

UNA FINESTRA VUOTA
NATURA, CULTURA E PAESAGGIO
IN «CANNE AL VENTO» DI GRAZIA DELEDDA

Giuliana Benvenuti, Sara Obbiso,
Riccardo Stracuzzi

Pubblicato: 8 gennaio 2026

Abstracts

This article examines the textual composition of several landscape descriptions in *Canne al vento* (*Reeds in the Wind*, 1913), framing the analysis within a broader interpretive framework concerning the structures and functions of description in narrative texts. By focusing on the recurring motif of the ‘ruined castle,’ which appears multiple times in *Canne al vento* as well as in other works by Grazia Deledda – both narrative and non-narrative, – the study proceeds to reflect on seminal elements of the writer’s position within the literary and editorial context of the decades spanning the late 19th and the first thirty years of the 20th century.

L’articolo analizza l’organizzazione testuale di alcune descrizioni paesistiche contenute in *Canne al vento* (1913), e ne colloca l’esame in un più generale quadro interpretativo inerente alle strutture e alle funzioni della descrizione nel testo narrativo. Isolando la figura del ‘castello in rovina’, che più volte fa la sua comparsa in *Canne al vento* e in altre pagine – narrative e non – di Grazia Deledda, è in seguito condotta una riflessione inerente a certi elementi seminali della sua posizione in ordine al contesto letterario ed editoriale del giro di decenni tra la fine del XIX e il primo trentennio del XX secolo.

Parole chiave: folklore; ‘mise en cadre’; racconto; romanzo; Sardegna.

Nota. L’articolo è il frutto della collaborazione dei tre autori, che hanno svolto congiuntamente il lavoro di ricerca, di preparazione e di complessiva revisione del testo; solo ai fini dell’attribuzione, il par. 1 è da ascrivere a G. Benvenuti; i parr. 2 e 3, a S. Obbiso; a R. Stracuzzi, i parr. 4, 5 e 6. Lo studio è stato condotto nel contesto del progetto Pnrr *Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society* (Fondazione Changes, Roma), PE 5, Spoke 4 – *Virtual Technologies for Museums and Art Collections* (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), casi core: parchi letterari “Carlo Levi” (Aliano, MT) e “Grazia Deledda” (Galtellì, NU).

Giuliana Benvenuti: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ guliana.benvenutiz@unibo.it

Sara Obbiso: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ sara.obbiso2@unibo.it

Riccardo Stracuzzi: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ riccardo.stracuzzi@unibo.it

Copyright © 2025 Giuliana Benvenuti, Sara Obbiso, Riccardo Stracuzzi

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

per lo vano d'una finestra, o per qualunque altra apertura di lor capriccio,
mostrare una lontananza di paesaggio in isfuggita.¹

Nel II capitolo di *Canne al vento*, Efix Maronzu – il famiglio delle ormai impoverite dame Pintor – lascia il piccolo podere, al quale dedica quasi integralmente il suo lavoro e il suo tempo, per andare dalle padrone, a discutere di una misteriosa ed esiziale (ma questo ancora non lo sa) lettera gialla, un telegramma, che è stata consegnata loro il giorno prima:

All'alba partì, lasciando il ragazzo a guardare il podere. | Lo stradone, fino al paese era in salita ed egli camminava piano perché l'anno passato aveva avuto le febbri di malaria e conservava una gran debolezza alle gambe: ogni tanto si fermava volgendosi a guardare il poderetto tutto verde fra le due muraglie di fichi d'India; e la capanna lassù nera fra il glauco delle canne e il bianco della roccia gli pareva un nido, un vero nido. Ogni volta che se ne allontanava lo guardava così, tenero e melanconico, appunto come un uccello che emigra: sentiva di lasciar lassù la parte migliore di se stesso, la forza che dà la solitudine, il distacco dal mondo; e andando su per lo stradone attraverso la brughiera, i giuncheti, i bassi ontani lungo il fiume, gli sembrava di essere un pellegrino, con la piccola bisaccia di lana sulle spalle e un bastone di sambuco in mano, diretto verso un luogo di penitenza: il mondo. | Ma sia fatta la volontà di Dio e andiamo avanti. | Ecco a un tratto la valle aprirsi e sulla cima a picco d'una collina simile a un enorme cumulo di ruderi, apparire le rovine del Castello: da una muraglia nera una finestra azzurra vuota come l'occhio stesso del passato guarda il panorama melanconico roseo di sole nascente, la pianura ondulata con le macchie grigie delle sabbie e le macchie giallognole dei giuncheti, la vena verdastra del fiume, i paesetti bianchi col campanile in mezzo come il pistillo nel fiore, i monticoli sopra i paesetti e in fondo la nuvola color malva e oro delle montagne Nuoresi.²

La lunga descrizione che in realtà più o meno frammentariamente prosegue nelle righe successive,³ colpisce per l'ampiezza della veduta, per le rapide transizioni che conducono il discorso dal punto di vista del personaggio alla densa e satura serie cosale della rappresentazione, per la sua organizzazione e per il movimento sicuro con il quale si giunge progressivamente alla messa a fuoco del rudere di un castello proprio al centro di un largo paesaggio.

¹ D. Bartoli, *L'uomo al punto, cioè L'uomo in punto di morte*, vol. I, a cura di A. Faggi, Torino, Utet, 1930, p. 34.

² G. Deledda, *Canne al vento*, in *Romanzi e novelle*, a cura di N. Sapegno, Milano, Mondadori, 1971, pp. 182-183 [d'ora in avanti, RN].

³ Così, subito dopo il passo ora citato (RN, p. 183): «Efix cammina, piccolo e nero fra tanta grandiosità luminosa. Il sole obliquo fa scintillare tutta la pianura; ogni giunco ha un filo d'argento, da ogni cespuglio di euforbia sale un grido d'uccello; ed ecco il cono verde e bianco del monte di Galte solcato da ombre e da strisce di sole, e ai suoi piedi il paese che pare composto dei soli ruderi dell'antica città romana. | Lunghe muriccie in rovina, casupole senza tetto, muri sgretolati, avanzi di cortili e di recinti, catapecchie intatte più melanconiche degli stessi ruderi fiancheggiano le strade in pendio selciate al centro di grossi macigni; pietre vulcaniche sparse qua e là dappertutto danno l'idea che un cataclisma abbia distrutto l'antica città e disperso gli abitanti; qualche casa nuova sorge timida fra tanta desolazione, e pinte di melograni e di carrubi, gruppi di fichi d'India e palmizi danno una nota di poesia alla tristezza del luogo».

1. *Dettagli*

Nell'*Enunciazione antropoide*, Christian Metz rileva che «in un film, se un personaggio osserva degli avvenimenti attraverso una finestra, riproduce la mia situazione di spettatore e mi ricorda quindi sia la natura di ciò che sta accadendo – uno spettacolo cinematografico, una visione entro un rettangolo – sia il ruolo che io svolgo».⁴ A sua volta, Thierry Groensteen, caratterizzando il trattamento che il sistema semiotico del cinema opera sulla materia, sulla sostanza e sulla forma dell'espressione, distingue le tre operazioni della «*mise en scène comme la manipulation*» (e dunque, ancor prima, la selezione «de tout ce qui se trouve devant la caméra»), della «*mise en cadre comme la prise de vues, c'est-à-dire la constitution des plans*» e della «*mise en chaîne comme l'articulation de ces “bouts filmés” au sein d'un discours filmique cohérent*».⁵

Non è lo stesso, evidentemente, nel testo letterario, lirico, narrativo o drammatico che sia. Non si produce, in questo caso, nessuna forma di auto-riflessività semiotica, né di *mise en abîme* della posizione in cui si trova il destinatario del messaggio nell'atto di consumare quest'ultimo. E tuttavia, le tre operazioni isolate da Groensteen pertengono anche alla produzione di quella unità testuale che, in letteratura, la descrizione costituisce; così come – si vedrà – la sua collocazione entro lo spazio delimitato da un quadro o da una cornice (narrativamente o in situazione, da una finestra) non è un fatto meramente episodico, o estemporaneo.

La descrizione, qualcuno ha osservato, è la parte «di un testo narrativo che il lettore medio tende a saltare. L'interesse di un romanzo risiede [...] nella *suspense* narrativa: al lettore importa conoscere la sorte dell'eroe, non il colore e la foggia delle tende del salotto di un personaggio minore». Donde il fatto che «La descrizione, spesso, suscita impazienza, appare inessenziale, annoia».⁶ Il che vale forse per il lettore e insieme per l'*implizite Leser* o lettore modello odierni, i quali verosimilmente non coincidono con quelli (empirici o modello) nel cui orizzonte d'attesa si iscrivevano le forme che il romanzo andava acquisendo a cavallo tra Otto e Novecento.

In un contesto sociale nel quale la letteratura – a differenza di oggi – assolve la funzione dominante, in ordine alla produzione e alla divulgazione dei racconti, alla componente descrittiva del testo pertiene infatti un compito capitale, che consiste nella predisposizione e nell'allestimento di un ambiente,⁷ e soltanto il contributo di precisi, selezionati e plastici dettagli può correre a delinearlo e propriamente a metterlo in scena.⁸ Già nel *Grand siècle*, Boileau consiglia

⁴ Il saggio si legge in *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, trad. it. di A. Sanna, Napoli, Esi, 1995, pp. 5-38: 19 [ed. or. Paris, Klincksieck, 1991].

⁵ Th. Groensteen, *Du 7^e au 9^e art, l'inventaire des singularités*, in G. Ciment (dir. par), *Cinéma et bande dessinée*, volume hors-série de «CinémAction», 1990, pp. 16-28: 25-26.

⁶ P. Pellini, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 7.

⁷ Con ‘ambiente’, qui, si rinvia al concetto di *milieu* o, narratologicamente, di ‘mondo possibile’ (da intendere nel senso più neutro: cfr. U. Eco, *Lector in fabula* [1979], Milano, La nave di Teseo, 2020, pp. 171 e 173-175; cfr. anche il più arguto e discorsivo Id., *I boschi possibili*, in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 91-117), non all’oggetto primario del discorso ecologico (del quale negli ultimi anni gli studi letterari hanno preso ad occuparsi; in tema, vd. S.T. Zangrandi, «*Le foglie [...] parevano piccole mani imploranti protezione dagli uomini*». *Segnali ecologici in «Annalena Bilsini» di Grazia Deledda*, «Cuadernos de Filología Italiana», XXX, 2023, pp. 327-339, doi 10.5209/cfit.83778).

⁸ Il che può giungere, nella scuola naturalistica, sino a far coincidere un mondo possibile del racconto alla natura della società supposta reale, che lo scrittore non ritiene di sottoporre a narrazione, ma piuttosto a un’analisi comparabile a quella scientifica; vd. p.es., É. Zola, *Il problema della descrizione* (1878), in *Il romanzo sperimentale*, trad. it. di I. Zaffagnini, Parma, Pratiche, 1980,

allo scrittore d'essere «vivace e rapido nelle narrazioni», e «maestoso e ricco» nelle descrizioni, perché «Qui è ben d'uopo sfoggiare [étaler = ‘esporre’, ‘dispiegare’] l'eleganza dei versi».⁹

Certo, l'*élégance* e lo sfoggio stilistico cui si invita lo scrittore devono essere, secondo il gusto di Boileau (e quello del suo secolo), temperati dal *bon sens*: lo stesso che induce lo scrittore, quando descrive, a rifuggire dalla moltiplicazione e dall'analitica illustrazione del dettaglio.¹⁰ Prassi che, a distanza di due secoli e mezzo, ancora suscita il biasimo di Valéry; il quale, tuttavia, tematizza con rigore, e in termini più classicisticamente cartesiani, in cosa consista l'eccesso di dettagli di Boileau. Secondo lui, infatti, la descrizione è in se stessa arbitraria, dal momento che le manca ogni possibile grandezza vettoriale della scrittura: «l'invasione della Letteratura da parte della *descrizione* fu parallela a quella della Pittura da parte del *paesaggio*», constata Valéry; per poi spiegare:

Una descrizione si compone di frasi che, in generale, si possono invertire; posso descrivere una stanza con una serie di proposizioni il cui ordine è pressoché indifferente. Lo sguardo vaga come vuole. Nulla di più naturale, di più vero di un tale vagabondaggio, perché... la verità è il caso. | Ma se questa latitudine, e l'assuefazione alla facilità che comporta, finisce per dominare nelle opere, dissuade a poco a poco gli scrittori dall'uso delle loro facoltà astratte, come riduce a nulla nel lettore la necessità della minima attenzione, per sedurlo con i soli effetti istantanei [...] | Un tal modo di creare, legittimo come principio, e a cui sono dovute tante bellissime cose, porta, come l'abuso del paesaggio, alla diminuzione della parte intellettuale dell'arte.¹¹

Sembra proprio che l'arbitrarietà (che del resto dimora nel segno, per Saussure, e dunque orienta il destino di ogni produzione linguistica) della descrizione, così come Valéry la tratteggia, reduplichi in pieno Novecento la posizione di un Boileau e di altri sostenitori – come lui – degli *Anciens* contro i *Modernes*, da un lato; dall'altro, voglia far piazza pulita di una poetica, attivissima nel realismo romanzesco ottocentesco, e da quest'ultimo comunicata a diverse sue evoluzioni del primo Novecento, che identifica proprio nel dettaglio inutile la chiave per evocare nel lettore – previa suggestione descrittiva, appunto – le immagini della realtà.

Nelle intenzioni di quest'ultima scuola letteraria, d'altronde, il dettaglio non è mai inutile o arbitrario; ciò che essa lavora a combattere è proprio l'intellettualismo neutrale e astratto di cui, più tardi, Valéry lamentera l'assenza nella descrizione: «Sarebbe interessante studiare la descrizione nei nostri romanzi, da *Mademoiselle de Scudéri* a Flaubert», scrive Zola:

Si vedrebbe il romanzo del diciassettesimo secolo, proprio come la tragedia, muovere creazioni puramente intellettuali su uno sfondo neutro, generico, convenzionale; i personaggi sono semplici macchine mosse dai sentimenti e dalle passioni, che funzionano fuori dal tempo e dallo spazio; e, perciò, nell'opera, l'ambiente non ha importanza e la natura non riveste alcun ruolo.¹²

pp. 155-159: 156 [ed. or. Paris, Charpentier, 1880]; e F. De Sanctis, *Il darwinismo nell'arte*, in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 1972, pp. 457-469: 465: «Al lirico ed al sentimentale succede il descrittivo non più come decorazione, ornamento, lusso, contorno, ma come ambiente vivo, in cui ciascuna parte ha la vita sua e tutto insieme la vita collettiva, l'organismo».

⁹ Boileau, *Arte poetica*, III, vv. 257-259; si cita dall'ed. a cura di P. Oppici, Venezia, Marsilio, 1995, p. 85.

¹⁰ Ivi, I, vv. 49-58, pp. 45/47; trad. it. cit.: «Talvolta l'autore, ubriaco dal suo soggetto, non l'abbandona se non l'ha esaurito. Se s'imbatte in un palazzo, ne dipinge la facciata; poi m'accompagna di terrazza in terrazza; qui si presenta una scala; là domina un atrio, laggiù un balcone è recinto da una balaustra dorata. Enumera gli ovali e i tondi dei soffitti: "non vi son che festoni, non vi son che astragali". Per trovarne la fine salto venti pagine e scampo per un soffio attraverso il giardino».

¹¹ P. Valéry, *Degas danza disegno* (1933-1966), in *Opere scelte*, a cura di M.T. Giaveri, Milano, Mondadori, 2014, pp. 809-894: 871-872 [edd. ort. Paris, Gallimard, 1960; Paris, de Fallois, 2008].

¹² É. Zola, *Il problema della descrizione*, cit., p. 155.

Ai suoi occhi, d'altra parte, non si tratta più di parlare di descrizione o di narrazione, né bisogna distinguere e opporre ciò che deve essere offerto al lettore in un'unica colata cognitiva:

Il nostro scopo non è più descrivere; vogliamo semplicemente completare e determinare. Ad esempio, lo zoologo che, parlando di un insetto particolare, sia costretto a studiare accuratamente la pianta su cui esso vive, da cui trae la vita e perfino la forma e il colore, farà certamente una descrizione; ma tale descrizione è parte dell'analisi stessa dell'insetto e in essa si esprime l'esigenza dello scienziato e non l'esercizio del pittore.¹³

Sicché, l'interminabilità delle descrizioni naturalistiche, da questo punto di vista, non è prodotta dalla giunzione di frasi che si possano anteporre o posporre a piacere, come per Valéry, né essa si dà come elemento accidentale o digressivo di un racconto nel quale, come appunterà Lukács, la «casualità nuda e cruda» non sa elevarsi «sul piano della necessità».¹⁴ Per Zola, e per un certo paradigma narrativo che definiamo naturalistico,¹⁵ non sussiste nemmeno l'eventualità che uno o più dettagli possano apparire inutili, dal momento che essi pertinentizzano le relazioni tra oggetto e oggetto, e le categorie (il tempo, lo spazio, l'idea stessa di ente ecc.) che consente di inquadrare e analizzare queste stesse relazioni.¹⁶

Che la visione scientifica di Zola non abbia avuto la funzione di sentenza passata in giudicato, presso la coscienza dei romanzieri europei a venire, è facile ammettere. Ma anche è vero che la riscoperta del dettaglio descrittivo isolato, inutile, inerte, ossia apparentemente scisso da qualunque funzione rappresentativa (e proprio per questo indizio o spia del 'reale'), sarà nel corso del Novecento uno dei materiali di costruzione della scrittura letteraria (a modo loro, anche nelle avanguardie e nuove avanguardie).¹⁷

2. *Mise en cadre*

Per certi scrittori e certi critici, per lo più tra coloro che guardano alla descrizione come una componente posticcia, o quantomeno tendente ad esorbitare le ragioni e le misure del *bon gout littéraire*, descrizione e paesaggio appaiono quasi una cosa sola. Come Valéry, per esempio,

¹³ Ivi, pp. 155-156; e cfr. la voce *Description*, a firma di V. Lavielle e C. Becker, in C. Becker, P.-J. Dufief (sous la dir. de), *Dictionnaire des naturalismes*, vol. II, Paris, Champion, 2017, pp. 291-294.

¹⁴ Sono le pagine famose di G. Lukács, *Narrare o descrivere*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1975⁷, pp. 269-323: 272 [edd. orr. varie]; ma anche Id., *Per il centenario di Zola* (1940), in *Saggi sul realismo*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1950 (ma 1970), pp. 115-129 [edd. orr. varie].

¹⁵ Che, insieme con il De Sanctis del *Darwinismo nell'arte*, cit., p. 458, potremmo far discendere da «dottrine affini» come «positivismo, realismo, materialismo» (la conferenza e l'opuscolo conseguente sono del 1883, e sembrano anticipare, anche se non in chiave ironico-demistificatoria, *Gli "Ismi" contemporanei* di Capuana, a stampa una quindicina d'anni dopo).

¹⁶ É. Zola, *Il problema della descrizione*, cit., p. 156: «Riteniamo che l'uomo non può essere separato dal suo ambiente [...]. Da ciò derivano quelle che si definiscono le nostre interminabili descrizioni».

¹⁷ In questo caso, il dettaglio apparentemente inutile non vale da effetto meccanico d'una qualche illusoria e scientistica (come in Zola) *adaequatio rei et intellectus (scriptoris)*, ma piuttosto costituisce una sorta di *trompe l'œil* appositamente prodotto dal testo e dai soggetti enuncianti che ne sono implicati. Su quest'ultima linea insistono tanto B. Brecht, *Appunti sullo stile realistico* (specie al par. 8, *Relatività dei caratteri distintivi del realismo*), in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. di B. Zagari, Torino, Einaudi, 1973, pp. 219-245; 235-237 [ed. or. Frankfurt-a.-M., Suhrkamp, 1967], quanto il R. Barthes dell'*Effetto di reale*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-159 [ed. or. Paris, Seuil, 1984].

sembra pensarla André Breton;¹⁸ che, al bisogno, sa d'altronde fare un uso sapiente di questa arte, e così acquerellare raffinati *tableaux paesistici*

pochi giorni fa, in campagna, la finestra della mia camera dava su un grande paesaggio soleggiato e madido del sud-ovest della Francia, e scorgevo, dal punto in cui mi trovavo, un magnifico arcobaleno che partiva, vicinissimo a me, da una piccola cinta di muri a cielo aperto, coperta da una cascata di edera. Quella casa così bassa e da molto tempo in rovina, i muri che parevano non aver mai portato un tetto, le travi vi corrose, il muschio, il suolo di macerie e d'erbe matte, le bestiole che immaginavo appiattate negli angoli, mi riportavano ai ricordi più lontani, alle primissime emozioni della mia infanzia [...].¹⁹

Tutto ciò non è strano, né contraddittorio, a ben guardare; il paesaggio, infatti, rappresenta il più immediato campo di applicazione della tecnica descrittiva, l'oggetto culturale nel quale più agevolmente è dato individuare quella sostanza supposta naturale che si oppone al soggetto quale sua alternativa o, se si vuole, quale olistica, nebulosa e per certi versi persecutoria parvenza di un non-io à la Fichte. Perché ciò, in virtù della descrizione, giunga nel testo a concreta realizzazione, occorre anzitutto che il discorso circoscriva – nella «massa amorfa e indistinta» dell'idea di Natura, «nebulosa in cui niente è necessariamente delimitato»²⁰ – una porzione del *continuum*; e in seguito che le attribuisca un ruolo significante.²¹ Ecco dunque che, per ottenere questo doppio risultato, il discorso stesso deve operare quello speciale procedimento figurativo dal quale siamo partiti, accennando al cinema: la *mise en cadre*.²² Ed è la cornice così tracciata – empiricamente, una sorta di finestra, con i suoi precisi contorni – a consentire l'apparizione del paesaggio.²³ Quanto dire che, nella scrittura, tale *mise en cadre* è coestensiva alla *mise en texte* della descrizione, e il paesaggio si dà quale forma del contenuto, che attende di essere lavorato da una forma dell'espressione.

Non è detto che questa cornice *sive* finestra compaia esplicitamente, sul bordo della descrizione paesaggistica, benché ciò capitì spesso. Aretino, per fare un caso, in una lettera a Tiziano (maggio 1544) annota che, «appoggiate le braccia in sul piano de la cornice de la finestra, e sopra lui abbandonato il petto, e quasi il resto di tutta la persona», ammira il «canal grande ricreatore di ciascun che il solca», il «cielo [...] mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi», i

¹⁸ A. Breton, *Manifesto del Surrealismo* (1924), in *Manifesti del Surrealismo*, trad. it. di L. Magrini, Torino, Einaudi, 1987², pp. 11-49; 14 [ed. or. Paris, Pauvert, 1962]: «Niente è paragonabile al nulla delle descrizioni; è il puro e semplice sovrapporsi delle illustrazioni di un catalogo, e l'autore prende sempre più confidenza, approfitta dell'occasione per rifilarmi le sue cartoline, cerca di strappare il mio consenso su una serie di luoghi comuni».

¹⁹ Il passo è tratto da *Posizione politica dell'arte di oggi* (1935), ivi, pp. 138-163; 149-150.

²⁰ Così per l'appunto F. de Saussure, in *CORSO DI LINGUISTICA GENERALE*, trad. it. di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2000¹⁶, p. 136 [ed. or. Paris, Payot, 1922].

²¹ Per un inquadramento generale di questi problemi, tanto teorici quanto tipologici, opposti dalla bivale nozione di 'paesaggio' (che insieme designa l'oggetto e la sua rappresentazione), vd. M. Jacob, *Il paesaggio*, trad. it. di A. Ghersi, M. Jacob, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 27-47; e A. Roger A., *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 58-60 [ed. or. Paris, Gallimard, 1997].

²² L. Marin, *La cornice della rappresentazione e alcune sue figure* (1987), in *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 171-190 [ed. or. Paris, Seuil-Gallimard, 1994].

²³ R. Barthes, *La retorica antica*, trad. it. di P. Fabbri, Milano, Bompiani, 2011³, p. 79 [ed. or. «Communications», 1970, 16, pp. 172-223]: «il paesaggio viene staccato dal luogo, dato che la sua funzione è costituire un segno universale: quello della Natura». Delle forme simboliche e retoriche assunte dal *Paesaggio ideale* tra tarda antichità e Rinascimento, come correlativo topico di una idealità dell'uomo (ossia, di una *summa* ideologica in ordine ai rapporti sociali), tratta ovviamente E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 207-226 [ed. or. Bern, Francke, 1948].

«casamenti» che sembrano «di materia artificiata» e altre cose, tutte immerse in una variante tavolozza di colori che i «pennelli naturali» dipingono come «il Vecellio nel far de i paesi».²⁴ E lo stesso, prima di lui, avviene a Plinio il Giovane, che «si commuove» – nel racconto che fa a Domizio Apollinare (*epist. 5, 6, 7*) – «allo *“jucundum prospectum”*», il delizioso spettacolo dei vigneti che vede dalla sua finestra».²⁵ Allo stesso modo, lo scrittore giapponese Osamu Dazai nota che il monte Fujiyama – lo splendore del Giappone – guardato a occhio nudo, e a mente fresca, non è poi uno spettacolo così splendido o maestoso, anzi: «È una montagna piuttosto piccola. [...] Data la sua larghezza alla base, il Fuji dovrebbe essere una volta e mezzo più alto». E tuttavia, in diversa situazione percettiva del soggetto, esso effettivamente si manifesta in quel topico e culturale splendore che risponde alle attese enciclopediche del caso: «andai alla toilette e là, attraverso la griglia della mia finestra, scorsi il Fuji [...] Quel Fuji là, non posso dimenticarlo».²⁶

Insomma, per esistere, il paesaggio ha bisogno di due condizioni: da un lato, una società urbana che lo idealizzi e appunto lo realizzi come segno di una natura (o piuttosto di un’idea di natura, l’altro con cui una cultura cerca di darsi un limite) se non perduta, quantomeno trascendente rispetto al soggetto;²⁷ d’altro lato, e per l’appunto, di un contorno o di una cornice che materialmente operi una serie di tagli logici (linguistici o iconografici) sul materiale fluttuante e per certi versi immateriale che è chiamato a fornirne la sostanza:

il paradosso supremo del paesaggio consiste nel fatto storico che la rappresentazione – ciò che sembra essere solo copia – precede nel suo caso l’originale. Il paesaggio non è inizialmente che quadro, rappresentazione artistica, e solo molto più tardi, soprattutto grazie alla prassi artistica, diventerà altra cosa: l’esperienza di un pezzo di spazio percepito in una sola volta da qualcuno.²⁸

Ora, se le descrizioni del paesaggio si danno per necessità ‘alla finestra’, è inevitabile che esse siano implicate da un punto di vista, organizzate come un’inquadratura e concretamente fabbricate nella forma di una cartolina: di quell’immagine determinata che Breton rifiuta perché vi intravede una superstizione realistica; forzando un po’ il suo testo, potremmo dire una superstizione naturalistica o veristica.

3. Paesaggi grandiosi

Che la scrittura di Deledda, almeno nella sua prima stagione, debba pattuire con la *koinè* naturalista-verista i termini e la possibilità stessa del proprio inserimento nel campo letterario (ciò che d’altronde riguarda anche l’accesso alla narrativa dei coevi d’Annunzio e Pirandello, non uno

²⁴ P. Aretino, *Lettere*, t. III, *Libro III*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 1999, p. 79.

²⁵ A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, cit., p. 47.

²⁶ I due passi sono citati in M. Jacob, *Il paesaggio*, cit., pp. 28-29.

²⁷ Ivi, pp. 49-50.

²⁸ Ivi, p. 29. P. D’Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 13-19, che discute il presupposto a suo dire rudemente causale di questo paradigma pittorico, non senza ragione, dal momento che l’idea del paesaggio non può certo essere il prodotto dell’esistenza dei dipinti che lo rappresentano. Il punto, tuttavia, non è questo: perché ci sia paesaggio (e nell’apprensione del soggetto, e nella pittura o in letteratura) occorre che sussista anzitutto un’enciclopedia, ossia una cultura, che consente di delimitarlo e ‘segnificarlo’. Il paesaggio, infatti, è un ente intelligibile, e non sensibile: ciò che si coglie immediatamente se, di là da un monte o da un ruscello, si pensa a cosa effettivamente siano un campo, un prato o il cielo. L’idea stessa di natura, d’altronde, è culturale e ‘segnificata’; proprio per questo essa è storicamente variante.

degli estimatori di Deledda, quest'ultimo),²⁹ è un fatto che ha determinato a suo tempo modelli di interpretazione e, forse, qualche semplificazione storiografica.³⁰ Non è il caso, perciò, di riaprire un *dossier* insieme manualistico e valutativo, né di tentare di caratterizzare con pochi tratti distintivi tanto la stagione della narrativa verista in Italia, quanto i termini attraverso i quali Deledda ha sviluppato la propria linea di scrittura in relazione a quelli e ad altri precedenti.³¹ Piuttosto, è più interessante cercare di inquadrare – anche a livello di un esame delle figure del paesaggio – le ragioni e gli sviluppi di un immaginario iconografico e narrativo regionalistico davvero tipizzante,³² e coerentemente perseguito, sia pure con eccezioni non così rare,³³ lungo un'intera carriera letteraria.

In una recensione al deleddiano *La via del male* (Torino, Speirani, 1896), poi confluita in volume, e di là dal noto consiglio – quasi un'intimazione – che rivolge alla venticinquenne scrittrice,³⁴ è significativo che Capuana identifichi l'elemento assiologicamente più qualificante di Deledda proprio nella sua stretta perseveranza ‘geo-ambientale’: «È già molto il veder persistere nella novella e nel romanzo regionale lei giovane e donna», scrive Capuana; e soggiunge:

²⁹ La satira anti-deleddiana del romanzo *Suo marito* di Pirandello (1911, ripreso in mano solo parzialmente riscritto poco prima della morte), per semplificare così il romanzo, è stata pertrattata dagli studi; per un vaglio della densa bibliografia in materia, e soprattutto per più circostanziate annotazioni su quale romanzo di Deledda (*Nostalgie*, del 1904) Pirandello sembra aver preso a spunto, vd. ora C. Lavinio, *Deledda e Pirandello. Confronti possibili*, in D. Manca (a cura di), «Sento tutta la modernità della vita». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, 3 voll., Nuoro, Isre-Aipsa, 2022, vol. III, pp. 329-343.

³⁰ Temi e parole chiave, anche in forma di recupero metaforico o di elaborazione critica, ancora in corso: vd. p.es. M. Bertacca, *Il teatro di Grazia Deledda, verista dell'interiorità*, «Italianistica», XXXIX, 2010, 1, pp. 85-98.

³¹ Sui diversi referti, storicamente varianti, circa una possibile collocazione di Deledda in correnti o tendenze a lei coeve, con l'addentellato della correlata questione linguistica, cfr. A. Dolfi, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979, pp. 176-195; G. Petronio, *Grazia Deledda e i suoi critici*, in U. Collu, *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. II, *Grazia Deledda nella cultura nazionale ed internazionale*, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura «S. Satta», 1992 [sed 1994], pp. 5-16; L. Fortini, *Aggiunte e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana*, in M. Farnetti (a cura di), *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione Ricezione Comparazione*, Roma, Iacobelli, 2010, pp. 229-245; M.R. Fadda, *Grazia Deledda. profilo linguistico della prima narrativa (1890-1903)*, Roma, Ser, 2014, pp. 1-24; e A. Di Silvestro, *Tra Verga e il verismo: incunaboli novellistici di Grazia Deledda*, in D. Manca (a cura di), «Sento tutta la modernità della vita», cit., vol. I, pp. 267-276. Da parte sua, e forse esagerando alquanto, L. Baldacci, in *Introduzione alla letteratura italiana*, in *Le idee correnti e altre idee sul Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 161-172: 161, ha scritto: «In realtà D'Annunzio e Verga bruciarono, quasi senza lasciare scorie, nel grande rogo di Grazia Deledda [...]. Ma nella Deledda l'impegno realistico e l'estetismo sensuale di D'Annunzio [insieme, aggiungiamo, con l'esperienza del romanzo russo, in quegli anni in voga] si fusero per diventare qualcosa d'altro».

³² Meno e più recenti riflessioni in P.J. Fuller, *Regional identity in Sardinian writing of the twentieth century. The work of Grazia Deledda and Giuseppe Dessì*, «The Italianist», XX, 2000, pp. 58-97; e in M. Rasera, «M'avete condannata a domicilio coatto»: la categoria della regionalità nella fortuna (e sfortuna) critica di Grazia Deledda, «Ermeneutica letteraria», XX, 2024, pp. 89-95.

³³ Che si concentra specialmente nella fase estrema dell'opera, com'è nel caso – per citare solo qualche esempio – di *Annalena Bilsini* (1927), del *Paese del vento* (1931) o dell'*Argine* (1934), rispettivamente ambientati «in pianura Padana dai contorni non ben definiti (così N. De Giovanni, *Grazia Deledda*, Alghero, Nemapress, 1991, p. 19), a Cervia (in certo senso, la seconda ‘patria’ romanesca della scrittrice, che vi ambienta alcune novelle e altri romanzi: cfr. E. Gagliardi, *I romanzi cervesi di Grazia Deledda*, Ravenna, Longo, 2010, specie pp. 35-43, per le descrizioni paesistiche cervesi; e M. Ostolani (a cura di), *Grazia Deledda a Cervia. Voci dal mare e dal vento*, Ravenna, Longo, 2023) e a Roma (per cui P. Benigni, *Un itinerario tra paesaggi sensibili e spazi ‘attanziali’*. «Nel deserto» di Grazia Deledda, «Esperienze letterarie», XLIV, 2019, 3, pp. 101-117).

³⁴ L. Capuana, *Grazia Deledda - Alfredo Panzini*, in *Gli “ismi” contemporanei*, a cura di G. Luti, Milano, Fabbri, 1973, pp. 96-107: 97: «La signorina Deledda 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».

³⁵ N. Mineo, *Capuana critico della Deledda*, in U. Collu, *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. II, *Grazia Deledda nella cultura nazionale ed internazionale*, cit., pp. 91-94: 91.

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 non foggiati a capriccio o campati in aria, ma 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.³⁶

Donde, *et pour cause*, le largheggianti citazioni dal testo del romanzo cui il recensore indulge subito dopo, la più parte delle quali ritagliate entro la compagine delle descrizioni paesistiche, poiché «i suoi paesaggi non sono vuote generalità decorative. [...] Il lettore, chiuso il libro, conserva vivo il ricordo [...] di quei paesaggi grandiosi».³⁷

L'avallo dell'importante letterato, pochi anni dopo l'esordio deleddiano del 1888, con la novella *Sangue sardo*, verosimilmente gratifica la scrittrice, e facilita il suo successivo rapporto con gli editori. Ma la preoccupazione di Capuana, che lei possa abbandonare la casamatta saldamente regionalistica che sin dall'inizio ha occupato, è mal riposta. Capuana, del resto, confessa di averla ritrovata solo ora, con *La via del male*, dopo aver letto anni prima *Fior di Sardegna* (che Deledda ha pubblicato nel 1891), e nell'intervallo di essersi disinteressato di lei. Non può conoscere, dunque, l'altra importante produzione giovanile della scrittrice, destinata a restare come una sorta di *apax legomenon* intellettuale: *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*,³⁸ lavoro di raccolta folkloristica che Deledda stampa, tra 1894 e 1895, nella «Rivista delle tradizioni popolari italiane», di Angelo De Gubernatis, e poi in volume (Roma, Forzani e C., 1894 [sed 1895]).³⁹ E se il *milieu* sardo è sin dall'inizio, e per lunghissimo tempo, la principale materia del discorso narrativo di Deledda,⁴⁰ *a fortiori* il paesaggio – in linea con quanto Capuana aveva inteso – non può occuparvi se non una posizione dominante.

³⁶ Ivi, p. 97.

³⁷ Ivi. Non sembra, in realtà, che i quadri paesistici sui quali Capuana si sofferma, in queste righe (pp. 97-98), godano di una caratterizzazione ambientale particolarmente rilevata. Tolti i due toponimi «Follovi» (che Capuana o il suo compositore trascrivono male da «Lollovi» – o Lollove, oggi frazione di Nuoro, – come si legge nel romanzo di Deledda: cfr. p. 155 dell'ed. 1898 degli *Ismi*», e la *princeps* della *Via del male*, a p. 41) e «Nuoro», e tolta un'espresa indicazione da ascriversi alla voce narrante («Di notte la solitudine, per uno strano effetto che si osserva in molte campagne sarde, si animava un po'»), elementi coloristici, cenni alla flora e alla fauna, e in genere la ridondante aggettivazione qui non rinviano a una rappresentazione specificamente sarda.

³⁸ Che isolato, nella carriera di Deledda, è sotto il profilo della vera e propria ricerca antropologica; anche è vero, per contro, che questi materiali rappresenteranno sempre per lei un fertile vivaio di idee, personaggi, moduli linguistici; sul punto, S.T. Zangrandi, *Sos contos de fuchile. Le novelle di Grazia*, Bologna, Pàtron, 2022, *passim*, ma specie pp. 67-73.

³⁹ Il volume ha goduto di varie recenti ristampe: con il titolo di *Tradizioni popolari di Sardegna* e con altri materiali d'autrice, a cura di D. Turchi, Roma, Newton Compton, 1995; poi Nuoro, Ilisso, 2010; ora si raccomanda l'ed. a cura di G. Porcu, Nuoro, Il Maestrale, 2024 (nella *Nota al testo* del curatore, alle pp. 181-182, indicazione analitica della comparsa in rivista delle singole parti poi confluite nel volume); e vd. E.E. Sottilotta, (*Re)Collections of a "Piccola Stregina" from the Heart of the Mediterranean: Gender and Class Consciousness in Grazia Deledda's Folkloric Writings*, «I.S. MED. – Interdisciplinary Studies on the Mediterranean», I, 2023, pp. 109-129.

⁴⁰ Studiano l'uso mediato, nella scrittrice, del dialetto e dei regionalismi linguistici, C. Lavinio (*Primi appunti per una revisione critica dei giudizi sulla lingua di Grazia Deledda*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. I, *Grazia Deledda nella cultura sarda contemporanea*, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura «S. Satta», pp. 69-82; 72-73) osserva che «inserti dialettali e sardismi si collocano sullo stesso piano della attenzione documentaria della Deledda per l'intera cultura tradizionale del mondo narrato, con i suoi usi, costumi, tradizioni. È un piano presente macroscopicamente nei suoi testi, che pare riduttivo considerare come semplicemente “esteriore” o meramente “decorativo”: esso agisce in profondità nel tessuto narrativo, incide sulla mentalità di molti personaggi, sullo sviluppo di molte vicende ecc.».

4. *La cornice, la finestra*

Ma come sono concretamente configurati, questi grandiosi paesaggi deleddiani? Se ne è visto uno in apertura; in quell'esempio è dato sorprendere uno degli aspetti forse più rilevanti della strategia descrittiva con la quale l'autrice organizza i suoi quadri paesistici. Esso consiste nella tendenza a dislocare la voce narrativa, assai rapidamente e talora in modo quasi inavvertibile, dal *focus* propriamente diegetico a quello descrittivo. In questo senso, accade che il racconto sia il prodotto di processo per il quale le unità testuali di marca descrittiva (d'ora in avanti UD, dove UD-P starà per unità descrittiva paesistica)⁴¹ sono non di rado incastonate, e in certo senso integrate, alle unità narrative (UN) attraverso la mediazione di unità per dir così transizionali (UTR), che hanno forme composite e varianti. La funzione di queste ultime unità è quella di camuffare la descrizione (collocando gli oggetti descritti sull'asse spaziale o temporale per mezzo di una rete di avverbiali e di costrutti verbali: qui «ogni tanto», «si fermava volgendosi» «ogni volta»), o di motivarne l'inserzione tra unità narrative (traslando il piano descrittivo dalla parola del narratore a quella del personaggio, con una serie di verbi afferenti ai campi del *vedere* e del *fare*: «volgendosi a guardare», «gli pareva», «lo guardava», «andando su per lo stradone»),⁴² il tutto per occultare o contenere gli effetti, sul lettore, dello scarto tra le due unità, che richiedono competenze testuali assai differenti;⁴³ nella fattispecie, per sottoporre a trattamento diegetico il materiale descrittivo e, dialetticamente, a trattamento descrittivo il materiale diegetico.

Il fenomeno, in realtà, non è caratteristico della sola Deledda, e anzi può facilmente riscontrarsi nella scrittura di romanzo a cavallo tra XIX e XX secolo, e tende per solito a concentrarsi (qui, in certi casi quasi a saturare la pagina) nelle prime sequenze del racconto, là dove più impellente è la necessità espositiva di delineare e ambiente e personaggi; di ammobiliare il mondo possibile, cioè. In Deledda, però, la prassi sembra assumere un risalto particolare, ed è utile perciò ritornare – con altra *mise en page* – sul quadro che si è riprodotto *supra*:

UN All'alba partì, lasciando il ragazzo a guardare il podere. | [...]

UTR ogni tanto si fermava volgendosi a guardare il poderetto tutto verde fra le due muraglie di fichi d'India; e la capanna lassù nera fra il glauco delle canne e il bianco della roccia gli pareva un nido, un vero nido. Ogni volta che se ne allontanava lo guardava così, tenero e melanconico, appunto come un uccello che emigra: sentiva di lasciar lassù la parte migliore di se stesso, la forza che dà la solitudine, il distacco dal mondo; e andando su per lo stradone attraverso la brughiera, i giuncheti, i bassi ontani lungo il fiume, gli sembrava di essere un pellegrino, con la piccola bisaccia di lana sulle spalle e un bastone di sambuco in mano, diretto verso un luogo di penitenza: il mondo. | Ma sia fatta la volontà di Dio e andiamo avanti. |

Immediata è l'individuazione dell'unità descrittiva paesistica, anche all'occhio del lettore comune. Meno immediati – e invece rilevanti, in ordine alla produzione del significato di questa pagina – sono altri due aspetti dell'architettura enunciativa: in primo luogo, l'andirivieni tra

⁴¹ Le unità descrittive, ovviamente, non si limitano alle UD-P, ma comprendono anche quelle – non rilevanti, in ordine alla nostra analisi – a tema scenografico (descrizioni d'interni), anatomico (descrizione dei personaggi) o cosale (notevoli, circa quest'ultimo tipo, un paio di nature morte che figurano nei capp. I e IV di *Canne al vento* (RN, pp. 174 e 222), ambientate ambedue nel poderetto cui dedica la sua opera amorevole il personaggio di Efix.

⁴² Su queste due strategie discorsive, e sull'architettura testuale che ne conseguono, J.-M. Adam, A. Petitjean, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, pp. 37-46.

⁴³ Minuziosa analisi differenziale dei due regimi, e del sapere testuale che essi esigono, per essere ricevuti e soprattutto goduti dal destinatario del discorso, in Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993⁴, pp. 37-48.

débrayage ed *embrayage* per mezzo dei quali la voce narrante (che in questo caso è esodiegetica, a grado zero) prima enuncia in proprio (la limitatissima UN), per poi collocarsi nella tipica, per Deledda,⁴⁴ *vision avec* (qui, con Efix). Si tratta di uno spostamento tra soggettività che ha certo la funzione di caratterizzare obliquamente il personaggio, ma nello stesso tempo di annettere alla voce narrante le parole – virtuali, in chiave di pensiero emotivo o di sensazione – del personaggio; in secondo luogo, la selezione degli oggetti che formano l'UD-P, che risulta meno impegnata a ritrarre un quadro naturale che a delineare un paesaggio culturale.

Il primo aspetto si manifesta anzitutto nella UTR, nella quale gli elementi descrittivi, sparsi qua e là dalla voce narrante («il poderetto tutto verde fra le due muraglie di fichi d'India», «la cappanna lassù nera fra il glauco delle canne e il bianco della roccia», «con la piccola bisaccia di lana sulle spalle e un bastone di sambuco in mano»), – pur senza rinunciare all'azione anzitutto nominale-espositiva della descrizione – assolvono anche a una funzione diegetica, collocando il servo Efix in un contesto, e attribuendogli una serie di impressioni e di valutazioni (sempre immediate dalla voce narrante: «ogni tanto si fermava volgendosi a guardare», «gli pareva un nido, gli sembrava di essere un pellegrino [...] diretto verso un luogo di penitenza: il mondo»). È quest'ultima, in seguito, a riprendere le redini del discorso e della descrizione, sia pure in un segmento marginale e quasi impercettibile dell'unità («andando [Efix] su per lo stradone attraverso la brughiera, i giuncheti, i bassi ontani lungo il fiume»).

Ma chi parla, nella breve esortazione che apre il capoverso successivo («Ma sia fatta la volontà di Dio e andiamo avanti»)?⁴⁵ Lo stesso Efix, ormai allontanatosi dal poderetto, mentre invita se stesso a sopportare con rassegnazione il senso di spaesamento che nutre una volta lasciato il suo personalissimo *locus amoenus* (donde, poco dopo, quell'«Ecco a un tratto la valle aprirsi ecc.», attribuito implicitamente alla visione del personaggio)? Oppure è la voce narrante a parlare, aderente al punto di vista del personaggio, ma qui condotta a rompere il diaframma enunciativo e a rassicurare Efix, e insieme ad annunciare al lettore – in un accenno metatestuale appena percepibile – che il paesaggio fin qui *morcele* è ora sul punto di prendersi lo spazio che merita? Se fosse Efix, l'ellittica fonte dell'enunciato, ci si troverebbe di fronte a un minimale frammento, in forma di sottilissima lamina, di discorso diretto libero, procedimento di distribuzione/attualizzazione della parola riportata non inusitato in Deledda,⁴⁶ che rappresenta il seme del monologo interiore o dello *stream of consciousness*, al quale il frammento in questione apparrebbe, se non altro, per la presenza di uno o al massimo due degli indicatori linguistici che gli sono attribuiti.⁴⁷

⁴⁴ C. Lavinio, *Primi appunti per una revisione critica dei giudizi sulla lingua di Grazia Deledda*, cit., p. 77: «Numerose sono poi, nelle opere di G. Deledda, le descrizioni, specie paesaggistiche, che appaiono spesso filtrate dal punto di vista, se non dalla voce, dei vari personaggi: entrano così in consonanza con i loro particolari stati d'animo e si collocano su un piano diverso da quello meramente esteriore e decorativo sul quale vengono solitamente considerate. Infatti esse si inscrivono, generalmente, in zone del testo in cui è già presente, sulla scena narrativa, un personaggio che può vedere e che si trova in una condizione psicologica determinata, spiegata-illuminata-riflessa dalla descrizione stessa».

⁴⁵ Una simile dichiarazione di fatalistica accettazione del destino risuona più oltre, nel luogo che – verso la conclusione del romanzo – gli dà il titolo: «“Sì”, mormorò donna Ester, “[...] Perché la sorte ci stronca così, come canne?” | “Sì”, egli [= Efix] disse allora, «siamo proprio come le canne al vento, donna Ester mia. Ecco perché! Siamo canne, e la sorte è il vento”. | “Sì, va bene: ma perché questa sorte?” | “E il vento, perché? Dio solo lo sa”. | “Sia fatta allora la sua volontà”» (RN, pp. 365-366).

⁴⁶ C. Lavinio, *Primi appunti per una revisione critica dei giudizi sulla lingua di Grazia Deledda*, cit., p. 77.

⁴⁷ Secondo il modello descrittivo di S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa del romanzo e del film*, trad. it. di E. Graziosi, Milano, il Saggiatore, 2003², p. 195 [ed. or. London, Cornell University Press, 1978], la nostra scarsa occorrenza corrisponderebbe al secondo tratto pertinente del discorso diretto libero («il momento in corso del discorso coincide col momento

Ma questo genere di delimitazioni enunciazionali, nel caso in oggetto, conta fino a un certo punto. Qui, il discorso diretto libero costituirebbe un'emergenza isolata e a tal punto discontigua, rispetto alle modalità discorsive che organizzano il racconto di *Canne al vento*, da non rilevare particolarmente. Quel che davvero produce l'insieme di questi procedimenti scrittori, piuttosto, è la delineazione di certe unità testuali nelle quali la parola può essere ascritta tanto al personaggio quanto alla voce narrante, di modo che la percezione dello spazio (il paesaggio), che è supposta precedere la parola, finisce per costituirsi quale sostanza formale del mondo possibile, che eccede i contorni del racconto e dell'azione/passione degli attanti, e che si configura in attante essa stessa (eccoli all'opera, insomma, i «paesaggi grandiosi» dei quali parlava Capuana).

In ogni caso, conclusa questa parte, e insomma motivata sufficientemente l'inserzione della descrizione nel racconto, ecco l'epifania piena e intera del paesaggio, che anche qui – come in Plinio, Breton, Osamu Dazai o Aretino – è resa possibile dalla categoria della cornice, che tuttavia Deledda elabora in una chiave diversa, e singolare:

UD-P Ecco a un tratto la valle aprirsi e sulla cima a picco d'una collina simile a un enorme cumulo di ruderii, apparire le rovine del Castello: da una muraglia nera una finestra azzurra vuota come l'occhio stesso del passato guarda il panorama melanconico roseo di sole nascente, la pianura ondulata con le macchie grigie delle sabbie e le macchie giallognole dei giuncheti, la vena verdastra del fiume, i paesetti bianchi col campanile in mezzo come il pistillo nel fiore, i monticoli sopra i paesetti e in fondo la nuvola color malva e oro delle montagne Nuoresi.

Anche Deledda, per tracciare i confini e la possibilità stessa del paesaggio, deve inquadrarlo in una finestra.⁴⁸ Ma in questo caso, ben più interessante della media, colpisce l'inversione operata

della storia, per cui tutti i predicati che si riferiscono al momento in corso sono al presente», donde nel passo: «Ogni volta che se ne *allontanava* [...] lo *guardava* [...]: *sentiva* [...], gli *sembrava* [...]. | Ma *sia* fatta la volontà di Dio e *andiamo* avanti») e forse al primo («Ogni eventuale autoreferenza del personaggio è alla prima persona», che in Deledda si manifesta in un plurale di modestia o, per dir così, esistenziale, che tuttavia può essere benissimo il tipico plurale impiegato dalla voce narrante per intervenire nel racconto: «*andiamo* avanti»); meno agli altri tre (dei quali, d'altronde, quarto e quinto non hanno capacità distintiva, e sono comunque derivativi rispetto ai primi tre). Sulla questione del discorso diretto libero, un'analisi linguistica ed enunciazionale più minuta in B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009², pp. 8 e 90-95. Ma qualche dubbio resta, in effetti, e proprio sull'identificazione in sé del discorso diretto libero, quantomeno a livello di ridotte porzioni di testo, non sufficientemente sviluppate (che non arrivino cioè a configurare un riconoscibile monologo interiore), ove il valore enunciazionale di simili indicatori è troppo facilmente reversibile in altro.

⁴⁸ RN, p. 287 (cap. X): «Giacinto era ad Oliena: [...] anche lui guardava lontano, dal finestrino della sua stanzetta sopra un cortiletto in pendio in fondo al quale come da un buco si vedeva la grande vallata d'Isporosile con la cattedrale di Nuoro fra due ciglioni, in alto, sul cielo venato di rosa». Particolarmente diffuso e insistito, è l'impiego di questa figura della finestra nel postumo *Cosima* (1936-1937), per il quale vd. ora l'ed. critica a cura di D. Manca, Sassari, Edes, 2021² (nostri i corsivi): «*Dalla finestra*, munita d'inferriata, come tutte le altre del piano terreno, *si vedeva* il verde dell'orto; e fra questo verde il grigio e l'azzurro dei monti» (p. 2); «le cose e gli oggetti più disparati stavano raccolti là dentro, in una vaga luce *che penetrava* *dallo sportello* *di una finestra* tutta d'un pezzo, aperto su un lontano sfondo di orizzonte montuoso» (p. 7); «piccole aule che sanno ancora di odore claustrale, con le *finestre* munite d'inferriata, *dalle quali però si vede* il verde degli orti e si sente il fruscio dei pioppi e delle canne della valle sottostante» (p. 18); «più che i giocattoli l'attrivavano i quaderni; e la lavagna della classe, con quei segni bianchi che la maestra tracciava, aveva per lei il fascino *di una finestra* aperta sull'azzurro scuro di una notte stellata» (ivi); «Quando [...] d'estate nella camera su in alto *col paesaggio* sonnolento dei monti *alla finestra*, poteva aver fra le mani una rivista illustrata, ne studiava a lungo le figure» (pp. 37-38); «Ella [= Cosima] ha freddo, nell'alta stanza *dalla cui finestra si vede* il Monte già anch'esso coperto di nebbia» (p. 46); «Furono riadattate e ammobiliate alla meglio, le povere stanzette terrene, che di buono avevano solo alcune *finestrine* *dalle quali si vedevano* i monti lontani» (p. 55); «quando Cosima aprì la *finestrina* vide uno spettacolo indimenticabile: centinaia di uccelli svolazzavano sui rami battuti dal sole, e parevano d'oro e d'argento: ogni loro battere d'ali faceva cadere

sulla direzione che congiunge – lungo l’asse longitudinale dello sguardo – il soggetto (osservatore, io) al paesaggio (complesso osservato, non-io).⁴⁹ La similitudine, che qui isola liricamente il centro del quadro, ossia il punto di fuga verso il quale convergono e dal quale si dipartono le linee prospettiche della figurazione, mette in scena o piuttosto converte in soggetto la finestra (parte metonimica del rudere costituito dal castello di Pontes, a sua volta metonimia di un «passato» umano che insiste nel territorio e poeticamente lo determina in chiave temporale e culturale) onde assegnarle il compito di sostituire simbolicamente il soggetto percipiente; il quale soggetto – a sua volta, e non a caso – scompare dall’orizzonte del discorso, obliterato dai costituenti del paesaggio.

Questi ultimi, poi, sono fatti oggetto d’una enumerazione tutt’altro che caotica o arbitraria, organizzata anzi sui due piani sintattico e retorico (vd. in calce fig. 1). Il quadro, infatti, è strutturato assai rigorosamente a partire dall’attante *finestra *azzurra*, che – *da una muraglia *nera – guarda*: A) *il panorama melanconico *roseo di sole nascente*; il quale, a sua volta contiene o eventualmente coincide con A₁) *la pianura °ondulata*, che a questo la descrizione ripartisce in una serie di sei componenti (qui, l’iterazione dei moduli sintattici tende ad allinearli in una sfilata pseudo-sinonimica), il quarto dei quali è in più dotato di un sotto-componente: A_{1a}) *le macchie *grigie delle sabbie*; A_{1b}) *le macchie *giallognole dei giuncheti*; A_{1c}) *la vena *verdastra del fiume*; A_{1d}) *i paesetti *bianchi col + A_{1d'}) campanile in mezzo °come il pistillo nel fiore*; A_{1e}) *i °monticoli sopra i paesetti e in fondo*; A_{1f}) *la nuvola *color malva e oro delle montagne Nuoresi*.

All’ordine sintattico, e alla sua funzione gerarchizzante, si sovrappone poi il codice semiotico dei colori, che lavora a differenziare tanto l’attante (e il campo dal quale esso agisce) quanto i componenti della scena oggetto della sua azione (*guardare*): se è vero che, in Deledda, «i semi “bianco” + “alto” indicano il posto più alto nella scala dei valori sia estetici che morali», mentre i semi “nero”+ “basso” rappresentano l’ultimo gradino, quello più negativo»; e se è vero che l’azzurro, nel contesto della natura, ha connotazione positiva,⁵⁰ allora l’occhio azzurro (ossia, aperto sul cielo) della finestra del castello, collocato in alto e sulla superficie di un muro nero, assume qui un valore contrastante, quello di un’istanza in cui co-occorrono i semi della morte e della vita, della negatività e della positività, della cultura e della natura. E quest’istanza sembra propriamente fungere da perno spaziale intorno al quale o, piuttosto, in ragione del quale si dispiega uno spazio a sua volta abitato da connotazioni naturali-negative, in virtù dei valori cromatici marcati con il sema della degradazione (*grigio*) e con i derivativi (*giallognolo*, *verdastro*),⁵¹ culturali-positive (*bianco*), e in certo senso neutrali o di mediazione, non marcati, cioè, dal colore, ma con altri forme aggettivanti (qualificativo vero e proprio: *la pianura ondulata*; comparazione naturalizzante: *campanile [...] come il pistillo nel fiore*; derivazione lessicale: *i monticoli sopra i paesetti*). Il tutto, a ben vedere, contenuto e come aureolato dalla luce *rosea* (valore positivo) e insieme *melanconica* (valore negativo) del sole nascente.

gocce simili a scintille» (p. 71); «Il sole era caldo; *dal finestrino si vedeva* l’orizzonte, coi monti lontani di un *azzurro* liquido d’acquamarina» (p. 72).

⁴⁹ In termini di massima concentrazione, la stessa inversione è implicita in un cenno descrittivo che si incontra nel cap. XIII del romanzo (RN, p. 319): «Il tempo era bello; le valli eran già coperte d’erba e le pervinche fiorivano sorridenti come occhi infantili».

⁵⁰ L. Sole, *I colori di Grazia*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. II, cit., pp. 151-180: 154 e 174.
⁵¹ Ivi, p. 158.

Come si vede, si tratta di un dettagliatissimo e composito affresco nel quale la partita connotativa non cessa di comunicare un paradossale e quasi ossimorico senso di una bellezza che si manifesta o propriamente si sprigiona là dove lo sguardo di Efix (dislocato simbolicamente in quello della finestra vuota, sulla muraglia in rovina del castello), e quello del lettore che gli tiene dietro, scorgono i segni del negativo, dell’impuro, al limite della morte.

Ora, se torniamo alle tre operazioni, delle quali si diceva *supra* (par. 1), che un certo sistema semiotico, per esempio quello cinematografico, conduce sulla materia e sulla sostanza dell’espres-sione, per fornirle dunque una forma (*mise en scène, mise en cadre e mise en chaîne*), e se tentiamo di trasporle su questa elaboratissima figurazione paesistica deleddiana, avvertiamo che la prima – secondo una prassi tutt’altro che speciale – effettua una sostanziale identificazione di oggetti naturali e oggetti culturali allo scopo di comporre il paesaggio; la seconda inquadra quest’ultimo quale apparecchio che ruota intorno al cardine significante costituito dal castello, commutato – per metonimia – in una finestra od organo di senso ‘guardante’; la terza, da ultimo, concatena l’UD-P vera e propria alla posizione fisica ed emotiva del personaggio nello spazio (la campagna di Galtellì, nel nuorese, ma al di fuori del piccolo centro abitato), fornendone così una sorta di correlato paesistico, che sarà pure caratteristico del lirismo di certa scrittura romanzesca estetizzante,⁵² ma che qui finisce per sovrapporsi al personaggio stesso, occuparne la funzione e costituirsì come oggetto primario della narrazione, e come vera chiave di comprensione delle vicende che il racconto dispiegherà da qui in poi.

5. *Il castello in rovina*

Si appuntava che l’intensità e l’estensione di alcune UD-P, anticipate, intervallate o seguite da quelle che abbiamo detto UTR, si produce in *Canne al vento* specialmente nei primi due capitoli, ossia nelle sezioni del racconto nelle quale più conta presentare al lettore confini simbolici e logici, forme e spessore dell’ambiente che il testo narrativo sta tratteggiando. Il fenomeno, in questa circostanza, è particolarmente rilevato (benché non indulga altre volte nella figura della finestra guardante); il che non esclude, del resto, che il procedimento sia all’opera anche in altre parti del testo, sia pure in termini meno vistosi, e per esempio in un passaggio del cap. XII:

- | | |
|------|--|
| UN | Quando fu nella strada dopo che don Predu lo ebbe accompagnato fino al portone come un amico, Efix si guardò attorno e sospirò. |
| UTR | Tutto era mutato; il mondo si allargava |
| UD-P | come la valle dopo l’uragano quando la nebbia sale su e scompare: il Castello sul cielo azzurro, le rovine su cui l’erba tremava piena di perle, la pianura laggù con le macchie rugginose dei giuncheti, |
| UTR | tutto aveva una dolcezza di ricordi infantili, di cose perdute da lungo tempo, da lungo tempo piante e desiderate e poi dimenticate e poi finalmente ritrovate quando non si ricordano e non si rimpiangono più. Tutto è dolce, buono, caro: |

⁵² Tipica di una stagione per così dire mediana della critica deleddiana è questa insistenza sul decorativismo paesistico, nella sua prosa, quale precipitato dell’idoleggiamento lirico di una naturalità sovrabbondante e primitivistica: vd. p.es. F. Flora, *Grazia Deledda, in Storia della letteratura italiana*, vol. V, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, Milano, Mondadori, 1966¹⁶, pp. 693-698: 694; N. Sapegno, *Prefazione*, in RN, pp. XI-XXIII: XVI; e V. Spinazzola, *Prefazione*, in G. Deledda, *Romanzi sardi*, a cura di V.S., Milano, Mondadori, 1981, pp. XI-XLIII: XIII E XX-XXI.

- UD-P ecco i rovi della Basilica, circondati dai fili dei ragni verdi e violetti di rugiada, ecco la muraglia grigia, il portone corroso, l'antico cimitero coi fiori bianchi delle ossa in mezzo all'avena e alle ortiche, ecco il viotolo e la siepe con le farfalline lilla e le coccinelle rosse che sembrano fiorellini e bacche:
- UTR tutto è fresco, innocente e bello come quando siamo bambini e siamo scappati di casa a correre per il mondo meraviglioso.
- UN La Basilica era aperta, in quei giorni di quaresima, ed Efix andò a inginocchiarsi al suo posto, sotto il pulpito. [RN, p. 310]

È di tutto rilievo, questa volta, la distribuzione a doppio ‘sipario’ dello spaccato descrittivo-paesistico, incastonato tra due unità schiettamente narrative che lo aprono e lo chiudono, e intervallato da sotto-unità transizionali che introducono, mediane e tirano dunque le fila della UD-P propriamente detta. Secondo una notazione manualistica alla quale si faceva cenno poco fa – spesso tipizzata con il riferimento al *Wanderer über dem Nebelmeer* di Friedrich – è uso ritenere che questo genere di espressive o espressionistiche adibizioni della descrizione fungano da riflesso paesistico degli stati e/o dell’interiorità del personaggio, che sarebbero così proiettati sulla natura, a sua volta ridotta a iper-metafora strumentale. Si tratta dello stereotipo della ‘libera natura’ – «selvaggia» e «deserta», ossia sublime e opposta alle immagini della natura armoniosa del *locus amoenus* – che trova uno dei suoi sistematizzatori nel Rousseau della *Julie* e delle *Confessioni*.⁵³

Più conta analizzare, tuttavia, in virtù di quali strategie discorsive ed enunciativa sia applicato lo stereotipo; e con quale metodo elementi percettivi ed encyclopedici, per dir così, da assegnare al personaggio (qui e per lo più, a Efix) si vadano moltiplicando e diffondendo sul paesaggio, fino al punto di investirlo e di invaderlo, ancora una volta convertendolo in qualcosa d’altro: in una sorta di grammaticalizzato repertorio delle credenze e delle figure del folklore sardo.⁵⁴ Del fenomeno, si individua un eloquente esempio correndo al terminale cap. XVII di *Canne al vento*:

⁵³ Il rinvio è a un luogo della lettera XVII della parte quarta della *Nouvelle Héloïse* (trad. it. di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 2008¹⁰, p. 540): «Quel posto solitario forma un asilo selvaggio e deserto; ma pieno di quelle bellezze che piacciono alle anime sensibili e sembrano orrende alle altre» (ossia, torrenti dalle acque torbide che trascinano fango, sabbie e pietre, ghiacciai, foreste di abeti neri, pendii scoscesi e così via); e al libro IV delle *Confessioni* (trad. it. di M. Rago, Torino, Einaudi, 1978³, p. 189): «Mai paese di pianura, per bello che sia, parve tale ai miei occhi. Mi occorrono torrenti, rupi, abeti, nereggiare di boschi, montagne, sentieri scabrosi da scendere o da salire, precipizi ai miei fianchi da farmi paura». Sulla ‘descrizione espressiva’, vd. J.-M. Adam, A. Petit-Jean, *Le texte descriptif*, cit., pp. 16-24.

⁵⁴ È il caso, p.es., di una delle UD che si legge nel cap. I di *Canne al vento*, vero e proprio pezzo virtuosistico in cui quasi indistinguibili sono i *glissements* tra UN, UD-P e UTR, e specialmente tra i segmenti diegetici del primo tipo di unità (operante sull’«asse puramente cronologico – o diacronico» del discorso) e quelli dell’UD-P (per contro operante sull’«asse aspettuale, durativo, formato da una sequenza fluttuante di stasi»): R. Barthes, *La retorica antica*, cit., p. 96): «La luna saliva davanti a lui, e le voci della sera avvertivano l'uomo che la sua giornata era finita. Era il grido cadenzato del cuculo, il zirlio dei grilli precoci, qualche gemito d'uccello; era il sospiro delle canne e la voce sempre più chiara del fiume: ma era soprattutto un soffio, un ansito misterioso che pareva uscire dalla terra stessa; sì, la giornata dell'uomo lavoratore era finita, ma cominciava la vita fantastica dei folletti, delle fate, degli spiriti erranti. I fantasmi degli antichi Baroni scendevano dalle rovine del castello sopra il paese di Galte, su, all'orizzonte a sinistra di Efix, e percorrevano le sponde del fiume alla caccia dei cinghiali e delle volpi: le loro armi scintillavano in mezzo ai bassi ontani della riva, e l'abbaiar fioco dei cani in lontananza indicava il loro passaggio. | Efix sentiva il rumore che le *panas* facevano nel lavar i loro panni giù al fiume, battendoli con uno stinco di morto e credeva di intraveder l'*ammattadore*, folletto con sette berretti entro i quali conserva un tesoro, balzar di qua e di là sotto il bosco di mandorli, inseguito dai vampiri con la coda di acciaio. | Era il suo passaggio che destava lo scintillio dei rami e delle pietre sotto la luna: e agli spiriti maligni si univano quelli dei bambini non battezzati, spiriti bianchi che volavano per aria tramutandosi nelle nuvolette argentee dietro la luna: e i nani e le *janas*, piccole fate che durante la giornata stanno nelle loro case di roccia a tesser stoffe d'oro in telai d'oro, ballavano all'ombra delle grandi macchie di fillirèa, mentre i giganti s'affacciavano fra le rocce dei monti battuti dalla luna, tenendo per la briglia gli enormi cavalli

- UN L'autunno s'inoltrava coi giorni dolci di ottobre, coi primi freddi di novembre;
- UD-P le montagne davanti e in fondo alla valle parevano vulcani; nuvole di fumo solcate da pallide fiamme e poi getti di lava azzurragnola e colonne di fuoco salivano laggiù dal mare. | Verso sera il cielo si schiariva, tutto l'argento delle miniere del mondo s'ammucchiava a blocchi, a cataste sull'orizzonte; operai invisibili lo lavoravano, costruivano case, edifici, intere città, e subito dopo le distruggevano e rovine e rovine biancheggiavano allora nel crepuscolo, coperte di erbe dorate, di cespugli rosei; passavano torme di cavalli grigi e neri, un punto giallo brillava dietro un castello smantellato e pareva il fuoco di un eremita o di un bandito rifugiatosi lassù: era la luna che spuntava. | Piano piano la sua luce illuminava tutto il paesaggio misterioso e come al tocco di un dito magico tutto spariva; un lago azzurro inondava l'orizzonte, la notte d'autunno limpida e fredda, con grandi stelle nel cielo e fuochi lontani sulla terra, stendevasi dai monti al mare. Nel silenzio il torrente palpitava come il sangue della valle addormentata.
- UTR Ed Efix sentiva avvicinarsi la morte, piano piano, come salisse tacita dal sentiero accompagnata da un corteo di spiriti erranti, dal batter dei panni delle *panas* giù al fiume, dal lieve svolazzare delle anime innocenti tramutate in foglie, in fiori...

In questo punto del racconto, Efix sta per concludere la sua vicenda terrena. La voce narrante, che ha qui l'obbligo di assicurarsi che al lettore sia una volta per tutte fornita la chiave per la decifrazione conclusiva del testo, connette in modo più esplicito i segmenti descrittivo-paesistici alla posizione del personaggio, e ai significati che lo riguardano. Così, la giunzione – per via di coordinazione transfrastica – tra UD-P e UTR non lascia spazio ad eccessivi dubbi: il paesaggio popolato da immagini telluriche e ardenti, da figure oniriche e da visioni, così come da apparizioni destinate al fulmineo disfacimento.

Ciò detto, non sfuggirà come, nei ‘paesaggi’ che abbiamo citato, tra i più estesi e lavorati del romanzo, figuri il riferimento a un castello,⁵⁵ che sovrasta il territorio contiguo al villaggio di Galte, che – nella finzione del racconto – costituisce in modo trasparente l’omologo del piccolo centro di Galtellì,⁵⁶ nel nuorese. Se Galte sta a Galtellì, il castello che Efix ammira, nel secondo capitolo e in altri punti del romanzo, sta a sua volta al castello di Pontes, eretto in data incerta, forse tra XI e XII secolo (ma la prima menzione di esso si trova in un documento del 1305), a circa due chilometri dall’abitato, sulla via che conduce a Orosei, e sovrastante un’altura nei pressi della parte settentrionale del monte Tuttavista.

verdi che essi soltanto sanno montare, spiando se laggiù fra le distese d’euforbia malefica si nascondeva qualche drago o se il leggendario serpente *cananèa*, vivente fin dai tempi di Cristo, strisciava sulle sabbie intorno alla palude» (RN, pp. 172-173).

⁵⁵ Non solo in questi, d’altronde; nel cap. III, p.es., ricordando la vigilia della partenza segreta di Lia (la giovane Pintor che, fuggendo da Galte, getta il seme di quanto poi l’intreccio del romanzo narrerà), Noemi ritrova nella memoria un’immagine della sorella che, collocata nello specchio d’una cornice, contempla il paesaggio: «Ecco, è un tramonto come questo: il Monte bianco e verde incombe sulla casa, il cielo è tutto d’oro. Lia sta su nelle camere di sopra e vi si aggira silenziosa; *s’affaccia al balcone*, pallida, vestita di nero, coi capelli scuri che par riflettano un po’ l’azzurro dorato del cielo; *guarda laggiù verso il castello*, poi d’improvviso solleva le palpebre pesanti e si scuote tutta agitando le braccia» (RN, p. 204; corsivi nostri).

⁵⁶ Galtellì è sede, dal 1994, del Parco Letterario “Grazia Deledda”: cfr. P. Mura et al., *Parco Letterario Grazia Deledda. Guida*, s.l., Parco letterario Grazia Deledda, 2000; G. Zirotti (a cura di), *Grazia Deledda. Ritorno a Galte*, Atti del Convegno (Galtellì, 18-19 dicembre 1992), Galtellì, Amministrazione comunale di Galtellì, 1994; M. Giacobbe et al., *Grazia Deledda a 70 anni dal Nobel*, Atti del Convegno (Galtellì, 26-27 ottobre 1996), Galtellì, Amministrazione Comunale di Galtellì, 1999; e oggi le pagine web del [Parco](#) e dell’[Associazione Parchi Letterari](#).

Sia chiaro, sulla storia e sulla ricostruibile struttura architettonica di questa fortezza,⁵⁷ non è probabile che Deledda abbia svolto precise ricerche d'archivio. Oggi, poi, se si osservano i suoi ruderi, non è facile individuarvi «muraglie nera» o «una finestra azzurra vuota»,⁵⁸ benché – decenni prima del recente restauro conservativo – è più che possibile che le rovine apparissero nerastre; e benché, osservando le rovine dalla prospettiva da cui doveva guardare la scrittrice, può darsi che una delle aperture che si riesce a scorgere appaia quel che resta di una finestra, ritagliata contro il cielo sullo sfondo (vd., in calce, figg. 2-4). Quel che è certo, in ogni caso, è che Deledda, ospite della locale famiglia Nieddu, visita più volte Galtellì, e percorre i suoi paraggi, ammirando così la fortezza e attribuendole il ruolo di un medioevale o comunque arcaico testimone occhiuto e severo di un passato che lui stesso riproietta sulla «pianura ondulata» ai suoi piedi: quasi fosse un onfalo, intorno al quale il paesaggio trova la sua organizzazione simbolica e formale.

Ora, è il caso di osservare che l'icona del castello in rovina, segno di un'antica cultura sarda che i secoli hanno estinto, ma di cui non hanno fugato il ricordo, ricorre non di rado in Deledda. Vi compare in due prose del 1891, entrambe edite in rivista: nella prima, è evocato ancora il castello di Pontes, del quale si discorre ben più ampiamente: «Una notte dello scorso dicembre restai più di due ore ascoltando attentamente una donna di Orosei che mi narrava le leggende del castello di Galtellì!», si legge nell'avvio di queste pagine. E poco dopo:

Il castello di Galtellì – la *Civitas Galtellina*, altre volte così fiorente e popolata, ora decaduta in miserabile villaggio – è interamente distrutto; restano solo i ruderi neri e desolati, dominanti il triste villaggio, muti e severi nel paesaggio misterioso. | La leggenda circonda quelle meste rovine con un cerchio magico di credenze strane, fra cui la principale è che l'ultimo Barone, ovvero lo spirito suo, vegli giorno e notte sugli avanzi del castello, in guardia dei suoi tesori nascosti. [...] | Di giorno è invisibile, ma nella notte, sia calma o procellosa, chi si azzarda a visitare le rovine vede il Barone passeggiare lentamente [...] lungo le nere muraglie, ricordando i giorni fastosi della sua esistenza. È giovine ancora, tristissimo in viso, vestito alla medioevale, con la spada al fianco e il collo circondato dal vaporoso collare di lattughe trapuntate. Qual fato lo ha condannato a vagare così, sempre, per secoli e secoli, sulle rovine del suo superbo maniero, ritrovo un giorno di letizia e di splendida potenza? Non si sa; forse è una scomunica del papa, forse una maledizione particolare.⁵⁹

Alla presentazione, segue il racconto di leggende, o piuttosto di brevi fiabe,⁶⁰ che narrano dell'incontro di un povero legnaiuolo e di un altrettanto povera contadina con i malinconici ma

⁵⁷ In tema, A.R. Lai, *Il Castello di Pontes. Una fortezza giudicale nella Curatoria di Galtellì*, Nuoro, Solinas, 2009; e K. Melis, *I castelli litoranei del Giudicato di Gallura. Riflessioni sulla territorialità*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2009/10, pp. 342-367.

⁵⁸ Nel contesto dello *Spoke 4 (Virtual Technologies for Museums and Art Collections)* del progetto Pnnr, portato a compimento dalla [Fondazione Changes](#) (Roma), e dedicato – tra altre istituzioni museali – ai casi *core* dei parchi letterari “Carlo Levi” (Aliano, MT) e “Grazia Deledda” (Galtellì, NU), un’*équipe* costituita da studiosi dell’Università di Bologna, da ricercatori di Engineering S.p.A. (Napoli), e dal personale dell’azienda Risviel (Roma) ha realizzato una [ricostruzione 3D virtuale](#) del Castello di Pontes: cfr. N. Mariniello *et al.*, *Digital technologies for the “Grazia Deledda” Literary Park in Galtellì (NU): the 3D virtual reconstruction of Pontes Castle*, in S. Campana *et al.* (eds), *Digital Heritage 2025 Proceedings* (8-13 September 2025, Siena), doi 10.2312/dh.20253033.

⁵⁹ G. Deledda, *Leggende sarde*, in «Natura e arte», 1891, X, pp. 922-931: 927; poi *Il castello di Galtellì*, in *Leggende sarde*, a cura di D. Turchi, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 24-26: 24.

⁶⁰ Sulla figura del fantasma, nel *corpus* novellistico della scrittrice, cfr. S.T. Zangrandi, *Sos contos de fuchile*, cit., pp. 35-42, che – in altra parte del volume – osserva che Deledda «rielabora materiali antropologici e in essi innesta moduli fiabeschi» (p. 69).

benevoli spettri del Barone e dei suoi familiari,⁶¹ in entrambi i casi concluse da grandi borse d'oro che i fantasmi donano ai popolani in contraccambio di umili ma sinceri favori. Differente, ossia solamente paesistico-descrittiva e non modulata su motivi fiabeschi, è la rappresentazione – nella seconda prosa, sempre del 1891 – del castello di Burgos,⁶² che Deledda tratteggia in termini non troppo differenti da quelli impiegati per quello di Pontes:

Dopo lungo andare [...], una larga vallea si stende innanzi a noi, sempre chiusa delle montagne del Goceano, inondata di sole e di azzurro [...]. Vigne, frutteti, tenute, pascoli, alberi, seminagioni la rendono bella e verdeggiante; [...] ma lontano, lontano, nell'ultima linea dell'orizzonte, sfumato nel cielo azzurro, quasi indistinto e pur visibile, come nelle illustrazioni di Leonida Edel, un castello, un vero castello, s'erge muto, severo, bruno. Fra tanto splendore di sole e di verde; superbo e triste ricordo di un passato che, per quanto barbaro e male-detto, desta sempre rimpianti in luoghi il cui presente è più infelice ancora!..⁶³

Allargando ancora l'inquadratura, e volgendosi ad altre scritture marginali – e in certo senso interstiziali – dell'autrice, anch'esse giovanili, è dato rintracciare una sorta di sinonimo immaginativo del castello nella «torre» su cui s'incentra una lirica, che ha per titolo *Vertex*,⁶⁴ inviata da Deledda a De Gubernatis, insieme con una lettera del 31 ottobre 1892:

Vorrei lassù, lassù, nei monti eccelsi,
perduti fra le nebbie occidentali,
tra le rupi e le quercie flagellate
sempre dai venti,
una torre di pietra, solitaria,
dai rotati veroni bisantini,
i grigi spalti tutti circondati
da un ballatoio,
Vorrei viver lassù, sola, coi venti,
col sole, con le rupi e la foresta,

⁶¹ A una variante della prima delle due storie fiabesche allude, nella parte seconda di *Cenere* (1903-1904), al cap. V, la vecchia serva zia Varvara, sovrappponendo però differenti leggende (vd. G. Deledda, *Romanzi sardi*, a cura di V. Spinazzola, cit., pp. 166-167): «“Ah, vivono ancora i baroni di Baronia? Io ho sentito narrare che nel loro castello s'aggirano i fantasmi. Una volta un taglialegna passò la notte sotto le mura del castello e vide una dama con una lunga coda d'oro che pareva una cometa. [...]” | [...] Zia Varvara raccontava. Confondeva le leggende del castello di Burgos con le leggende del castello di Galtelli, mischiava ricordi storici, diventati oramai tradizioni popolari, con avvenimenti accaduti durante la sua lontana infanzia».

⁶² Sul quale, D. Vacca, *Il castello del Goceano o di Burgos*, in S. Chirra (a cura di), *Castelli in Sardegna*, Atti degli Incontri sui castelli in Sardegna (2001-2002) dell'Arxiu de Tradicions", Oristano, S'Alvure, 2002, pp. 39-48.

⁶³ G. Deledda, *Paesaggi*, «Vita Sarda», I, 1891, 19; poi, con il titolo di *Paesaggi e figure*, in *Versi e prose giovanili*, a cura di A. Scano, nuova ed. rivista da C. Scano, Milano, Virgilio, 1972, pp. 191-195: 195. Nella narrativa di Deledda campeggià frequentemente l'immagine del castello, spesso in rovina, quale materiale puramente retorico (vd. *Vita silvana*, in *Nell'azzurro* [1890], in *Tutte le novelle*, vol. I, 1890-1915, Nuoro, Il Maestrale, 2019, p. 14); come manifestazione di bellezza (*Elias Portulu* [1900-1903], in RN, p. 32); oppure in forma di segno di un'autorità ormai tramontata, che vale tuttavia da monito circa la vanità e l'infelicità del presente (*Il ritorno del figlio* [1919], ed. critica a cura di D. Manca, Cagliari, Cuec, 2005, pp. 9-10), o ancora quale luogo di sogno e desiderio di uno o più personaggi (*La leggenda di Aprile*, in *La casa del poeta* [1930], in *Tutte le novelle*, vol. II, 1919-1939, Nuoro, Il Maestrale, 2021², pp. 365-368: 366). Scarsamente utile, anche solo come inventario, l'elencatorio P. Sperelli, *I castelli di Grazia Deledda*, in D. Manca (a cura di), «Sento tutta la modernità della vita», cit., vol. I, pp. 167-199.

⁶⁴ Ead., *Lettere ad Angelo De Gubernatis* (1892-1909), a cura di R. Masini, Cagliari, Cuec, 2007, pp. 9-12. La poesia, con varianti più o meno modeste, ma non di sostanza, è poi edita in «Vita sarda» (1893), e più tardi nel postumo *Versi e prose giovanili*, cit., pp. 48-51.

con la Natura, immensa, unica iddia,
e col mio *io*.

[...]

Ne le jemali notti, alto suonanti
per venti scatenati e per procelle,
o nel marmoreo sonno de le vette
piene di nevi,
chiusi i rotati vetri bisantini
e acceso il fuoco ne le stanze oscure,
io veglierei studiando su le patrie
amate storie.

China la fronte sul leggio, pensosa,
forse nei veli de la notte fonda
vi rivedrei, gentili e forti eroi
de le mie terre.

Fiera nel manto giudicale, l'igneo
sguardo pieno di senno e di fortezza,
mi passereste accanto, o degna figlia
di Mariano,
grande Eleonora, che traverso i tempi
inspirate al mio spirto tanto amore,
e con la vostra ferrea e gentil mano
carezzereste
la mia pallida fronte prona e stanca
che, ai vostri tempi, avrebbe cinto l'elmo
per pugnare con voi contro i nemici
de la Sardegna.

Ecco ricomparire nella torre collocata al centro del paesaggio, che sovrasta maestosa e austera, l'emblema di un medioevo sognato e fiabesco; con esso, in questo caso, l'ombra di Eleonora, sovrana del giudicato d'Arborea e vittoriosa *imago* di una Sardegna ormai perduta ma gloriosa, che sa dare battaglia ai suoi nemici.

È in figurazioni come queste, esplicite e acerbe, che la scrittrice ancora apprendista sedimenta alcuni degli elementi della sua futura cosmografia simbolica, veri e propri tratti pertinenti che caratterizzano almeno una delle funzioni che assolvono, in *Canne al vento* e verosimilmente nella scrittura delediana *tout court*, le descrizioni paesistiche.

6. Il selvaggio mistero

In un saggio di numerosi anni fa, Cirese ha rilevato che l'interesse etnografico nutrito dalla scrittrice nel corso della sua attività (che la spinge a scrivere le pagine di *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*) muove da un desiderio, o piuttosto da un'auto-elettiva missione: quella di «consacrare la sua vita e i suoi pensieri alla Sardegna», nel progetto di contribuire a renderla, agli occhi di una nazione italiana passata da pochi decenni attraverso il processo di unificazione, «se

non più conosciuta, liberata almeno dalle calunnie d'oltre mare».⁶⁵ Non ha torto, Deledda, a proporsi di riformare e riabilitare la Sardegna presso il pubblico italiano, se solo si pensa all'immagine della società isolana che forniscono il laziale Paolo Orano e il siciliano Alfredo Niceforo, rispettivamente con *Psicologia della Sardegna* (Roma, 1896) e *La delinquenza in Sardegna* (Palermo, 1897).

Del resto – anche di là da sociologismi più o meno orientalistici e denigratori, allora à la page, tra gli apostoli e i seguaci della cosiddetta Scuola positiva di diritto penale, alla quale in effetti Deledda si accosta con interesse, ma non senza riserve, dal momento che la sua adesione a quelle idee «appare, se non problematica, perché probabilmente fu istintiva e almeno un po' di maniera, almeno a volte cauta, a volte ironica quando non perfino parodistica, e quindi implicitamente scettica»⁶⁶ – il progetto di riscattare la cultura sarda è, ben prima di Deledda e della formazione dello Stato unitario, uno dei grandi problemi che per secoli si pongono agli intellettuali dell'isola, affrontando le questioni economiche, sociali e linguistiche che determinate strutturalmente dalla cosiddetta dialettica tra periferia e centro.⁶⁷ Ma liberare la Sardegna dalla calunniosa immagine che corre per il continente, e rivendicare il diritto dei sardi a dialogare da pari a pari con la società e la cultura nazionale, obbliga a produrre una contro-immagine regionale che non può, da parte sua, configurarsi come assolutamente alternativa agli stereotipi che le sono attribuiti proiettati da fuori.

Non a caso, proprio trattando della monografia di Orano, che pure non disprezza, Deledda fornisce a De Gubernatis, in una lettera del 23 aprile 1896, notizie e riflessioni che vertono per l'appunto sul problema che sembra correre carsico sotto la superficie della sua opera romanzesca:

Paolo Orano ti avrà forse fatto leggere la sua *Psicologia della Sardegna*. Che ne pensi? Mi immagino che ti avrà destato un'impressione penosa. Vi sono delle verità sanguinanti, ma, al solito, moltissime esagerazioni, specialmente sulla moralità, sulla delinquenza, sulla stampa e sul clero di Sardegna. Non siamo davvero così corratti e barbari, ed io penso sempre quando, quando sarà il giorno in cui la Sardegna apparirà nel suo vero intimo aspetto, così grandioso nel suo selvaggio mistero. | Ad ogni modo Paolo Orano ha mostrato molto coraggio pubblicando il suo volumetto, che in alcune parti è veramente bello e suggestivo, specialmente nei paesaggi e nella psicologia della musica e del ballo sardo.⁶⁸

⁶⁵ Così l'autrice nella chiusa di una lettera-appello inviata da Nuoro, il 2 maggio 1893, ai direttori della rivista «Vita sarda», per «Bandire una specie di crociata intellettuale [...] – pregando tutti gli studiosi sardi di ajutarla alla loro volta», perché «In ciascun villaggio c'è almeno uno studente che può raccogliere succintamente le credenze, le piccole poesie antiche, gli usi domestici, le superstizioni, le feste popolari». La lettera si legge in A.M. Cirese, *Le pubblicazioni folkloristiche di Grazia Deledda e la lettera del 1893 a «Vita sarda»*, in *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 135-138: 138. La richiesta ha un certo successo, se è vero che – il successivo 21 maggio, scrivendo a chi le ha commissionato le *Tradizioni* – Deledda annuncia (*Lettore ad Angelo De Gubernatis*, cit., p. 25): «Le mando la "Vita Sarda" ove c'è il mio appello, che verrà man mano pubblicato anche negli altri giornali dell'isola. Hanno già risposto da Alghero, Oristano, Bosa ed Ogliastra».

⁶⁶ G. Angioni, *Grazia Deledda. L'antropologia positivistica e la diversità della Sardegna*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. I, cit., pp. 299-305: 299, e cfr. L. Lecis, *Gli anni di Grazia Deledda a Nuoro. Profilo storico-politico e socio-culturale della Sardegna tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in D. Manca (a cura di), «Sento tutta la modernità della vita», cit., vol. III, pp. 105-120: 106-110.

⁶⁷ G. Piroddi, *La Sardegna*, in A. Asor Rosa (dir. da), *Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 919-966: 921-923.

⁶⁸ G. Deledda, *Lettore ad Angelo De Gubernatis*, cit., pp. 311-312. In una lettera ad Andrea Piroddi, del 31 maggio dello stesso anno, la scrittrice è più severa, e più autocritica rispetto alla Sardegna (vd. P. Mura, *Le lettere di Grazia Deledda ad Andrea*

Sicché, la scrittrice – che sin dalla sua fase di apprendistato letterario possiede un’«acuta percezione» dei meccanismi sui quali si articola il mercato nazionale delle lettere⁶⁹ – sa che, per comunicare con il pubblico del romanzo, occorre piuttosto rimodulare, ristrutturare e convertire questi stessi *clichés* e, anche grazie a ciò, risultare benaccetti presso gli «editori della penisola, molti dei quali disposti ad assecondare gli orientamenti regionalistici di gran parte della produzione letteraria»⁷⁰ proveniente dall’isola.

La mediazione della Sardegna reale in una immagine accettabile nel quadro della concordia centralistica e interclassista [dello Stato e della nazione postunitaria] si pone quindi come la condizione stessa del lavoro di rilevazione etnografica della Deledda [...]. In quest’opera di mediazione il punto nodale è costituito naturalmente dalla «barbarie sarda» (l’espressione è della Deledda). Nella realtà si tratta della pesante arretratezza dei modi di produzione e di vita generata e mantenuta dalle operazioni di sfruttamento o rapina, si tratta di rapporti sociali, si tratta di alterità e dislivelli di cultura che s’innestano sull’iniqua disparità di partecipazione al processo stesso della costruzione capitalistica. Nelle parole che debbono rappresentarla, questa realtà diviene «barbarie» [...].⁷¹

Ecco il nodo della contraddizione che la scrittrice deve affrontare e, insieme, al quale deve dare forma attraverso il suo lavoro sul romanzo. La risposta che individua, se non per risolvere la contraddizione, quantomeno per farne motore di scrittura e di racconto, consiste da un lato nel rappresentare le condizioni sociali dell’isola – che, stereotipi a parte, patiscono effettivamente un certo arretramento, se comparate a quelle delle regioni settentrionali della Nazione – tramite le figure di una barbarie sarda che è già frutto di un’idealizzazione, e assume dunque i contorni di un’istanza primitiva, ctonia, terrigena e astorica.⁷² Dall’altro lato, di farne ciò che il presente della nuova Sardegna, confluita nell’Italia unitaria, destina a una decadenza e a un tramonto

Piroddà (1891-1899). Diario di un apprendistato umano e letterario, Nuoro, Il Maestrale, 2024, p. 478): «non credere alle stupidiaggini che hanno stampato riguardo al volumetto di Paolo Orano [...]. È un bellissimo volumetto, artistico e buono. che però ha il torto di dire la verità, riguardo alla delinquenza ed alla immoralità di Nuoro». A Niceforo e a Orano («che amorosamente visitarono la Sardegna», ma l’avverbio è alquanto singolare), è del resto dedicata la *princeps* 1896 della *Via del male*, cit., ma l’omaggio cade poi, *et pur cause*, nelle successive edizioni (1906, 1916) del romanzo: cfr. G. Piroddi, «*Il mio miglior romanzo*»: «*La via del male*» tra revisione e riscrittura, in D. Manca (a cura di), «*Sento tutta la modernità della vita*», cit., vol. II, pp. 43-66: 60-61.

⁶⁹ Cfr. G. Piroddà, *L’attività letteraria tra Otto e Novecento*, in *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda*, a cura di A. Cannas, D. Caocci, P. Mura, Cagliari, UNICApress, 2022, pp. 1-47: 12-15.

⁷⁰ Id., *La Sardegna*, cit., p. 954.

⁷¹ A.M. Cirese, *Grazia Deledda: rappresentatività isolana e integrazione del mondo sardo nella cultura ufficiale dell’Italia unita*, in *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, cit., pp. 33-46: 40.

⁷² Nelle pagine dedicate a *Nuoro di Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, a cura di G. Porcu, cit., pp. 9-10: «Nuoro è chiamata scherzosamente, dai giovani artisti sardi, l’Atene della Sardegna. [...] | Abbiamo artisti e poeti, scrittori ed eruditi [...]. | Ma nel popolo, in fondo alla gran massa che è la pietra e il fondamento dell’edifizio, la civiltà soccombe, o, se ha qualche vittoria, è pur troppo nella parte a cui è preferibile la barbarie primitiva: nella corruzione dei costumi. | Del resto, il popolo, sempre fiero e ardente nella sua povertà, è sempre lo stesso. Costumi ed usi, tradizioni e passioni, dialetto e aspirazioni son sempre le stesse; miscuglio bizzarro di reminiscenze dei popoli dominatori, amalgamate alle tradizioni ed agli usi nati spontaneamente tra gli indigeni. | Una leggera sfumatura di progresso, che è sempre il segno del tempo e che dice pochissimo, ha modificato qualche rito, e le vesti. Ma il lutto e la gioia, le credenze e la religione, i pregiudizi e le passioni, sono sempre le stesse».

irreparabili.⁷³ Come è stato osservato, nella scrittura narrativa di Deledda è insieme carsico e agente il riferimento

all’ascesa della classe borghese in una società agro-pastorale che perdeva lentamente ma inesorabilmente i suoi punti di riferimento sociali ed economici. | Credo che non sia stato quasi mai notato come tutte le storie di Grazia Deledda siano, nella più parte, storie di famiglia in decaduta. I Pintor di Canne al vento, i padroni di Annesa, i Decherchi nell’Edera, sono famiglie di ricchi pastori che nel tempo del racconto conoscono la miseria e la decadenza morale ed economica. | Esse corrispondono alla decadenza della società barbaricina alla fine dell’Ottocento. Tale società era già corrotta nella sua intima dialettica ed in essa si era già infiltrata la ragione economica del terziario, soprattutto della borghesia amministrativa ed imprenditoriale del Nuovo Stato Unitario.⁷⁴

Sicché, il progetto di riscattare l’immagine della Sardegna, e nello stesso tempo di ammobiliare un mondo possibile attrattivo per il pubblico continentale, finisce per incorporare i «problemi sociali dell’isola», il «profondo disagio che questa attraversava dopo il suo coinvolgimento nelle dinamiche economiche e sociali del nuovo Stato unitario», che si convertono in un certo materiale della narrazione: «la crisi della famiglia, come nucleo dove più evidenti e drammatici si ripercuotono i cambiamenti sociali» e «la crisi dei rapporti tra proprietari e subalterni, tra padroni e servi»,⁷⁵ ossia, in ciò che costituisce il fondo tematico stesso di *Canne al vento*.

Ma simili incorporazioni e conversioni agiscono anche sull’altro regime del discorso narrativo, quello della descrizione. Sia pure in termini piuttosto micrologici, in esso Deledda concentra certi valori semantici, facendo per esempio del territorio sardo un orizzonte nel quale si accampano icone e simboli di quegli stessi conflitti sociali che strutturano i suoi intrecci. È ciò che avviene, appunto, nella figura del castello in rovina, vera e propria concrezione iconica di una «arcaicità postulata in tempi migliori, vaghi, «eroici e grandiosi»» da mettere in opposizione a una svalutata «arcaicità attuale», ossia all’icona della «diversità sarda» in quanto odierna e decaduta «inciviltà, barbarie, primitività»,⁷⁶ e, proprio in ragione di ciò, cardine intorno al quale si organizza il paesaggio di *Canne al vento*.⁷⁷

Leonardo Sole, anni fa, ha analizzato le tradizionali proiezioni spaziali che articolano l’universo culturale dei sardi, e ha rilevato che essi, se distinguono «(come tutti i popoli) lo spazio semiotico in due zone, una interna (IN) e una esterna (ES)», nella relazione delle quali «la prima circoscrive lo spazio semiotico delle operazioni sociali e della cultura, la seconda lo spazio extra-semitotico della natura, della non cultura e dell’antisocietà», è poi vero che «Per ragioni legate alla particolare vicenda storica dell’isola, il modello culturale dei sardi ha acquisito un orientamento “inverso”, per cui la doppia opposizione noi *vs* gli altri, IN *vs* ES deve leggersi: noi (ES) *vs* gli altri

⁷³ A.M. Cirese, *Grazia Deledda: rappresentatività isolana...*, cit., p. 43: «su tale concezione può facilmente impiantarsi l’altrettanto mitico modo di eternizzare ciò che è o appare come universalmente ed elementarmente umano, sottraendolo così ad ogni determinazione reale e dunque trasformando i movimenti economici e sociali in oscillazioni o conflitti morali e individuali (in pieno accordo, del resto, con le esigenze della accettabilità [del prodotto letterario sul mercato letterario continentale]).».

⁷⁴ N. De Giovanni, *Grazia Deledda*, cit., pp. 18-19.

⁷⁵ Qui e sopra, G. Piroddi, *La Sardegna*, cit., p. 957.

⁷⁶ G. Angioni, *Grazia Deledda. L’antropologia positivistica e la diversità della Sardegna*, cit., p. 302.

⁷⁷ Diversamente da quel che appare a Valéry, insomma, le descrizioni non sono mai arbitrarie; esse, regolate come sono da simmetrie inevitabilmente discorsive, non potrebbero attenersi – anche volessero – a un qualche protocollo spaziale o geometrico da assumere, per via empirica, a norma direttiva dell’atto linguistico. Come si diceva, la scrittura *non* rappresenta e *non* riproduce ciò che sta prima e fuori di lei; con Heidegger, si potrebbe insomma osservare che il discorso letterario (come tutto ciò che si produce all’incrocio tra *langue* e *parole*) non è ontico, ma ontologico.

(IN)».⁷⁸ In certo senso, collocato verso il ‘fondo’ della visione di Efix, ossia verso l’orizzonte, ma appena prima del limite da esso rappresentato, l’occhio del castello di Pontes, aperto sul cielo, interpreta il ruolo di questo ‘noi’ autentico, in questo discorso passato e perduto, e tuttavia para-dossalmente e inversamente centrato al limite del paesaggio.⁷⁹

Il quale paesaggio, qui e in altre parti di *Canne al vento*, è così regolato dalla sua componente culturale (il castello, appunto, e i paesetti forniti del campanile così come i fiori sono forniti del pistillo, le capanne, le casupole, la Basilica, il cimitero, «edifici, intere città» già destinate a farsi «rovine» e a «biancheggiare [...] nel crepuscolo» ecc.), condizione iconografica essenziale alla delimitazione successiva di un panorama naturale (le «muraglie di fichi d’India», «il glauco delle canne e il bianco della roccia», le brughiere, i giuncheti, «i bassi ontani lungo il fiume», «la pianura ondulata», «la vena verdastra del fiume» e così via) che ne occupa i contorni, e ne risulta in certo senso subordinato.

Come si apprezza volgendosi alle ultime battute del romanzo, ove ancora l’apparizione del castello in rovina presiede allo schiudersi di un quadro paesistico nel quale, per l’ormai morente Efix, e per il lettore giunto fin lì, spirà profondo il senso della fine:

ella [= Noemi Pintor] pareva s’indugiasse a contemplare il panorama a destra, il panorama a sinistra, tutti e due d’una bellezza melanconica, con la pianura sabbiosa solcata dal fiume, da file di pioppi, di ontani bassi, da distese di giunchi e d’euforbie, con la Basilica nerastra di rovi, l’antico cimitero coperto d’erba in mezzo al cui verde biancheggiavano come margherite le ossa dei morti; e in fondo la collina con le rovine del Castello. | Nuvole d’oro incoronavano la collina e i ruderi, e la dolcezza e il silenzio del mattino davano a tutto il paesaggio una serenità di cimitero. Il passato regnava ancora sul luogo; le ossa stesse dei morti sembravano i suoi fiori, le nuvole il suo diadema. [RN, pp. 186-187]

⁷⁸ L. Sole, *La semiosi iconica in Grazia Deledda. L’immagine e il suono*, in U. Collu (a cura di), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. I, cit., pp. 83-119: 86.

⁷⁹ Ivi, pp. 86-87: «I sardi hanno dunque situato l’universo del desiderabile non, come ci si sarebbe aspettato, al centro, ma alla periferia del sistema. Ha perciò centralità semiotica lo spazio liminare *in s’oru é mare*, cioè ai confini del mondo: segno non di forza, ma di debolezza e di incipiente perdita dell’identità».

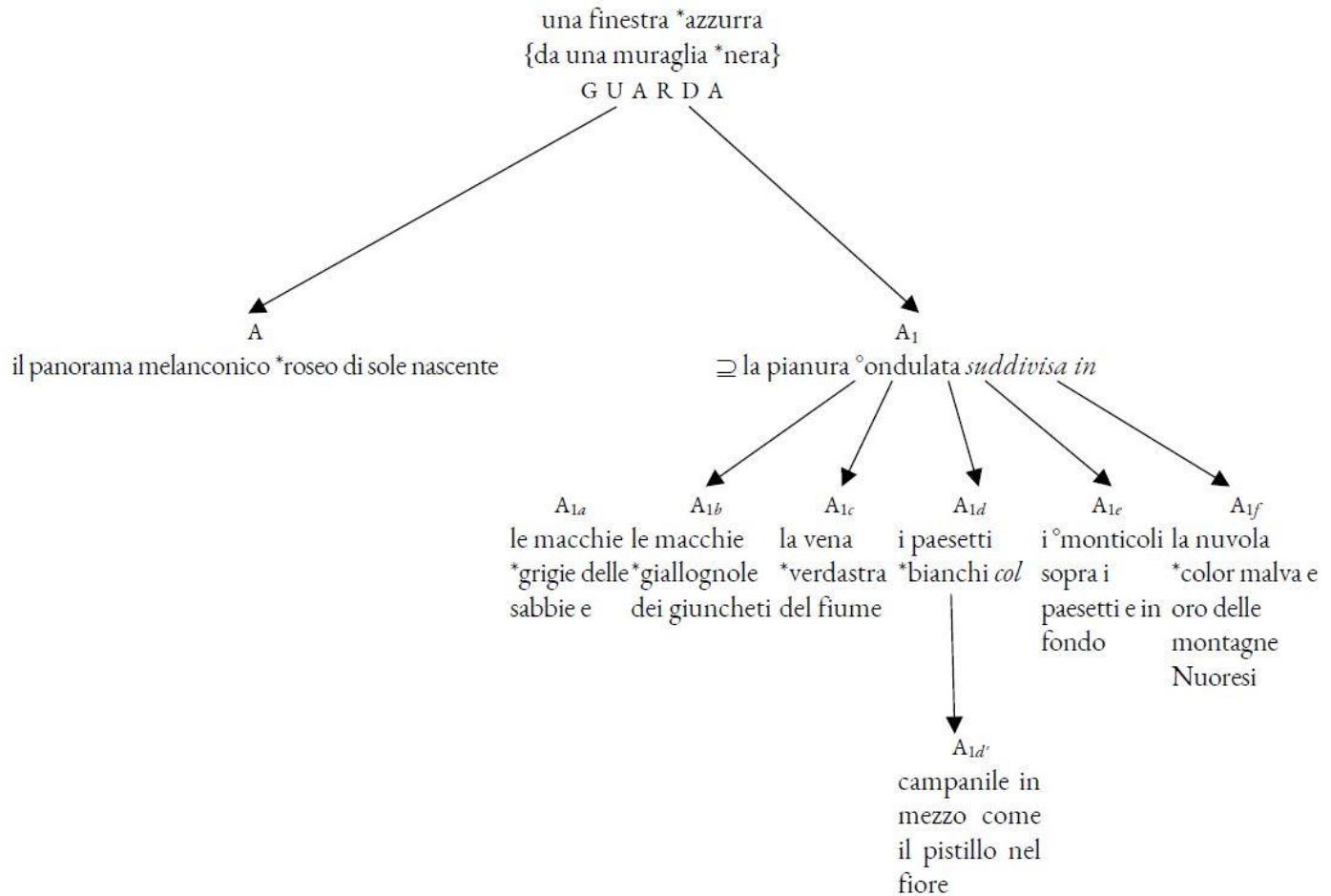


FIGURA 1 – Analisi di un passo descrittivo di *Canne al vento* (un paesaggio)



FIGURA 2 – Castello di Pontes (Galtellì, NU)

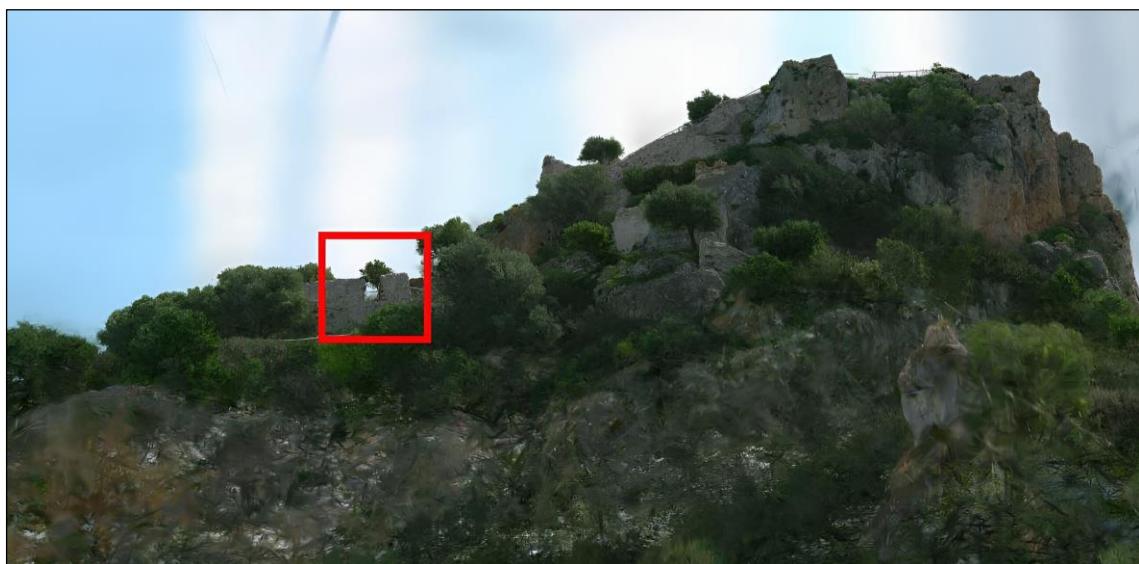


FIGURA 3 – Castello di Pontes, particolare (Galtellì, NU)



FIGURA 4 – Castello di Pontes, particolare (Galtellì, NU)