive ha creduto di scorgere, concordemente e sulla scorta di buona parte della vulgata critica, l'originalità e la forza della narrativa deleddiana proprio nella appassionata e magistrale rappresentazione dell'automodello sardo e, soprattutto, nella proiezione simbolica del suo universale concreto. Sullo sfondo di paesaggi edenici, carichi di emozioni e di suggestioni incantatorie, l'isola è restituita e intesa, nelle pagine della scrittrice, 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 entro cui si consuma l'eterno dramma del vivere:

Intendo ricordare la Sardegna della mia fanciullezza; paese, almeno per me, ancora di mito e di leggenda [...]

³ Cfr. *Nobel Lectures, Literature 1901-1967*, Amsterdam, Editor Horst Frenz, Elsevier Publishing Company, 1969, pp. 236-237.

E, certo, nei costumi e negli usi dei centri anche i più solitari della Sardegna, nelle loro feste, nei loro riti, sopravvivono tradizioni originali che risalgono ad epoche anteriori alla civiltà orientale e a quella portata nell'Isola dalle prime dominazioni straniere [...] ma soprattutto la saggezza profonda ed autentica, il modo di pensare e di vivere, quasi religioso, di certi vecchi pastori e contadini sardi [...] fa credere ad una abitudine atavica di pensiero e di contemplazione superiore della vita e delle cose di là della vita. Da alcuni di questi vecchi, conosciuti nella mia fanciullezza, ho appreso verità e cognizioni che nessun libro mi ha rivelato più limpide e consolanti. Sono le grandi verità fondamentali che i primi abitanti della terra dovettero scavare da loro stessi, maestri e scolari ad un tempo, al cospetto dei grandiosi arcani della natura e del cuore umano⁴.

Quella convinzione trova oggi conforto nella rilettura di un'opera paradigmatica qual è *L'edera*, fatta attraverso lo studio della genetica del testo e compresa, tramite i suoi processi stratigrafici ed evolutivi, dentro una intertestualità ampia. In questo romanzo uscito in Italia nel 1908 – dopo che già nel 1907 i tedeschi e i francesi lo avevano accolto nelle loro riviste – giungono a convegno temi e motivi novecenteschi. Certamente la narrativa deleddiana ha guardato, soprattutto agli esordi, ad una letteratura *fin de siècle* che si esplicava secondo architetture d'intreccio, configurazioni di trame, ritmi, *escamotage* e artifici narrativi derivanti dal *feuilleton* e dal repertorio del romanzo popolare a puntate. Le trame di molte opere, infatti, 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'intrec-

⁴ G. DELEDDA, *Sardegna mia*, "Il Convegno", n. 7-8 (Luglio-Agosto 1946), Cagliari, p. 23.

cio. Si trattava di una narrativa di largo consumo, la cui destinazione a un pubblico ampio non poteva non avere implicazioni sulle stesse tecniche narrative pensate per catturare e mantenere viva l'attenzione del destinatario con scene di intensa pateticità e di forte impatto emotivo. Per altro alla fine dell'Ottocento, in Sardegna, riscuotevano un grande successo le opere di Enrico Costa, «delizia della mia prima alba letteraria», come *Il muto di Gallura*, romanzo pubblicato nel 1885, che tanto «impressionava le nostre giovani menti»⁵.

Tuttavia, questo spiega poco del portato della sua poetica e della profondità etica ed ontologica della sua narrativa. L'uso più o meno sapiente di tecniche e *topoi* esemplati dal vasto repertorio della tradizione e riadattati in un mutato contesto linguistico e culturale, non si risolve mai in un artigianato compositivo fine a se stesso. Se fosse solamente questo, oltre il piacere tutto cerebrale della fruizione del testo, nulla accadrebbe. Non si accenderebbero passioni, non si formerebbero coscienze, e, soprattutto, non si comprenderebbe l'enorme successo di pubblico ottenuto dalle sue storie in Europa e nel mondo. Nella sua *ars dictandi* non c'è compiacimento retorico, non c'è maniera. La Deledda utilizza l'artificio per parlare d'altro, lo piega ad un fine più alto. Questo è ciò che la rende una grande scrittrice, figlia ed erede, a suo modo, della grande tradizione umanistica, che aveva teorizzato il *miscere utile dulci* e il *docere delectando*, e costituito il fondamento di un'idea della letteratura come «formatrice della vita intellettuale e morale dell'uomo, come moderatrice della sua natura»; un'arte educatrice con finalità essenzialmente etiche, che nei secoli aveva mirato ad insegnare e a dilettere, a consolare e a far riflettere. Dentro quest'ottica si spiega, ad esempio, l'apprezzamento della

⁵ IBID.

scrittrice per un autore come Salvatore Farina, per il quale fine ultimo dei propri romanzi era l'educazione del cuore, la formazione umana e la crescita morale e civile del suo pubblico⁶. Analogamente, comprensibile in tal senso fu la forza modellizzante espressa su di lei da alcuni autori della letteratura italiana (Manzoni, Fogazzaro, Capuana, Serao, D'Annunzio), francese (Balzac, Sand, Zola, Bourget) e russa (Gor'kij, Čechov, Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev). Ma, soprattutto, fondamentale si dimostrò essere il *milieu* sardo e la marcata connotazione in senso antropologico-religioso della sua *weltanschauung*:

[...] 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 non conoscerà mai il

⁶ Cfr. D. MANCA, *Introduzione a Il carteggio Farina-De Gubernatis (1870-1913)*, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2005, pp. LXXVII-LXXVIII.

gemito della viltà. Così, tante volte, quando ho piegato il viso sulla voragine sanguinante della vita, ho ricordato il curioso rito degli antichissimi avi⁷.

2. La Deledda inizia il suo variegato e duraturo percorso di formazione a Nuoro, piccolo borgo dell'ex regno di Sardegna⁸, in una temperie culturale e morale che è quel-

⁷ Cfr. G. DELEDDA, *Ferro e fuoco*; in *Novelle* - VI, Nuoro, Ilisso, 1996, pp. 157-158 [*Il cedro del Libano*, Milano, Garzanti, 1939].

⁸ Il 4 marzo 1848, Carlo Alberto di Savoia-Carignano, soddisfacendo una richiesta di rinuncia alla autonomia statale fatta spontaneamente dagli stessi Sardi il 29 novembre 1847 attraverso istanze delle Deputazioni, degli Stamenti e di varie Città del Regno e dopo aver a tale richiesta accondisceso il 3 dicembre dello stesso anno, promulgò dal palazzo reale a Torino lo Statuto fondamentale del Regno secondo il quale il potere legislativo doveva essere esercitato dal Re e da un solo Parlamento composto da due Camere: il Senato vitalizio, composto da membri ultraquarantenni nominati dal sovrano, e la Camera elettiva, dei Deputati eletti nei vari collegi elettorali. In Sardegna si votò il 17 aprile del 1848 e su ventiquattro seggi furono mandati al Parlamento subalpino solo quindici membri, fra i quali Vittorio Angius, Pietro Martini, Salvator Angelo De Castro, Pasquale Tola e Giovanni Siotto-Pintor. Per taluni storici fu, quantomeno *de facto*, la fine del regno di Sardegna, il *Regnum Sardiniae*, per altri, più precisamente, il passaggio da uno Stato composto ad uno unitario o semplice, con un solo popolo, un unico territorio e un solo potere pubblico e, dal 4 marzo 1848, un solo Parlamento bicamerale chiamato *subalpino*, con sede a Torino. Certamente si trattò di una «fusione perfetta» con gli Stati sabaudi di Terraferma, con cessazione del Parlamento originario e della carica viceregia e con la conseguente perdita, da parte dell'Isola, dell'autonomia formale e di lì a poco della propria identità giuridico-territoriale. Fu l'inizio della storia contemporanea della Sardegna come regione d'Italia. Passaggio, questo, da molti considerato punto dirimente di una più generale e complessa questione sarda; «errammo tutti» ebbe a scrivere Giovanni Siotto Pintor. La perdita del regno significò la perdita dell'autonomia e il venir meno col tempo, nell'immaginario e nella coscienza dei sardi, di una identità insieme territoriale e antropologica. Ad una mutazione (e/o privazione) statale e giuridica andò a corri-

la propria del «villaggio», di un microcosmo non urbano,

spondere, di lì a un secolo, la rinuncia, da parte di artisti e scrittori, a un proprio automodello e l'avvio invece, dirompente nelle sue implicazioni, di una profonda e talvolta ardimentosa opera di adattamento (e/o snaturamento) dei modelli culturali autoctoni ai codici, ai generi, alle tipologie formali e alle modalità espressive proprie di un sistema culturale, letterario e linguistico d'inappartenenza. Tutto ciò nel tentativo, non privo invero di repulsioni centrifughe, di assecondare il generale processo di costituzione del nuovo stato nazionale da parte delle culture regionali: «gli scrittori e i poeti della prima e della seconda metà del secolo rappresentano la tendenza centrifuga della cultura sarda nel momento di inserimento e di integrazione della produzione letteraria sarda nel sistema della letteratura nazionale secondo le linee del movimento risorgimentale e romantico. L'approdo all'italiano letterario è vissuto, specialmente dai ceti urbani, come acquisizione di un modello 'altro': i problemi sarebbero sorti semmai per le generazioni successive. Intanto occorre parlare di quella schiera, più ristretta solo in apparenza, che il senso di appartenenza alla comunità sarda o, come si diceva allora, alle 'popolazioni delle campagne', aveva indotto a proseguire nell'impegno di continuare la comunicazione letteraria in lingua sarda rafforzando la tradizione orale con l'uso scritto, non tanto e non solo per dare dignità letteraria al sardo, quanto per offrire alla propria comunità un servizio favorendo un flusso di comunicazione più attivo e moderno. [...] per il Novecento teniamo conto non solo del rapporto di oralità e scrittura prima di diglossia e via via di bilinguismo che si instaura tra i due sistemi linguistici dell'italiano e del sardo con i suoi diasistemi. Occorre infine tenere presente che gran parte dei prosatori italiani continentali dell'Ottocento "hanno sentito l'italiano come lingua di Stato, grigia e scolorita, quasi entità burocratico-scolastica estranea e inamabile (Isella)"; ora "come lingua di un'élite culturale, ora come lingua della borghesia, ora come medietà che ricalcava una mentalità culturale arretrata" (Beccaria). I dialetti e i linguaggi letterari intrisi di dialetto hanno, in effetti, proposto "un processo centrifugo, di resistenza e repulsione all'unità che è esattamente l'opposto del processo seguito dalla storia delle lingue" (Dionisotti). I problemi quindi esistono e, considerato il policentrismo della nostra storia, i vari centri regionali sono stati portatori di una mentalità culturalmente autonoma e quindi il dialetto è stato sentito come segno di distinzione (si pensi al lombardo, al veneziano), come tramite di libertà e di distacco o di cosciente superiorità rispetto alla prigione anche letteraria del toscano. Nel Novecento poi, in relazione alle tensioni violente della storia

antropologicamente connotato, con propria lingua, propri saperi, propri sistemi valoriali, propri reticoli di esclusione e inclusione, proprie leggi e consuetudini difficilmente traducibili attraverso codici e sistemi segnici d'inappartenenza; una civiltà agro-pastorale le cui pulsioni primordiali e i cui miti, tipi e archetipi divengono da subito per lei fonte di ispirazione e oggetto inesauribile di scrittura:

La Deledda potrebbe vivere senza la Sardegna ma non potrebbe essere senza gli anni della sua formazione in Sardegna, nel mondo chiuso di Nuoro. È a Nuoro che ha cominciato a sentire e in maniera così forte la sua educazione, è a Nuoro che è nata Cosima, forse l'immagine più felice di quella natura che aveva accettato e prima cercato di vivere in un altro mondo. Ecco perché si sbaglia quando la si considera una scrittrice regionale, ecco perché si sta nel vero quando la si coglie nel suo segreto più intimo del grande sogno⁹.

interna ed esterna, italiana ed europea, la lingua letteraria è percorsa da forti tensioni espressionistiche e sperimentali che trovano nel dialetto un riferimento pressoché costante» (N. TANDA, *Letterature e lingue in Sardegna*, Sassari, Edes, 1984, pp. 35-39). Sulla situazione storico-politica e sociale della Sardegna nell'Ottocento e fra Ottocento e Novecento si vedano: G. SIOTTO PINTOR, *Storia civile dei popoli sardi dal 1798 al 1848* [Torino, 1877], Bologna, Forni, 1978, p. 476; M. BRIGAGLIA, A. BOSCOLO, L. DEL PIANO, *La Sardegna contemporanea. Dagli ultimi moti antifeudali all'autonomia regionale*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1995³[1974]; G. SOTGIU, *Storia della Sardegna dopo l'Unità*, Bari, Laterza, 1986; G. MELIS, *L'età contemporanea*, in *La Sardegna - I...*, pp. 115-141; M. BRIGAGLIA, L. MARROCU, *Il Regno perduto*, Roma, Editori Riuniti, 1995; G. G. ORTU, *Tra Piemonte e Italia. La Sardegna in età liberale (1848-96)*, in *La Sardegna, Storia d'Italia. Le Regioni. Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 203-288; M. L. DI FELICE, *La storia economica dalla «fusione perfetta» alla legislazione speciale (1847-1905)*, in *La Sardegna, Storia d'Italia. Le Regioni, Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 291-422.

⁹ Cfr. C. BO, *Grazia Deledda, oggi*, "Accademie e Biblioteche d'Italia", LIV (1986), Roma, Fratelli Palombi Editori, p. 1; anche in *Introduzione*, in *Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea - I*, in *Gra-*

Durante il periodo nuorese la giovane Grazia invia i suoi messaggi verso un universo lontano e in parte sconosciuto. È il «vago immaginar», 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 d'oltre mare: il pubblico di un'Italia che si era da poco costituita. È l'opera di trasfigurazione in finzione letteraria di un universo peculiare e complesso, di una terra-madre ancora incontaminata che, dentro i suoi «monti-protezione», è garanzia di continuità ma, in una certa fase, anche impedimento. Quei primi voli incerti divengono il tentativo di oltrepassare la «finestra-limine» e proiettarsi nel mondo:

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 passa-tempi, 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 loro¹⁰.

zia Deledda nella cultura contemporanea, a cura di U. Collu, (Atti del Seminario di Studi *Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900*, Nuoro, Auditorium biblioteca «S. Satta», 25-26-27 settembre 1986), Nuoro, 1992, p. 35.

¹⁰ Cfr. Lettera di Grazia Deledda a Epaminonda Provaglio, Nuoro, 23 febbraio 1892; la lettera si trova pubblicata in: M. CIUSA ROMAGNA (a cura di), *Grazia Deledda*, Cagliari, Poligrafica Sarda, 1959, p. 39. 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,

Il suo «apprendistato» letterario inizia, dunque, da pre-

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. 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 Farfalla" 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).

sto, da quando stringe rapporti di collaborazione con le tante riviste di consumo che in quel periodo proliferano ovunque, in Sardegna e fuori. Ha diciassette anni quando invia alla rivista popolare romana "L'Ultima Moda", della quale è un'affezionata lettrice, un breve racconto intitolato *Sangue Sardo*:

When these friends and their families had to come to Nuoro, on business or for religious holidays, they usually stayed at our house. Thus I began to know the various characters of my novels. I went only to elementary school in Nuoro. After this, I took private lessons in Italian from an elementary school teacher. He gave me themes to write about, and some of them turned out so well that he told me to publish them in a newspaper. I was thirteen and I didn't know whom I should go to have my stories published. But I came across a fashion magazine. I took the address and sent off a short story. It was immediately published¹¹.

Il fenomeno epocale dell'affermazione di una cultura di massa in senso moderno, caratterizzata da un pubblico di ampiezza senza precedenti e dal formarsi di una vera industria culturale sottoposta alle leggi di mercato, conosce proprio a cavallo tra i due secoli un'accelerazione impetuosa che investe l'intero sistema della comunicazione artistica e letteraria. Le maggiori istituzioni deputate alla

¹¹ Cfr. *Autobiography*, in *Nobel Lectures, Literature 1901-1967...*, p. 238; G. DELEDDA, *Sangue sardo*, "L'Ultima Moda", Roma, III (1-8 luglio, 1888), pp. 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, 19 agosto 1888) e la prima parte del romanzo *Memorie di Fernanda* ("L'Ultima Moda", Roma, 12 settembre 1888-2 giugno 1889).

produzione, trasmissione e fruizione dei prodotti culturali si trovano coinvolte in questo processo vorticoso di cambiamento. Già gli ultimi anni dell'Ottocento avevano offerto consistenti segnali in questa direzione in Inghilterra, in Francia e in Germania. In Italia fiorisce ai primi del Novecento una letteratura popolare che può contare su tirature di migliaia di copie e le cui opere spaziano dalla fantascienza all'avventura esotica, dal poliziesco al soprannaturale.

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, la conducono gradatamente a livelli di maturità artistica sempre più incoraggianti e lusinghieri fino a sillogi e romanzi di significativa valenza estetico-letteraria.

Nella lievitazione della sua scrittura 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 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 deleddiana un vero esempio di sostrato magmatico letterario ricco di istanze genetiche profonde. Dentro tale palestra compositiva – segnata 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), al doppio 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 componenti 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.

Lettrice vorace e recettiva la giovane Grazia colma, come detto, 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 («*Avevo un irresistibile miraggio del mondo e soprattutto di Roma*»). 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 antropologica¹². Entra in contatto con i cenacoli di intellettuali e artisti più famosi e stimolanti della capitale¹³. Alla sua formazione etica ed estetica, spirituale, intellettuale e umana, concorrono da un lato la solida cultura delle origini (agro-pastorale, orale, sardofona), dall'altro la cultura di «inappartenenza» (urbana, scritta, italiana, europea). Queste componenti preparano il terreno, non senza interferenze e contraddizioni, per le opere più mature, soprattutto dopo la lenta evoluzione che si compie a Roma nel vivace ambiente di casa Cena, nel salotto della contessa Lovatelli, nelle case del conte Primoli e dello scultore Prini.

¹² L'affinarsi del suo linguaggio «più che nella direzione sensuale e 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, pp. 49-50).

¹³ Tra questi si ricordano: Pirandello, Moretti, Tozzi, Verga, Fogazzaro, Aleramo, Civinini, Segré, Roux, Serao, Prini, Balla, Cambellotti, Severini, Boccioni.

3. Considerato nel suo insieme il trentennio compreso tra la metà degli anni Ottanta e lo scoppio della prima guerra mondiale, è un periodo storico molto complesso, contraddittorio, nel quale il vecchio convive col nuovo e durante il quale giungono a compimento i processi ideali e culturali dell'Ottocento e nel contempo iniziano ad emergere tendenze, non di rado contrapposte, che si sviluppano poi nel corso del Novecento. Da una parte, infatti, si va gradatamente diffondendo nella società europea la consapevolezza di vivere in un continente sempre più al centro del mondo per ricchezza prodotta, forza militare e autorevolezza politica. Dall'altra i più avvertiti iniziano a capire che la gara imperialistica in corso tra le maggiori potenze in realtà non si è mai fermata e che dietro la *belle époque*, la prosperità diffusa e ostentata di una borghesia segnata dal disimpegno, stordita dalla mondanità e dal lusso, dallo svago e dal divertimento, si cela il conflitto latente, cova la coscienza della crisi dell'uomo e della società. Una crisi progressiva della cultura naturalistico-positivista e un ritorno di tendenze irrazionalistiche di matrice romantica con la novità, tipica del Decadentismo, di un «io» non più indiviso e compatto (come lo era stato quello romantico), ma deflagrato e insondabile nella sua coscienza, relativo e magmatico nella sua identità. Il «male di vivere» diventa una condizione individuale estesa all'intera dimensione dell'esistenza. La mancata sintonia tra l'uomo moderno e il suo ambiente di vita e la conseguente difficile integrazione tra il singolo individuo e gli altri, appare come uno dei temi più ricorrenti della letteratura novecentesca.

Nel tema della perdita d'identità e della conseguente disperata ricerca di un senso per l'esistere, troviamo un motivo di profonda sintonia: un individuo che, privato delle sue certezze, agisce, costretto dentro un mondo sempre

più segnato dalle convenzioni e dall'inautenticità, sempre in bilico fra sdoppiamento e coscienza di sé, ricerca della verità e relativismo conoscitivo. Anche l'opera della Deledda, dunque, riveste un suo ruolo in questo contesto, con la sua capacità di liberare nel lettore, attraverso la «nostalgia del primitivo», un bisogno di autenticità, il sogno di «un paese innocente»:

la Deledda aveva compreso quale fosse il motore della vita e quale la condizione dell'uomo, per cui gli spazi della libertà sono minimi, quelli della giusta verità enormi, seppure difficilmente calcolabili o prevedibili. Che equivale a mettere subito nel conto un altro dato, quello del mistero, quello della religione naturale che direttamente o no, prima o dopo finisce per fondersi con il sentimento della vita, con l'amore della vita. Tutto questo le ha consentito di sfuggire alle tagliole delle mode e delle leggi stesse della letteratura allora vincente¹⁴.

Il viaggio coscienziale che compiono alcuni suoi personaggi non è diverso, per implicazioni e profondità ontologiche, da quello intrapreso da altri grandi protagonisti della migliore letteratura novecentesca. La coscienza del peccato e dell'errore che si accompagna al tormento della colpa e alla necessità dell'espiazione e del castigo, la pulsione primordiale e incontrollata delle passioni e l'imponderabile portata dei suoi effetti, l'ineluttabilità dell'ingiustizia e la fatalità del suo contrario, le manifestazioni dell'amore e dell'odio, visceralmente e autenticamente

¹⁴ Cfr. C. BO, *Grazia Deledda, oggi...*, p. 2. Sull'argomento si vedano altresì: E. DE MICHELIS, *Introduzione* a G. DELEDDA, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1964, pp. 11-35; N. SAPEGNO, *Prefazione* a *Romanzi e novelle*, Milano, Mondadori, 1972, pp. XI-XXIII; N. TANDA, *Introduzione* a G. DELEDDA, *Canne al Vento*, Milano, Mondadori, 1981, pp. VII-XXIX; G. CERINA, *Il favoloso apprendistato di Cosima*, in *Deledda e altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cagliari, Cuec, 1992, pp. 17-54.

vissute, segnano l'*existens* di una umanità primitiva, mal-fatata e dolente, «gettata» in un mondo unico, incontaminato, di ancestrale e paradisiaca bellezza, spazio dell'esistenza assoluta:

Il sentiero, mal tracciato, serpeggiava lungo i fianchi della grande vallata. La luce roseo-aranciata dell'aurora illuminava dolcemente il paesaggio; un paesaggio primordiale quasi ancora vergine di orme umane. La valle era tutta scavata nel granito; muraglie di roccie, edifici strani, colonne naturali, cumuli di pietre che sembravano monumenti preistorici, sorgevano qua e là, resi più pittoreschi dal verde delle macchie dalle quali erano circondati e inghirlandati. Il letto di un torrente, tutto di granito, d'un grigio chiarissimo, solcava la profondità verdognola della valle, e gli oleandri fioriti che crescevano lungo la riva, fra le roccie levigate, parevano piantati entro ciclopici vasi di pietra. L'alloro dalle foglie lucide, il corbezzolo, il mirto dal frutto nero, il ginepro fragrante, le macchie ancora fresche della rosa peonia, tutte le piante più rare della flora sarda, rivestivano la valle, circondavano le roccie, si arrampicavano fin sulle cime più alte. Montagne bianche e azzurre, alcune ancora velate da vapori fluttuanti che il riflesso dell'aurora tingeva d'un rosa dorato, chiudevano l'orizzonte. In lontananza, ai piedi della montagna boscosa dalla quale scendeva direttamente la valle, si vedeva il villaggio, bianco e nero tra il verde delle macchie: e più in qua, in una conca grigiastra, si distinguevano le rovine d'un altro paesetto, i cui abitanti, – diceva la leggenda popolare, – erano tutti morti durante una pestilenza misteriosa, o erano stati sterminati in una notte sola dagli abitanti del villaggio vicino che volevano allargare il loro territorio.

Paulu sentiva la poesia del mattino e la bellezza del luogo. Da molto tempo non era stato così allegro e felice: gli pareva d'esser tornato adolescente, quando partiva di casa allegro e spensierato come un uccello, e correva in cerca di piacere, ignaro dell'avvenire. A momenti si metteva a cantare:

*Sas aes chi olades in s'aèra
Mi azes a jucher un'imbasciada...*

Pareva che un popolo primitivo fosse passato in quel campo, tentando costruzioni che aveva poi abbandonato incomplete: tutto era silenzio e desolazione¹⁵.

Nelle migliori pagine dell'opera deleddiana si legge della miserevole condizione dell'uomo, «essere per la morte», e della sua insondabile natura che agisce – lacerata tra bene e male, pulsioni interne e cogenze esterne, predestinazione e libero arbitrio – entro la limitata scacchiera della vita; una vita che è relazione e progetto, affanno e dolore, ma anche provvidenza e mistero («*Il nostro grande affanno è la lenta morte della vita. Perciò dobbiamo cercar di trattenere la vita, di intensificarla, dandole il più ricco possibile contenuto*»). La Deledda sa che la natura umana è altresì – in linea con la grande letteratura europea – manifestazione dell'universo psichico abitato da pulsioni e rimozioni, compensazioni e censure. Spesso, infatti, il paesaggio dell'anima è inteso come luogo di un'esperienza interiore dalla quale riaffiorano ansie e inquietudini profonde, impulsi proibiti che recano angoscia: da una parte intervengono i divieti sociali, gli impedimenti, le costrizioni e le resistenze della comunità di appartenenza, dall'altra, come in una sorta di doppio, maturano nell'intimo altri pensieri, altre immagini, altri ricordi che «agiscono» sugli esistenti. La coscienza dell'«io» narrante, che media tra bisogni istintuali dei personaggi e contro-tendenze oppressive e censorie della realtà esterna, sembrerebbe rivestire il ruolo del demiurgo onnisciente, arbitro e osservatore neutrale delle complesse dinamiche di relazione intercorrenti tra identità etiche trasfigurate in figure che recitano

¹⁵ Cfr. G. DELEDDA, *L'edera*, cap. IV.

il loro dramma in un cupo teatro dell'anima. In realtà il sentimento di adesione o repulsione autorale rispetto a questo o a quel personaggio, trova nella religiosità professata e vissuta, una delle discriminanti di fondo. Di fronte al dolore, all'ingiustizia, alle forze del male e all'angoscia generata dall'avvertito senso della finitudine, l'uomo può soccombere e giungere allo scacco e al naufragio, ma può altresì decidere di fare il salto, scegliendo il rischio della fede e il mistero di Dio («*Ho avuto tutte le cose che una donna può chiedere al suo destino. Ma, grande sopra ogni fortuna, la fede nella vita e in Dio*»). Tra l'ateismo e lo scetticismo cieco dei due amanti e la fede nutrita di speranza di Rachele, donna ispirata ai valori cristiani della misericordia, della comprensione e del perdono, la scelta appare chiara e inequivocabile:

Quando la vedova entrò, portando l'arrosto, tutti si accorsero che ella aveva mutato aspetto: una gioia quasi febbrile le animava lo sguardo, parole di amore e di dolcezza le uscivano dalle labbra lievemente colorate. Anche Annesa s'accorse di quest'eccitazione, ma l'attribuì al piacere quasi mistico che la santa donna provava nel servire i poveri; e la sua tristezza e la sua irritazione crebbero. A momenti anche lei pensava male dei suoi benefattori; sì davvero, faceva rabbia vederli così incoscienti e allegri alla vigilia della loro completa rovina. E Paulu che non tornava! Dov'era Paulu? Il pensiero di Annesa lo cercava, lo seguiva, per l'immensità deserta delle *tancas*, attraverso i sentieri melanconici, sotto quel cielo cupo e minaccioso che anche sopra di lei, sopra la sua testa dolente, pareva pesasse come una volta di pietra.

I commensali parlavano di Niculinu il cieco.

– Dice che da qualche tempo a questa parte gli pare, in certi giorni, di veder come un barlume lontano. Fino all'età di tre anni non è stato cieco: lo è diventato dopo una grave malattia. Ultimamente è andato alla festa del Redentore, a Nuoro, e crede di riacquistare lentamente la vista. Non è vero, Niculinu?

Il cieco, per tutta risposta, si fece il segno della croce.

– In nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo, – esclamò donna Rachele, segnandosi anche lei. – Dio è onnipotente e può tutto: sia sempre lodato il suo santo nome.

E batté la mano sulla spalla di Niculinu, quasi per significargli che anche lei fino a quel momento era stata come cieca, mentre adesso cominciava a intravedere un lontano barlume di speranza. Ah sì: ella ricominciava a sperare nella bontà umana, e questa speranza era la cagione della sua gioia: avrebbe voluto avvicinarsi al lettuccio del vecchio asmatico e dire:

– Zua Decherchi, ti ringrazio, non perché ci serbi la casa e l'ultimo pezzo di terra, ma perché ti dimostri buono mentre noi tutti ti credevamo malvagio¹⁶.

Altri tormenti vive chi, nel libero arbitrio, ha scelto la via del male, lontano dal timor di Dio e dal senso del limite, e deve sopportare il peso della colpa e l'angoscia del naufrago sospeso sull'«abisso del nulla»:

ed ella [Annesa] aspettava sempre, e nel sogno delirante la sua attesa diventava un'attesa misteriosa, piena di terrore e d'angoscia. Chi doveva arrivare? Che cosa doveva succedere? Ella lo ricordava benissimo: sapeva che doveva arrivare la Morte e che ella doveva aiutarla come la serva aiuta la padrona; ma oltre a questo ella aspettava altri fantasmi più terribili ancora, e indovinava che altre cose più orrende dovevano accadere. E un dolore che superava tutti i dolori sofferti, più grave dell'umiliazione del suo stato, e della finzione con la quale ella s'era sempre mascherata, più intenso della sua pietà per la famiglia che l'aveva beneficata, e della paura che Paulu morisse di mala morte, le lacerava l'anima sommersa nella tenebra del male. Era un dolore senza nome; l'angoscia del naufrago che scende nell'abisso molle e amaro del mare e ricorda i dolori della vita – belli e piacevoli in

¹⁶ Cfr. G. DELEDDA, *L'edera*, cap. V.

paragone al mostruoso dolore della morte¹⁷.

Le figure deleddiane vivono sino in fondo, senza sconti, la loro incarnazione in personaggi da tragedia. L'unica ricompensa del dolore, immedicabile, è, per dirla con Eschilo, la sua trasformazione in vissuto, l'esperienza fatta degli uomini in una vita senza pace e senza conforto. Solo chi accetta il limite dell'esistere e conosce la grazia di Dio non teme il proprio destino. Un uomo cosciente, assillato e tormentato dal «malanno di un'idea fissa», deve liberarsene, accettandola e «secondandola»¹⁸. Portando alla luce l'errore e la colpa, la scrittrice sembra costringere il lettore a prendere coscienza dell'esistenza del male e nel contempo a fare i conti col proprio profondo, nel quale certi impulsi, anche se repressi, sono sempre presenti. Ma questo processo di immedesimazione non conosce «cattarsi», nessun liberatorio distacco dalle passioni rappresentate, perché la vicenda tragica in realtà non si scioglie e gli eventi non celano alcuna spiegazione razionale, in una vita che è altresì mistero. Resta la *pietas*, intesa come partecipazione compassionevole verso tutto ciò che è mortale, come comprensione delle fragilità e delle debolezze umane, come sentimento misericordioso che induce comunque al perdono e alla riabilitazione di una comunità di peccatori con un proprio destino «sulle spalle». Anche questo avvertito senso del limite e questo sentimento di pietà cristiana rendono la Deledda una grande donna prima ancora che una grande scrittrice:

Ho una grande pietà, una infinita misericordia per tutti gli errori e le debolezze umane [...] Per me non esiste il peccato, esiste solo il peccatore, degno di pietà perché nato col suo destino sulle spalle. La mia pietà, però, non

¹⁷ *IBID.*

¹⁸ Cfr. G. DELEDDA, *Cenere*, Milano, Treves, 1928, pp. 184-185.

mi impedisce di essere pessimista, e da questo miscuglio di sentimenti io credo nascano i personaggi poco allegri dei miei racconti, e la mia...pretesa semplicità di vita intima¹⁹.

L'imperscrutabile disegno di Dio costituisce lo sfondo di una pragmatica degli esistenti che sembrano agitarsi senza muoversi, colti in una sorta di fissità granitica, imm modificabili nei loro ruoli e sempre uguali dietro le loro tragiche maschere. *L'edera* è di fatto il romanzo di un solo personaggio, Annesa. La propria maturazione, quando avviene, si muove significativamente sulla «via di Damasco», dal buio e dalla cecità del male alla luce e alla rivelazione del bene (errore - colpa - contrizione - espiazione - conversione):

Ed ella sedette sulla pietra, come su un trono di espiazione [...]

– Perché ho fatto questo? – si domandò cadendo in ginocchio. – Dio disse: non ammazzare, non fornicare... Io ho chiuso gli occhi alla luce di Dio, e sono caduta come cadono tutti coloro che non guardano dove passano.

E di nuovo pianse e batté la fronte sulla roccia; ma già una luce vaga la richiamava verso un punto lontano, e la guidava come la luce del faro richiama e guida il navigante attraverso le tenebre e l'ira feroce del mare in tempesta²⁰.

La giovane serva, la «figlia d'anima» – che è senza dubbio una delle figure femminili più complesse e a tutto tondo create dalla penna deleddiana – sposerà il suo uomo

¹⁹ Lettera di Grazia Deledda a Monsieur L. De Laigne, Consul General de France, da Roma a Trieste, 17 gennaio 1905. La lettera si trova pubblicata in M. CIUSA ROMAGNA (a cura di), *Grazia Deledda...*, p. 87.

²⁰ Cfr. G. DELEDDA, *L'edera*, cap. VII.

(che per altro non la corrisponde con uguale intensità d'affetti), solo in vecchiaia, di fatto pagando il prezzo della colpa fino alla fine dei suoi giorni. Il matrimonio è, infatti, la vera punizione, l'unione indissolubile cementata dal delitto. Nel gesto d'esistere, accanto allo slancio vitale si accompagna sempre la prostrazione della sofferenza provocata dal male, non di rado sovrastata dall'icona incombenente della morte. *Eros e thànatos*²¹, pulsione di piacere e pulsione distruttiva – derivante dall'impossibilità di soddisfacimento della prima – convivono in forte contrapposizione dialettica:

Si sollevò, rabbrivì.

Paulu aveva minacciato di suicidarsi, e questo pensiero, questa ossessione, e l'idea che il vecchio asmatico teneva sotto il cuscino un fascio di cartelle di rendita e, per avarizia, per rancore contro il giovane vedovo, s'ostinava a non sborsare un soldo per salvare la famiglia dalla completa rovina, davano ad Annesa una febbre d'angoscia e di odio.

– Vecchio scorpione, – riprese, minacciando tra sé il vecchio asmatico, – io ti farò morire di rabbia; ti farò morire di fame e di sete. Guai a te se ciò che prevedo s'avvera... guai... guai! Tu ci lasci agonizzare, ma io... [...] pareva che gli abitanti del villaggio, nero ed umido sotto la luna, fossero tutti scomparsi come i loro leggendari vicini del paese distrutto. Ma questo silenzio, questa morte di tutte le cose, invece di calmare Annesa la eccitarono ancora.

²¹ Sulla modernità dell'opera deleddiana e sulla fenomenologia di interesse psicoanalitico dei suoi romanzi si vedano: E. GIOANOLA, *Trasgressione e colpa nei romanzi sardi di Grazia Deledda*, in A.A. V.V., *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, Atti del Convegno Grazia Deledda. *Biografia e Romanzo* (Roma, 19-20 giugno 1987), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1990; A. TESTAFERRI, *Infrazione all' Eros proibito come processo d'individuazione in La Madre di Grazia Deledda*, in AA. V.V., *Donna. Women in Italian Culture*, Ottawa, Dovehouse, 1989; N. DE GIOVANNI, *Il peso dell'eros. Mito ed eros nella Sardegna di Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress, 2001.

Nessuno poteva spiarla, nessuno poteva vedere ciò che ella faceva. Il mondo esterno coi suoi ammonimenti e i suoi pericoli non esisteva più per lei: e nel suo mondo interno, tutto era di nuovo tenebre. L'ossessione la riprese, la ripiombò in uno stato di semi-incoscienza febbrile; ella però lottò ancora contro il cieco impulso che la guidava. Rientrò nella camera, uscì di nuovo nel cortile: andava e veniva come una spola, tessendo una trama spaventevole.

A lungo l'istinto della conservazione fu più forte della sua mania, infine parve salvarla. [...]. Ella si corica dunque, e si tira la coperta fin sul viso. Un brivido di freddo la scuote dai piedi alla testa, l'orribile verità le ritorna in cuore.

Ella si è coricata vestita, non per esser pronta ad aiutare il vecchio, ma per aiutare la morte, se l'accesso ritorna: un piccolo sforzo, una mano sulla bocca del malato, il calmante rovesciato sul tavolino, e tutto sarà finito²².

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. Per altro lo stesso studioso di Freiberg andava considerando la letteratura, l'antropologia culturale, la religione e le scienze del linguaggio come altrettanti campi di applicazione e di verifica delle ipotesi teoriche psicanalitiche. Dopo di lui, come si sa, la scrittura si orientò 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. La funzione letteraria dei sogni²³, per altro, è strettamente connessa con il

²² Cfr. G. DELEDDA, *L'edera*, cap. V.

²³ Cfr. A. PIEMONTE, M. POLACCO (a cura di), *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontati in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2003; S. VOLTERRANI (a cura di), *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, Firenze, Le Monnier, 2003.

valore culturale e antropologico attribuito alla funzione onirica e l'interpretazione e la decifrazione del fenomeno è cambiata in maniera consistente nel corso dei secoli:

Ella non ricordò mai quanto tempo stette così, piegata su se stessa, in uno stato di incoscienza. Sognava e lottava per svegliarsi, ma l'incubo era più forte di lei. Ci fu un momento in cui ella si alzò e s'avvicinò all'uscio della camera: il vecchio dormiva; intorno alla tavola sedevano ancora i sei poveri, e non mangiavano, non parlavano, ma la fissavano con occhi melanconici. Specialmente Niculinu, il cieco, la guardava fisso, coi suoi grandi occhi biancastri dalle grosse palpebre livide.

Ella tornò al suo posto e chiuse gli occhi: ma non cessò di vedere gli occhi lattiginosi e le palpebre gonfie del cieco. Più infelice di lui che diceva di ricordare la luce e i colori come un sogno lontano della sua infanzia, ella non ricordava nulla dei suoi primi anni: non una voce saliva per lei dalla profondità oscura della sua origine, non una figura si disegnava nel suo passato.

– Io non ho padre, né madre, né parenti, – pensava nel suo delirio. – I miei benefattori sono stati i miei nemici. Nessuno piangerà per me. Io non ho che *lui*, come lui non ha che me. Siamo due ciechi che ci sosteniamo a vicenda: ma egli è più forte di me, e se io cadrò egli non cadrà.

E le sembrava che realmente ella e Paulu fossero ciechi: ella aveva gli occhi bianchi e le palpebre pesanti come quelle di Niculinu; e davanti a sé non vedeva che una muraglia rossa e infocata il cui riverbero la bruciava tutta. Rumori misteriosi le risonavano dentro le orecchie; credeva di sentire ancora la pioggia scrosciare contro la porta, e il tuono riempire la notte d'un fracasso spaventevole: l'uragano assediava la casa, la prendeva d'assalto, come una torma di grassatori, e voleva devastarla.

Poi una figura uscì dalla camera del vecchio, strisciò lungo la parete, sedette accanto al focolare. Ella non poteva volgersi, ma sentiva il fantasma al suo fianco: sul principio le parve il cieco, poi d'un tratto si sentì sfiorare la mano da una mano dura e calda che le sembrò quella di

Gantine. La mano salì fino al viso di lei, glielo carezzò; le prese il mento, le strinse la gola... Davanti a lei balzò una figura gialla, con due occhi ardenti e una lunga barba grigia fra i cui peli umidi s'apriva una bocca nera e contorta. Era zio Zua. Egli la strangolava. Ella si svegliò, piena di terrore, e rimase lungo tempo immobile, vinta da uno spavento indicibile²⁴.

La trasfigurazione letteraria del profondo nella prima Deledda avvenne secondo procedure narrative ancora tradizionali, lontane dall'eversività compositiva dell'incipiente letteratura di matrice psicoanalitica, nonostante la stessa novità tematica e la sperimentazione di tecniche rappresentative più adeguate iniziassero a palesarsi e ad essere cifra di uno stile. La scrittrice non aveva 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. Persiste invece, secondo delle collaudate costanti stilistiche ottocentesche – pur con qualche esempio di spostamento e condensazione – il tempo «oggettivo», il pensiero mediato, tradotto in un discorso coerente, coordinato dalla mente di un narratore demiurgo, 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 interiore²⁵.

²⁴ Cfr. G. DELEDDA, *L'edera*, cap. V.

²⁵ Sull'argomento trattato si veda altresì: D. MANCA, *Il laboratorio della*

Semmai, l'idea che quella soggettività che noi chiamiamo «io» sia in qualche modo «agita» e che sia effetto di qualche cosa che muove dal profondo, era stata già di Schopenhauer e di Nietzsche, ma soprattutto, in letteratura, di Dostoevskij e della migliore produzione russa. La coralità e il policentrismo di alcuni romanzi deleddiani, la loro orditura tematica, certe situazioni narrative, il sistema attanziale dei personaggi, l'identità morale di esistenti che recitano in una sorta di «palcoscenico dell'anima» il proprio dramma spirituale – scaturito dal peso dell'errore e della colpa, dell'espiazione e del castigo e frutto del lacerante conflitto tra bene e male, fede e ragione, predestinazione e libero arbitrio – rinviano a capolavori come *I fratelli Karamàzov* e *Delitto e castigo*. In verità, anche una parte importante della produzione novellistica, attesta vicinanza e corrispondenze a quella sorta di antropologia morale che è il lascito migliore dell'opera dostoevskiana. Novella esemplare, per ricchezza di motivi e rimandi intertestuali ed extratestuali, è, ad esempio, *Per riflesso*²⁶. 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 Duniya 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

novella in *Grazia Deledda: il periodo nuorese e il primo periodo romano*, in G. DELEDDA, *Il ritorno del figlio*, ed. critica a cura di D. Manca, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2005, pp. XXXII-XXXIX.

²⁶ Cfr. 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, pp. 103-144.

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'!»²⁷. Egli sa che Larentu è suo padre ma vive con vergogna la possibilità che la madre sposi, per poter salvare lui dall'indigenza, l'uomo che sino a quel momento l'ha umiliata e respinta²⁸. 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

²⁷ Raskolnikoff a Duniya: « – Una sorella simile non la considererei più come sorella. O io o Luzin!... »).

²⁸ 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*.

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 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?²⁹

Ma proprio quando la vertigine superomistica ed emulativa lo sta per spingere definitivamente negli abissi tenebrosi 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 malattia³⁰.

²⁹ G. DELEDDA, *Per riflesso...*, p. 137.

³⁰ *Ivi*, p. 144.

4. Con la Deledda, e tramite 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 Tanda³¹, 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, nella prospettiva di 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:

La natura non era rivelazione, ma il rivelato; non era il problema della realtà, ma una soluzione che era stata data del problema della realtà. Screditando, eliminando questa soluzione, cadeva la mediazione provvidenziale, equilibrante, risolutiva tra il soggetto e l'oggetto: la realtà si ripresentava come un problema aperto e assillante, come il conosciuto e il non dato che tuttavia si

³¹ Cfr. N. TANDA, *Introduzione a G. DELEDDA, Canne al Vento...*, pp. VII-XXIX; *Dal mito dell'isola all'isola del mito*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 9-41.

dava come reale e esistente allorché l'individuo, l'artista prendeva atto o coscienza del proprio esistere come essere nel mondo, e in quella realtà. Di qui l'identità che si voleva conseguire tra sensazione visiva e coscienza: una coscienza che era tutta cultura (vedi Cezanne), al punto da doversi chiedere se fosse davvero la sensazione a farsi coscienza o non piuttosto l'inverso, la coscienza, tutto il suo contenuto di nozioni, a farsi viva, palpitante, istantanea, sensazione visiva [...] L'arte moderna non era il riflesso del positivismo che aveva promosso e tuttora stimolava il «progresso scientifico», economico, tecnologico, ma in netta antitesi ad esso, l'affermarsi di una spiritualità creativa e tuttavia laica a cui l'uomo moderno non poteva rinunciare perché era anche essa una faticata conquista della cultura³².

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. Van Gogh colleziona stampe giapponesi, Picasso inventa l'arte cubista ispirato all'arte tribale africana (famoso il ritratto commissionato dall'amico Salmon) e Klee riprende la decorazione del tessuto africano. Le estetiche dell'Ottocento, applicando il concetto di progresso, avevano inteso la storia dell'arte come un continuo sviluppo. Esse erano state gerarchiche e verticali. Al contrario, le poetiche primitiviste del Novecento pongono la storia dell'arte su un piano orizzontale. Tra i tanti stili non vi è un avanzamento, semmai diversità. Ogni forma d'arte, dunque, acquista una sua legittimità e un suo diritto di

³² G. C. ARGAN, *Prefazione* a L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1972 [1926]. Si veda altresì: N. TANDA, *Dal mito dell'isola...*, pp. 41-70.

cittadinanza universale, in quanto autonoma e peculiare creazione di linguaggi. Del resto, anche nel percorso formativo di Giuseppe Biasi – altro amico della Deledda che aveva aderito alle posizioni delle Secessioni tedesche fin dal 1905, influenzato verosimilmente dall'opera di Duilio Cambellotti – l'esperienza del soggiorno africano (Algeri, Tripoli, Tunisi fra il 1924 e il 1927) è fondamentale³³. 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 testi:

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...³⁴.

³³ Sull'argomento si vedano: G. ALTEA, *Populismo e secessionismo negli inizi di Giuseppe Biasi*, "Bollettino dell'Associazione Archivio storico sardo di Sassari", XI (1986), 12, pp. 105-133; M. E. CIUSA, *Le componenti culturali e formali nell'arte di Giuseppe Biasi*, in AA.VV., *L'isola nelle correnti: la pittura e la grafica di Giuseppe Biasi nell'arte europea del Novecento*, Milano, Scheiwiller; G. BIASI, *La I e la II Quadriennale e i Parenti poveri*, ed. critica a cura di G. B. Piroddi, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2010.

³⁴ Cfr. Lettera di Grazia Deledda a Francesco Cucca, Roma 28 marzo 1910. Nella restituzione del testo sono state rese in corsivo le parole dalla Deledda sottolineate. La lettera si trova pubblicata in: D. MANCA, *Voglia d'Africa. La personalità e l'opera di un poeta errante*, Nuoro, Il Maestrale, 1996, p. 182. Sulle pagine de "Il giornalino della Domenica" Biasi illustrò i racconti *Il maialino di Natale*, *I sette fratelli*, *Il pastorello* e sulla rivista "La Lettura" corredò con illustrazioni i testi de *La festa del Cristo* oltre che de *L'incendio nell'uliveto*: «Quando la Deledda riuscì a imporre alla direzione della rivista 'La Lettura' l'illustrazione del suo romanzo *L'incendio nell'uliveto* e vide le illustrazioni di Biasi rimase colpita, poiché quelle immagini non le vedeva, ma le sentiva dentro di sé, come lei stessa le aveva cercate nei suoi romanzi» (R. BRANCA, *Vita*

L'uso, nei suoi romanzi migliori, 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 fondamentalmente 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 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 contemporanea³⁵.

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

nell'arte del pittore Giuseppe Biasi, in AA.VV., Biasi nella collezione regionale, I.S.R.E, Cagliari, 1984, p. 37).

³⁵ Cfr. C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, Milano, Selecta, s.d. [1969], p. 177.

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 sensibile³⁶:

Il sentiero, mal tracciato, serpeggiava lungo i fianchi della grande vallata. La luce roseo-aranciata dell'aurora illuminava dolcemente il paesaggio; un paesaggio primordiale quasi ancora vergine di orme umane. La valle era tutta scavata nel granito; muraglie di roccie, edifici strani, colonne naturali, cumuli di pietre che sembravano monumenti preistorici, sorgevano qua e là, resi più pittoreschi dal verde delle macchie dalle quali erano circondati e inghirlandati. Il letto di un torrente, tutto di granito, d'un grigio chiarissimo, solcava la profondità verdognola della valle, e gli oleandri fioriti che crescevano lungo la riva, fra le roccie levigate, parevano piantati entro ciclopici vasi di pietra. L'alloro dalle foglie lucide, il corbezzolo, il mirto dal frutto nero, il ginepro fragrante, le macchie ancora fresche della rosa peonia, tutte le piante più rare della flora sarda, rivestivano la valle, circondavano le roccie, si arrampicavano fin sulle cime più alte. Montagne bianche e azzurre, alcune ancora velate da vapori fluttuanti che il riflesso dell'aurora tingeva d'un rosa dorato, chiudevano l'orizzonte³⁷.

³⁶ *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 (rel. prof. Nicola Tanda, correl. dott. Dino Manca), anno accademico 1996-1997, pp. 1-160.

³⁷ Cfr. G. DELEDDA, *L'edera*, cap. IV.

La rivoluzione linguistica, antropologica ed estetica del secolo scorso ci ha spiegato che il rapporto uomo-mondo è mediato dal linguaggio ed è caratterizzato dall'interpretazione³⁸. La lingua si forma nel «dialogo» ed è essa stessa «dialogo», cioè reciprocità e contaminazione con altri linguaggi. Tale rivoluzione ci ha altresì insegnato che l'oggetto-mondo si dà sempre «per» un soggetto conoscente e non esiste se non «per» il soggetto che lo intenziona; esso, per dirla con Schopenhauer, sarebbe «volontà e rappresentazione». Quel «per» – ponte tra l'«io» e il mondo (e tra l'io e l'inconscio) – è appunto l'insieme dei linguaggi, il «discorso del mondo», la cultura stessa. Quando il soggetto entra nel sistema sociale della comunicazione a lui preesistente (*langue*), viene modellato secondo le strutture del sistema simbolico proprio della comunità di appartenenza. Ma se la lingua (sistema di segni geneticamente estranei al referente) genera il testo, allora la mediazione tra l'uomo e il mondo si realizza tramite il testo, e tra tutti, il letterario è – in virtù di un'alta elaborazione del codice – quello a più alta densità comunicativa³⁹. Attraverso gli alfabeti del mondo, un popolo effettua, dunque – grazie ai suoi poeti, scrittori ed artisti –, la transizione modellante e simbolica dal piano della natura a quello della cultura, e ogni cultura tende a sua volta a pensare e a descrivere se stessa in un certo modo, ossia a costruire un «automodello»⁴⁰. Quale rappresentazione, quindi, quale

³⁸ Cfr. N. TANDA-D. MANCA, *Introduzione alla letteratura...*, pp. 13-16.

³⁹ Cfr. F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967.

⁴⁰ Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966; J. M. LOTMAN, *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma, Pratiche, 1980; *Testo e contesto*, Bari, Laterza, 1980; J. M. LOTMAN, A. USPENSKIJ BORIS, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Facciani, M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 2001; C. SEGRE, *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana, 1977.

idea o immagine della Sardegna e della cultura sarda ci ha consegnato la Deledda e con essa, come vedremo, tanti scrittori, artisti e poeti isolani? Quale rappresentazione della propria gente, della propria storia, dello spazio e dell'esistenza immaginati e vissuti? Quale «automodello», appunto?

La Sardegna di Grazia sembra certamente richiamare alla memoria del lettore immagini di sogno e nostalgia insieme, immagini sorrette da pagine piene di colore e di profumo, vissute e fortemente sentite. Attraverso questa trasfigurazione artistica e metaforica dell'isola, si realizza la sublimazione, junghianamente intesa, di una sorta di inconscio collettivo, immenso archivio di simboli e miti che si tramanda nel tempo, di generazione in generazione, e che si struttura attorno ad archetipi fondanti, a fantasie e ad immagini primordiali e condivise, a un sentimento religioso e a modelli originari d'esperienza sedimentati nelle profondità della psiche non solo dell'individuo ma di un intero popolo⁴¹. La ricorrenza di temi, motivi, figure, situazioni, percezioni, visioni del mondo e della vita – riscontrabili in buona parte della produzione letteraria sarda – deriva dall'enorme serbatoio di esperienze, che devono la loro esistenza all'ereditarietà sociale di una comunità millenaria antropologicamente connotata:

pareva che un popolo nomade passasse nel campo roccioso, intonando un canto nostalgico, un addio alla patria perduta. Paulu sentiva quest'arcana nostalgia che è nel carattere del popolo sardo. La sete del piacere, del godimento, delle avventure, lo aveva sin da fanciullo spinto in una via che non era la sua: anche lui aveva continuamente sognato una patria lontana, un luogo di gioia dove ora sentiva che non sarebbe arrivato mai più⁴².

⁴¹ C. G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, Roma, Cortina Editore, 1983.

⁴² Cfr. G. DELEDDA, *L'edera*, cap. IV.

Queste «possibilità ereditate di rappresentazioni» e una tale predisposizione degli artisti sardi a riprodurre forme e immagini archetipiche, che corrispondono alle esperienze storicamente e culturalmente compiute dalla propria gente nello sviluppo storico di una coscienza individuale e collettiva, si sostanzia letterariamente in *topoi* e isotopie sememiche che trovano magistrale compiutezza nei romanzi della scrittrice nuorese. Anche per questo la Deledda resta a tutt'oggi il grande modello degli autori isolani. La descrizione e la percezione del paesaggio, il rapporto con la natura e con la «madre terra», una certa idea della vita e della storia, il sentimento dell'identità e dell'appartenenza, la concezione del tempo e del mito, la rappresentazione dei personaggi, il sentimento religioso, il tema della nostalgia e della memoria, l'idea di insularità e di «frontiera», il rapporto con l'*altro*, l'*altrove* e lo straniero, rappresentano percorsi semantici ricorrenti e ossessivamente incombenti nelle opere di molti scrittori e poeti in lingua sarda e italiana⁴³. È noto che attraverso l'arte e la letteratura, un popolo effettua la transizione modellizzante e simbolica dal piano della natura a quello della cultura. E non è un caso, ad esempio, il fatto che l'opera deleddiana testimoni di un interesse sistematico della scrittrice per la ricerca demologica⁴⁴. 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

⁴³ Cfr. G. MARCI, *Introduzione a Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, Cuccu, 1991, pp. 11-19; N. RUDAS, *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997.

⁴⁴ 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.

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, infatti, 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 soprattutto 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 mescidanza e dell'ibridismo; opzioni certamente più adeguate e rispondenti alla messa in scena di un microcosmo sardofono⁴⁵. Perciò

⁴⁵ Frequenti nell'opera deleddiana sono i calchi, i sardismi sintattici – con inversione dell'ordine, Avverbio-Verbo («Poco si muove»), Oggetto-Verbo («Sonno hai?»), Predicativo-Verbo («Solo mi lasci?»), Participio-Ausiliare («Pensato ci hai?») – e lessicali, le traduzioni dal nuorese, i modi di dire, le imprecazioni, le antifrasi e le risposte in rima, i proverbi, gli intercalari, i tentativi di riprodurre intonazioni o di ricalcare gli andamenti ritmici, i moduli linguistici legati all'oralità e, qualche volta, al canto. Ampiamente scandagliato in senso marcatamente etnolinguistico risulta essere, inoltre, l'ambito dell'onomastica, della toponomastica, dell'arte culinaria e della festa. Sulla situazione linguistica e sociolinguistica della Sardegna d'inizio Novecento, con raccolta di «provincialismi» e «idiotismi», si veda altresì: S. MASSA, *La lingua italiana in Sardegna*, Napoli, Tip. Morano, 1909.

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; o viceversa, per modellare o rimodulare il codice letterario di riferimento (quello della tradizione letteraria italiana scritta) su un sostrato linguistico altro, per secoli quello dell'oralità primaria e principale veicolo di comunicazione del tessuto semiotico e dei saperi della comunità rappresentata letterariamente:

Oltre i contadini, i pastori, gli artigiani, venivano da tutti i villaggi del Circondario ospiti che restavano due, tre, anche quindici giorni in casa nostra. E a volte erano tanti che noi donne cedevamo a loro il nostro posto a tavola. Venivano per i loro affari, o in occasione di feste. Allora la casa si animava; dopo cena mio padre invitava gli ospiti ad una gara di canto estemporaneo, e i versi arcaici dei poeti semidotti s'intrecciavano a quelli più ingenui e significativi dei poeti analfabeti. A queste gare che, come dissi, ho sentito ripetersi e amplificarsi nelle feste campestri e in certe feste nuziali spettacolose ove tutte le cerimonie e specialmente quella del banchetto prendevano proporzioni e colori omerici, ho preferito sempre i canti corali notturni, i canti religiosi, specialmente i *gosos* «quella particolare forma di poesia sacra di Sardegna, come la chiama il Cian, che sebbene molte volte d'origine semidotta acquista un valore tradizionale», e soprattutto i canti schiettamente popolari, le ninne-nanne, i contrasti, le *canzoni d'amore* e i *mutos*, stornelli che nella loro lampeggiante brevità sono spesso i più vivi rivelatori dell'anima, delle abitudini e delle usanze sarde. Basterebbe dilungarsi e scavare un po' in questi tesori di vera poesia, rifulgenti oltre che di colore locale di profonda umanità, e sempre accompagnati da motivi di musica tradizionale bellissima, per

fare uno studio incisivo della vita interna ed esterna del popolo sardo. Tutta la malinconia e l'ironia, il misticismo e spesso il brutale realismo, le aspirazioni pratiche e sentimentali, le passioni e i bisogni della razza son qui. Il popolo sardo è indubbiamente, nella sua maggioranza, un popolo di poeti; e come tale ha la nostalgia del meglio, forse anche dell'irraggiungibile, chiusa da una forzata immobilità che a lungo andare può divenire apparente rassegnazione o contemplazione o anche fatalistica indolenza⁴⁶.

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 le attribuzioni, le qualità e la sfera pragmatica in cui essi sono coinvolti. Da *L'edera*:

– lasciamo correre trenta giorni per un mese
– *lassamus currere trinta dies pro unu mese*

– Dio te lo paghi, sorella mia
– *Deus ti lu pachet, sorre mea*

– che ti si spengano gli occhi!
– *ancu tanches sos ocros!*

– Volati gli uccelli!
– *Bolaos sos puzones!*

⁴⁶ G. DELEDDA, *Ricordi di Sardegna*, “La rivista del Touring Club Italiano”, Settembre, 1916, pp. 491-492.

– Pareva che non aveste mai veduto grazia di Dio.
 – *Pariat chi no aerèzes bidu mai grassia 'e Deus!*

– Malanno che ti prenda!
 – *Male chi ti pichet!*

– Dio lo voglia!
 – *Deus cherjat!*

– che vi ammazzino senza che ve ne possiate accorgere!
 – *Ancu bos ucchidana chenza bos segherare!*

– Non gli pesino neppure come una foglia di rosa le mie parole.
 – *Chi sas paragulas meas non li pesene che foza 'e rosa.*

– zitta come la chiocciola.
 – *muda che croca.*

L'opera della Deledda (e di tanti autori sardi)⁴⁷, si colloca – a partire dall'universo antropologico sardo, veicolato da un sistema linguistico peculiare e complesso (nuorese, logudorese, italiano) – in quella più generale temperie culturale che tenta, tra Ottocento e Novecento, per reazione alla dilagante soluzione fiorentina dei manzoniani e alla «declamata superprosa» di matrice dannunziana, di recuperare – assecondando un rinascendo orientamento centrifugo e riattivando circuiti alternativi della comunicazione letteraria – il significato e la funzione di un policentrismo che, nella storia culturale e linguistica degli italiani, si era connotata nei secoli di valenze molteplici⁴⁸. Nessuna nazione dell'Europa, infatti, era stata storicamente attra-

⁴⁷ Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo tutte quante 'o stesso core*». *Lettere a Pompeo Calvia*, "Bollettino di Studi Sardi", II, 2 (2009), Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec, pp. 167-240.

⁴⁸ Cfr. G. L. BECCARIA, *Prefazione a Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975, pp. 1-2.

versata, come l'Italia, da un'annosa questione della lingua. Le ragioni sono note e ampiamente dibattute⁴⁹. Mentre al-

⁴⁹ Su italoфонia, dialettologia, letteratura e dialetto, la bibliografia è vasta. A titolo esemplificativo si vedano: R. BONGHI, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia. Lettere critiche*, Milano, F. Colombo, F. Perelli, 1856; B. CROCE, *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, "La Critica", XXIV, 6 (20 novembre 1926), pp. 334-343 [poi in: ID., *Uomini e cose della vecchia Italia*, serie I, Bari, Laterza, 1943, pp. 225-234]; M. SANSONE, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, in AA. VV., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana - IV, Letterature comparate*, Milano, Marzorati, 1948, pp. 281-287; *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di P. P. Pasolini e M. Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952; G. CONTINI, *Dialetto e poesia in Italia*, "L'approdo", III, p. 2 (1954); *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988; B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, intr. di Gh. Ghinassi, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1960 [1988]; T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963 [1972]; D. ISELLA, *Introduzione a A. MANZONI, Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. VIII-XVII; C. DIONISOTTI, *Per una storia della lingua italiana*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967; G. DEVOTO, G. GIACOMELLI, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Milano, Bompiani, 1971; C. SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 407-426; AA. VV., *Letteratura e dialetto*, a cura di G. L. Beccaria, Bologna, Zanichelli, 1975; G. DEVOTO, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze, Le Monnier, 1976; P. V. MENGALDO, *Lingua e letteratura*, in *Lingua, sistemi letterari, comunicazione sociale*, Padova, CLEUP, 1978, pp. 137-200; *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, pp. LXXVII-1096; A. CASTELLANI, *Quanti erano gl'italofoni nel 1861?*, "Studi linguistici italiani", 8, 1982, pp. 3-26; F. BREVINI, *Poeti dialettali del Novecento*, Torino, Einaudi, 1987; *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990; *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, III tomi, Milano, Mondadori, 1999; A. DETTORI, *Italiano e sardo dal Settecento al Novecento*, in *La Sardegna, Storia d'Italia. Le regioni (dall'Unità a oggi)*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 432-487; L. SERIANNI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento: dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1990; A. STUSSI, *Lingua, dialetto, letteratura. Dall'unità nazionale a oggi*, Torino,

tri idiomi del vecchio continente si erano modellati nei secoli sulla lingua della capitale politica e amministrativa, la Penisola non aveva mai avuto un centro culturale veramente predominante. Gli stati regionali, formatisi sulle ceneri di signorie e principati proprio quando le grandi monarchie feudali compivano, a prezzo di guerre sanguinose, la formazione dei primi grandi stati nazionali, solo dopo quasi cinque secoli di lotte, ostilità e divisioni erano giunti all'unità politica e territoriale. Una unità che non si conosceva, nella forma particolare in cui si era realizzata nell'ambito dell'impero romano, proprio dall'età gotico-giustiniana, prima che si infrangesse definitivamente dinanzi all'avanzata degli eserciti longobardi⁵⁰. A differenza di quanto era accaduto per altre grandi lingue di cultura, dunque, la fisionomia dell'italiano era stata determinata soprattutto dallo stretto legame con la tradizione letteraria di matrice toscana, per altro avviata, soprattutto a partire dalla proposta normativa del Bembo, sui binari della compattezza e dell'arcaismo classico⁵¹. Una tradizione che

Einaudi, 1993; L. SERIANNI, P. TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, II - *Scritto e parlato* / III - *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1998; C. MARAZZINI, *La lingua italiana. Profilo storico* [1994], Bologna, il Mulino, 1998; C. GRASSI, A. A. SOBRERO, T. TELMON, *Fondamenti di dialettologia italiana* [1997], Roma-Bari, Laterza, 1999; F. BRUNI, *L'Italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura* [1987], Torino, Utet, 2002; AA. VV., *Dialectti italiani. Storia struttura uso*, a cura di M. Cortellazzo, C. Marcato, N. De Blasi, G. P. Clivio, Torino, Utet, 2002.

⁵⁰ Cfr. D. MANCA, *Introduzione a Il carteggio Farina-De Gubernatis...*, p. XI.

⁵¹ E non «si può dire che sia stata questione di autorevolezza da parte del Bembo, né di moda; o che la posizione del Bembo fosse reazionaria ed astorica. Si appoggiava invece su una solida ideologia emersa dal pensiero umanistico che proponeva il concetto di imitazione dell'antico come atto creativo: il trasferimento delle scritture classiche dalle spalle gigantesche degli antichi sulle moderne trasferiva perennità e normatività (cioè la «verità») nelle nuove scritture» (G. L. BECCARIA, *Prefazione...*, p. 7).

si era dimostrata lontana dalla lingua d'uso quotidiano, riccamente rappresentata dai dialetti parlati nelle varie regioni. Un tale scarto avrebbe provocato il declino della stessa lingua italiana, appresa, come una lingua straniera, in modo libresco, attraverso lo studio delle grammatiche, dei vocabolari e delle opere dei classici e sentita, parafrasando Isella, «estranea e inamabile»:

Ora non faccio nulla. Cioè, studio soltanto e, secondo il suo consiglio, cerco di studiare la lingua, perché la fantasia non mi manca. E ho afferrato il Manzoni, il Boccaccio e il Tasso, e tanti altri classici che mi fanno sbadigliare e dormire. Dio mio! È inutile! Io non riuscirò mai ad avere il dono della buona lingua, ed è vano ogni sforzo della mia volontà. Scriverò sempre male, lo sento, perché l'abitudine di scrivere così come viene è radicata ormai nella mia povera penna⁵².

Da una parte, quindi, si affermò col tempo una *élite* di intellettuali, scrittori e poeti proiettati verso un modello alto e sublime informato in poesia sul monolinguisimo petrarchesco e in prosa sul «bello stilo» boccacciano, dall'altra continuarono a convivere i tanti parlari e parlanti italiani con i numerosi autori, cosiddetti «periferici», esclusi da quella minoranza di eletti del Parnaso, non sempre disposti ad adeguarsi ad un sistema linguistico allotrio. Si era attivata cioè una dinamica centripeta, che più che ad includere tendeva ad escludere dal diritto di cittadinanza, in un'ideale e anelata *res publica litterarum*. *Per aspera sic itur ad astra*.

⁵² Lettera di Grazia Deledda ad Antonio Scano, Nuoro 10 ottobre 1892. Cfr. G. DELEDDA, *Versi e prose giovanili*, a cura di A. Scano, Milano, Edizioni Virgilio, 1972, p. 251.

Per altro qualcosa era avvenuto in conseguenza della crisi linguistica del Settecento. Il Monti aveva aperto la strada alla soluzione adottata dal Manzoni, che, partendo dal suo milanese e dal suo francese, aveva pensato ad una lingua d'uso che oltrepassasse i confini regionali e unifichesse, garantendo con la propria medietà, la «popolarità» della letteratura⁵³. Una soluzione che, nonostante l'opposizione dell'Ascoli, si era andata affermando incontrastata, per tutta la parte centrale del secolo – salvo qualche rottura (con l'opera, ad esempio, del Belli) – sul fronte del monolinguisimo letterario. Solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, dunque, «il momento centripeto e l'evasione centrifuga ripresero la secolare alternanza. La soluzione fiorentina dei manzoniani, e la neutra e grigia prosa vulgata nel secondo Ottocento, spinsero gruppi periferici a distanziarsi dalla media linguistica, che si teneva lontana da ogni audacia ed oltranza stilistica»⁵⁴. La politica di unificazione culturale dopo l'Unità, dovette, dunque, fare i conti in Sardegna con una realtà linguistica che in vaste aree presentava caratteri di eccezionale specificità e conservatività. Inoltre, l'isola deteneva un tasso di analfabetismo fra i più elevati d'Italia (dato questo facilmente accostabile all'alto indice di mortalità scolastica e alla scarsa presenza di strutture educative pubbliche, capaci di avviare un più generale progresso d'istruzione). Il processo di contaminazione (se non di privazione), spesso forzato e imposto, iniziò ben presto ad avere implicazioni sociali, di *status* ed effetti del tutto inediti sul terreno della mentalità, della comunicazione e della formazione culturale (con inevitabili forme d'interferenza):

⁵³ G. L. BECCARIA, *Prefazione...*, p. 11; N. TANDA, D. MANCA, *Introduzione alla letteratura...*, p. 250.

⁵⁴ G. L. BECCARIA, *Prefazione...*, p. 12.

[...] il suo linguaggio aveva acquistato qualche cosa di particolare, di esotico; egli parlava con una certa affettazione, metà italiano e metà dialetto, con imprecazioni affatto continentali⁵⁵.

Il codice veicolare (materno, familiare e sociale), utilizzato dalla maggioranza della popolazione, rimaneva la lingua sarda, parlata nelle sue molteplici varietà (nuorese, logudorese e campidanese, oltre il sassarese, il gallurese e le isole alloglotte). E se il processo di alfabetizzazione stava avvenendo secondo spinte centripete attraverso il toscano letterario, il numero elevatissimo di analfabeti, non poteva che trovare scaturigine dalla naturale condizione di sardofonia:

Lo stile è, al mio solito, scorretto, scorrettissimo, – e ci vorrà del tempo perché io mi perfezioni [...]⁵⁶.

Soprattutto nelle campagne e nei piccoli centri, soltanto le classi dirigenti erano italofone («localmente bilingui»). L'italiano diventò la lingua del maestro elementare, del medico condotto, dell'avvocato, del segretario comunale, del prefetto, dell'esattore, del parroco, del semplice funzionario statale, ossia di figure rappresentative e autorevoli dentro la comunità di parlanti. Molti di loro (soprattutto gli uomini di chiesa), per evidenti ragioni di mediazione, parlavano anche il sardo. Per altro il complesso di inferiorità linguistica, investì soprattutto i ceti borghesi; una piccola borghesia più che terriera, impiegatizia, della pubblica amministrazione e della libera professione:

⁵⁵ G. DELEDDA, *Elias Portolu*, Milano, Treves, 1928, p. 8.

⁵⁶ Lettera di Grazia Deledda ad Epaminonda Provaglio, Nuoro 26 aprile 1894. Cfr. *Opere scelte*, a cura di E. De Michelis, Milano, Mondadori, 1964, p. 1069.

Con l'unità d'Italia, poi, muta radicalmente l'atteggiamento verso il sardo. Infatti, sebbene a contatto con le lingue ufficiali dei dominatori stranieri, il suo ambito si fosse inevitabilmente ristretto, con una tendenza a restringersi ulteriormente, il sardo che non era mai stato posto in discussione nei periodi precedenti, ma era stato sempre riconosciuto come lingua nazionale fino al Piemonte, dopo essere stato lingua ufficiale e diplomatica e lingua di codici e di leggi, decade al livello di «dialetto» regionale, subordinato all'esigenza di unificare, anche linguisticamente, il nuovo Stato. Tutto parte dal concetto accettato che, secondo la frase del D'Azeglio, l'Italia era fatta e bisognava fare gli italiani. Una proposizione funesta, oltre che sul piano politico anche su quello linguistico. La realtà era, invece, che gli italiani c'erano, già belli e fatti. Sarebbe stato necessario fare l'Italia alla loro misura, anche dal punto di vista linguistico, tenendo conto delle differenze dialettali delle singole regioni, delle minoranze e non semplicemente imponendo una unità linguistica che non partiva dalla considerazione della realtà⁵⁷.

È pur vero, tuttavia, che, quantunque in modo difficoltoso e contraddittorio, la «scuola italiana» si dimostrò col tempo fattore rilevante nell'opera di ampliamento dei ceti intellettuali e del pubblico dei lettori («*I went only to elementary school in Nuoro. After this, I took private lessons in Italian from an elementary school teacher*»)⁵⁸. Accanto ad essa, inoltre, risultati niente affatto trascurabili ebbero i sistemi informativi. Il forte incremento della stampa e il proliferare di riviste nazionali e regionali (letterarie, storico-politiche, artistiche, scientifiche) suscitarono in Sardegna, fervore e dibattito. Esse divennero gradatamente i principali canali di comunicazione di vicende, fatti e opi-

⁵⁷ A. SANNA, *Introduzione agli studi di linguistica sarda*, Cagliari, Tip. Valdes, 1957, p. 43.

⁵⁸ *Autobiography*, in *Nobel Lectures, Literature 1901-1967...*, p. 238.

nioni d'oltremare. Il giornale e la rivista, la loro fioritura, sebbene di breve durata, furono veri strumenti capaci di rompere l'isolamento («*I libri e i giornali sono i miei amici e guai a me senza di loro*»)⁵⁹. 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.

Va da sé che tutte le riflessioni proposte in questo contesto argomentativo, implicino una rilettura e una diversa considerazione di tanti autori, oggi ancora considerati «minori» o «periferici», che in Sardegna e in Italia scelsero di attivare la funzione poetica del «parlar materno», principale veicolo di quel patrimonio di saperi che nei secoli ha concorso a costruire l'identità culturale e civile degli italiani. La *letterarietà*, oltre che il risultato di un'alta elaborazione e stilizzazione artistica del codice e una manipolazione del valore denotativo della lingua d'uso attraverso molteplici procedure scritturali, è infatti un sapere particolare che spesso è impiegato nelle lingue che si «padroneggiano», quelle del «cuore». Il segno letterario non può, infatti, prescindere dal suo sostrato, che è il codice linguistico, meglio se d'appartenenza. Una concezione, questa, che ha condotto nel secondo Novecento ad uno studio diverso della fenomenologia letteraria. Una fenomenologia che, come ha scritto Tanda, non può essere più inclusa in modo semplice nei vecchi termini della storia della letteratura in una sola lingua ma, semmai, in quelli nuovi di storia della comunicazione letteraria, di uno studio cioè della produzione ma anche della circolazione dei

⁵⁹ Lettera di Grazia Deledda a Epaminonda Provaglio, Nuoro, 23 febbraio 1892, cit.

testi in uno spazio storicamente circoscritto e in situazioni complesse di plurilinguismo e di pluriculturalismo⁶⁰.

La Deledda diventa in qualche modo la prima grande e riconosciuta interprete di questa operazione insieme linguistica, 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. La scrittrice sarda è stata per gli autori sardi in lingua italiana del Novecento ciò che Manzoni era stato per gli scrittori ottocenteschi delle tante Italie: un modello linguistico e letterario. 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 lirico, 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:

⁶⁰ Cfr. N. TANDA, D. MANCA, *Introduzione alla letteratura...*, p. 250.

la Deledda era una grande scrittrice. Né conta se finora non abbiamo assistito a delle resurrezioni interessate, conta che, nonostante tutto, dopo cinquant'anni, sia ancora lì al suo posto, al suo tavolo, nella sua casa di Roma al lungo Tevere. È l'immagine di un'Italia letteraria o meglio dell'Italia *tout court* che lascia passare le voci dell'attuale, le mode, gli errori delle stagioni e ha per missione segreta e mai esaltata quella di interrogare la vita, di guardare dentro il nostro cuore eterno per misurare fino a che punto il male convive e si confonde con il bene. La Deledda non ha mai avuto nessun timore reverenziale per manifestare questa sua fede tutta naturale, tutta legata alla nostra prima storia e anche per questa sua dimora nell'isola del cuore umano le dobbiamo molto. Cosa che il lettore comune fa e continua a fare e invece il lettore d'eccezione non sempre fa⁶¹.

5. Pubblicata a puntate sulla “Nuova Antologia” dal primo gennaio al sedici febbraio del 1908 e riproposta in volume nello stesso anno con la “Biblioteca Romantica”⁶², *L'edera* fu il quindicesimo titolo (il quinto della scrittrice) licenziato dalla collana della rivista diretta da Maggiorino Ferraris, che, proprio con *Cenere*, nel 1904 aveva lanciato l'iniziativa editoriale parallela all'uscita dei fascicoli⁶³. Fondata nel 1866 a Firenze dal Protonotari e trasferita a Roma nel 1878, la “Nuova Antologia” conobbe sotto la

⁶¹ Cfr. C.Bo, *Grazia Deledda, oggi...*, p. 7.

⁶² Cfr. G. DELEDDA, *L'edera*; “Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti”, Serie V, Roma (1° gennaio - 16 febbraio 1908); Roma, Nuova Antologia, “Biblioteca Romantica” Tipografia Carlo Colombo, 1908.

⁶³ Uomo di vasta cultura (dal 1905 socio corrispondente dell'Accademia dei Lincei), studioso appassionato dei problemi economici e sociali, Maggiorino Ferraris fu giornalista, deputato, senatore del Regno, presidente della Lega Navale, ministro delle Poste e Telegrafi, degli approvvigionamenti e consumi alimentari e delle Terre liberate dal Nemico nel periodo che, passando per Giolitti, andò da Crispi a Facta. Durante il Fascismo si occupò del rinnovamento delle ferrovie (nel 1905 aveva proposto la legge che dichiarava l'attività ferroviaria «esercizio di stato»). Morì a Roma il 23 aprile del 1929.

sua direzione, iniziata nel 1897⁶⁴, uno dei periodi di maggiore successo e diffusione.

Un anno prima il romanzo aveva visto la luce nella “Deutsche Rundschau”, in lingua tedesca (poi in volume per i tipi della Daetel di Berlino)⁶⁵, e di lì a qualche mese nella “Revue Bleue”, in lingua francese⁶⁶:

Ho lavorato molto, quest’anno scorso, appunto per allontanare da me la visione d’un mondo dove tutto è dolore. Come vi scrissi ho pronti due romanzi. Uno *L’edera*, sardo, uscirà in febbraio sulla “Deutsche Rundschau”, e poi sulla “Revue Bleue”⁶⁷. Sono contenta che

⁶⁴ La rivista ospitò, tra gli altri, i *Saggi critici* di De Sanctis, il *Mastro Don Gesualdo*, *Piccolo Mondo antico*, *Il fu Mattia Pascal* e la *Signorina Felicita*. Le opere pubblicate dal 1904 al 1908 dalla “Biblioteca Romanica”, collana della “Nuova Antologia”, furono: G. DELEDDA, *Cenere*; G. CENA, *Gli Ammonitori*; DANIELI-CAMOZZI & MANFRO-CADOLINI, *I Nipoti della Marchesa Laura*; M. SERAO, *Storia di Due Anime*; L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*; C. DEL BALZO, *L’Ultima Dea*; G. DELEDDA, *Nostalgie*; A. CANTONI, *L’Illustrissimo*; A. SINDICI, *Ore Calle, sonetti romaneschi*; M. SERAO, *Dopo il perdono*; G. DELEDDA, *La via del male*; G. MONALDI, *I Cantanti celebri*; G. DELEDDA, *L’ombra del passato*; G. CENA, *Homo, sonetti*.

⁶⁵ Cfr. *Der Efeu*. Sardinischer Dorsroman, von Grazia Deledda, “Deutsche Rundschau”, CXXX (Januar-März 1907), Berlin, pp. 161-185; pp. 321-349; CXXXI (April-Mai-Juni 1907), pp. 1-41; pp. 161-198 [*Der Efeu*. Sardinischer Dorsroman, von Grazia Deledda, Berlin, Daetel, 1907].

⁶⁶ Cfr. G. DELEDDA, *L’edera (Le lierre)*, traduit de l’Italien par M. Albert Lécuyer, “Revue Bleue”, Paris, V^e s., VIII (6 Juillet-12 Octobre 1907), 1 (6 Juillet), pp. 10-16; 2 (13 Juillet), pp. 44-51; 3 (20 Juillet), pp. 77-83; 4 (27 Juillet), pp. 113-117; 5 (3 Aout), pp. 140-145; 6 (10 Aout), pp. 174-180; 7 (17 Aout), pp. 210-215; 8 (24 Aout), pp. 240-244; 9 (31 Aout), pp. 275-278; 10 (7 Septembre), pp. 308-312; 11 (14 Septembre), pp. 343-347; 12 (21 Septembre), pp. 374-379; 13 (28 Septembre), pp. 408-412; 14 (5 Octobre), pp. 434-440; 15 (12 Octobre), pp. 466-471.

⁶⁷ La Deledda iniziò a redigere il manoscritto de *L’edera* molto probabilmente nella primavera del 1905. In una lettera del primo gennaio di quell’anno, infatti, indirizzata a Georges Hérelle, il più famoso tra

questo romanzo esca sulla piccola eppure grande rivista

i suoi traduttori in lingua francese, a un certo punto si legge: «Devo scrivere tre o quattro novelle, e ai primi di marzo spero cominciare un nuovo romanzo, ancora sardo. Anzi in primavera conto di ritornare in Sardegna, per *rinfrancare* la memoria, del resto sempre vivissima, del mio luogo natio». Il periodo di gestazione e di rielaborazione dell'opera si protrasse, dunque e prevedibilmente, per tutto il 1906. A seguito delle richieste e delle sollecitazioni che giungevano dal mondo editoriale tedesco e francese, poi, ella inviò il manoscritto (o più probabilmente un dattiloscritto) del suo «romanzo sardo» prima alla "Deutsche Rundschau" di Berlino e successivamente alla "Revue Bleue" di Parigi (e, secondo Angelo De Gubenatis, anche ad una rivista argentina), perché fosse pubblicato nel 1907, nel mentre che la "Nuova Antologia" di Roma editava *L'ombra del passato* (subito uscito anche in volume con la "Biblioteca Romantica" e riproposto nel febbraio del 1908 nella "Revue de Deux Mondes"). Dopo d'allora (verosimilmente nei mesi di novembre o dicembre dello stesso anno), la scrittrice nuorese consegnò l'opera – riveduta in molte sue parti – alla rivista del Ferraris, che iniziò la pubblicazione a partire dal gennaio del 1908. Così ella scrisse a Pirro Bessi il quattordici maggio del 1907: «Le domando se desidera leggere il mio romanzo *L'edera* pubblicato or ora dalla *Deutsche Rundschau* di Berlino. In Italia uscirà ai primi del venturo anno. Potrei mandarle il m.tto copiato a macchina, ma bisognerebbe che Ella lo leggesse e me lo restituisse prestissimo, perché devo mandarlo in Francia, ove sarà presto pubblicato dalla 'Revue Bleue'. In Germania *L'edera* ottiene un vero successo: il Rodemberg, direttore della 'Deutsche Rundschau' dice che è il mio migliore!». Da uno studio stratigrafico e comparativo condotto col metodo del campione, per altro, risulta che le versioni licenziate dalla "Deutsche Rundschau" e dalla "Revue Bleue" coincidono, in non pochi luoghi del testo, con la primitiva redazione dell'autografo conservato nella biblioteca universitaria di Sassari. Cfr. A. DE GUBENATIS, *Grazia Deledda. L'edera*, [articolo uscito su una rivista italiana di cui non si riesce a stabilire né il nome né il luogo di pubblicazione della testata] 1908; la lettera (Roma, 1 gennaio 1905) si trova pubblicata in R. TAGLIALATELA, *Grazia Deledda a Georges Hérold. Note su un epistolario inedito*, in *Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea. Atti del seminario di Studi su «Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900» - II*, Nuoro 25-26-27 settembre 1986 (a cura di U. Collu), voll. I-II, Cagliari, STEF, 1992, pp. 33-50 [il saggio riveduto si trova (con il titolo: *Grazia Deledda in Francia. Le traduzioni di Georges Hérold*) altresì in: *Grazia Deledda e la solitudine del segreto*, a cura di M. Ma-

dove voi avete parlato tanto bene di me⁶⁸. Ma più che a l'*Edera*, di cui sono sicura che pur essendo un romanzo sardo è diverso da tutti gli altri miei romanzi sardi, io ora penso a *L'ombra del passato*, i cui primi capitoli sono usciti in questo numero della "Nuova Antologia"⁶⁹.

Sempre nel 1907 era uscito a puntate con la "Nuova Antologia" (e subito dopo in volume con la "Biblioteca Romantica") il romanzo *L'ombra del passato*⁷⁰ e nel 1908, a seguire, la raccolta di novelle *Il nonno*, comprendente dodici testi già pubblicati a partire dal 1899⁷¹ e riproposta in versione ridotta nel 1921 col titolo *Cattive compagne*⁷²:

notta & A. M. Morace, Atti del Convegno, Sassari, 10-12 ottobre 2007, Nuoro, Edizioni I.S.R.E, 2010, pp. 311-325]; G. DELEDDA, *Amore lontano. Lettere al gigante buono (1891-1909)*, a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 158.

⁶⁸ Cfr. E. ROD, *Notes sur les débuts de M^{me} Deledda*, "Revue Bleue", V^e s., II, 6 (6 Aout 1904), Paris, pp. 161-165.

⁶⁹ Lettera di Grazia Deledda a Edouard Rod, Roma 2 gennaio 1907. La lettera si trova pubblicata in: J. J. MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Publications de la Faculté des lettres, Université de Lausanne, Genève, Librairie Droz, 1980, pp. 248-249.

⁷⁰ Cfr. G. DELEDDA, *L'ombra del passato*, "Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti" Serie V, Roma (1° gennaio - 16 marzo 1907); Roma, Nuova Antologia, "Biblioteca Romantica" Tipografia Carlo Colombo, 1907.

⁷¹ Una delle novelle della silloge, *Novella sentimentale*, era uscita in lingua tedesca nel 1905 proprio con la "Deutsche Rundschau". Cfr. *Eine empfindsame Geschichte*, von Grazia Deledda, in "Deutsche Rundschau", CXXV (Oktober-Dezember, 1905), pp. 321-340.

⁷² Cfr. G. CERINA, *Prefazione* a G. DELEDDA, *Novelle - II*, Nuoro, Ilisso, 1996, p. 19; D. MANCA, *Il laboratorio della novella in Grazia Deledda: il periodo nuorese e il primo periodo romano ...*, pp. IX-LX; *L'officina del racconto in Grazia Deledda*, in *Il tempo e la memoria. Letture critiche*, Roma, Aracne, 2006, pp. 63-107; *Il segreto della colpa e la solitudine dell'io nella novella deleddiana*, in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto...*, pp. 181-182.

Signor Conte,
 M. Hérelle mi scrive di aver già spedito al Ganderon due terzi della traduzione della “Via del male” e «*une analyse sommaire des derniers chapitres*». Ora dunque è il momento buono perché Ella faccia qualche cosa per me. Anche l’Hérelle è dell’opinione che “La via del male” sia il migliore dei miei romanzi. Vivo nella speranza che la “*Révue de Paris*” accetti questo lavoro al quale io tengo moltissimo. E aspetto da Lei una buona notizia. Anche il mio nuovo romanzo “L’ombra del passato”, or ora finito di pubblicare dalla “Nuova Antologia” ha un ottimo successo. A giorni uscirà in volume e glielo farò spedire⁷³.

L’edera incontrò subito il favore del grande pubblico e l’edizione Colombo registrò, nel giro di due settimane, una tiratura di settemila copie (novemila dopo qualche mese), conoscendo nello stesso anno la prima traduzione in ungherese a cura di Sebestyén Károlyné⁷⁴:

L’edera, il nuovo romanzo di Grazia Deledda, ottiene un grande successo. Si è già al settimo migliaio ed è appena uscito da quindici giorni! Quanti libri, in Italia, possono ormai contare su questi successi?⁷⁵

⁷³ Lettera di Grazia Deledda al conte Gegè Primoli, Roma 9 aprile 1907. La lettera si trova conservata a Roma presso palazzo Primoli sede dell’omonima Fondazione. Cfr. M. SPAZIANI, *Con Gegè Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacomosa, Verga, D’Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, pp. 79-80 e pp. 265-267; G. M. Poddighe, *Grazia Deledda e autori sardi contemporanei*, Roma, Editrice Pagine, 1993, p. 13.

⁷⁴ Cfr. G. DELEDDA, *A repkény*, fordította Sebestyén Károlyné, Budapest, A Phönix Irodalmi Részvénytársaság Kiadása, 1908. Il libro uscì nella collana “Az otthon könyvtára” (“La biblioteca di casa”), curata da Zöldi Márton e Sebestyén Károly.

⁷⁵ Cfr. D. MANTOVANI, *Il nuovo romanzo di Grazia Deledda*, “La Nuova Sardegna”, Sassari, 6 aprile 1908, pp. 1-2.

L'anno successivo fu pubblicata dalla Hachette di Parigi (tradotta dallo stesso Lécuyer che aveva curato l'edizione della "Revue Bleue"), in spagnolo dalla Biblioteca La Nación di Buenos Aires, in russo, a puntate, dalla "Sovremennyj mir" di Mosca⁷⁶ e, dopo la riduzione drammaturgica del testo (realizzata nell'estate del 1908 a Santa Marinella con la collaborazione di Camillo Antona Traversi), il sei febbraio venne rappresentata al Teatro Argentina di Roma e «replicata per dieci sere consecutive»⁷⁷.

La serva Annesa, «figlia d'anima» adottata dalla famiglia Decherchi – la più antica e nobile di Barunei, ridotta in difficili condizioni finanziarie a causa dei cattivi investimenti di don Simone (i beni sono posti sotto sequestro) – non accetta l'idea che i suoi benefattori, e soprattutto l'amante Paulu, rimasto vedovo, cadano in rovina. L'unico che potrebbe salvarli è ziu Zua, un ricco e infermo parente che vive nella vecchia casa baronale, intenzionato a lasciare l'eredità alla piccola Rosa, figlia malata di Paulu. La situazione precipita quando Annesa, preoccupata per un mancato rientro dell'amato da uno dei suoi viaggi (alla ricerca di qualcuno disposto a fargli credito senza la mallevadoria del vecchio avaro), temendo il peggio e con-

⁷⁶ Cfr. G. DELEDDA, *Je meurs où je m'attache*, traduit de l'Italien par M. Albert Lécuyer, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1909; *La hiedra*, Biblioteca La Nación, Buenos Aires, 1909; *Pljušč*, "Sovremennyj mir", 8 (1909).

⁷⁷ Cfr. G. DELEDDA, C. ANTONA TRAVERSI, *L'Edera*, Dramma in tre atti, Milano, Trèves, 1912 [1920; 1928]; *Grazia Deledda ha scritto un nuovo dramma*, "Il Giornale d'Italia", 28 agosto 1908; D. OLIVA, *L'edera di Grazia Deledda e Camillo A. Traversi al teatro Argentina*, "Il Giornale d'Italia", 5 febbraio 1909; A. G., *Teatro Argentina: L'edera, dramma di Grazia Deledda e Camillo Antona-Traversi*, "Fanfulla della domenica", 1909; *Le lierre. Drame en trois actes* par G. Deledda e C. A. Traversi, Paris, Arthème Fayard, 1928. L'edizione del 1920 reca la dedica: "A | Evelina Paoli | e a | Bella Storace-Sainati | mirabili di verità | e di dolorosa passione | sotto le spoglie di "Annesa".

vincendosi, sia pur con tormento, dell'effetto risolutore di un'eventuale morte di ziu Zua, uccide lei stessa l'infermo soffocandolo nel suo letto. Inizialmente il decesso viene attribuito a cause naturali. Subito dopo, però, i sospetti della comunità e delle forze dell'ordine cadono su Paulu e sui Decherchi, che di lì a poco vengono arrestati. Annesa, vinta dal rimorso, fugge sulla montagna e, scossa e impaurita, si rifugia presso ziu Castigu, un ex servitore della famiglia. Questi la persuade a confessare il delitto a prete Virdis, convinto dell'innocenza dei Decherchi. Quando la donna sta per costituirsi ai carabinieri, una perizia medica scagiona gli accusati. Annesa legge l'accadimento come un intervento della provvidenza e la manifestazione del perdono di Dio, e sceglie perciò di intraprendere un proprio percorso di purificazione e di espiatione. Così, rifiutata la profferta di Paulu e abbandonato Barunei, ella, grazie all'aiuto di prete Virdis, si reca a Nuoro a lavorare come domestica presso una famiglia di ricchi possidenti. Passano molti anni e Annesa ritorna nella casa dei Decherchi. C'è bisogno di una persona di fiducia che governi la *domo* malandata. La donna stavolta accetta di sposare Paulu, l'amato e invecchiato padroncino; così l'edera «si riallaccerà all'albero e lo coprirà pietosamente con le sue foglie. Pietosamente, poiché il vecchio tronco, oramai, è morto».

L'adattamento teatrale, in tre atti, restituisce un'architettura diegetica e drammatica sostanzialmente fedele al dettato del romanzo, tranne il finale che rimodula sull'asse diacronico la percezione durativa dell'esilio e, in virtù di ciò, le stesse modalità di ricongiungimento dei due amanti:

PAULU

Paulu respira sollevato e vorrebbe abbracciarla; ma il ricordo di quanto è avvenuto e di quanto avverrà, lo ripren-

de: – si allontana con rapidità verso la scaletta: – con voce che vorrebbe parer disinvolta esclama uscendo:

Mamma!... mamma!... Annesa rimane!

ANNESA

che ha scorto non veduta, il movimento di Paulu, si abbandona con disperazione sopra una seggiola; e con l'occhio fisso nel vuoto, con voce scolorita e monotona come pregando:

La vera penitenza è questa!... Signore, date alla povera edera la forza di avvinghiarsi nuovamente al tronco morto del suo amore...⁷⁸.

Per altro, la Deledda ebbe modo, in altre occasioni, di cimentarsi con il testo teatrale. Nella riedizione Treves de *Il vecchio della montagna* del 1912, ad esempio, inserì *in cauda* il bozzetto drammatico, in un atto a due quadri, *Odio Vince*, il cui nucleo generativo e pragmatico ruota intorno al tema forte della vendetta⁷⁹. Un'altra felice trasposizione, con collaborazione a più mani, riguardò altresì la novella d'intreccio *Di notte*, la prima della raccolta *Racconti sardi*. Scritta nel 1892 e pubblicata su "Natura ed Arte" con il titolo *Gabina*, dalle sue pagine venne tratto nel 1921, dopo lunga e tormentata gestazione, il soggetto per un libretto d'opera lirica per i tipi della Ricordi, un dramma pastorale (in tre atti e un intermezzo) intitolato *La Grazia*, in collaborazione con Claudio Guastalla, con le musiche di Vincenzo Michetti:

Dall'ampio carteggio che intercorse tra Vincenzo Mi-

⁷⁸ Cfr. G. DELEDDA, C. ANTONA TRAVERSI, *L'Edera...*, p. 172.

⁷⁹ Cfr. G. DELEDDA, *Il vecchio della montagna*, Torino, Roux & Viarengo, 1900; Milano, Treves, 1912.

chetti e la Casa Ricordi traspare una sostanziale difficoltà dell'autore ad ottenere la dovuta attenzione sia dal suo editore ed agente che dall'impresa che gli ha commissionato l'opera, la gestione del Teatro Costanzi di Roma, palcoscenico privilegiato di molte prime esecuzioni dell'epoca. I contatti di Vincenzo Michetti con Grazia Deledda e il di lei marito Palmerio Madesani per la definizione del piano di lavoro che porterà alla realizzazione musicale de *La Grazia* cominciano nel novembre del 1919; la scrittrice è molto interessata al progetto e si mostra da subito disponibile a collaborare con Michetti. Dopo più di due anni di lavoro, nel febbraio del 1922 il compositore inizia a premere su Casa Ricordi perché a un mese dalla scadenza prevista l'impresa del Costanzi non ha ancora organizzato alcuna prova de *La Grazia*, non ne ha commissionato i costumi e ha fatto addirittura interrompere il lavoro dello scenografo. La vigorosa protesta di Michetti non sortisce però alcun effetto: l'opera, che doveva essere inserita nel cartellone del Costanzi nella primavera del 1922, andrà in scena solo l'anno dopo. Michetti approfitta dello slittamento dei tempi di realizzazione per inserirsi con decisione nella valutazione degli esecutori che dovranno interpretare il suo lavoro. Mentre approva senza riserve la scelta di affidare la direzione dell'orchestra alla bacchetta esperta di Vittorio Gui, interviene con risolutezza sulla scelta di Carmen Melis, da subito candidata a ricoprire il ruolo di Simona, principale figura femminile dell'opera. Michetti è severissimo nei confronti della celebre cantante e ne critica l'estensione vocale e il timbro, secondo lui assolutamente inadatti alla parte destinata all'artista. L'atteggiamento di Michetti imbarazza non poco l'editore e la stessa organizzazione del teatro, che non sa come venire a capo della vicenda senza provocare un incidente diplomatico. Per fortuna la Melis si fa da parte adducendo altri impegni, e Michetti può tentare di imporre i cantanti che ritiene più adatti, senza tuttavia riuscire nel suo intento⁸⁰.

⁸⁰ Cfr. A. M. QUAQUERO, *Nel solco del melodramma*, "L'Unione Sarda", Cagliari, 1 aprile, 2009.

La scelta è comprensibile. La storia, fatta di passione, tradimento, vendetta, perdono e redenzione, ha tutti gli ingredienti per una trasposizione melodrammatica⁸¹. Il congegno narrativo possiede una forza scenica che ben si presta ad un adattamento visivo e teatrale⁸². La fanciulla Gabina, durante una notte di tempesta, diviene suo malgrado e all'insaputa di tutti spettatrice, in una *domo* bar-

⁸¹ Proprio in quegli anni il modello musicale wagneriano e quello teatrale-drammaturgico (e, in minor misura, lirico-musicale) dell'ultimo Verdi furono rielaborati da compositori quali Smareglia, Mascagni, Cilea, Giordano, Leoncavallo e soprattutto Puccini. L'Isola «non fa eccezione e Alghero, Osilo, Fonni, la Gallura e l'Ogliastra diventano luoghi in cui vengono ambientati i nuovi drammi. Per citarne solo alcuni: *La bella d'Alghero* di Giulio Fara Musio (eseguita per la prima volta a Pesaro nel 1892), *Tristi nozze di Ugo Dallanoce* (Venezia, 1893), *Vendetta sarda* di Emidio Cellini (Napoli, 1895), *Rosedda* di Nino Alassio (Genova, 1897) e *Rosella* di Priamo Gallisay (Varese, 1897), su libretto di Pasquale Dessanay tratto dal romanzo *Don Zua*, che il pittore Antonio Ballero aveva pubblicato tre anni prima a Sassari. Grazia Deledda, pubblicò anche una recensione dell'opera per il "Fanfulla della Domenica" del 20 maggio del 1894, illustrandone gli aspetti più interessanti. Nei primi anni del Novecento videro la luce almeno altri sei titoli con sfondo sardo: *In Barbagia* di Nino Alberti e Maricca di Marco Falgheri (andate in scena rispettivamente a Roma e a Milano nel 1902), *Fior di Sardegna* di Attico Bernabini, Giovanni Gallurese di Italo Montemezzi e *Jana* di M. Renato Virgilio (eseguite per la prima volta a Roma, Torino e Milano nel 1905) *Iglesias* o *Cuore sardo* di Vittorio Baravalle (che debutta a Torino nel 1907)». (M. QUAKER, *Nel solco del melodramma...*, cit.). Cfr. altresì: A. M. MORACE, *La giustizia tra istanze decadenti e riflusso nella tradizione*, in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto...*, p. 232; D. MANCA, *Quiteria quasi Tosca*, in P. CALVIA, *Quiteria*, ed. critica, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2010, p. LIV.

⁸² Cfr. *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; G. CERINA, *Prefazione* a G. DELEDDA, *Novelle - I...*, p. 19; D. MANCA, *Il laboratorio della novella in Grazia Deledda: il periodo nuorese e il primo periodo romano...*, pp. XXII-XXIII.

baricina 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 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, che prevede un *incipit* con effetto di rallentamento proprio dei racconti analitici, si caratterizza soprattutto per una parte scenica nella quale viene rappresentato – con tinte forti, chiaroscurali e mimetiche – il serrato 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 recupero regressivo attuato dal personaggio autodiegetico (*Elias*) che diventa narratore di secondo grado.

L'opera andò in scena, con cambio di finale rispetto al testo narrativo, per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma il trentuno marzo del 1923. La rappresentazione, che si avvale di un allestimento realizzato su bozzetti di Biasi⁸³, incontrò un'accoglienza trionfale, anche se non

⁸³ La collaborazione di Biasi con la Casa Ricordi, che gli commissionò i bozzetti per l'allestimento de *La Grazia*, risale al 1923. Tra i bozzetti “il più interessante è quello che raffigura la cucina, seguendo con meticolosa cura etnografica le indicazioni della didascalìa, posta in apertura, nel Primo Atto del libretto *La Grazia*: il focolare al centro, pareti annerite dal fumo, recipienti di rame, lampada di ferro, cappotti,

conobbe molte repliche⁸⁴. Nel 1924, infine, la scrittrice introdusse a seguito del romanzo *La danza della collana*, il bozzetto drammatico *A sinistra*⁸⁵. La breve storia, compresa in una trentina di pagine, ruota intorno al dramma – tutto risolto in sede dialogica – di una vedova raccontata dopo tanti anni da un vecchio amante che, *in articulo mortis*, la convoca, tramite un amico, al proprio capezzale per nominarla erede di ingenti ricchezze. La donna, macerata dal dubbio, interroga la sua unica figlia – sorta di *alter ego* coscienziale – desistendo alla fine dal proposito di partire per terre lontane e scegliendo, come sempre aveva fatto nella sua vita, di «camminare a sinistra», perché «solo la vita interiore è quella che conta per lei»:

MADRE

*Si nasconde il viso fra le mani e piega la testa: poi si alza,
pallida ma decisa e quasi dura, si avvicina allo straniero
e gli tende la mano.*

bisacce, bardature di cavallo, fucili, sedie, sgabelli e in corrispondenza puntuale col testo narrativo, la vecchia porta corrosa con “una fenditura dall’alto al basso”. La traduzione grafica di Biasi, concisa e netta nel segno, è immediatamente leggibile come corrispondente al mondo pastorale sardo” (G. CERINA, *Lo sguardo di Grazia. La scrittura cinematografica della Deledda*, “L’Unione Sarda”, Cagliari, 1 aprile, 2009). Sull’argomento si veda altresì: G. ALTEA, M. MAGNANI, G. MURTAS, *Figure in Musica. Artisti Sardi nel Teatro e nell’editoria musicale del primo Novecento*, Cagliari, Istituzione dei concerti e del Teatro lirico “Pierluigi da Palestrina”, 1990. Sul rapporto Biasi-Deledda si veda N. TANDA, *Dal mito dell’isola all’isola del mito. Deledda e dintorni*, Roma, Bulzoni, 1992; D. MANCA, *Il segreto della colpa e la solitudine dell’io nella novella deleddiana...*, pp. 174-175; G. BIASI, *La I e la II Quadriennale e i Parenti poveri...*, pp. XXXV-LXXX.

⁸⁴ Diresse l’opera il maestro Vittorio Gui, gli interpreti furono: i soprani Arangi Lombardi (*Simona*) e Bertolasi (*Cosema*), il tenore Radaelli (*Elias*), il baritono Parvis (*Tanu*) e Marcella Sabatini (*Gabina*).

⁸⁵ Cfr. G. DELEDDA, *La danza della collana. Romanzo seguito dal bozzetto drammatico A sinistra*, Milano, Treves, 1924.

Dirà al suo amico che da lungo tempo ho perdonato e dimenticato; ma che il mio posto è qui.

STRANIERO

*S'inchina e le bacia la mano; anche la Figlia gli tende la mano, poi lo accompagna all'uscio*⁸⁶.

Tre soli esistenti (la madre, la figlia e uno straniero), animano il proscenio, mentre gli altri personaggi implicati nella vicenda e la sfera pragmatica in cui sono coinvolti, riemergono dagli atti locutori che strutturano la scena. Il breve scritto contiene poche e stringate note di regia in una contestualizzazione topica nel cui sfondo non compare la Sardegna.

Nel 1921 *L'edera* venne, con non poche varianti d'autore, ripubblicato dai Fratelli Treves Editori, che già vantavano la presenza nel loro catalogo, tra romanzi e novelle, di altri venti titoli deleddiani e che, in quegli anni, avevano promosso le opere di autori come Capuana, De Roberto, D'Annunzio, Verga, De Amicis, Gozzano, Tozzi e Pirandello⁸⁷.

Treves era riuscito a diventare, a cavallo dei due seco-

⁸⁶ *Ivi*, 239.

⁸⁷ Tra le opere della Deledda pubblicate e riedite dalla Treves sino al 1921 si ricordano: *I giuochi della vita*, 1905; *Anime oneste*, nuova edizione del 1910, in formato diamante, con prefazione di R. Bonghi; *Cenere*, nuova edizione del 1910; *Il nostro padrone*, 1910; *Sino al confine*, 1910; *Nel deserto*, 1911; *Chiaroscuro*, 1912; *Colombi e sparvieri*, 1912; *Il vecchio della montagna*, nuova edizione del 1912; *Canne al vento*, 1913; *Le colpe altrui*, 1914; *Nostalgie*, nuova edizione del 1914; *Marianna Sirca*, 1915; *La via del male*, nuova edizione del 1916; *Il fanciullo nascosto*, 1916; *Elias Portolu*, 1917; *L'incendio nell'uliveto*, 1918; *Il ritorno del figlio. La bambina rubata*, 1919; *La madre*, 1920; *Cattive compagnie*, 1921; *Il segreto dell'uomo solitario*, 1921.

li, tra le maggiori potenze dei sistemi integrati editoria-giornali, in una Milano in cui molte imprese artigiane di librai-stampatori si erano andate convertendo in vere e proprie industrie editoriali. Emilio, triestino ma attivo nel centro ambrosiano, era entrato già da tempo nel novero degli editori più importanti della penisola. La dimensione nazionale del mercato, infatti, aveva provocato un allargamento significativo del commercio librario, prima dell'Unità relegato nell'ambito dei vecchi Stati regionali. Questa espansione – legata anche all'effetto dell'aumentata scolarità – era stata determinata da una crescita esponenziale del pubblico dei lettori. Ma, soprattutto, alla figura dell'editore-imprenditore era andata a corrispondere sempre più, e nonostante l'opposizione di molti intellettuali, l'accoppiata libro-merce. Il valore di scambio combinato all'intrinseco valore d'uso, come per ogni settore merceologico e in accordo con quanto andava accadendo nel sistema economico-produttivo, aveva determinato nell'arco di un cinquantennio riflessi del tutto inediti non solo nella fase di concepimento e di produzione, ma anche in quella di destinazione e di fruizione del libro. Lo scrittore, infatti, per avere successo immediato, pena l'esclusione dai circuiti nazionali, doveva fare i conti oltre che con l'editore-imprenditore, con la concorrenza e con un potenziale pubblico di lettori-acquirenti:

da questa prima edizione fatta da una casa potente come [...] quella di Ricordi, Ella avrà prima di tutto un gran vantaggio morale facendo conoscere la sua invenzione, e forse più tardi un vantaggio pecuniario. Io che non volli mai regalare nulla agli editori dovei fare tutte le edizioni per conto mio senza avere nessun interesse a diffonderle, e oggi ancora mi trovo senza un editore, mentre se a suo tempo avessi saputo regalare un'edizione oggi me ne troverei molto bene. Così fece il Verga che regalò al Treves la *Storia di una capinera*, e così fece e continua

a fare, salvo errare, il Fogazzaro il quale oggi è portato in palma di mano come se fosse un genio, mentre se mi lascia dire, è tutt'altro. È vero che egli poté regalare perché nacque milionario, mentre Lei ed io abbiamo sentito parlare di milioni senza averli mai toccati. Ma basti di queste miserie, l'importante è che lei faccia conoscere la sua invenzione, dal che soltanto può derivare per lei, oltre la fama e la soddisfazione d'inventare, un po' del giusto compenso che le spetta. Nello scrivere al Ricordi credo di non far male accennando dignitosamente alla sua posizione finanziaria; chissà che il Ricordi quando si sia rifatto delle spese incontrate, la faccia partecipare ai vantaggi. Ché quanto a pretendere che un commerciante possa tentare a sue spese la stampa d'un'opera compensandosi solo della spesa fatta, sarebbe cosa ingenua. Il solo fatto d'aver corso un rischio dà diritto ad un guadagno. Per altro Lei ha pienamente ragione quando si rifiuta di firmare un contratto che lo spoglia di tutta la sua proprietà senza vantaggio⁸⁸.

Questo tipo di nuova organizzazione portò a profondi mutamenti nel campo della comunicazione artistica, dei suoi canali, dei suoi codici, dei modelli culturali, della ricezione e della promozione pubblicitaria del prodotto letterario⁸⁹. Da qui il legame sempre più stretto fra lette-

⁸⁸ Cfr. Lettera di Salvatore Farina a Giovanni Senes (Circolo filologico di Firenze), Lugano 24 aprile 1901. Si veda anche D. MANCA, *Introduzione a Il carteggio Farina-De Gubernatis...*, p. LVIII.

⁸⁹ Cfr. E. MORIN, *L'industria culturale*, Bologna, il Mulino, 1963; W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1966; R. WILLIAMS, *Cultura e rivoluzione industriale*, Torino, Einaudi, 1968; R. ESCARPIT, *La rivoluzione del libro*, Padova, Marsilio, 1968; G. PAGLIANO UNGARI, *Sociologia della letteratura*, Bologna, il Mulino, 1972; V. CASTRONOVO, *Le nuove dimensioni del mercato editoriale*, in *La stampa italiana nell'età liberale*, a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, Bari, Laterza, 1979, pp. 138-147; M. BERENGO, *Il letterato di fronte al mercato*, in *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi,

ratura e giornale: l'editore divenne altresì proprietario di quotidiani, riviste, almanacchi e periodici, nei quali venivano recensite e reclamizzate le novità librarie. Ai fogli si accompagnavano spesso vere e proprie collane di narrativa e di poesia. In breve tempo la forma del giornale letterario, teatrale ed educativo diventò predominante:

Sono anche assai giovane e forse per ciò ho anche grandi sogni: ho anzi un solo sogno, grande, ed è di illustrare un paese sconosciuto che amo molto intensamente, la mia Sardegna!⁹⁰

L'edera fu ristampata nel 1928, qualche tempo dopo la fusione dei Treves con gli editori Bestetti e Tumminelli. Trascorsi dieci anni, a causa delle leggi razziali che impedivano ai cittadini di religione ebraica l'esercizio di attività commerciali ed imprenditoriali, la casa editrice fu rilevata, dietro consiglio dell'amico Spallicci⁹¹, dall'industriale chimico forlivese Aldo Garzanti, che le diede il proprio nome. Inizialmente l'azienda continuò la tradizione, concentrandosi sulla narrativa e la saggistica, e diventando, nonostante gli anni della guerra, punto di riferimento di intellettuali, scrittori e poeti. Così, dal 1939 al '40, la

1980; G. RAGONE, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, II - *Produzione e Consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 707-727.

⁹⁰ Lettera di Grazia Deledda ad Emilio Treves in G. DELEDDA, *Versi e prose giovanili*, a cura di Antonio Scano, Milano, Treves, 1938, p. 236 [a cura di Carmen Scano, *Bibliografia degli scritti di Grazia Deledda*, Milano, Edizioni Virgilio, 1972, p. 248].

⁹¹ Particolare menzione merita Aldo Spallicci, medico, chirurgo, politico autonomista e federalista, che dedicò una intensa attività agli studi folclorici, letterari e storici sulla Romagna. Un suo estimatore fu il poeta sassarese Pompeo Calvia, amico, per altro, della Deledda. Cfr. D. MANCA, «*Tenimmo tutte quante 'o stesso core*». *Lettere a Pompeo Calvia...*, p. 178.

nuova proprietà ripropose al grande pubblico, tra le altre cose, sia la monumentale trilogia, di oltre duemila pagine, del bolognese Bacchelli, che, nell'arco di pochi anni, raggiunse le centomila copie vendute, sia – dopo dodici anni dall'ultima pubblicazione e secondo l'impronta delle edizioni del Ventuno e del Ventotto – il romanzo della scrittrice nuorese, insieme ad altri suoi titoli: da una parte, quindi, *Il mulino del Po*, saga di una famiglia ferrarese di mugnai, sullo sfondo, non neutrale, di un secolare scenario storico e sociale (risultato di un grande lavoro di ricerca sulla cultura emiliano-romagnola), dall'altra alcune opere deleddiane, tra le quali *L'edera*, la cui vicenda narrata trova ragioni e moventi nel decadimento di una nobile famiglia dell'antica aristocrazia agraria, dentro il drammatico contesto sociale ed economico di una piccola comunità isolana di fine Ottocento⁹².

Alcuni anni prima, intanto, era uscita, per la Arnoldo Mondadori Editore, la collana "Medusa", i cui libri – distinguibili per la stessa copertina profilata di verde – non tardarono a diventare oggetto di culto per una larga fetta di lettori⁹³. Nel 1944, con *Il segreto dell'uomo solitario*, ma soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, la casa milanese ripropose all'attenzione del pubblico della nuova Italia – impegnato nello straordinario lavoro di ricostruzione economica, sociale e civile del paese – le opere della scrittrice sarda, tra le quali ancora *L'edera*, apportando, rispetto alle stampe Treves e Garzanti, innovazioni di

⁹² Cfr. R. BACCHELLI, *Il mulino del Po. Romanzo storico*, I-III: I. *Dio ti Salvi*; II *La miseria viene in barca*; III *Mondo vecchio, sempre nuovo*, Milano, Garzanti, 1939-1940. La Garzanti tra il 1939 e il '40, dell'opera della Deledda ripubblicò: *Il tesoro*, *Elias Portolu*, *Cenere*, *Canne al vento*, *Marianna Sirca*, *Il cedro del Libano*, *Anime oneste*, *La via del male*, *L'incendio nell'uliveto*, *Nostalgie*, *I giuochi della vita*, *Il paese del vento*, *Sole d'estate*, *L'argine*.

⁹³ Cfr. E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, Torino, Utet, 2007.

prevalente carattere interpuntivo, in non pochi luoghi del testo⁹⁴.

Nello stesso anno in cui la Mondadori lo rilanciava nei circuiti letterari, il romanzo venne tradotto in un soggetto cinematografico dal titolo *Delitto per amore (L'edera)*, ad opera di Augusto Genina, coadiuvato in sede di sceneggiatura da Vitaliano Brancati, con la consulenza artistica di Emilio Cecchi e una direzione di fotografia (Marco Scarpelli) che gli valse il "Nastro d'Argento". Girato in Barbagia, tra i lecci secolari del Supramonte di Orgosolo, fu interpretato, tra gli altri, dalla bellissima attrice messicana Columba Domínguez (*Annesa*)⁹⁵, da Roldano Lupi (*Paulu Decherchi*), Gualtiero Tumiati (*zio Zua*), Juan De Landa (*prete Viridis*), Franca Marzi (*Zana*), Nino Pavese (*Salvatore Spanu*), Emma Baron (*donna Francesca*), Francesco Tomolillo (*zio Castigu*), Massimo Pianforini (*nonno Simone*) e la piccola Patrizia Manca (*Rosa*)⁹⁶.

⁹⁴ Nel 1944, con la Arnoldo Mondadori Editore uscì *Il segreto dell'uomo solitario*. Nel 1947 *Cosima*, opera postuma [Treves, 1937]. Nel 1950 uscirono *Marianna Sirca*, *Canne al vento*, *L'edera*. Nel 1954 *Elias Portolu* e *La madre*, nel 1955 uscì *Annalena Bilsini* e nel 1956 *Il dono di Natale*, *La chiesa della solitudine*. Sulla vulgata Mondadori faranno riferimento molte delle riedizioni del romanzo fino ai giorni nostri.

⁹⁵ Cfr. P. DRAGOTTU, *Annesa di sconvolgente bellezza l'attrice india de L'edera*, "Giornale di Sicilia", 29 novembre 1950.

⁹⁶ ANNO: novembre 1950. TITOLO: *Delitto per amore (L'edera)*. SOGGETTO: tratto dal romanzo *L'edera* di Grazia Deledda. DURATA: 111 min. (poi 82 min.). GENERE: drammatico. REGIA: Augusto Genina. PRODUZIONE: Carlo Civallo per Cines, Roma. DISTRIBUZIONE: Cines. SCENEGGIATURA: Augusto Genina e Vitaliano Brancati. SCENOGRAFIA E BOZZETTI: Oreste Gargano e Dario Cecchi; CONSULENTE ARTISTICO: Emilio Cecchi. DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA: Marco Scarpelli. MONTAGGIO: Elena Zanoli. MUSICHE: Antonio Veretti *dir.* da Franco Ferrara. COSTUMI: Maria Baroni. CONSULENTE SARDO, COREOGRAFO E ARREDATORE: A. Giovanni Sulas. INTERPRETI: Dominguez Columba, Roldano Lupi, Juan De Landa, Franca Marzi, Antimo Reyner, Dario Manelfi, Emma Baron, Francesco Tomolillo, Gualtiero

Il film, stroncato dalla critica (costò duecento milioni di lire circa, incassandone poco più di centotrentotto)⁹⁷, conobbe – come già il manoscritto del romanzo e, in parte, la sua riduzione teatrale – un doppio finale, tutto giocato sulle diverse possibilità e modalità di ricongiungimento della coppia. La medesima incertezza che nella fase di stesura dell'autografo tormenta la Deledda – la quale, come si vedrà, inizialmente opta per un epilogo drammatico («Egli non la seguì») – sembra lasciare nel dubbio anche Genina e Brancati, ma soprattutto la produzione⁹⁸. Nel-

Tumiati, Leonilde Montesi, Massimo Pianforini, Mauro Matteucci, Nino Pavese, Patrizia Manca, Peppino Spadaro. Il titolo della versione inglese: *Devotion*.

⁹⁷ Cfr. *Duecento milioni di lire costerà L'edera di Genina che sarà interpretata dalla messicana Dominguez*, "Araldo dello spettacolo", 22 marzo 1950; *Il 20 maggio si inizierà L'edera di Genina*, "Mundus", 8 maggio 1950; *Augusto Genina, girati in Sardegna gli esterni del film L'edera tratto dal romanzo omonimo di Grazia Deledda*, "Il Messaggero", 13 luglio 1950; *A Nuoro la prima mondiale de L'edera*, "Araldo dello spettacolo", 15 novembre 1950; M. BRIGAGLIA, *Cinema*, "Ichnusa", 5-6, II (1950), fasc. VI, pp. 127-129; A. PIGLIARU, *Cinema*, "Ichnusa", 5-6, II (1950), fasc. VI, p. 127; E. LANCIA, R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, Roma, Editore Gremese, 2003, p. 136.

⁹⁸ Cfr. altresì: M. SABA, *Variazioni sul manoscritto de l'Edera di Grazia Deledda*, "La Nuova Sardegna", Sassari, 28 maggio 1950; B. MARNITI, *Intorno ad un manoscritto di Grazia Deledda*, "Accademie e Biblioteche d'Italia", XXI (1953), Roma, Fratelli Palombi Editori, p. 332 [saggio riproposto in *Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea. Atti del seminario di Studi su "Grazia Deledda e la cultura sarda fra '800 e '900"...*, pp. 63-68]. Per altro è cosa nota che – come ha scritto Rosaria Tagliatalata a proposito delle traversie editoriali in terra francese del romanzo *L'ombra del passato* – «uno dei 'limiti' attribuiti dalla critica ai romanzi deleddiani concerneva l'epilogo: la soluzione delle vicende dei vari protagonisti era lasciata, nell'ultima pagina, come 'in sospeso' da una serie di riflessioni personali, in chiave lirico-simbolica, sulla vita, sul significato di essa e delle vicende umane, che Grazia Deledda metteva in bocca, di volta in volta, a questo o quel personaggio, trasformato così in una personificazione, un'incarnazione dell'io narrante. A spiriti cartesiani, quali erano i francesi, molti dei quali erano

la primitiva redazione del manoscritto, infatti, Annesa, si separa definitivamente dal paese e dal suo amato padroncino, mentre in una successiva revisione di A e poi nelle edizioni a stampa, la protagonista, abbandonato Barunei, si sistema in città come donna di servizio e, solo dopo molti anni (sorprendente l'accelerazione temporale e la soluzione di continuità diegetica messa in essere attraverso sommarî ed ellissi) rientra e sposa un Paulu oramai invecchiato⁹⁹:

rimasti legati (al di là di ogni avanguardia simbolista) alle esperienze del realismo, certi 'finali' dovevano apparire assai poco convincenti» (Cfr. R. TAGLIALATELA, *Grazia Deledda in Francia* cit., pp. 320-321). Il venti maggio del 1907 in una lettera inviata a Pirro Bessi la Deledda scrisse: «Le farò oggi spedire *L'edera* che per l'edizione italiana curerò meglio e spoglierò, forse, dell'epilogo» (Cfr. "Il Ponte", I, 8, novembre 1945, pp. 710-711).

⁹⁹ A seguire, secondo un quadro sinottico, si presenta il percorso variantistico dell'epilogo del romanzo, dall'autografo (A) – nelle due campagne correttorie (A¹; A²) – alle edizioni a stampa: "Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti" (NA¹); Nuova Antologia, "Biblioteca Romantica", Colombo (NA²); Milano, Fratelli Treves Editori, 1921/1928 (T). Cfr. APPENDICE XXI – CC. numerate 278-279.

A ^{1a}	A ^{2a}	NA ¹ NA ²	T
<p>– Andiamo, andiamo, – egli ripeteva, – andiamo dove tu vuoi. Dovunque si può fare penitenza: abbiamo peccato assieme, faremo penitenza assieme... La corriera arrivò, si fermò sul ponte. Annesa capiva benissimo che Paulu le parlava con dolcezza e con pietà perché era certo ch'ella sarebbe partita: non le venne neppure in mente di metterlo alla prova; si staccò da lui, le parve di aver peccato col solo toccarlo. Senza dirgli più una parola riprese il suo fagotto e si diresse verso lo stradale. Egli non la seguì.</p>	<p>– Andiamo, andiamo, – egli ripeteva, – andiamo dove tu vuoi. Dovunque si può fare penitenza: abbiamo peccato assieme, faremo penitenza assieme... La corriera arrivò, si fermò sul ponte. Annesa capiva benissimo che Paulu le parlava con dolcezza e con pietà perché era certo ch'ella sarebbe partita: non le venne neppure in mente di metterlo alla prova; si staccò da lui, le parve di aver peccato col solo toccarlo. Senza dirgli più una parola riprese (← si) il suo fagotto e si diresse verso lo stradale. Egli non la seguì. //</p>	<p>– Andiamo, andiamo, – egli ripeteva, – andiamo dove tu vuoi. Dovunque si può fare penitenza: abbiamo peccato assieme, faremo penitenza assieme. La corriera arrivò, si fermò sul ponte. Annesa capiva benissimo che Paulu le parlava con dolcezza e con pietà perché era certo che ella sarebbe partita: non le venne neppure in mente di metterlo alla prova; si staccò da lui, le parve di aver peccato col solo toccarlo. Senza dirgli più una parola riprese il suo fagotto e si diresse verso lo stradale. Egli non la seguì.</p>	<p>– Andiamo, andiamo, – egli ripeteva, – andiamo dove tu vuoi. Dovunque si può fare penitenza: abbiamo peccato assieme, faremo penitenza assieme. La corriera arrivò, si fermò sul ponte. Annesa sentiva che Paulu le parlava con dolcezza e con pietà perché era certo che ella sarebbe partita: non le venne neppure in mente di metterlo alla prova: si staccò da lui, le parve di aver peccato col solo toccarlo. Senza dirgli più una parola riprese il suo fagotto e si diresse verso lo stradale. Egli non la seguì.</p>
<p>_____</p> <p>»Fine</p>	<p>·XI. (»Epilogo«)</p>	<p>XI.</p>	<p>XI.</p>
<p>Grazia Deledda «Ed anni ed anni passarono, ma poche (← e molte) cose interessanti accaddero. I vecchi morirono, i giovani invecchiarono.</p>	<p>Ed anni ed anni passarono. I vecchi morirono; i giovani invecchiarono.</p>	<p>Ed anni ed anni passarono. I vecchi morirono; i giovani invecchiarono.</p>	<p>E anni e anni passarono. I vecchi morirono; i giovani invecchiarono.</p>

Nella prima versione della pellicola (da centoundici minuti), invece, dopo aver confidato il suo gesto a don Viridis, la serva decide di ritirarsi in convento; nella variante

corta (da ottantadue minuti), all'insegna del pentimento e dell'espiazione condivisa, ella sceglie, per converso, di ritornare con l'amato. Il testo del romanzo venne nuovamente adattato per il piccolo schermo e trasmesso, in tre puntate, nel 1974. Lo sceneggiato, come la prima versione cinematografica, non prevede il "lieto" fine. Annesa, infatti, abbandona la casa dei Decherchi per non farvi più ritorno. La produzione forse ritenne eticamente sconveniente proporre il ricongiungimento, ancorché avvenuto in vecchiaia, per un personaggio comunque macchiatosi di un orrendo delitto (men che meno prevederne il matrimonio, assente, infatti, da tutte le sceneggiature), e nel contempo considerò narrativamente più efficace «comminare» alla protagonista una pena di espiazione senza fine¹⁰⁰.

La rilettura filmica de *L'edera*, in realtà, non fu opera né inedita, né isolata. Altre riduzioni cinematografiche e televisive, infatti, accompagnarono, in vita e in morte, la ricca produzione romanzesca e novellistica. Nel processo di adattamento, o se si preferisce di «traduzione»¹⁰¹, dalla pagina allo schermo, la narrativa deleddiana risultò essere – per situazioni, personaggi, temi e motivi – insieme alla dannunziana, una delle più scandagliate dal mondo

¹⁰⁰ TITOLO: *L'edera*. SOGGETTO: tratto dal romanzo *L'edera* di Grazia Deledda. DURATA: 111 min. (poi 82 min.). REGIA: Giuseppe Fina. PRODUZIONE: RAI. SCENEGGIATURA: Giuseppe Fina. INTERPRETI: Armando Bandini, Cinzia De Carolis, Fosco Giachetti, Elio Jotta, Anna Maestri, Carlo Ninchi, Ugo Pagliai, Antonio Pierfederici, Nicoletta Rizzi. Cfr. D. B. RANEDDA, *Ad ognuno il suo libro. Il boom delle vendite conferma la popolarità di Grazia Deledda dopo la recente riduzione televisiva del romanzo L'edera*, "La Nuova Sardegna: settimanale", n° 47 (1974) Sassari; AA.VV., *Scenari sardi. Grazia Deledda tra cinema e televisione*, a cura di G. Olla, Cagliari, Aipsa, 2000.

¹⁰¹ Cfr. L. CARDONE, *Deledda western. Da Marianna Sirca a Amore rosso* (A. Vergano, 1952), in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto...*, p. 73.

della celluloida e dei cineasti, particolarmente propensi, a partire dai primi del Novecento, ad attingere dal ricco giacimento della letteratura e del teatro. Con *La nascita di una nazione*, il film di David Wark Griffith del 1915, si erano iniziate a comprendere, forse per la prima volta, tutte le potenzialità e le possibilità comunicative, narrative e spettacolari che il cinema avrebbe potuto offrire al grande pubblico. La «frenesia dell'immagine in movimento» andò ad inserirsi nel più generale progresso scientifico e tecnologico che investì il mondo occidentale. Si comprese quasi subito, inoltre, come linguaggio cinematografico e linguaggio poetico, potevano condividere, pur nella differenza dei rispettivi sistemi segnici, effetti di connotazione e meccanismi di costruzione di metafore e simboli di notevole interesse. Anche per queste ragioni, fra le tante e variamente discusse, l'arte cinematografica stabilì con la comunicazione letteraria e drammatica un rapporto simbiotico. In Italia il vero pioniere del cinema era stato Filoteo Alberini che nel 1896 aveva inventato il «kinetografo» e nel 1905, prima di fondare la Cines, aveva realizzato il primo lungometraggio nostrano a soggetto¹⁰². A questo avevano fatto seguito altre pellicole di argomento «storico» finché nel 1913 Giovanni Pastrone realizzò *Cabiria*, prodotto dalla Itala film di Torino con la collaborazione di D'Annunzio, che inventò i nomi dei personaggi e scrisse le didascalie¹⁰³. All'opera del poeta pescarese e al suo sensualismo estetizzante si ispirarono, tra gli altri, film come *L'innocente*, *Il fuoco* e *Il piacere*¹⁰⁴. *Tigre rea-*

¹⁰² Cfr. G. LOMBARDI, *Filoteo Alberini, l'inventore del cinema*, Roma, Edizioni Arduino Sacco, 2008.

¹⁰³ La sua fonte fu il romanzo di Salgari *Cartagine in fiamme*. *Cabiria* era stato il più famoso e costoso film storico italiano del muto.

¹⁰⁴ *L'innocente* (regia di Edoardo Bencivenga, 1912), *Il fuoco* (trasposizione di Pastrone con lo pseudonimo di Piero Fosco, 1915), *Il piacere* (di Amleto Palermi, 1918).

le fu invece adattato dall'omonima novella di Verga¹⁰⁵. A questa sorta di «linea dannunziana» si contrapposero nel contempo film come *Sperduti nel buio*, dal dramma di Roberto Bracco, prima opera «realista» del cinema nostrano¹⁰⁶, *Teresa Raquin*, dall'opera di Zola¹⁰⁷, *Assunta Spina*, dal dramma di Di Giacomo¹⁰⁸ e *Cenere*, dal romanzo della Deledda, reso celebre per la presenza della Duse, nella sua unica interpretazione cinematografica¹⁰⁹. L'autrice avrebbe dovuto originariamente collaborare al lavoro di adattamento, fortemente voluto dalla grande interprete, ma presto abbandonò il progetto, verosimilmente per incompatibilità e incomprensioni:

Lei ha fatto di *Cenere* una cosa bella e viva; ma anche quando così non fosse mi basterebbe il conforto di aver veduto la mia opera passare attraverso la sua anima e riceverne il soffio vivificatore. Le ripeto il lavoro è suo, ormai, non più mio, come il fiore è del sole che gli dà caldo più che della terra che gli dà le radici¹¹⁰.

¹⁰⁵ *Tigre reale*, sempre di Pastrone (con accompagnamento al piano di Marco Dalpane) uscì nel 1916.

¹⁰⁶ *Sperduti nel buio*, di Nino Martoglio e Roberto Danesi, uscì nel 1914.

¹⁰⁷ *Teresa Raquin*, sempre di Martoglio, fu proiettato nel 1915.

¹⁰⁸ *Assunta Spina*, di Gustavo Serena, uscì sempre nel 1915, ebbe tra le interpreti l'attrice Francesca Bertini.

¹⁰⁹ ANNO: 1916. TITOLO: *Cenere*. SOGGETTO: tratto dal romanzo omonimo di Grazia Deledda. DURATA: 30 minuti. GENERE: drammatico. REGIA: Febo Mari. PRODUZIONE: Arturo Ambrosio film, Torino, in collaborazione con Caesar. SCENEGGIATURA: Febo Mari e Eleonora Duse. FOTOGRAFIA: Febo Mari, Luigi Fiorio, Giuseppe Gaietto. INTERPRETI: Eleonora Duse (Rosalia), Febo Mari (Anania), Ettore Casarotti (Anania bambino). Del film esistono due diverse versioni, risultato di due montaggi diversi: la prima (durata 31' 30"), pubblicata dalla Mondadori video, è ricavata da una copia del Museo del cinema di Torino; la seconda (durata 37' 31") appartiene al George Eastman Institute di New York.

¹¹⁰ Lettera di Grazia Deledda ad Eleonora Duse, 25 novembre 1916. La lettera è conservata a Venezia nell'archivio della Fondazione "Giorgio

L'impegno diretto della scrittrice nuorese nella settima arte si concretizzò semmai, e sempre nel 1916, in un soggetto, *Lo scenario sardo per il cinema*, mai tradottosi, però, in opera filmica¹¹¹. Più convintamente, invece, ella accolse e condivise il progetto di adattamento de *La Grazia*, tratto, come già scritto, dalla novella *Di notte* e dal melodramma di Guastalla e Michetti. Così, due anni dopo la presentazione negli Stati Uniti della prima pellicola che avrebbe inaugurato l'era del cinema sonoro¹¹², uscì nella sala «Vittoria» di Padova la trasposizione filmica di Aldo De Benedetti¹¹³. L'opera fu accolta con relativo favore da

Cini" ed è stata pubblicata nel supplemento letterario del "Corriere della Sera" il primo agosto del 1986. Cfr. V. ATTOLINI, *Dal romanzo al set. Cinema italiano dalle origini ad oggi*, Bari, edizioni Dedalo, 1988, p. 10.

¹¹¹ Olga Ossani, giornalista, amica della Duse e della scrittrice nuorese, ricevette dalla stessa Deledda un elaborato dattiloscritto che intitolò *Lo scenario sardo per il cinema*. Il soggetto, melodrammatico e a lieto fine, racconta la passione segreta di Maria e Giovanni, costretti a inscenare un rapimento per coronare la loro storia d'amore. Ancora da accertare, infine, sarebbe il coinvolgimento della scrittrice per la realizzazione (nel 1921 e in collaborazione con Luigi Antonelli) di un soggetto dal titolo *Il fascino della terra*.

¹¹² *The Jazz Singer*, diretto da Alan Crosland e prodotto dalla Warner Bros, uscì per la prima volta nelle sale statunitensi il 6 ottobre del 1927.

¹¹³ ANNO: 1929. TITOLO: *La Grazia*. SOGGETTO: tratto dalla novella *Di notte* di Grazia Deledda e dall'opera lirica *La Grazia* (libretto di Claudio Guastalla e Grazia Deledda, musica di Vincenzo Michetti). DURATA: 90 minuti. GENERE: drammatico. REGIA: Aldo De Benedetti. PRODUZIONE: A.D.I.A. (in collaborazione con la "Sofar" di Parigi, l'"Orplid" di Berlino e la "British" di Londra) SCENEGGIATURA: Gaetano Campanile Mancini. SCENOGRAFIA: Alfredo Montori, Mario Pompei, Goffredo Alessandrini. SCENE DI AMBIENTE SARDO: Umberto Torri. FOTOGRAFIA: Fernando Martini. BOZZETTI E FIGURINI: Melkiorre Melis. INTERPRETI: Carmen Boni, Giorgio Bianchi, Ruth Wehyer, Bonaventura Ibañez, Tide Dyer, Uberto Cocchi, Piero Dossena, Alberto Castelli, Augusto Bandini.

parte della critica ma tiepidamente dal pubblico¹¹⁴. In tempi recenti il giudizio è stato riveduto e corretto, e dopo esercizio di opportuna storicizzazione si è generalmente concordi nel considerare *La Grazia* come uno degli ultimi capolavori del cinema muto italiano. Come si sa, i primi luoghi ad ospitare delle proiezioni cinematografiche erano stati, per lungo tempo, i teatri adattati con uno schermo. Capitava, quindi, che i proprietari dei locali, non di rado ingaggiassero dei musicisti per accompagnare al pianoforte lo spettacolo. Gli anni che seguirono, ricchi di nuove invenzioni tese a perfezionare le tecniche, conobbero così il passaggio «dal cinematografo al cinema». Con l'avvento del sonoro nacquero, infatti, le prime sale cinematografiche e cominciò la cosiddetta «età dell'oro» che contribuì a cambiare gusti e linguaggi della società del Novecento. Proprio perché si colloca in un momento dirimente nella storia del cinema italiano, il muto di De Benedetti acquista, dunque, una valenza per nulla trascurabile¹¹⁵. E proprio perché, come si sa, il linguaggio cinematografico è indissolubilmente legato, al di là della materia stessa del suo significante, ad altri sistemi segnifici quali quelli pittorici, iconici e sintattico-narrativi, la regia e la scenografia si dimostrarono, nell'opera di trasposizione, interpreti

¹¹⁴ Cfr. *Recensioni del film La Grazia*, "L'Unione Sarda", Cagliari, 1 aprile, 2009; S. NAITZA, *La forza visiva del cinema muto. Storia del film La Grazia*, cit.

¹¹⁵ L'unica copia della pellicola si trova presso la cineteca Nazionale. Preziosa e meritoria è stata l'opera di restauro fatta in tempi recenti. Venne «creata una colonna sonora originale, affidata a Romeo Scaccia, con il preciso intento che non fosse un sottofondo musicale ma un modo per irrobustire il film, dando anima alla storia, voce e sentimenti ai personaggi, colore agli ambienti. Il risultato è un film nuovo che poggia sull'originale: *La Grazia ritrovata, dal muto al sonoro*. Un inconsueto pezzo di Sardegna restituito alla cultura sarda" (S. PUDDU, *Resuscitare un film. Il restauro de La Grazia*, "L'Unione Sarda", Cagliari, 1 aprile, 2009).

avvertiti del significativo contributo proveniente dall'arte figurativa, attraverso i bozzetti di scena realizzati da Melkiorre Melis e il precedente studio di Biasi.

Ancora prima della traduzione in soggetto cinematografico de *L'edera*, si ricorda, subito dopo la guerra, *Le vie del peccato*, un drammatico del 1946 scritto e diretto da Giorgio Pastina¹¹⁶, tratto dalla novella *Dramma*, tra le migliori della raccolta *Il fanciullo nascosto*¹¹⁷. Tre anni dopo, invece, l'uscita di *Delitto per amore* di Genina, fu la volta di *Marianna Sirca*, romanzo dal quale Aldo Vergano liberamente trasse, *Amore rosso*¹¹⁸. L'anno seguente, infine, trasposto da *La Madre*, venne proiettato *Proibito* di

¹¹⁶ ANNO: 1946. TITOLO: *Le vie del peccato*. SOGGETTO: tratto dalla novella *Dramma*. DURATA: 90 minuti. GENERE: drammatico. AUDIO: sonoro. REGIA: Giorgio Pastina. PRODUZIONE: ILARIA FILM - RE.CI.TE. CIN.CA. DISTRIBUZIONE: ENIC. SCENEGGIATURA: Giorgio Pastina. FOTOGRAFIA: Giuseppe La Torre. MUSICHE: Mario Labroca. INTERPRETI: Andrea Checchi, Franco Coop, Leonardo Cortese, Ada Dondini, Lauro Gazzolo, Laura Gore, Jacqueline Laurent, Rinalda Marchetti, Dante Maggio, Carlo Ninchi, Nino Pavese, Amalia Pellegrini, Michele Riccardini, Umberto Sacripante, Aldo Silvani, Gualtiero Tumiati. Il film suscitò discussione e scandalo perché fu mostrato il seno nudo dell'attrice protagonista Jacqueline Laurent. Cfr. L. STACCHETTI, "Hollywood", n. 49 (1946).

¹¹⁷ Cfr. G. DELEDDA, *Il fanciullo nascosto*, Milano, Treves, 1928.

¹¹⁸ ANNO: 1953. TITOLO: *Amore rosso*. SOGGETTO: tratto dal romanzo *Marianna Sirca*. DURATA: 98 minuti. GENERE: drammatico. COLORE: B/N. AUDIO: sonoro. REGIA: Aldo Vergano. MONTAGGIO: Elena Zanoli. PRODUZIONE: Raffaele Colamonicì e Umberto Montesi per C. M. FILM. SCENEGGIATURA: Alberto Vecchietti, Giuseppe Mangione, Carlo Musso, Giorgio Pastina. FOTOGRAFIA: Bitto Albertini, Carlo Bellerò. MUSICHE: Franco Casavola. INTERPRETI: Mario Terribile, Mario Corte, Guido Celano, Arnaldo Foà, Marcella Rovena, Marina Berti, Massimo Serato. L'opera fu sceneggiata poi per la Rai nel 1965. Sul film e sul rapporto tra film e romanzo si vedano: G. C. CASTELLO, *Film di questi giorni*, "Cinema", VI, 105 (1953), 15 marzo 1953, pp. 147-151; L. CARDONE, *Deledda western. Da Marianna Sirca a Amore rosso* (A. Vergano, 1952), in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto...*, pp. 73-91.

Monicelli, film che tra i suoi interpreti ebbe l'attore sardo Amedeo Nazzari¹¹⁹.

6. Il romanzo *L'edera* ci è stata trasmesso, in lingua italiana, attraverso un manoscritto autografo (A) e quattro edizioni a stampa autorizzate: “Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti” Serie V, Roma (1° gennaio - 16 febbraio 1908) (NA¹); Roma, Nuova Antologia, “Biblioteca Romantica”, (Tipografia Carlo Colombo), 1908 (NA²);

¹¹⁹ ANNO: 1954. TITOLO: *Proibito*. SOGGETTO: tratto dal romanzo *La madre*. DURATA: 90 minuti. GENERE: drammatico. COLORE: colore. AUDIO: sonoro. REGIA: Mario Monicelli. AIUTO REGISTA: Francesco Rosi, Ansano Giannarelli. MONTAGGIO: Adriana Novelli. PRODUZIONE: Jacques Bar. SCENEGGIATURA: Suso Cecchi D'Amico, Giuseppe Mangione, Mario Monicelli. SCENOGRAFIA: Piero Gherardi. COSTUMI: Vito Anzalone. FOTOGRAFIA: Aldo Tonti. MUSICHE: Nino Rota. SONORO: Oscar Di Santo. TRUCCO: Rino Carboni, Ada Palombi. INTERPRETI: Mel Ferrer (*Don Paolo*), Amedeo Nazzari (*Costantino Corraïne*), Lea Massari (*Agnese Barras*), Henri Vilbert (*Niccodemo Barras*), Germaine Kerjean (*Maddalena Solinas*), Eduardo Ciannelli (*Vescovo*), Marco Guglielmi (*Mareddu*), Paolo Ferrara (*Maresciallo Taddei*), Memmo Luisi (*Antioco*), Decimo Cristiani (*Antonio*), Marco Guglielmi (*Mareddu*). Alla realizzazione della pellicola – girata a Tissi, vicino a Sassari – prese-ro parte, come comparse, numerosi residenti e gli attori soggiornarono per un breve periodo nelle case del paese. Nel ruolo di Agnese Barras, Lea Massari fu dal regista preferita all'allora principiante Brigitte Bardot (Cfr. *Monicelli bocciò Brigitte Bardot: «Sembrava una pechinese»*, “La Repubblica”, 4 maggio 2005). Per quanto riguarda il cinema, l'opera delectiana tornerà ad essere fonte d'ispirazione alla fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta. Del 1989, infatti, è *Il segreto dell'uomo solitario* diretto da Ernesto Guida e sceneggiato da Giulio Bosetti; del '93 è ...*Con amore, Fabia*, di produzione tedesca (...*In Liebe, Fabia*), scritto e diretto da Maria Teresa Camoglio. Per quanto concerne, invece, gli adattamenti televisivi, sono da ricordare l'enorme successo di *Canne al vento*, sceneggiato in bianco e nero diretto da Mario Landi nel 1958 e *Il cinghialeto*, diretto da Claudio Gatto nel 1981 per Raidue. Su *Il segreto dell'uomo solitario* Cfr. L. COSSU, *Il segreto della solitudine*, in *Grazia Deledda e la solitudine del segreto...*, pp. 113-120.

Milano, Fratelli Treves Editori, 1921 (T¹); Milano, Fratelli Treves Editori, 1928 (T²)¹²⁰.

L'autografo è conservato nella Sala Manoscritti della Biblioteca Universitaria di Sassari (Fondo Manoscritti, Ms. 237). Si tratta di un cartaceo del principio del XX secolo, senza data (ma crediamo che la scrittrice nuorese abbia iniziato a redigerlo verosimilmente nella primavera del 1905)¹²¹, che si compone di cc. 285, più altre nove: cinque *in exordio*, delle quali quattro bianche (una di queste riporta longitudinalmente, scritta a matita, la precedente collocazione: "Scaff.[ale] R[ari]. G. 20") e una decorata in verde (che riporta longitudinalmente, scritta a matita rossa, la segnatura: "MS 237"), e quattro carte *in cauda*, tre bianche ed una, analoga alla iniziale, decorata in verde. Ogni carta – di formato oblungo e ottenuta tramite il taglio longitudinale di fogli tipo protocollo (a righe e a quadretti) e di carta uso mano, originariamente bianca (adesso color avorio o ingiallita dal tempo) – misura in media mm. 318 x 110. A righe sono le cc. numerate: 1-42, 50-265, 274, 283-284. A quadretti sono le cc. numerate: 43-49. Senza rigo sono le cc. numerate: 266-273, 275-282, 285-286. Il manoscritto è integro, il suo stato di conservazione è nel suo complesso buono anche se le sbavature d'inchiostro in alcuni luoghi del testo possono rendere difficoltosa la lettura¹²². Rari sono altresì i tagli e le abrasioni¹²³.

¹²⁰ Tenendo conto che T² è una ristampa di T¹ attribuiremo alle edizioni Treves un'unica sigla T.

¹²¹ Cfr. Lettera di Grazia Deledda a Georges Heréle, Roma, 1 gennaio 1905. La lettera si trova pubblicata in: R. TAGLIALATELA, *Grazia Deledda a Georges Herelle. Note su un epistolario inedito...*, pp. 33-50.

¹²² Cfr. cc.: 33, 34, 39, 40, 49, 71, 72, 74, 82, 99, 105, 106, 117, 119, 120, 125, 126, 136, 139, 150, 152, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 167, 177, 181, 182, 187, 188, 195, 197, 199, 200, 201, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 226, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 251, 262, 278, 282, 286.

¹²³ Cfr. cc.: 18, 33, 54, 64, 74, 100, 234.

La numerazione è moderna, progressiva, in cifre arabe spesso semicerchiate, a volte ripetute¹²⁴, scritte con

¹²⁴ Con alcune correzioni della progressione numerica a partire dalle cc. 5 (← 6), 6 (← 7), 7 (← 8). Oppure con la compresenza di altra numerazione, come nelle cc. 25 r. (*versus* 25 r.), 27 (14 nel v.), 45 (*versus* 45), 46 (*versus* 46), 48 (*versus* 50), 50 (*versus* 1), 51 (*versus* 2), 52 (*versus* 3), 53 (*versus* 4), 54 (*versus* 5), 55 (*versus* 6), 57 (*versus* 8), 58 (*versus* 9), 63 (*versus* 63), 82 (*versus* 39 nel v.), 87 (*versus* 5), 88 (*versus* 6), 89 (*versus* 7), 90 (*versus* 8), 92 (*versus* 92 ← <12>), 93 (*versus* 11), 94 (*versus* 12), 95 (*versus* 13), 96 (*versus* 14), 97 (*versus* 281), 98 (*versus* 16), 99 (*versus* 17), 100 (*versus* 16), 101 (*versus* 19), 102 (*versus* 20), 103 (103 da mano aliena a matita, *versus* 21), 104 (*versus* 22), 105 (*versus* 23), 106 (*versus* 24), 107 (*versus* 25), 108 (*versus* 26), 109 (*versus* 27), 111 (14 nel v.), 114 (*versus* 30), 115 (*versus* 31), 116 (*versus* 32), 117 (*versus* 33), 118 (*versus* 34), 119 (*versus* 35), 120 (*versus* 36), 121 (*versus* 37), 122 (*versus* 38), 123 (*versus* 39), 124 (*versus* 40), 125 (*versus* 41), 126 (*versus* 42), 127 (*versus* 43), 128 (*versus* 44), 136 (← 135 *versus* 52), 137 (*versus* 53), 39 carta numerata al rovescio), 139 (*versus* 55), 145 (*versus* 60), 146 (*versus* 61), 147 (*versus* 62), 148 (*versus* 63), 149 (*versus* 64), 150 (*versus* 65), 151 (*versus* 66), 152 (*versus* 67), 153 (*versus* 68), 154 (*versus* 69), 155 (*versus* 70), 156 (*versus* 71), 157 (157, *versus* 72), 158 (*versus* 73), 159 (*versus* 74), 160 (*versus* 75), 161 (*versus* 76), 162 (*versus* 77), 163 (163 da mano aliena a matita, *versus* 78), 164 (*versus* 79), 165 (165 da mano aliena a matita, *versus* 80), 166 (166 da mano aliena a matita, *versus* 81), 167 (*versus* 82), 168 (*versus* 83), 169 (*versus* 84), 170 (*versus* 86), 171 (*versus* 87), 172 (172 da mano aliena a matita, *versus* 88), 173 (*versus* 89), 174 (*versus* 90), 175 (*versus* 91), 176 (176 da mano aliena a matita, *versus* 88), 177 (*versus* 93), 178 (*versus* 94), 179 (*versus* 95), 180 (*versus* 96), 1[81] (181 da mano aliena a matita, *versus* 97), 182 (182 da mano aliena a matita, *versus* 98), 183 (*versus* 99), 184 (*versus* 100), 186 (*versus* 186 ← <102>), 187 (*versus* 187 ← <103>), 188 (*versus* 104), 189 (*versus* 189 ← <105>), 195 (195 da mano aliena a matita, *versus* <108>), 196 (*versus* 196 ← <109>), 197 (*versus* 197 ← <110>), 198 (*versus* 111), 199 (*versus* 112), 200 (*versus* 200 ← <113>), 201 (*versus* 114), 202 (*versus* 115), 203 (*versus* 116), 204 (*versus* 117), 205 (*versus* 118), 206 (*versus* 119), 207 (*versus* 120), 208 (*versus* 121), 209 (*versus* 209 ← <122>), 210 (*versus* 123), 211 (*versus* 124), 212 (*versus* 125), 213 (*versus* 126), 214 (*versus* 127), 215 (*versus* 215 ← <128>), 216 (*versus* 129), 217 (*versus* 130), 218 (*versus* 131), 219 (*versus* 132), 220 (*versus* 133), 221 (*versus* 134), 224 (*versus* 136), 225 (*versus* 137), 227 (*versus* 138), 231 (*versus*

inchiostro nero, riportate dalla stessa mano, nel *recto* di ogni carta al centro o in alto a destra tranne le cc. 9, 27, 82, 111, 248, numerate anche nel *verso*, a mo' di richiamo o rimando.

Il testo è anopistografo¹²⁵, a piena pagina, tranne qualche eccezione¹²⁶. Data la sostanziale configurazione in pulito di talune carte rispetto alla generale e diffusa presenza di correzioni e cancellature, pensiamo che alcune di esse siano state verosimilmente aggiunte in una fase più tarda, in sostituzione di altre forse troppo corrette e per questo difficilmente leggibili; la cosa, per altro, attesterebbe una o più tardive campagne correttorie con ulteriori fasi elaborative.

Nella carta numerata nel *recto* 278 si trova il primitivo finale o epilogo del romanzo¹²⁷.

La mano è sostanzialmente la stessa¹²⁸, la scrittura, di-

141), 232 (*versus* 142), 274 (← [—], 274 da mano aliena a matita), 275 (← 274, 275 da mano aliena a matita).

¹²⁵ Le cc. numerate nel *recto* 9, 42, 51, 93, 125, 127, 136, 147, 174, 184, 195, 196, 197, 200, 201, 204, 213, 214, 218, 226, 233, 269, (e non numerate nel *verso*), riportano, sempre nel *verso*, unità narrative integrative, che correggono o continuano quelle presenti nel *recto*. Le cc. numerate nel *recto* e nel *verso*, 9, 281, riportano, sempre nel *verso*, unità narrative integrative. La c. numerata nel *recto* 248 in origine dovette essere la 247 (*l'incipit* e il numero di pagina cassati nel *verso* lo dimostrano).

¹²⁶ Lo specchio di scrittura delle cc. numerate nel *recto* 85, 97, 113, 134, 138, 165, 173, 191, 193, 194, 205, 223, 230, 234, 281 non è a pagina piena.

¹²⁷ Cfr. APPENDICE (XXI).

¹²⁸ Nelle cc. numerate nel *recto* 9, 16, 17, 18, 22, 27, 32, 37, 38, 42, 48, 54, 59, 64, 69, 74, 78, 95, 96, 99, 105, 111, 114, 117, 122, 123, 125, 129, 132, 135, 136, 137, 139, 141, 146, 148, 152, 158 (158 v.), 164, 170, 176, 182, 195, 200, 202, 213, 220, 227, 235, 240, 242, 252, 256, 263, 270, 276, 277, 279 si trovano dei segni a matita oppure a pastello blu, verde e rosso, quasi sempre da intendersi come indicazioni di riferimento o d'intervento su segmenti di testo, tranne qualche caso di intervento apparentemente non plausibile; comunque segni di difficile attribuzione;

stribuita in media su 39 righe per pagina, è corsiva, caligrafica, appena angolosa, inclinata verso destra, con un angolo tra i 50° e i 45° circa, comunque chiara e prodotta sempre con un inchiostro nero¹²⁹, tranne la firma della scrittrice, posta in calce alla fine dell'elaborato autografo, vergata con inchiostro blu¹³⁰. Il *ductus* varia per intensità, ampiezza ed altezza, soprattutto in corrispondenza degli spazi interlineari utilizzati per le lezioni aggiunte o sostituite, soprascritte o inserite, più raramente, nell'interlinea inferiore. Intensa la campagna correttoria¹³¹.

Le carte, originariamente sciolte, sono adesso rilegate con cartoncino rivestito in pergamena e tela verde recante nel dorso la scritta a stampa: "Grazia Deledda [in nero]

forse, nella fase dell'intermediazione tipografica, dovuti a iniziativa di tipografi, curatori, redattori o *editor*. Nella carta numerata 37 nel *recto*, si trova in alto scritto da mano difficilmente identificabile, a matita e poi cancellato (tuttavia leggibile): «qui c'è un'omissione se non erro». Nella carta numerata 257 nel *recto*, si trova la parola «cornuto», prima cassata e poi riproposta a matita in interlinea, cerchiata con matita blu con linea verticale che rinvia, sembra in blu, verso un punto interrogativo posto nel margine superiore.

¹²⁹ Una sorta di nero fumo, a tratti scolorito dal tempo e ora tendente al marrone, con lievissime sbavature soprattutto nelle cc. 33, 34, 39, 40, 49, 71, 72, 74, 82, 99, 105, 106, 109, 114, 117, 119, 120, 125, 126, 136, 139, 146, 149, 150, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 167, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 179, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 251, 262, 278, 282, 286. Generalmente, però, ancora chiaro e nitido.

¹³⁰ Cfr. carta numerata nel *recto* 286.

¹³¹ In modo particolare si vedano le carte numerate nel *recto* 6, 9, 50, 53, 59, 63, 64, 68, 82, 83, 87, 92, 93, 96, 99, 104, 105, 106, 109, 112, 114, 117, 118, 121, 123, 125, 127, 128, 135, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 152, 154, 155, 159, 160, 164, 166, 167, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 209, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 224, 225, 227, 231, 238, 241, 244, 247, 248, 249, 250, 252, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 278, 279, 281, 282.

L'edera [in rosso]". Il manoscritto venne offerto dalla scrittrice alla Biblioteca Universitaria di Sassari il ventiquattro agosto del 1914:

Ricevo qui la sua lettera mentre sto per ripartire. Sarò a Roma fra qualche giorno e di là Le manderò il manoscritto e la fotografia che desidera. // Riguardo a quei piccoli lavori esauriti non ne ho più copia neppure io. L'elenco delle opere ch'Ella mi manda è completo: le manderò quello delle tradizioni. Il romanzo *Scarpette e Zoccoli* è poi l'*Ombra del passato*: delle altre cose ch'Ella mi domanda non serbo proprio ricordo alcuno! La ringrazio di quanto mi scrive e dell'onore che mi fa: spero poterle scrivere ancora da Roma appena mi sarò rimessa in ordine. Per oggi ricevo i miei più distinti saluti e ringraziamenti

Sua
Grazia Deledda¹³²

¹³² Cartolina autografa di GRAZIA DELEDDA a GIUSEPPE ZAPPAROLI, direttore della Biblioteca Universitaria di Sassari, datata VIAREGGIO 26 SETTEMBRE 1913, è una cartolina postale di mm. 140 X 90, costituita da un rettangolo di cartoncino emesso dall'Amministrazione Postale. Lo stato di conservazione è buono. *Recto*: [CARTOLINA POSTALE ITALIANA | (CARTE POSTALE D'ITALIE). | [stemma del 'Regio ufficio postale' raffigurante lo scudo sannitico con croce bianca su campo rosso di casa Savoia sormontato dalla corona Reale e sostenuto ai lati da figure gemelle, tre e tre, di bandiere tricolori, con croce nella fascia centrale, attraversate da ramo di alloro] | [Affrancatura a destra sulla parte alta con l'effigie stampata del re d'Italia Vittorio Emanuele III] | [Timbro postale di partenza:] * VIAREGGIO 26 [9.13 12] [Timbro postale d'arrivo:] SASSARI 28. 9. 13 12 * Timbro postale d'arrivo:] VIAREGGIO 28. 9. 13 12 * | *All'* [la A è prestampata] *Prof. | G. Zapparoli | Direttore della Biblioteca Univer^{sitaria}* | Sassari | (Sardegna) |[In longit.]: sono riportate le comunicazioni del mittente, da: «Viareggio 26.9.13 ↔| *Ricevo qui la sua lettera [...]*», a: «[...] *la fotografia che desidera.*» ↔ // *Verso*: al verso continuano le comunicazioni del mittente. La scrittura occupa quasi tutta la facciata disponibile per intero, da: «*Riguardo a quei piccoli lavori [...]*», a: «[...] *Grazia Deledda.*». La scrittura, di una mano, è distribuita su 7 righe nel *recto* e 20 nel *verso*; essa è corsiva, inclinata ver-

La prima operazione di analisi ha riguardato l'individuazione e lo studio della tipologia, delle modalità di esecuzione e delle fasi elaborative delle varianti tutte interne ad A. In un secondo momento l'attenzione è stata rivolta al rapporto di A con le edizioni a stampa (NA¹ NA² T). Procediamo nell'ordine.

L'esemplare autografo non è in pulito (se non in alcune carte) ma presenta invece numerose correzioni, aggiunte, varianti marginali o interlineari, di tipo soppressivo, instaurativo, sostitutivo, che attestano un processo elaborativo in molti luoghi del testo tormentato e ricco di ripensamenti. Il risultato di tale processo correttivo restituisce un'identità testuale e redazionale che generalmente coincide, almeno nella impalcatura diegetica e nella struttura segnica del racconto (unità pragmatiche), con le successive edizioni a stampa. Le varianti intercorrenti tra i vari testimoni sono, infatti e come si vedrà, di prevalente natura discorsiva, linguistica e stilistica.

L'autrice ha, dunque, in A non infrequentemente abbandonato la lezione primitiva, sostituendola, espungendola, spostandola internamente o modificandola con una o più correzioni successive:

so destra, con un angolo di 45° circa, prodotta con un inchiostro blu. Il *ductus* appare uniforme per intensità, ampiezza ed altezza. Il testo è in pulito, senza correzioni. La grafia si caratterizza per il ridotto calibro dei caratteri; il tratteggio è angoloso, con una curva sotto la media e un calibro piccolo. Nella restituzione del testo sono state rese in corsivo le parole dalla Deledda sottolineate. La cartolina si trova conservata nella Biblioteca Universitaria di Sassari (MS. 246 bis).

A

Mentre il priore conduceva Paulu in una specie di loggia coperta, dove una donna serviva caffè e liquori alle persone che si degnavano visitare il priore, zio Castigu introduceva Rosa ed Annesa nelle stanze attigue alla cucina. In una di queste stanze pranzavano gli uomini, in un'altra le donne e i fanciulli; in una terza, detta la *stanza dei confetti*, stavano i dolci, in un'altra il pane.

Ed in tutte le stanze, basse e fumose, s'agitavano strane figure d' uomini barbuti, che preparavano i taglieri e i coltelli per il banchetto.

– Quanto! Ce n'è per cento anni, – disse Rosa, con la sua vocina di vecchia, fermandosi davanti ai larghi canestri colmi di focaccine bianche e lucide. – Magari, rosellina mia, – disse ziu Castigu, che ascoltava religiosamente ogni parola della bimba.

PROCESSO CORRETTORIO A¹

Mentre Miale Corbu (>il priore<) conduceva Paulu in una specie di loggia coperta, dove una donna serviva caffè e liquori alle persone che si degnavano visitare il priore, zio Castigu introduceva Rosa ed Annesa nelle stanze attigue alla cucina. In una di queste stanze /dovevano/ pranzare (< pranzavano) gli uomini, in un'altra le donne e i fanciulli; ¹in una terza, detta la *stanza dei confetti*, stavano i dolci, in un'altra il pane.

³ – Quanto /pane!/ Ce n'è per cento anni, – disse Rosa, con la sua vocina di vecchia, fermandosi davanti ai larghi canestri colmi di focaccine bianche e lucide. – Magari, rosellina mia, – disse ziu Castigu, che ascoltava religiosamente ogni parola della bimba.

²Ed in tutte le stanze, basse e fumose, s'agitavano strane figure d' uomini barbuti, che preparavano i taglieri e i coltelli per il banchetto.

Mentre Miale Corbu conduceva Paulu in una specie di loggia coperta, dove una donna serviva caffè e liquori alle persone che si degnavano visitare il priore, zio Castigu introduceva Rosa ed Annesa nelle stanze attigue alla cucina. In una di queste stanze dovevano pranzare gli uomini, in un'altra le donne e i fanciulli; in una terza, detta la *stanza dei confetti*, stavano i dolci, in un'altra il pane.

Ed in tutte le stanze, basse e fumose, s'agitavano strane figure d' uomini barbuti, che preparavano i taglieri e i coltelli per il banchetto.

– Quanto pane! Ce n'è per cento anni, – disse Rosa, con la sua vocina di vecchia, fermandosi davanti ai larghi canestri colmi di focaccine bianche e lucide. – Magari, rosellina mia, – disse ziu Castigu, che ascoltava religiosamente ogni parola della bimba.

A

Finisce tutto con la morte? Abbiamo davvero un'anima immortale? E dove andava, quest'anima, dopo la morte? Dov'era l'anima del vecchio asmatico? Esisteva davvero il Signore, con la bilancia, tanto amato e riverito dai vecchi nonni?

[Finisce] (>Finisce<) tutto con la morte? Abbiamo davvero un'anima immortale? E dove 'va, quest'anima, (>andava<) dopo la /nostra/ morte? Dov'è (>era<) l'anima del vecchio asmatico? Esisteva< davvero il Signore, 'il Dio dei nostri padri, seduto sulle nuvole, il vecchio Dio giusto e terribile, il Dio con la bilancia, tanto amato e (>con la bilancia, tanto amato e<) riverito dai vecchi nonni?

PROCESSO CORRETTORIO A¹

Finisce tutto con la morte? Abbiamo davvero un'anima immortale? E dove va, quest'anima, dopo la nostra morte? Dov'è l'anima del vecchio asmatico? Esiste davvero il Signore, il Dio dei nostri padri, seduto sulle nuvole, il vecchio Dio giusto e terribile, il Dio con la bilancia, tanto amato e riverito dai vecchi nonni?

L'assenza di varianti alternative indica che all'autografo è consegnata una forma dell'opera che la scrittrice considerava definitiva, o meglio: sostanzialmente compiuta nella determinazione dei cardini proairetici della storia, come detto, anche se non ancora decisa nella sua veste discorsiva, formale e linguistica¹³³. Sul *come*, dunque, si gioca tutta la parabola evolutiva del romanzo, a partire proprio dal manoscritto. È sul *come*, infatti, che si definisce la stessa identità semantica del racconto, la quale, appunto e per converso, non può prescindere dalla peculiarità della sua forma. Partendo da un tale assunto si comprende altresì l'importanza di una filologia d'autore che, permettendoci di studiare la genetica del testo e i diversi stadi di elaborazione a partire dalle fasi di gestazione, può meglio chiarirci il rapporto intercorso tra la scrittrice e la sua opera. Nel nostro caso scandagliare la documentazio-

¹³³ Unica eccezione è data dalla presenza in un luogo del testo di una marginale variante alternativa, figlia di una trascurabile incertezza emendatoria: il destino di chi si mette [nella] sulla sulla via dell'errore.

ne manoscritta di un romanzo precedente alla edizioni a stampa e indagare la diversità redazionale intercorsa fra i testimoni, tentando di individuare natura e funzione dei processi evolutivi e stratigrafici, ci ha consentito, pur nella limitatezza del campo d'azione, di entrare dentro il laboratorio deleddiano, dentro quel «farsi testo» che è proprio di ogni artigianato compositivo e di ogni opera d'arte¹³⁴.

La Deledda sa bene che uno scrittore deve saper creare atmosfere e non unicamente esplicitare i fatti, raccontarli e non solo fotografarli, sublimarli in poesia e non riprodurli pedissequamente. La trasfigurazione letteraria della realtà è, infatti, fondamentale simbolicamente, non esclusivamente denotativa e referenziale. La letteratura è evocazione, immaginazione, omissione e la sospensione dell'incredulità si fonda molto sul *non-visto* e sul *non-detto*, perché il non raccontato può contare almeno quanto l'esplicitato. Lo scrittore è reticente, talvolta essenziale: il massimo della comunicazione col minor numero di parole:

¹³⁴ Si tenga conto che per quanto riguarda buona parte della produzione deleddiana, uno studio della genetica del testo, tranne qualche eccezione, fino ad oggi non c'è stato. Tra i principali lavori filologici si ricordano B. MORTARA GARAVELLI, *La lingua di Grazia Deledda*, in "Strumenti critici", 65, 1991, pp. 127-146; P. ZAMBON, P. L. RENAI, *La collaborazione di Grazia Deledda al "Corriere della Sera" e le varianti delle novelle dall'edizione in quotidiano all'edizione in volume*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea - II...*, pp. 225-266; S. MAXIA, *L'Officina di Grazia Deledda. Viaggio attraverso le quattro redazioni de La via del male*, in *Studi in memoria di Giancarlo Sorgia*, Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari, Nuova serie XV (vol. LII), 1996/97, pp. 281-294; *Le varianti redazionali delle novelle deleddiane. La collaborazione al "Corriere della Sera" (1909-1912) ed a "La Lettura" (1902-1936)*, tesi di laurea di Ivana Muroni, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia (relatore prof. Giovanni Pirodda), Anno accademico 1997-1998; G. DELEDDA, *Il ritorno del figlio*, ed. critica a cura di D. Manca, Centro di Studi Filologici Sardi/Cuec, 2005.

A

Aspetta. Mentre Annesa e l'ospite scambiavano queste frasi, un po' scherzando, un po' sul serio, ella entrava ed usciva, servendo a tavola e badando anche al vecchio asmatico. Dopo le trote

>

PROCESSO CORRETTORIO A¹

Aspetta. ›Mentre Annesa e l'ospite scambiavano queste frasi, un po' scherzando, un po' sul serio, ella entrava ed usciva, servendo a tavola e badando anche al vecchio asmatico.‹ Ella rientrò nella sala da pranzo, e dopo (›Dopo‹) le trote

=

Aspetta. Ella rientrò nella sala da pranzo, e dopo le trote

Soprattutto nelle parti descrittive la scrittrice raggiunge le alte vette attivando la funzione poetica del linguaggio, liberando l'oggetto-mondo dalla sua consueta referenzialità, e non appiattendolo al letterario all'ordinario, al puro mimetismo. A volte gli esistenti e gli eventi tendono ad avere contorni sfumati. Le figure e gli accadimenti non di rado si stagliano nella nebbia per poi sparire di nuovo. La consueta relazione tra segno e referente viene disarticolata e liberata dalla consuetudine della percezione. La scrittura restituisce all'oggetto una nuova luce e una rinnovata dimensione di sensibilità mediante la sottrazione, appunto, dell'oggetto stesso dal suo ordinario «riconoscimento», per essere riconvertito in «visione»:

PROCESSO CORRETTORIO A²

Su, su, di pietra in pietra, di macchia in macchia. *Quà e là [›Ad un tratto il sentiero s'insinuò 'fra le (›nelle distese di‹) felci e i (‹ di rovi che coprivano (‹ coprono) i fianchi del monte, poi fra (‹ nel) le macchie di ginepro, poi nel bosco alto e profondo. Quà e là brillavano (‹ brillava) 'tristi e azzurrognole, chiazze d'acqua, che sotto i (‹ di) (›^aqualche chiazza^b. qualche chiazza d'acqua, triste e glauca circondata

=

Su, su, di pietra in pietra, di macchia in macchia. Quà e là brillavano, tristi e glauche fra i giunchi neri, larghe e rotonde chiazze d'acqua che parevano gli occhi melanconici della montagna non ancora addormentata. D'un tratto il sentiero s'insinuò tra le felci e i rovi che coprivano i fianchi del monte, poi fra macchie di ginepro, poi nel bosco e fra le rocce. La luna penetrava qua e là fra gli alberi altissimi; spesso le

di) giunchi neri, parevano gli occhi melanconici della montagna non ancora addormentata, ma già sonnolenta e immersa in un sogno vago. La luna proseguiva il suo corso, penetrava nel bosco, inondava le chine col suo chiarore di latte: / ma/ spesso le alte rocce la nascondevano e l'ombra] brillavano, tristi e glauche fra i giunchi neri, larghe e rotonde chiazze d'acqua che parevano gli occhi melanconici della montagna non ancora addormentata. A un tratto il sentiero s'insinuò tra le felci e i rovi che coprivano i fianchi del monte, poi fra macchie di ginepro, poi nel bosco e fra le rocce. La luna penetrava qua e là fra gli alberi altissimi; spesso le rocce la nascondevano, e l'ombra // s'addensava sul sentiero. Fantasma mostruosi sbarravano allora lo sfondo della strada: in lontananza *apparivano (»sorgevano«) edifici neri misteriosi; muraglie fantastiche *sorgevano (»apparivano«) di qua e di là dal sentiero: (← sentiero.) »E le macchie sembravano bestie accovacciate, e dai rami degli elci si protendevano braccia nere, teste di serpenti. (← serpenti;) »E Tutto (← tutto) un mondo di sogno, ove le cose incolori e informi destavano paura per la loro immobilità e la loro incertezza, si stendeva sotto il bosco. »sotto quei l'ombra silenziosa«

*Annesa (»La donna«) camminava: e le pareva di esser passata altre volte attraverso quelle tenebre, *in mezzo a (»e«) quei fantasmi immobili, e di conoscerli, e di non aver più timore dei pericoli ignoti che la precedevano e la seguivano: eppure di tanto in tanto bastava il fruscio dei suoi passi sulle foglie secche per farla trasalire.

rocce la nascondevano, e l'ombra s'addensava sul sentiero. Fantasma mostruosi sbarravano allora lo sfondo della strada: in lontananza apparivano edifici neri misteriosi; muraglie fantastiche sorgevano di qua e di là dal sentiero: le macchie sembravano bestie accovacciate, e dai rami degli elci si protendevano braccia nere, teste di serpenti. Tutto un mondo di sogno, ove le cose incolori e informi destavano paura per la loro immobilità e la loro incertezza, si stendeva sotto il bosco. Annesa camminava: e le pareva di esser passata altre volte attraverso quelle tenebre, in mezzo a quei fantasmi immobili, e di conoscerli, e di non aver più timore dei pericoli ignoti che la precedevano e la seguivano: eppure di tanto in tanto bastava il fruscio dei suoi passi sulle foglie secche per farla trasalire.

Tramite gli interventi per espunzione (e quindi tramite varianti soppressive) la Deledda lavora già nell'autografo allo snellimento dell'impianto narrativo e alla ricalibratura delle unità descrittive, di ambiente e di personaggio. La riduzione di informanti spazio-temporali, quando oltremodo esornativi e didascalici, e la potatura di ridondanze discorsive ed esplicative aumentano il ritmo del racconto e favoriscono la giusta revisione volta all'essenzialità e al sottinteso. Discorso solo in parte differente vale, nel lavoro di ripensamento della scrittrice, per le varianti soppressive per espunzione-sostituzione (numerossime), per semplice aggiunta e per soppressione e permutazione insieme. Si tratta generalmente di varianti tardive, qualche rara volta finanche con destituzione e trasferimento di una serie di segmenti finiti in un contesto linguistico e narrativo diverso, le quali più che allo snellimento tendono, per loro natura e funzione, all'«abbellimento» del *corpus*.

Importante sembra essere, a tal riguardo, l'opera di *labor limae* condotta sulla rappresentazione diretta e indiretta dei personaggi, sugli esistenti e sui loro attributi: non «carte d'identità» ma indizi disseminati con misura nel romanzo. La sfera dell'essere e quella del fare a volte emergono, dopo una prima campagna correttoria, attraverso più convincenti e rapide pennellate somministrate *cum grano salis*¹³⁵. L'aggettivo è il colore, perciò è utilizzato, nel processo evolutivo, con maggiore sobrietà. Analogo ragionamento vale per l'avverbio di modo. Il pronome spesso sostituisce il nome proprio. Fenomeno correttorio sistematico e diffuso – quasi tutto risolto in A – consiste, ad esempio, nella sostituzione del nome proprio «Anne-

¹³⁵ Paula Viridis, che in A parte con l'essere la «vecchia cugina» del prete, e poi, dopo un'autocorrezione, la «cugina» in A¹ N¹ N², diverrà in T «la sorella».

sa» con il pronome personale «ella» o «Ella» in funzione di soggetto, per altro in coerenza con una consuetudine codificatoria che trova riscontri in molte opere della scrittrice nuorese. Generalmente rivedute e corrette sono state le ripetizioni non retoriche e quindi superflue. La sintassi è in parte alleggerita e semplificata rispetto all'iniziale ginepraio di subordinate, per tendere semmai ad un più agile costrutto paratattico:

A

altro. La verità è questa. Bada donna: tu vuoi presentarti alla giustizia. E va bene. Ma sai tu che uomo sia il giudice? È un uomo che ha imparato l'arte terribile di far dire la verità agli accusati. Tu non potrai sottrarti a lui, anche se ti cucisci la bocca. Annesa non rispose.

piangeranno. Annesa diventò livida – Che fare? – domandò Annesa – Che fare? – si domandarono entrambi, guardandosi. Poi la donna proruppe: [...]

PROCESSO CORRETTORIO A¹

altro. ›La verità è questa. Bada *Annesa (>donna<): tu vuoi presentarti alla giustizia. E va bene. Ma sai tu che uomo sia il giudice? È un uomo che ha imparato l'arte terribile di far dire la verità agli accusati. Tu non potrai sottrarti a lui, anche se ti cucisci la bocca.< *Ella non rispose. (>/Annesa non rispose./<)

>

=

>

=

altro. Ella non rispose. [...]

piangeranno. – Che fare? – ella domandò. – Che fare? – ripeté il vecchio. Si guardarono disperati: poi ella proruppe:

Poi<) ella (< la) ›donna< proruppe: [...]

A	A ¹	A ²	
<p>d'uomo stanco, e ricordava con intensità il vecchio asmatico, lui, e un'inquietudine strana cominciava a tormentarla: l'idea cioè che qualche cosa della sua vittima fosse rimasta. – Tu non dici</p>	<p>d'uomo stanco, e ricordava 'la sua vittima, con una intensità come finora non aveva provato (>con intensità il vecchio asmatico, lui, e un'inquietudine strana cominciava a tormentarla: l'idea cioè che qualche cosa della sua vittima fosse rimasta.) – Tu non dici</p>	<p>d'uomo stanco, ↔ v.//e le pareva che egli s'interessasse poco a ciò che ella diceva.↔ r.// [^se ricordava con intensità il vecchio asmatico, lui, e un'inquietudine strana cominciava a tormentarla: l'idea cioè che qualche cosa della sua vittima fosse rimasta ^be ricordava 'la sua vittima, con una intensità come finora non aveva provato (>con intensità il vecchio asmatico, lui, e un'inquietudine strana cominciava a tormentarla: l'idea cioè che qualche cosa della sua vittima fosse rimasta.)] – Tu non dici</p>	<p>=</p> <p>d'uomo stanco, e le pareva che egli s'interessasse poco a ciò che ella diceva. – Tu non dici</p>

A partire dal VI capitolo, inoltre, la Deledda – nella generale opera di revisione dell'autografo – inizia a correggere, riducendoli in modo drastico, numerosi «a capo», cassando il segmento testuale che apre il capoverso e reintegrandolo nella riga che precede, in linea:

A	A ¹
<p>e, benché pronta a tutto, vibrò di spavento e balzò in piedi. <i>Ma i passi</i> cessarono: di nuovo tutto fu silenzio sotto il grande occhio giallo della luna.</p>	<p>> e, benché pronta a tutto, vibrò di spavento e balzò in piedi. <i>Ma i passi</i> cessarono: di nuovo tutto fu silenzio sotto il grande occhio giallo della luna.</p>

La presenza di lezioni cassate con correzioni soprascritte in quantità maggiore rispetto a quelle immediate in rigo o a margine, l'esistenza di varianti sincrone, introdotte contemporaneamente in luoghi diversi della stessa

unità narrativa o di parti ampie del romanzo (si pensi alla estesa attività correttoria consistente nella sostituzione del nome proprio «Annesa» con il pronome personale «ella» o «Ella», o nella drastica riduzione degli «a capo»), ma soprattutto lo studio del manoscritto, della numerazione delle carte, dell'uniformità del *ductus* e della varietà e intensità degli inchiostri, hanno rivelato molto circa la verosimile stratigrafia e i probabili tempi di esecuzione e le fasi elaborative di A, inducendoci al convincimento (anche se giova sempre ricordare che l'indizio topografico non è mai una prova infallibile) della avvenuta realizzazione di interventi emendatori comunque tardivi, di più campagne revisorie e di differenti stesure anche solo circoscritte a singoli blocchi narrativi. Qui di seguito proponiamo, dunque, in termini schematici ed orientativi, ben inteso, la definizione e l'articolazione di tali blocchi compositivi individuati, che avrebbero in fasi diverse portato alla redazione compiuta del manoscritto. Manoscritto che quasi certamente è l'antigrafo di una o più copie d'autore (verosimilmente dattiloscritte)¹³⁶ consegnate, dopo vari interventi revisori, alle tipografie prima tedesche, poi francesi, infine italiane; copie, non ritrovate, la cui ulteriore evoluzione trova verosimile testimonianza in N¹:

cc. 1-36: da: «Era un sabato sera» a: «Prete Virdis è un chiacchierone, un peccatore come tutti gli altri uomini. Dio non esiste, no, Annesa»;

cc. 36-42: da: «Se Dio esistesse – egli riprese – non permetterebbe che nel mondo accadessero certe cose» a: «I Decherchi non avevano fatto altro in vita loro che temerlo, adorarlo e seguirne i precetti, ed Egli li ricompensava mandando loro ogni peggiore sventura»¹³⁷;

¹³⁶ Cfr. note 5 e 97.

¹³⁷ Nella carta numerata 37 nel *recto*, si trova in alto, scritto a matita

cc. 43-49: da: «Ma d'un tratto il Signore parve muoversi a pietà della famiglia così a lungo e duramente provata» a: «Ma Paulu la teneva sospesa nel cerchio delle sue braccia, e aveva unite le sue alle labbra di lei, in modo che pareva non dovessero staccarsi mai più»¹³⁸;

cc. 50-74: da: «Annesa, che non era più una bambina, e neppure una giovinetta, non si domandava perché tutto questo era accaduto in quel momento, in quel giorno, e non prima e non dopo. Ella capiva benissimo che il frutto cade quando è maturo e la rosa si apre quando non è più un bocciuolo» | III | – Annesa, Annesa! – chiamò il vecchio asmatico. La sua voce lontana, accompagnata da un gemito, svegliò Annesa dai suoi sogni: ella si scosse e rientrò nella camera.» a: «Annesa adesso lo sentiva muoversi e sbuffare, incapace di rimediare al mal fatto, ed anche lei stringeva i denti, arrabbiata più contro di lui che contro ziu Zua»;

cc. 75-86: da: «Quella notte il vecchio ebbe un forte accesso d'asma. Annesa credette ch'egli dovesse morire e provò un sentimento di gioia e di terrore.» a: «– Vedi, – disse, guardandosi il vestito di stoffa». La carta numerata nel *recto* 85 è stata verosimilmente inserita in un secondo tempo¹³⁹;

da mano difficilmente identificabile, e poi cancellato (tuttavia leggibile): «*qui c'è un'omissione se non erro*». Vista l'uniformità del *ductus* e dell'inchiostro probabilmente si tratta di blocco narrativo aggiunto tra la c. numerata 36 e la c. numerata 43.

¹³⁸ Il blocco di carte numerate da 43 a 49 è sostanzialmente in pulito e, a differenza del blocco che precede, su fogli a quadretti. Vista l'uniformità del *ductus* e dell'inchiostro si tratta quasi certamente di blocco narrativo aggiunto o inserito in un secondo momento tra la carta numerata 42 e la carta numerata 50.

¹³⁹ La carta numerata nel *recto* 85 va da: «allegro e spensierato come un uccello, e correva in cerca di piacere, ignaro dell'avvenire. A momenti si metteva a cantare» a: «[...] ⁽¹⁾•O (›gli‹) uccelli, che volate per l'aria, Mi porterete un'ambasciata».

cc. 87-90: da: «inglese finissima, ma goffamente tagliato, – questo vestito me lo ha regalato lui, ziu Zua: cioè mi ha regalato trecento lire dicendomi di comprarmi un vestito» a: «Così, senza dimenticare Annese, ma pensando alla bella vedova, arrivò al villaggio. Grandi nuvole rosee». La carta numerata nel *recto* 91 è stata verosimilmente inserita in un secondo tempo¹⁴⁰;

cc. 92-109: da: «bambini laceri, ragazzetti seminudi, tutto un popolo che pareva sbucato da un sottosuolo lurido e buio, animava la strada polverosa» a: «Subito pensò che forse quel *pranzo di poveri* era l'ultimo che la sua santa madre serviva, e si rifece cupo, quasi livido; e l'idea di farsi prestare i soldi dalla vedova tornò a insistergli nel pensiero». La carta numerata nel *recto* 97 è stata verosimilmente inserita in un secondo tempo¹⁴¹;

cc. 110-113: da: «Tutti gli anni donna Rachele faceva chiamare qualche donna del vicinato, per aiutare Annese a preparare il *pranzo dei poveri*» a: «le ultime sei posate d'argento stavano accanto». Lo specchio di scrittura della carta numerata nel *recto* 113 non è a piena pagina¹⁴²;

cc. 114-[129-134]-135: da: «ai piatti bianchi sparsi di fiorellini rossi» a: «ripetendole quelle parole». Nella carta numerata nel *recto* 128, si legge nel *verso*, scritto a matita, verosimilmente da mano aliena: «e sbadigliava ner-

¹⁴⁰ La carta numerata nel *recto* 91 va da: «coprivano il sole, una mite luminosità dorava le colline coperte di stoppie» a: «Casupole di pietra, fabbricate sulla roccia, si accumulavano intorno a qualche costruzione nuova; donne scalze e in cuffia».

¹⁴¹ La carta numerata nel *recto* 97 va da: «E i devoti, nella chiesetta sempre più melanconica, proseguivano il loro coro desolato» a: «anche lui aveva continuamente sognato una patria lontana, un luogo di gioia dove ora sentiva che non sarebbe arrivato mai più».

¹⁴² È molto probabile che la carta numerata nel *recto* 113 sia stata inserita in un secondo momento; essa va da: «– Ma niente! È il calore del fuoco, – disse Annese irritata» a: «le ultime sei posate d'argento stavano accanto».

vosamente». La carta successiva, numerata nel *recto* 129, inizia «e sbadigliava nervosamente». Trattasi verosimilmente – in un'opera seriore di assemblaggio dei fogli – di un riferimento testuale. Per l'uniformità del *ductus* e dell'inchiostro c'è da ritenere che il blocco delle carte 129-134 sia stato inserito in un secondo tempo all'interno del blocco 114-135; esso va da: «alzarsi per curarlo, era meglio coricarsi subito» a: «la bocca avida d'aria». Lo specchio di scrittura della carta numerata nel *recto* 134 non è a piena pagina¹⁴³;

cc. 136-138: da: «/E/ la (← La) sua attesa diventava atroce...» a: «di lei, vigilasse spaventato». Lo specchio di scrittura delle carte numerate nel *recto* 136 (← 135) e 138 non sono a piena pagina¹⁴⁴;

cc. 139-189: da: «Anzi, giacché devono venire, lasciate che li aspetti qui» a: «disse Annesa con voce timida. Ma zia Anna le mise». Lo specchio di scrittura della carta numerata nel *recto* 138 non è a piena pagina. Lo specchio di scrittura della carta numerata nel *recto* 173 non è a pagina piena¹⁴⁵;

cc. 190-194: da: «la mano sulla bocca» a: «Ma il desiderio». Lo specchio di scrittura delle carte numerate nel *recto* 191, 193, 194 non è a piena pagina. Molto probabilmente esse sono state inserite in una fase successiva;

cc. 195-227: da: «s'addensava sul sentiero» [...] a: «[...] m'inginocchierei su». Molto probabilmente la carta nu-

¹⁴³ Essa va da: «alzarsi per curarlo, era meglio coricarsi vestita» a: «la bocca avida d'aria».

¹⁴⁴ È molto probabile che siano state inserite in una fase successiva; esse vanno da: «profondamente. Poco fa mi svegliai, ascoltai» a: «che il vecchio fosse morto durante il convegno suo con Annesa»; e da: «delle acque e ricorda i dolori» a: «di lei, vigilasse spaventato».

¹⁴⁵ Verosimilmente è stata inserita in una fase successiva; essa va da: «che ora gli ritornavano al pensiero» a: «il viso di lei, immobile nel cerchio del fazzoletto nero, apparve come una maschera di cera...».

merata nel *recto* 226 è stata inserita in una fase successiva;

cc. 228-230: da: «questa sacra soglia [...]» a: «[...] piangeva ai loro piedi». Lo specchio di scrittura della carta numerata nel *recto* 230 non è a piena pagina. Molto probabilmente questo blocco è stato inserito in una fase successiva. Infatti il testo riportato dalla c. 230 risulta essere la riscrittura parziale di un nucleo narrativo cassato della carta che segue, numerata nel *recto* (231 *versus* 141);

cc. 231-232: da: «sapeva e io non sapevo niente [...]» a: «in ginocchio nelle tenebre»;

cc. 233-234: da: «ma una luce» a: «le stelle filanti». Lo specchio di scrittura della carta numerate nel *recto* 234 non è a piena pagina;

cc. 235-251: da: «Cadeva la sera del terzo giorno» a: «fino all'uscio»;

cc. 252-278: da: «della cameretta e stava ad origliare» a: «Egli non la seguì ↔|Fine ↔| Grazia Deledda > Ed anni ed anni passarono, ma poche (← e molte) cose interessanti accaddero. I vecchi morirono, i giovani invecchiarono.*Annese non fu ricevuta dalla [>Annese non fu ricevuta in casa dei La (← [—]) <] famiglia presso la quale doveva andare al servizio, *e che aveva (>Annese <) saputo la storia di lei|. | >ricusò di ricever < Dovette aspettare un bel po', prima di trovare servizio: < ». Le carte numerate nel *recto* 274 (← [—], *versus* 274 da mano aliena a matita,), 275 (← 274, *versus* 275 da mano aliena a matita) sono state posposte e/o reinserite verosimilmente in una fase successiva;

cc. 279-286: da: «<XI. (>Epilogo <) ↔| Ed anni ed anni passarono. ↔| I vecchi morirono; i giovani invecchiarono» a: «poiché il vecchio *tronco (>albero <), oramai, è morto». Lo specchio di scrittura della carta numerata nel *recto* 281 non è a piena pagina.

La seconda operazione svolta sulla tradizione d'autore è stata quella di studiare i rapporti reciproci intercorrenti tra A e le edizioni a stampa (NA¹ NA² T) e di stabilire se esista tra loro identità redazionale, oppure difformità e, nel qual caso, di che natura e portata. Pur attestando che i testimoni a stampa sono nel loro complesso il risultato finale di un processo revisorio che parte da A, alla luce di quanto fin qui detto risulta facilmente intuibile che non sempre la lezione risultante dal ripensamento interno all'autografo corrisponda poi alle successive lezioni di NA¹, NA² e T¹⁴⁶:

A	A ¹	A ³ NA ¹
<p>Ma quando furono laggiù, sotto l'albero nell'ombra che conosceva il loro amore, nero ed immobile, i cui rami sembravano di pietra all'ombra che conosceva il loro amore, Annesa si scosse e sollevò le braccia e si attaccò a Paulu con una stretta nervosa.</p>	<p>Ma quando furono laggiù, sotto un albero nero ed immobile, la cui ombra conosceva il loro amore, Annesa si scosse e sollevò le braccia e si attaccò a Paulu con una stretta nervosa.</p>	<p>Ma quando furono laggiù, sotto l'albero nero ed immobile, la cui ombra conosceva il loro amore, Annesa si scosse e sollevò le braccia e si attaccò a Paulu con una stretta nervosa.</p>
NA ²	T	
<p>Ma quando furono laggiù, sotto l'albero nero ed immobile, la cui ombra conosceva il loro amore, ella si scosse, sollevò le braccia e si attaccò a Paulu con una stretta nervosa.</p>	<p>Ma quando furono laggiù, sotto l'albero nero ed immobile la cui ombra conosceva il loro amore, ella si scosse, sollevò le braccia e si attaccò all'uomo con una stretta nervosa.</p>	

¹⁴⁶ I numeri ad esponente indicano le fasi elaborative (e/o campagne correttive).

Sebbene, infatti, buona parte delle lezioni di A (ricavate da altre soprattutto per soppressione e sostituzione), trovino sostanziale esito e conferma dapprima in NA¹, poi in NA², infine (anche se comprensibilmente sempre di meno) in T, e nonostante si disponga – ragionando per converso – di una tradizione a stampa portatrice di una redazione che è, soprattutto in NA¹ e in NA², molto vicina a quella del manoscritto (risultato, appunto, delle fasi elaborative di A stesso), tuttavia la Deledda ha ulteriormente e gradualmente innovato, senza essersi limitata a sanare le sole mende tipografiche o di battitura.

Per quanto riguarda questa ulteriore diversità redazionale, il discorso, nel merito, sostanzialmente non cambia. Esistono cioè in NA¹, NA² e T, rispetto ad A, ulteriori varianti che per natura, portata, modalità, ma soprattutto per orientamento di senso, continuano il vettore revisorio che in buona parte ha ispirato il lavoro di rielaborazione dell'autografo; semmai con una più stringente tendenza sostitutiva o espuntiva che sposta il discorso sul versante più strettamente stilistico.

La scrittrice continua, infatti, l'opera di sfoltimento del sottobosco narrativo, potando quanto più possibile gli elementi sovrabbondanti che ostacolano, rallentandolo, il percorso diegetico, a partire dai significanti e dagli aspetti più specificatamente formali.

Per quanto riguarda l'interpunzione e i sintagmi di legame, ad esempio, nel passaggio da A a T ella predilige il punto, la virgola, il punto e virgola, il punto esclamativo e interrogativo (e in qualche caso la totale assenza di punteggiatura) ai puntini di sospensione:

A NA¹ NA²

Avevo da dirti una **cosa**... ora non ricordo **più**...

Mi pare di **sognare**... Dimmi... **dimmi**... **dimmi**

– **Perché**... – mormorò, quasi parlando

T

Avevo da dirti una **cosa**; ora non ricordo **più**.

Mi pare di **sognare**. Dimmi.

– **Perché**, – mormorò, quasi parlando

Preferisce altresì il punto e la virgola al punto esclamativo:

A NA¹ NA²

– **Buone lane!** – mormorò l'asmatico.

Eravamo due teste matte, sì, ma due galantuomini! Questo possiamo dirlo **ben forte!**

– Non sono allegro, può darsi, ma non sono **disperato!**

T

– **Buone lane**, – mormorò l'asmatico.

Eravamo due teste matte, sì, ma due galantuomini, questo possiamo dirlo **ben forte**.

– Non sono allegro, può darsi, ma non sono **disperato**.

Nel corso del processo emendatorio e di una maggiore razionalità segmentatrice, ricorrenti sono i luoghi del testo in cui la variazione-sostituzione del segno interpuntivo investe i due punti, soprattutto quando essi rivestono una funzione sintattico-argomentativa (indicando la conseguenza logica di un fatto) e appositiva (quando presentano una frase con valore di apposizione della precedente); in tali casi si trovano sostituiti spesso dal punto e virgola, dalla virgola o dal punto fermo:

A NA¹ NA²

la ripiombò in uno stato di semi-incoscienza **febbrile**:

e la *buona notizia* sarà quella del loro **scarceramento**: **null'altro**.

poi, lentamente, il gemito s'affievoli, parve venire da una lontananza buia, dalla profondità d'un **abisso**:

T

la ripiombò in uno stato di semi-incoscienza **febbrile**;

e la *buona notizia* sarà quella del loro **scarceramento**; **null'altro**.

poi, lentamente, il gemito s'affievoli, parve venire da una lontananza buia, dalla profondità d'un **abisso**;

Sistematico, nelle varianti sostitutive, risulta inoltre essere – nel solco di un vettore correttorio tendente all'ammodernamento grafico – la normalizzazione della «j» semiconsonantica in «i»:

A NA ¹ NA ²	T
si ritirò nel suo angolo, sotto la tet-toja ,	si ritirò nel suo angolo, sotto la tet-toia ,
ma non erano più lagrime di gioja : erano lagrime di pentimento	ma non erano più lagrime di gioia : erano lagrime di pentimento
– C'è un incendio, in un bosco vicino alle nostre tanche, e Ballore mio è andato per ajutare a smorzarlo.	– C'è un incendio, in un bosco vicino alle nostre tanche, e Ballore mio è andato per aiutare a smorzarlo.

Altri fenomeni ricorrenti, sistematici e diffusi – riscontrati nel passaggio da A a T – consistono nel passaggio dalla forma «al di là» a quella «di là», da «ad un tratto» a «d'un tratto», dalla forma accentata «quà» a quella atona «qua», da «quì» a «qui», dall'avverbio «ora» alla forma «adesso», dalla geminata «stassera» alla scempia «stasera» (nel senso anche del pomeriggio, come per altro è inteso nella lingua sarda)¹⁴⁷, dal verbo «udire» alla voce «senti-

¹⁴⁷ Nella lingua sarda con «*custu sero*» si intende anche il pomeriggio oltre che l'arco temporale della giornata che si conclude col pasto serale, poco prima della notte. Sulla lingua letteraria della Deledda si vedano altresì: G. HERCZEG, *La struttura della frase di Grazia Deledda*, "Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae", Budapest, XXIII (1973), pp. 201-226 [anche in AA. VV., *Italia linguistica nuova e antica. Studi linguistici in memoria di Oronzo Parlangeli*, Galatina (Lecce), Congedo, 1976, pp. 19-55]; M. PITTAU, *La questione della lingua in Grazia Deledda*, in: AA.VV., *Convegno nazionale di studi deleddiani* (Nuoro, 30 settembre 1972), Cagliari, Fossataro, 1975, pp. 155-173; A. FRATTINI, *Tecnica dell'aggettivazione cromatica in alcune novelle di Grazia Deledda*, in *Convegno Nazionale di studi deleddiani*, Nuoro, 30 settembre 1972, Atti, Cagliari, Fossataro, 1975, pp. 319-332; E. DE FELICE, *Appunti sulla lingua di 'Elias Portolu'*, "Problemi. Periodico Quadrimestrale di Cultura", LXXIX (Maggio/Agosto 1987) pp. 158-166; B.

re», dalla forma italiana «zio» alla forma sarda «ziu» e viceversa¹⁴⁸:

A NA ¹ NA ²	T
zio Castigu prese a salire di pietra in pietra	ziu Castigu prese a salire di pietra in pietra

A	NA ¹ NA ² T
diceva il vecchio nobile, che stava seduto davanti alla porta della sua casa e discuteva con un altro vecchio, zio Cosimu Damianu,	diceva il vecchio nobile, che stava seduto davanti alla porta della sua casa e discuteva con un altro vecchio, ziu Cosimu Damianu,

A NA ¹ NA ²	T
La luna nuova, che cadeva sul cielo ancora biancastro, al di là del muro	La luna nuova, che cadeva sul cielo ancora biancastro, di là del muro
E ad un tratto gli occhi smorti di lei	E d'un tratto gli occhi smorti di lei

A	NA ¹ NA ² T
e qua e là s'ammucchiavano le pelli nere	e qua e là s'ammucchiavano le pelli nere
Tu resterai qui tutta la giornata	Tu resterai qui tutta la giornata

MORTARA GARAVELLI, *La lingua di Grazia Deledda*, "Strumenti critici. Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria", VI, 1 (1991), pp. 145-163; U. PIROTTI, *Per L'edera di Grazia Deledda*, "Italianistica", XX, 1, 1991, pp. 31-54; C. LAVINIO, *Scelte linguistiche e stile in Grazia Deledda, in Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 91-100; L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, Torino, Utet, 2005, p. X; I. LOI CORVETTO, *L'italiano regionale della Sardegna*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 202; P. BERTINI MALGARINI-M. CARIA, "Scrivèrò sempre male": *Grazia Deledda tra scrittura privata e prosa letteraria*, in: AA. VV., *Grazia Deledda e la solitudine del segreto...*, pp. 31-51; G. CAVALLINI, *Appunti su uno stilema di Grazia Deledda*, *ivi*, pp. 93-112.

¹⁴⁸ Nella lingua sarda «ziu» designa non solamente, *stricto sensu*, il rapporto parentale, ma, più estensivamente, anche la veneranda età del personaggio, e quindi il rispetto che da quella ne discende e che a questi è dovuto.

A NA¹ NA²

– Paolo non è tornato? Non è tornato a quest'ora, non arriverà più, per stasera.

Ti riconosco benissimo, **ora**.

Di là **udiva** la voce di Gantine

T

– Paolo non è tornato? Non è tornato a quest'ora, non arriverà più, per stasera.

Ti riconosco benissimo, **adesso**.

Di là **sentiva** la voce di Gantine

Le varianti genetiche interne al manoscritto ed intercorrenti fra A e i successivi testimoni a stampa mostrano, per riassumere, un *iter* correttorio vario e articolato per tipologia, tempi e modalità d'esecuzione, fasi elaborative e impianto stratigrafico.

Tali differenze, come già argomentato, riguardano inevitabilmente un po' tutto: elementi complementari e appendicolari, ritocchi interpuntivi, elementi frastici o segmenti periodali, unità descrittive e d'azione, sceniche e dialogiche, lessico, figure di parola e di significato, porzioni minime ma anche abbastanza estese di scrittura. Tuttavia, una delle dominanti di senso che emerge dalla collazione e che connota l'attività revisoria della Deledda (e non solo di questo romanzo)¹⁴⁹, riguarda soprattutto il graduale ma significativo lavoro di regolarizzazione e modernizzazione grafica e linguistica.

Variazioni non marginali riguardano, ad esempio, il contingente lessicale e l'ammodernamento di forme considerate antiquate o comunque desuete. Si avverte una generale e prevalente tendenza a ricercare, pur nel rispetto di una letterarietà comunque salvaguardata e affinata, un registro linguistico poco enfatico e ampolloso, scevro di orpelli, preziosismi e arcaismi, lontano dalla «declamata superprosa» di matrice dannunziana e semmai più ordinario, popolare, a tratti colloquiale, comunque più vicino

¹⁴⁹ Cfr. D. MANCA, *Il laboratorio della novella in Grazia Deledda...*, pp. IX-CXXIII.

ad un lettore della media o piccola borghesia di un'Italia dei primi del Novecento. Anche per questo, come si è già scritto, la Deledda diventa a suo modo in Sardegna la prima grande e riconosciuta interprete di una operazione insieme linguistica, 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. E per ciò merita di essere ribadito quasi alla lettera, anche in questo contesto argomentativo, quello che è stato scritto nelle pagine precedenti, ossia che la Deledda è stata per gli autori sardi in lingua italiana del Novecento ciò che Manzoni era stato per gli scrittori ottocenteschi delle tante Italie: un modello linguistico e letterario forte, credibile e perseguibile:

A NA ¹ NA ²		T
attortigliata		attorcigliata
famigliari		familiari
accavalcavano		accavallavano
rattenne		trattenne
avvezzo		abituato
denarosa		danarosa
udito		sentito
ora		adesso
esterminati		sterminati
nuvole		nubi
aggruppata		radunata
aggruppavano attorno	>	accumulavano intorno
curvò, chinò, reclinò		piegò
disseppellito		dissotterrato
risonava entro		risonava dentro
veniente		veniva
stendevasi		si stendeva
cavaliere		nobile
volto		viso
tavolo		tavola
fiacchezza		stanchezza

crocefisso		crocefisso
avvezzo	>	abituato
giuocattolo		giocattolo
tranquilla		quieta
A		NA¹ NA² T
lagrime		lacrime
brage	>	brace
chiacchera		chiacchiera
giallognuola		giallognola

la tendenza, nel passaggio da A a T, di tradurre in italiano alcune originarie forme scritte in lingua sarda, oppure, per probabili esigenze editoriali, la tendenza a rendere in un italiano standard, forme semistandard, di italiano regionale, idiomatiche e popolari:

A		NA¹ NA² T
<i>ojos de istella</i>		occhi di stella
<i>unu sisinu de lughinzos</i>		un soldo di lucignoli
<i>brente 'e leone</i>		ventre di leone
Rosa <i>conca 'e malune</i>		Rosa
Annese... buona anche quella!... <i>Mala fada</i> (← <i>mala fata</i>) <i>la jucat</i> ...		Annese, buona anche quella, mala fata la porti,
chiudila la finestra	>	chiudi la finestra
Pienò		Riempì
riempiere		riempire
siccome		poiché
compresa		capito
cornuto		uomo ridicolo

Tra gli esiti linguistici del processo revisorio, segnaliamo, infine: la regolarizzazione delle forme scempie:

A		NA ¹ NA ² T
stassera	>	stasera
A NA ¹ NA ²		T
stassera ubbriacarsi ubbriaca	>	stasera ubriacarsi ubriaca
NA ¹		A NA ² T
avvoltoi	>	avloti

la regolarizzazione delle forme geminate:

A		NA ¹ NA ² T
sussurrò diseccheranno	>	sussurrò disseccheranno
A NA ¹ NA ²		T
treppiede	>	treppiede
NA ¹ NA ²		A T
sopravveste	>	sopravveste

la conversione nella forma piena di ricorrenti fenomeni di apocope e contrazione:

A		NA ¹ NA ² T
tal prender andar ancor	>	tale prendere andare ancora
A NA ¹ NA ²		T
son ancor mormorar	>	sono ancora mormorare

e viceversa la conversione nella apocopata della forma piena:

A NA ¹ NA ²		T
cambiare		cambiar
bicchiere	>	bicchier
ancora		ancor
nascondere		nasconder

l'oscillazione fra monottonghi e dittonghi:

A		NA ¹ NA ² T
giallognuola	>	giallognola
A NA ¹ NA ²		T
bona		buona
risuonava	>	risonava
figliole		figliuole
giuocattolo		giocattolo

la regolarizzazione di oscillazioni e alternanze grafiche tra maiuscole e minuscole, tra forme atone e toniche, tra accenti e apostrofi:

A		NA ¹ NA ² T
pareva		Pareva
perdona		Perdona
perché?		Perché?
perciò		Perciò
Seminario		seminario
Guerra		guerra
sardi		Sardi
Rettore		rettore
Dama	>	dama
Sindaco		sindaco
và		va
quà		qua
quì		qui
d'ogni		di ogni
un'altra		un'altra
ché		che
d'un		di un

A NA¹ NA²

Compare
ch'egli
la aveva
ch'era
Dì
Qual'è

>

T

compare
che egli
l'aveva
che era
Dì'
Qual è

* * *

L'Edera &
Rassanganza



Una un sabato sera, la vigilia della festa
di San Basilio, patrono del paese di Rassanganza.
In lontananza rimanevano confusi
rumori; qualche scoppio di razzo, con
nello di famburo, grida di fanciulli;
ma nella strada in fondo, solita
ta di grossi ciottoli, ancora illuminata
dal altoparlante rosso, s'udiva sottante la
voce nasale di don Simone Scuderchi.
- Intanto il fanciullo è scomparso.
Diceva il vecchio nobile, che stava seduto
davanti alla porta della sua casa
a discutere con un altro vecchio, già l'oscu-
ro Francesco, suocero di un nipote di
don Simone. - Chi l'ha veduto? Dov'è
andato? Nessuno lo sa. La gente debilita
che l'attin uiso il padre... E tutto
questo perché non c'è più timor di Dio
più fede, più onestà... Ai nostri tempi
la gente non osava neppure figurarsi
che un padre potesse uccidere il figlio.
- Timor di Dio, certo, la gente non ne
ha più, - ribatte già Cosimo, la sua
voce rassomigliava a quella di don
Simone, - ma questo non vuol dire la
Storia Sacra, persino, ha campi di
colonne terribili contro poveri innocenti.
Il ragazzo scomparso poi, il figlio di
Santus il pastore, era un vero diavolo.
A tredici anni cubava come un
vecchio ladro, e Santus non ne poteva
più, lo ha bastonato, ed egli è scappato
parco, se ne è andato in giro per il
mondo, primo di partire dicono, che
si rivolse al vecchio pastore compagno
di suo padre e che gli disse: Andrai
come la piuma se per l'aria, e non

L'Edera, C. III r.: INCIPIT. -
Biblioteca Universitaria di
Sassari (Fondo Manoscritti,
MS. 237).

Su concessione del Ministero
per i Beni e le Attività Culturali -
Biblioteca Universitaria di
Sassari, prot. N° 3171 del
20 dicembre 2010. È vietata
la riproduzione o duplicazione
con qualsiasi mezzo delle
immagini del manoscritto qui
pubblicate.

Deutsche Rundschau.

Herausgegeben

von

Julius Rodenberg.

Band CXXX.

(Januar — Februar — März 1907.)



Berlin.

Verlag von Gebrüder Paetel.

Amsterdam, Seyffardt'sche Buchhandlung. — Athen, G. Beck. — Barcelona, Libreria nacional y extranjera. —
Bielefeld, Akademische Buchhandlung, C. F. Korbhoff. Georg & Co. Benno Schwabe. — Boston, Geller & Co. —
Budapest, G. Grill's Hofbuchhandlung. Friedr. Willms Königl. Univ.-Buchhandlung Nachfolger. — Buenos-
aires, Jacobson Libreria. — Danzig, Soczek & Co. — Chicago, Roeling & Klappenberg. — Cincinnati,
de K. G. Milze Co. — Dorpat, J. G. Krüger. — Genf, Georg & Co. — Johannesburg, (Süd-Afrika),
Friedmann Michaels. Postfach Nr. 3064. — Lairo, F. Diemer Nachf. — Kapstadt, Hermann Michaels (Postfach
Nr. 223). — Konstantinopel, Otto Reil. — Kopenhagen, Andr. Frzd. Koch & Sohn, Hofbuchh. C. K. Heigel. —
Lissabon, Cammermeyer's Buchhandl. — Liverpool, Charles Scholl. — London, Dulau & Co. D. Nutt.
Eagle. Paul (Regan), Trench, Trübner & Co., Limited. Williams & Norgate. — Luzern, J. G. Herwing.
völ & Oberte. — Lyon, G. Georg. — Madrid, Libreria nacional y extranjera. — Mailand, Urico Caspelli.
Buchhandlung. — Montevideo, Jacobson Libreria. — Neoson, J. Deubner, Industrie- und Handels-
gesellschaft W. D. Wolf. Alexander Lang. Suttner'sche Buchhandlung. — Neapel, Libreria Deffen & Noddi.
Fuchsheim's Nachfolger (Emil Fraß). — New-York, G. C. Stegert & Co. G. Stricker & Co. D. Hebermann
Co. — Odesa, Emil Berndt's Buchhandlung. — Paris, W. Hildesheimer. Laar & Steinert. H. de Soubert.
Bligny. — Petersburg, Industrie- und Handelsgesellschaft W. D. Wolf, A. E. Alder. — Philadelphia,
Schaefer & Acosta. — Porto-Negre, Krabe & Co. — Rostock, Aluge & Ströhm. Frzd. Hoffmann.
— S. G. Bruns. J. Deubner. Jend & Jollenfeld. N. Kymmal's Buchhandlung. W. Reitz & Co. — Rio
Janeiro, Gaemmert & Co. — Rom, Loescher & Co., Hofbuchh. — Rotterdam, W. J. van Nijpel. —
Sankt-Peterburg, War Köpfer & Co. — Stockholm, G. G. Frijs'sche Hofbuchhandlung. — Valparaiso, G. B. Nie-
per. — Warschau, G. Henke & Co. — Wien, W. v. Braumüller & Sohn, Hof- und Univ.-Buchh. W. v. Zeit-
schuch. Grösch & Comp. Wagny'sche f. f. Hof- u. Univ.-Buchh. — Yokohama, War Köpfer & Co. Winkler
Co. — Zürich, H. M. Edel. Albert Müller, Nachf. von Cress Büchli & Co.'s Continuum. Schüttel & Co.

Der Efeu.

Sardinischer Dorfroman

VON

Grazia Deledda.

Erstes Kapitel.

Es war Samstagabend, und das Dorf Barunei rüstete sich zum Feste seines Schutzheiligen San Basilio, das morgen beginnen sollte. In der Ferne klangen Raketenknattern, Trommelwirbel, Kindergeschrei wirt durcheinander, aber auf dem steilen, mit großen Steinen gepflasterten Gäßchen, das noch vom rofigen Abendlicht beleuchtet war, hörte man nur die näselnde Stimme Don Simone Deherchis.

„Der Junge ist verschwunden,“ jagte der alte Edelmann, der vor seinem Haustor saß und sich mit einem andern Alten, mit Onkel Cosimu Damiano, dem Schwiegervater von Don Simones Neffen, unterhielt.

„Wer hat ihn gesehen? Wohin ist er gegangen? Das weiß niemand. Die Leute hegen den Verdacht, daß der Vater ihn getötet habe . . . Ja, ja, das kommt davon, daß es keine Gottesfurcht mehr gibt, keinen Glauben, keine Rechtsschaffenheit . . . Zu meiner Zeit wagten die Leute nicht einmal zu denken, daß ein Vater seinen Sohn töten könne . . .“

„Freilich, es ist wahr, Gottesfurcht haben die Leute nicht mehr,“ erwiderte Onkel Cosimu, dessen Stimme ebenso klang wie die Don Simones; aber das will nichts heißen. Sogar die Heilige Schrift hat Beispiele von schrecklichen Verleumdungen armer Unschuldiger. Und der verschwundene Junge, der Sohn des Hirten Santus, war ein Teufel, ein wahrer kleiner Teufel. Schon mit dreizehn Jahren stahl er wie ein alter Dieb, und Santus konnte es nicht mehr ertragen. Er hat ihn geprügelt, und nun ist er verschwunden, ist auf und davon in die weite Welt gegangen. Man sagt, er habe sich an den alten Hirten, den Gefährten seines Vaters, gewandt, bevor er davonliefe, und ihm gesagt: „Ich werde gehen, wie die Feder in der Luft, und Ihr sollt mich nicht wiedersehen.“

Deutsche Rundschau. XXXIII, 5.

11

INCIPIT: *Der Efeu*. Sardinischer Dorsroman, von Grazia Deledda, "Deutsche Rundschau", CXXX (Januar-März 1907), Berlin, p. 161.

P
Fr. Lit.
R

REVUE
POLITIQUE ET LITTÉRAIRE
REVUE BLEUE

Fondée en 1868

46^e ANNÉE — 2^e SEMESTRE

Du 1^{er} Juillet au 31 Décembre 1907

du 5. V. K

197219
9.7.25

PARIS

BUREAUX DE LA REVUE POLITIQUE ET LITTÉRAIRE (REVUE BLEUE)
ET DE LA REVUE SCIENTIFIQUE

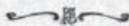
41^{bis}, RUE DE CHATEAUDUN, 41^{bis}

1914

belli, ni pour chaque semaine un *ultimatum*. Même aux ministres, il est permis de se tromper, ou d'être trompés, et il faut leur passer quelque chose : sait-on ce que l'on ferait à leur place ? L'énergie de résistance ne doit pas se gaspiller : il faut la réserver pour les cas graves qui intéressent profondément la liberté ou la justice, et le bien de la collectivité. Il faut éviter ces ripostes du *tac au tac*, ces engagements directs ou la galerie s'égayé des bottes portées par les subordonnés à leurs supérieurs.

Voilà comment m'apparaît cette question de la discipline dans l'Université. J'ai voulu la traiter dans son ensemble, et je me suis obligé ainsi à être bref et sec sur bien des points qui auraient eu besoin d'éclaircissement. Mais je crois qu'il importe surtout en cette matière de ne résoudre aucun problème particulier sans prendre tout l'ensemble en considération. Pour tout le monde, administrateurs et personnel, les solutions s'apprévoient mieux, si l'on songeait toujours que les instituteurs et les professeurs doivent former la jeunesse à la discipline de la liberté, aux habitudes que cette fonction implique chez ceux qui l'exercent ; et l'on tirerait de là, je pense, une vue assez exacte de ce que doivent obtenir et de ce que doivent s'interdire les hommes chargés d'une pareille mission.

GUSTAVE LANSOU.



L'EDERA

(Le Lierre)

C'était un samedi soir, la veille de la fête de saint Basile, patron du pays de Barunei. Des bruits confus résonnaient au loin : fusées qui éclatent, roulement de tambour, cris d'enfants ; mais dans la rue en pente, grossièrement pavée, encore éclairée par le crépuscule rose, on entendait la voix nasillarde de Dom Simone Decherchi.

— Cependant l'enfant a disparu — disait le vieux noble, qui était assis devant la porte de sa maison, et discutait avec un autre vieillard, Zio Cosimu Damiani, beau-père d'un petit-fils de Dom Simone — qui l'a vu ? On est-il allé ? Personne ne le sait. On soupçonne son père de l'avoir tué... Et tout cela parce qu'il n'y a plus la crainte de Dieu, plus de religion, plus d'honnêteté... De mon temps, on n'osait même pas se figurer qu'un père fût capable de tuer son enfant.

— La crainte de Dieu, non certes, les gens ne l'ont plus — répliqua Zio Cosimu, dont la voix res-

semblait à celle de Dom Simone ; — mais cela ne prouve rien. Même dans l'histoire sainte, il y a des exemples de calomnies terribles contre de pauvres innocents. Le gamin a disparu, c'est vrai, mais le fils de Santus le pasteur était un vrai petit diable. A treize ans, il volait comme un lion de profession, et Santus était à bout de patience. Il l'a battu, et l'enfant s'est sauvé pour courir le monde. On raconte qu'avant de partir, il a parlé au vieux herger, le camarade de son père, et qu'il lui a dit : « Je m'en irai n'importe où et vous ne me reverrez plus. »

Dom Simone hochait la tête d'un air incrédule, et regardait au loin vers l'extrémité de la rue. Une silhouette noire s'avavançait en rasant les murs des maisons basses, grises et noires.

Un autre profil se dessinait sur le fond jaunâtre d'une petite porte éclairée, profil d'une jeune paysanne, qui semblait écouter avec attention la causerie des deux vieillards.

A travers la porte grande ouverte de la maison de Dom Simone, on voyait un corridor au fond duquel une autre porte, puis un bois.

La maison Decherchi était ancienne, peut-être du moyen âge ; la porte ogivale, grande et noire, la corniche, les deux petits balcons de fer qui menaçaient ruine, la distinguaient des autres maisonsnettes du village. Elle apparaissait délabrée, chancelante, mais elle gardait un air de grandeur altière. Ses murs décrépis qui laissaient apercevoir les pierres éfritées, cette porte sombre vermorelle, abritée sous son arc, cette corniche sur laquelle poussait l'euphorbe, cette couverture de lit luisante et usée, en ancien damas verdâtre, qui pendait mélancoliquement à un balcon de l'étage supérieur, avaient quelque chose de triste, de fier et aussi de mystérieux, et faisaient l'admiration des paysans habitués à considérer la famille Decherchi comme la plus ancienne et la plus noble du pays.

Dom Simone ressemblait à sa maison : il portait un costume bourgeois, mais conservait le bonnet sarde et les boutons d'or au col de sa chemise ; lui aussi était fier et chancelant, grand et voûté, sans dents et avec des yeux noirs, brillants ; son épaisse chevelure argentée, sa barbe courte et blanche donnaient un relief caractéristique à son visage olivâtre au nez fort et aux pommettes saillantes.

Et Zio Cosimu Damiani, qui vivait avec les Decherchi, ressemblait à Dom Simone. Il avait la même taille, les mêmes cheveux blancs, les mêmes traits, la même voix ; mais un je ne sais quoi de vulgaire, de primitif et son costume de paysan révélait en lui le vieux roturier, le travailleur humble et patient, sur qui la longue intimité avec un homme supérieur comme Dom Simone avait exercé une espèce d'influence physique et morale.

NUOVA
ANTOLOGIA

LETTERE, SCIENZE ED ARTI

QUINTA SERIE

GENNAIO - FEBBRAIO 1908

VOLUME CXXXIII — DELLA RACCOLTA CCXVII

FRONTESPIZIO: «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti» Serie V, Roma (1° gennaio - 16 febbraio 1908).



L' EDERA

—
ROMANZO
—

I.

Era un sabato sera, la vigilia della festa di San Basilio, patrono del paese di Barunèi. In lontananza risuonavano confusi rumori; qualche scoppio di razzo, un rullo di tamburo, grida di fanciulli; ma nella straducola in pendio, selciata di grossi ciottoli, ancora illuminata dal crepuscolo roseo, s'udiva soltanto la voce nasale di don Simone Decherchi.

— Intanto il fanciullo è scomparso, — diceva il vecchio nobile, che stava seduto davanti alla porta della sua casa e discuteva con un altro vecchio, ziu Cosimu Damianu, suocero d'un nipote di don Simone. — Chi l'ha veduto? Dov'è andato? Nessuno lo sa. La gente dubita che l'abbia ucciso il padre... E tutto questo perchè non c'è più timor di Dio, più onestà... Ai miei tempi la gente non osava neppure figurarsi che un padre potesse uccidere il figlio...

— Timor di Dio, certo, la gente non ne ha più, — ribattè ziu Cosimu, la cui voce rassomigliava a quella di don Simone, — ma questo non vuol dire. La Storia Sacra, persino, ha esempi di calunnie terribili contro poveri innocenti. Il ragazzo scomparso, poi, il figlio di Santus il pastore, era un vero diavolello. A tredici anni rubava come un vecchio ladro, e Santus non ne poteva più. Lo ha bastonato, ed egli è scomparso, se ne è andato in giro per il mondo. Prima di partire, dicono, si rivolse al vecchio pastore compagno di suo padre e gli disse: Andrò come la piuma va per l'aria, e non mi rivedrete più.

Don Simone scuoteva la testa, incredulo, e guardava lontano, verso lo sfondo della strada. Una figurina nera si avanzava, rasentando i muri delle basse casette grigie e nere.

Un'altra figurina di fanciulla paesana si delineava sullo sfondo giallognolo d'una porticina illuminata, e pareva intenta alle chiacchiere dei due vecchi.

Attraverso la porta spalancata della casa di don Simone si vedeva un andito e in fondo all'andito un'altra porta con uno sfondo di bosco.

La casa Decherchi era antica, forse medioevale; la porta grande e nera, a sesto acuto, il cornicione, i due balconcini di ferro che minacciavano di cadere, la rendevano ben diversa dalle altre casette meschine del villaggio. Pareva una casa lacerata, malata, ma che conservasse una certa aria di grandezza ed anche di prepotenza. Quei muri scrostati che lasciavano scorgere le pietre corrose, quella porta nera tarlata, ricoverata sotto il suo arco come un nobile decaduto

