

ISSN: 1576-7787

UNA SARDEGNA MAGICA: TRADIZIONE E INNOVAZIONE
NEI RACCONTI FANTASTICI DI GRAZIA DELEDDA
*Magical Sardinia: Tradition and Innovation in Grazia Deledda's
Fantastic Short Stories*

Sonia MANFRECOLA

Universidad de Salamanca / Università Nazionale Capodistriaca di Atene

Fecha final de recepción: 5 de junio de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 29 de septiembre de 2022

RIASSUNTO: L'articolo è volto ad analizzare la figura di Deledda come autrice di letteratura fantastica, ruolo che non le fu mai riconosciuto dai compilatori delle prime antologie italiane sul fantastico, nonostante la scrittrice avesse dato vita a racconti originali, in cui il magico si univa indissolubilmente al folclore e all'essenza sarda. Infine, attraverso un'analisi contrastiva, si prenderanno in esame elementi della sua produzione novellistica che anticiparono alcuni caratteri del realismo magico latinoamericano.

Parole chiave: Deledda; fantastico italiano; novelle; Sardegna; realismo magico.

ABSTRACT: This article aims at analyzing Deledda as an author of fantastic literature, a role that the editors of the first Italian anthologies of fantastic never acknowledged, although she had given life to original short stories in which magic was indissolubly combined to Sardinian folklore and spirit. Finally, with a contrastive analysis, it will be analyzed some innovative elements of her short stories that anticipated South American magic realism.

Keywords: Deledda; Italian fantastic; short stories; Sardinia; magic realism.

1. UNA DEFINIZIONE DI *FANTASTICO* E LA SUA RICEZIONE IN ITALIA

Nel 1951 Pierre-Georges Castex, che Ceserani definisce «vero pioniere degli studi sulla letteratura fantastica in Francia» (1996: 50) diede questa definizione di *fantastico*:

Il fantastico non va confuso con le storie d'invenzione convenzionali sul tipo delle narrazioni mitologiche o dei racconti delle fate, che implicano un trasferimento della nostra mente in un altro mondo. Esso al contrario è caratterizzato da un'intrusione repentina del mistero nel quadro della vita reale; è collegato in genere con gli stati morbosi della coscienza la quale, in fenomeni come quelli dell'incubo o del delirio, proietta davanti a sé le immagini delle sue angosce e dei suoi terrori. «C'era una volta» scriveva Perrault; Hoffmann, invece, non ci trasferisce di colpo in un passato indeterminato; egli descrive le allucinazioni crudelmente presenti di una coscienza disorientata e il cui carattere insolito si stacca in modo sorprendente su uno sfondo di realtà familiare (Castex, 1951: 6).

Nel fantastico si racconta quindi di un avvenimento soprannaturale che irrompe in una realtà governata dalle leggi naturali, verosimili. Todorov, circa venti anni dopo, nell'*Introduction à la littérature fantastique* sostenne che il fantastico consisteva proprio in quel momento di esitazione tra il reale e il soprannaturale, che si sarebbe risolto inevitabilmente a favore dell'una o dell'altra interpretazione. Nonostante le critiche e le obiezioni che suscitò successivamente, il saggio del filosofo bulgaro ebbe comunque il merito di portare all'attenzione del mondo accademico questo genere letterario.

In Italia, infatti, il testo di Todorov fu tradotto e pubblicato nel 1977 e aprì la strada a una critica che ebbe modo di riflettere anche sulle caratteristiche del genere in Italia: tra il 1983 e il 1988 furono pubblicati tre saggi sul fantastico di Italo Calvino (1983-1985), la raccolta *Notturmo Italiano* a cura di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo (1984) e la traduzione dell'antologia *Italie Magique* a cura di Gianfranco Contini (1988), che era stata pubblicata per la prima volta in francese nel 1946.

Secondo Stefano Lazzarin, queste quattro «autorità» contribuirono tacitamente a definire un «canone» del fantastico italiano definito «intelligente» e che rappresentava quasi la naturale evoluzione rispetto alla produzione europea dell'Ottocento:

[...] si delinea allora un'immagine del fantastico italiano come tradizione intellettuale, ironica, perfino cerebrale: è il fantastico perfettamente padrone di sé e dei propri meccanismi, espedienti ed effetti, che si è lasciato alle spalle la vecchia questione ottocentesca della credenza e si rivolge ormai esclusivamente all'intelletto dei suoi lettori (Lazzarin, 2018: 2).

Tale definizione creò tuttavia delle inevitabili *zone d'ombra*:

Le scelte compiute dai padri di quel canone, e l'abbacinante splendore della tradizione del fantastico «intelligente» del Novecento, quello dei vari Papini, Bontempelli, Pirandello, Savinio, Landolfi, Buzzati, Vigolo, Primo Levi, Manganelli, Tabucchi,

proiettarono un cono d'ombra sulle opere e gli autori che rientravano meno facilmente in quello schema, o che, magari, con quel canone facevano a pugno. Alcune interessanti «zone» della tradizione fantastica italiana furono così condannate a un relativo oblio; se ne parlò, in ogni caso, molto meno degli autori e delle opere illuminati dallo sguardo di Contini, Calvino, Ghidetti-Lattarulo (Lazzarin, 2018: 3).

Le aree letterarie che non rientrarono nel canone condiviso da Calvino, Ghidetti-Lattarulo e Contini furono tre: la produzione ottocentesca, quella popolare e quella femminile. Se si esclude infatti il primo volume di *Notturmo Italiano*, le restanti antologie curate dai *padri del canone* non lasciarono spazio per le opere ottocentesche, poiché ritenute qualitativamente inferiori a quelle pubblicate nella prima metà del Novecento¹. Allo stesso modo non vennero considerate le opere che non appartenevano alla tradizione colta, ovvero quel fantastico popolare fondato soprattutto sui fenomeni soprannaturali, sulle creature magiche e demoniache e sulle credenze del folclore: Calvino dichiarò infatti che, nelle opere del Novecento che prediligeva, il fantastico era più intellettuale che emozionale e che «il problema del «crederci o non crederci» (1995: 1692) allora non poteva più porsi. Da tutte le raccolte, infine, furono escluse le scrittrici, più per una pigrizia dei compilatori che per una effettiva inferiorità qualitativa rispetto ai colleghi uomini, che furono invece scelti. La sola eccezione, ancora una volta, è costituita dai volumi di Ghidetti-Lattarulo, i quali, su cinquantasette autori, inserirono tuttavia solo due donne: Serao nel volume dedicato all'Ottocento e Ortese in quello del Novecento.

2. IL FANTASTICO SARDO DI GRAZIA DELEDDA

Grazia Deledda è forse una delle poche autrici che potrebbero rappresentare ognuna delle aree *dimenticate* dai padri di quel fantastico italiano che Lazzarin definisce «intelligente»: autrice – e quindi donna – di racconti fantastici pubblicati dalla seconda metà dell'Ottocento, che attingevano al patrimonio popolare e folclorico sardo, abitato da creature magiche, diavoli e spiriti.

Deledda infatti, nel suo intento di voler «creare [...] una letteratura completamente ed esclusivamente sarda»², diede alla luce una serie di novelle che, raccontando la realtà, le tradizioni e le credenze dell'isola, rispecchiavano involontariamente quelli che quasi un secolo dopo furono considerati i procedimenti narrativi e i sistemi tematici propri della letteratura fantastica.

Le *quattro autorità* del canone fantastico non furono tuttavia le uniche a escludere la scrittrice nuorese dalle antologie del genere, giacché anche la critica successiva non parve soffermarsi sugli elementi fantastici della produzione deleddiana che pur

¹ A questo proposito Italo Calvino, nell'Introduzione a *Racconti fantastici dell'Ottocento*, antologia da lui curata per Mondadori, afferma: «Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza: il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente «minore» (1983: 17).

² Deledda lo scrisse in una lettera del 1890 a Maggiorino Ferraris (Scano, 1932: 53).

erano evidenti, concentrandosi maggiormente su quelle che furono considerate componenti veriste, simboliste o decadentiste del repertorio romanzesco deleddiano³.

A condannare all'oblio della critica la fecondissima produzione novellistica di Deledda furono inoltre i giudizi negativi, manifestati sin dai primi anni del Novecento, che sancirono l'inferiorità letteraria dei suoi racconti rispetto ai romanzi, che le valsero invece il Nobel. Andrea Scardicchio ricorda ad esempio come Serra fu «tra i primi a riconoscere (nel 1914) la discrasia esistente tra il momento di maggiore impegno e ispirazione artistica (i romanzi) e i restanti esiti meno vitali (le novelle in particolare), liquidati come emblematici esempi di una “mediocrità esasperante”» (2013: 2) e riflette sul peso che ebbero

su tale ricca e articolata produzione breve deleddiana [...] sedimentati giudizi limitativi, rilanciati anche da chi ha ritenuto che quei testi, se valutati a fini artistici, «possono essere trascurati senza danno» (Sapegno), oppure da chi ha intravisto in essi un approdo «particolarmente infelice» (Dolfi) (Scardicchio, 2013: 3).

Solo negli ultimi decenni si assiste gradualmente a riedizioni delle raccolte novellistiche (come quella del 1996 a cura di Cerina edita da Ilisso e quella del 2019 edita da Il Maestrale) che riportano all'attenzione della critica i componimenti brevi di Deledda, risvegliando una certa curiosità degli studiosi del fantastico che si sono soffermati sull'analisi di alcuni racconti, ricchi non solo di elementi soprannaturali e magici, ma di veri e propri espedienti tipici del *modo* fantastico⁴.

Nel testo già citato di Ceserani, che costituisce tuttora una preziosa bussola per riconoscere le coordinate del fantastico, che lo studioso non definisce appunto *genere* ma *modo* letterario, vengono illustrati alcuni procedimenti narrativi e retorici facilmente riconoscibili in diverse novelle deleddiane. Il primo di questi potrebbe essere ad esempio la narrazione in prima persona, anche se nella maggior parte dei racconti in questione il narratore non prende parte alla vicenda, bensì si presenta come conoscente o compaesano dei protagonisti. Nell'incipit de *La dama bianca*, contenuto nella raccolta *Racconti Sardi*, si legge ad esempio:

Vicino ad uno dei più pittoreschi villaggi del Nuorese, noi abbiamo un podere coltivato da una famiglia dello stesso villaggio. [...] Ecco dunque l'ultima storia che egli [il capo di questa famiglia] ci ha raccontato, che molti non crederanno, e che pure è realmente avvenuta in questa terra delle leggende, delle storie cruente e soprannaturali, delle avventure inverosimili (Deledda, 2019a: 102).

Il narratore è quindi solo un compaesano dello zio Salvatore, cioè colui che ha raccontato la storia del pastore Bellia, a sua volta conoscente dello zio. In *Un grido nella notte*, della raccolta *Chiaroscuro*, l'io narrante afferma invece di conoscere il

³ Un'interessante eccezione è costituita dagli studi di Zangrandi (2021) su *Canne al vento*.

⁴ Si vedano a questo proposito Zorat (2018) e Zangrandi (2019).

protagonista della storia e di aver ascoltato personalmente l'inquietante vicenda di Franzisca Portolu, prima moglie di ziu Taneddu:

Fin da quando ero bambina, i tre vecchi vivevano là, tali e quali sono ancora adesso [...] io mi fermavo ad ascoltare i racconti dei tre vecchi. I vecchi raccontavano più per loro che per i ragazzetti: e uno era tragico, l'altro comico, e il terzo, ziu Taneddu, era quello che più mi piaceva perché nelle sue storielle il tragico si mescolava al comico, e forse fin da allora io sentivo che la vita è così, un po' rossa, un po' azzurra [...] (Deledda, 2019a: 626).

Anche ne *La potenza malefica*, contenuto ne *Il fanciullo nascosto*, la narratrice è una donna che ricorda un personaggio della sua infanzia, il diabolico calzolaio del paese, protagonista della storia:

Quando ero ragazzina io, ricordo, a me ed a tutti i bambini «signori» del vicinato ci ricuciva e risolava le scarpette [...] un vecchio ciabattino misterioso che abitava una stamberga poco distante da casa mia. Donde fosse venuto, di che paese era, il misterioso «maestro di scarpe» io non l'ho mai saputo (Deledda, 2019a: 825).

Due ulteriori procedimenti narrativi caratteristici del modo fantastico sono, secondo Ceserani, il passaggio di soglia e di frontiera, in cui dalla dimensione reale si passa a quella del perturbante (come quella onirica, della follia o dell'incubo), e la presenza dell'oggetto mediatore, ovvero un elemento che il protagonista, nonostante il ritorno alla realtà dopo il passaggio di soglia, porta con sé nella dimensione reale, e che diventa la testimonianza inquietante ma inequivocabile «del fatto che il personaggio-protagonista ha effettivamente compiuto un viaggio, è entrato in un'altra dimensione di realtà e da quel mondo ha riportato l'oggetto in sé» (Ceserani, 1996: 81). In Deledda si possono osservare dei chiari esempi proprio in due delle novelle già citate. Ne *La dama bianca*, infatti, il pastore Bellia, protagonista della vicenda, sogna Donna Maria Croce che gli indica il luogo in cui aveva nascosto il suo tesoro, ma, a causa di una malattia che colpisce una delle sue vacche, l'uomo decide di non intraprendere l'impresa, per poi scoprire che il luogo indicato dalla dama vista in sogno non solo esisteva, ma probabilmente nascondeva anche un tesoro, ormai rubato dal diavolo⁵. In questo racconto gli oggetti mediatori sono addirittura due: il vaso pieno di carbone e di cenere (ovvero ciò che è rimasto della razzia fatta dal demonio) e la lettera di Donna Maria Croce, consegnata a Bellia cinque anni dopo, che contiene il testamento della dama e prova che il tesoro esisteva ed era stato lasciato proprio a Bellia. In *Un grido nella notte* è la moglie di ziu Taneddu, Franzisca, ad attraversare

⁵ Nella tradizione sarda era molto diffusa la credenza che il diavolo potesse impossessarsi di tesori nascosti che non venivano recuperati. Lo testimonia proprio Deledda nel volume *Tradizioni popolari di Nuoro*: «Se un tesoro non è ritrovato dopo un certo tempo, il demonio, che sta in guardia e che adopra ogni arte perché non venga ritrovato, se ne impossessa e lo porta all'inferno, lasciando, nel recipiente del tesoro, cenere, carbone e pietre» (1994: 136).

la soglia tra realtà, follia e aldilà e a lasciare l'oggetto mediatore come prova del suo ballo con gli spiriti, un pezzo della sua tunica ridotta in lana scardassata dai morti⁶. Allo stesso modo ne *Il castello di Galtelli*, racconto pubblicato in *Leggende Sarde*, la donna che aveva aiutato la dama del barone a partorire ritrova l'indomani una borsa di monete d'oro, nonostante ella avesse scoperto la notte prima che quei signori non erano di quel mondo⁷. Infine è significativa la scena del risveglio del protagonista di *Cose che si raccontano*, novella contenuta nella raccolta *La casa del poeta*, che ritrova la lettera tatuata in sogno sul suo braccio, dopo essersi svegliato:

Mi svegliai tutto in sudore e mi misi a gridare, tanto era il turbamento e l'angoscia che sentivo. Accorse quasi tutto il personale della Clinica e tutti videro sul mio braccio la lettera sanguinante. La vide anche la suora mia compagna di cucina, e quando mi sentì raccontare il sogno impallidì e mise la sua mano sulla mia bocca. «Taci, cristiano. La disgraziata è morta pochi momenti fa, mentre tu sognavi» (Deledda, 2019b: 403).

In questo testo si può osservare, oltre al passaggio di soglia (il sogno) e alla presenza dell'oggetto mediatore (la lettera), anche un terzo procedimento narrativo tipico del fantastico, la teatralità, ovvero quella che Ceserani definisce «la tendenza a utilizzare [...] procedimenti suggeriti dalla tecnica e dalla pratica teatrale [...] per un gusto di spettacolarità» (1996: 82). Infatti è solo dopo che è accorso tutto il personale della clinica che viene drammaticamente svelata la lettera tatuata sul braccio del protagonista e annunciata la morte della donna.

Deledda ricorre inoltre a sistemi tematici cari alla tradizione fantastica ottocentesca, reinterpretandoli però in chiave sarda, attingendo dal ricchissimo patrimonio folclorico dell'isola: i suoi personaggi si muovono quindi in un mondo oscuro, di inferi abitati da vampiri, diavoli, *panas*⁸ e altre creature misteriose, o in quello magico delle *janas*⁹ e dei folletti, esperiscono incontri con i morti e gli spiriti dell'aldilà, delirano in preda alla follia.

⁶ «un giorno un pastore trovò davanti alla porta di San Cosimo un mucchio di lana scardassata, e molte donne credono ancora che quella fosse la lana della tunica di mia moglie, ridotta così dai morti» (Deledda, 2019a: 629).

⁷ «Finito tutto, il cavaliere vecchio riprese per mano la donna, la condusse fuori e l'accompagnò fino a casa sua. Rimasta sola essa si meravigliò del come non era stata ricompensata da quella strana gente, ma l'indomani mattina, aprendo la porta, trovò sul limitare una gran borsa piena di monete d'oro» (Deledda, 2019c: 23). Questa leggenda si ritrova anche in *Canne al vento*, dove Kallina è l'intermediaria tra il barone e la Maestra di parto, a cui vengono consegnate le monete d'oro come ricompensa (Deledda, 2015: 83).

⁸ Deledda racconta delle *panas*, donne morte di parto condannate a lavare i propri panni presso un fiume, nel primo capitolo di *Canne al vento* (Deledda, 2015: 5).

⁹ Deledda, in *Tradizioni popolari di Nuoro*, spiega che «le «janas», [...], erano certe piccole fate per lo più malefiche, chiamate anche «sas birghines» (le vergini). Esiste uno splendido studio del Lovisato sulle *Dommos de janas* (*Una pagina di preistoria sarda* negli atti dell'Accademia dei Lincei 1885-86) che sono certe caverne preistoriche, di cui qualcuna vicina a Nuoro» (Deledda, 1994: 165), mentre in

Tali elementi soprannaturali sono indubbiamente contenuti anche nei romanzi di Deledda (in *Canne al vento*, per citare un esempio, parallelamente alla vita *reale* dei protagonisti, prende vita il mondo *altro* di tutte le creature magiche della superstizione sarda), ma è nell'immensa produzione di racconti che trova la sua massima espressione. In entrambi i casi si può affermare che, negli scritti di Deledda, il fantastico è strettamente legato all'isola e al suo patrimonio folcloristico giacché, come sostiene Zangrandi, «l'appartenenza alla Sardegna è la condizione indispensabile per Grazia Deledda per far rivivere leggende, miti e favole del suo mondo» (2019: 236).

2.1. Due esempi a confronto

L'originalità della produzione novellistica fantastica di Deledda non si limita alla sola componente folclorica sarda, bensì all'anticipazione, in alcuni scritti, di elementi che solo anni dopo si imporranno nel panorama letterario.

Due esempi significativi di come l'elemento soprannaturale o magico possa essere raccontato dalla scrittrice nuorese, da una parte secondo i canoni del genere (o modo) fantastico e dall'altra scardinandoli, sono due racconti apparentemente molto simili, *La casa maledetta* e *Il mago*.

Il primo racconto, contenuto nella raccolta *Il fanciullo nascosto*, pubblicata per la prima volta nel 1916, narra la vicenda di una coppia di novelli sposi che si è appena trasferita in una casa venduta a malincuore dai precedenti proprietari. La giovane moglie, Annedda, è sicura che la casa sia stata maledetta prima della vendita poiché, dal momento stesso in cui si sono sistemati nell'abitazione, lei e il marito sono stati vittima di una serie di sventure. Un conoscente dello zio si offre di aiutarla e di scoprire la fonte della *malìa*. Scavando sotto il pavimento del sottoscala, i due trovano delle piccole ossa: Annedda sostiene che siano di un bambino nato dal peccato e per questo ucciso e sepolto nel sottoscala. Il racconto si conclude con la scoperta, dopo la perizia scientifica, che le ossa erano di un porchetto, ma ciò non impedisce che la serenità torni a regnare nella coppia.

Il racconto rispetterebbe quindi alcuni dei procedimenti narrativi e dei sistemi tematici tipici del fantastico: coinvolgimento del lettore¹⁰, la teatralità, ma anche il buio e la vita dei morti. La vicenda si apre infatti in una realtà verosimile e governata dalle leggi naturali, un paesino sardo all'inizio del Novecento, in quella che sembra una normale giornata di lavoro del manovale Maestro Antoni, alle dipendenze di Bonario Salis¹¹. Ma ecco che irrompe il sovrannaturale: il padrone chiede al murato-

Canne al vento le definisce «piccole fate che durante la giornata stanno nelle loro case di roccia a tessere stoffe d'oro in telai d'oro» (Deledda, 2015: 5).

¹⁰ «Il racconto fantastico punta a coinvolgere il lettore, a portarlo dentro un mondo a lui familiare, accettabile, pacifico, per poi fare scattare i meccanismi della sorpresa, del disorientamento, della paura» (Ceserani, 1996: 79).

¹¹ Roger Caillois sostiene che «il fantastico è [...] rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale» (Caillois, 1984: 92).

re di recarsi da sua nipote, Annedda Salis, per accomodarle una scala, giacché vuole rivendere la casa «perché ci sono gli spiriti» (Deledda, 2019a: 832). Maestro Antoni prende subito la faccenda sul serio e, senza assecondare l'ironia del padrone, raggiunge la casa della giovane donna. Dopo una prima spiegazione¹², Annedda conduce Maestro Antoni verso l'oscurità del sottoscala, dove si trova lo scalino incriminato, che rappresenta la soglia tra il regno dei vivi e quello degli spiriti. L'uomo inizia a scavare nel buio, con l'ausilio del debole lume che tiene in mano la giovane, in preda ai brividi¹³. Il climax raggiunge il suo culmine con l'urlo di Annedda, che vede il gatto di casa rubare un osso dalla terra smossa dal manovale. La maledizione è confermata: è lo spirito del bambino sepolto che tormenta la casa. Nemmeno Maestro Antoni «dubitava che quelli fossero gli avanzi di un neonato ucciso», ma è la donna stessa a confermarlo al marito, appena tornato a casa: «Che è, Paolo mio? Il peccato mortale, è! Non vedi? Sono le ossa d'un neonato ucciso, sepolto nel nostro sottoscala. È lui che ci tormentava dal limbo. Ma adesso subito io porterò le ossa sue in terra sacra, le seppellirò e il Signore ci ridonerà la pace» (Deledda, 2019a: 836).

In realtà la giovane è l'unica che crede veramente alla potenza nefasta delle ossa ritrovate, la sola a sostenere che la propria disgrazia derivi da una *malìa* che ha colpito la casa. I personaggi maschili, invece, si dimostrano più razionali: Bonario Salis, lo zio di Annedda, nel chiedere il favore al suo manovale, scoppia a ridere nominando gli spiriti; Maestro Antoni, già più serio riguardo alla vicenda, affronta lucidamente la sorpresa del ritrovamento delle ossa nel sottoscala e suggerisce che venga effettuata una perizia; e infine Paolo, il marito della giovane, litiga più volte con Annedda per via della *malìa*, poiché crede che sia solo frutto della suggestione della moglie: quando torna a casa e sorprende la ragazza in lacrime dopo aver dissotterrato le ossicine, esclama ironico «Ebbene, l'avete trovata questa malìa? Mostratemela!» (Deledda, 2019a: 835).

Il secondo racconto preso in esame, *Il mago*, è stato pubblicato per la prima volta all'interno della raccolta *Racconti sardi*, nel 1894, ed è quindi precedente a *La casa maledetta*. Narra anch'esso la vicenda di una coppia di giovani sposi che, sempre a causa di una presunta maledizione, non riesce ad avere figli. Le donne del paese hanno infatti convinto Saveria, la moglie, che il motivo per cui non riesce a rimanere incinta è una maledizione del mago Peppe Longu, contrariato poiché il marito della donna, Antonio, si fa continuamente scherno di lui e delle sue capacità magiche. Così Antonio, sebbene sia scettico riguardo all'intera vicenda, decide di convincere il mago ad annullare la maledizione in cambio di denaro. Durante il rituale per disfare l'incantesimo, organizzato la notte seguente in un luogo isolato, Antonio, dopo aver

¹² «[...] voglio levare e rimettere i primi gradini della scala perché là sotto ci dev'essere una malìa e bisogna toglierla, altrimenti siamo tutti perduti» (Deledda, 2019a: 833).

¹³ «Ella volse il viso, pallidissima, e rabbrivì. A stento si sollevò, poiché le ginocchia le tremavano [...]. La donna tremava tutta» (Deledda, 2019a: 835).

sentito una pietra rispondere alle domande di Peppe Longu, spara e uccide per sbaglio il mago, sicuro di avere il fucile caricato a salve. Sapendo di non esser stato visto da nessuno, torna a casa e trascorre la notte insieme a Saveria. Nove mesi dopo nasce il figlio che la coppia ha tanto desiderato. La narrazione si conclude quindi con il giovane ancora incredulo, che «non seppe mai spiegarsi come la pietra avesse parlato, come i ceri eransi spenti e come il fucile aveva fatto fuoco» (Deledda, 2019a: 90).

In questo secondo esempio, l'elemento magico è perfettamente integrato nella società rurale in cui si svolge la vicenda. Tutto il paese di fatti riconosce a Peppe Longu lo *status* di mago e crede al fatto che questi sia il responsabile dell'infertilità della coppia. All'inizio del racconto, è proprio un'amica di Saveria che rivela questa informazione:

- Non sapete dunque, comare Sabè? Peppe Longu mi ha detto che voi non fate figli perché...
- Perché?... –chiese attenta Saveria con gli occhi spalancati.
- Perché? –seguitò l'altra abbassando la voce. - Ci scampi Iddio, ma voi lo sapete, Peppe è un mago di prima qualità, così almeno dicono tutti... e lui stesso mi ha detto che è per opera di una sua magia che voi non avete figli (Deledda, 2019a: 87).

Poco dopo, il narratore specifica che il mago «riceveva molte visite notturne», a testimonianza del fatto che tutto il paese si serviva dei suoi riti e credeva nelle sue doti magiche. Persino Antonio, che durante tutta la novella schernisce Peppe Longu (da qui la decisione di quest'ultimo di lanciare l'incantesimo contro di lui e sua moglie), durante uno scambio con Saveria, si vede costretto ad ammettere le imprese del mago:

- [...] non hai visto come ha disperso le cavallette che rovinavano la vigna di Don Giovanni?¹⁴ E quelle di Jolgi Luppèddu?
- È vero... è vero... ma! Vedremo! Domani gli parlerò.
- Ah, se sciogliesse la magia!... –esclamò Saveria (Deledda, 2019a: 88).

Due giorni dopo effettivamente avviene il convegno per mettere in atto il rito magico, ma gli eventi non si svolgono esattamente come il giovane pastore ha immaginato:

[Peppe] cominciò a fare mille pantomime che Antonio seguiva con occhio torvo e con un sorriso di sdegno sulle labbra. Più che mai si sentiva in vena di deridere il mago: ma qual non fu il suo spavento quando Peppe, rivoltosi alla pietra coperta dalla tovaglia, la interrogò in un linguaggio strano [...] e la pietra rispose, con voce flebile, lugubre, uscente di sotterra, nel medesimo linguaggio?... In pari tempo i ceri

¹⁴ È curioso come questa vicenda ricordi quella di Pancho García che, nel romanzo di Allende *La casa de los espíritus*, riesce ad allontanare le formiche che avevano invaso il paese.

si spensero da sé senza che tirasse vento o che Peppe si chinasse su di essi (Deledda, 2019a: 89).

Lo scetticismo di Antonio si arrende di fronte alla manifestazione del sovrannaturale, della magia a cui assiste in prima persona. Con la nascita del bambino nove mesi dopo, che conferma ulteriormente la buona riuscita del rituale magico, il giovane pastore abbandona infine ogni tentativo di trovare una spiegazione razionale agli eventi.

Si tratta quindi di due racconti a specchio, l'uno il negativo dell'altro: stessa ambientazione (un paesino sardo), stessi protagonisti (una coppia di giovani sposi) e stesso espediente narrativo (la maledizione); ma, mentre nel primo è Annedda l'unica a credere veramente alla manifestazione soprannaturale, nel secondo è Antonio l'unico a non crederci e che, alla fine del racconto, dovrà ammettere di essersi sbagliato.

Ne *La casa maledetta*, l'elemento *fantastico* e perturbante viene razionalizzato e spiegato attraverso la scienza (la perizia che certifica la natura delle ossa ritrovate), cosa che non solo non avviene ne *Il mago*, ma non è neppure necessaria, giacché la magia è assolutamente contemplata dai personaggi della vicenda.

Alla luce di queste osservazioni, la definizione di racconto *fantastico*, calzante per il primo esempio, sembra non considerare le differenze del secondo esempio rispetto al canone e, soprattutto, le similarità rispetto a quello che fu definito poi *realismo magico*¹⁵: in questo senso l'opera di Deledda potrebbe considerarsi anche pionieristica e anticipatrice di alcune caratteristiche di un genere letterario che si affermerà solo alcuni decenni dopo in America Latina¹⁶.

Fortino Corral Rodríguez, in un saggio che indaga proprio le differenze tra il fantastico e il realismo magico, infatti afferma: «Los relatos en que se pone de manifiesto la duda o el asombro provocados por el acontecimiento sobrenatural serían fantásticos, mientras que, por el contrario, la asunción de lo extraordinario como parte del orden cotidiano presupondría el efecto mágicorealista» (2005: 295). Anche Rocío Oviedo Pérez de Tudela, in un saggio contrastivo, afferma:

De hecho, las posibilidades de una naturaleza compleja, caprichosa y variable justifican en primer lugar la aparición de la literatura fantástica y, posteriormente, del

¹⁵ Il critico Ángel Flores suggerisce come data di inizio del realismo magico il 1935, anno della pubblicazione di *Historia universal de la infamia* di Borges, e gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento come periodo di suo massimo splendore.

¹⁶ Il saggio di Rinaldo Botticini, *Verismo mitico e magico nel romanzo di Grazia Deledda*, riflette proprio sui punti di contatto dell'opera della scrittrice sarda e quella di uno dei massimi esponenti del realismo magico, Gabriel García Márquez, poco dopo l'assegnazione del premio Nobel allo scrittore colombiano: «Le spinte per l'attribuzione del più importante premio a questi due scrittori, pur così diversi, sono da ricercarsi, a nostro avviso, nella temperie culturale [...] del periodo storico deleddiano e del periodo storico attuale, anch'essi pur così diversi, ma accomunati da alcuni elementi che li fanno assomigliare; e nel fatto che entrambi questi scrittori hanno, ciascuno a proprio modo, "reinventato" il romanzo che noi collochiamo in un filone di "verismo mitico e magico"» (citato in Collu, 1992: 197).

realismo mágico. La diferencia entre ambos radica en el hecho de un mayor cientificismo en la literatura fantástica, donde se pretende explicar lo extraño, [...], mientras que el realismo mágico trata de ofrecer una variante subjetiva o inconsciente, mágica, de la realidad. El resultado es similar: se provoca la inquietud, la ambigüedad, la aparición de lo inesperado. Aspectos todos ellos avalados por la vivencia de la naturaleza americana como lo otro, lo diferente (1999: 329).

Chi ha però il compito di spiegare lo *strano* attraverso le leggi naturali o, invece, validare come reale la sua natura magica? La comunità, il popolo, strettamente legato alle radici geografiche e al contesto in cui si manifesta l'evento soprannaturale, proprio come gli abitanti del paesino di Saveria e Antonio:

La distinción que propongo entonces entre literatura fantástica y realismo mágico es que en las ficciones mágicorrealistas los elementos sobrenaturales o maravillosos responden a la cosmovisión de toda una comunidad [...] enmarcada en la geografía americana. [...] En el texto mágicorrealista, el narrador –o bien el autor implícito– asume sin cuestionar el punto de vista del pueblo o comunidad que se recrea (Corral-Rodríguez, 2005: 297).

Nei testi citati sopra sia Corral-Rodríguez sia Oviedo Pérez de Tudela si riferiscono esplicitamente alla natura e alla geografia americana, ma le loro affermazioni potrebbero essere applicate senza troppe forzature anche alla realtà sarda in cui era nata e cresciuta Deledda. In un certo senso, infatti, la condizione socio-politica dell'America Latina rispetto al mondo occidentale a cavallo tra i secoli XIX e XX non era del tutto dissimile a quella della Sardegna rispetto all'Italia unita nello stesso periodo storico. Come osserva Dominioni, l'isola subiva in effetti l'atteggiamento colonialista che il nuovo stato italiano esercitava nei confronti del meridione e delle isole, «la «violenza epistemica» perpetrata dal centro sulla periferia nello sforzo di autodeterminarsi e autoconservarsi» (Dominioni, 2018: 44). Come risposta a questa «violenza», la Sardegna di Deledda assume

la prospettiva dell'eternità «immutabile» (Cirese, 1976: 41). E ad essere presi in considerazione, in questo caso, non sono solo gli scritti etnografici, ma anche le novelle e i romanzi successivi. La conservazione di tale «immutabilità» è, secondo Cirese, da ricondursi «a livello oggettivo» alla reale arretratezza della vita agro-pastorale sarda, «a livello soggettivo» ad una più forte carica di rivalsa contro una storia altrui soltanto subita, o partecipata in condizioni più duramente subalterne e più decisamente periferiche. Un modo dunque di autoidentificazione di cui la storia dell'isola spiega l'insorgenza e la persistenza (Dominioni, 2018: 49).

Il desiderio di rivalsa, quindi, si manifesta attraverso la rappresentazione di un mondo altro, di una realtà autoctona in cui naturale e soprannaturale convivevano e convivono tuttora, senza escludersi a vicenda, in cui tutto è possibile e verosimile: «[...] el realismo mágico busca articular y validar una visión del mundo distinta de aquella en que se sustenta la civilización occidental, para lo cual recurre al sustrato legendario y mítico de la cultura autóctona» (Corral Rodríguez, 2005: 298).

In questo senso, proprio come l'America Latina, anche la Sardegna rurale e ancora selvaggia, lontana non solo geograficamente dall'Italia unita, potrebbe aver costituito il terreno fertile per la narrazione di un mondo ancestrale che opponeva ancora resistenza al pensiero scientifico illuminista. Come sostiene Dominioni, «Deledda conferisce una voce [...] all'ideologia dei subalterni e alla loro incosciente identità di popolo» e «riscrive l'immagine orientalista dell'isola. Un'immagine subalterna, che [...] sfida l'egemonia esercitata dal potere patriarcale e da quello coloniale» (Dominioni, 2018: 54).

In conclusione si può affermare che Deledda, ingiustamente dimenticata dalla critica italiana durante gli anni Ottanta del Novecento ed esclusa dal *canone* italiano del fantastico, ebbe il merito di nobilitare e divulgare il patrimonio culturale e folclorico sardo non solo adottando un genere assolutamente moderno, quello fantastico appunto, ma addirittura anticipando le caratteristiche di un altro, il realismo magico, che raggiungerà il suo apice solo più di cinquant'anni dopo, senza peraltro tralasciare la componente politica che, in quegli anni di profondi cambiamenti, sarebbe servita a riscattare l'isola dalla posizione subalterna in cui il nuovo Stato voleva relegarla.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLENDE, I. (2013) *La casa de los espíritus*. Barcellona: Debolsillo.
- ANGIONI, G. e CIRESE, A. M. (1972). *Folklore e antropologia tra storicismo e marxismo*. Palermo: Palumbo.
- CALVINO, I. (a cura di) (1983). *Racconti fantastici dell'Ottocento*. Milano: Mondadori.
- CALVINO, I. (1995). *Saggi. 1945-1985* M. Barenghi (a cura di). Milano: Mondadori.
- CAILLOIS, R. (1984). *Nel cuore del fantastico*. Milano: Feltrinelli.
- CASTEX, P.-G. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Parigi: Corti.
- CESERANI, R. (1996). *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- COLLU, U. (a cura di) (1992). *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. 1. Nuoro: Consorzio per la pubblica lettura «S. Satta».
- CONTINI, G. (a cura di) (1988). *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*. Torino: Einaudi.
- CIRESE, A. M. (1976). *Intellettuali, folklore, istinto di classe: nota su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torino: Einaudi.
- CORRAL-RODRÍGUEZ, F. (2005) «El realismo mágico: ¿magia o prestidigitación?». En *Memorias del XIX Coloquio de las Literaturas Mexicanas* (pp. 293-301). Sonora: Universidad de Sonora
- DELEDDA, G. (1938). *Versi e prose giovanili*. A. Scano (a cura di). Milano: Treves.
- DELEDDA, G. (1994). *Tradizioni popolari di Nuoro*. Nuoro: Il Maestrale.
- DELEDDA, G. (2015). *Canne al vento*. Milano: Mondadori.
- DELEDDA, G. (2019a). *Tutte le novelle*, vol. 1. Nuoro: Il Maestrale.
- DELEDDA, G. (2019b). *Tutte le novelle*, vol. 2. Nuoro: Il Maestrale.
- DELEDDA, G. (2019c). *Leggende sarde*. Latina: AliRibelli Edizioni.
- DOMINIONI, M. V. (2018). «L'altra Italia. Per una lettura subalterna del Meridione di Grazia Deledda». *From the European South*, 3, pp. 43-56.

- FLORES, Á. (1990). *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. México D. F.: Premiá.
- GHIDETTI, E. (a cura di) (1984). *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*. Roma: Editori Riuniti.
- GHIDETTI, E. e LATTARULO, L. (a cura di) (1984). *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*. Roma: Editori Riuniti.
- LAZZARIN, S. (2018). «All'ombra del canone abbacinante. Dal fantastico "intelligente" agli studi sulle scrittrici italiane». *Bollettino '900*, n. 1-2. Recuperato il 15 settembre 2021, in <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2018-i/Lazzarin.html>.
- OVIDO PÉREZ DE TUDELA, R. (1999). «Huellas de vanguardia: Realismo mágico/literatura fantástica. Esbozo de una relación». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 323-341.
- SCANU, A. (1932). *Viaggio letterario in Sardegna*. Roma-Foligno: Campitelli.
- SCARDICCHIO, A. (2013). «Grazia Deledda narratrice per l'infanzia». *Bollettino '900*, n. 1-2. Recuperato il 15 settembre 2021, in <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2013-i/>.
- TODOROV, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Parigi: Édition de Seuil.
- ZANGRANDI, S. (2019). «L'eterno brivido del mistero. Il fantastico nella produzione novellistica di Grazia Deledda». *Cuadernos de Filología Italiana*, 26, pp. 233-243.
- ZANGRANDI, S. (2021). «Tra il fruscio delle canne, il sospiro di uno spirito. Tracce fantastiche in Canne al vento di Grazia Deledda». *Italian Studies in Southern Africa*, vol. 34, n. 1, pp. 355-377.
- ZORAT, A. (2018). «Appunti sul fantastico femminile tra Otto e Novecento». *Bollettino '900*, n. 1-2. Recuperato il 15 settembre 2021, in <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2018-i/Zorat.html>.

