

NAZIONALE

BIBLIOTECA

Coll. Lt
1984

CENTRALE V. E. II

1692

ROMA



Grazia
Deledda
**La via
del male**

Introduzione
di Anna Dolfi

Arnoldo
Mondadori
Editore

coll. it 1986/1692



© 1964 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano
I edizione *Classici Contemporanei Italiani* 1964
I edizione *Oscar Mondadori* agosto 1983

Introduzione

Mentre negli anni '90 leggeva D'Annunzio, Zola, Bourget, ma soprattutto la letteratura regionale d'appendice e di pseudo-impegno naturalista, la giovanissima Grazia Deledda andava costruendo per sé una biografia amorosa contrastata e complessa come quella di un romanzo. La passione per Stanis Manca, ostacolata dalle differenze sociali e fissata nelle costanti della dedizione da un lato e dell'indifferenza aristocratica dall'altro, era destinata a riproporsi nonostante gli abbandoni della reciproca corrispondenza nel sentimento per Andrea Pirodda, anche questo, sia pure *e contrario*, minato fin dall'origine dal *vizio* della differenza, dalla colpa dell'inferiorità. Scartati i matrimoni di convenienza che le si proponevano per via familiare (e che avrebbe esibito agli amici corrispondenti), la Deledda provava insomma in prima persona per la sua storia privata un percorso tipico, modellato e determinato dall'ossequio, consapevole o inconscio, alle ferree e poco duttili leggi sociali, matrimoniali e patrimoniali del tempo. E se Stanis Manca sarebbe stato (a credere almeno all'epistolario – indubbiamente dilatato per voglia di eccezionalità personale e uniformità a imprecisati modelli romantici –) l'unica vera passione, "ripiombata" come una "fatalità", nonostante i tiepidi assensi o rifiuti, dopo la scomparsa del "velo"/schermo di Andrea; il Pirodda avrebbe costituito la prova/scena di un sentimento tutto effuso, fatto di sogni, di desideri nutriti dalla distanza e dal divieto, alimentati dalla sottile percezione della difficoltà, eroica e romanzesca *ipso facto*.

Il primo sentimento avrebbe nutrito il disprezzo, assieme all'amore, riproponendo un tipico nesso "romantico":

...vi ho sempre amato, anche illudendomi di amare un altro, anche credendo di disprezzarvi e di odiarvi. E vi odio sempre... vi odio perché vi amo... vi odio perché mi avete fatto soffrire e perché ho fatto soffrire altri per causa vostra... (A *Stanis Manca*, 13 novembre 1893)

il secondo avrebbe rafforzato il senso dell'impotenza, della fatalità, la coscienza di ciò che l'uomo non può contro un destino (anche destino sociale), pur combattuto all'inizio per il gusto del mistero, e per la speranza e il desiderio di creare e alimentare un amore segreto, fonte di elevazione morale e materiale ad un tempo:

Una cosa sola potrebbe trarmi da questo mare di assenzio, terribile nella sua calma, ove affogo sorridendo: l'amore. Ma l'uomo che amo io e che mi adora, è diviso forse per sempre da me, appunto per una di queste diseguaglianze sociali che ora si fanno più che mai sentire nel mondo. È giovine, bello, intelligente, ma è povero, ma occupa un grado assolutamente inferiore al mio e la mia famiglia mi lascerà morire prima di concedermi a lui. Io non mi ribello né mi lamento. Riconosco soltanto la fatalità che perseguita tutti... (A *Angelo de Gubernatis*, 22 giugno 1893).

La mia famiglia vuole che io tronchi assolutamente questa relazione e io *devo* troncarla. Perché trascinare una catena che mi spezza i polsi? Se continuo così, tu stesso me ne scrivi, possono sopravvenirmi dei mali irreparabili. Ed io voglio vivere; perché non si vive di solo amore, ma di tante altre cose. (A *Epaminonda Provaglio*, 11 novembre 1893).

In ambedue i casi lo *status* sociale e il denaro si sarebbero inseriti a determinare la genesi, le modalità e la fine della passione; sempre il tentativo di acquistare fama e ricchezza sarebbe stato il correttivo progettato per adeguare all'uso l'irregolarità, per obbedire in tutto alla legge tradizionale. Proprio per raggiungere la condizione del Manca la Deledda avrebbe confessato di cercare nella letteratura un'occasione di distinzione ed elevazione personale, che per lei invece avrebbe dovuto diversamente conquistare, con gli studi e il lavoro, l'inferiore Pirodda.

Nella dannazione di una collocazione socio-culturale in-

termedia (riproposta con precisa sensibilità per la protagonista della *Via del male*) la Deledda avrebbe insomma sperimentato, più o meno contemporaneamente, a seconda del *partner* prescelto, i rischi, i limiti, le ipoteche dell'inferiorità e della superiorità, e la fine poi inevitabile del sentimento, conseguente alla stanchezza per l'estenuante esigenza di tempo necessaria alla tensione da mutamento per raggiungere l'equivalenza delle condizioni sociali. Che lei e il Pirodda fossero poi anche "bruni e ardenti", al pari di eroi letterari, che i loro incontri, a lungo attesi, fossero improntati ad abbandono e passione, era un altro elemento – certo non trascurabile – della costituzione ideale della coppia (che ricorrerà usuale nella struttura romanzesca deleddiana) in un contesto di esasperata idealizzazione di sé quale ci offrono tutte le lettere giovanili: un elemento che rafforza l'ipotesi (a doppia valenza per altro) di una tentata e riuscita identificazione della biografia col romanzesco-romantico. Purché non si dimentichi, s'intende, che la storia privata e la sua alterazione fantastica sarebbero state soggette, inevitabilmente, nel tempo, a un progressivo cambiamento, e che la dissociazione dalla "povera Lara" (protagonista di *Fior di Sardegna*), con la quale la Deledda si era pure identificata prospettando i suoi primi racconti di romantico *feuilleton*, e il nuovo interesse per una situazione che aveva una qualche attinenza con un'avvenuta o cercata analisi del sociale, erano un segno preciso di un'avviata maturazione di poetica, la prova della curiosità per un *bello e forte* che fosse anche verisimile, la misura di un romanzesco diverso, creato dal 'reale' di quegli ultimi amori forse falsamente concreti, ma come tali riflessi in romanzo.

L'indomabile (o meglio la *Via del male*, come fu chiamato più innanzi) nacque appunto – e come 'primo', vero romanzo deleddiano – in questo clima sentimentale; mentre per altro si intensificavano le letture della scrittrice (soprattutto quelle tolstoiane, del Tolstoj della *Potenza delle tenebre*, che avrà una qualche incidenza sul nostro romanzo, e dell'*Anna Karenina*, che avrebbe provato all'ancora inesperta Deledda la difficoltà di fare un romanzo sulla condizione

delle campagne e dell'agricoltura in Sardegna che potesse solo da lontano competere con l'irraggiungibile modello), e soprattutto si sviluppava la sua attenzione per le situazioni locali, specie attraverso i contatti con Angelo De Gubernatis, studioso di usi e tradizioni popolari, direttore e promotore della società italiana per il folclore a cui la Deledda aderì con grande entusiasmo. Il libro, iniziato alla fine del '92 (da una lettera al Pirodda del 29 dicembre 1892: "Ora poi ho cominciato un romanzo"), fu ultimato nel novembre 1893 (da una lettera a E. Provaglio: "Ho finito, sì, il mio nuovo romanzo"), e fu, per stessa confessione della Deledda, pensato e ideato in ossequio alle nuove esigenze, a dispetto delle pressioni editoriali che avrebbero voluto ancora del regionalismo d'appendice piuttosto che un regionale naturalismo:

Ho finito, sì, il mio nuovo romanzo. Me lo aveva commissionato un editore milanese... Ma sai cosa voleva? Avventurieri e banditi, assassini, bande armate sui monti, donne di mala vita, odî, inimicizie, pugnalate, archibugiate.... feci il romanzo a modo mio e come Dio comanda. Lo credo bello e forte... (A *Epaminonda Provaglio*, 11 novembre 1893).

Forse per questo fu così difficile trovargli un editore: falliti i primi tentativi con il Chiesa di Milano il romanzo fu rifiutato dal Vallardi, a lungo e inutilmente trattenuto dal Perino, e stampato solo nel 1896, dopo tante angosce e preoccupazioni deleddiane, dal torinese Speirani. Certo che nelle more e nelle estenuanti trattative editoriali il romanzo indubbiamente mutò; perse, assieme all'originario titolo, *L'indomabile*, una certa aria di fine secolo, "alla moda, anzi a sensazione", per guadagnare in analisi psicologica, in attenzione ai particolari. Rifatto "da cima a fondo", "tutto rinnovato" lo avrebbe dichiarato la Deledda in una lettera al Pirodda del 31 maggio 1896 che doveva precedere di poco l'edizione in volume; e ancora sul rifacimento totale avrebbe insistito l'autrice in una lettera al Provaglio del marzo 1897, inviata come avviso e accompagnamento alla copia omaggio del libro. Il rifacimento, per altro, doveva essere recente e datare probabilmente a quello stesso 1896, se nel gennaio e

febbraio erano state insistenti le richieste al Provaglio per riavere il dattiloscritto prima della stampa. Il romanzo, nella sua veste definitiva, avrebbe mantenuto l'epigrafe da Isaia ("Non conoscono il cammino della pace, e nelle loro vie non v'è alcuna dirittura; si hanno distorti i lor sentieri; chiunque cammina per essi non sa cosa si sia pace"), già presente nel '93 (la Deledda scriveva al Provaglio nel febbraio 1894: "Qualunque siasi il titolo desidero però che si lasci l'epigrafe"), ma avrebbe aggiunto, in linea con le nuove correzioni e revisioni di stesura, una significativa dedica a Alfredo Niceforo e Paolo Orano, autori di recenti e discussi saggi sulla delinquenza in Sardegna, nonché di analisi di antropologia e di sociologia criminale.

Per il resto l'assunto e la trama del lavoro, rimaste inalterate (lo prova il confronto tra il testo del '96 e precedenti confessioni epistolari che per la particolare significatività si propongono qui nell'*Appendice* al volume), erano più volte state dichiarate dalla scrittrice e specificate fin dai momenti delle prime irrealizzate idealità ("romanzo sardo, sulle classi povere, e ci scrivo con tutto il gusto possibile", da una lettera al Provaglio del settembre '92), per arrivare ad accompagnare poi la soddisfazione per l'opera ormai compiuta:

Ora parliamo del mio romanzo... Son sicura che non mi aduli dicendo che ti piace, dal momento che, senza falsa modestia, piace anche a me. Lo stile è, al mio solito, scorretto, scorrettissimo, – e ci vorrà del tempo perché io mi perfezioni, – ma la tesi, le figure e lo scopo, soprattutto, lo credo buono. Ci ho messo tutto ciò che posso avere di forte in me, delle mie cognizioni umane vedute sul vero, del mio studio sulle passioni e sui caratteri sardi e del mio amore per quest'angolo di terra ignoto. (*A Epaminonda Provaglio*, 26 aprile 1894).

Quanto al titolo, *L'indomabile*, un cambiamento era stato richiesto fin dall'inizio dagli editori, né l'invito era stato *a priori* eluso (nel febbraio '94 la Deledda stessa avrebbe indicato quello alternativo di *Pietro Benu*), nonostante la dichiarata profonda significatività ("Tutto lo scopo del lavoro

tende a dimostrare come la fatalità *doma* l'uomo il più forte"); ma al cambiamento definitivo dovettero decidere, oltre ai motivi di più sottile moralità presenti nella seconda stesura, anche ragioni di opportunità: ché negli anni si era inflazionata la serie degli *indomabili*, specie dopo il "furto" del titolo deleddiano ad opera di una scrittrice minore come Umbertina di Chamery.

Così nel 1896 e con tutti i mutamenti operati e apportati dal tempo – tra gli altri l'intermedia stesura e pubblicazione del diverso e antipodico *Anime oneste*, che dovette forse incidere sul rifacimento del romanzo – usciva da Speirani *La via del male*. E con l'uscita del libro, che voleva e poteva rispecchiare, nell'inevitabile alterazione della scrittura, nelle ipoteche della letteratura medio e tardo ottocentesca cui la Deledda continuava a conformarsi, la realtà e la biografia (ma soprattutto proporre per la prima volta i nodi fondamentali del narrare deleddiano, che si sarebbero svolti e sviluppati negli anni lontano dal biografico e persino dal reale, nel rispetto solo di alcune costanze e corrispondenze strutturali di tipo socio-antropologico già qui annunciate) si chiudeva un periodo, quello dell'ingenuo e incolto noviziato deleddiano, per aprirsene un altro, improntato a una più matura e consapevole coscienza artistica e narrativa. Un periodo che doveva segnare tra l'altro la *peculiarità* deleddiana e il suo singolare modo di abbrivio a quello che sarebbe stato il difficile nodo *fin de siècle* e primo novecentesco, tra attardato realismo, naturalismo, e sia pur elementare simbolismo.

Non è un caso allora, ove si ricordi, pur nei limiti oggettivi, la singolare importanza di questo libro nella carriera deleddiana, che proprio alla *Via del male*, testo tra i più tormentati e mutati in partenza, la Deledda tornasse ancora, negli anni, per riscrivere, limare, variare. Dei libri della giovinezza nuorese, progettati nel tempo della conoscenza non culturale ma "intuitiva" della vita (così avrebbe definito, la Deledda, la sua esperienza fino al '900 nelle lettere ad Edouard Rod), la scrittrice avrebbe ripreso e ripubblicato soltanto la *Via del male* (l'altro caso, all'interno dell'*opus*

deleddiano, sarebbe stato quello di *Dopo il divorzio*, diventato poi *Naufraghi in porto*, ma alle altezze rispettive del 1902, 1920), non preoccupandosi di offrire per i tipi di Treves, nel 1916, una storia lontana, certo non all'altezza dei risultati e dei successi del *Vecchio della montagna* (1900), *Elias Portolu* (1903), *Cenere* (1904), *L'edera* (1906), *Colombi e sparvieri* (1912), *Canne al vento* (1913), *Marianna Sirca* (1915). E l'ultima edizione, la Treves del 1916 (il testo della quale è proposto nella presente ristampa col privilegio che si deve alla *recentior* tra le stampe d'autore) non era che l'ultima tappa di un lavoro più consistente di rifacimenti, operati soprattutto fino al 1906 sulla *princeps* Speirani e documentati e attestati da pubblicazioni in volume e periodici (*La via del male*, Roma, Biblioteca romantica della Nuova Antologia, 1906; *Il servo*, in « La Gazzetta del Popolo », 13 febbraio-6 giugno 1906).

Definito allora l'arco temporale di elaborazione/stesura /revisione tra il 1892 e il 1916, resta da chiedersi cosa abbia spinto per oltre un ventennio la Deledda a così frequenti ritorni; in particolare cosa fosse avvenuto tra il 1895 e il 1906 a muovere i mutamenti più sostanziali. E ove non si voglia alludere genericamente a cause interne (come dire a una progressione di maturità e a una maggiore scaltrezza narrativa – motivi certo estremamente probanti, ma ovvi) gioverà rimandare almeno a due fatti esterni, all'apparenza marginali, di fatto significativi per il costituirsi stesso di una più consapevole poetica deleddiana, quali la ricerca sottesa e la stampa di un volume come *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna* (1904), e l'inevitabile riflessione sulle osservazioni epistolari del De Gubernatis ma soprattutto sulla recensione di Capuana al romanzo, apparsa sul « Roma » di Roma del 1897. Ché se le ricerche folcloriche condotte in contatto col De Gubernatis, lasciando evidenti tracce nel romanzo, nella stessa dichiarata attenzione per i canti, i ritmi, i riti, le feste (da quelle stagionali e agricole a quelle per i matrimoni e la morte), dovettero probabilmente influire sul conformarsi dell'edizione Speirani del 1896; non c'è dubbio che sul suo mutamento, fino alla definitiva stesura 1906, poi variata

in 1916, dovette avere un peso il giudizio della Deledda sull'intervento del Capuana, non a caso, e forse in più sensi, definito "splendido" dalla scrittrice.

Capuana, teso alla costruzione dei suoi "ismi" contemporanei, in pagine di citazioni e consenso alla *Via del male*, aveva riconosciuto il progresso deleddiano dopo le prime prove ancora informi, insistendo soprattutto, e *pro domo sua*, sull'importanza del romanzo regionale, del romanzo dell'osservazione del vero, che la Deledda mostrava di prediligere, salvandosi così, col correttivo del regionalismo, dai pericolosi ismi di fine secolo (che per Capuana avevano i nomi, evidenti, di misticismo, simbolismo, idealismo, nella prospettiva di un decadentismo in divenire onnicomprensivo). "La signorina Deledda", scriveva Capuana, "fa benissimo di non uscire dalla sua Sardegna e di continuare a lavorare in questa preziosa miniera, dove ha già trovato un forte elemento di originalità" – e citava, a rafforzare le sue emozioni di lettura, certe descrizioni di paesaggi o certi riti, tanto più pregnanti in quanto evidentemente adattabili soltanto a una circoscritta realtà storico-geografica, ad un tempo e ad un luogo precisi. Pure avanzava delle riserve, ben determinate, puntuali, la cui verità dovette colpire sul vivo la narratrice *in fieri* Deledda, se nella parte finale del romanzo (cui appunto si riferivano: e di tal parte finale abbiamo riportato ampi brani nell'*Appendice* in calce alla nostra ristampa) si dovevano registrare i mutamenti tematici significativi nelle edizioni successive al '96.

Lamentava Capuana che poco si intravedessero i "loschi mezzi" usati da Pietro per raggiungere la ricchezza, che la scena dell'arrivo di Pietro – scoperto infine da Maria il suo delitto – non fosse del tutto adeguata al contesto (abile sì, d'accordo, ma artificiosa); soprattutto che in modo incredibile Sabina si trovasse a cogliere i segreti di Pietro e Maria, sorprendendo prima i segni della loro passione, e raccogliendo poi, per casuale ma inaccettabile fatalità (almeno stando ai canoni del realismo), la sussurrata confessione di Pietro ad Antine ai piedi della chiesa della Solitudine. Il romanzo, pur "opera forte e seria", rivelava "inesperienze di

mestiere", impacci di lingua e di stile, cedimenti a certo personale romanticismo (e su tutti questi punti sarebbe intervenuta la Deledda con un'opera di sfolemento — basti vedere i diversi *incipit* del romanzo — con l'eliminazione di un descrittivismo bozzettistico a forti tinte); ma in particolare, tra i difetti, mostrava certa difficoltà strutturale, palese specie là dove la storia si scioglieva con un epilogo che sapeva di forzato, stante l'artificio della lettera anonima e la finale, "melodrammatica" risoluzione di Maria.

Proprio nel rifare il romanzo la Deledda avrebbe risposto in qualche modo a queste accuse, mutando, ampliando, spiegando ove altrove, come già si accennava, l'intervento correttivo era stato prevalentemente di riduzione. Assai più spazio sarà dato nei rifacimenti all'incolpevole detenzione di Pietro, alla conoscenza con Antine, al maturarsi già nella prigione di propositi e progetti di vendetta; più plausibilità acquisterà la lettera di Sabina, emigrata all'estero e quindi credibilmente all'oscuro di un matrimonio colpevole che, data la distanza (ben più ampia di quella dall'iniziale Cagliari), non potrà impedire. Anche la vicenda dell'incontro notturno di Sabina col fidanzato per il reciproco giuramento nella chiesa della Solitudine assumerà nella sola, tacita confessione del ragazzo consapevole del delitto, ben altra plausibilità, rendendo più sfumata la stessa infelicità di Sabina, che si lega a Giovanni proprio per sapere, di Pietro, la verità. Nella nuova redazione l'uccisione di Francesco sarà più drammatica, essendo più articolata la fase dell'innamoramento e corteggiamento precedenti e successivi all'incontro sul monte Gonare; più intensamente permeato di *pietas* sarà il momento del ritrovamento del giovane ucciso ad opera della moglie, angosciata dopo una notte di rimorsi, solitudine e paura; il sospetto di Maria apparirà più inquietante e la sua dimenticanza più vera, ché la supposta ombra di Pietro Benu all'ovile risale ai giorni precedenti un delitto così preparato nelle piste intrecciate e negli ambigui moventi. Ma in particolare più tormentata sarà, nella versione finale, la conclusione del romanzo: legati come sono, Pietro e Maria, al silenzio — divenuta impossibile la confessione

esplicita, presente nella prima stesura – e a un amore/odio fatto di paura, di rimpianto, di abbandono negato, di rassegnata, reciproca coscienza di colpa.

Pietro, che nell'edizione Speirani si apprestava al matrimonio senza incertezze, trascorsi gli anni più stretti del lutto vedovile, nell'edizione definitiva continuerà a riproporre a se stesso la realtà della differenza sociale, sarà ancora tormentato dal dubbio, e alle nozze, foriere ancora di male, lo spingerà, come verisimilmente già prima al latrocinio e al delitto, il diversamente risoluto e spregiudicato Antine. Così pure, senza i rifiuti espliciti alla domanda nuziale, interpretati come un primo castigo nella versione '96, nell'edizione 1906-'16 non ci sarà in Maria lo sdoppiamento dell'egoismo e dell'orgoglio dinanzi alla proposta di Pietro, ma solo l'irrisolutezza per un passo che riapre con palese evidenza una vita finita, riproponendo un capitolo di storia privata esaltante ma anche ricco di motivi di turbamento, connesso com'è a un primo peccato, a un'originaria deroga alle leggi della famiglia e del patto sociale. Il matrimonio segreto di Maria con Pietro (moderatamente arricchitosi, non certo comunque col "tesoro" delle zie, altrove alluso con maggiore insistenza) obbedirà al pudore di seconde nozze, al ricordo di una diversità servo/padrona non colmata dalle fortune recenti, alla tacita opposizione materna, e non all'esterno, assurdo timore del giudizio della gente dopo un *no* tanto irragionevole quanto immediatamente divulgato e cangiato. E la vita di Maria, negli anni vedovili, sarà "desolata" non più soltanto per un'assenza del "colore" del mondo o per l'esclusione dai beni maritali, ma per un rimorso imprecisato e un dolore reale che si complicano con la lacerata coscienza dell'isolamento, della solitudine, dell'esclusione a cui il lutto condannava le donne nella sarda e sessuofoba società patriarcale.

Più umani allora i sentimenti, più articolate le psicologie, e sempre meno *indomabile* Pietro ("bestia indomita", obbediente a diritti "selvaggi" degni del romanzo d'appendice, nella prima edizione), mentre nell'obliterazione di esterne cronologie, fittissime nel primo romanzo, il racconto si

distende per affidarsi di più a quegli adagi narrativi che tanto erano piaciuti a Capuana, a quella tristezza che come una patina scende a coprire tutto il romanzo e la sua inevitabile, tragica fine. La colpa di Pietro e Maria si dilata in qualche modo a divenire più di prima momento di quella inesorabile e drammatica fallibilità umana che sarà una sorta di basso continuo dei romanzi deleddiani: ormai astratti da una realtà soltanto (e magari falsamente, per alterati meccanismi) sociale, e proiettati piuttosto, pur nella loro rudimentale schematicità, non dimentica delle origini, su uno sfondo "metafisico" ove il castigo sia risposta a un'infrazione assieme umana e sociale, ove la fatalità agisca per forza di un irrazionale, ma giusto durare, piuttosto che per calcolata, contingente violenza.

Certo che la *princeps* Speirani ci rivela in qualche tratto, e sorprendentemente, la genesi, altrove occultata – o nascosta almeno a questo livello di disarmante confessione – di categorie socio-antropologiche-morali deleddiane determinanti: il furto ad esempio come primo reato (perché colpa contro un padre/padrone detentore assoluto del potere) vissuto con una coscienza di infrazione superiore a quella dello stesso omicidio (ché di fatto il delitto non aggiunge od altera la trasgressione primaria, che si configura, in una società fermamente strutturata in classi, come attacco alla proprietà); l'identificazione della donna col denaro, della donna con una proprietà minacciata quando la passione infranga la regola delle divisioni sociali e la logica patriarcale di una famiglia ove al *pater* sta appunto la gestione della ricchezza e della sessualità:

Nel commettere il delitto Pietro non avrebbe forse provato lo spasimo, l'esitazione, il rimorso che sentiva per aver rubato (*La via del male*, Torino, Speirani, 1896, p. 136).

Lo assaliva come un vago, indefinibile rimorso, gli sembrava che amando Maria tradiva il padrone, la casa, il dovere (*ivi*, p. 70).

Se per Maria, certo nella prima edizione personaggio assai più elementare, pieno di meschinità e di calcolo, troppo spesso "la parola *amore* veniva intrecciata alla parola

denaro", per Pietro con troppa frequenza l'amore per Maria si ripropone nelle modalità del furto (di un furto che in ossequenza ai modelli sociali introiettati la stessa Maria sente più perturbante di un qualsivoglia assassinio): amare Maria è *rubare* la figlia al padrone, nella dimenticanza di quella "linea intima che separa il padrone dal servo" e che costituiva nella struttura sarda dell'Ottocento un argine invalicabile a quell'apparente (persino reale) familiarità che riuniva nella stessa cucina, intorno allo stesso fuoco, entro la stessa proprietà, i rappresentanti di diverse categorie economico-sociali. La Maria del 1896, figlia di una zia Luisa la cui vanità "non conosceva limiti", era "cresciuta con benessere e decoro" in mezzo alla "schiacciante miseria del vicinato", e questo "le dava un'idea alta di sé, della sua famiglia, della sua casa, del suo cortile e dei suoi beni". Più plausibilmente la Maria del 1906-1916 apparterrà soltanto, e con più precisione, a una media borghesia agraria di recente costituzione, a mezzo tra la vecchia classe servile, abbandonata, e un'aristocrazia decaduta a cui tenta legarsi con patti nuziali difficili, anzi impossibili.

Le figure, le situazioni, certo sono le stesse, nelle redazioni distinte, ma a renderle diverse persino nell'identità subentra una maggiore pausatura, quasi concessione al personaggio di uno spazio privato di malinconia che non trascura, si nutre anzi, dei sogni ingenui, delle paure infantili, della coscienza e prescienza della sconfitta, della finale accettazione di una correatà da misurare ogni giorno in un castigo comune. Come "condannati diretti a una colonia penale" procedenti "a due a due, incatenati assieme", Maria e Pietro si troveranno uniti nell'espiazione a pagare la colpa di un omicidio, provocato dalla tentata rottura delle distanze sociali, di cui si sanno e sono colpevoli; si troveranno rinchiusi, per scelta di accomodante 'moralità', nonostante il rimorso, in un silenzio che solo perpetuerà l'infelicità, negando il riscatto reale. Come dire che saranno prigionieri di un delitto senza castigo nonostante il castigo, visto che a differenza dei personaggi dei grandi modelli russi, manca loro, o pare mancare, quella fede nella legge o in Dio capace di dare il

coraggio dell'autoaccusa, e in grado di garantire la resurrezione successiva al pagamento alla società. Su di loro più di quella legge, appena adombrata (e che presuppone l'esistenza di un giusto e vero assoluti, in deroga a ogni statuto convenzionale), può di più la *ragione* sociale, quella ragione che, a ben pensarci, aveva sempre combattuto la logica del cuore, procurando sin dall'inizio la negazione dell'amore e il delitto. La colpa è insomma, prima che allontanamento dell'umano, infrazione del sociale, e tale resterà anche nella pena, se è vero che l'espiazione sarà tutta interiore, e misurata proprio nel punto dell'incidenza del privato sullo statuto sociale: nella difficoltà, successiva, sia pure, di un matrimonio che la legge prima, l'omicidio poi, dichiarano *a priori* colpevole, di fatto irrealizzabile (nella sottolineatura della primitiva distinzione di classe).

Nell'impossibilità di liberarsi dal peso della *communis opinio*, Maria e Pietro, così come prima avevano rinunciato a una esplicitazione liberatrice della passione, rinunciano adesso a una denuncia che obbedisca alla verità: finiscono così per vivere ancora contro l'esigenza profonda del *cuore*, che solo Pietro aveva ascoltato in attimi guardati dalla natura con sorridente ironia (si ricordi la luna che par sorridere ai sogni di Pietro, all'inizio del romanzo; o al tono d'idillio inserito nei lunghi mesi di solitudine a far da contrappasso ad un'accesa passione). Persa la vita dei protagonisti, allora (ma questa era la pena da pagare per la prima, sconveniente liberazione dell'*eros*: peccato primo e onnicomprensivo sempre per gli eroi deleddiani), ma salvo quel principio della proprietà tutelata, della esterna rispettabilità, della tranquillizzante, e tanto più forte, persecutoria, introiezione della legge. *Essere al proprio posto*, nonostante tutto, accettando il luogo largito dal caso come una collocazione irrinunciabile e fatale, è il primo comandamento cui obbediscono, nolenti o volenti (salvo rapide e duramente punite infrazioni), i personaggi deleddiani, che pure portano nell'animo un fermento di ribellione, il sogno di un mondo diverso, esorcizzato e ridotto dallo stato presente a tentazione di malvagità, a fragilità genetica universale.

Mentre l'attenzione ai gesti, la scomposizione delle scene (si pensi agli incontri tra Pietro e Maria nella cucina, o alle "scene omeriche" intorno al camino) indaga e penetra la storia di una rinuncia (rinuncia oggettiva, sociale, ma anche rinuncia individuale, psicanalitica: basti ricordare nel sogno di Maria la ricerca dell'"oggetto smarrito"), nel cammino ambiguo ma incontrovertibile del male; quella pace che gli animi umani, secondo la concezione deleddiana, non potranno mai trovare, è affidata all'eco rifratta della natura, alla vicissitudine delle stagioni, al ritmo e al lavoro dell'uomo con quelle (ne è completo il campionario nella *Via del male*: vendemmia, semina, raccolta dei frutti...), alle sere "vaporose e melanconiche", che pur rispecchiano, nella coscienza del fuggitivo, del mutevole, del caduco, il senso e il principio della realtà. Né è da escludere che nella pacata tristezza che accompagna nella Deledda l'analisi di storie segnate dalla fine delle illusioni fosse implicita anche la lenta elegia per un mondo ormai in crisi, obbediente ancora agli antichi principi, ma per forza di disperazione e costrizione più che per intima coscienza di validità. In quel mondo, delimitato ed isolano (che è poi quello della *Via del male* e di tanti altri romanzi), si sarebbero ripetuti gli atavici rituali, ma in qualche modo sovvertiti all'interno, nella consapevolezza del mutare, tragico e inevitabile dei tempi. Ai lamenti delle veglie funebri corrisponderanno allora "nozze che sembrano funerali", una massa che "crede di divertirsi" si muterà in "popolo abbandonato", mentre nel *leit-motive* "i tempi cambiano" anche i vecchi, pur convinti della giustizia dei passati statuti, verificheranno la propria incomprendimento del presente, l'impossibilità di riconoscersi nelle ultime generazioni, e in certa qual loro fatale, disperata, non libera vocazione all'infelicità.

Anna Dolfi

Antologia critica

...questa *Via del male*... è un assai bel lavoro... dal *Fior di Sardegna* alla *Via del male* il progresso è straordinario, e nessuno avrebbe potuto prognosticarlo dopo la lettura di quel primo lavoro. È già molto il veder persistere nella novella e nel romanzo regionale lei giovane e donna... Questa persistenza indica un senso artistico molto sviluppato ed equilibrato, un concetto giusto dell'arte narrativa che, innanzi tutto, è forma, cioè creazione di persone vive, studio di caratteri e di sentimenti... risultato di osservazione; quanto dire studio e creazione di personaggi, nei quali il carattere e la passione prendono determinazioni particolari non adattabili a tutti i tempi e a tutti i luoghi... Il lettore, chiuso il libro, conserva vivo il ricordo di quelle figure caratteristiche, di quei paesaggi grandiosi; e le impressioni sono così forti, che sembrano quasi immediate... Uguali e forse di maggior valore sono le descrizioni del notturno pellegrinaggio delle nuoresi al santuario di Gonare; del pranzo nuziale pel matrimonio di Maria Noina con Francesco Rosàna; della vita degli sposi novelli nell'ovile della *tanca* del Rosàna, dov'egli è ucciso a tradimento; della *ria* in casa Noina con le prefiche che cantano *a boche a boche* i loro *attitidos* su la bara del morto; scene di costumi e di usi sardi, parte organica dell'azione, non semplice pretesto per far sfoggio di colorito locale... La scena che segue all'arrivo di Pietro Benu è fatta con abilità, ma non mi sembra quella che ci voleva... La contadina che ha scritta la lettera anonima si trova troppo facilmente – e due volte – in condizione di ascoltare, non veduta, e di sorprendere segreti. Passi il bacio ch'ella ha visto dare dal Benu a Maria; ma l'appuntamento col fidanzato... sono evidentemente un artificio per arrivare poi alla lettera anonima e allo scioglimento del romanzo. E

questo artificio guasta l'ultima scena, alterando il carattere di Maria, facendole prendere una risoluzione quasi melodrammatica, rendendo affrettata e innaturale l'azione. Peccato!... Qua e là s'incontrano inesprienze di mestiere, ma non intaccano l'ossatura del lavoro. La parte esteriore dell'opera d'arte – la lingua e lo stile – ha bisogno di molta cultura e di studio; è un po' disuguale, e in alcuni punti trascurata, o esitante... eccesso di forme approssimative... accento impersonale spiccato, anche nella narrazione dove i personaggi non parlano ma pensano e sentono a modo loro... Qualcuno dirà: Ebbene, che ha voluto provare l'autrice con questa sua *Via del male*? Niente, rispondo io; ha tentato di metter fuori delle creature vive, e c'è riuscita. Non si è smarrita dietro un lavoro di analisi psicologica, artificiale; ma ha fatto sentire, pensare, agire, tutte quelle creature nel loro ambiente, proprio come fa la natura con le sue. Sotto quelle carni, sotto quei nervi ci sono anime che amano, soffrono, errano, scontano le loro colpe, fin le loro debolezze; c'è l'umanità, non astratta, ma reale, sostanziale; e dove c'è l'umanità c'è il pensiero, c'è il concetto: spetta al lettore cavarlo fuori. L'arte pensa a modo suo, creando forme; chi cerca di farla pensare altrimenti la snatura, non lo ripeteremo abbastanza.

Luigi Capuana, 1897

Ma l'immagine della Deledda, che subito l'impose all'ammirazione degli abituati ai modi e temi del verismo romantico, e di altrettanto restii al musicale simbolismo, il lettore l'incontrerà nei tre romanzi che seguono: *Elias Portolu* (1903), *La via del male* (1896-1906), *L'edera* (1908); che tutt'e tre, specie il secondo... sottolineano invece fin dal titolo la responsabilità dei temi sentimentali-morali, dei personaggi drammatici. Ciò avviene nel testo con una compattezza dell'ambiente e del tema, se non sempre di tonalità e di tensione (e magari senza uscire dal romanzesco esterno come nei fanciulleschi romanzi; cfr. la vendetta di Sabina, nella *Via del male*)... nella *Via del Male*, gli originari spunti sociologici di cui ella si ringalluzziva inventandoli (cfr. la lettera

al Provaglio, primi di settembre 1892; al Manca, 1 febbraio 1894), e tutto ciò che il vecchio titolo, *L'indomabile*, vi convogliava degli atteggiamenti eversori di derivazione Nietzsche-D'Annunzio, si spengono da una ad altra stesura nel tema sottolineato dal titolo, prescelto infine già avanti la prima stampa; e serbava ancora il primo titolo, che un'epigrafe biblica lo volgeva a condanna di ciò, su cui s'erano appuntite dapprima le suggestioni sociologiche o nicciane. Nella stesura 1896, fin dagli antefatti del protagonista c'era il necessario determinarsi del delinquente nel discolo, nella stesura 1906, un anticipo di dolore all'uomo di dolore. La necessità dei veristi era già diventata la fatalità della Deledda... E per questa via il fiero dramma, quasi disoccupato da ciò che l'aveva fatto nascere dramma, volgeva insensibilmente in pittoresco... volgeva cioè sulle soglie, sempre toccate, spesso varcate, della soluzione regionalistico-decorativa...

Eurialo De Michelis, 1964

Chi legga oggi, a distanza di anni e con la conoscenza dei fatti di cultura e letteratura italiana di quei decenni, certi romanzi più significativi dei suoi primi anni, *La via del male* per esempio o *Elias Portolu*, e poi ne legga certi altri degli anni tardi, *Il segreto dell'uomo solitario* per esempio, avverte una differenza enorme; ma questa differenza possiamo avvertirla noi oggi, che leggiamo assieme, l'una dopo l'altra, le prime e le ultime opere, non potevano avvertirla i contemporanei, i quali leggendo la Deledda, anno dietro anno, romanzo dietro romanzo, difficilmente dovevano cogliere gli stacchi dall'uno all'altro, il graduale scostarsi da certi modi di ideologia e di tecnica. In apparenza la tematica dei romanzi è la stessa, i personaggi, in apparenza, non variano; ma intanto a mano a mano matura nella scrittrice un modo diverso di guardare a quella sua Sardegna, che diventa sempre meno folkloristica e sempre più un luogo topico, un simbolo a dir alcune eterne passioni umane...

Giuseppe Petronio, 1972



Il dialogo deleddiano urta in pieno contro l'*impasse* di un discorso narrativo che, da un lato, tende a recuperare per ogni momento o intenzione o situazione il livello della comunicazione "civile", borghese; dall'altro, rifugge dagli elementi del dialetto, dalle specificità locali, di qualsiasi genere, si tratti anche della trascrizione del ritmo del dialetto nella lingua (secondo la lezione verghiana); ma, altresì, non accoglie in nessun caso la sublimazione linguistica al grado supremo di un D'Annunzio, e neppure la misura uniforme, unitariamente 'colta' della lezione manzoniana. Si legga questo esempio, da *La via del male*: "Un passo nel cortile, - Maria, dove sei? Eccolo! Egli saliva, egli veniva...". Molto più significativo del dialogo è il momento del commento intorno ai personaggi, che pausa, infatti, in lunghi indugi le battute, le separa, ma non per scandirle con migliore forza, bensì per togliere loro rilevanza, intensità, valore. La stessa azione, che pare occupare uno spazio notevole per la presenza ingente dei verbi che la significano, in realtà è presso che interamente tradotta nei termini delle reazioni dei personaggi: l'inquietudine dell'uomo è "letta" nella consapevolezza di Maria, come dimostra l'insistenza su tale termine chiave... così può accadere che il dialogo si risolva in una serie di parole in qualche modo astratte, insignificanti, a cui invano cerca di dare forza la forma interrogativa o esclamativa o la forma nominale, che è sentita dalla scrittrice come più immediata. Non si tratta di un dialogo realista... è quasi soltanto una didascalia, la risposta a un canone narrativo, che si esplica, quindi, nella forma più generica. Ciò che conta è il discorso sulle reazioni dei personaggi al reciproco contatto, dove è l'effettiva sapienza demiurgica della scrittrice: è il commento della coscienza nel quale si risolve la stessa azione.

Giorgio Bàrberi Squarotti, 1972

In *La via del male* (1896) il servo Pietro Benu è spinto da una "forza fatale", da una "potenza misteriosa", da una "passione fosca" - sono parole della Deledda - verso la padrona Maria e la vicenda si svolge in un mondo primitivo che si

esprime collettivamente durante la visita al santuario di Gonnaria, tra racconti di leggende sacre e incontri con gruppi di Orgosolo, Dorgali, Mamoiada, Orotelli. La problematica del peccato e della punizione, carica di esperienze di miti biblici e paleocristiani si svolge attraverso la catastrofe e la catarsi, il riscatto in una luce morale, con la speranza di essere partecipi di una vita più alta e più degna.

Antonio Piromalli, 1972

E al Turgènev guardò semmai la Deledda... per le implicazioni sociali del suo primo romanzo d'impegno, *La via del male*... Un romanzo "sulle classi povere"... *Punctum primum* del romanzo... il "socialismo"... il titolo *L'indomabile*... Evidente ricalco su uno che era stato testé del D'Annunzio, *L'invincibile*... Cosicché non parrà ardito supporre almeno un'ombra dell'atteggiamento medesimo [nicciano] nella concezione del romanzo della Deledda, quando le si concretò in quel titolo patentemente eversore; certamente in lei con volontà di contestare la contestazione della morale comune... Frattanto, nella sua risoluta vocazione ai modi, non direttamente lirici, ma narrativi, accostati da lei per così dire avanti lettera, che già le era conquista lasciare i Ponson du Terrail per la Serao, prende luce da quanto s'è detto l'esito del tentativo di far propri, nel romanzo *La via del male*... i temi addirittura sociali del naturalismo, e morali *ex professo* della narrativa ottocentesca prima di quello e durante; a parte ciò che continuava a comprometterli in direzione delle fanciullesche invenzioni, il romanzesco poco o tanto melodrammatico... Anche il tema sociale, che la Deledda mutuava dagli interessi serpeggianti nella cultura come nella vita del tempo... non era ambizione della narratrice in erba, ansiosa di misurarcisi come un ragazzetto si alza sulla punta dei piedi, senza farsi un'altra variante della medesima appassionata serietà, suo *punctum primum* e suo fondo. Così accade che gli originari spunti sociologici del romanzo 1896, al pari degli atteggiamenti di tipo fra il Nietzsche e il D'Annunzio, donde era venuto il vecchio titolo *L'indomabile*, si spensero da una ad altra stesura nel tema sottolineato dal

titolo, prescelto infine già avanti la prima stampa. E serbava ancora il primo, che un'epigrafe biblica lo volgeva a condanna di ciò, su cui s'erano appuntite dapprincipio le preoccupazioni sociologiche e paranniciane; un'epigrafe (sia detto in parentesi) in cui si avverte la forte impressione subita, già completo *L'indomabile* in manoscritto, dal dramma *La potenza delle tenebre* del Tolstoj; eliminata dall'edizione 1906 perché assorbita nel nuovo rifacimento la suggestione etico-religiosa, giù per li rami del Tolstoj, che stava a evocare... La necessità dei veristi diventava in tal modo la fatalità della Deledda, con un che di simile nella trascendenza che i due concetti ipostatizzano entrambi... Per codesta via il fiero dramma, disoccupato da ciò che avrebbe voluto farlo nascere dramma, come sostituiva al tema sociale il tema dell'amore-divieto... così poteva volgersi insensibilmente sulla soglia, sempre toccata, spesso varcata, dell'idillio-elegia, dove il dramma si attenua, propizio perciò alla soluzione regionalistica... Non perciò era possibile alla Deledda discredere, egualmente in lei necessarie, le illusioni drammatiche, col tentativo connesso di far leva sul tema morale; fino a fidarsi di condurlo a soluzioni ottimistiche...

Eurialo De Michelis, 1976

Non senza causa potrà darsi – in quest'ultimo romanzo [*Cosima*] sulla scorta di parecchi precedenti – che la cucina sia fusa, o quantomeno connessa funzionalmente, alla dispensa-soffitta-camera: ad attestare la somma dei beni nascosti e difesi, ricchezze cumulate, provviste fra le quali si colloca perfettamente la stessa verginità, indiscussa e intaccata di fatto, eppure defilata (in soffitta) per convenzione nel luogo più lontano dall'ingresso: e nel meno illuminato, perché anche il pudore reclama la sua parte. La cucina pertanto implica quasi già tutto: essendo poi il luogo dei (cauti) ricevimenti familiari... In cucina, dunque, si tace (per difesa) ma anche, per fedeltà a un rituale antichissimo, si discorre... si espone e si versa il seme di saggezza – si cita

la Bibbia a modello di sacrificio e pazienza di fedeltà e rinuncia.

Silvio Ramat, 1978

L'opera della Deledda si inquadra compiutamente nella grande svolta culturale di fine secolo, con il crollo della fiducia nella ragione storica, il tramonto del mito del progresso e la connessa dissoluzione del realismo rappresentativo ottocentesco. La letteratura conosce un periodo di intenso travaglio, nel quale si riflette il turbamento che scuote l'intero corpo sociale. L'epoca del Risorgimento è conclusa. Le classi subalterne si affacciano alla scena storica, ponendo in questione l'assetto che la borghesia liberale ha dato allo Stato unitario. Fra moti di protesta popolare e repliche autoritarie, agli intellettuali, ai letterati si impone la necessità di operare delle scelte che, chiamando in causa l'intera responsabilità personale, investono anche l'attività espressiva. La tendenza di gran lunga prevalente fu uno spostamento di interessi dallo storico-sociale allo psicologico-individuale, con l'abbandono di ogni accento di preoccupazione per la sorte dei ceti inferiori. Anche la Deledda partecipò di questo processo: ed ecco scomparire dalla sua opera i pur vaghi spunti solidaristici e filantropici riscontrabili in romanzi come *Anime oneste*, *Colombi e sparvieri*, *La via del male* (che, a detta dell'autrice stessa, avrebbe sollevato rumore "perché ha anche una leggera tinta di socialismo"). Ma il mutamento di stati d'animo che negli altri veristi ebbe un significato di rinuncia sfiduciata e retrocessione ideale, per lei fu occasione a riconoscere meglio le sue inclinazioni più autentiche, alla luce delle nuove esperienze letterarie ormai dominanti l'orizzonte italiano e straniero, da Fogazzaro e D'Annunzio a Bourget e Tolstoj.

Vittorio Spinazzola, 1981

È dunque elementare carità, a meno che non si voglia lavorare su un tessuto psicanalitico o su un retroterra filologico... ignorare sia i primi versi e le prime novelle della Deledda, sia il suo romanzo *Fior di Sardegna* del 1892, tutto

intrecciato di sentimentalismo e di folklore da cartolina, e fermarci appena di passaggio su due opere un poco più adulte, *Anime oneste* del 1895 e *La via del male* del 1896, dove già spunta una tematica di più precisa definizione, specie nel secondo che introduce la nozione metafisica di "male" come qualcosa d'incombente sulla stessa moralità corrente e sulle regole della convivenza sociale, accanto all'altro tema tipicamente deleddiano del sacrificio femminile, della rinuncia come espiazione di una colpa a volte reale, a volte addirittura immaginaria. I due temi come si vede sono assai fortemente collegati l'uno all'altro, poiché se il "male" non vi fosse inserito in termini tanto perentori la colpa non avrebbe una forza così profonda da incidere sul corso di intere esistenze, deformando la stessa unità e vitalità dei sentimenti... I romanzi della Deledda, come le novelle di Pirandello, rappresentano una lotta dell'autore contro il tipo di prosa in cui ha dovuto formarsi; in un certo senso, costituiscono un capitolo della controversa storia linguistica dell'Italia unita. Ambedue hanno trovato una lingua "media" nel pieno del suo farsi, logorata dalla democratizzazione ed ancora incapace di ottenere un risalto espressivo al di là della banalità o dell'errore. La Deledda ha cercato inizialmente di darle connotazioni sublimi, attraverso lo slancio sentimentale: si è attenuta alla ricetta divulgata dal Verga della *Storia di una capinera*. Pirandello invece è partito dal Verga maggiore...

Ruggero Jacobbi, 1983

Bibliografia

Opere di Grazia Deledda

ROMANZI, RACCONTI E NOVELLE

(si cita la prima edizione)

Nell'azzurro (novelle), Milano-Roma, Trevisini, 1890

Amore regale (novelle), Roma, Perino, 1891 (in appendice
Amore lontano)

Stella d'Oriente, Cagliari, tip. "Avvenire di Sardegna", 1891

Amori fatali, la leggenda nera, il ritratto (novelle), Roma,
Perino, 1892

Fior di Sardegna, Roma, Perino, 1892

La regina delle tenebre (racconto), Torino, Origlia, 1892

Sulle montagne sarde (storie di banditi), Roma, Perino, 1892

Racconti sardi, Sassari, Dessì, 1894

Anime oneste, Milano, Cogliati, 1896

La via del male, Torino, Speirani, 1896 (edizione riveduta,
Milano, Treves, 1916)

Il tesoro, Torino, Speirani, 1897

L'ospite (novelle), Rocca San Casciano, Cappelli, 1898

Giaffah (racconti per ragazzi), Milano-Palermo, Sandron,
1899

La giustizia, Torino, Speirani, 1899

Le tentazioni (novelle), Milano, Cogliati, 1899

I tre talismani (fiaba), Milano-Palermo, Sandron, 1899

Il vecchio della montagna, Torino, Roux e Viarengo, 1900

Dopo il divorzio, Torino, Roux e Viarengo, 1902 (ripub-
blicato nel 1920, Milano, Treves, col titolo *Naufraghi in
porto*)

La regina delle tenebre (novelle), Milano, Agnelli, 1902

Elias Portolu, Torino, Roux e Viarengo, 1903

Cenere, Roma, Ripamonti e Colombo, 1904

- I giuochi della vita* (novelle), Milano, Treves, 1905
Nostalgie, Roma, Ripamonti, 1905
L'edera, Roma, Colombo, 1906
Amori moderni (racconti), Roma, Voghera, 1907
L'ombra del passato, in «Nuova Antologia», nn. 841-844
 1907
Il nonno (novelle), Roma, Colombo, 1909
Il nostro padrone, Milano, Treves, 1910
Sino al confine, Milano, Treves, 1910
Nel deserto, Milano, Treves, 1911
Chiaroscuro (novelle), Milano, Treves, 1912
Colombi e sparvieri, Milano, Treves, 1912
Canne al vento, Milano, Treves, 1913
Le colpe altrui, Milano, Treves, 1914
Marianna Sirca, Milano, Treves, 1915
Il fanciullo nascosto (novelle), Milano, Treves, 1916
L'incendio nell'oliveto, Milano, Treves, 1918
Il ritorno del figlio, *La bambina rubata* (racconti), Milano
 Treves, 1919
La madre, Milano, Treves, 1920
Cattive compagnie (novelle), Milano, Treves, 1921
Il segreto dell'uomo solitario, Milano, Treves, 1921
Il Dio dei viventi, Milano, Treves, 1922
Il flauto nel bosco (novelle), Milano, Treves, 1923
La danza della collana, Milano, Treves, 1924
La fuga in Egitto, Milano, Treves, 1925
Il sigillo d'amore (novelle), Milano, Treves, 1926
Annalena Bilsini, Milano, Treves, 1927
Il vecchio e i fanciulli, Milano, Treves, 1928
La casa del poeta (novelle), Milano, Treves, 1930
Il dono di Natale (novelle), Milano, Treves, 1930
Il paese del vento, Milano, Treves, 1931
La vigna sul mare (novelle), Milano, Treves, 1932
Sole d'estate (novelle), Milano, Treves, 1933
L'argine, Milano, Treves, 1934
La chiesa della solitudine, Milano, Treves, 1936
Cosima, Milano, Treves, 1937
Il cedro del Libano (novelle), Milano, Garzanti, 1939.

POESIA

- Paesaggi sardi*, Torino, Speirani, 1896
Versi e prose giovanili, a cura di Antonio Scano, Milano, Treves, 1938.

TEATRO

- Odio vince* (bozzetto drammatico), in *Il vecchio della montagna*, Milano, Treves, 1912
L'edera, Milano, Treves, 1912
Cenere (riduzione cinematografica per Eleonora Duse), 1916
La grazia (dramma pastorale), Milano, Ricordi, 1921
A sinistra (bozzetto drammatico), in *La danza della collana*, Milano, Treves, 1924.

SAGGISTICA

- Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, Roma, Forzani, 1894
Le più belle pagine di Silvio Pellico, Milano, Treves, 1923
Lecture, in *Il libro della terza elementare*, Roma, Libreria dello stato, 1930.

TRADUZIONI

- H. de Balzac, *Eugenia Grandet*, Milano, Mondadori, 1930.

LETTERE

- Le lettere più importanti della Deledda sono raccolte in:
Versi e prose giovanili, cit., pp. 231-270
Onoranze a Grazia Deledda, a cura di Mario Ciusa Romagna, Nuoro, s.e., 1959, pp. 49-115
G. Deledda, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1964, I, pp. 923-1120

G. Deledda, *Lettere a Marino Moretti*, Padova, Rebellato, 1959 (poi in *Opere scelte cit.*, II, pp. 985-1019)
Grazia Deledda, *Premio Nobel 1926*, Milano, Fabbri, 1966
pp. 239-595.

OPERE SCELTE

Le raccolte più ampie di testi deleddiani sono quelle mondadoriane di:

Romanzi e novelle, a cura di Emilio Cecchi, Milano, Mondadori, "Omnibus", 1941-1969, 5 voll.

Opere scelte, a cura di Eurialo De Michelis, Milano, Mondadori, 1964, 2 voll.

Romanzi e novelle, a cura di Natalino Sapegno, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1972

Romanzi sardi, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1981.

In edizione "Oscar" sono stati pubblicati, in quest'ultimo decennio: *Canne al vento* (1970), *Elias Portolu* (1970), *Annaleina Bilsini* (1974), *L'edera* (1974), *La madre* (1974), *Cenere* (1975), *Cosima* (1975), *Colombi e sparvieri* (1976), *Marianna Sirca* (1976), *Il segreto dell'uomo solitario* (1977), *L'incendio nell'oliveto* (1977), *La chiesa della solitudine* (1978), *Il vecchio della montagna* (1978), *Naufraghi in porto* (1979), *Sino al confine* (1980), *Il paese del vento* (1981), *La danza della collana* (1982).

Scritti su Grazia Deledda

La bibliografia deleddiana è forse tra le più vaste e diseguali, in campo novecentesco. Per un repertorio bibliografico completo si rimanda a R. Branca, *Bibliografia deleddiana*, Milano, L'eroica, 1938; A. Guarino, *Bibliografia per la Deledda*, in « Ichnusa », Sassari, Gallizzi, 1951, III, pp. 49-75; e successivamente al 1951, per un'ampia segnalazione, a A. Borlenghi, *Grazia Deledda*, in *Narratori dell'Ottocento e del*

primo Novecento, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, III, pp. 1141-1149.

Per una moderna revisione delle voci bibliografiche e una storia ragionata della critica si vedano le "Appendici" al volume di A. Dolfi, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979.

Per una bibliografia essenziale:

G.A. Borgese, *Grazia Deledda*, in *La vita e il libro*, Torino, Bocca, 1911 (poi Bologna, Zanichelli, 1928, II serie, pp. 78-85)

E. De Michelis, *Grazia Deledda e il decadentismo*, Firenze, La nuova Italia, 1938

G. Dessì, *Il verismo di Grazia Deledda*, in «L'orto», Roma, gennaio 1938, pp. 35-45

E. Cecchi, *Introduzione a G. Deledda, Romanzi e novelle*, Milano, Mondadori, 1941

«Il convegno», luglio-agosto 1946, 7/8 (numero speciale dedicato a Grazia Deledda, con interventi di A. Momigliano, E. Cecchi, G.A. Borghese, A. Baldini, L. Giusso...)

F. Flora, *Grazia Deledda*, in *Saggi di poetica moderna*, Messina-Firenze, D'Anna, 1949, pp. 177-184

B. Croce, *Grazia Deledda*, in *La letteratura della nuova Italia, Saggi critici*, Bari, Laterza, 1950³, VI, pp. 312-321

«Ichnusa», Cagliari-Sassari, 1951, I/II (numero speciale dedicato a Grazia Deledda)

B. Tecchi, *Quel che è vivo nell'arte di Grazia Deledda*, in «Nuova Antologia», gennaio-aprile 1960, pp. 69-84

G. Petronio, *Grazia Deledda*, in *I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, I, pp. 137-158

G. Bellonci, *Prefazione a G. Deledda, Le opere*, Torino, Utet, 1964

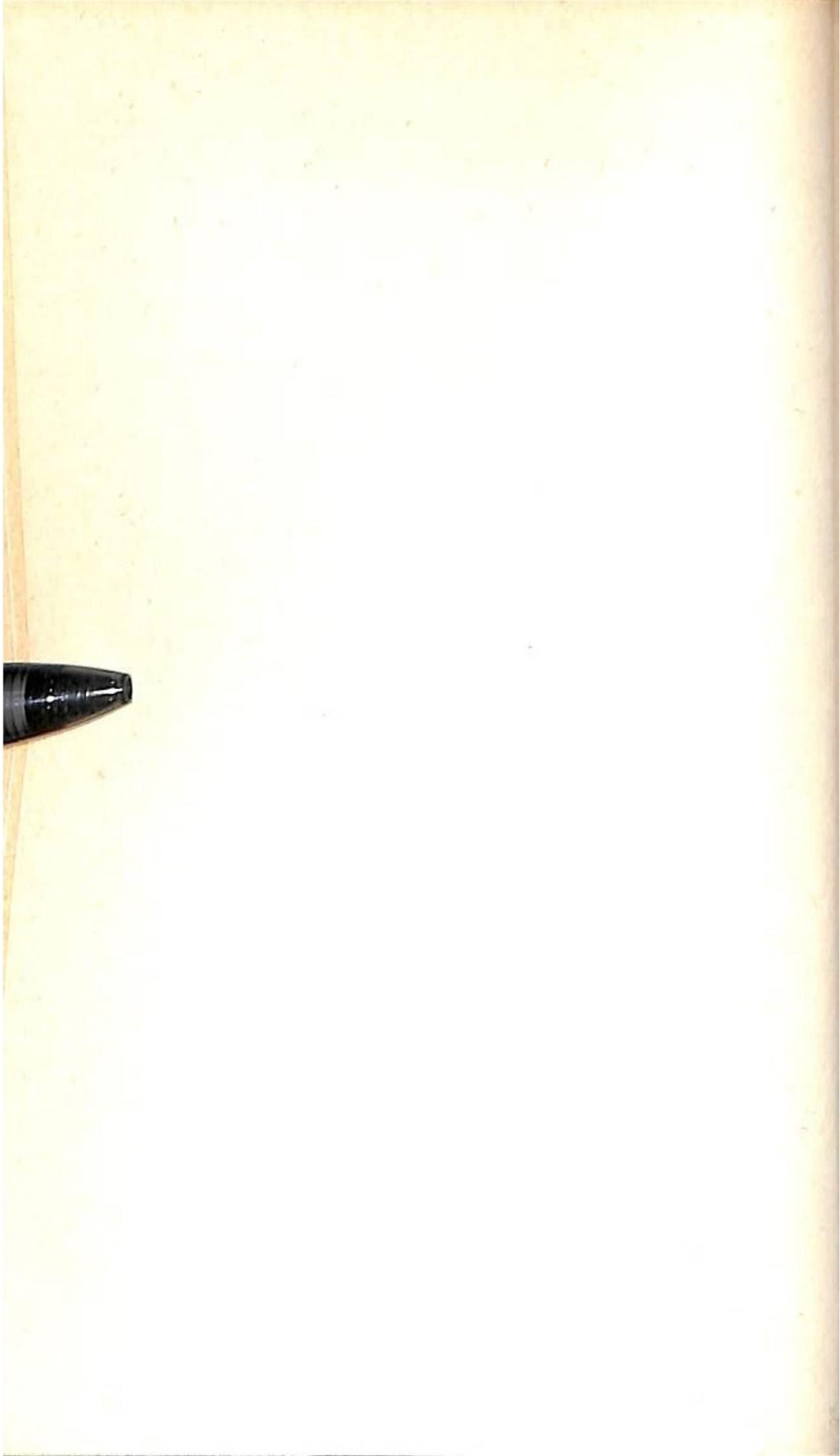
E. De Michelis, *Introduzione a G. Deledda, Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1964, I, pp. 11-39

F. Di Pilla, *La vita e l'opera di Grazia Deledda*, in *Grazia Deledda, Premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, Fabbri, 1966, pp. 23-235

- A. Piromalli, *Grazia Deledda*, Firenze, La nuova Italia, 1968
- G. Dessì, *Grazia Deledda cent'anni dopo*, in « Nuova Antologia », novembre 1971, pp. 307-311
- M. Massaiu, *La Sardegna di Grazia Deledda*, Milano, Celuc, 1972
- N. Sapegno, *Prefazione a G. Deledda, Romanzi e novelle*, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1972, pp. XI-XXVIII
- AA.VV., *Atti del convegno nazionale di studi deleddiani (1972)*, Cagliari, Fossataro, 1974 (con interventi di G. Petronio, G. Sotgiu, M. Pittau, F. Alziator, A. Piromalli, I. Delogu, G. Cerina, A. Cirese, L. Del Piano, A. Frattini, M. Massaiu, P. Pittalis...)
- V. Spinazzola, *Grazia Deledda e il pubblico*, *ivi*, pp. 103-126 (ma di Spinazzola si vedano anche tutte le introduzioni agli "Oscar" deleddiani fino al 1976, alcune delle quali ora riproposte nelle schede introduttive ai *Romanzi sardi*, 1981)
- G. Bàrberi Squarotti, *La tecnica e la struttura del romanzo deleddiano*, in *Atti del convegno nazionale di studi deleddiani cit.*, pp. 127-154
- Maria Giacobbe, *Grazia Deledda. Introduzione alla Sardegna*, Milano, Bompiani, 1974
- M. Miccinesi, *Deledda*, Firenze, La nuova Italia, "Il castoro", 1975
- A. Cirese, *Intellettuali, folclore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-46; 135-138
- E. De Michelis, *Riassunto sulla Deledda*, in *Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Milano, Mursia, 1976, pp. 81-123
- S. Ramat, *Due saggi su Grazia Deledda*, in *Protonovecento*, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 69-192
- O. Lombardi, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979
- A. Dolfi, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, "Civiltà letteraria del Novecento", 1979
- A. Dolfi, *Introduzione a Sino al confine*, Milano, Mondadori, "Oscar", 1980

- V. Spinazzola, *Prefazione a G. Deledda, Romanzi sardi*, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1981, pp. XI-XLIII
- A. Dolfi, *Introduzione a Il paese del vento*, Milano, Mondadori, "Oscar", 1981
- A. Dolfi, *Introduzione a La danza della collana*, Milano, Mondadori, "Oscar", 1982.

(A.D.)



LA VIA DEL MALE
1896-1906