

L'impresa della scrittura di Grazia Deledda: dar voce alla pietra

Andrea CANNAS

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali – Università degli Studi di Cagliari
email: deandrade@libero.it

Abstract: Reconnecting with a millennial tradition of oral and folk tales, from which the Janas and Giants emerge as archetypal relics, Grazia Deledda's work founded the literary imaginary of the Sardinian landscape: mountainous, stony and megalithic. The writer from Nuoro successfully exported these images outside the island and handed them down to the writers of the following generations. The landscape in Deledda's fiction is thus set from the centrality of stone: the wide semantic and symbolic spectrum guarantees the presence of stone a narratological discriminating function in the fabric of the story. Moreover, Deledda's writing moves in depth: the systematic use of simile, which predisposes continuous metamorphoses from the inorganic to the organic and vice versa, does not correspond to the precepts that distinguish realist fiction, but implies the possibility of accessing, beyond the first level of the real, a world that can no longer be framed within rational coordinates.

Keywords: Deledda, Myth, Fairy tale, Megalithic monuments, Similes

«Sotto la luce triste dell'alba il bosco
sembrava una misteriosa accolta di fantasmi»
(Grazia Deledda, *Il vecchio della montagna*)

1. L'età del silenzio e la voce della poesia

Nella *Storia della letteratura di Sardegna* (1954) – e specificamente nello spazio strategicamente orientato costituito dall'incipit – lo studioso cagliaritano Francesco Alziator si concedeva una suggestione visionaria che ambiva a imbastire un discorso epico. Intitolato evocativamente *L'età del grande silenzio*, il primo capitolo sembra in effetti prendere abbrivio da alcuni dati incontestabili che posseggono la consistenza oggettiva dei monumenti megalitici: i sardi dell'età nuragica manifestarono «viva fantasia» realizzando opere maestose d'evoluta ingegneria, capaci di sfidare il logorio del tempo. Tuttavia quel popolo non aveva elaborato alcuna forma di scrittura: l'evidenza per cui le arti d'ambito letterario, private del supporto della pagina scritta, non lasciarono in eredità nulla di tangibile, non scoraggia l'ambizioso disegno di Alziator, il quale si sbilancia a ricostruire il «mondo fantastico» degli isolani e gli eventuali distillati poetici, che avrebbero anche potuto possedere il respiro dell'epopea. Lo studioso non disdegna dunque il campo insidioso dell'«immaginosa ipotesi» nonostante la «fragilità scientifica»¹ dei presupposti: si tratta appunto di una suggestione, capace tuttavia di schiudere una durevole prospettiva d'invenzione narrativa. Come da un opificio di letteratura potenziale emergerebbe così la storia vera della lotta fra invasori e autoctoni: fragili saghe,

¹ Rimando alla lettura del primo capitolo della *Storia della letteratura di Sardegna*: ALZIATOR 1982: 1-7.

poiché veicolate esclusivamente da una trasmissione orale, sarebbero decadute al rango di fiabe popolari di lunga durata – due nobili relitti, le Gianas e i Giganti, dissimulano il peso specifico degli archetipi.

All'altro capo dell'opera, in prossimità dell'explicit, il filo fantasmatico del discorso conduce finalmente a rintracciare (quasi agnizione) la moderna interprete, o erede, di quella stagione perduta. Il circuito si chiude infatti cinquecento pagine dopo, nell'ultimo capitolo (*I tre grandi*) dedicato agli scrittori isolani che hanno significativamente marcato i territori della contemporaneità. Ben oltre i meriti di Salvatore Farina e Sebastiano Satta, un riconoscimento forse inaspettato ha il sapore di una vera e propria investitura: la nuorese Grazia Deledda è in assoluto il primo autore sardo la cui opera sia stata capace di riconnettersi al mondo primordiale decantato nel prologo della *Storia della letteratura di Sardegna*: «Grazia Deledda operò il miracolo traendo l'ispirazione dalla stessa affaticata, anonima folla di madri, di eroi, di fanciulli, di giovani, di animali e di cose che già i Sardi di una remotissima età avevano fermato nei bronzi votivi dei nuraghi. Essa riudì la voce di quelle genti, ne ripeté il dramma ed il mito» (ALZIATOR 1982: 519). La narrativa deleddiana ha insomma il pregio di riportare in vita «l'età delle grandi pietre, elementare nel male e nel bene, nelle espressioni del dolore e della gioia, della forza e della morte. Eroi del bene e del male, con una remota e sotterranea sorta di tensione e di coloritura nietzschiana alla rovescia [...] incatenati a destini di espiazione, di vendetta, di manicheo conflitto fra bene e male» (ALZIATOR 1982: 426).

2. Il rapporto con l'isola nelle pagine metaletterarie: una visione retrospettiva

Trovare un qualche riscontro alle *immaginose ipotesi* formulate da Francesco Alziator non costituirebbe un'impresa ardua se volessimo scandagliare le decine di migliaia di pagine che la grande narratrice ci ha lasciato, tra scritture private e opere effettivamente pubblicate. Le carte autobiografiche e metaletterarie – la cui presenza inizia a farsi cospicua dagli anni Venti in avanti² – sono tuttavia quelle maggiormente prodighe di indicazioni operative. Qui una voce narrante disincantata, spesso autoironica, esprimendosi in prima persona interfaccia la Grazia-autrice alla Grazia-personaggio. Ed è appunto nelle pagine della maturità che il «patrimonio popolare non è utilizzato come documento folklorico ma come parte di un vissuto personale e collettivo rielaborato con consapevolezza letteraria attraverso l'adeguamento dei moduli popolari a forme più complesse di racconto» (CERINA 1996, V: 9).

L'ombra delle grandi pietre risalenti alla preistoria isolana, come fa lo gnomone, lambisce i territori del presente; in modo complementare il flusso memoriale dell'autrice guarda alla fanciullezza ma attinge dal circuito millenario dei racconti orali: la scrittura conferisce agli archetipi una veste raffinata che può tuttavia determinare il loro "declassamento", dal mito alla fiaba. Esempio, sotto questo aspetto, la novella *L'anellino d'argento* (nella raccolta *Il dono di Natale*, Milano, Treves, 1930³) nel cui tessuto narrativo fiorisce un episodio relativo all'infanzia isolana dedicato alla ricerca delle «domos de Janas»: anche una lettura superficiale è in grado di cogliere quella ricercata mescolanza di svariate tradizioni fiabesche per cui le Janas sono associate a un immaginario più vasto che scomoda folletti, diavoli, vampiri, giganti e nani.

Se Giovanna Cerina faceva specifico riferimento all'ambito novellistico, mi pare che il merito del discorso s'estenda fino a coinvolgere le pagine autobiografiche del romanzo postumo

² In generale, al di là delle novelle specificamente metanarrative, dall'inizio degli anni Venti è possibile cogliere «un orientamento verso testi in cui è più ridotta la funzione portante della trama, con una evoluzione verso un racconto che è esposizione di un frammento di vita, di un'esperienza individuale, di episodi che spesso prendono le mosse da un momento autobiografico, con il suo impulso memoriale» (PIRODDA 2022: 175). Giovanna Cerina a sua volta si soffermava sulla produzione novellistica: «La Deledda si adegua alle istanze autoriflessive che si diffondono soprattutto nel Novecento nelle forme del metateatro, del metaromanzo, del metaracconto, del metafilm, dove l'autore riflette su se stesso, sul codice espressivo, su come nasce o si costruisce un testo» (CERINA 1996, VI. 10, ma cfr. anche IV: 17). Per altro verso, come segnalava Dolfi, anche al di fuori della produzione novellistica – alla stessa altezza cronologica – pure il romanzo deleddiano «tende sempre più a configurarsi come avventura dell'interiorità» (DOLFI 1979: 152).

³ Per quanto concerne la vicenda editoriale delle novelle deleddiane rimando a MURA 2002-2004.

Cosima. Uno spazio testuale considerevole è ancora una volta riservato alla giovinezza nuorese: quelli trascorsi sul monte Ortobene vengono dall'autrice illustrati come «i giorni più belli della sua vita». Gli ingredienti principali che alimentano tanta meraviglia sono topoi o motivi largamente diffusi entro la modalità letteraria data; sono le tappe che scandiscono il viaggio, l'attesa propedeutica alla scoperta. Quando dal paesaggio della memoria affiorano gli antichi relitti, capaci di travalicare il senso del reale, i contorni cronotopici si fanno più sfumati: «La prima sosta, breve, fatta non per stanchezza ma per divertimento, fu al cominciare del bosco fitto, sotto una strana pietra poggiata su altre e detta la *tomba del gigante*. Sembrava una grande bara, di granito, coperta da un drappo di musco, solenne nella vasta solitudine del luogo. Un tempo, diceva la leggenda, i giganti abitavano la montagna, uno di essi, a turno, vigilava l'ingresso della foresta: e uno di essi, l'ultimo, si stese per morire sulla pietra di confine, che si richiuse su di lui e ancora custodisce il suo corpo. Era davvero, quello, l'ingresso al mondo degli eroi, dei forti, di quelli che non possono concepire pensieri meschini; e Cosima toccò il masso, come in altri luoghi pervasi di leggende sacre, si tocca la pietra dove queste affermano si sia riposato qualche santo» (DELEDDA 2016: 43).

Va detto che il terreno ai *Giganti* era già stato apparecchiato all'ombra delle *Janas*: «La nonna, poi, le ricordava, – ma questo un po' volontariamente, – certe donnine favolose, o piccole fate, buone o cattive secondo l'occasione, che la leggenda popolare affermava abitassero un tempo in piccole case di pietra, scavate nella roccia, specialmente negli altipiani granitici del luogo. E queste minuscole abitazioni preistoriche esistevano ed esistono ancora, monumenti megalitici che risalgono a epoche remote, chiamati appunto le case delle piccole fate» (Deledda 2016: 6).

In definitiva, Grazia Deledda è sia l'artigiana autodidatta che ha ereditato da un ambiente di lunga tradizione orale l'istinto e la capacità affabulatoria degli antichi narratori – sia l'artista che, nelle pagine in cui la scrittura è levitata verso la dimensione metaletteraria, ha deliberatamente lasciato di sé un ritratto retrospettivamente orientato: «Ho mille e mille volte poggiato la testa ai tronchi degli alberi, alle pietre, alle rocce per ascoltare la voce delle foglie, ciò che dicevano gli uccelli, ciò che raccontava l'acqua corrente. Ho visto l'alba e il tramonto, il sorgere della luna nell'immensa solitudine delle montagne, ho ascoltato i canti, le musiche tradizionali e le fiabe e i discorsi del popolo. E così si è formata la mia arte, come una canzone, o un motivo che sgorga spontaneo dalle labbra di un poeta primitivo» (in CERINA 1996, I: 20).

3. Il magistero di Grazia Deledda, tra fiaba e mito

Gli scrittori sardi delle generazioni successive svilupperanno il discorso impostato da Deledda, e da lei confezionato prevalentemente nelle vesti della fiaba, verso una direzione più consapevolmente mitopoietica. Si tratta ovviamente di una mitopoiesi di secondo grado, ontologicamente ridotta, declinata con gli strumenti del comico⁴: tuttavia lo sforzo consiste nel colmare i vuoti dell'età antica attraverso una narrazione delle origini che può essere pianificata – evidenza cruciale – a partire dalla messa in scena dello sbarco dei primi abitatori dell'isola. È quanto abbozza Giuseppe Dessì nella leggenda del *Sardus Pater* (1957), successivamente sviluppata in direzione intersemiotica da Maria Lai ne *Il dio distratto*; è quanto lascia intravedere Salvatore Cambosu in alcuni frammenti di *Miele amaro*⁵ (1954) – direi soprattutto in *Le case sulle alture*: «E l'uomo venne dal mare, ed era di bassa statura e armato di armi scheggiate: era ligure, forse era toscano, o fors'anche africano o iberico [...] Nessuno voleva più saperne di vivere in grotte. E questa casa la idearono anche sui modelli di quante ne vedevano

⁴ Per citare le parole di Eleazar M. Meletinskij, l'ironia è «la condizione indispensabile della mitologizzazione moderna»; d'altra parte il mitologismo novecentesco «è impensabile senza l'umorismo e l'ironia, che derivano inevitabilmente dallo stesso rivolgersi dello scrittore contemporaneo ai miti antichi» (MELETINSKIJ 1993: 356-357). Nello specifico finzionale plasmato dai narratori isolani, ogniqualvolta si generino miti autoctoni sul calco dei miti antichi assistiamo a un processo di deformazione parodistica che determina o comunque tende a quegli stessi esiti di cui dà conto l'analisi di Meletinskij.

⁵ Si vedano, in *Miele amaro*, i racconti in cui sono ripetutamente chiamati in causa gli antichi sardi adoratori della pietra, come nel caso de *L'amuleto nero* o come accade ne *La favola di Rosa Tracca*.

e di cui riferivano quelli che andavano per mare, ma vollero nelle loro imprimere un segno, un'impronta, un marchio di fabbrica in modo che tutti potessero dire un giorno, e infatti si dice, che alla foggia sarda di quelle case costruite con grandi pietre sovrapposte a secco e a forma di secchie rovesciate, dette nuraghi, non ne esistono altri esemplari fuori di Sardegna. Così quegli antichi ebbero a migliaia i loro castelli e vissero per lungo tempo liberi e forti» (CAMBOSU 1989: 64-65).

La formula di congedo sembra perpetuarsi – consapevole omaggio o riflesso intertestuale – nel titolo dell'ultimo romanzo di Sergio Atzeni: *Passavamo sulla terra leggeri* (1996) è anche l'operazione mitopoietica più ambiziosa e dal respiro narrativo più ampio⁶, ove si consideri che l'opera si prefigge di allestire l'epopea del popolo dei S'ard, dall'approdo della prima "dinastia" dei sacerdoti-danzatori che sapevano misurare la distanza delle stelle, fino alla conclusione della lunga stagione dell'autogoverno dei sardi, con gli ultimi giudici d'Arborea.

In buona sostanza Grazia Deledda è la precorritrice le cui direttrici narrative non sorreggono mai – non credo d'altronde fosse interesse dell'autrice – una articolata pseudo-ricostruzione mitopoietica. Peraltro un racconto delle origini concernente il popolo sardo non mi pare operazione congrua rispetto al contesto di riferimento cui pertiene l'autrice, in relazione al gusto del pubblico o agli indirizzi culturali dominanti. Nell'opera deleddiana, entro i confini delimitati dal confezionamento di un inserto quasi fiabesco, o dal quadro pur vivido dettato da uno spunto demologico, si registra al limite l'affiorare – da una memoria condivisa, a diffusione orale – di singoli mitologemi: perché appunto la consistenza degli archetipi, i giganti e le Janas cui abbiamo accennato, non è ancora in grado di innescare un discorso con varianti. Se dal punto di vista dell'universo letterario i miti sono, fin dal principio e costitutivamente, storie trasmesse con varianti, allora l'organicità del progetto di Sergio Atzeni è garantita proprio dal raffinato gioco delle varianti – una logica che in *Passavamo sulla terra leggeri* è tanto platealmente ostentata quanto narratologicamente funzionale: «Dovrai raccontare questa storia fra trent'anni a una donna o a un uomo che abbia l'età che tu hai oggi. Se riterrai che nel corso dei trent'anni accadano fatti da raccontare nella storia, li aggiungerai. Se troverai nei trent'anni spiegazioni convincenti dei fatti antichi, le aggiungerai. Con brevità e concisione. Pensi di potere e volere?» (Atzeni 2003: 94).

Seppure manchi questo livello di consapevolezza, Grazia Deledda è la prima a dar voce all'età del silenzio per il fatto stesso d'aver conferito una forma provvisoria a quel vuoto di informazioni. Quel che più è rilevante, in merito al tema del nostro discorso, la scrittrice agisce a partire dalla centralità della pietra: la sua è opera fondatrice poiché ha sedimentato sul piano letterario – esportandoli con successo fuori dall'isola e trasmettendoli d'autorità ai suoi colleghi a venire – i caratteri peculiari del paesaggio sardo⁷ in quanto montano, pietroso e megalitico.

Il che equivale a dire che la pietra è il mattone costitutivo di quell'immaginario che il lettore comune identifica come Sardegna.

4. La pietra come risorsa narratologica: dalla metafora alla similitudine

La proiezione metafisica del magma, da cui trae origine la pietra, può anche essere contemplata come l'oceano delle infinite possibilità, il caos da cui derivano tutte le cose; fra tutte le cose la pietra resiste come forma perentoria, poiché misura un tempo che va oltre il contingente e profila una continuità cronologica⁸ che riconnette la nostra visione del mondo ai

⁶ Almeno fino al 2012, quando vede la luce la prima porzione della trilogia di Andrea Atzori *Iskida della terra di Nurak* – opera che volge lo sguardo in direzione del fantasy e nella quale la Sardegna nuragica è molto più di un semplice fondale: direi che costituisce l'architettura immaginifica dettante tempi e modi della narrazione.

⁷ Come scrive Giovanna Cerina, a partire dal progressivo distacco dall'isola da parte di Grazia Deledda, conseguenza del suo trasferimento a Roma, si assiste «a un progressivo trascolorare dell'ambiente sardo in un'atmosfera leggendaria, mitica, in cui meglio l'autrice poteva rappresentare il suo sentimento della vita [...] è una Sardegna che appartiene ormai al mondo della memoria, per sua stessa natura immutabile e vivo, modificato nei suoi tratti realistici da valenze simboliche» (CERINA 1996, III: 16).

⁸ Anche la pietra che origina dai processi sedimentari si offre come termine di riferimento stabile rispetto alla

monumenti megalitici della preistoria.

Da questa perentoria evidenza deriva buona parte del suo ampio spettro semantico e simbolico. Nell'ambito della narrativa deleddiana, la pietra si oppone per virtù naturali al meno vasto ma altrettanto pregnante spettro metaforico della "canna al vento", immortalato da uno dei più celebri romanzi (*Canne al vento*, 1913). La prima misura appunto la durata estenuante delle ere geologiche e dei cicli della natura, mentre la seconda dà conto della fragile e precaria condizione delle creature viventi. Nel prendere atto delle implicazioni, va riconosciuta alla pietra la capacità di condensare molteplici significati e di aprire altrettanti orizzonti di riferimento – per esempio è funzionale a evocare, in veste di rovina, un'antichissima nobiltà perduta, oppure a identificare con l'ascendenza del totem una terra selvaggia e a tratti addirittura demoniaca: in molte leggende sarde, cui Deledda fa puntuale riferimento, le pietre sono effettivamente associate alla presenza del demone o all'ingresso agli inferi⁹.

Quando non costituisca un semplice fondale, dunque, la presenza della pietra può darsi come discrimine narratologico. Prendiamo la novella *Nel regno della pietra*¹⁰. Il soggetto non è nuovo: un genero sperpera il patrimonio accumulato nell'arco di una vita dal suocero porcaro, e conseguentemente determina l'infelicità della propria consorte. Nella narrativa deleddiana d'ambientazione isolana ricorre frequentemente la figura del vecchio pastore che vive sulle montagne¹¹, il quale tende a essere raffigurato come l'uomo-pietra (il volto di Sidru, in particolare, «pareva scolpito sulla pietra»); una confezione letteraria del personaggio che suggerisce nei termini della *durata* valori tradizionali: onestà, sacrificio, prudenza e persistenza. Nello specifico, la vicenda è scandita dalla contrapposizione tra la pietrosità del vecchio e la corrottezza del giovane, dissipatore di fortune poiché dedito al vizio dell'alcool. Aprendosi il racconto con un suono inspiegabile e per ciò stesso inquietante, il giovane aveva fatto il suo ingresso in scena nelle vesti dello spaccapietre. Il segnale prolettico appare inequivocabile: lo spaccapietre produrrà lo sgretolarsi prima materiale e poi anche spirituale dei valori del vecchio uomo di pietra. Si può dire che il valore metaforico della roccia sublimi in direzione dell'ineluttabile – la morte necessaria di uno degli elementi in antitesi.

Il salto di qualità lo realizza la scrittura. C'è difatti una porzione significativa della narrativa di Grazia Deledda – quella in cui l'ordinato reticolo della realtà appare insidiato dalla dimensione del fantastico – all'interno della quale è possibile registrare una tendenza piuttosto marcata in costante interazione con le linee di forza qui appena abbozzate: essa si manifesta, sul piano retorico, attraverso l'impiego sistematico, a tratti esondante, delle similitudini. Focalizzando l'attenzione sulle similitudini il lettore può difatti contemplare il fulmineo trascorrere d'ogni aspetto dell'esistente: dall'inorganico all'organico, dal regno minerale a quello vegetale fino al baluginio di un movimento animale; dall'informe alla forma per eccellenza – e viceversa. Strategicamente orientate per consentire la trasmutazione di tutte le categorie e i generi, le similitudini non circoscrivono l'ignoto entro una configurazione nota, ma al contrario predispongono l'illusione ottica per la quale vengono sfilacciati gli stessi profili della realtà.

giostra degli avvenimenti che rivoluzionano gli umani consessi: da questo punto di vista il granito dell'Ortobene o il calcare del Corraisi partecipano di una stessa funzione narratologica, come testimonia in generale la "monumentalizzazione" della pietra tipica della narrativa isolana del Novecento (e oltre).

⁹ Si veda, a titolo esemplare, *La leggenda di Aggius* in *Leggende sarde*. Il testo, pubblicato per la prima volta nel 1893 nella rivista *Roma Letteraria*, fa peraltro esplicito riferimento al "maestro" Enrico Costa proprio in relazione ai demoni che si affacciano dai massi granitici della Gallura: cfr. in merito il contributo di Giovanni Vito Distefano, in questo stesso volume.

¹⁰ Nella raccolta *Le tentazioni*, Cogliati, Milano 1899.

¹¹ Il caso più noto è costituito probabilmente dal romanzo del 1900 *Il vecchio della montagna*. Va detto in proposito che uno dei motivi topici, qui e altrove nella narrativa deleddiana, è rappresentato dal pellegrinaggio in direzione di una chiesa situata in cima a una montagna, organizzato sulla contrapposizione fra la staticità della pietra – che costituisce l'apparato scenografico irrinunciabile – e il dinamismo spesso caotico che contraddistingue il movimento dei fedeli; gli ingredienti vengono sapientemente mescolati dall'autrice: la pietra (sempre) come imponente testimone della vicenda, il corteo colorato, le *cumbessias* attorno alle quali si organizzano i riti dell'ospitalità, gli elci secolari che paiono antichi quanto le rocce; e poi qualcuno che suona una fisarmonica, coppie danzanti e magari il fruscio di una gonnella come indizio di qualcosa che sta per accadere – tutt'intorno torme di ragazzacci dediti a combinare qualche scherzo rumoroso.

Qui propongo, in ordine sparso, una breve rassegna di similitudini deleddiane, accomunate dalla presenza della pietra (associata non di rado all'affiorare dei monumenti megalitici) valorizzata proprio nella sua potenzialità metamorfica¹²:

*Sulla montagna*¹³

«Sull'ampio cielo, chiuso dalle linee sottili e frastagliate delle montagne, rese turchine dalla lontananza, passano grandi nuvole cenerine, come mandre di nebbia, che svaniscono sui lembi ancora limpidi d'azzurro»

«i massi, gli alberi, le macchie di lentischio assumono nell'ombra strane forme nebbiose, d'immensi fantasmi, di rovine, di giganteschi nuraghes, di torri nere e misteriose»

*L'esempio*¹⁴

«Questa pietra, nera davvero come un enorme blocco di carbone minerale, stava affondata tra i rovi, nel centro della grande conca; e fra esili graniti bianchi, simili a stele, pareva il demone fra anime innocenti. Si diceva, infatti, fosse un monolito caduto al tempo della rivolta degli angeli, quando anche le stelle, travolte dalla caduta dei ribelli, s'infransero: e che, a sollevarlo, ci si trovasse sotto un'entrata all'inferno»

*L'edera*¹⁵

«La grande vallata dormiva ancora, con le rupi, i muraglioni di granito, i cumuli di macigni, chiari appena fra il verde scuro delle fratte: e nel silenzio dell'alba triste, pareva, coi suoi monumenti fantastici di pietra e le sue macchie melanconiche, un cimitero ciclopico, sotto le cui rocce dormissero i giganti delle leggende paesane»

*La festa del Cristo*¹⁶

«il monte a cono pareva una tomba enorme tra gli avanzi dell'antica città»

*Cosima*¹⁷

«Ma per Cosima era qualche cosa di più grande e trepido: era tutta una rete di mistero, uno svolgersi di cose sorprendenti, come se ella galleggiasse in un fondo oceanico, circondata, non dal selvaggio bosco di elci e dalle rocce fantastiche, ma da tutte le meraviglie delle foreste sottomarine»

«sopra i macigni che danno l'illusione delle rovine di un castello»

«ella si sentiva al cospetto del mare e sopra i grandi precipizi rossi di tramonto, come la capretta sulla vetta merlata della roccia»

*Il vecchio della montagna*¹⁸

«Qua e là le rocce accavalcate parevano enormi sfingi; alcuni blocchi servivano da piedestalli a strani colossi, a statue mostruose appena abbozzate da artisti giganti; altri davano l'i-

¹² Una tale rassegna costituisce solo una prima e approssimativa selezione: in quanto tale non ha evidentemente – né potrebbe mai avere, considerata la mole di pagine prodotte dall'autrice – la pretesa di essere esaustiva.

¹³ Novella pubblicata originariamente sulla rivista *Il Paradiso dei Bambini*, 11, 1888.

¹⁴ Novella, in *La Lettura*, n. 3, 1936.

¹⁵ Il romanzo *L'edera* fu edito in Italia nel 1908.

¹⁶ *Corriere della Sera*, 11 novembre 1911.

¹⁷ Il romanzo autobiografico fu pubblicato postumo nel 1937. A proposito dell'impiego della similitudine nel tessuto narrativo di *Cosima* rimando al contributo di CASU 1992.

¹⁸ L'allestimento narrativo del romanzo (1900), con una trama fitta di tradimenti, prevede che tutti i protagonisti prima o poi ingannino il proprio interlocutore, con l'eccezione del buon vecchio padre del pastore Melchiorre (il cui nome, Pietro, è già etimologicamente una dichiarazione d'intenti). Ma è pur vero che la stessa sostanza del reale, sfibrata dalle continue similitudini, tende a celare la propria veritiera consistenza.

dea di are, di idoli immani, di simulacri di tombe dove la fantasia popolare racchiude appunto quei ciclopi che in epoche ignote sovrapposero forse le roccie dell'Orthobene, traforandole nelle cime con nicchie ed occhi, attraverso cui ride il cielo»

«enormi roccie sovrapposte, forate in alto da occhi che per lo sfondo del cielo sembravano azzurri, e più giù da nicchie inghirlandate d'edera, e dalle quali pareva fossero scomparsi idoli antichi. Qualche roccia si slanciava sottile come un obelisco; oltre giacevano su enormi piedistalli, come sarcofaghi coperti da drappi di musco verde. E tutte le cose, alberi, roccie, macchie, in quel luogo di solitudine, parevano immerse nella contemplazione dei solenni orizzonti.

Anche le capre, allor che salivano sulle roccie, volgevano il viso di sfinge barbata»

«Il bosco pareva una fantastica e mostruosa costruzione sorretta da nodose colonne»

«Zio Pietro venne di là, dal bosco umido e brillante; scese dalle roccie come una Deità montana, cieca e forte come le pietre»

«le montagne dell'orizzonte s'ergerano come un immensa muraglia di bronzo, su quell'ardore di cielo»¹⁹

«In piedi qua e là sulle roccie, le figure dei villeggianti campeggiavano come statue sui piedistalli di granito»

«Gli uccelli eran migrati, le roccie umide sembravano rovine verdastre e rugginose, [...] le nuvole descrivevano altre montagne alte e livide, talvolta orlate di bagliori gialli, talvolta illuminate da foschi tramonti vermigli; immobili sul cielo grigio sembravano montagne fantastiche da sogno pauroso»

«rientravano di campagna pastori e contadini; questi ultimi, con la lor giacca di cuoio, il volto aquilino e terreo, col pungolo sulla spalla, preceduti da piccoli buoi rossi o neri trascinati l'antico aratro sardo, ricordavano gli agricoltori egizii»

«zio Pietro, seduto davanti al fuoco, con le mani appoggiate una sull'altra sul bastone fermo fra le gambe, pareva una figura preistorica, gli occhi chiusi nel sogno d'apocalittiche visioni»

Nel regno della pietra

«Quando il vento taceva, un silenzio indescrivibile era lassù, sotto quelle mostruose roccie allineate, grigie, enigmatiche. [...] Solo quel gran cane bianco, posato sulle zampe come un idolo, con gli occhi rossi, fissi lontano, animava la selvaggia solitudine dell'ovile.»

«qualche spirito infelice che batteva le ali di metallo sulle roccie, come mosca prigioniera»

«Era un uomo alto, zio Sidru, alto e grosso, barbuto e con lunghi capelli neri. Il suo volto impassibile, d'un pallore grigiastro, pareva scolpito sulla pietra. Ed era taciturno e duro. Pareva che la natura della pietra, fra cui viveva, si fosse identificata in lui [...] col viso fermo come una sfinge»²⁰

¹⁹ La corona di monti che chiude e circonda l'orizzonte – come una muraglia che qui è di bronzo, altrove forgiata in altri metalli – è una delle ossessioni ricorrenti nelle pagine di Grazia Deledda. Essa nasconde o suggerisce la presenza del mare, di un continente oltre l'isola, di un principio di alterità, di una minaccia o di un'opportunità; ed è quindi riconoscibile come una delle frontiere (ad un tempo fisica e metafisica) narratologicamente attive nelle novelle di ambientazione sarda.

²⁰ Come scrive Giovanna Cerina, la singolarità di questa ben riuscita novella «sta anche nell'interpretazione del paesaggio, libero dalle tonalità morbide e dalle suggestioni emotive di stampo romantico e costruito invece con

Persino i sogni – anzi, forse soprattutto quelli, al cospetto di una realtà disperante – sono destinati a tramutarsi in pietra: «Sidra si mise a piangere sulla rovina dei suoi sogni».

5. La similitudine come struttura di compromesso

Un investimento, talvolta persino spregiudicato, appannaggio del linguaggio figurato incardinato sulla similitudine, e in particolare sulle sue facoltà centrifughe – levitanti cioè in direzione del fantastico – piuttosto che su quelle centripete – fondate sulla tangibilità logica del concreto –, non corrisponde ai precetti che contraddistinguono le narrazioni realistiche²¹, comunque le si voglia declinare. È invece un espediente, peculiare della scrittura di Carlo Collodi²² assai produttivo ne *Le avventure di Pinocchio* (1883): d'altra parte la *Storia di un burattino* è per antonomasia il romanzo delle (pseudo)metamorfosi, oltretutto lo spazio letterario della reificazione delle metafore. Nel contesto pinocchiesco la similitudine serviva a rendere tollerabile ciò che a prima vista tollerabile non era: l'evidenza per cui un pezzo di legno non solo possiede il dono della parola, ma può anche approfondire una considerevole quantità di energia cinetica in quella (a volte salvifica, a volte autodistruttiva) disposizione alla corsa e alla fuga che il protagonista manifesta fin dall'abbrivio. La comparazione fra livelli apparentemente inconciliabili di realtà non si limita a inverare l'ossimoro ma consente altresì l'allestimento di una "struttura di compromesso" – per citare la memorabile lettura del capolavoro di Collodi da parte di Alberto Asor Rosa (1995) – che fa convivere, entro i margini di una stessa pagina, la dimensione della fiaba e la cruda realtà di fame e miseria che ancora allignava nelle campagne italiane per buona parte dell'Ottocento.

E allora forse anche nell'opera di Grazia Deledda l'estenuante approssimarsi alla metamorfosi, per cui ogni aspetto del reale può trasmutare – come se tutto derivasse da un magma primordiale in cui ogni forma era intimamente compenetrata – implica l'opportunità di accedere, oltre il primo livello del reale, a un mondo che non è più inquadrabile entro coordinate razionali: la similitudine come cerniera che ricongiunge realtà e dimensione del fantastico, la quale tanta parte ha nella fascinazione esercitata dalla migliore narrativa deleddiana.

Anche quando apparentemente il fantastico non c'è: poiché lo scarto non rappresenta l'impulso a evadere dalla realtà, ma piuttosto il tentativo di esorcizzarla, sospeso il lettore fra il delirio degli attanti e quello di uno spazio storico al quale essi non si possono più conformare. L'espressione, in ultima istanza, di un mondo sospeso fra realtà e menzogna:

«ma qual non fu il suo spavento quando Peppe rivoltosi alla pietra coperta dalla tovaglia, la interrogò in un linguaggio strano che probabilmente doveva passare per latino, e la pietra rispose, con voce flebile, lugubre, uscente di sotterra, nel medesimo linguaggio?»²³.

forza plastica e fascino animistico [...] i "macigni di granito, fantastici come monumenti megalitici" (come dirà altrove) esaltano l'immensa solitudine e la misteriosa solennità della natura, terribile e selvaggia come le regole che dominano la vita di questa comunità primitiva» (CERINA 1996, I: 16).

²¹ Una narrazione realistica tenderebbe a contenere la similitudine entro una misura di coerenza espressiva – per esempio nei termini utili a descrivere uno slittamento straniante, un indizio di "malattia dello spirito" ovvero la percezione alterata che l'attante inizia a manifestare al cospetto della dimensione concreta delle cose.

²² Credo sia stata Cristina Lavinio la prima a proporre e rendere plausibile una relazione intertestuale fra Deledda e *Le avventure di Pinocchio*, e precisamente nell'analisi della novella *La martora*: accanto a nomi più frequentemente accostati all'autrice nuorese, anche Collodi «è entrato sicuramente ad alimentare la composita enciclopedia letteraria cui [Deledda] attinge per costruire la sua narrativa» (LAVINIO 2010: 38).

²³ *Il mago*, novella pubblicata sulla rivista *La Tribuna Illustrata* il 28 giugno 1891.

Riferimenti bibliografici

- ALZIATOR F.
1982. *Storia della Letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni 3T.
- ASOR ROSA A.
1995. Le avventure di Pinocchio. In *Letteratura italiana*, direzione di A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. 3 (*Dall'Ottocento al Novecento*), Torino, Einaudi: 879-950.
- ATZENI S.
2003. *Passavamo sulla terra leggeri*, Ilisso, Nuoro.
- ATZORI A.
2019. *Iskida della terra di Nurak*, Cagliari, Condaghes.
- CAMBOSU S.
1989. *Miele amaro*, Vallecchi, Firenze.
- CASU M.
1992. Discussione su Grazia Deledda donna e scrittrice. Funzione delle similitudini nell'autoritratto narrativo di Cosima. In Ugo Collu (ed.), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta": 231-235.
- CERINA G.
1996. Prefazione, in G. Deledda, *Novelle*, I-VI, Nuoro, Ilisso.
- CERINA G.
2010. L'arte di raccontare storie. In G. Pirodda (ed.), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, Nuoro/Cagliari, ISRE/Aipsa: 237-247.
- DELEDDA G.
1996. *Novelle*, I-VI, a cura di G. Cerina, Nuoro, Ilisso.
- DELEDDA G.
2016. *Cosima*, edizione critica a cura di D. Manca, Sassari, EDES - Editrice Democratica Sarda.
- DOLFI A.
1979. *Grazia Deledda*, Milano, Mursia.
- LAVINIO C.
2010. Un bestiario novellistico tra martore e cornacchie. In G. Pirodda (ed.), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, Nuoro/Cagliari, Isre/Aipsa: 31-43.
- MELETINSKIJ E. M.
1993. *Il mito. Poetica folclore ripresa novecentesca*, Roma, Editori Riuniti.
- MURA P.
2002-2004. Le novelle di Grazia Deledda. Appunti per una bibliografia. *Portales*: 123-135 e numero doppio 3-4: 206-222.
- PIRODDA G.
2022. *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda* (= Biblioteca di Medea), Cagliari, UNICApress.

