

BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA

XXII

LICIA RONCARATI

L'ARTE
DI
GRAZIA DELEDDA

CASA EDITRICE G. D'ANNA
FIRENZE-MESSINA



BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA

XXII

L'ARTE DI GRAZIA DELEDDA

LICIA RONCARATI

L'ARTE
DI
GRAZIA DELEDDA

CASA EDITRICE G. D'ANNA
FIRENZE-MESSINA

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Leucant.

INDICE.

CAP. PRIMO

Il mondo deleddiano. Pag. 1

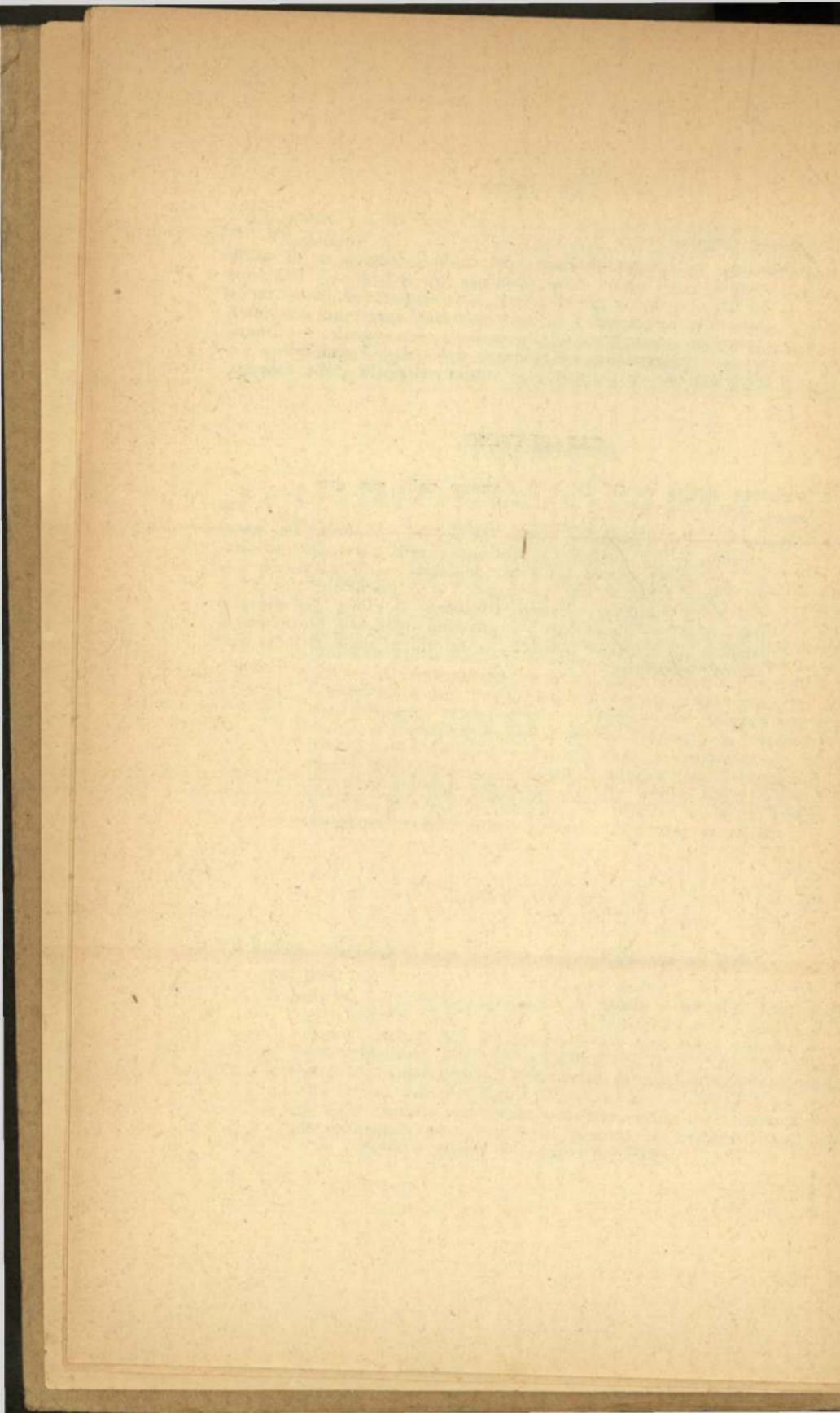
Sommario. — Il mondo poetico di G. D. e le sue prime manifestazioni: inclinazione spontanea al racconto e volontà costante di miglioramento. — L'influsso del naturalismo e la tendenza al drammatico. — I caratteri di questa tendenza nell'opera deleddiana e i limiti in cui vi resta conchiusa. — L'atteggiamento di G. D. davanti ai suoi personaggi e il loro carattere elementare in contrasto con la complessità del dramma. — Fiabesco, elegia, lirismo elementi complementari dell'ispirazione deleddiana. — Il pittoresco. — L'ambiente sardo come sfondo di quella quella realtà universale che sta al centro dell'ispirazione della scrittrice. — La conseguente trasfigurazione dell'ambiente e la sua originalità: come il verismo naturalistico da cui muove G. D. sia trasceso nei suoi romanzi da elementi lirici.

CAP. SECONDO

L'intenzionale drammaticità e la soluzione lirica del problema

morale » 15

Sommario. — La fatalità e la necessità di rassegnarsi al destino fonti principali dell'ispirazione deleddiana. — Il personaggio è sempre visto in crisi ma la sua personalità è piuttosto elementare. — Il tema della fatalità soccorre all'impossibilità di risolvere il problema morale. — *Canne al vento* e il senso pessimistico della vita. — Il mondo religioso-morale della Deledda e il decadentismo: il carattere chiaro e nativo dell'etica deleddiana. — La conseguente difficoltà a rappresentare il muoversi psicologico dei personaggi. — Il tema lirico come evasione all'impegno drammatico dell'assunto. — *Marianna Sirca*: il dramma si stempera in rapsodie lirico-pittoriche. — Il valore poetico di questo lirismo nella genesi dell'opera di G. D..



CAPITOLO PRIMO

Il mondo deleddiano.

L'opera di Grazia Deledda, svoltasi per ininterrotta serie di anni dall'ultimo decennio del secolo scorso sino al 1936, è stata variamente interpretata dai critici che ne hanno fatto l'oggetto del loro studio; taluni hanno creduto aver di fronte una cosciente e pregevole fatica artistica, altri ne hanno ritratto invece un senso di insoddisfazione, spesso di perplessità.

Il fatto che la critica esercitatasi intorno a questa scrittrice non ancora sia risolta ed avviata ad una concorde interpretazione storica e letteraria, mentre da un lato rivela l'interesse del problema Deledda, dall'altro induce ad approfondirne lo studio, con l'intento non già di concludere — il che è compito superiore alle possibi-

lità di chi scrive — ma d'indagarne ancora l'intimo valore e nella sua essenza, e nei suoi limiti.

Grazia Deledda, ce lo dice lei stessa nelle fluide pagine di *Cosima* e in molte altre di carattere autobiografico, scrisse dapprima per un insopprimibile impulso di espandere sentimenti, fantasie, aspirazioni dell'animo giovanile.

I primi saggi letterari apparsi sulla rivista " *L'ultima moda* " fanno pensare che Grazia scriva « quasi per scaricare la testa da tutte le fantasie accese nell'adolescenza dalle prime letture disordinate... » (1).

Pure non tarda a scoprirsi in lei l'ambizione di far cosa letteraria, ambizione che si rivela proprio là dove la giovane scrittrice cerca di supplire alla sua impreparazione attingendo — e per la forma e per il contenuto — alle correnti letterarie del momento e soprattutto della nativa Sardegna.

Al tempo delle sue prime letture: De Amicis, De Musset e soprattutto Enrico Costa, essa collabora col Costa stesso, con Salvatore Farina e Pietro Murra al quotidiano " *La Sardegna* ".

Sono i suoi primi tentativi di romanzi e novelle: *Sangue Sardo*, *Remigia Helder*, *Memorie di Fernanda*, *Il Castello di S. Lor*, ecc.: pretesti a soddisfare la sua tendenza autobiografica e lo spirito inventivo.

(1) REMO BRANCA, *Bibliografia deleddiana*, Milano, L'Eroica, 1938.

Il romanticismo vi è profuso a piene mani, sullo sfondo spesso esotico: vittime, avvelenamenti, passioni, sorprese.....

È significativo come in questi lavori si noti sempre, accanto alle naturali attitudini, lo sforzo, tenace e lento della volontà: inclinazione spontanea al racconto e costante volontà di migliorarne la forma.

Passano pochi anni e già la scrittrice nuorese ci dà col romanzo *Le vie del male* la prova della maggior consapevolezza acquisita.

Lo scrivere non è più per lei un mezzo per soddisfare il bisogno di narrarsi o di inventare, essa ha già un suo mondo complesso da esprimere e vuol farlo con ricerca sempre più attenta dei mezzi in suo potere.

Ma quale questo mondo deleddiano?

Prima ancora di dirne le caratteristiche e gli intenti, giova cercarne gli elementi formativi: quali ebbero origine dalle intrinseche attitudini della scrittrice, quali invece perdurarono in lei come influsso del pensiero e dei modi letterari del tempo.

Se nei lavori di G. Deledda è quasi sempre da riconoscere un assunto religioso-morale, se il nucleo centrale dei più significativi suoi romanzi è problema di carattere religioso, o dialettica di sentimenti, se è vero che nell'esprimere questo assunto morale e realistico la scrittrice pose ogni suo sforzo, è altrettanto vero che non sempre essa potè esprimere pienamente il suo mondo etico.

E quando le riusciva più difficile esprimere quel complesso di sentimenti e passioni che costituiva l'oggetto

della sua ispirazione, quasi inconsciamente la scrittrice soccorreva con altri elementi al dramma: non riuscendo di approfondirlo, lo assumeva in una atmosfera di incanto e di sogno ove essa poteva approfondire i suoi motivi più genuini e più spontanei.

L'inserirsi frequente del paesaggio nel dramma, i toni elegiaci, lirici o addirittura fiabeschi dai quali il dramma stesso viene in molti casi accompagnato, cullato, il simbolismo dei romanzi del periodo centrale, sono la testimonianza della relativa debolezza degli elementi della sua arte.

Poichè non sempre essa può esprimersi in profondità, descrive esteriormente; quando non si sente padrona di quel mondo della realtà che costituisce l'ispirazione direi quasi esterna dei suoi romanzi, essa insensibilmente ricorre alla suggestione del panorama, alle notazioni liriche, a quel tono di magica incantata sospensione in cui consiste spesso la vera poesia dei suoi lavori.

Grazia Deledda, erede del naturalismo, seguì l'esempio di quella letteratura, ne continuò la tradizione, pur tuttavia essa non potè mai far sua pienamente quella tendenza, quei temi di grave impegno realistico-morale. Il penetrarli e riviverli poeticamente nei suoi romanzi fu spesso impresa più grande di lei, talchè non è raro scoprire in quei temi quasi un pretesto al racconto, mentre il clima della vicenda si libra quasi al di sopra di questa, non estraneo ma neppure intimamente fuso con lo spirito del racconto stesso.

È in questo la testimonianza dell'insoddisfazione della scrittrice, il suo rifugiarsi in quei mezzi che — sep-

pure in tono minore — furono spesso la espressione più genuina della personalità deleddiana.

Troppo schietta e nuova e viva scrittrice era Grazia Deledda per abbandonarsi passivamente alla tendenza naturalistica, tendenza al drammatico dalla quale non potè liberarsi mai ma che non fu il solo aspetto della sua arte, nè forse il migliore.

Anche nei più significativi dei romanzi di G. D., anche nei meglio riusciti, è un dualismo persistente tra la complessità, la profondità dei temi che ne costituiscono il nucleo centrale, il realismo intenzionale di alcune situazioni o figure e, dall'altro lato, i tocchi lirici in cui e situazioni e figure e sentimenti si adagiano e si risolvono.

Lirismo, clima elegiaco, fiabesco in cui si distende il più delle volte quella tensione drammatica che costituisce la prima aspirazione dell'autrice ma che tuttavia non l'assorbe tanto da impedirle di distrarsi frequentemente dal suo tema, con un alternarsi continuo del racconto e del paesaggio, di note efficaci e realistiche, e di vaghi e talora inopportuni ritorni al simbolo ed alla lirica.

Il mondo deleddiano è animato indubbiamente da austera gravità. La vita stessa di Grazia, nutrita sin dall'infanzia dagli esempi della dura realtà che la circondava, e svoltasi poi nella tenace dedizione alla casa, alla famiglia, all'arte, testimonia una ferma concezione di vita, senza debolezze nè sbandamenti.

Forse non fu senza contrasto che si formò tale personalità quasi virile, tuttavia non so immaginare in lei quel profondo travaglio morale, quegli slanci, quei dub-

bi che maturano nella sofferenza forti concezioni etiche duramente perseguite e perciò stesso più artisticamente feconde.

La profondità dei temi deleddiani ci sembra a volte l'eredità del pensiero naturalistico piuttosto che intimo impulso di rivivere nei romanzi, nelle novelle quegli stessi complessi problemi.

Ne consegue che i profondi valori morali e religiosi dell'opera deleddiana si impongono più ad un esame contenutistico che qualitativo.

Spesso, sul punto di rappresentare una psicologia in moto, il passaggio da una situazione ad un'altra, cadono le forze della D. e si ritorna all'astratto, al generico o al simbolico.

Così anche nell' *Elias Portolu* — uno dei romanzi di più alto valore morale — la situazione fra i protagonisti si fa subito drammatica e in una tesa atmosfera di dramma si mantiene sin verso la fine del romanzo, ma proprio quando, morto il marito della donna, si forma una nuova situazione che potrebbe essere risolutiva, questa situazione è nuova solo nei fatti, non nella psicologia e nell'animo dei personaggi.

Elias non ci persuade più con la sua inumana rinuncia perché non abbastanza approfondita è la sua coscienza del peccato, più tragica ancora di quella del rimorso.

Poeticamente il meglio del libro, le pagine più efficaci sono da ricercare nell'immobile fatale atmosfera di peccato e di rimorso che accompagna il nascere della vicenda, così come più persuasivi sono i più semplici

fra i dialoghi, quelli che sembrano spontaneamente colti dalle labbra degli umili; mentre laddove i dialoghi si fanno densi di moralità riflessa, come fra zio Martinu ed Elias, l'intento moralistico si scopre troppo, ed il parlare si fa oratorio, enfatico, perde la freschezza che caratterizza tanti dei dialoghi deleddiani.

E significativo è anche il fatto che, se i personaggi di G. D. sono sempre visti in crisi, sono tuttavia personaggi elementari, senza sviluppo, tali che i termini in cui si svolge la loro lotta interiore si fanno semplici, uguali e la scrittrice, dopo averli enunciati, non li approfondisce ulteriormente, ma anche quando più si sforza di farlo, quei termini si ripetono, si spiegano soltanto, sottolineati semmai da note liriche o simboliche che ne disperdono la tensione anzichè scavarli con ricca interiorità.

L'amore, una delle fonti cui G. D. si ispira più frequentemente, ha anch'esso una dialettica molto semplice, privo di una storia interna.

Sia che lo accompagni — come accade quasi sempre — il senso del rimorso, del peccato, sia amore passione o amore rimorso, come tale si enuncia sin dalle prime pagine, col senso di una fatalità esterna da cui il protagonista è oppresso.

L'osservazione è importante per capire ciò che significa il motivo religioso, realistico, morale, nell'arte della Deledda. E non a caso questa immobilità psicologica si ripete uguale in tutti i romanzi, sia che l'innamoramento dei protagonisti preesista all'inizio del racconto, sia che accada alle soglie di questo o più tardi.

Talvolta una storia, un interiore svolgersi di senti-

menti vorrebbe tentare di far crescere a poco a poco negli animi l'amore, ma si tratta sempre di una semplice, elementare dialettica: per lo più il passaggio dall'odio all'amore, come per Maria verso Pietro, nella *Via del male*, o fra Luca e Francesca nel *Vecchio e i fanciulli*.

Più spesso però il nascere dei sentimenti ha luogo in istato di immobilità trasognata, come se anche nel nascere queste passioni cercassero di adattarsi soltanto alla superficie delle anime, piuttosto che profundarsi, chiarirsi in loro.

Nella *Giustizia* Stefano si innamora della cognata improvvisamente, in un momento di quasi ubriachezza. Anche nel *Segreto dell'uomo solitario* Cristiano vive la sua passione immerso in una stupefazione incantata, con « un peso alle palpebre, tale che non poteva più sollevarle; un senso di sonno e di sogno; come se avesse bevuto il vino che il ragazzo aveva depresso davanti a lui ».

Grazia Deledda guarda a distanza l'austero mondo dei suoi romanzi, ne muove la trama quasi dall'alto della sua coscienza morale, non si adegua — come il Verga — alla vita semplice di esseri incolti, primitivi; il Verga si profundò tanto nel cuore dei suoi personaggi da animarlo di inesauribile ricchezza interiore; i personaggi deleddiani, anche se spesso sono un poco più elevati nella scala sociale, sono molto meno vivi spiritualmente, e non è raro che si presentino — specie se sono figure di contorno — soltanto come il simbolo di ciò che vorrebbero essere.

Valgono ad esempio alcune figure di *Marianna Sirca*. Simone è combattuto fra l'amore che potrebbe redi-

merlo e il fascino della libertà di bandito. — Delle due forze che combattono in lui, una, quella meno sentita, si ipostatizza in Bantine Fera, che « era il vero bandito, tutto d'un pezzo, incosciente e brutale ». Anche in Marianna sono due forze che si combattono, ed una di queste è simboleggiata in Fidela: Fidela « era la realtà inflessibile » e non per altro sembra concepita che per ricordare con la sua ostilità a Marianna l'altro termine della sua personalità che parrebbe soccombere davanti alla forza dell'amore.

Giova a tale proposito ricordare il diverso atteggiamento degli scrittori davanti ai loro personaggi, se ne deriverà come essi giungano ad esprimere il loro mondo poetico per diverse vie, ma qualunque atteggiamento essi assumano, la loro visione sarà tanto meglio espressa quanto più profondamente e vorrei dire dolorosamente da loro stessi posseduta.

Il Verga si curva al livello dei semplici, il Manzoni, e molti con lui, leva alto lo sguardo sulla folla dei suoi personaggi, ma può trascendere e dominare quella folla proprio in quanto egli stesso ne ha lungamente e dolorosamente vissuti tutti i travagli e le passioni.

Anche se espressa da un diverso angolo visuale, la visione del Verga e del Manzoni è fervida, complessa, interiore; per G. Deledda invece questa è ferma, semplice, esterna, tanto che nell'opera di lei problemi morali, motivi sentimentali possono scadere a semplici note di colore nel pittoresco d'insieme.

Ecco inserirsi un elemento nuovo nel mondo deleddiano: il pittoresco. Pittoresco cui la scrittrice ricorse

particolarmente nei primi anni delle sue fatiche letterarie, avendo subito avvertito la difficoltà di rendere con efficacia ed interezza quel senso drammatico della vita verso il quale si sentiva irresistibilmente attratta.

Osserva felicemente il De Michelis ⁽¹⁾ a questo proposito: « atteggiare certi sentimenti drammatici, amori selvaggi, vendette cruento a curiosità etnografiche, meglio che a sentimenti dell'uomo in quanto uomo, era per la giovane Deledda un primo modo di renderli qualche cosa meno di ciò che essi erano, poichè come contrasto di sentimenti non sapeva pienamente afferrarli ».

La Sardegna, con i suoi grandiosi paesaggi primitivi, la semplice e povera e laboriosa popolazione, gli usi e le tradizioni dei suoi paesetti, anima gran parte della produzione deleddiana, nè si può pensare disgiunta dalle cose migliori della scrittrice nuorese.

Anche se essa tentò altri sfondi ai suoi romanzi, come con *Annalena Bilsini* o *Nostalgie*, oppure isolò la vicenda quasi fuori dello spazio, come fece per *Il segreto dell'uomo solitario*, *La fuga in Egitto*, *La danza della collana* ecc., noi riconosciamo sempre che le più significative fra le sue creazioni sono quelle in cui il clima è dato dalla vita sarda.

Nata e cresciuta nell'isola G. Deledda ne conobbe ogni aspetto sia naturale che sociale od umano, conobbe i problemi e le aspirazioni, le miserie e le glorie di quel

(1) EURIALO DE MICHELIS, *Grazia Deledda e il decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1938, pag. 97.

popolo forte; essa fu protagonista convinta della vita sarda, interprete, se non fedele, certamente amorosa e appassionata.

La terra nativa era penetrata profondamente col suo spirito in lei, nè potevano più uscirle dal cuore le bellezze naturali, severe e rudi nella loro grandiosità e talvolta invece miti e quasi idilliche; non potevano cancellarsi dall'anima di lei le impressioni suscitate dalla vita uguale, dura, misera dei sardi, la rassegnazione, la fede di quei semplici, le loro leggende, i riti, le tradizioni.

Anche se, ancor giovane, la Deledda si trasferì nella città dei suoi sogni, e non lasciò più la capitale, i forti aspetti della vita isolana rimasero parte del suo pensiero, fonte spontanea e costante della sua ispirazione.

Eppure per G. Deledda il regionalismo, il folclore non è fine a se stesso: più che problemi della Sardegna essa volle esprimere problemi eminentemente umani, più che pittrice d'ambiente essa volle essere poetessa di quel travaglio morale che non ha confini ma è di tutti gli uomini.

Dalla Sardegna essa attinse situazioni, spunti, figure, però non volle — e questo mi sembra d'importanza grande per interpretarne l'opera — fare della rappresentazione di queste situazioni e figure il primo oggetto della sua arte, ma valersene semmai come dei mezzi più sicuramente in suo possesso per rendere attraverso il particolare l'universale, vale a dire quella grave visione morale che stava alla base della sua ispirazione di scrittrice.

Essa fece dei paesetti sardi il teatro di drammi che sono d'ogni paese; dei pastori e dei principali sardi i pro-

tagonisti di quel travaglio interiore che è di tutti gli uomini e a quei drammi e a questo travaglio si tese principalmente la sua attenzione, cosicchè non è a meravigliarsi che essa non si sia preoccupata di una rappresentazione più geograficamente esatta degli sfondi, e più vicina anche da un punto di vista psicologico ed etnico al popolo sardo.

Spesso in quei protagonisti, smarriti sempre fra la aspirazione al bene e l'irresistibile attrazione del peccato, i sardi non si riconoscono affatto, e si è potuto dire che nulla è così poco sardo come la Sardegna di G.D.

Si è visto in parte a cosa debba attribuirsi la mancanza di fedeltà all'ambiente sardo che era nelle mani della scrittrice materia e sfondo di una realtà più vasta ed umana, quella che, svolgendosi nell'intimo delle anime, tutte e dovunque può provarle con le sue lotte, senza limiti di tempo e di spazio.

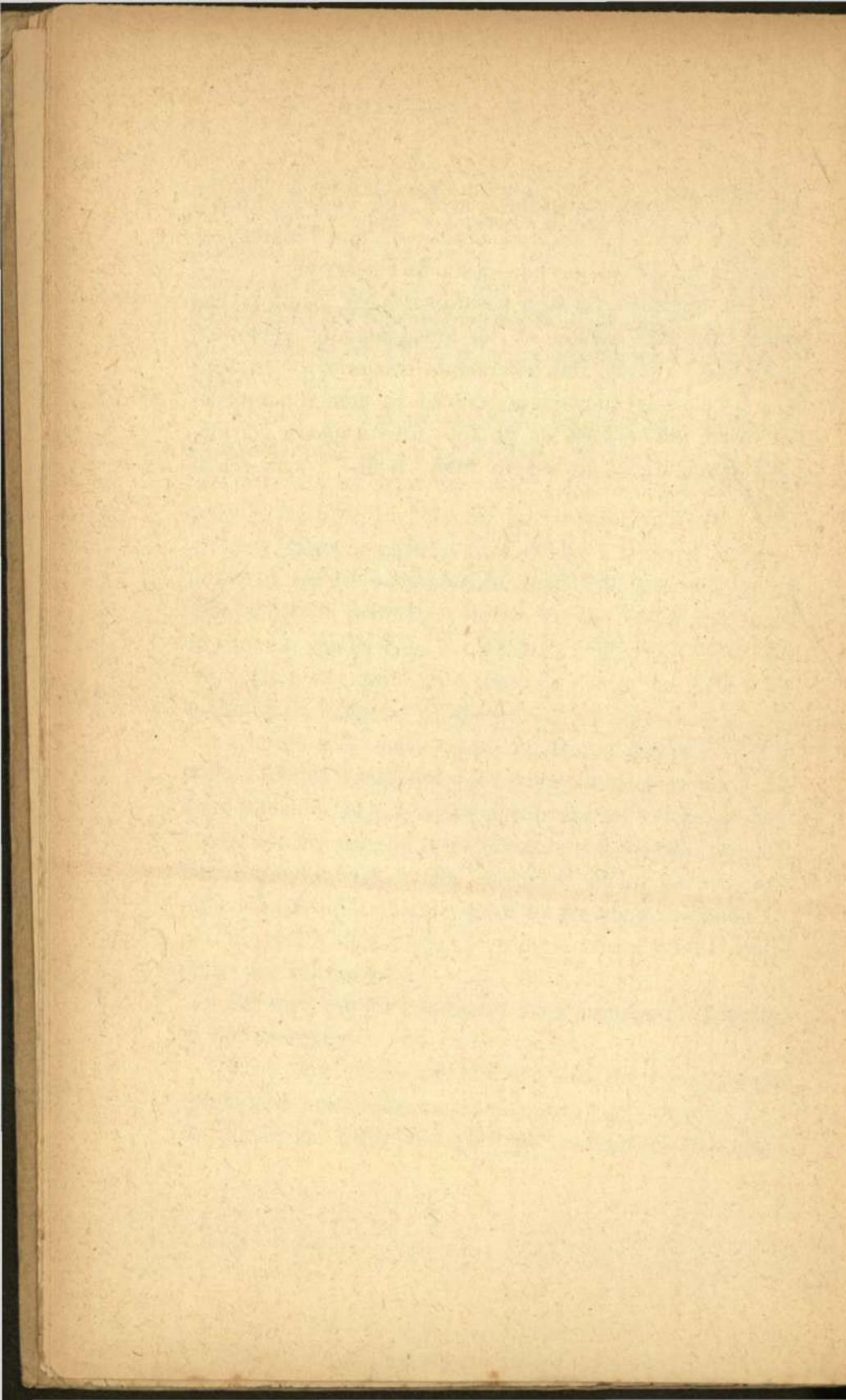
L'originalità della rappresentazione dell'isola dataci dalla Deledda potrà spiegarsi ancor meglio se oltre alla considerazione che il regionalismo era un mezzo, non fine del suo scrivere, si terrà presente il fatto che, appunto per essere l'interesse della scrittrice rivolto altrove, essa poteva vedere l'ambiente quasi in funzione di quella superiore realtà drammatica e morale che stava al centro della sua ispirazione.

Ed ecco quindi l'ambiente farsi commento, lenimento del dramma.

Ecco una realtà che non è quella dei veristi, realtà spinta alle sue conseguenze estreme, ricercata con fredda intenzione nei suoi aspetti più esasperati, ma realtà

che non è tanto fotografata nella sua essenza quanto vista ora con la commozione lirica, ora con l'esaltazione drammatica che la vicenda desta in chi scrive.

Per questo il verismo naturalistico dal quale la Deledda discende assume in lei atteggiamenti personali, quasi che — uscito dal movimento romantico — il verismo si colorisse nuovamente con lei di note romantiche, per essere poi trasceso da un'aura lirico-elegiaca che doveva trasfigurare gli aspetti della natura, della realtà stessa.



CAPITOLO SECONDO

L'intenzionale drammaticità e la soluzione lirica del problema morale.

Dopo aver osservato come — pur restando personaggi elementari — i protagonisti dei romanzi deleddiani siano sempre colti in crisi, sarà agevole scoprire quali sieno queste crisi, quali i motivi fondamentali dell'ispirazione deleddiana.

Infatti la crisi in cui si rivela la personalità dei protagonisti altro non è che una prova, una manifestazione di quel destino sempre presente e imperscrutabile, spesso duro e ingiusto e invincibile che sovrasta gli uomini tutti. E questi uomini che la scrittrice ci mostra in preda ad una oscura forza fatale che si abbatte su loro, appunto per essere figure elementari, senza sviluppo nè dialettica interiore, sono per lei il mezzo migliore ad esprimere un

altro dei temi che più frequentemente ispirano l'opera sua: la necessità di rassegnarsi al destino.

Non personalità complesse nei romanzi di G. D., uomini che siano pienamente e lucidamente consci di quanto loro accade, che possano quindi cogliere e forse dominare, nella ricca interiorità del loro spirito, entrambi i termini della lotta che li affatica: il bene ed il male, la verità e l'errore, ma anime semplici cui qualcosa del proprio travaglio sfugge sempre, anime che, se anche si ripiegano in se stesse per un bisogno innato d'introspezione, lo fanno solo per chiedersi smarrite il perchè del loro affanno, lungi sempre dal trovare una risposta che le tolga al loro sbigottimento.

In questo modo il succedersi delle vicende assume un'impronta caratteristica, conferita ai romanzi deleddiani dal fatto che la scrittrice, da un lato si adegua alla mentalità primitiva e semplice dei suoi pastori e vede e pensa con loro e con loro ricerca una forza esterna padrona degli eventi, dall'altro lato nutre la intima consapevolezza che gran parte del travaglio umano sia nelle coscienze, nelle menti degli uomini, abbia radice in noi, non già fuori di noi.

Già si è detto come una coscienza morale ferma ed austera animi la vita e l'opera di G. D., si è visto come tuttavia nei suoi lavori letterari la profondità dell'assunto debba spesso rimanere più un'aspirazione che una effettiva conquista; gioverà tuttavia rilevare l'effetto che produce nell'opera di lei l'avvicinarsi di due diversi angoli visuali che sono l'uno in chi scrive, l'altro nei protagonisti delle vicende narrate.

G. D. sa che la chiave di molti problemi, la ragione di tante cadute è negli impulsi insopprimibili del nostro egoismo, come sa che accanto a queste forze deleterie esistono sempre in noi aspirazioni altrettanto tenaci verso il bene, e che nel cozzare di queste inclinazioni stanno le lotte, gli errori, il pentimento, l'espiazione; essa lo sa ed aspira a cogliere ed analizzare la genesi del bene e del male nell'animo dei suoi personaggi che, per quanto primitivi, sono pur sempre uomini e hanno in sè stessi, anche se ne sono inconsapevoli, tutti gli impulsi che fanno ridda nel segreto del cuore umano.

Così mentre Grazia cerca di penetrare questo cuore, di suggerircene i moti e le intime ragioni, di rivelarci attraverso queste una sua etica austera e consapevole — che non può certo riposare nell'idea di un destino fuori di noi, arbitro del bene e del male — ci presenta proprio dei protagonisti che questa loro libertà non sanno, che sentono molto confusamente questa loro responsabilità, che poi spesso si rifugiano sbigottiti nella convinzione di essere povere cose in balia di una forza loro superiore che li accomuna, e livella i meriti e le colpe.

Certamente anche questi semplici avvertono nelle più riposte pieghe dell'anima loro la responsabilità del proprio agire — come altrimenti vi sarebbero il rimorso e l'espiazione? —, pure sono portati ad attribuire anche quel che sentono combattersi nel più intimo del loro essere ad una forza esterna che li agiti e domi e sollevi contro o almeno al disopra della loro volontà.

In uno dei romanzi più significativi e più ricordati

di G. D. *Canne al vento* il senso della fatalità anima tutta la vicenda, nelle sue molteplici fila; sembra qui che il rassegnato fatalismo dei suoi protagonisti si identifichi con un senso pessimistico, inerte della vita, cui la scrittrice stessa si abbandoni.

Se questo romanzo vuole esprimere una tesi, e non vi ha dubbio che anche qui, anzi qui più che altrove, una finalità umana ispiri tutto il romanzo, questa tesi altro non è che la fatalità delle sorti umane, la fragilità dei singoli individui, la profonda necessità di rassegnarsi al destino.

In *Canne al vento* queste convinzioni sembrano fatte comuni tanto alla scrittrice quanto ai suoi personaggi, sì che quel senso di sfiducia e di malinconico abbandono che ne derivano, improntano tutto il libro e pianamente sfociano in quel tono elegiaco in cui è tanta poeticità, forse il meglio dell'arte deleddiana.

Il romanzo è del periodo centrale dell'attività letteraria di G. D. e — avendo riguardo soltanto ai suoi valori etici — può quindi segnare quasi un regresso rispetto ad altri lavori come l' *Elias Portolu* e *L' Edera* in cui si accennavano già reazioni di volontà ed un senso più gagliardo, più fattivo, delle possibilità e dei doveri umani animava la narrazione.

Pure è significativo anche questo indulgere della scrittrice alle condizioni dei suoi semplici e primitivi protagonisti, il cui amaro smarrimento si impone quasi alla coscienza morale dell'autore, sembrando sommergerla; è significativo poichè proprio qui è evidente il persistere in lei di quel substrato sardo che naturali attitudini

del pensiero ed anni di vita isolana avevano concorso a formare.

Certamente il contenuto etico di *Canne al vento* apparirebbe molto discutibile a chi lo meditasse senza tener presente la permanenza di questo substrato sardo fra gli elementi formativi dell' ispirazione deleddiana, giacchè occorre pur sempre inquadrare la narrazione nella sua cornice storica e geografica.

Troviamo in *Canne al vento* una molteplicità di motivi che risponde al consueto bisogno di intrecciare molti fili alla trama, nella continua ansia di esprimere pienamente almeno in estensione, se non in profondità.

I motivi che informano la vicenda, anche se non intimamente fusi, hanno una caratteristica comune, fatta di pessimismo, di rinuncia, di quel senso appunto di abbandono all'imperscrutabile destino che accomuna, nel vario loro soffrire, Efix a Giacinto, Grixenda a Noemi. Buoni e cattivi, senza distinzione di meriti e di rango, fragili tutti come canne, qualcosa travolge gli uomini: qualcosa di inafferrabile e travolgente, come il vento.

Sul finire del romanzo Donna Ester chiede stanca e sgomenta ad Efix — il servo devoto che all'offerta di tutta una vita piena di abnegazione ha voluto aggiungere il tormento del mendicare ramingo di paese in paese, nella speranza di espiare così la sua colpa: « ma perchè questo — Efix — dimmi tu che hai girato il mondo: è da per tutto così? Perchè la sorte ci stronca così come canne? »

E le è risposto dal rassegnato penitente « sì,

siamo proprio canne — donna Ester mia — Ecco perchè!
Siamo canne, e la sorte è il vento.

— Sì — va bene — ma perchè questa sorte?

— E il vento, perchè? Dio solo lo sa. »

E prima ancora ecco Giacinto ed Efix chiedersi il perchè del loro destino:

« Che posso fare, che posso fare io? Tu credi che siamo noi a fare la sorte? Ricordati di quello che dicevamo laggiù al poderetto: te lo ricordi? E tu, sei stato tu a fare la sorte?

E anche Efix si curvò; e stettero così, vicini, tanto che l'uno sentiva il caldo del fiato dell'altro: stettero quasi tempia contro tempia, come ascoltando una voce di sotterra.

— Vero è! Noi non possiamo fare la sorte — ammise Efix ».

Il tema della fatalità giova ai modi narrativi di G. D., per due diverse vie: prima perchè, aderendo alla mentalità degli esseri, spesso incolti e primitivi, che popolano i suoi migliori romanzi, conferisce loro umanità, li immette in una atmosfera di abbandono, di mistero che anima le varie parti della narrazione e le pone in equilibrio fra loro; in secondo luogo il tema della fatalità concorre a risolvere il problema morale che la scrittrice affaccia in ogni suo lavoro.

Fatalità è qui un rifugiarsi in qualcosa fuori della propria responsabilità di uomini in lotta con le forze sempre presenti del male — chè l'idea del male colpisce in

modo particolare la nostra scrittrice — e sentire il bene ed il male come fatali significa rinunciare alla lotta in cui poi è il frutto della vita morale, renderla come una aspirazione, un bisogno propri della natura umana ma realizzantisi fuori delle sue possibilità.

Il De Michelis vede in questa posizione della Deledda lo stare a mezzo « fra verismo e decantismo, fra l'antico mondo morale e la spregiudicata indifferenza morale dei decadenti »⁽¹⁾.

Ma coi decadenti Grazia ha ben poco a dividere, tanto lontana essa è dalle loro premesse etiche e letterarie, tanto genuina e spontanea è la sua visione morale, tanto immediati ne sono gli sviluppi e le conclusioni, anche se talvolta ingenerano un senso della vita inerte o negativo, spesso lontano da possibilità di riscatto o di conquista morale.

Inoltre G.D. — conscia come è dei doveri e delle responsabilità umane — più che risolvere negativamente il problema, praticamente sfugge il dilemma rifugiandosi nell'idea di un destino imperscrutabile, ed è proprio da ciò che deriva ai suoi lavori letterari una particolare fisionomia morale: il vento del destino piega a suo piacere quegli uomini ma essi sanno che quell'esser piegati è peccato e tuttavia il saperlo non li aiuta a vincerlo, anzi la coscienza — superstite in loro — del male, nega anche l'ultimo riscatto; rinunziano a compiere il male, ma continuano a desiderarlo, e se fanno il bene ciò ac-

(1) EURIALO DE MICHELIS, *G. Deledda e il decadentismo*, Firenze 1938, La Nuova Italia Editrice, pag. 143.

cade sempre quando nel loro animo vuoto esso non conta più, quasi che — stremati delle vicissitudini interiori — essi non conservassero più volontà ed anche nel bene operare soggiacessero ancora alla forza degli eventi.

Così ne *L' Edera* le nozze finali di Paulu e Annesa anziché una vittoria sono in realtà una tregua o una penitenza; così Elias Portolu, nel romanzo omonimo, persiste nella vita religiosa quasi più per forza di inerzia che per intimo fervore o anelito di penitenza, quando la passione per la donna potrebbe finalmente essere nutrita senza peccato e fruttare ad entrambi un bene, anche moralmente, maggiore della rinuncia.

E spesso anche i romanzi migliori cadono, perdono di intensità verso la fine quando si allenta l'atmosfera tesa che accompagnava lo svolgersi del dramma e sembra esaurirsi anche l'interesse della scrittrice che prima era teso alla rappresentazione della passione, del muoversi psicologico e sentimentale dei protagonisti.

Ma — quali che ne siano gli sviluppi e le conclusioni — i problemi posti dalla scrittrice nei suoi romanzi hanno sempre radice in convinzioni etiche ben lontane dallo scetticismo dei decadenti, dal loro raffinato sensualismo, dalla loro indifferenza morale, e veramente più che di convinzioni morali nella D., quali potrebbero far supporre in lei una laboriosa meditata e forse dolorosa conquista del pensiero, da una produzione ad un'altra, una genesi insomma del suo credo morale, una storia più o meno lunga e complessa, veramente occorre ammettere in lei un senso piuttosto intuitivo, innato della vita, senso chiaro anche se non ricco, religioso ed altamente umano.

E questo spiega da un lato l'interesse in lei sempre vivo, virile e fermo per i più alti problemi della moralità, dall'altro lo sforzo sempre insoddisfatto di analizzare psicologicamente il muoversi dei personaggi e renderne l'interiore dialettica.

Grazia è portata sia da naturali attitudini che dalle influenze della precedente letteratura a trasferire nel suo mondo artistico quegli aspetti della realtà che più la colpiscono, a rappresentarne i momenti più drammatici, ma la sua personalità artistica e morale, per quanto chiara e sana e salda, è scarsamente duttile e troppo poco complessa per tale cimento, ecco — ancora una volta — perchè la profondità dell'assunto rimane nella scrittrice un'aspirazione piuttosto che tradursi in quella penetrante analisi psicologica che il tema richiedeva.

La moralità di G. D. nasce con lei, vi confluiscono influenze ambientali, storiche, familiari, la arricchiscono indubbiamente le correnti letterarie ed il pensiero del tempo — non ultimo il romanticismo russo — ma è moralità tanto ferma e austera quanto elementare e con mezzi anche artisticamente elementari potrà esprimersi; è moralità nata senza passare attraverso gravi crisi dialettiche e non potrà indagare in altri queste crisi del pensiero e del sentimento, è moralità ferma, o suscettibile semmai di svolgimenti che non ne mutano sostanzialmente i caratteri, e tale si esprime in arte, senza sbandarsi e senza pervenire a quelle soluzioni decadenti cui giunsero autori a lei contemporanei, più di lei usi al raziocinio filosofico e più di lei soggetti ai pericoli di questo.

Così Grazia senza esserne del tutto conscia non fa

una vera e propria analisi psicologica, nè perviene a risolvere in senso costruttivo o meno gli ardui temi che le sue opere affacciano e di cui tali temi sono l'impalcatura, il pretesto; in realtà un'atmosfera di fatalità si libra sui suoi romanzi, accompagna il dramma, lo lenisce, lo trasforma spesso in lirico trasalimento.

Il tono della narrazione deleddiana è tutto in questa fatalità che dà luogo ad una concatenazione di fatti i quali avvengono fuori e indipendentemente dall'animo dei personaggi, che si limitano a subirli; a tale stato di cose può infatti corrispondere quel tipo di narrazione che è propria dell'autrice: immobile nella situazione psicologica, in moto quanto al succedersi dei fatti visti sempre come accadimenti esterni piuttosto che come azioni dovute ad una volontà consapevole e responsabile.

Fatalità d'amore, di dolore, di peccato: per questa via G. D. afferma il suo mondo morale che rimane osatura non anima del racconto, mentre proprio per la via della fatalità la drammaticità si stempera in un'aura non più di realtà ma di leggenda, avvia il moralismo d'intenzione della scrittrice a quella soluzione elegiaca o lirica che doveva esserne la sola conseguenza, dati gli inadeguati mezzi di cui la scrittrice disponeva per una soluzione pienamente drammatica del problema.

Lo stesso doloroso sentimento della fatalità del destino umano, sia peccato o rimorso o castigo, quel sentimento non calato in rappresentazione, non teso a metterla in opera, ma quasi librato sulla narrazione, traendo da essa tutt'al più un pretesto « a posteriori », era di propria natura destinato a tradursi in modi sempre più schiet-

tamente elegiaci, mentre veniva incontro anche alle varie suggestioni liriche emergenti per altre vie nella opera dedeiddiana.

È il caso de *Il vecchio della montagna*, uno fra i primi suoi libri — e pur bello — ove fra il dramma e l'elegia non v' ha quasi soluzione di continuità poichè tensione drammatica e toni lirici si fondono senza contrasto in un' atmosfera poeticamente felice che pervade tutta l' opera; è il caso anche de *L' incendio nell' oliveto*, di *Canne al vento* che spiegano sul vario e grave incalzare degli avvenimenti un' aura trasognata, immobile che tanto più si avverte quanto più la scrittrice si forza di uscirne, nell'intento ansioso di riuscire drammatica, di attenersi agli aspetti più realistici della vita.

Ma è soprattutto il caso di *Marianna Sirca* che per molti aspetti può considerarsi il frutto delle esperienze vissute sino allora dalla scrittrice, portate, per quanto riguarda la soluzione lirica, al massimo d'intensità.

Ritorna anche qui il consueto tipo di narrazione: l'insieme degli elementi intervenuti anche nelle opere precedenti per dar risalto al dramma, la staticità del racconto in quanto situazione in moto nell'animo dei protagonisti, le frequenti parti informative che spesso scadono ad un tono cronachistico soprattutto là ove vogliono chiarire antefatti, e le parti vivamente poetiche sono poche in effetti: l'incontro di Marianna e Simone al principio del libro, l'attesa di rivedersi, l'ultimo incontro che termina con la morte del bandito innamorato.

Pure, se vi è qui un ritorno delle abituali forme narrative, se vi sono innegabili manchevolezze, tutto è per-

vaso da un afflato decisamente lirico che anima gli episodi più salienti e trascina sul piano lirico anche le parti direi riempitive e sfocate.

Marianna Sirca si imprime nella memoria come un lungo lamento della solita fatalità deleddiana di amore-peccato, di amore doloroso il cui destino è di darsi oltre i divieti e di riscattare col dolore il peccato di non aver rispettato quei divieti. Tutta l'azione è a volta a volta incubo o trasognata attesa di qualche avvenimento fatale; anche l'amore fra i protagonisti è fatale e immediato: «...si guardavano come si conoscessero da anni ed uno sapesse dell'altra fino in fondo all'anima».

Legati da una specie di incantesimo essi vivono fuori della realtà nè sanno sfuggirsi, anche se avvertono chiaramente che fuori del loro sogno ogni cosa reale li allontana dall'amore, finchè anche il senso della realtà si trasforma per loro in un nuovo incubo: inutile resistere all'amore, come inutile combatterlo sacrificandovi: Simone la sua vita libera di bandito, Marianna la sua onestà e purezza.

Così — morto Simone — «...era inutile piangere, inutile gridare, inutile vendicarsi, tutto era inutile».

E, prima ancora, Sebastiano, dopo il delitto, vedendo nella casa di lei agitarsi le ombre di chi assisteva il ferito «...sentì che il suo odio e la sua vendetta erano stati un vano dibattersi contro il volere del destino».

Ancora e più che mai rassegnato fatalismo, evasione sia da una interpretazione costruttiva, gagliarda della vita, come da una recisa negazione della libertà e responsabilità umana.

Ancora una volta il dramma appena enunciato anzichè approfondirsi è subito assunto in una atmosfera surreale, in un angoscioso lamento cui partecipa la natura circostante, non più cornice ma accompagnamento, lenimento dell'azione.

Ecco, in una « dolce sera luminosa » Marianna aggirarsi fuori dalla sua casa, dove giace Simone morente vegliato dalla madre: « ...ella andava, di nuovo pallida, un poco curva, un poco invecchiata, come quella prima volta ch'era venuta alla tanca per rifarsi in salute dopo la morte dello zio. Camminò un bel tratto, fino a un'altura dalla quale si vedeva lo stradone.

I boschi dietro di lei, con le loro grandi ondulazioni verdi davano l'impressione del mare; ai piedi le si stendeva la pianura, ancora verde e azzurra al crepuscolo coi muriccioli, le rocce, le macchie fiorite. I monti svaporavano all'orizzonte, ancora rossi ma coperti da un velo di cenere: la luna spuntava bianca sopra l'Orthobene, e tutto per l'immensità era pace.

Marianna stette lunga ora sull'altura, appoggiata a una pietra. D'un tratto si sentiva calma, lontana dalle cose che l'avevano tanto fatta soffrire: a momenti le svaniva dalla mente anche il ricordo che Simone e la madre erano là nella casa di lei, padroni di tutto. Lei era lontana; aveva lasciato tutto, era spoglia, sospesa nello spazio come la luna ».

Il Momigliano nega un effettivo valore artistico al romanzo, che giudica inferiore alla sobria e chiara compagine morale dell' *Elias Portolu* e de *La madre*.

Innegabilmente questi ultimi sono i lavori più ricchi

di pensiero e moralmente più persuasivi, lavori in cui il tema — profondamente sentito — assorbe tutte le forze della scrittrice e ne impedisce il disperdersi, lavori dall'impostazione sicura, sostenuta vigorosamente sino al suo risolversi: queste considerazioni non debbono però impedirci di tenere in pregio altri valori, diversi da quelli morali, ove emergano nuove doti della scrittrice, doti che è necessario aver presenti per far della sua opera una valutazione non soltanto etica ma critica, e indagarne le possibilità e gli sviluppi, per cogliere insomma un processo di svolgimento in quest'arte che — se ad un primo esame colpisce per i suoi valori morali — desta poi un diverso e più vario interesse.

« Perdura in Marianna Sirca — osserva il Momigliano ⁽¹⁾ — quell'atmosfera isolante e pensosa: ma senza più quel potente problema morale che ne approfondisce il significato; quindi la pagina acquista un'astratta, e anche manierata modulazione di canto, e il paesaggio si stacca dal complesso come una canzone, come un intermezzo lirico che ritorna periodicamente e oziosamente ».

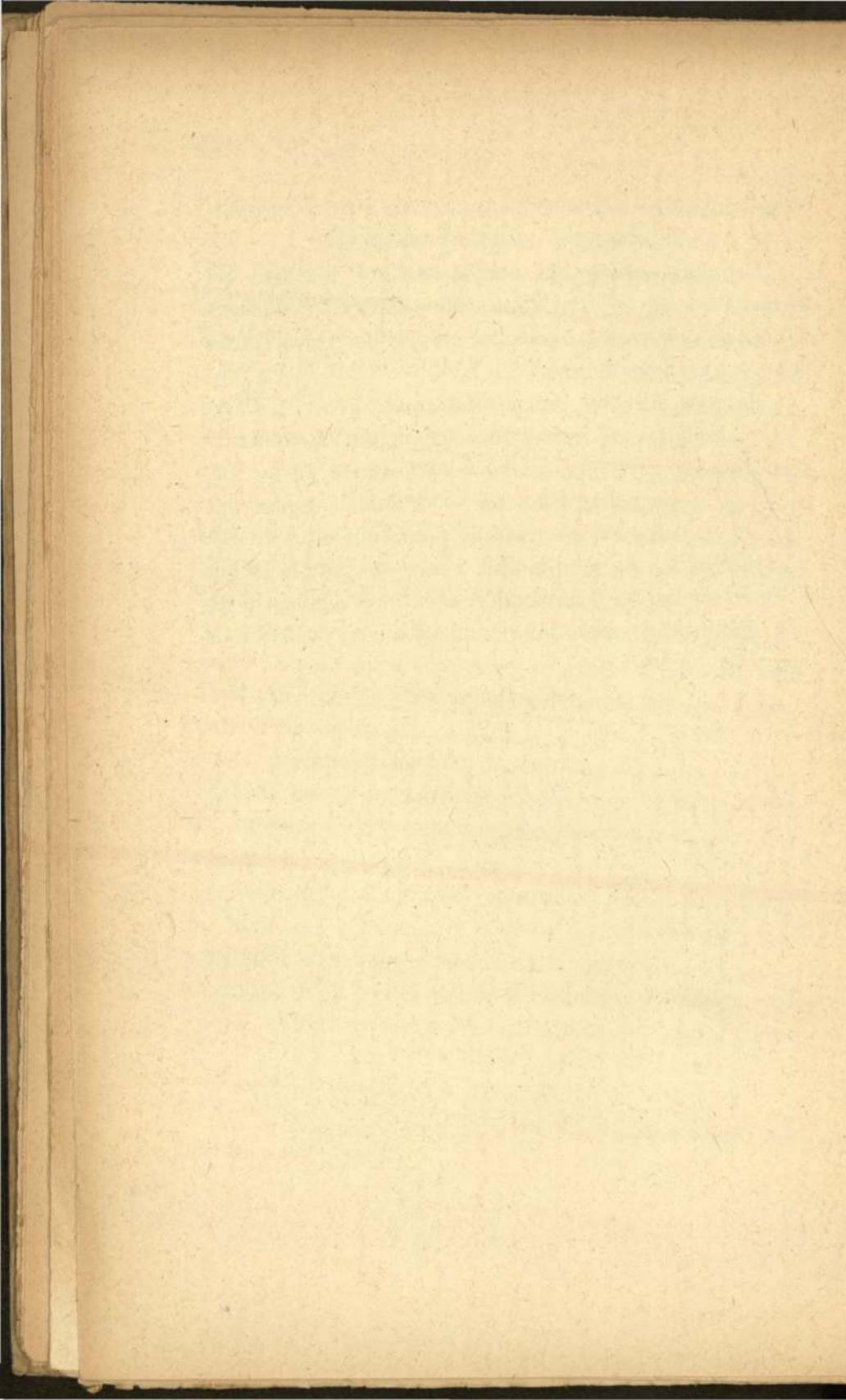
Vero. Il motivo dell'impossibile, tormentoso amore fra Simone e Marianna si disperde in rapsodie lirico-pittoriche, e il paesaggio interviene a sottolineare l'incantata atmosfera in cui si stende il racconto; è indubbio anche lo sforzo di esprimere attraverso una rappresenta-

(1) A. MOMIGLIANO: *Storia delle letterature italiana*, Milano, Ed. Principato 1946, pag. 579.

zione simbolica quei sentimenti che la scrittrice vorrebbe e non può approfondire in quanto sentimenti.

Debolezze queste che non si trovano, o quasi, nell'*Elias Portolu* o ne *La Madre*, dove la ricchezza morale si impone per se stessa, più che colpire per cornici pittoriche o trasalimenti lirici.

Ma, per altre vie, anche *Marianna Sirca* e *L'Edera* e altri lavori ove la moralità del contenuto ha minor rilievo che nei due citati, pervengono tuttavia ad un loro equilibrio e poeticità, che non sono forse neppure nell'intenzione dell'autrice — sempre preoccupata anche essa di approfondire alti temi morali — ma che pure le escono di mano ed hanno il loro valore e la loro ragione di essere: significativo approdo lirico di chi muoveva invece da intenti drammatici.



CAPITOLO TERZO

Il problema del male.

Carattere del regionalismo deleddiano.

Il tono lirico di tanta parte della produzione deleddiana, i caratteri di questo lirismo nella loro genesi e nelle loro conseguenze, saranno più avanti oggetto precipuo di questo studio; sembra opportuno intanto ritornare un poco ai temi della ispirazione deleddiana, e poichè si è visto che l'interesse della scrittrice si impernia intorno al problema del male e della sua fatalità, gioverà considerare quale sia la posizione della Deledda di fronte a questa formidabile realtà che è il male.

Le vicende dei romanzi deleddiani si raccolgono attorno ad un delitto, o, comunque, ad un peccato contro Dio o gli uomini.

G. Deledda scruta il protagonista allorchè lo attaglia la tentazione, ce lo ritrae nell'atto in cui si abbandona al male, quindi lo accompagna nella interiore catarsi che sempre segue la colpa: una illuminazione progressiva della propria responsabilità che approda nel bisogno imperioso di redimersi spiando.

L'etica di G. D. è tutta nativa, radicata in un senso della vita che ignora la storia del costume contemporaneo e passeggero, così da sembrare a volte fuori del tempo, morale cresciuta da sè, nel silenzio e senza la freddezza sorda della norma, della legge.

Grazia non asseconda mai sensualmente il peccatore, e mai lo respinge come indegno di pietà e di riscatto.

L'originalità, la portata etica dei suoi romanzi è forse in questo atteggiamento davanti al male: atteggiamento che è obbiettivo senza essere rigidamente cattedratico e moraleggiante, umano, senza che l'interesse della scrittrice si converta mai in una giustificazione pietosa o accomodante.

Non compromessi, nè condanne che pongano inesorabilmente il peccatore in bando dalla società umana, ma neppure una pietà che tutto giustifichi o perdoni.

Forse la fatalità che la scrittrice sente incombere sugli uomini potrebbe apparirci come una giustificazione del traviamiento; una rinunzia più o meno esplicita al problema morale. Ma già si è osservato come la Deledda conservi tuttavia ai suoi protagonisti il senso della responsabilità, l'aspirazione di fuggire il male, che poi, quando è compiuto, dà luogo ad un bisogno irresistibile di spiare: intimo travaglio mediante il quale il peccato-

re paga il suo tributo di dolore alla legge morale che sente di avere violata.

Si incontrano nei romanzi, e più ancora nelle novelle della Deledda, figure che, col fallire delle loro utopie rinnovatrici miranti ad abolire l'errore ed il dolore, esprimono indirettamente la visione equilibrata e pratica che la Deledda ebbe dalla vita umana.

Essa studia la realtà, la ama ad onta di tutto, quale è: anche con tutto il suo male, le sue miserie, le sue ingiustizie.

Ne *Il Dio dei viventi* essa dice espressamente: « non c'è uomo senza peccato ».

Non voler conoscere il male, eliminarlo, è chiudersi fuori dell'umanità: nessuno che voglia vivere pienamente può star fuori dell'umanità fatta così: di bene e di male; anzi — e qui il pensiero della scrittrice ha una sua indiscutibile ardita originalità — il male è la porta per la quale si deve passare se si voglia entrare nel cuore dell'umanità: non si può escludere il male dalla vita, credere di poter trascorrere tutta una vita senza esserne presi: vincerlo sì, questo si deve, calpestarlo.

Il male combattuto, sofferto, sarà garanzia feconda di una superiore consapevolezza morale, di una interiore illuminazione che l'anima acquista, con tutte le conseguenze della espiazione e della redenzione, sino a che l'errore diviene la testimonianza stessa della verità, del bene, la sua vittoria.

In una lettera al De Laigue — Console Generale della Francia a Trieste — parlandogli del suo carattere « cosciente, forte, superiore a tutte le debolezze e i pre-

giudizi della vita.... » Grazia osserva anche: « per me non esiste il peccato, esiste il peccatore, degno di pietà perchè nato col suo destino sulle spalle. La mia pietà non mi impedisce però di essere pessimista: e da questo miscuglio di sentimenti io credo nascano i personaggi poco allegri dei miei racconti..... »

Pure l'accusa di pessimismo mossa a G. D., e che essa stessa par qui riconoscere, si giustifica e si risolve col superamento che essa ne fa quando ripetutamente ci mostra che il peccato, la passione, l'errore non soltanto sono l'inevitabile crisma di un'umanità piena e ardente, ma sono anche la via per cui questa umanità si affina, si fa più viva e consapevole.

G. Deledda guarda con religiosità il problema del bene e del male che l'affascina, abbraccia con umanità profonda tutti gli errori e le debolezze degli uomini, odiando semmai soltanto quella malvagità che si maschera della faccia del bene.

Essa sa che anche tra il bene e il male vi è una coesistenza intima e profonda, più profonda e più intima di quanto non sospetti la morale corrente; se che a chi ha fatto il male è dato fare il bene, come non forse a tutti, e poichè l'errore e la verità, gli impulsi buoni e cattivi limpidamente si manifestano nella coscienza e nel costume degli uomini meno evoluti, senza le sovrastrutture e le ipocrisie che la civiltà più raffinata eleva a norma della vita, del pensiero, della giustizia stessa, così dunque Grazia istintivamente è portata ad attingere alla primitiva Sardegna i temi della sua arte.

Essa conosce bene questo ambiente: il costume,

le figure, la psicologia dell'isola sono intimamente note al suo spirito, sì che leggendo lucidamente in queste essa può scorgervi i fattori onde si estrinseca quella fatale necessità che sta alla base del suo credo morale; può stabilire, più facilmente che se lo cercasse altrove, l'intimo rapporto tra causa ed effetto, fra le tentazioni e i doveri, fra i bisogni che il clima isolano poteva suscitare e le possibilità che offriva a soddisfarli.

Il mondo sardo era insomma alla radice della sua ispirazione, offriva col suo costume, il paesaggio, i suoi uomini ardenti forti pensosi la materia della quale plasmare artisticamente una chiara visione morale.

A questo ambiente la Deledda attinse dapprima con qualche abbondanza romantica, in un alone spesse volte sinistro, lampeggiante, ma via via riuscì a toccare sempre più da vicino il nodo psicologico, quel delicato segreto che si cela guardingo in ogni anima, di ogni tempo e di ogni luogo, così che la sostanza del suo pensiero, l'anima dei suoi racconti hanno soltanto una veste regionale, che ne determina e precisa il contenuto umano ideale, universale, esprimendo essa, attraverso le vicende di paese, le più elementari passioni umane.

Edoardo Fenu, in un articolo pubblicato da « Vita e pensiero » (1) osserva:

«..... le vicende deleddiane hanno bisogno di essere inquadrare in una atmosfera *sui generis*, in quella par-

(1) E. FENU: *Grazia Deledda* in « Vita e Pensiero », Milano, Ottobre 1936.

ticolare situazione psicologica, storica ed etnografica che la Deledda non ha inteso condurre a nessun particolare significato, ma l'ha espressa così, *sicut et in quantum* è la vita stessa di una terra e di un popolo ».

Regionalismo, dunque, secondo il Fenu? Soltanto regionalismo, colore locale?

L'osservazione ci sembra giusta soltanto in parte.

Infatti siamo portati ad ammettere — col Fenu — che le vicende dei romanzi deleddiani si svolgano in una atmosfera *sui generis*, e che proprio a questo clima singolare si affidi la poeticità di molti romanzi della nostra; non ci sembra tuttavia che la scrittrice abbia espresso quel mondo isolano così, *sicut et in quantum*, senza prefiggersi al di là di questo alcun particolare significato, che abbia insomma voluto darci soltanto il ritratto, più o meno artisticamente trasfigurato, di una regione o di una civiltà: in realtà emerge dalla sua opera una verità che è universale, anche se si esprime e si determina attraverso la vita e il costume di una regione.

Non la Sardegna, ma il mondo interessa Grazia, non i sardi ma tutti gli uomini indistintamente; l'ambiente isolano sarà sfondo e materia per esprimere alcuni dei drammi che travagliano l'umanità, mentre una realtà vasta universale trapelerà sempre dalle vicende di paese in cui, con particolari accenti e determinazioni, si esprimerà quel travaglio umano cui il tempo e il luogo, le diverse leggi, i vari costumi daranno vari atteggiamenti e caratteri ma senza mai cambiarne il valore etico universale.

Questa la portata etica del regionalismo deleddiano,

se regionalismo ancora può chiamarsi, quando si sia convenuto che nelle mani della scrittrice questo non fu il fine ma il mezzo col quale dar vita ad una sua etica che superava limiti di tempo e di spazio, che volle essere e fu universale, anche se non si approfondì in quella penetrante dialettica psicologica cui la scrittrice ambiva portarla.

* * *

Le considerazioni fatte sin qui intorno alla sostanziale universalità e all'apparente regionalismo dei racconti deleddiani ci permettono ora di esaminarne alcuni aspetti: vedere fin dove arrivi l'ambiente coi suoi innegabili influssi, dove sia invece soltanto l'uomo con istinti, ambizioni, impulsi cui l'ambiente conferirà soltanto un particolare nome o aspetto, ma che sono al di sopra dell'ambiente stesso, vincolo di miserie e di passioni che unisce gli uomini tutti.

La libertà come la schiavitù, il servaggio sia politico che sociale o morale, la ricchezza come la povertà, l'ignoranza come la civiltà anche più raffinata, altre innumerevoli condizioni di vita individuale o collettiva possono, per varie vie, divenire i fattori, le cause immediate o remote determinanti quegli atti che costituiscono la vita morale.

Per i sardi saranno le miserie, le vessazioni, i soprusi che da secoli gravano su loro, la natura ingrata, aspra della loro terra, la superstizione, il pregiudizio, mentre per altri popoli potranno essere circostanze si-

mili come contrarie; ma non si creda che soltanto il sardo perchè povero, lontano dalla civiltà progredita del continente, chiuso nell'ambito di sorpassate caste sociali, commetta questi o quegli errori, sia combattuto da passioni impetuose o vi soccomba.

Per queste o per altre vie, eccitato da questi o da altri stimoli, ogni popolo vive una simile battaglia morale e vi soccombe e ne soffre anche se diverse — date le diverse circostanze — sono le sue manifestazioni.

Questa mi sembra la convinzione morale di G. D.

Da questo angolo visuale essa vide e studiò le condizioni ambientali in cui si svolgeva la vita sarda e le considerò come cause dirette che agivano sull'animo del suo popolo determinandovi questa o quella reazione, cause che — non si dimentichi — erano sempre il fattore locale accidentale di una legge di vita che pone ovunque, per varie vie, il suo crisma di lotta e di dolore.

Questo — ripeto — toglie G. Deledda dal numero dei descrittori d'ambiente e la pone — anche da un punto di vista etico — tra quanti agitarono più vasti problemi umani.

* * *

Dopo il soggiorno sul continente Grazia palesa nelle sue lettere l'impressione che la sua gente sia ancor più triste e desolata, ma in questa desolazione stessa ella trova una strana espressione di grandezza, la grandezza austera, la forza difficile e dura di chi conosce e riconosce in

silenzio la vastità della propria miseria. Ed osserva anche: « mi è parso sempre che gli abitanti dei paeselli sardi, sebbene segregati dal mondo, ignoranti e rassegnati, abbiano la coscienza del loro stato e la percezione della vita lontana ».

Così anche i personaggi dei romanzi deleddiani — pastori, servi, paesani, banditi — vivono interamente i loro problemi con dignità di uomini indipendenti e in sé completi, uomini spiritualmente liberi, uomini in tutta la vastità del termine, i quali potranno essere dei primitivi nel senso che in loro l'intelligenza è in accordo con gli istinti e che intelligenza e istinti fusi insieme cooperano ad un naturale principio di conservazione, ma le loro passioni sono le primordiali passioni umane: amore, sete di libertà e di giustizia, interesse, calcolo, orgoglio, odio, furberia, menzogna, e tutti questi sentimenti ed istinti sono nutriti con una intensità che rasenta la sofferenza, il parossismo, sinché — per non potere più essere contenuti — sfociano spesso nel male, nel delitto.

Così G. Deledda si spiega anche la vita dei fuori legge che popolano le squallide montagne dell'isola, così interpreta la chiusa passione d'amore che agita le figure dei suoi romanzi e ne porta tante al traviamiento, al delitto.

Con la stessa comprensione segue e interpreta l'insoddisfazione, l'errore di quelli che superstizioni, pregiudizi, ignoranza, ambizione di famigliari hanno legati alla vita sacerdotale cui non erano chiamati da vocazione.

Ogni protagonista ha il suo dramma, la sua pena individuale e universale al tempo stesso, e spesso la scrit-

trice ne vede le cause contingenti, dirette, nelle condizioni ambientali.

Nelle liriche giovanili, e più precisamente in *Paesaggi sardi*, aspirando a rendere il suo senso della terra sarda, Grazia canta le brune nude roccie, le finge animate dalle memorie di antiche civiltà, poi al discendere delle brume serali vi vede

« passar dei cavalieri
strani; han negli occhi cupi sogni; vanno
a l'ignoto e a la morte galoppando
incontro: sono i cavalieri erranti
della sarda vendetta »

Sono i banditi.

La Deledda sente questa piaga della sua terra come l'antica cavalleria isolana sopravvissuta: il bandito è l'esponente della *strana barbarie* antica, ma dall'altro lato è anche l'effetto, il prodotto dell'abbandono in cui la civiltà ha lasciato la Sardegna e il suo popolo.

Sono eroi questi banditi, ma eroi del male.

Nel romanzo *Cenere* la vedova di Fonni interpreta il pensiero della Deledda, quando spiega ad Oli il destino di suo marito, il bandito di cui ella serba il gabbano appeso al chiodo sul muro della cucina:

« ... erano tutti uomini abili, svelti, pronti a tutto e specialmente alla morte. Tu credi che i banditi siano gente cattiva? Tu ti sbagli, sorella cara: essi sono uomini che hanno bisogno di spiegare la loro abilità, null'altro. Mio marito soleva dire: anticamente gli uomini andavano alla guerra, adesso non si fanno più guerre, ma gli uomini hanno ancora bisogno di combattere, e

commettono le grassazioni, le rapine, le bardanas, non per fare il male, ma per spiegare in qualche modo la loro forza e la loro abilità. »

Un'altra interpretazione del banditismo isolano la troviamo nel romanzo *Nel deserto*.

Quando Lia, dopo il matrimonio, torna un'estate in Sardegna, scrive al marito: « capisco adesso come certi individui intelligenti, bisognosi di attività, costretti all'ozio dalla mancanza di iniziativa, dall'ambiente, dalle circostanze della vita, compiano il male: è la loro energia rientrata, repressa, che scoppia come un ascesso maligno ».

Il bandito è soprattutto un individualista che non sottostà all'altrui legge, perchè la legge se la fa lui stesso; egli è infine, uno che vuol farsi giustizia da sè mentre spesso nutre soltanto — e non se ne avvede — sete di vendetta che si ammantano ai suoi stessi occhi della veste della giustizia.

Egli non commette mai il male per amore del male, per ciò G. Deledda gli tributa la sua simpatia.

La giustificazione lirica di questo aspetto del banditismo è contenuta in *Marianna Sirca*. — Simone Sole è un bandito in cui l'odio della miseria è meno grande della sete di giustizia: egli rispetta in sè stesso un onore che vuole salvaguardare più eroicamente di quanto molti altri uomini non rispettino le leggi morali e civili.

Così quella del fuori legge è una specie di passione senza oggetto, una forza dispersa, un eroismo inutile di chi pure sa imporsi e seguire il suo codice morale.

Sia del banditismo vero e proprio, sia del delitto,

non sono capaci — secondo il pensiero della Deledda — che le creature nobili — le più nobili e le più intelligenti. Anzi la capacità del male di questi fuorviati sembra in ragione diretta di quella stessa possibilità di bene che resta in loro inutilizzata o dispersa.

Ogni attitudine ad operare bene e virilmente, ogni capacità di amare fortemente hanno la faccia contraria nella capacità del male e dell'odio. L'ambiente e le circostanze avranno gran parte nell'inclinare l'individuo verso l'una o l'altra via, ferma restando sempre in ciascuno la coscienza che approva o condanna.

Sono — ancora una volta — proprio le creature più capaci del male che possono divenire le figure moralmente più purificate in sè stesse dalla rivelazione interiore del male commesso, quindi le figure moralmente più significative.

L'ammirazione della scrittrice per l'epopea della sua terra — in cui la capacità del male si fonde sempre, alle origini, con la forza del carattere, col coraggio e con l'assolutezza del sentire — risalta specialmente in *Columbi e Sparvieri*.

Innassiu Arras e Remundu Corbu, i due selvaggi irriducibili rivali, si ravvedono finalmente dal male. Del racconto di Innassiu che voleva uccidere il suo nemico, ma sentì a un tratto di non poterlo fare, Jorgeddu dice: « ricorderò la storia del vecchio finchè rivedrò la terra rifiorire dopo l'inverno grigio e ogni volta che vedrò un uomo tendere verso la sua vera resurrezione che non è dopo la morte ma in questa vita stessa ed è il bene dopo il male, l'amore dopo l'odio. »

Se alla Deledda fosse stato chiesto quali fra i personaggi del Manzoni essa preferiva, non dubito che la sua scelta sarebbe caduta su Padre Cristoforo o l'Innominato, i due che, dopo una profonda crisi rivelatrice, trasferirono tutto lo slancio e la gagliardia di un passato colpevole e dissipato solamente nel bene operare.

Si è parlato dei banditi deleddiani, altri protagonisti racchiudono, nelle loro chiuse eppure veementi passioni, non soltanto dei problemi sociali ma una ben viva e ardente umanità.

Si pensi — per esempio — alle figure femminili dei romanzi deleddiani, cui è stato rimproverato di essere tipicamente sarde, di non elevarsi mai in un superiore piano ideale.

A questo proposito conviene rilevare che la Deledda non voleva darci il tipo ideale della donna, non intendeva sublimarla: mai essa intese darci se non la realtà, qualunque aspetto della vita cadesse sotto la sua osservazione che, senza essere indifferente o cinica, non era certo quella di una sognatrice o moralista, ma era piuttosto l'interessamento di chi amava la realtà in sé stessa e non la temeva neppure nelle sue manifestazioni più crude, nè quindi intendeva rivestirla di toni ideali o in alcun modo sublimarla.

Non si può dunque consentire col Bruno quando dice: (1) « più che tormento spirituale, la Deledda vede

(1) FRANCESCO BRUNO, *Narratori tradizionali*, Salerno, Di Giacomo, 1932.

nella donna dei problemi sociali che urgono e si impongono in tutta la loro nuda verità. Da ciò la poca universalità dei casi passionali che si vedono agitati nei romanzi della D., che quasi sempre concepisce travagli femminili, che non trascendono i limiti di una contenuta sensualità».

Già si è detto: non si ricerchi mai, se non a rischio di una falsa interpretazione di tutta l'etica deleddiana, l'idealizzazione di questo o quell'aspetto della vita.

Certamente la donna deleddiana è vista nel suo ambiente sociale, soggetta alle leggi famigliari e si può sposare senza amore per imposizioni appunto famigliari, ma essa sa sempre che cosa sia l'amore. Questo anzi costituisce proprio l'unica ricchezza cui un fermo istinto le dice di avere diritto e cui non rinuncia mai.

L'amore è l'unica sua realtà bella che tanto più intensamente si afferma quanto più la sua vita è spoglia di altri conforti, altrè gioie, sicchè nella sua passione amorosa la protagonista deleddiana è spiccatamente donna.

Essa non indaga cosa sia l'amore ma di questo la fa avvertita un femminile istinto, il bisogno comune ad ogni donna di amare e di essere amata. Che poi questa originaria passione d'amore sia contenuta in una cornice d'ambiente, che sia originata da tradizioni, da austerità di costumi i quali possono se non inibirle come vorrebbero, per lo meno comprimerla sino a soffocarla e, spesso, a fuorviarla, questo credo possa ammettersi senza che ne sia compromessa la umana universale sostanza.

Spesso quegli impedimenti, quei timori, quegli stessi castighi e tormenti cui si accompagna l'amore delle don-

ne deleddiane hanno soltanto apparentemente sapore regionale, sono in realtà fenomeni di vita propri della sensibilità, degli istinti, della natura di ogni donna, di ovunque e di sempre.

Non avremo qui — semmai — complicazioni spirituali e tanto meno intellettuali, ma fenomeni di vita che appaiono semplici mentre spesso sono complessi quanto i complicati intellettualismi di cui si ammantano ora tanti atteggiamenti dell'anima umana.

La tormentosa irresolutezza di Columba in *Colombi e Sparvieri*, il tardo amore di Noemi che combatte con la sua irriducibile fierezza in *Canne al vento*, le vicissitudini sentimentali di Giovanna di *Naufraghi in porto*, per non dire che di alcuni romanzi, sono fenomeni che si spiegano alla luce di ogni legge naturale umana, fenomeni che sembrano, ma sembrano soltanto, essere i prodotti del rigore, dell'ignoranza, della superstizione che li circonda; perchè a ben guardare quei temperamenti, quelle attitudini, altre manifestazioni non potevano umanamente dare che quelle dateci appunto da Columba, da Noemi, da Giovanna e così via.

Giova ricordare che le donne deleddiane sono sempre meno adulte degli uomini, perchè fissate in una passione, la vivono tutta sì, fin dal primo momento, ma senza possibilità d'evoluzione, e la loro umanità si scopre proprio in queste passioni; lineari e pur profonde.

In tal modo umanità e regionalismo collaborano ad un fine solo; e le figure e le azioni, le passioni, quanto più la scrittrice riesce a contenerle in termini elementari senza i non sempre felici tentativi di approfondimento,

tanto più pianamente e poeticamente si inquadrano nel pittoresco d'ambiente e da questo hanno risalto, senza che ne sia sminuita la loro portata etica, senza che sia condotta ad esprimere soltanto il costume, la civiltà, il pensiero di una popolazione.

Ricorderò a questo proposito una significativa osservazione del Bessi (1).

Egli dice che il sentimento della Deledda « ha la sua base nello studio della passionalità ereditaria di una razza che riassume effettivamente i caratteri indistruttibili dell'uomo, anzichè nella critica delle condizioni sociali di un popolo più degli altri disgraziato per avarizia di patria e per crudeltà di governo. »

La forza e l'assolutezza con cui quegli indistruttibili caratteri umani si manifestano nel popolo sardo spiegano la simpatia e l'interesse dell'autrice per quel popolo, simpatia e interesse che non ne offuscarono mai l'obiettività, sì che essa non ne giustificò le colpe e il traviamiento nonostante vi avessero gran parte la miseria e l'abbandono in cui la civiltà lasciava i sardi, nè secondò quegli abbandoni dolorosi alla passione, al peccato, ma li comprese e li espresse alla luce della sua virile coscienza, della sua naturale intelligenza della vita.

(1) PIRRO BESSI: *Grazia Deledda* in « Nuova Antologia », Roma, 16 Dicembre 1907.

CAPITOLO QUARTO

Progredire di forme e di pensiero.

Il romanzo psicologico.

Si è cercato, nelle pagine precedenti, di comprendere e interpretare la personalità morale della Deledda, per vederne poi i riflessi nel piano dell'arte e studiarli nella loro giusta luce.

Infatti, se nell'opera d'arte rileviamo una posizione gnoseologica e morale, dobbiamo sempre cercare di giustificarne l'origine nello spirito dell'artista, giacchè l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che ordina le idee, le immagini, i sentimenti in una forma armoniosa, in un unico sentire: comprendere l'origine di queste idee sarà già molto nei riguardi dell'ulteriore indagine.

Il motivo intimo di G. D. non è certamente dato da

una conquista evolutiva del pensiero, ma da un senso che chiamerei « irrazionale » della vita, per cui essa è intima poetessa alle origini e da questo suo sentire che investe gli uomini e le cose le viene la necessità di rappresentare e di esprimere.

Si potrebbe ricordare a questo proposito che, per valutare col suo giusto metro l'opera deleddiana, bisogna partire non dal filosofo, ma dal poeta: e non solo esteticamente ma anche storicamente, nel senso temporale della parola; ci sia concesso ricordare a tale riguardo che Grazia senti nei novelli passi della sua vita d'artista la necessità di fissare nel verso le prime impressioni della sua anima.

Tutto il lavoro ulteriore non fu che un processo di conseguenza: la lettura di Byron, Hugo, Dumas, Manzoni, Goldoni e dei contemporanei Fogazzaro, Verga, D'Annunzio e dei russi Gogol, Tolstoj, Gorki e infine Dostojewski, tutte insomma le correnti interioristiche nordiche, avranno certamente contribuito allo svolgersi e chiarirsi della personalità deleddiana ma tutto questo rimane un precedente di cultura che non nega un sentire innato, un senso intuitivo della vita, lontano da ogni sistematica ricerca di verità.

Quanti, con maggiore o minore intuito e passione si sono dedicati allo studio di G. D., sono stati concordi sempre almeno in questo: che il fulcro della personalità deleddiana è proprio in questa intelligenza della vita, intuitiva, personale, e tanto salda da mantenersi e riconoscersi sostanzialmente intatta durante tutta la vita di lei e attraverso il succedersi di tutti i suoi lavori; l'ori-

ginalità di questo sentire non venne meno nè si attenuò nel fervere di diverse correnti di pensiero e nell'alternò prevalere delle varie tendenze letterarie del suo tempo.

Anzi è forse qui, in questa tenacia del suo nucleo poetico d'ispirazione, che ha origine l'aspetto della sua arte maggiormente rimproveratole dai critici: l'uniformità, la monotonia e del pensiero e delle ispirazioni, per cui si è temuto che questo mondo deleddiano — intenso sì, ma limitato sia negli ambienti che nelle vicende e nella morale interpretazione che ne è data — finisse per cagionare un male insidioso: la noia.

Ma proprio questa uniformità, e l'insistenza dei temi morali che sono il fulcro di ogni romanzo della nostra, se da un lato colpiscono — e non sempre favorevolmente — fra tanta varietà, direi quasi duttilità della letteratura contemporanea, dall'altro lato si impongono come la manifestazione innegabile di una personalità morale che altri non aveva; del sentire tenace austero di chi voleva esprimere una propria visione e la sentiva dentro di sè tanto limpida e gagliarda che non poteva a meno di secondarla, e cercava di attuarla artisticamente.

E Grazia par proprio avere raccolto e ordinato tutto il suo spirito, tutti i suoi mezzi nello sforzo tenace di rendere il suo mondo interiore con profondità sempre maggiore, evitando più o meno consapevolmente quanti elementi, esterni alla sua ispirazione, avrebbero potuto disperderne e attenuarne l'originalità, l'interesse.

Così doveva necessariamente risaltare, in tanto sfarfallio della letteratura circostante, il comporre sobrio di Grazia che, oltre a meravigliare in una donna, la diffe-

renza da quasi tutta la letteratura femminile e anche non femminile di quel tempo.

Stava — insomma — alla base della sua ispirazione un carattere nativo, che « dettava dentro »; fonte alacre e genuina, quale forse non avrebbe potuto essere o conservarsi se fosse stato come per tanti autori dell'epoca frutto di una volontà, conquista di un raziocinio, di riflessione o, comunque, meno spontaneo e schietto.

Le osservazioni fatte sin qui circa la genesi e il carattere della visione interiore di G. Deledda ci conducono ad un'altra riflessione: a stabilire quasi un parallelo e al tempo stesso una differenza fra il ripetersi, l'uniformità dei suoi temi di ispirazione — testè giustificati dalla costanza del sentire — e dall'altro lato lo svolgersi progressivo del suo stile da forme quasi improvvisate verso altre più scelte e letterarie.

Si rileva infatti da un punto di vista contenutistico o morale, uguaglianza, immobilità di temi e di svolgimenti, mentre nel piano propriamente estetico o formale è agevole scoprire un succedersi di forme via via più opportune e aderenti all'immagine, un progresso verso uno stile più consapevole e scaltrito, un linguaggio sempre più controllato e fluido e un tono che gradualmente si affina e che conferisce agli ultimi lavori della Deledda un carattere profondamente diverso — almeno dal punto di vista della forma — da quello delle sue opere precedenti.

Così dunque, mentre si forbiva il suo stile, G. Deledda sarebbe rimasta immobilmente attaccata ad una visione statica della vita, non si potrebbe insomma ri-

cercare nel suo spirito un approfondirsi e svolgersi che giustificasse la perseverante fatica letteraria degli anni maturi.

È questo il dubbio cui sono pervenuti quanti hanno considerato i primi lavori di lei come l'espressione ultima della sua personalità di artista, punto di arrivo, non suscettibile di sviluppi contenutistici, oltre che estetici; è il dubbio di coloro che con l' *Elias Portolu* o al più con l' *Edera*, *Colombi* e *Sparvieri* e *Canne al vento* — che arriva al 1913 — ritengono si possa considerare compiuto il ciclo poetico della Deledda.

I suoi primi romanzi sarebbero insomma l'espressione definitiva del suo mondo artistico e la posteriore attività come una ripetizione, un rimaneggiamento virtuoso, a freddo, dell'iniziale tema lirico-morale.

Ma al tempo di *Elias Portolu*, de *L' Edera* e di *Colombi e sparvieri* il ciclo creativo della nostra era invece lontano ancora dal concludersi e doveva attraversare una fase operosa e oltremodo significativa in cui la visione morale della scrittrice si allarga e si chiarisce.

A questo punto dell'indagine gioverà richiamarci ancora alla ricca spiritualità di Grazia che, per quanto nativa e costante e austera, come si è venuto considerando, doveva pur sempre approfondirsi, se non addirittura svolgersi da una concezione ad un'altra, il che, in un certo senso, è avvenuto un poco anche per lei.

Grazia era per temperamento negata all'introspezione e ribelle agli ammonimenti e ai richiami della letteratura e della critica circostante: tuttavia, se la interiorità del suo spirito non poteva arricchirsi per volontaria si-

stematica ricerca del suo pensiero, e se anche attraverso l'influsso delle correnti filosofiche e letterarie del tempo, cui rimaneva lontana, difficilmente avrebbe potuto accrescere e tanto meno trasformare il suo mondo poetico, non si può dimenticare che la vita, da sola, potè naturalmente e spesso dolorosamente scavare nel di lei animo una consapevolezza via via più profonda e chiara, potè esserle maestra mediante esperienze ed esempi che dovevano necessariamente ripercuotersi sul suo spirito e accrescerne e svilupparne la sensibilità.

Lo stesso amore della Deledda per la realtà in ogni suo aspetto doveva dare i suoi frutti, accompagnato com'era da una sensibilità viva sebbene non morbosa, sensibilità desta alacre che coglieva dall'osservazione attenta della realtà un continuo e sempre rinnovantesi insegnamento.

Grazia vive e vede vivere attorno a sè. E il suo spirito si matura, per un processo niente affatto cerebrale ma umano, pianamente, senza crisi profonde. E la sua convinzione morale si apre alla comprensione di ogni problema, si fa più vasta e acuta, si approfondisce e matura, come è manifesto nelle significative composizioni del periodo centrale della sua carriera d'artista.

Il romanticismo che affiorava nei lavori della giovinezza è superato. Grazia approda alla realtà: conclusione cui doveva necessariamente arrivare e che è piena di aderenza alla vita.

Sul sogno, l'imporsi della realtà; sugli amori, la necessità di accordarli con la morale; sul delitto l'espia-

zione e — centro di tutto — la rivelazione interiore, la coscienza che illumina il bene ed il male.

Certamente, substrato dell'etica deleddiana, e connesso con quello del male, c'è il problema della fatalità: come se il male fosse innato, congenito alla vita, più forte d'ogni umana volontà e d'ogni buona disposizione.

Caratterizza infatti i primi, anche buoni romanzi, proprio questo senso di fatalità che aduggia uomini e cose, sentimenti e pensieri, fatalità che dilaga non soltanto sulla vicenda ma anche sulla stessa interpretazione morale che la scrittrice vuol darcene: elemento statico, consistente in un senso di abbandono ad una forza esterna che trascende le creature. Questa fatalità — come già si disse riguardo le fonti dell'ispirazione deleddiana — prende quasi la mano alla scrittrice, che pare ne sia sovrappaffatta.

I perchè, i molti interrogativi che i personaggi della Deledda affacciano sulla loro sorte sembrano sfuggire dalla bocca di lei, che ancora non sente la necessità di risolvere l'assillante problema, come invece vorrà fare più tardi.

Si ricordi, per esempio, *La via del male*.

Ivi Pietro Benu uccide per amore e soffre ma più per l'amore stesso che per il rimorso.

La Deledda non è giunta ancora alla fase più costruttiva della sua parabola morale: quella dell'espiazione, fulcro di significativi romanzi del periodo successivo. — Ecco infatti le riflessioni di Pietro dopo il delitto: « Non c'è stato uomo più sfortunato di me. Io ero

nato onesto e son diventato ladro. Io non ero nato per uccidere ed ho ucciso. »

Ed ecco, ne *L'Edera*, Annessa dopo aver tolta la vita al vecchio infermo che, in odio all' uomo da lei amato, non aveva dato i denari di cui questi aveva bisogno: « io ho fatto del male a me stessa, è vero, ma l'ho fatto per fare del bene agli altri.... La stessa sorte che mi portò in questo paese maledetto mi costrinse a diventare quello che sono diventata. L'ho voluto io forse? No, no, ... io ho fatto strazio di me perchè così ha voluto la sorte. Io avrei voluto essere una donna come tutte le altre: avere un padre, una madre, vivere onestamente. Perchè Dio, se è vero che c'è, ha voluto altrimenti? »

L'accordo tra fatalità e morale che la Deledda vorrebbe esprimere non si traduce persuasivamente nel piano artistico, e non vi si esprime nitidamente proprio perchè, in linea di massima, questo accordo fra sorte e moralità la scrittrice non lo possiede interamente in sè stessa.

Lo svolgerà più tardi, quando cercherà di soccorervi con altri elementi e con una penetrazione psicologica più profonda.

Questa maggiore penetrazione psicologica che risolve l'iniziale fatalità verso un finalismo, sia pure immanente, del bene e del male e che manca ne *L'Edera*, in *Colombi e Sparvieri* in *Canne al vento* — per ricordare sempre solo le più rappresentative fra le opere della nostra — già si accenna ne *L'incendio nell'oliveto*, per quanto vi resti sommersa dalla macchinosa e incerta im-

postazione del racconto che, volendo riuscire complesso, finisce per mancare di chiarezza.

Nella famiglia della vecchia Agostina Marini il ricordo dei parenti dissipatori grava sui nipoti. E uno di costoro, zio Janniccu, figlio di Agostina, non dissipatore ma ozioso e disutile, è ancora vivo: ed è perenne ammonimento ed incitamento ad Agostina per continuare nella sua dura opera di capo di casa e di castigatrice di chi non rispetta la rigida legge della famiglia e il suo interesse.

Riferendosi a Janniccu, Agostina Marini dice: «se Dio permette che uno cada, è per insegnare agli altri di camminare diritti e di badare dove mettere i piedi».

Tuttavia — come si è detto — questi accenni verso una finalità di tutte le cose, buone o cattive, si disperdono quasi nell'ingranaggio della vicenda che si complica eccessivamente sino a contraddirsi; nè la Deledda qui mostra di aver trovato, ancora, il giusto equilibrio, il morale equilibrio fra la concezione antica e la nuova: quella cioè che si esprime e si esaurisce nella parola fatalità e quella più progredita, che si avvia verso una giustificazione, una finalità delle cose.

Zio Janniccu è come l'esponente passivo di una legge che vuole insegnare la virtù anche attraverso l'esempio del male, anzi soprattutto mediante gli aspetti negativi della vita morale, le tentazioni, il peccato.

Janniccu è un elemento disgregatore nella rigida compagine familiare. Si ricordino le sue riflessioni: «... ecco, io dico, a mio parere, che bisognerebbe lasciar fare a ciascuno quello che vuole. Tanto è lo stesso.

Quello che si vuol fare si fa, la donna è fragile e anche l'uomo. Siamo tutti fragili. Non importa nulla, neppure la coscienza, che è nulla anch'essa. Si vive, si muore ».

E vive, zio Janniccu e muore; nè chiaramente si comprende quanto in vita abbia giovato la sua presenza alla famiglia, nè quanto le giovi la sua tragica fine.

Nuoce al lavoro il sovrapporsi di motivi e significati che ne disperdono per viottoli laterali l'iniziale ispirazione.

Diversamente accade con *Il Dio dei viventi*, di quattro anni posteriore.

Mentre ne *L'incendio nell'oliveto* Agostina Marini e zio Janniccu sono soltanto l'arido simbolo di quel che vorrebbero essere: cioè personalità umane esprimenti un diverso aspetto della vita morale, qui, ne *Il Dio dei viventi* Zebedeo è uomo nel pieno delle forze fisiche e morali; la soluzione finalistica del problema morale è pienamente rivissuta attraverso i casi della sua coscienza.

Anzi la parabola morale è ripresa qui appunto nella sua fase conclusiva: la tentazione e il peccato appartengono all'antefatto: interessa vedere il peccatore dal momento in cui il male commesso comincia ad operare in lui una progressiva catarsi che lo convince della propria colpa e quindi della propria responsabilità, sino alla confessione e al riscatto.

Ne *Il Dio dei viventi* è chiara la tesi: c'è a questo mondo una giustizia immanente, per cui il bene o il male

fatto si sconta e si rimerita qui: o in sè stessi o nei prossimi congiunti o nelle proprie cose.

E Dio è in noi, è la nostra coscienza stessa, è quel senso e quel rimorso che ciascuno ha del male commesso.

Il tema del romanzo è noto: Zebedeo si è appropriato, alla morte del fratello, il di lui testamento, per restar padrone della sua roba, e viene così a privarne il figlio illegittimo del defunto, e Lia, la donna che gli è stata compagna.

Le disgrazie che dopo il fatto colpiscono Zebedeo nel figlio e nei beni, tormentano sempre più esasperatamente il peccatore: gli danno sin da principio l'ossessione che siano il castigo per la mala azione commessa.

Tutto il dramma di Zebedeo è preparato e accompagnato appunto dalle disgrazie che prendono a perseguitarlo: il male alla mano di Bellia, suo figlio, procurato dal morso di un puledro indebitamente ereditato, il fuoco alla tettoia, l'afra del bestiame, gli scarsi raccolti....., ma una lettura attenta ci scopre l'aspetto sottile dell'arte di questo romanzo. A volte è Zebedeo stesso con la coscienza del suo peccato e la certezza, anzi il bisogno, del castigo, a suggestionare gli avvenimenti, a favorirli pel fatto stesso di attenderli, pur deprecandoli.

La coscienza del peccatore qui è colta in una particolare crisi: l'exasperante bisogno di torturarsi per pagare il male fatto.

Non è soltanto superstizioso terrore di malie e di vendette divine o umane, è piuttosto un affinamento spirituale, un acutizzarsi della sensibilità del peccatore sino

all'ossessione, sfociante infine nel bisogno di liberarsi, con la confessione pubblica della propria vergogna.

A questo punto la situazione si appiana, ogni cosa ritorna nella sua vera luce.

Anche qui — come spesso nella Deledda — il tentativo di approfondimento psicologico non si attua pienamente: la ricerca scende nell'interiorità del protagonista e si illumina di intuizioni felici, di spunti buoni: questi però appena accennati sfuggono, si esteriorizzano, si estrinsecano in simboli e in immagini, piuttosto che approfondirsi ulteriormente.

Zebedeo è attirato verso Lia, la donna del fratello morto; la va a trovare e le porta del danaro, si intrattiene col piccolo figlio di lei, ma è spinto là dal bisogno di soffrire, di trovare una sofferenza che lo aiuti a scontare la sua mala azione: «... e l'aiuto era quello: di soffrire per placare la donna e soprattutto la propria coscienza».

«... Tacquero di nuovo; e di nuovo qualcosa li univa sotto la quieta luce del lume: una parentela di errore, di pena, di espiazione ».

Zebedeo è tutto qui: in questo timore e bisogno ad un tempo del castigo.

«... sentiva il bisogno di camminare, di sfuggire ai propri pensieri. Avesse almeno avuto, come tutti i suoi amici e parenti la consolazione di bere, gli fossero almeno piaciute le donne: nulla, non aveva vizi e quindi neppure il modo di sfuggire — almeno momentaneamente — a sè stesso ».

E la vita intorno a lui si fa incubo, tutto ricorda e condanna il suo peccato.

Eccolo dal vecchio fabbro, il quale un tempo fu derubato — nè si seppe mai da chi — e ora vive solo per maledire il ladro ignoto. Anche questo particolare ha il suo ufficio moralistico, proprio e soltanto nei riguardi di Zebedeo. È il fabbro che ammonisce Zebedeo, il quale vorrebbe scusare la mala condotta di Lia verso il marito lontano.

« Siamo tutti soggetti all'errore, disse Zebedeo, sospirando, quasi volesse scusare Lia. Tutto sta a saper rimediare.

— Non è vero; Dio ci ha dato un'anima viva, sta in noi fare il bene e il male; noi siamo al mondo solo per questo.

— Ma non sempre si discerne quale è il bene e quale il male.

— Non è vero; si discerne sempre, basta interrogare la propria coscienza, Dio ci parla per mezzo di lei. »

Si ha qui — nelle parole del fabbro — la prima affermazione dell'immanenza di Dio nella coscienza dei viventi. Il tema ritornerà poi ad affacciarsi in un simbolico sogno della serva, bizzarra e quasi invasata, la quale sente dirsi dal Rettore, appunto nel sogno: « ... il giudizio universale è sulla terra a tutte le ore e Dio non è il Dio dei morti ma il Dio dei viventi ».

Il Rettore — figura artisticamente scialba che sembra collocata fra le altre soltanto per ricordar loro la legge morale — dirà poi in realtà parole che sono una ripetizione del concetto:

« Dio vero e grande nessuno lo ha mai veduto sulla terra.... eppure tutti lo conosciamo, tutti lo sentiamo

parlare anche senza conoscere la scienza degli Apostoli... Dio è dentro di noi, è quello che noi chiamiamo la nostra coscienza. Ecco tutto. Basta ascoltarla per ascoltare Dio».

Questo vuol essere ed è il motivo dominante, la ragione del romanzo.

La concezione immanentistica della Deledda si esprime nell'ossessione del colpevole in cui la coscienza parla tanto forte da riscattare la mala azione: infatti la consapevolezza nella colpa illumina, castiga e redime il peccatore.

L'ultima parte del romanzo, pur mantenendosi in un clima di incubo, si stacca dal resto del racconto, si abbellisce di motivi nuovi e insoliti nell'arte della Deledda.

Il migrare della paesana famiglia verso il mare, il terrore e il rassegnato sacrificio della madre di Bellia e soprattutto l'entrare di quest'ultimo nell'adolescenza, ricca di scoppi, di crudeltà, di languori e ribellioni, sono un mondo nuovo per la Deledda che lo esprime con immediatezza ed efficacia.

Purtroppo il nocciolo della vicenda viene quasi dimenticato, tanto grande è l'interesse che prende la scrittrice allo schiudersi della giovinezza di Bellia.

Concludendo, *Il Dio dei viventi* è tra i lavori di maggiore impegno della nostra, essa vi si propone un tema, vi esprime una concezione immanentistica, un finalismo che permea ogni atto della vita morale, ogni pensiero o sentimento.

Il lavoro resta come una tappa significativa del cammino di G. D. verso una fase costruttiva, ottimista, della sua concezione etica; certamente nuoce al romanzo la

posizione assunta dalla scrittrice nel narrare: quasi volesse convincere il lettore della sua tesi mentre lei stessa si concede ad ora ad ora un sorriso ironico, un lampo di sfiducia, una punta di scetticismo.

Giustamente il Pancrazi osserva che quegli spunti umoristici, ironici contrastano col senso morale e religioso che la vicenda vuole esprimere e non sono sostenuti con piena convinzione artistica.

Col Pancrazi consento più in questo che quando egli rimprovera al romanzo il tono magico e fiabesco di tante pagine. La stessa Deledda era convinta che la superstizione aiutasse il lavoro delle anime, inoltre il fiabesco era elemento che istintivamente ella poneva di rincalzo alla sua arte di cui essa per prima avvertiva la scarsa capacità di penetrazione.

Pure, coi suoi innegabili difetti che gli provengono soprattutto dalla complessità sia morale che d'intreccio, *Il Dio dei viventi* è romanzo significativo: palesa il chiarirsi, l'approfondirsi di una visione etica, così come gli altri lavori di questo periodo.

Anzi alcuni di questi per voler dir troppo, per voler essere soltanto dialettica di sentimenti o di pensieri, riuscirono confusi, sfocati: si pensi al *Segreto dell'uomo solitario* a *La danza della collana*, *La fuga in Egitto* e altri che a volta a volta offrono pagine di vera arte, colgono con finezza e intuito le più tenui sfumature del sentire, tratteggiano magistralmente una figura, un paesaggio, una atmosfera, ma a furia di complicarsi, nel-

l'incessante sforzo della scrittrice di riuscire più che profonda, addirittura cerebrale, diventano meno persuasivi di quelli ove l'approfondimento psicologico e morale aveva lasciato posto ad un logico e piano svolgersi della vicenda.

È di questo periodo centrale dell'attività della nostra un forte lavoro: *La Madre*.

Lavoro in cui la Deledda non si mostra ancora attratta da quelle complicazioni cerebrali, quasi patologiche, del sentire umano che sono argomento degli altri romanzi cui prima si accennava, nè — come nel *Dio dei viventi* — vuol dare ampia cornice pittoresca alla vicenda o, tanto meno, sottolinearla con quegli inopportuni spunti umoristici che scoprivano appunto la sua incapacità a dominare la materia e guardarla a distanza.

Ne *La Madre* il dramma dell'amore-peccato, lineare, elementare passione, assorbe interamente il suo interesse. Ogni sforzo della scrittrice è qui rivolto a trasferire la voce della legge morale nel dibattersi della coscienza umana.

Paulo è sacerdote. Travolto dalla passione amorosa si scruta, si biasima, combatte e cade, vuole e non vuole, essendo preda non soltanto della impura passione per la donna, ma anche di un meschino orgoglio, di una ambizione tutta terrena per cui non sopporta il biasimo della madre e si tormenta di non meritare la fiducia dei semplici e ignari parrochiani che lo credono un santo; tanto che non si sa se egli soffra più di dispiacere a Dio o di rischiare la sua posizione di parroco stimato e autorevole.

Affiora nel contegno e nel pensiero di Paulo non una paura sola: il peccato; non un desiderio solo: la donna, ma una ridda di impulsi, di timori, di debolezze, di considerazioni in cui si avvicendano lo spirito e il corpo, il sacerdote e l'uomo e nell'uomo stesso la ragione e il sentimento.

Nel suo continuo scrutarsi Paulo stende quasi un velo di ipocrita pietà sulla sua colpa.

La misura della sua bassezza egli non la conoscerà forse mai, portato com'è a coronarsi ai suoi stessi occhi di una aureola di martirio, a travisare sensazioni e pensieri, non riuscendo mai, infine, ad essere sincero: nè con altri nè con se stesso.

« Tutta la sua anima si dibatteva selvaggia, con un ansito impetuoso più di quello del vento sull'altipiano: una lotta suprema tra l'istinto cieco della carne e l'imposizione dello spirito.

Poi si alzò, senza ancora saper bene quale dei due avesse vinto. Però si sentiva già più cosciente, e si giudicava. Disse a se stesso che, più che il terrore e l'amore di Dio, e il desiderio d'elevazione e la repugnanza del peccato, lo atterrava la paura delle conseguenze d'uno scandalo ».

Ma dopo questo lampo di sincerità, eccolo istintivamente incoraggiarsi e illudersi:

« E l'accorgersi di questo suo giudicarsi spietato lo incoraggiava, gli prometteva salvezza ».

La madre conosce il segreto di Paulo; lo attende una notte nell'angoscia, e lo ammonisce, ferma e pure

timidamente umile, come era sempre stata con quel suo adorato figliuolo.

Paulo allora « desiderò di piegarsi, di caderle sul grembo, pregarla di condurlo subito via così un'altra volta dal paesetto; e nello stesso tempo sentiva il mento tremargli per l'umiliazione e la rabbia: umiliazione di vedere la sua debolezza scoperta; rabbia di essere stato sorvegliato e spiato. Eppure soffriva anche per il dolore che dava a lei ».

E continua così, il protagonista, ad agire e pensare sentendosi soprattutto vittima di quel male che egli causa: alla madre, alla donna, a se stesso.

I motivi della sua crisi morale si agitano dentro di lui, ma come qualcosa di esterno, egli li ascolta parlare come fossero altre voci diverse da quelle della sua coscienza, come se la sua personalità psichica e morale si sdoppiasse e si trasferisse fuori di lui, negli opposti termini di quella lotta.

In tal modo Paulo non tocca mai il fondo del suo male, anche se questo continua ininterrottamente a risuonare dentro di lui: quanto nella situazione v'ha di drammatico è reso con maggiore efficacia attraverso l'angoscioso dolore materno, tanto ricco di intuizioni umanissime, di paure e di comprensione, di materna tenerezza e di biasimo, di slanci combattivi e di chiuso riserbo.

È significativo però che anche in questo romanzo — certamente fra i migliori di G. D. — il tentativo di approfondimento psicologico sfoci ad un certo punto in notazioni simboliche e anzichè internarsi nella coscienza

e nel pensiero dei protagonisti si estrinsechi e si risolve spesso — in tanto dramma — lyricamente.

Ecco come è reso lo stato d'animo del sacerdote dopo ch'egli ha compiuta la rinuncia, sia pure nel suo atto materiale.

Dopo aver fatto consegnare ad Agnese, la donna della sua passione, una lettera con la quale egli le chiede di assecondarlo nella rinuncia, Paulo va girando qua e là per dominare il suo interno tumulto.

« tutto l'universo s'era capovolto, gli si era versato dentro, in un caos di pietre, di rottami, di rovine; ed egli ci si piegava sopra a guardare, come i ragazzini guardavano i burroni della valle dai macigni lungo il sentiero ».

Commento lirico, ansia di dare un concreto rilievo alla sofferenza, allo smarrimento che segue la rinuncia, poichè questa non è ancora maturata nella sua coscienza.

Più avanti Paulo si reca presso Agnese, e vuol convincerla a lasciarlo, per il bene d'entrambi, così come ultimamente egli tenta ancora di convincere della cosa se stesso.

« senti che ella non capiva. Non poteva capire. E la vedeva sempre più distaccata da lui, come la vita dalla morte: ma appunto per questo sentiva di amarla ancora, anzi sempre più, come la vita chi muore ».

Se chiamiamo deleddiana la volontà sempre più consapevole di dare artistica concretezza al proprio sentire, mediante una scavata indagine della vita morale; deleddiano lo sforzo perseverante di immedesimarsi in questa vita morale soltanto, non lasciandosi distrarre da alcun

altro motivo, allora possiamo ben considerare *La Madre* come il più deleddiano tra i romanzi della nostra, il più moralmente impegnativo: quello ove il nucleo d'ispirazione è tutto nel dramma violento e scarno, che assorbe tutto l'interesse della scrittrice impedendole di disperdere la sua attenzione in motivi secondari sia d'intreccio che di interpretazione.

Anzi qui la Deledda non vuol forse darci neppure una personale interpretazione della vicenda: ce la presenta già in atto: tentazione e abbandono al male appartengono all'antefatto.

Qui tutto è ridotto all'essenziale.

Il paesaggio non interviene a lenire con note liriche o idilliche la passione dei protagonisti, anzi se qui il paesaggio ha una funzione — e non v'ha dubbio che l'abbia — questa è proprio di accrescere la drammaticità del racconto; la natura commenta, interpreta ed esprime il tormento dell'uomo.

« Gli ontani in fila davanti al parapetto della piazza della chiesa si sbattevano furiosi al vento, neri e sconvolti come mostri; al loro fruscio rispondeva il lamento dei pioppi e dei canneti nella valle: e a tutto quel dolore notturno, all'ansito del vento e al naufragare della luna fra le nuvole, si confondeva l'angoscia agitata della madre che inseguiva il figlio ».

Lungi dal parlare un suo linguaggio indifferente e lontano che interrompa la tensione drammatica, la natura presta così la sua voce al dramma stesso, che vi si comincia a svolgere simbolicamente.

Nè fanno cornice alle principali altre figure.

Non vi è pretesa di esprimere in estensione quanto in profondità.

Così il lavoro, prettamente deleddiano di ispirazione e di modi, resta come esempio della tendenza austeramente morale della Deledda e, nello stesso tempo, come misura di quanto essa poteva darci per questa via.

Ne *La Madre* essa rimane attenta al dramma dalla prima pagina all'ultima, volenterosa solo di approfondirne i motivi nell'animo dei protagonisti, e il lavoro lascia indubbiamente una impressione di forza, di violenza quasi; tuttavia non perviene del tutto a convincere moralmente il lettore.

Chi è uso alla lettura dei romanzi di G. D. cerca in questo qualcosa di cui avverte la mancanza: forse proprio quel lirico commento, quel rifugiarsi del motivo principale in altri collaterali, e tutto quanto infine veniva — negli altri romanzi — di rincalzo alla originaria ispirazione.

È significativo che sia proprio il più naturalistico, il più sobrio e conciso romanzo di Grazia a farci rimpiangere quegli elementi della sua arte che ci erano apparsi secondari, o addirittura estranei e inopportuni negli altri lavori.

È in ciò la misura delle possibilità della Deledda nel campo della indagine morale e psicologica, indagine che è insita nel suo temperamento di donna e di scrittrice non più di quanto lo siano quei motivi lirici elegiaci, e persino idillici che affioravano nel maggior numero degli altri suoi lavori.

Antitesi strana, contrasto di inclinazioni che non si

risolse pienamente nella sua opera di scrittrice, così come certamente permase nel suo spirito senza fondersi o accordarsi mai, generandovi quel dualismo che si riflette nei suoi romanzi: dualismo tanto originale e inconfondibile, quanto insolubile.

Segue di appena un anno *La Madre*, un altro romanzo già molto lontano dal rigido schematismo, dal severo tono morale di questo: *Il segreto dell' uomo solitario*.

In questo lavoro si inizia, e vi perviene quasi al suo culmine, un modo nuovo alla Deledda, o per dir meglio: un diverso indirizzo che caratterizza la produzione deleddiana di questo periodo.

Non più il romanzo realistico-morale, ma vero e proprio romanzo psicologico, quasi che la Deledda avesse intuita la sua impossibilità di spingere oltre la sua ricerca nel campo morale e volesse limitarla a quello propriamente del pensiero, rimossa ogni idea di delitto, ogni atmosfera cupa di dramma che potesse gravare il racconto di valori soverchianti i suoi mezzi artistici.

Il segreto dell' uomo solitario si immerge in una atmosfera di fiaba; un lirico afflato pervade e le scene e le situazioni e i dialoghi, afflato lirico in cui si raccoglie il meglio del libro, riuscendo talvolta a dare anima ed unità alla narrazione.

Quanto rimaneva di naturalistico nell'arte della nostra, qui si raccoglie nell'antefatto e la narrazione si svolge fantasiosamente, quasi stemperandosi nell'irrealtà, in una atmosfera sognante e incantata.

Purtroppo la premessa realistica del racconto — il caso clinico occorso al protagonista — si introduce a fatica in tanto surreale succedersi di sentimenti e di pensieri, ed ecco quindi un continuo alternarsi di dati cronachistici e di liriche evasioni che turba anche le più controllate pagine del lavoro.

Il nucleo di ispirazione di questo romanzo è in un dato positivo, anzi addirittura patologico: la malattia mentale da cui l'uomo solitario fu affetto in passato e che stende un'ombra su tutta la sua vita; la grava di un incubo perenne, ne limita le possibilità.

Come conciliare questo fatto concreto con il lirismo che pervade il romanzo e ne costituisce il maggior pregio?

Come accostare il tema realistico a quello lirico senza che ne strida il contrasto?

Soltanto a volte — ma raramente — la Deledda pervenne ad accordare felicemente i due elementi; più spesso risalta il sovrapporsi, l'alternarsi di due motivi, senza che riescano a fondersi l'uno nell'altro.

E quanto più il clima del libro si fa aereo e trasognato, tanto più evidente è lo iato fra realtà e lirismo, tanto più programmatica e faticosa la ripresa dell'uno e dell'altro motivo.

Gli è che anche in questi romanzi propriamente psicologici G. D. trasferiva le sue ormai tradizionali attitudini, e mentre tendeva a risolvere più fantasiosamente il racconto, quasi in aerea fiaba, vi immetteva inevitabilmente quel bagaglio di dati positivi, realistici dal quale non riusciva — suo malgrado — a liberarsi.

La prova di questa persistente attitudine naturalisti-

ca è nell'aggiunta di altri motivi al segreto tormento dell'uomo: bastava alla coerenza poetica del racconto la malattia, col timore del suo ripetersi; ma la scrittrice, nel suo bisogno sempre insoddisfatto di chiarire, di convincere meglio, intesse a questo fatto già tanto grave altre trame di cui complica tutta la storia della giovinezza di Cristiano: il suo affetto per la madre, la loro povertà, il benefattore e la figlia, il ricco matrimonio con questa e il rimpianto della primitiva povertà, la fuga della vecchia madre e il suo tardivo innamoramento, e ancora l'odio di Cristiano per la moglie fino al tentativo di ucciderla, ecc.

È un sovrapporsi di motivi che affatica la narrazione senza giovare alla chiarezza; sovrapporsi di motivi che anzi gravemente minaccia l'atmosfera fiabesca che pervade il libro, interrompendola a volta a volta con inopportuni richiami alla realtà, tanto più inopportuni quanto più — dall'altro lato — il tono lirico si fa enfatico e ricercato.

Tuttavia accade spesso che anche l'antefatto non si enunci aridamente, ma si colora di tocchi lirici che più pianamente lo introducono nella narrazione. Ecco affiorare poeticamente i ricordi di Sarina: «... anche noi avevamo una vigna — ella riprese sfiorando con la mano pallida la vite — grandi alberi la circondavano. La vite andava da un tronco all'altro con festoni pesanti che parevano archi scolpiti. Sì, questa mi è dispiaciuto lasciarla: ci ho passato la mia fanciullezza, son cresciuta con lei, può dirsi ».

Quando i fatti marginali del racconto assumono ve-

ste poetica si fanno anch'essi assorti, musicali e ci danno allora le pagine migliori del libro ove fluiscono immedesimandosi col clima poetico di questo.

Si ascoltino le parole di Cristiano a Sarina, quando la parentesi magicamente felice del loro amore è ancora sfiorata soltanto di lontano dalle insidie della realtà.

« Sarina, mi sembra di esserci un giorno incontrati fanciulli in riva al mare, quando la mia mamma, dopo essersi per undici mesi privata di tutto, mi portava per un mese in una spiaggia ch'era per me il confine del mondo reale e il principio del mondo dei sogni; più in là non si poteva andare; si sarebbe morti di gioia. Là ti ho incontrato, forse quella volta che tu pure sei andata fino al mare e le onde ti sembrarono agitate dai pesci. E per gioco ci siamo dati la posta di correre lungo la riva del mare, tu da una parte e io dall'altra, e di fare tutto il giro dei continenti fino a incontrarci ancora.

Eccoci qui, adesso, di nuovo in riva al mare, tra il confine della realtà e del sogno: più in là non si può andare; si morrebbe di gioia. Eccoci qui, di nuovo fanciulli, ubriacati dal gioco dell'amore..... ».

Il ricordo sfuma i colori del passato e il presente stesso tende a sciogliersi sul piano di significazioni liriche, or più ora meno concitate, mentre il paesaggio si accorda col clima intellettualistico e surreale della vicenda, si anima di un sentire affine a quello dei personaggi, si piega a sottolinearne i trasalimenti lirici, le ansie, i timori, gli incubi.

In tal modo la Deledda, allontanatasi dai ponderosi problemi morali che erano stati materia di quasi tutto il

suo lavoro precedente, comincia col *Segreto dell' uomo solitario* una ricerca più controllata e consapevole dello stile e del tono; questi assorbono a poco a poco tutta la sua attenzione, tendendo a creare una atmosfera che diviene fine a sè stessa; dall'altro lato il pensiero che informa il racconto si fa via via più aereo e trasognato.

Così mentre la materia del narrare si fa incorporea, la sua veste formale si adegua al diverso contenuto: in genere tutte le novelle e i romanzi di questo periodo — di cui abbiamo ricordato *Il segreto dell' uomo solitario* come esempio tipico — offrono questo aspetto del tutto nuovo, e tuttavia prevedibile, dell'arte deleddiana.

Arte che formalmente si affina sino a darci finezze e preziosità non estranee al decadentismo vero e proprio; forme, toni, sfumature che diventano ogni ora più ariose e impalpabili come sfuggente e labile è ormai il motivo psicologico che le ispira.

Sfuggire il grave impegno realistico dei suoi precedenti romanzi, trasferire la propria osservazione su aspetti meno drammatici della vita e soprattutto adunare i suoi mezzi espressivi in quello sforzo di adeguazione tra forma e contenuto di cui questi ultimi romanzi sono prova, era per G. D. una felice e ormai necessaria soluzione del suo problema artistico, ma soluzione non priva di pericoli.

Infatti anche il nuovo indirizzo aveva le sue insidie, e gravi soprattutto per chi — come la Deledda — non poteva del tutto liberarsi delle proprie tendenze naturalistiche, difficilmente conciliabili col tono surreale trasognato dei nuovi lavori.

Soltanto un miracolo di equilibrio poteva permettere lo scorporarsi della precedente ispirazione naturalistica nel nuovo romanzo lirico-psicologico, e raramente la Deledda raggiunse questo equilibrio.

Anche *Il segreto dell'uomo solitario* è tutto un avvicinarsi di atteggiamenti, scene, stati d'animo che, presi a sè, sono pagine di vera arte, ma perdono sempre il loro poetico incanto a contatto con gli elementi realistici di cui la vicenda è pure intessuta.

Si ricordi l'attesa di Cristiano: « ...adesso gli pareva di sentire il passo di lei alle sue spalle; un passo senza suono, e che pure gli echeggiava forte dentro le orecchie.. Il passo risuonava forte, adesso, lo seguiva, lo accompagnava. Si fermò. Il passo si fermò, di fuori, ma gli continuava dentro. Era il battito del suo cuore! ». Dove l'ultima notazione è già meno felice delle altre e scopre la volontà di risolvere in lirismo un fatto comune.

Ed ecco altre immagini, mirabili per colore e finezza, ma isolate.

« I vecchi pescatori stavano al loro posto, al sole, appoggiati ai muri, o inquadrati dalle porticine nere, immobili come figure dipinte.... L'inverno, però, dava anche a loro, alle loro barbe giallastre, ai loro colli rossi, una tinta umidiccia, come ai macigni del molo e a tutte le cose intorno ».

Figure e cose sono ormai più sentite che viste, e sentite conformemente alla sfumata atmosfera del romanzo. Si incontrano spesso notazioni e immagini che sembrano soltanto descrittive ed invece danno tocchi di colore e

di calore alla situazione, aiutano insomma ad immedesimarci nel sentire di chi scrive.

In una stanza una donna « riceveva luce da un finestrino alto attraversato da ramicelli verdi.

« In quella luce d'un glauco già crepuscolare la donna, seduta sul lettuccio, con la sua attitudine stanca, sembrava più pallida ma più giovane, d'una bellezza triste da schiava. Sul suo seno dorato, un pò scoperto, appariva una vena verde, come i ramicelli del finestrino ».

Fotografia e, insieme, senso delle cose.

Ecco ancora un ricordo di Sarina:

« C'era davanti alla mia finestra un platano che in novembre diventava così giallo e rosso che pure di sera pareva illuminato dal sole. Mi dava l'idea che fosse innamorato, di un amore senza speranza, che lo faceva morire, ma di gioia.

Altri numerosissimi esempi potrebbero essere addotti a testimoniare questa bellezza che si raccoglie nei frammenti del lavoro e che manca al complesso, poichè v'è sempre qualcosa che non persuade del tutto, qualche cosa che stride nel giro di scene più ampie, e svela l'inserirsi faticoso e inopportuno di dati logici, di fatti marginali realistici, che non riescono mai a fondersi poeticamente con l'atmosfera sognante del libro.

Da questo mancato immedesimarsi dal dato positivo nel clima lirico del libro deriva da un lato un senso di malessere che avvertiamo ogni qualvolta la realtà si insinua forzatamente nella fiaba e dall'altro lato una impressione di enfasi, di fredda ricercatezza intellettuale, negli stessi momenti lirici.

Tre anni dopo *Il segreto dell'uomo solitario* la Deledda pubblicava *La danza della collana*, romanzo che porrei fra i meno deleddiani; romanzo in cui la volontà di risolvere su un piano intellettualistico l'originaria ispirazione, si spinge tanto oltre da rasentare l'assurdo, o, quanto meno, da farci concordemente rimpiangere — fra tanto abbondare di sovrasensi poetici — un poco più di senso comune.

La povertà di sentimento poetico che sta alla base di questo lavoro si rivela subito in quello che potremmo chiamare l'ordito del racconto: un equivoco, causato dall'uguale nome e cognome portato da due donne.

Equivoco che si comunica ai personaggi, ai loro sentimenti e pensieri, al paesaggio stesso, sì che nel romanzo questi elementi si urtano senza derivare mai l'uno dall'altro la necessaria logica coerenza, un sufficiente rapporto di causalità.

La stessa storia sentimentale dei tre protagonisti e i loro vicendevoli rapporti convincono scarsamente: si pensi all'equivoco su cui è impostata la situazione del racconto, il quale dà per ammesso che l'uomo non soltanto avrebbe sposato ma anche amato, anziché la giovane Maria Baldi — come realmente avviene — la donna anziana dello stesso nome, se quella da principio non gli avesse lasciato credere esser lei la ricca proprietaria da lui cercata; si pensi al rimorso della donna giovane per la colpa immaginaria di aver rubato all'altra l'amore di lui; il rancore della donna anziana e il suo tardo amore, che richiama altre figure femminili frequenti nella Deledda; e si pensi soprattutto alle molte, alle troppe alle-

gorie della collana, che a volte è simbolo della vita, successione di giorni, gioia di vivere, altre volte è soltanto l'oggetto materiale di una contesa, di un venale interesse pratico.

Non posso a meno di richiamare qui una efficace espressione del Pancrazi a proposito di questo sconcertante lavoro della nostra: (1) « Nello spirito e nella forma di questo romanzo par quasi di sentire l'influenza di certo teatro moderno; a sentire lui, tutto rigoroso di esigenze, problemi, logica e chiarezza; ma fate che da quelle acque profonde si sollevi finalmente la rete e voi la vedrete invariabilmente risalir su senza pesci..... ».

Quasi a contrasto con la sua intima incertezza e oscurità, il racconto è tecnicamente impostato con essenzialità e asciuttezza.

Come ne *Il segreto dell' uomo solitario*, la Deledda continua ad isolare nello spazio poche figure essenziali, senza alcuna cornice pittoresca, alcuna struttura sociale che ne modelli o limiti l'originalità; essa compie qui il maggior tentativo di galvanizzare i modi della sua arte attribuendo consistenza al simbolo delle cose più che alle stesse, sciogliendo ogni immagine nel piano di complesse significazioni liriche, sentimentali e — non di rado — anche cerebrali.

Purtroppo la volontà di esprimere nel simbolo il senso delle cose, i sentimenti ed i pensieri è qui unita ad una

(1) PIETRO PANCAZZI, *Romanzi della Deledda* in « Il Resto del Carlino » 1924, 28 Agosto.

tropo oscura sensazione delle stesse, ad una povertà intima dell'ispirazione, quale si scopriva — come si è detto — sin dalle prime pagine del romanzo, dall'incerto procedere dell'azione.

Chi nell'opera di G. D. scorge un progresso verso una introspezione più profonda e complessa dei primitivi temi di ispirazione e ne vede i termini più salienti in romanzi quali *Il Dio dei viventi*, *L'incendio nell'oliveto*, *La madre*, arrivato poi alle 'esame di questi nuovi lavori si chiede con perplessità se giovi alla scrittrice stemperare l'austera materia realistica di quei primi romanzi, nell'exasperato lirismo di questi ultimi.

Quale, dunque, la più poetica Deledda?

A quale dei due atteggiamenti affidare la sua fama di scrittrice?

L'evidente distacco tra la prima e la seconda Deledda fa nascere spontanea la domanda, e — d'altra parte — la soluzione lirica e simbolica cui la scrittrice perviene dopo tanta drammatica gravità, ha pure il suo significato, la sua giustificazione storica e critica, ma certamente il dubbio di cui dianzi si è detto non può sussistere a lungo: tutto rivela negli ultimi romanzi una volontà a freddo, una stanchezza, una povertà intima che minano alle basi questi lavori, che la raffinatezza del tono, il pregio di molti frammenti non bastano a salvare.

Se il ponderoso contenuto morale dell'*Elias Portolu* e de *L'Edera*, *Colombi e Sparvieri*, *Canne al vento* e soprattutto del *Dio dei viventi* e de *La Madre* soverchiava le possibilità artistiche di G. D., ritengo tuttavia che il meglio della sua arte sia sempre in quei lavori ove

essa, anzichè sfuggire il peso del naturalismo, come fece più tardi, sforzò di adeguare ad esso i suoi modi narrativi.

E gli antichi temi del peccato, della passione, dell'espiazione che avevano dato organicità e coerenza ai suoi migliori romanzi erano tanto necessari al suo comporre, tanto essenziali al suo intimo sentire che dopo la parentesi lirico-psicologica del *Segreto* e de *La danza della collana*, quasi inavvertitamente la Deledda tornò ad attingervi con *La fuga in Egitto* dove sussiste sempre l'antica ricerca morale accanto al tono nuovo, ora lirico, ora discorsivo, spesso ricercato ed estetizzante.

Il romanzo presenta — in tono minore — i caratteri fondamentali dell'arte deleddiana: ha il suo intento dimostrativo, il suo impegno morale che si incarna nella figura del maestro.

Si ripete anche qui — come spesso era avvenuto alla Deledda — il tentativo di conferire maggior gravità al dramma, distribuendolo in varie fila; ma il clima della narrazione non è più così raccolto e austero come un tempo: la scrittrice si distrae spesso dal dramma e si abbandona a vedere e sentire in modo del tutto nuovo la natura. Questa non è più lenimento del dramma, parentesi idillica elegiaca, come per *Marianna Sirca* o *Canne al vento*, e non è neppure commento e interpretazione del dolore umano come ne *La Madre*, ma qualcosa di molto diverso che tende a complicare la interpretazione psicologica e morale della vicenda assumendo significazioni simboliche.

Quadretti domestici che al maestro richiamano la atmosfera biblica; paesaggi marini ove tutto è simbo-

lico e favoloso; reminiscenze di canti lontani nel tempo che mettono in cuore una grande luce, si che «..... come dai ruderi si intravede una metropoli dispersa nel tempo, tutta una sinfonia grandiosa di speranza e d'amore risorgeva dalle poche parole del cantico lontano....».

Purtroppo l'ispirazione della Deledda è ormai stanca, la stessa volontà di approfondimento psicologico — non più sostenuta da ricchezza intima e genuina del sentire — si è esaurita lungo il cammino. *La fuga in Egitto* — come i romanzi che seguiranno — mostra l'esaurirsi della ispirazione e dello slancio creativo della nostra, è frutto di un'arte fattasi ormai evoluta, raffinata e consapevole, ma priva di un vero contenuto poetico.

Il romanzo procede malsicuro e con lentezza, vi si innestano motivi che non gettano sulla vicenda alcuna luce, frammenti di una bellezza isolata ed estranea: nello sfondo il maestro col suo rimorso antico per la donna incinta che egli non volle sposare, tragicamente uccisasi, e in primo piano una strana coppia di sposi, entrambi con caratteri nuovi alla produzione deleddiana: la donna malaticcia e morbosamente memore del suo primo marito, l'uomo devoto alla moglie ma convinto di potersi concedere altri amori, irruento e sicuro di sè.

È forse questo l'unico personaggio deleddiano che non sia mai, neppure lontanamente, sfiorato da dubbi introspettivi.

Accanto ai due è una serva: Ornella, donna di una sensualità animalesca, in cui si incarna l'antico tema della peccaminosa passione, e della impossibilità di resisterele.

Pure, se dalle molte incertezze del romanzo pare emergere un ottimismo finale che le risolva, questo nuovo ottimismo si esercita proprio sulla inconsapevole Ornella, presa suo malgrado nell'opera di espiazione e di edificazione del maestro.

Concludendo, il romanzo, col tema del ritornante passato di passione e di colpa, rieccheggia la migliore arte della nostra e affida a questo tema la sua sostanza poetica e la sua organicità, ma questa sostanza poetica è però tanto fiacca ed incerta che non basta a dar vita all'intera narrazione.

Dal canto loro i mezzi espressivi sono un po' tutti quelli incontrati sin qui nella Deledda, non escluso l'antico pittoresco, cui si aggiungono il recente simbolismo e un tono ora letterario e ricercato, ora familiarmente discorsivo.

Così, sia pel contenuto che per la forma, il romanzo risulta la somma di tutti i motivi in cui si è disgregata l'originaria arte deleddiana; di quest'arte esprime confusamente tutti i modi e gli atteggiamenti, da quello austeramente morale a quello psicologico e lirico, ma è soprattutto la testimonianza dell'esaurirsi del ciclo produttivo della scrittrice.

CAPITOLO QUINTO

Il sentire morale di Grazia Deledda e l' analogia con gli scrittori russi.

Se *La fuga in Egitto* del 1925 riaffaccia l' antico tema della tentazione e del peccato, questo, benchè con caratteri nuovi e chiuso strettamente nell'ambito della cerchia familiare, ritorna anche in *Annalena Bilisni* ed è presente più o meno in tutti i lavori dell' ultimo periodo, anche se non vi è espresso con l'impegno e l'efficacia che l'avevano caratterizzato in altri romanzi.

Sino dalle prime pagine del presente studio si ebbe ad osservare che i motivi del peccato, della tentazione e dell'amore stesso — quando questo è peccato e tentazione — sono alla base dell'ispirazione deleddiana, e questo ritorno ai motivi tradizionali, dopo la parentesi lirico-

psicologica del periodo centrale, ci convince ulteriormente essere questi i problemi in cui la personalità umana e artistica di G. D. poteva meglio esprimersi: quelli che con maggior spontaneità ed immediatezza suscitavano in lei la commozione e l'interesse indispensabili per un vera rappresentazione artistica.

Ecco infatti tornare il tema dell'amore passione nel *Vecchio e fanciulli*, nel *Paese del vento*, dove questo motivo si veste sovente di note autobiografiche, e poi, nel '34, nel '36, ecco uscire *L'argine*, *La chiesa della solitudine*, romanzi in cui il dolore e l'amore assumono, è vero, significazioni nuove, tendono sì a fondersi con altri motivi dell'ispirazione — non ultimo il consueto impegno psicologico — ma sono pur sempre la nota dominante della narrazione.

A questo punto sembra opportuno soffermarsi un poco proprio sulla forma che prende nel pensiero di G. D. la concezione dell'amore, la quale, come si diceva, è nella sua opera nucleo di grande importanza, appunto per il suo profondo addentellato con il contenuto morale.

Nei racconti deleddiani ogni sentimento d'amore si accompagna ad un senso di peccato che crea la tensione drammatica della pagina e ne costituisce il contenuto poetico. In sostanza per la Deledda anche l'amore — come ogni altra passione o inclinazione dell'anima umana verso questo o quel bene — è subito immerso in una atmosfera di gravità e di dolore: in sul nascere la sua storia è già tutta ansia, timori, disinganni, ostacoli, spesso rimossi da un delitto che finisce di funestarli.

Nè questo sentire ci sorprende giacchè si innesta con

coerenza nella visione morale di G. Deledda: visione su cui la costante preoccupazione morale getta come un'ombra, richiamando l'interesse della scrittrice espressamente su quello che — anche nell'amore — può esservi di critico e di doloroso, improntando di sgomento, di pena, di rimorsi ogni sentimento.

Eppure anche nello stendere la storia di questi amori la Deledda assume l'atteggiamento che le abbiamo visto prendere, in genere, davanti al male e ad ogni forma di traviamiento: essa ha ancora la stessa comprensione profonda che, senza essere una soluzione accomodante, mira a cercare quasi un accordo fra amore e moralità, proprio in quelle situazioni che la legge degli uomini sembra decisamente condannare.

In realtà il problema della intima moralità degli amori all'infuori della loro legalità, sia civile che religiosa, è una tesi che ha sempre attratto spiriti pensosi e profondi in cerca di una moralità più essenziale di quella comunemente sancita dalle leggi e dalle tradizioni. Il problema è del massimo interesse anche per la Deledda la quale, se da un lato immerge i suoi protagonisti nella pena derivante da un costante senso di responsabilità e di peccato, in realtà tende, forse inconsciamente, a salvarli, convinta com'è che spesso le leggi degli uomini siano in contrasto con quelle della vita.

In fondo è il suo pensiero quello che essa fa esprimere al maestro Giuseppe De Nicola ne *La fuga in Egitto*: « Io ammetto la colpa per amore, ma per vizio no. All'uomo deve bastare una donna e alla donna un

uomo; così comanda Dio e così comandano le leggi della vita ».

Colpa per amore, non per vizio.

Invero la Deledda non propugna una vera e propria scissione tra il diritto degli istinti e la morale, per cui sarebbe inevitabile che, attuandosi il primo, la seconda andasse rinnegata: essa avverte inconsciamente una sorta di equilibrio fra l'istinto dell'amore e la morale, intesa soprattutto come intima legge di ubbidienza alla vita; la legge morale infine, per essere veramente tale, e non sovrastruttura o convenzione, dovrebbe rispettare i diritti dell'amore.

Nella Deledda poi il problema si complica per i particolari caratteri che vi conferisce l'ambiente isolano, con la sua rigida moralità più sociale che etica, più esteriore che sostanziale.

Questa concezione del problema emerge anche dalla manifestazione di umana simpatia che accompagna figure come Maddalena nell'*Elias Portolu* o Giovanna di *Naufraghi in porto*.

A quest'ultima la Deledda vuol rivendicare il diritto di rifugiarsi una seconda volta nell'amore del marito dopo il carcere e il divorzio; di Maddalena la scrittrice asseconda sentimentalmente il nascere impetuoso della passione.

Essa è con questa creatura innamorata assai più che con Elias, giacchè questi si lascia irretire negli scrupoli di una morale superiore e, spinto da questi alla rinuncia, non trova in sè il coraggio di confessare al fratello

— finchè ancora ne sarebbe in tempo — il suo amore per Maddalena.

Similmente tra i due consiglieri di Elias, è zio Martinu che più si avvicina al sentire della scrittrice, alla sua fede in una morale naturale: prete Porcheddu dà al giovane consigli troppo superiori alle sue povere forze di uomo, e di uomo debole.

Se — conformemente al consiglio di zio Martinu — Elias avesse salvato la fanciulla dal suo matrimonio senza amore con Pietro, i due giovani avrebbero potuto vivere nella sincerità e nella moralità vera; il diverso concludersi della vicenda lascia un senso di rammarico nel lettore il quale — come l'autrice stessa — vorrebbe attuata una moralità intima piuttosto che quella convenzionale ed esteriore.

La convinzione della sostanziale moralità di tante situazioni cui tuttavia manca il crisma della legalità sia civile che religiosa è un'altra prova di quel sentire istintivo che sta alla base della personalità deleddiana, e ne modera sensibilmente il pessimismo.

Si ricordi l'atteggiamento di G. D. di fronte al peccato, al dolore, al travimento: questi fenomeni la colpiscono grandemente, le appaiono come retaggio perenne ineluttabile dell'umanità e divengono pertanto il tormentoso nucleo contenutistico dei suoi lavori, ma essa osserva il dibattersi del bene e del male nell'anima umana come uno spettacolo religioso, e guidata da un equilibrio innato, sfronda da ogni considerazione che non sia meno che sostanziale ed intima l'interpretazione di questa stessa lotta morale.

Così, mentre non le accade mai di secondare sensualmente la colpa, essa ne giustifica spesso la storia intima a lume di una passionalità umana incontenibile, che ha pure — per la sua stessa forza — i suoi diritti e, in determinate circostanze, non può esprimersi che nella violenza e nel male.

Una sorta di determinismo, di naturalismo etico, è alle origini del suo credo morale e ne giustifica tanto i caratteri che gli sviluppi: la tentazione diviene misura della nostra vitalità, il peccato la crisi rivelatrice di ogni forza morale, che il peccato stesso galvanizza e può anche ricondurre al bene, attraverso la vicenda intima del rimorso e dell'espiazione.

È questo sentire morale che avvicina G. D. ai Russi.

La avvicina a loro, richiama della letteratura Russa l'ansiosa e dolorosa indagine morale, in quanto anche pei Russi è proprio e soltanto l'animo umano il teatro d'ogni dramma morale, al di fuori e al di sopra di ogni tradizione e convenzione sociale.

Il problema dell'affinità fra G. D. e i Russi, che ha suscitato un vivo interesse nella critica e i più contrastanti giudizi, mi sembra aver trovato i suoi interpreti migliori nel Galletti ⁽¹⁾ e nel Momigliano i quali, pur avvertendo l'analogia di certe situazioni, escludono risolutamente un'influenza diretta.

Gioverà qui richiamarci espressamente al giudizio del

(1) A. GALLETTI, *Il Novecento*, Milano, Vallardi, 1935, pp. 398-401.

Momigliano ⁽¹⁾: egli dopo avere osservato che per la Deledda l'imitazione dei Russi non può portare che all'insignificante, continua: « La somiglianza nasce dal fatto che anche la D. ignora ogni tradizione letteraria, ritrae un ambiente primitivo, un popolo indefinibilmente diverso dall'umanità internazionale del romanzo europeo; e in particolare nasce da un senso tutto interiore della vita ».

È principalmente questo « senso tutto interiore della vita » che ci porta a stabilire un parallelo fra la nostra e i Russi, ferma sempre la fondamentale premessa della modestia delle forze di Grazia, per cui — su un piano propriamente letterario ed artistico — ogni confronto viene meno automaticamente e l'analogia contenutistica o morale resta il solo punto di contatto, meritevole di per sè stesso di uno studio, di un esame, che un giudizio puramente qualitativo non richiederebbe affatto.

Ma ritornando a quella che ritengo la fondamentale analogia fra la Deledda e i Russi, eccola accennata anche nel giudizio di M. Pintor Mameli ⁽²⁾.

« ... Per questa intimità lirica, che ha reso Grazia Deledda aderente al dolore ed alla rassegnazione ed alle gioie anche della sua gente, il pensiero e il sentimento dei Russi è entrato come fattore immediato nello sviluppo del pensiero e nella direzione del suo sentimento ».

(1) A. MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Ed. Principato 1946, pag. 576.

(2) M. PINTOR MAMELI, *Grazia Deledda*, Mantova, ed. Mussoliniana, 1929.

Intimità lirica: un sentire che non si lascia distrarre dalle considerazioni comuni alla morale corrente, ma si limita all'essenziale e indaga il processo di svolgimento morale indipendentemente dal suo ripercuotersi sul vivere civile e dagli effetti che la civiltà stessa con le sue nel *Dio dei viventi*: castigo e redenzione ci vengono soltanto dalla nostra coscienza.

La Deledda pensa che Dio è vicino al peccatore e che il castigo inflitto dalle leggi al delinquente è puramente meccanico e non ha niente a che vedere con il castigo vero, di natura tutta spirituale. Il fondo del suo pensiero è questo, ed ha la sua manifestazione esplicita nel " *Dio dei viventi* ": castigo e redenzione ci vengono soltanto dalla nostra coscienza.

Sarà forse una coincidenza puramente intuitiva, ma questo è certamente il concetto fondamentale anche per la letteratura russa che lo agitò nelle pagine universali di Leone Tolstoj, lo meditò attraverso le analisi possenti di Dostojewski, con profondità di sentire e acutezza d'ingegno incomparabilmente superiori, con intenti innovatori del tutto estranei alla Deledda, ma sempre con la stessa ansia di immedesimarsi nella sostanza viva del problema, in quell'aspetto della vita morale che, essendo intimo, naturale, primigenio, è di tutti gli uomini e di tutti i tempi, è universale.

Una precisazione di questa concezione comune alla Deledda ed ai Russi, ce la dà lo stesso Dostojewski nei *Fratelli Karamazoff* là dove si discute presso lo Stariez il rapporto fra Chiesa e Stato.

Ivan sostiene che lo Stato dovrebbe assumere le fi-

nalità della Chiesa perchè in tal caso cambierebbe il modo di considerare il delitto; in altri termini: quello stesso delitto che ora è punito in modo materiale, divenendo una vera offesa contro Dio, avrebbe già in sè il proprio castigo spirituale, cosa che invece non avviene in modo definitivo perchè molto spesso la coscienza del delinquente trova un compromesso con sè stessa, sentendosi colpevole più che verso Dio, verso lo Stato. Se, al contrario, lo Stato si elevasse fino a Chiesa, potrebbe attuare una più efficace redenzione dal male « e da meccanica recisione del membro infetto, come ora si fa per preservare la società dai delinquenti, la giustizia dovrebbe trasformarsi, e questa volta completamente e definitivamente, nell'idea della rinascita dell'uomo, della sua resurrezione e della sua salvezza » (1).

Il concetto così espresso da Ivan è ribadito, per altra via, proprio dallo Stariez, quando questi assicura: « in realtà la stessa cosa esiste anche oggi. Anzi, se non esistesse la Chiesa di Cristo, non esisterebbe nessun freno alle scelleratezze del delinquente, e nemmeno un castigo, per averle commesse; intendo — continua lo Stariez — un vero castigo non quello meccanico, ... che non fa nel maggior numero dei casi che irritare il cuore: l'unico che si faccia temere, quello riconciliante, che è in fondo della propria coscienza..... Se esiste qualche cosa ai tempi nostri che salvaguardi la società, anzi, che corregga il delinquente e lo trasformi in un altro uomo, que-

(1) F. DOSTOJEWICKI: *I fratelli Karamazoff*.

sto qualche cosa non è che la legge di Cristo, la quale si esprime nella consapevolezza della propria coscienza».

Come la coscienza operi il suo castigo — indipendentemente da quello esteriore, meccanico sancito dalla legge — lo dice Raskolnikoff protagonista di *Delitto e Castigo*. Lo dice con tutto il tremendo soffrire intimo che lo tormenta dopo il delitto, lo dice, ancora al principio del suo calvario morale, quando egli viene a discutere teoricamente, col giudice Porfirio Petrovich, della moralità o meno di certi atti delittuosi.

« Poco fa — sono parole di Raskolnikoff — il mio amico mi rimproverava di autorizzare l'assassinio.

« Che importa? Forse la società non è tutelata abbastanza dalle deportazioni, dalle carceri, dai giudici istruttori, dalle galere? Perchè dunque inquietarsi?... ».

E siccome gli vien chiesto cosa dirà la coscienza del colpevole, egli osserva: « Colui che ha una coscienza soffre riconoscendo il proprio errore. È il suo castigo, indipendentemente dalle galere ». (1)

A questa fondamentale analogia è dato particolare rilievo dall'analogia di altre circostanze concorrenti; affinità di situazioni, ma soprattutto d'ambiente e di costumi. Una solitudine desolata, spesso selvaggia, ad ora ad ora triste ed ardente, così come la letteratura russa ci fa immaginare la Russia, circonda anche i personaggi deleddiani, e, nel silenzio austero, violenza di passioni,

(1) F. DOSTOJEWSKI: *Delitto e Castigo*.

una casta durezza di vita, primitività di costumi e tradizioni, sono tutti elementi che concorrono ad avvicinare la Deledda ai Russi.

Anche un elemento, direi così, affettivo, accresce la somiglianza: una commossa, umana partecipazione alla vita del proprio popolo, il soffrire della miseria e dell'abbandono in cui lo lascia la civiltà, e nel tempo stesso la ammirazione istintiva per lo spirito di individualismo di questo popolo.

Ma non basta ancora: in Russia colui che è punito dalle leggi non viene recisamente ripudiato dal consorzio umano, una sorta di giustizia più semplice, di quasi evangelica solidarietà lo accompagna. Così anche in Sardegna, dove a colui che torna di prigione si fa una festa cui prendon parte non solo i famigliari, ma gli amici e i compaesani, augurando — come ad Elias Portolu — « fra cent'anni un'altra! ».

In tal senso Sardegna e Russia restano al di fuori del costume europeo, e questo le avvicina fra loro tanto nella realtà pratica quanto nello spirito delle opere letterarie più rappresentative delle rispettive civiltà.

« Dicono che un delinquente straniero — osserva ancora lo Stariez dei *Fratelli Karamazoff* — sente di rado il pentimento, perchè le dottrine più contemporanee lo confermano nell'idea che il suo delitto, non è un delitto, ma solo una ribellione contro la forza che ingiustamente lo opprime. La società lo recide da sè in un modo assolutamente inumano, con la potenza che trionfa su di lui, e accompagna quella espulsione con un sentimento di odio (così almeno dicono che avvenga in Euro-

pa) e d'indifferenza assoluta per la sua sorte futura, indifferenza e dimenticanza ».

Nell'opera di G. Deledda il delitto non è quasi mai seguito dalla sanzione della giustizia degli uomini, perchè il castigo vero non è — come si diceva — nel carcere, ma nella fatica e nel tormento dell'espiazione: esso si impone di per se stesso.

Infelice colui che, al di fuori del castigo meccanico, inflittogli o meno dagli uomini, non trovi un modo intimo di espriare: la sua storia sarà un po' quella di Predu Maria del *Nostro Padrone* — Uscito dalle carceri, sentendosi più che mai schiacciare sotto il peso del proprio delitto, Predu Maria comprende che deve castigarsi da sè, o uccidersi, o essere ucciso.

Una solitudine tremenda che nulla può colmare circonda il ladro, l'omicida, e quel che vi ha di più tremendo è che — rimosso con un delitto l'ostacolo che si frapponeva al soddisfacimento della passione — la ragione del delitto vien meno: quell'atto che era sembrato tanto necessario da giustificare persino la malvagità, appare inutile. Quando l'assassinio è compiuto decade anche materialmente, e questo non può che accrescere orrore e confusione nel colpevole; resta il rimorso, più forte e più tenace della passione che l'ha suscitato.

Pietro Benu, dopo il delitto, sposerà sì Maria, ma li unirà sempre la colpa più che l'amore.

Ne *L' Edera* Annese uccide per procurarsi danaro che salvi dalla completa rovina l'uomo amato; e subito dopo viene a sapere che quest'ultimo ha già trovato da sè il danaro necessario.

Similmente Sebastiano, che uccide il rivale quando già Marianna Sirca l'ha allontanato da sè.

Eppure quei delitti erano stati provocati dalla impossibilità di tollerare ancora quanto si opponeva alla passione: il delitto nella Deledda è sempre passionale, è l'exasperazione di un sentimento che prevale via via su ogni altro, fino a far tacere ogni altro istinto e la ragione stessa. Una violenza primitiva che si scatena, trasforma la realtà intorno, dove il delitto sembra debba compiersi inevitabilmente, necessariamente.

E tanto più irruenta la passione, quanto più elementare; tanto più inevitabile il delitto, quanto più l'uomo è dotato di umanità.

Già si è avuto occasione di osservare che per Grazia Deledda sono gli esseri più ricchi di vitalità i più facili a quell'aberrazione che è il delitto: una ricchezza passionale male indirizzata e non più contenibile sfocia inevitabilmente nel male.

Se si considera il complesso lavorio interiore che nel romanzo russo prelude un delitto, non si può a meno di riconoscere che — sotto questo aspetto — la Deledda è profondamente lontana dai Russi, e questo avviene più per la sua « forma mentis » che per la limitatezza del suo potere d'analisi.

Quando — come nella novella *Per riflesso* ⁽¹⁾ — la Deledda tenta di concepire il delitto analogamente ai Russi, essa si affatica di trovare al delitto stesso un cu-

(1) dalla Raccolta: *I giochi della vita*.

mulo di giustificazioni, più o meno cerebrali, che non bastano tuttavia a dimostrarne la necessità nello spirito del protagonista, non convincono quanto la forza elementare di un solo ma ben definito sentimento.

Come lontani Pietro Benu, Annesa e lo stesso Efix dalla spaventevole dialettica di sentimenti e di pensieri che attanaglia gli assassini russi!

Per quelli un solo affetto, un solo desiderio, che, appunto per il fatto di essere nutrito da solo più fortemente di ogni altro sentimento, sommerge e ragione, e sentimento, e coscienza; per questi un vortice di pensieri, un cerebralismo furioso, che galvanizza la sensibilità e gli istinti.

Se il delitto dostojevschiano nasce dal cervello, quello deleddiano nasce dal sangue, o almeno ha di razionale soltanto quello che necessariamente richiede un atto di volontà.

In Raskolnikoff un turbinio di pensieri confusi a ragioni sentimentali, momenti in cui il più spaventoso cinismo cede ad uno smarrito sgomento; in Pietro Benu, in Annesa, un correre progressivo, fatale verso la colpa.

Raskolnikoff potrà essere anche un passionale, ma la sua passionalità è fissata al fondo del suo intellettualismo, anzi più che intellettualismo, di un abnorme raziocinio, che agisce più fortemente della passione, ed acquisce volontariamente la passione stessa.

Egli cerca e costruisce le ragioni del suo atto, sino a trovarne le giustificazioni.

Raskolnikoff non è ancora il superuomo nietzschiano, come non lo è Ivan dei *Fratelli Karamazoff* e non lo è Kirilloff dei *Demoni*, ma un travolgente razioci-

nio, un individualismo estremo avvicina al superuomo queste figure, generando in esse la convinzione che l'intelligenza superiore possa andare al di là del bene e del male, che la morale comune non possa vincolarla.

Indubbiamente nei Russi, come è più complessa e di diversa natura la genesi del delitto, così anche la catarsi interiore che ne consegue, poichè in questa si trasformano — logicamente — tutti gli elementi di pensiero e di sentimento che concorsero al delitto, dando luogo ad una pena senza misura e senza tregua.

E in questa maggior complessità, conferita alla narrativa russa da un intellettualismo spinto talvolta alle sue conseguenze estreme, è la più profonda differenza fra i Russi e la nostra; dall'altro lato credo che — con uguale certezza — le maggiori affinità fra l'un mondo e l'altro si possano scorgere in quell'attitudine ad immedesimarsi nell'intima sostanza della vita morale che — come si è detto — sta alla base sia dell'ispirazione delediana che dell'anima russa.

CAPITOLO SESTO

Il problema religioso.

Le considerazioni fatte sinora intorno ai caratteri fondamentali dell'opera deleddiana, e soprattutto il costante impegno morale che ne pervade il contenuto, richiamano necessariamente la nostra attenzione su un altro aspetto del problema di quest'arte: quello della religione o, per dir meglio, quel senso religioso della vita che non va mai disgiunto da ogni vera concezione morale.

Religione, morale. Problemi che sono stati sempre il duplice e pure inscindibile oggetto di ogni ricerca filosofica, la base di ogni sistema di vita, sostanza intima del nostro sentire; problemi distinti eppure interferenti, che riverberano la propria luce l'uno nell'altro e sono entrambi tanto profondamente necessari allo spirito umano da costituire il fulcro, il motivo centrale fondamen-

tale così di ogni filosofia come di ogni opera letteraria in cui l'umanità sia espressa nell'interrezza dei suoi bisogni, delle sue aspirazioni più profonde.

Pertanto, anche nell'opera di Grazia Deledda, si manifestano l'affinità e la interdipendenza dei due motivi e vi è dato coglierne frequentemente anche delle enunciazioni esplicite; tuttavia nella Deledda il motivo religioso si avverte quasi soltanto come un riflesso di quello etico: è sostegno, è giustificazione, è testimonianza di una legge morale la quale si esprime attraverso la sensibilità e la coscienza degli uomini prima ancora di essere assorbita in una convinzione dogmatica, in un sentimento religioso tanto consapevole e profondo quanto sarebbe necessario perchè divenisse la prima e immediata norma di vita.

Nella lunga successione delle novelle e dei romanzi deleddiani si incontrano ad ora ad ora brani, riflessioni in cui il pensiero religioso si manifesta puntuale, opportuno anche se non del tutto ortodosso, ma sempre lontano dal pervadere di sè lo spirito della vicenda; esso appare piuttosto come un postulato in cui sfocia e si queta la tensione drammatica del racconto, nei momenti ove questa è più intensa.

Questo senso religioso, che alla Deledda non si può negare, sebbene fosse per lei quasi soltanto un complemento necessario e istintivo della sua convinzione morale, può essere largamente descritto, ma non definito.

È sentimento vago, sfuggente, che non di rado varia le sue affermazioni col variare degli stati d'animo; non è cosa facile infatti scoprire i caratteri e la storia di

questa religiosità, neppure cercandone la definizione nelle risposte dei personaggi che sembrano esprimere più da vicino il di lei pensiero.

Una indagine dell'opera deleddiana in questo senso, mentre ci scopre l'evoluzione di questo sentire religioso in uno con l'approfondirsi del credo morale, continua a testimoniare anche la particolare natura di questa religiosità che non è conquista, ma piuttosto abbandono: un rifugiarsi in qualcosa di superiore e onnipresente che possa dare una ragione al dolore umano e un premio alla virtù.

Anche avendo riguardo al solo aspetto religioso dell'opera della nostra e sforzandoci di distinguerne i termini e i caratteri indipendentemente dal motivo morale che suscita quelle riflessioni religiose è dato cogliere le fasi successive per cui si svolse questa religiosità.

È dapprima un senso pessimistico che distingue il sentire di Grazia: una visione che il Bocelli (1) con felice parola chiama « biblica », visione ove il senso del peccato e del castigo pervade così interamente ogni pensiero, ogni atto della vita morale da sommergere il senso della responsabilità, della virtù e della colpa, nell'abbandono ad una forza trascendente terribile, per cui Dio stesso non è più che il biblico giustiziere, al cui giudizio la umanità soggiace, vittima di una sorte dolorosa che la terrà lontana da Dio e in questo mondo e nell'altro.

Dappertutto non è che peccato: questo pessimismo

A. BOCELLI: *In morte di G. Deledda* ne « La Nuova Antologia », 1 Settembre 1936.

inerte che infonde una impronta di sgomento ai primi romanzi della nostra e torna talvolta ad affacciare il suo sfiduciato abbandono anche nei romanzi successivi, è poi superato da un senso più alacre della vita, da un sentimento religioso che ammette la possibilità del riscatto dal male, per cui anzi la colpa ha già, implicita, la possibilità dell'espiazione ed in questa espiazione, o meglio nella coscienza del peccato, è la verità, è Dio.

Si è detto or ora che il primitivo pessimismo religioso della Deledda è superato in seguito da una concezione più larga e complessa che ammette la redenzione dal male, e vede la divinità proprio nella illuminazione morale che la coscienza del peccato opera sul peccatore, sino a redimerlo.

Forse è più giusto tuttavia pensare che i due momenti di questa visione religiosa anzichè succedersi, coesistono nello spirito della nostra, o piuttosto che il momento successivo, quello della immanenza di Dio nella coscienza umana, si aggiunga al primo, anzichè sostituirvisi.

La presenza di entrambi i motivi, quello trascendente e quello immanente, spiega infatti la posizione della Deledda di fronte al male; quel particolare atteggiamento alieno sia da una severa rigidezza dogmatica che da una pietosa accomodante giustificazione della colpa.

Questa originale posizione di fronte al traviamiento è stata già argomento di una parte del presente studio, pure ci piace richiamarla qui a testimoniare che nello spirito della Deledda le due opposte tendenze su cui si impernia il suo sentire religioso-morale sussistono sen-

za provocare un contrasto stridente, ma producendo anzi una sorta di equilibrio che tempera di pietà e di comprensione la primitiva furezza e severità di giudizio.

Da un lato il senso della regola, del dovere, dall'altro la fiducia nella salvezza morale anche dopo il peccato e proprio attraverso questo.

In altri termini: il pensiero religioso di G. Deledda si svolge anch'esso e si adegua alla chiarificazione e all'approfondimento del pensiero morale. Ma i caratteri di questa religiosità restano pressochè gli stessi: la divinità continua ad essere ricercata come la necessaria giustificazione della legge morale, non è mai intima convinzione del pensiero, certezza dello spirito.

Molte figure dei romanzi deleddiani esprimono da vicino questa particolare forma di religiosità.

Sarà Lia di *Nel deserto* a dire: « c'è un misterioso potere che ci guida, anche se noi cerchiamo di resistergli. Dio? Il Destino? Chissà. Certo io... sento di dover la mia rassegnazione, e, diciamolo pure, la mia furezza, a questa speranza in un aiuto che non viene dagli uomini. Io spero sempre in una giustizia superiore ».

Non v'è qui nulla di definito, nulla di dogmatico, e non tanto perchè la Deledda intendesse esprimere con aderenza la mentalità della protagonista e immedesimarsi nel suo sentire, quanto perchè la scrittrice stessa non avvertiva in sè nulla di più definito.

V'ha poi un romanzo: *Il nostro Padrone*, in cui il senso di Dio — che è come il riconoscimento del bene — e quello del destino — la ventata del male a cui l'uomo non sa resistere — si avvicendano continuamente, senza

che l'uno risalti in modo deciso molto più dell'altro; romanzo che testimonia il sussistere, nello spirito della nostra, dei due momenti: l'uno trascendente e fatalistico, l'altro più positivo e moralmente più costruttivo.

« Io credo... che ogni cosa sia prestabilita nella mente di Dio. I suoi fini? Egli solo lo sa: noi non possiamo saperlo, altrimenti, se noi non ci spieghiamo così le cose, diventiamo pazzi. Egli è il nostro padrone, e il padrone non è obbligato a dar schiarimenti ai suoi servi ».

Più avanti, i due infelici amici «... cominciarono a rinfacciarsi i loro errori e i loro inganni, ma i loro gridi minacciosi e disperati parevano rivolti ad un nemico invisibile ed invincibile, lo stesso che contro la loro volontà li aveva condotti di luogo in luogo, di vicenda in vicenda, e ancora li sospingeva verso una meta fatale. E quando, stanchi, tacquero, entrambi ebbero lo stesso lamento: Ah, la nostra cattiva sorte! ».

Questi richiami a Dio ed alla sorte danno spesso la impressione che la Deledda postuli per necessità una divinità trascendente in cui convergano tutti i misteri ed i problemi della nostra esistenza e vi trovino origine e giustificazione.

Nel romanzo *Le colpe altrui* si incontra una figura che — senza avere una grande partecipazione nella vicenda — riflette un poco la coscienza morale della vicenda stessa.

È padre Zironi, cui è avvicinato per analogia e contrasto uno studente: Andrea, il quale — dopo una breve lotta con l'esistenza per lui sempre più difficile —

finisce con l'uccidersi, perchè tradito nell'amore dalla fidanzata e dal fratello.

Il suicidio di Andrea non è soltanto la conseguenza di questo fatto, ma una ribellione all'esistenza che l'ha voluto debole e indeciso, fra la violenza e la forza di quanti lo circondano.

Padre Zironi dice di lui: « È ancora come un bambino, non capisce il bene nè il male, o peggio ancora, confonde l'uno con l'altro. E non crede più in Dio: questo è il malanno ».

Dove si vede che il credere in Dio è un mezzo per aiutare le nostre povere forze morali, per credere in esse e valercene più efficacemente.

« Qual'è il bene, e qual'è il male? » si chiede lo stesso Padre, scendendo dal suo convento — « Sì, è vero, siamo di passaggio. Ma per questo bisogna prendere tutto sul serio o bisogna sorridere di tutto? »

Ad Andrea, che prima di morire gli aveva domandato: « Voi credete ancora? » Padre Zironi risponde: « Se non credessi che starei a fare in questo mondo? »

La sua professione di fede è dunque soltanto una necessità, è suscitata da un istinto di conservazione morale per cui egli tanto più volontariamente e fortemente crede in Dio, quanto più si sente vicino a disperare, per non saper discernere quale — nella pratica della vita — sia il bene, e quale sia il male.

Nello stesso tempo questa concezione offre un diverso aspetto più solido e più sicuro, forse anche più originale e attraente, che è conseguenza del primo. Postulare un Dio per necessità di vita, se da un lato significa rinun-

ciare ai conforti di una fede rivelata; dall'altro lato vuol dire reclamare la divinità come aiuto e conferma al nostro credo morale interiore.

Un pò simile a quella di Padre Zironi è la personalità del maestro Giuseppe De Nicola ne *La fuga in Egitto*. « egli non praticava nessun culto esterno e aveva una sua religione speciale, la certezza che Dio è in noi e noi siamo in Dio e ci intendiamo nel suono stesso della nostra voce: ma era convinto che la religione cristiana è il solo punto di partenza, nelle anime grezze, per arrivare a quel grado di perfetta coscienza ».

Tredici anni prima parole simili, se pure con maggiore assolutezza, eran fatte pronunciare a Jorgi, il protagonista di *Colombi e Sparvieri*: « Io credo in Dio.....: ma fra me e lui non esistono intermediari, e l'anima mia è davanti a lui nuda e pura e non ha bisogno di vestirsi... Egli mi ha purificato col ferro e col fuoco del dolore, e riconosco e benedico la sua mano, ma respingo con orrore il giudizio di qualsiasi uomo, sia pure un sacerdote ».

Col tempo questa assolutezza si attenua, mentre aumenta l'adesione al senso della realtà; ma sempre la religiosità di G. Deledda è chiusa in questi termini elementari, è suscitata da una necessità morale più che suscitare essa stessa una legge, esigere una moralità.

Così questa fede che si innesta nel nucleo contenutistico dell'opera deleddiana non ha la certezza di una religione ma neppure ha mai l'aridità di quanto siamo soliti chiamare una teoria.

È nella nostra qualcosa di istintivo, di spontaneo che essa cerca di scrutare e di spiegarsi forse ancor meno

di quanto non faccia per il problema morale, che di volta in volta intese approfondire ed ampliare.

Nè i romanzi nè le novelle vogliono esprimere — dal punto di vista della fede — una convinzione più profonda o diversa da quella che la Deledda nutriva e che informava la sua stessa vita, ove la religione fu forse — come per molti — un egoismo inconscio ma indirizzato a buoni fini; Grazia ricorda un poco Annalena Bilsini — una delle sue ultime figure femminili — che, arrivata alla nuova dimora, accende il lume nella nicchia sotto la Madonnina e prega: « e Tu proteggi l'anima mia e fa prosperare la famiglia » e rinchiude la religione nell'ambito della sua casa e nella purezza della sua coscienza.

Ne *La Chiesa Nuova* (1) vi è un accenno ad allargare i limiti di questa fede che era stata soprattutto un credo morale interiore.

La Deledda osserva: « Si usa dire che la miglior Chiesa è la casa e Dio è in noi. E così abbiamo dimenticato il vero Dio, che è sopra di noi, l'Altissimo ».

Ma il desiderio di dare un fondamento più vasto alla sua religiosità e soprattutto il tentativo di sentirla in modo trascendente ortodosso, non ritornano che raramente e non convincono, perchè convinta in quel senso non era neppure la scrittrice, cui bastava la fede del maestro Giuseppe, di Jorgi o di Annalena Bilsini.

Tuttavia, se le osservazioni fatte sinora intorno alla

(1) dalla raccolta *Sole d'Estate*.

religiosità di Grazia Deledda ne hanno limitata ai nostri occhi la portata, se non si è potuto definirla come una intima certezza, è pur vero che questi aspetti negativi trovano un certo compenso nell'equilibrio, nella linearità, nell'efficacia che questa religiosità consegue, anche senza avere la chiarezza di una costruzione dogmatica o filosofica, e senza l'ardore che l'una o l'altra comporterebbero.

Mi sembra infatti che la semplicità del suo credo religioso abbia salvato la Deledda dalle deformazioni che l'impeto romantico operò nel pensiero religioso del tempo.

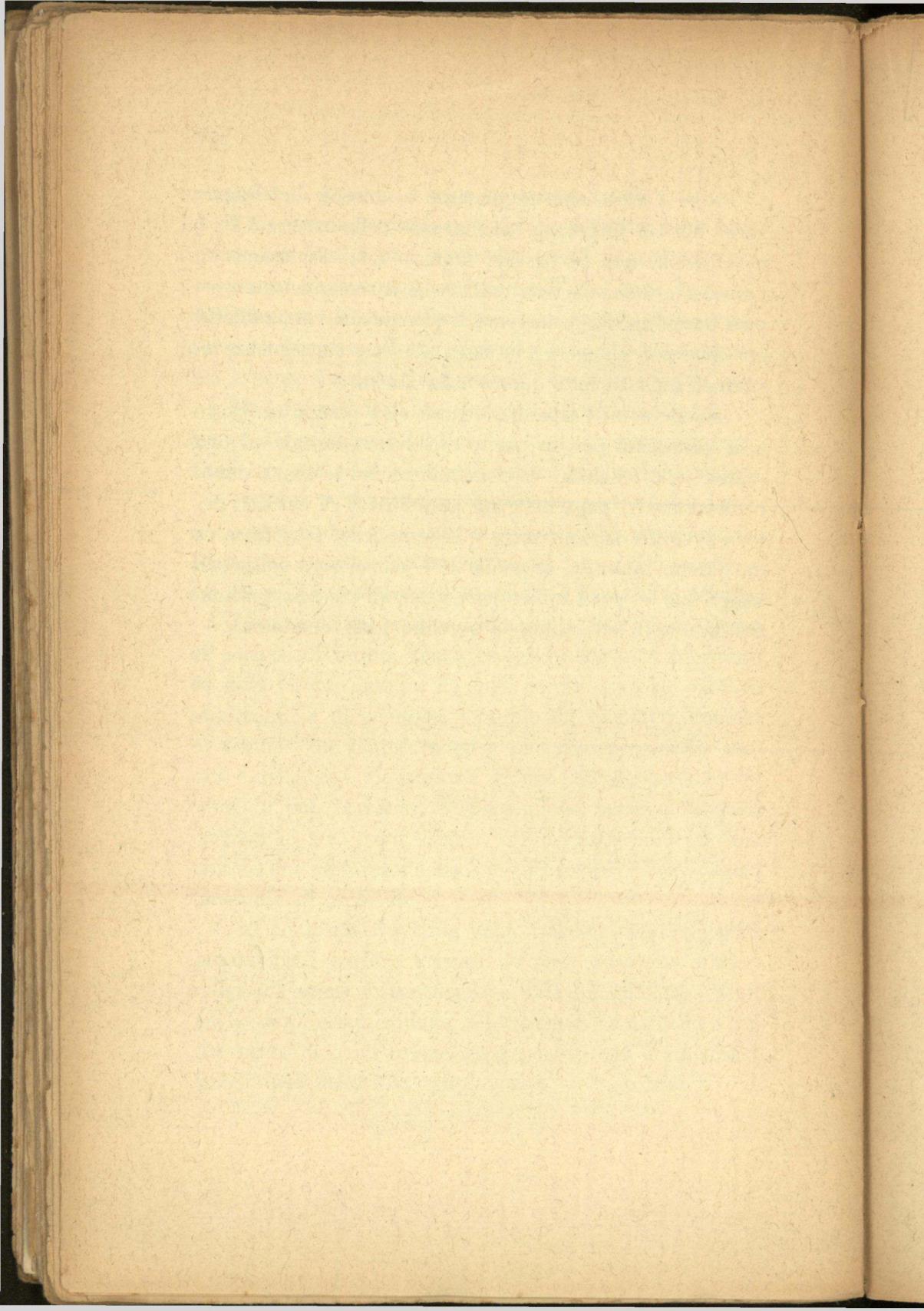
Pensiero e sentimento, in lei non mai troppo fervidi, conservarono una misura che è pure apprezzabile. È un poco quello che può dirsi del suo credo morale a cui del resto la religione si riconduce e in cui si confonde.

L'uno e l'altro motivo sono per la Deledda qualcosa di nativo, di fermo, senza essere tuttavia caratterizzati da quel fervore intimo, da quei palpiti, da quei moti di sentimento e di pensiero, e infine da quella profondità e passione che danno luogo a più vive personalità morali e religiose, elevandone talune ad altezze sublimi, come fu pel Manzoni, e spingendone altre nelle varie correnti di uno spiritualismo, di un misticismo, già lontani da una vera ortodossia, ma pur sempre vividi di sentimento e di passione.

Al contrario troviamo nella Deledda una religiosità pacata, direi fredda, lontana da ogni trasporto mistico, religiosità senza trascendenza e senza dogmi, ma esente anche dagli errori e dalle deformazioni romantiche, perchè priva di quell'ardore appassionato che il romanticismo infuse nel cristianesimo stesso.

Non il misticismo inquietante e sensuale del Fogazzaro, non la misteriosa animazione della natura che è nel Pascoli, non le funebri fantasie dell'ossianesimo nè l'ansiosa e indefinita spiritualità che il romanticismo nordico portò fra noi, e neppure il pessimismo che cominciò col Graf per giungere più tardi alle sue conseguenze estreme: nulla di tutto questo nella nostra.

Anche sotto l'aspetto religioso essa occupa un posto a sè: attaccata per un istinto di salvezza morale ad una scarna fede religiosa, vi si mantenne fedele senza dubbi o trasalimenti; paga delle sue convinzioni di cui non poteva avvertire la limitatezza e la semplicità, essa fu salva dal difetto opposto: il perdersi — come tanti spiriti del tempo suo — per i mille viottoli laterali cui una spiritualità più ricca ed intima la avrebbe forse condotta.



CAPITOLO SETTIMO

La posizione storica di G. D. e il divenire della sua arte narrativa.

Dopo aver rivolto il nostro esame alle fonti di ispirazione della narrativa deleddiana ed in particolar modo al contenuto religioso-morale che si presenta come il motivo più saliente di quest'arte; dopo averne rilevato il carattere nativo e semplice, lontano da un vero e proprio approfondimento introspettivo come da una alacre dialettica di sentimento e di pensiero; fissata la personalità artistica della scrittrice nella sua natura spontanea e schietta, ci sembra opportuno richiamarci un poco alla sua posizione storica e vedere per quali vie il pensiero e i modi della letteratura precedente e contemporanea si siano esercitati su lei, se e quali eredità le abbiano trasmesso e come queste si siano incontrate col suo mondo

intimo, quale — infine — ne sia stata la manifestazione sul piano dell'arte.

Volendo considerare l'opera di G. Deledda da un punto di vista più formale che contenutistico e vedere come l'ispirazione della scrittrice si traduca nella trasfigurazione artistica, non si può a meno di rilevare, nel corso della produzione deleddiana, una pluralità di modi e di motivi e una volontà or più or meno consapevole ma continua, vigile, a volte esasperata, di raccogliere in equilibrio ed unità quei modi e quei motivi, quasi che la Deledda — pur avvertendolo istintivamente — non riuscisse a risolvere mai quel fondamentale dualismo intimo che emerge dalle sue opere, e anche dalle migliori.

Credemmo già di potere attribuire la ragione di questo intimo dissidio a quella tendenza naturalistica che sta alla base della sua ispirazione e che tuttavia — non essendo pienamente assimilata e rivissuta — finisce col gravarla del suo peso e del suo contenuto.

Se è vero che G. Deledda, sia per naturali attitudini che per riflessione, si tenne lontana dalla letteratura del tempo, se — come già abbiamo avuto occasione di rilevare — essa fu scrittrice schietta, rivolta ad ascoltare più le voci del suo mondo intimo che quelle agitate dalla letteratura circostante, è altrettanto certo che qualcosa lo spirito e la cultura del tempo dovettero pure trasmettere anche a lei, dare un qualche avvio, qualche mossa alla sua sensibilità, anche se ciò avvenne nel modo più indiretto e più vago.

E questo qualcosa credo sia proprio l'impulso a trasferire sul piano dell'arte una visione etica che risente del

naturalismo e del verismo, o almeno deriva da quelle forme d'arte e di pensiero.

Come l'insolubile dualismo che caratterizza l'arte della nostra e la sprona, nell'ansiosa ricerca di un superamento e di un accordo, deriva da quell'impegno morale da cui la scrittrice non potè liberarsi mai pur riuscendole peso grave e soverchiante le sue forze, allo stesso modo quella costante ambizione contenutistica altro non è che una eco del naturalismo, il quale concorse al formarsi del mondo intimo della Deledda con quel tanto di sensazioni che, in ogni periodo letterario, è nell'aria e che può turbare l'integrità estetica di una visione personale, senza tuttavia incidersi profondamente in essa, o sostituirvisi.

Così nè la Deledda poteva liberarsi da quella tendenza naturalistica diffusa nella cultura del tempo, nè poteva assimilarla tanto da farne la sostanza viva e operante del suo spirito, atta a tradursi con immediatezza nel piano artistico. Gli è che, se non poteva sfuggire del tutto a quanto informava il sentire del suo tempo, essa era però scrittrice troppo viva e schietta per adagiarsi passivamente: in realtà il naturalismo rimase soltanto un aspetto della sua arte, il più intenzionale, il più riflesso, ma forse non il migliore, né certamente il più spontaneo.

Nel suo spirito, accanto a questa aspirazione moraleggiante « acquisita », rimasero altri motivi più conaturati al suo sentire e alla sua personalità, genuini, spontanei, e non sempre in accordo con quel moralismo d'intenzione, sì che la storia della sua arte è un poco la storia del vario accostarsi e sovrapporsi di questi elementi

innati e compositi, i quali, nei momenti migliori, pervennero a porsi in un magico equilibrio che ne riscattava la diversa natura e il dualismo, più spesso invece si sovrappresero l'un l'altro e diedero luogo ai lavori mancati, alle pagine deboli e disuguali.

La causa remota della debolezza di tanti romanzi e delle ineguaglianze di stile che si riscontrano — anche nei migliori — da pagina a pagina, quel trascorrere continuo da un tono familiarmente discorsivo ad altro più sostenuto e non di rado enfatico, il disagio che crea a volte l'inserirsi del paesaggio tra le fila della vicenda, lo stridere dei vari elementi della narrazione nel loro difficile accostamento e tutto insomma quel che turba l'arte della Deledda, ha radice proprio nel persistente dualismo che sta alle basi della sua ispirazione, per cui essa ora cede inavvertitamente al suo istinto poetico — ed ecco effusioni liriche, paesaggi fiabeschi, ecco un clima elegiaco e surrealistico che attenua la tensione del dramma — ora invece ritorna ad astratte, esterne ambizioni realistiche.

Il gioco di queste alternative, di questi ritorni, può essere più o meno scoperto, ma anche l'equilibrio in cui vive la migliore arte della Deledda non è mai fusione o sublimazione delle sue opposte facoltà divenute una sola nell'intimo, come avviene nei più veri artisti, ma equilibrio fra due forze sempre pronte tendenzialmente ad insorgere per affermarsi ciascuna per conto suo, in un compromesso momentaneo e sempre dubbio che le indebolisce entrambe.

Disuguaglianze e dualismo che si ripercuotono da

pagina a pagina, da brano a brano, da riga a riga, e di cui si potrebbero addurre infiniti esempi.

Si ripensi a *Canne al Vento* — romanzo dove tuttavia la Deledda raggiunse il migliore equilibrio delle diverse forze concorrenti nella sua ispirazione e dove ben raramente dimenticò l'armonia dell'insieme: pure anche qui il riacciarsi dei vari motivi che costituiscono l'ordito riesce a volte faticoso ed alcuni episodi, belli in sè stessi ma non fusi col resto del racconto — come la rissa tra i mendicanti, durante il pellegrinaggio di Efix — scoprono la pluralità delle forze che agiscono sull'ispirazione della scrittrice.

Si veda, in molti altri romanzi ed anche negli ultimi, l'improvviso intrudersi della persona della scrittrice che si abbandona a contemplare per conto suo la scena o il paesaggio per ritornare al tema con quelle frasi come: « a contemplare il quadro » o « il quadretto »; si veda altre volte la narratrice farsi tramite fra il fatto e il lettore in quegli inopportuni intercalari — « Ma che volete? » o « Ma non crediate..... » — che ci disturbano, ad esempio in *Elias Portolu*.

E si rilevino ancora i distacchi repentini che denotano stanchezza, arresto improvviso dell'immedesimazione alla scena e che colpiscono — ad esempio — ne *l'Edera*, quando, al momento in cui prete Viridis celebra la Messa, l'autrice interviene inopinatamente con un'osservazione come questa: « Niente di più pittoresco e comico di quel grosso officiante dalla pianeta bucata, e del vecchio preistorico che assisteva alla Messa, suonando

ripetutamente il campanello come per far scappare un popolo di spiriti maligni ».

Non interamente presa dalla drammaticità della vicenda centrale che forma l'oggetto riflesso, esterno, della sua ispirazione, una infinità di motivi distrae la scrittrice: sarà ora il pittoresco d'insieme, ora una lirica effusione suscitata dal paesaggio, effusione tutta soggettiva ed estranea allo spirito del racconto, saranno parentesi idilliche e fiabesche; una pluralità di elementi si aggiunge al motivo centrale, e rivela l'ispirazione composita della scrittrice.

Talvolta giova all'economia del racconto la varietà degli elementi con cui la Deledda soccorre l'intima debolezza del tema centrale assumendolo in un'atmosfera di incanto, ma spesso la mancanza di una qualsiasi armonia che ponga in accordo pittoresco e dramma, paesaggio e psicologia, toni lirici e realistici, svela invece la fondamentale manchevolezza di quest'arte.

Si veda per esempio la funzione che adempie nella narrativa deleddiana il paesaggio: quel paesaggio che vi ha tanta parte, sia che costituisca un romantico sfondo alla vicenda, come nei primi lavori ove era profuso a piene mani, sia che intervenga come commento alla tensione drammatica della pagina o come parentesi idillica, e contribuisca ad immettere la vicenda in un clima sfumato di sogno.

È parso ad alcuni critici che il paesaggio avesse troppa parte nel romanzo di G. Deledda e la distogliesse dalla ispirazione morale e dal grave impegno etico che sembrano formare il tutto o il meglio della sua arte.

Ma questo rammarico e questa accusa perdono molto del loro significato non appena ci si rimuova da una valutazione puramente contenutistica del problema, per scorgere nel fermento di quest'arte altri aspetti degni di tutta la considerazione: motivi e impulsi più fervidi e schietti ed alacri di quanto non sia quello stesso tema centrale.

Primi fra questi elementi integranti l'ispirazione de-leddiana: il pittoresco e il paesaggio.

E questi conseguono la loro maggiore efficacia quando — più che la cornice o lo sfondo della vicenda costituiscono, con le loro tonalità idilliche e il loro clima di fiaba e di incanto, il legame che unisce tra loro le varie parti della vicenda stessa e conferisce loro armonia e poeticità.

È il caso di *Canne al vento*, de *L'incendio nell'oliveto*, del *Segreto dell'uomo solitario*, de *Il vecchio e i fanciulli*, ove il paesaggio non è tanto cornice quanto accompagnamento, melodia in cui si soffonde la vicenda e vi sfuma, ed è al tempo stesso come una nebbia iridescente che avvolge e avvicina i personaggi fra loro e il lettore ai personaggi, è il tessuto connettivo che interviene utilmente là dove dovrebbe aver luogo un trapasso logico, un movimento psicologico o sentimentale, e ne fa avvertire meno la mancanza.

La poeticità del paesaggio, diffusa, musicale, avvicina, e insieme sfalda le figure e le assorbe in sè. Qui è la migliore Deledda; per questa via il pittoresco persegue i suoi più poetici effetti.

Non sarà più così quando, anzichè assumere il rac-

conto in una atmosfera sognante e idillica che ne temperi la drammaticità, il paesaggio vorrà pur esso approfondirsi in esplicito stato d'animo, sottolineare il dramma e farne parte.

Allora non è difficile che anch'esso cada nel generico e nel sentimentale, o divenga una costruzione puramente intellettuale, come nel caso de *La Madre*, dove gli sfondi notturni, pieni di vento e di angoscia, scoprono la loro composizione a freddo, quasi meccanica, senza per altro aggiungere molto all'interpretazione morale della vicenda.

Sicchè mi pare che gli effetti migliori la Deledda li ottenga avvicinando le figure allo sfondo, più che questo a quelle: immettendole poco a poco — per la via della fiaba e del pittoresco — in un clima meno teso di quanto non comporterebbe la sua iniziale intenzione drammatica, stemperando la violenza delle passioni nella melodia musicale suggestiva del paesaggio, piuttosto che valersi di questo nel tentativo di approfondire ulteriormente quelle passioni stesse.

A proposito di *Chiaroscuro*, la raccolta di novelle che è tipica di questa maniera sfumata e pittoresca, il Cecchi ⁽¹⁾ giustamente osservava: « Ora le passioni si sono lievemente spostate verso lo sfondo, e questo si è avanzato in poderosi risalti, con effetti indimenticabili ».

Non solo, ma la stessa psicologia dei personaggi —

(1) Cfr. sulla *Tribuna* del 14 Settembre 1912.

malgrado la grave intenzione del tema centrale — tende a scadere nel pittoresco.

Tipico fra i molti esempi di questa psicologia che diventa colore, il seguente sguardo all'anima di Marianna Sirca, nel romanzo omonimo.

« Si guardava dentro, e vedeva un crepuscolo, sereno sì, ma crepuscolo: rosso e grigio, grigio e rosso e solitario come il crepuscolo della tanca ».

E quanto più le figure e la psicologia stessa si risolvono nel pittoresco e nel fiabesco, tanto più felicemente si saldano tra loro la psicologia e il paesaggio, il dramma e lo sfondo.

Per questa via la Deledda raggiunge la più alta poeticità, il tono più felice di un'arte alla quale era negato di riuscire decisamente drammatica e che doveva esprimersi appunto in quel minore tono, patetico e idillico, che temperava il moralismo d'intenzione, quel tono ora elegiaco ora lirico che librandosi sulla narrazione le conferiva poesia e organicità.

Si ripensi a *Marianna Sirca*, dove lo spirito del tema centrale è pervaso da una atmosfera lirica che lo assorbe in sé: le figure si affinano pateticamente in ombre, apparizioni sparenti, si improntano all'atmosfera del paesaggio più che questo ad esse.

Simone « era pallido più del solito come se il chiarore della luna gli avesse tinto il viso ». E ancora « in breve fu davanti alla porta; e la sua ombra e quella del suo cavallo oscurarono la soglia cancellando il mite chiarore della luna ».

Situazioni e stati d'animo appena accennati si tradu-

cono in immagini o vengono immessi in un clima di fiaba e di incanto: «..... e così andavano, lui e il compagno, inquieti tutti e due, risalendo il sentiero di una valle, e pareva camminassero senza scopo verso le nuvole dell'orizzonte ».

La scrittrice non si preoccupa tanto di insistere sulla natura di quell'inquietudine o di approfondirne la ragione: vi accenna e poi la lascia in una zona sottintesa, e quel poco che è accennato si trasforma in pittoresco e soprattutto in lirismo.

Si è rilevata dianzi la pluralità dei motivi che informano la narrativa deleddiana: ammessa come fulcro del problema di quest'arte questa stessa pluralità di elementi e la conseguente necessità di raccogliarli in equilibrio ed armonia, si è creduto di scorgere un modo di questo equilibrio nel tono sfumato e melodico in cui la scrittrice riesce a soffondere gli elementi della realtà, stemperandoli in note di colore che li immettono pienamente in quell'atmosfera sognante e patetica.

È questo il modo che ha la sua manifestazione tipica in *Canne al vento* ed è un poco quello di tutti i lavori del primo periodo, e persino de *L' Edera*, romanzo in cui l'interesse della Deledda è manifestamente raccolto nel dramma e tende ad approfondirlo piuttosto che attenuarne l'impeto, venandolo di note elegiache; pure un istinto poetico richiama un poco quel modo melodico anche in queste pagine.

Ed è questa la maniera poetica anche di *Marianna*

Sirca: ma qui la scrittrice già trascoglie essenzializzando, è già sulla via del lirismo urgente che caratterizza un'altra fase del suo cammino. In *Marianna Sirca* sono dati del fatto solo i termini estremi. La consueta insufficienza della scrittrice a sentire il dramma come dramma in azione si accompagna qui con un maggiore abbandono alla consueta aura incantata e immobile in cui il dramma si adagia senza risolversi. Anzi quest'aura immobile e incantata non è più provocata dalla vicenda ma si forma quasi per se stessa, mentre quanto permane di concreto e ponderoso nel racconto non appena è asserito si traduce nel simbolo di ciò che vuol essere: figure, sentimenti, stati d'animo, azioni e situazioni si risolvono liricamente in una definizione e vi restano conchiusi.

L'apparenza delle cose diviene simbolo del senso delle cose. I personaggi minori altro non vogliono e possono esprimere che un'idea o un sentimento.

Fidela « era la realtà inflessibile »; Bantine Fera « il vero bandito, tutto d'un pezzo, incosciente e brutale ».

Allo stesso modo Agostina Marini ne *L'incendio nell'oliveto* appare ad Annarosa « la colonna più ferma della sua vita. Le parole della nonna erano tutte vere; erano la verità stessa ».

Similmente ne *La Madre* — Là, nel culminare del dramma, Agnese sembra a Paulo che la lascia « distaccata da lui come la vita dalla morte » e appunto per questo egli « sentiva di amarla ancora, anzi sempre più, come la vita chi muore ».

L'attitudine a racchiudere in un simbolo il senso delle cose viene incontro alla difficoltà di interpretare e ap-

profondire per se stesso quel senso delle cose: il verismo che prima si era stemperato in fiaba e in elegia ora si essenzializza e si riduce all'immagine della realtà; l'atmosfera sognante degli altri romanzi vibra di un lirismo esasperato che investe non soltanto pensieri, sentimenti e stati d'animo — il che più o meno alla Deledda era sempre accaduto — ma anche le azioni, i fatti stessi, pure quando sono più alieni dall'essere portati ad un livello lirico.

Si spiega in tal guisa il tono esasperato ed enfatico di alcune pagine, mentre la poeticità di tante altre resta affidata proprio a quello stesso lirismo, allorchè vi risuona senza eccedere.

Ecco tradursi violentemente in lirismo la psicologia: Marianna «..... pensava: — Forse oggi verrà, — e d'un tratto il giorno tetro le si apriva davanti come una conchiglia scabra con dentro la perla della speranza».

E altrove risolversi in immagine lirica l'azione: Simone « la sollevò un poco come un'anfora da cui volesse bere e la baciò sulla bocca ».

Non manca neppure il tentativo di riscattare in lirismo anche l'indagine dei sentimenti più estranei alla commozione lirica, come la feroce impulsività del bandito: « Simone diede un grido e si lanciò fuori della grotta col tizzone in mano come andasse a incendiare il mondo ».

Con *Marianna Sirca* la Deledda si spinge quasi al di là dei limiti in cui può essere contenuto il suo mondo lirico. Dico quasi, perchè in quel lavoro la predetta accentuazione del fenomeno incrina soltanto qua e là la

compagine poetica, non ne turba sostanzialmente il clima incantato.

Certo in *Marianna Sirca* sono le prime avvisaglie, i primi sintomi di quel simbolismo cui doveva portarla la soluzione lirica del dramma, soprattutto quando — come realmente avvenne — quella esaltazione del tono lirico si accompagnava all'impoverirsi del mondo poetico della scrittrice, al graduale indebolirsi del suo impulso creativo.

Anzi il simbolismo esasperato del periodo centrale può ritenersi la conseguenza immediata dello spegnersi della visione intima della Deledda.

Se il tono tipico di *Marianna Sirca*, se anche il lirismo diffuso di *Canne al vento*, de *L'incendio nell'oliveto*, de *La Madre* costituiscono una felice evasione all'intenzionale impegno realistico-morale che soverchiava i mezzi della scrittrice, innegabilmente il meglio di quest'arte è soltanto nell'equilibrio dei due elementi, necessari l'uno all'altro, l'uno ordito del romanzo, l'altro atmosfera; elementi la cui presenza e il cui accordo conferiscono un inconfondibile aspetto alla produzione deleddiana.

Ora quel simbolismo che si affaccia fugacemente in *Marianna Sirca*, che si accentua nel *Segreto dell'uomo solitario* e si iperbolizza ne *La danza della coltana* non è più un modo di espressione del consueto mondo morale, ma è fine a se stesso: l'antico tema morale si accenna appena, manca di una intima forza e non interviene operosamente nella ispirazione della scrittrice, sicchè essa rimane attaccata ad un simbolismo che non

vuole tanto tradurre il dato della realtà quanto nascondere ansiosamente la povertà del contenuto, l'affievolirsi dell'ispirazione. È un'ansia di penetrazione, una ricerca di logica e di chiarezza, un succedersi di sovrasensi che si affannano di riscattare con le loro formule il vuoto interiore.

Tutto è intellettualistico, astratto, ma è un'astrazione già molto lontana dal modo lirico-simbolico del periodo precedente, quel modo che era una singolarità della Deledda, che giovava alla sua arte, ne formava il tessuto connettivo; quel modo di cui il Tecchi diceva: « avvicinare i sentimenti e le cose esteriori...: appena questi sentimenti sono confidati o solo pensati, ecco che invece di prendere un tono discorsivo o aspirare ad una efficacia descrittiva, essi corrono all'immagine di una cosa vicina e vi si attaccano » — per concludere giustamente: « in quella saldatura singolare e potente tra fatti spirituali e cose materiali è, mi pare, il segreto dell'arte della Deledda ».

Ma perchè quella felice maniera si attuasse occorreva che i sentimenti e i pensieri, che i « fatti spirituali » ispirassero operosamente la scrittrice, fossero da lei intimamente e limpidamente rivissuti, e ciò avvenne sempre meno col volgere degli ultimi anni della sua fatica, che furon poi anche gli ultimi della vita.

Infatti se è certo che una verità concettuale animi la migliore letteratura, se anche le figure dei più bei romanzi nascondono al fondo una verità e un pensiero, se Natascia di *Guerra e pace* è la vita che chiama la vita, se Silvia è l'illusione che l'apparire del vero ha

dimostrato ingannevole, se l'Innominato, Don Abbondio e la Monaca di Monza hanno essi pure una verità da far valere, questa verità concettuale è così profonda, unica, dominante nello spirito di chi scrive che, come idea, come concetto, questi non l'avverte più, diventata com'è il palpito della sua vita interiore e del suo sentimento.

È un concetto della vita approfondito fino ad essere sentimento della vita.

E nella stanca Deledda degli ultimi anni accade quasi l'opposto: il senso delle cose non rivissuto sentimentalmente si esteriorizza soltanto, e si rinchiude nella propria immagine.

È il caso del *Segreto dell'uomo solitario*, de *La danza della collana*: romanzi in cui il dato realistico stride accanto ad una atmosfera rarefatta e impalpabile, e stride tanto più quanto più quell'atmosfera nasconde un'astrazione vuota; ed allora disuguaglianze, di tono, trasalimenti lirici confusi ad importuni dati cronachistici e marginali, periodi familiarmente discorsivi che subitamente dan luogo ad altri dal tono prezioso e sostenuto, cadute e riprese, un contrasto costante tra il simbolo e la realtà, poichè la realtà vi è poco sentita e il simbolo, mancandogli un sostegno, rigira vanamente su se stesso.

Ma la scrittrice non tardò ad avvertire il pericolo, e tornò a distendere gli ultimi racconti nell'atmosfera musicale e incantata della prima maniera.

Ritornano il pittoresco e la fiaba, l'elegia e il sogno: la materia del narrare torna a farsi pregu di un mistero favoloso che le conferisce levità e incanto; certo l'impul-

so creativo della scrittrice non è più lo stesso: l'antica preoccupazione morale si è placata e risolta in un ottimismo vago, un po' stanco, ove ritorna sì, il tema della travolgente passione, ma vi torna quasi come un'abitudine, privo di intimo fervore.

Nelle pagine linde e piane degli ultimi lavori ricorrono tutti gli elementi della narrativa deleddiana: gli scenari pittoreschi, le parentesi paesistiche, il fiabesco che si estende dall'ambiente ai sentimenti, e la musicalità diffusa e melodica di *Canne al vento*. E questi modi sono ormai scoperti e stanchi: il ciclo poetico di Grazia Deledda è per concludersi.

Sono queste, pagine che affidano la loro salvezza al fascino di un'arte fatta consapevole di sè, ad un linguaggio più articolato e prezioso che non fosse quello della precedente Deledda, ad un raro equilibrio di modi e motivi consueti, tanto consueti ormai all'arte della nostra che vi si compongono in armonia quasi per se stessi, mentre la scrittrice partecipa debolmente al racconto che sembra uscirle di mano quasi per incanto.

Ritorna, tradizionale e stanco, il pittoresco. Si ricordi la scena della prima preghiera familiare nella nuova casa, in *Annalena Bilsini*: « La scena era veramente grandiosa: in quello sfondo d'interno, reso più ampio dal chiaroscuro rossastro degli angoli,.... i quattro fratelli Bilsini, intorno al vecchio barbone che pareva un tronco mezzo bruciato dal fulmine, rappresentavano la forza e la giovinezza dell'uomo ».

Ne *La Chiesa della solitudine* trova invece i suoi ultimi accenti l'antico tema dell'amore passione, nel to-

no di una nuova e più pungente elegia; eccolo nelle impressioni della donna che ama ancora e che la consapevolezza della morte vicina costringe alla rinuncia: « Forestiero, sì, le sembrava, come la prima volta che lo aveva veduto; non più l'Aroldo che ella sognava quell'estate, in un delirio d'amore; la passione della sua carne era caduta, come cadevano le foglie; e a vederlo così smorto e invecchiato, lungo e fragile come una canna, ne sentiva quasi una ripugnanza fisica: ma il cuore le batteva ugualmente, di un sentimento simile alla tenerezza destata da una musica lontana, vaga, inafferrabile, che fa piangere di tristezza e assieme di gioia: e che si vorrebbe precisare, sentirne bene il significato, e non si può, come non si possono prendere gli uccelli a volo ».

Il sentimento, anche il più appassionato e il più doloroso, risuona nell'animo della donna melodicamente, come una musica lontana; ogni cosa concreta tende a scorporarsi in qualcosa di più vago, in un ritmo di fiaba che ritorna qui anche in funzione del minuto realismo delle cose.

La protagonista ritorna dall'ospedale alla propria casa, sotto l'incubo della morte vicina e scopre, timida e gioiosa, le cose della vita..... di prima: «..... le pareva di essere tornata in un palazzo luminoso, e che lo sfondo della finestra, con lo spiazzo dell'orto, i cespugli, i massi del ciglione, fosse un giardino primaverile, la gioia di vivere la riprendeva suo malgrado. Era un ritmo umile, col ronfare del gattino arrotolato sulla pietra del focolare, l'odore del porchetto che la madre aveva messo ad arrostitire nel forno ove ogni tanto ella cuoceva il pane; e l'an-

darivieni silenzioso di lei, intenta alle faccende di casa; e lo stesso silenzio di fuori, rotto appena da qualche rotolio di carretti o da passi di cavallo nella strada campestre ».

Tutto diventa materia d'incanto. Gli uomini, le cose, la natura, tutto si presta alla scrittrice perchè essa vi trami sopra il velo iridescente della favola.

Mai come negli ultimi romanzi si fondono realtà e fantasia: si scorpora magicamente la realtà nella fiaba, e questa presta la sua alacrità e il suo mistero alle cose.

Dopo la fatica di tanti lavori ove l'impegno richiesto da un tema morale aveva tentato assorbirne e vincolarne tutte le facoltà artistiche, colei che nella piccola Nuoro aveva imparato a « sognare la verità » ascoltò con più abbandono l'urgente lirismo che stava alla base del suo mondo intimo, e l'ultima tappa del suo cammino fu ancora e soprattutto « realtà intrisa di fantasia ».⁽¹⁾

Diversamente da quanti hanno lamentato nella Deledda un subito arresto della sua ascesa artistica, quindi uno stanco e deliberato ripetersi di formule consuete, un riattingere metodico e freddo ad un nucleo poetico ormai privo di una vitalità intima, è sembrato a noi di ravvisare nell'arte di G. Deledda una storia alacre e significativa, uno svolgimento sia formale che di contenuto; vorremmo ora aggiungere che proprio in questa storia e in questo

(1) l'espressione è del Titta Rosa, *L'Isola*, Sassari, 1-11-1936.

svolgimento, nel graduale ma continuo muoversi da una posizione ad un'altra, nel lento derivare del lirismo e del simbolismo della maturità dalla formula naturalistica dei temi iniziali, appunto in ciò è racchiuso il problema di quest'arte.

Arte che non ha un capolavoro, non culmina in un momento in cui le sia dato esprimere il meglio di sè e in cui convergano in armonia ed unità i suoi valori più salienti.

Arte di cui alcuni han celebrato essenzialmente i valori morali, mentre altri ne affidavano la fama al momento psicologico-lirico, altri ancora alla diffusa melodia degli altri romanzi, già tanto lontana, sia per la forma che pel contenuto, dalla concreta ponderosa materia del primo periodo.

Ma se, come a noi è parso, nel fermento di quest'arte è un travaglio lento e laborioso attraverso posizioni successive fluenti gradualmente l'una nell'altra, quale il momento più rappresentativo? Quale la migliore *Deledda*?

Spiace non potere consentire con chi ha creduto di riconoscere in lei «un grande poeta del travaglio morale».

Certo il porre la sua migliore arte in qualcosa che non sia l'impegno morale nutrito da *Grazia* così tenacemente e coltivato come sostanza del suo scrivere, sembra sminuirne grandemente il merito e comprometterne la fama.

E il far ciò spiace tanto più quanto più interviene nella nostra considerazione l'austera nobiltà della sua vi-

ta, che ebbe pari alla rettitudine e all'equilibrio la bontà e la modestia.

Pure l'austera moralità che era al fondo della sua anima si espresse più efficacemente nella pratica della vita che non nella trasfigurazione dell'arte.

Questa fu certamente nobilitata dall'altezza morale dell'assunto, anzi si riposò in esso, vi si raccolse intorno e fu perciò salva da dispersioni e da turbamenti romantici, da degenerazioni raffinate e decadenti, da quante deviazioni insomma mostrava la cultura del tempo; anche per questa via il tema morale giovò alla narrativa deleddiana: ne fu l'anima e l'ossatura, ma non la investì così profondamente del suo spirito da divenirne il solo assorbente motivo.

In realtà alla poesia del travaglio morale occorre una diversa tempra e psicologica e sentimentale. Una profondità, un potere d'analisi, una ricchezza intima di motivi che la Deledda non poteva trovare in se stessa per quanto scrutasse il suo intimo. Da ciò, nei suoi romanzi, l'immobilità del dato psicologico in confronto con l'alcrità degli avvenimenti esterni; da ciò la sua incapacità ad esprimere trapassi logici o sentimentali, da ciò il graduale evadere da quel grave moralismo d'intenzione verso una maniera via via più lirica ed astratta.

G. Deledda aspirò costantemente ad essere poetessa del travaglio morale, ma lo fu più per l'altezza del sentire che per intrinseche doti o attitudini artistiche. Anzi il divenire che abbiamo creduto di scorgere nella sua narrativa ha radice proprio nel bisogno — dapprima istintivo, via via più consapevole — di sfuggire la sover-

chianta materia de *La via del male*, dell' *Elias Portolu* o de *L' Edera*, di scorporare l' iniziale ispirazione drammatica in un lirismo diffuso nel quale potessero incontrarsi e fondersi la realtà e l' ideale, la psicologia e il sentimento, il dramma e l' elegia, gli uomini e le cose.

Se la moralità dell' assunto nobilita l' arte di G. Deledda e vale a mantenerla al di sopra sia del declinante romanticismo che del decadentismo nascente, non si debbono per questo trascurare i limiti in cui quei valori morali restano espressi e contenuti: quella mancanza di penetrazione, quella immobilità del dato logico e sentimentale, quella intima povertà di mezzi espressivi per cui il motivo religioso-morale dell' opera deleddiana si impone più ad una valutazione contenutistica che qualitativa.

D' altro lato l' approdo lirico di chi partiva da premesse che risentivano del verismo e del naturalismo ci appare oltremodo significativo. E come limitare poi il mondo artistico di G. Deledda alla ricerca morale del primo periodo, se non rinnegando quanti altri aspetti e modi e motivi la scrittrice ci diede oltre quei temi morali e dopo di essi?

Non è senza significato che forma e contenuto venissero col tempo quasi scorporandosi sotto la penna della scrittrice, che il dato morale divenisse meno teso e ponderoso, il linguaggio più articolato e duttile ma anche più sfumato e prezioso, il lirismo più scoperto e vibrante.

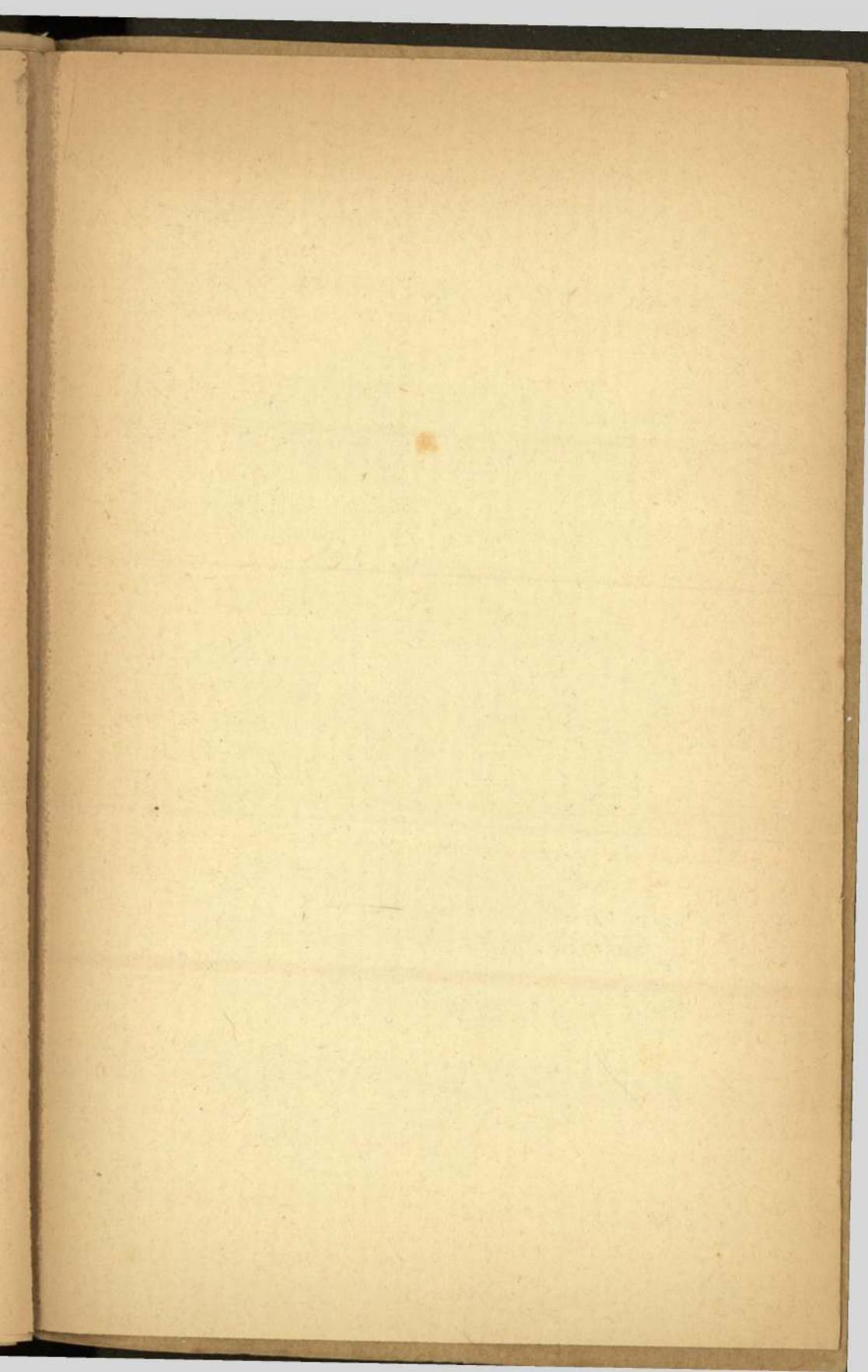
A ragione il Bocelli ⁽¹⁾, notando il dissolversi dello schema narrativo di G. Deledda, e confrontandola con il Panzini, diceva di entrambi: « partiti da una narrazione verista, almeno nello schema, hanno dissolto piano piano codesto loro verismo sotto l'urgere di un lirico pathos, trovandosi così in un certo senso annunciatori e compagni dei più giovani scrittori, dei frammentisti ed impressionisti cresciuti all'insegna — auspice l'estetica crociana — dell'essenzialità lirica ».

Vien dato a volte di chiederci a quali manifestazioni sarebbe giunto il lirismo contenuto nella narrativa deleddiana e in quale misura si sarebbe ridotta l'antica formula naturalistica, se la fatica letteraria della scrittrice avesse potuto prolungarsi ancora nel tempo.

Sicuramente l'arte di G. Deledda non si affida soltanto al valore morale del contenuto ma anche a quel fermento lirico che dapprima lo accompagna, e che arriva poi a pervaderlo del suo spirito e ad assumerlo in sè.

Se alla base dell'ispirazione deleddiana è da riconoscersi un dualismo tra l'aspirazione contenutistica, morale e la tendenza lirica, quest'ultima fu forse, delle due forze, la più alacre e tenace e conferì all'arte della nostra aspetti e valori non secondari neppure rispetto la portata del contenuto morale, aspetti e valori di cui si è inteso rilevare così la ragione intima come gli sviluppi e l'importanza sul piano artistico.

(1) in « La Nuova Antologia », Roma, 16 Gennaio 1934.



NELLA MEDESIMA BIBLIOTECA :

- I. — S. BOTTARI - *IL LINGUAGGIO FIGURATIVO* - Un volume di 140 pagine con 55 illustrazioni fuori testo.
- II. — A. ZANCO - *STORIA DEL ROMANTICISMO INGLESE* - Un volume di 278 pagine.
- III. — C. A. SACHELI - *ROUSSEAU* - Un volume di 240 pagine - 2^a edizione
- IV. — C. A. SACHELI - *CONCETTO DI DIDATTICA* - Un volume di pagine 260.
- V. — V. LA VIA - *IDEALISMO E FILOSOFIA* - Un volume di pagine 260.
- VI. — P. E. ARIAS - *STORIA DELLA SCULTURA ROMANA* - Un volume di 240 pagine e 41 illustrazioni fuori testo, 2^a edizione
- VII. — N. TERZACHI - *PER LA STORIA DELLA SATIRA* - Un volume di pagine 320, 2^a edizione.
- VIII. — A. MOMIGLIANO - *DANTE MANZONI VERGA* - Un volume di pag. 272.
- IX. — P. CARABELLESE - *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO* - Vol. I - *L'IDEA* - Un volume di pag. 258.
- X. — P. CARABELLESE - *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO* - Vol. II - *LA DUALITA'* - Un volume di pag. 241.
- XI. — P. CARABELLESE - *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO* - Vol. III - *IL METODO* - Un volume di pag. 250.
- XII. — C. SCROI - *BENEDETTO CROCE. Svolgimento storico della sua estetica* - Un volume di pagine 284.
- XIII. — C. PELLEGRINI - *TRADIZIONE ITALIANA E CULTURA EUROPEA* - Un volume di pagine 264.
- XIV. — G. DELLA VOLPE - *CRITICA DEI PRINCIPII LOGICI* - Un volume di pagine 280, 2^a edizione.
- XV. — W. BINNI - *METODO E POESIA DI L. ARIOSTO* - Un volume di pagine 160.
- XVI. — V. LUGLI - *JULES RENARD ED ALTRI AMICI* - Un volume di pagine 160.
- XVII. — G. M. SCIACCA - *FILOSOFI CHE SI CONFESSANO.* - Un volume di pagine 248.
- XVIII. — G. COCCHIARA - *IL MITO DEL BUON SELVAGGIO. Introduzione alla storia delle teorie etnologiche.* - Un volume di pagine 256.
- XIX. — F. BIONDOLILLO - *POETICA E POESIA DI DANTE.* vol. di pag. 212.
- XX. — I. MAIONE - *LA POESIA DI NIETZSCHE* - Un vol. di pag. 204.
- XXI. — F. FLORA - *SAGGI DI POETICA MODERNA (dal Tasso al Surrealismo).* Volume di pagine 292.
- XXII. — L. RONCARATI - *L'ARTE DI GRAZIA DELEDDA* - Un volume di pagine 136.
- XXIII. — A. HILDEBRAND - *IL PROBLEMA DELLA FORMA, Traduzione, introduzione e note di Sergio Samek Lodovici.* - Un volume di pagine 152.
- XXIV. — R. SPONGANO - *LA PROSA DI GALILEO E ALTRI SCRITTI.* Un volume di pagine 170.

Prepariamo :

B. LAVAGNINI - *IL ROMANZO GRECO*

Prezzo del presente volume

Lire