

LAURA ROSI

*'Voces rerum'. Per un'ermeneutica del paesaggio sonoro nel romanzo Il nostro padrone di Grazia Deledda*

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LAURA ROSI

*'Voces rerum'. Per un'ermeneutica del paesaggio sonoro nel romanzo Il nostro padrone di Grazia Deledda**Alla mia Nonna Mimma, moderna e coraggiosa,  
che giocava da piccola nella casa di Grazia Deledda.*

Deledda è sempre dentro il suo scrivere, arte unica *'tout court'*, canto primitivo che muove lo sguardo da e verso gli elementi naturali in catene di materia, colore e suoni: il senso del nostro passaggio sulla terra è intrinseco al linguaggio dell'universo, che parla verità preesistenti e insieme prefiguranti e allusive. L'opera di Grazia Deledda persegue la ricerca profonda del silenzio, misteriosa archè in cui tutto nasce e torna, il silenzio della fuga, della rinuncia, dell'espiazione, della malattia, della morte. La rete di silenzio è sottesa al *'soundscape'* della natura, poiché l'autrice comunica la relazione fra l'uomo e il mondo attraverso i suoni del paesaggio, naturale e antropico, epifanici e rivelatori della esperienza emotiva dei personaggi e della sua *'Weltanschauung'*. In *'Canne al vento'* e nel *'Nostro padrone'*, la sonorità del paesaggio descrive il dramma esistenziale che giace al fondo delle anime di uomini e donne, fungendo ora da contrasto all'immobilità, ora da annuncio di cambiamento. Complicandosi in metafore polisemiche, nel *'Nostro padrone'*, romanzo del 1910 profetico della letteratura ecocritica, l'intreccio osmotico tra sonorità e colori del paesaggio nuorese si fa ermeneutica di denuncia della speculazione boschiva sulla terra barbaricina alle pendici dell'Orthobene. La continua metamorfosi cromatica e sonora dell'ambiente preannuncia il nuovo rapporto fra individui e natura, implicato nella manipolazione ambientale in atto, ove la modernità del ricatto economico infrange gli antichi principi e ruoli tragici, sfumando *'in limine'* la crudele chiarezza di peccato o carità, fino ad allora intatta nell'ancestrale isolamento geoculturale della Sardegna. I suoni del paesaggio, il vento, gli uccelli, le scorze degli alberi che cadono, persino la silenziosa danza delle tarantole, scuotono e trapassano l'umano, annunciando trasformazioni e rinnovamento dello spirito di uomini e donne protagonisti del romanzo.

«Fuori il vento urla e le nuvole coprono la montagna [...]»<sup>1</sup>«Sorge la luna fra i denti del monte [...] il suo chiarore lilla si fonde con quello arancione dell'orizzonte; l'odore della vegetazione inumidisce l'aria tiepida; canti lontani rispondono a quelli delle fanciulle che accompagnano e trasportano sull'ala del loro coro la tristezza indistinta di Cosima»<sup>2</sup>

Le parole latine *voces rerum* evocano i suoni della natura antica di Lucrezio e Virgilio, la fonosfera di paesaggi letterari archetipici. Forse il sintagma *rerum naturae voces* meglio tradurrebbe il mondo sonoro degli animali e degli elementi naturali, tuttavia il nome *res* comprende i suoni prodotti dall'uomo e i rumori degli oggetti negli ambienti naturali e cittadini, le nuove fonti sonore che si sono aggiunte alle antiche.<sup>3</sup> La *inunctura* *'voces rerum'* ha in sé la suggestione poetica di Leopardi e di Pascoli, eco al Novecento di un nuovo classico, perduto e ritrovato, che conferisce all'ambiente voci straordinariamente attivatrici del pensiero e del sentimento umani, poeti ben noti a Grazia Deledda.<sup>4</sup> La giovanissima autrice scrive poesie osservando

<sup>1</sup> *Incipit* della lettera del 17 Febbraio 1892 scritta da Grazia Deledda a Epaminonda Provaglio, direttore della rivista *L'Ultima Moda*, con cui la giovane autrice collaborò sin dal 1888, quando vi fu accolta la pubblicazione dei racconti *Sangue sardo* e *Remigia Helder*. La lettera è raccolta in G. DELEDDA, *Versi e prose giovanili*, a cura di Vincenzo Scano, Milano, Fratelli Treves, 1938, silloge di testi poetici giovanili del periodo nuorese, di prime prose narrative e di alcune lettere. Cfr. anche G. DELEDDA, *Versi e prose giovanili*, a cura di Vincenzo Scano, riveduta dalla figlia Carmen, Milano, Virgilio, 1972.

<sup>2</sup> G. DELEDDA, *Cosima*, a cura di G. Cerina, Nuoro, Ilisso, 2005, 101. Com'è noto, si tratta dell'ultima opera della Deledda, scritta poco prima della morte e edita postuma, a cura di Antonio Baldini, col titolo *Cosima (quasi Grazia)* sulla «Nuova Antologia» nel settembre 1936, un mese dopo la morte della scrittrice. Segue l'edizione del 1937 per i tipi di Treves col titolo *Cosima*. Per le vicende compositive ed editoriali si veda la recente edizione critica di Dino Manca (G. DELEDDA, *Cosima*, Edizione critica a cura di Dino Manca, Edes, 2021<sup>2</sup>).

<sup>3</sup> Cfr. M. BETTINI, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008.

<sup>4</sup> Fin dalla prima e unica raccolta edita (G. DELEDDA, *Paesaggi sardi*, Torino, Speirani, 1896, compresa in DELEDDA, *Versi...*, 74-80), le liriche meritano attenzione per tensione introspettiva e per le analogie naturalistiche, che comunicano nel colore, nella luce, nei perimetri cavi dei fossi e delle grotte, nelle pareti montuose dell'amato Orthobene il mistero esistenziale. La giovane poetessa, aspirando a sogni di poesia e libertà, si riconosce nel pianto precoce e nella ricordanza di Leopardi, nel pascoliano velo di morte che avvolge uomini e cose, usa sinestesie dannunziane e la preziosità ecfraistica dei simbolisti.

la natura con sguardo poetico comparabile alla ‘doppia vista’ di Leopardi,<sup>5</sup> lo sdoppiamento degli elementi del paesaggio che scopre alla scrittrice ‘sensibile e immaginosa’ un antico lontano, persino fiabesco, riverberato, attraverso la percezione visiva e auditiva, nel presente, sospeso tra la speranza dei sogni futuri e il precoce sentimento dell’eterno dolore e solitudine umani. Grazia, come Giacomo, costretta in un ambiente che comprime il desiderio femminile di gloria, di affermazione e di amore, crea i simboli del suo immaginario naturale poetico, per gran parte sardo e isolano,<sup>6</sup> la potenza del mare, la profondità verde smeraldo del bosco, la fragilità della foglia, lo spirare misterioso del vento, il meriggio assolato;<sup>7</sup> gli intervalli delle stagioni e le fasi di luce della giornata sono emblemi della speranza e del dolore, del passato e del futuro. Grazia scopre la dimensione gnoseologica del colore e delle vibrazioni acustiche, che si rincorrono in catene di sfumature e suoni, inoltrando il lettore nella situazione emotiva, psicologica, esistenziale. Fiorisce la ginestra, il fiore emblema della poesia che consola, nelle quartine della *Notte di S. Giovanni* (1900): «Dimani, prima che a l’aurora splenda/ tra le roccie la vermiglia ginestra, [...]».<sup>8</sup> E ancora, «Il lamento delle cose, giù dall’acqua del fiume fino ai cespugli che coronavano le rovine, parve il pianto per la morte di Aprile.<sup>9</sup> Torna alla mente il verso di Virgilio, *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (*Aen.* I, 462), che esprime la relazione intrinseca che unisce, in un solo dolore, gli uomini, gli eventi, le cose.<sup>10</sup>

Il *soundscape*,<sup>11</sup> il ‘paesaggio sonoro’ sardo, è nella primissima scrittura deleddiana pista ermeneutica *in fieri*: nella veste di solitario trovatore, Grazia interiorizza e ripete i suoni della natura che le insegnano emozioni e saggezza, le parlano. In Sardegna è iniziata la relazione aurale col mondo:

---

<sup>5</sup> «All’uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono d’una campana; e nel tempo stesso coll’immaginazione vedrà un’altra torre, un’altra campana, udrà un altro suono», *Zib.* 4418, 30 Novembre 1828 in G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di L. Felici-E. Trevi, Roma, Newton-Compton, 1997, 972.

<sup>6</sup> Si leggano a proposito del rapporto di Grazia con la cultura di origine le illuminanti parole di P. ZAMBON, *Un Ottocento d’antrice. La letteratura italiana dai rusticali al simbolismo*, Padova University Press, 2019, 46-47. La difficoltà ad essere accettata come giovane scrittore donna nell’ambiente sardo è raccontata in DELEDDA, *Cosima...*, 82, e nelle lettere a diversi riceventi, per esempio a Stanis Manca (G. DELEDDA, *Amore Lontano. Lettere al gigante biondo* (1891-1909), a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2010, 58). Così come il riconoscersi coraggiosa e moderna, in un noto passaggio di una lettera del 1892 al De Gubernatis, direttore della rivista *Natura ed Arte*, cui inviò le prime sue opere in prosa ed in poesia. Le fu confidente e amico per moltissimi anni a Nuoro e poi a Roma: «[...] sento tutta la modernità della vita, dei tempi nuovi, [...] sono molto coraggiosa nella vita che, per intima vocazione, senza studi, senza essere mai uscita dal mio nido selvaggio, ho intrapreso», in G. DELEDDA, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di R. Masini, Cagliari, Centro di Studi filologici sardi-CUEC, 14.

<sup>7</sup> Si leggano i poemetti dei *Paesaggi sardi*, in DELEDDA, *Versi...*, 76-85; o *Amo*, in DELEDDA, *Versi...*, 31-33).

<sup>8</sup> DELEDDA, *Versi...*, 106.

<sup>9</sup> Citiamo dalla novella *La leggenda di Aprile*, raccolta nella silloge *La casa del poeta* (G. DELEDDA, *Novelle 5*, a cura di G. Cerina, Nuoro, Ilisso, 1996, 50, pubblicata da Treves nel 1930).

<sup>10</sup> Il verso virgiliano è a culmine della triste riflessione di Enea ad Acate, mentre osservano, nel tempio di Giunone a Cartagine, le pitture illustranti la guerra di Troia: Canali interpreta il genitivo *rerum* come oggettivo: «Si compiangono le sventure e gli eventi umani commuovono». Considerando *rerum* genitivo soggettivo, interpretazione meno praticata dagli studiosi, si può intendere con Paduano: «le cose hanno lacrime, e le vicende mortali toccano il cuore». Sappiamo che Deledda era lettrice di Virgilio, anzi ammiratrice del poeta latino, le cui opere può aver letto, anche antologicamente, fin dalla giovinezza, come i poemi omerici, grazie al professore di lettere Pietro Ganga, precettore domestico (cfr. G. DELEDDA, *Un’amicizia nuorese. Lettere a Pietro Ganga (1898-1905)* (a cura di G. Cerina), Isre, Rubbettino, 2019. Grazia fu nel mantovano nei primi del ‘900, poiché suo marito Palmiro Madesani era nativo di Cicognara; qui fu parrocchiana di Don Primo Mazzolari e sappiamo che visitò i limitrofi luoghi virgiliani.

<sup>11</sup> Il neologismo *soundscape* è attribuito al compositore e ambientalista canadese Raymon Murray Schafer (*The tuning of the world*, Toronto, Canada, McClelland & Stewart, 1977), non senza ispiratori ed epigoni che continuano ad elaborare il tema interdisciplinare del paesaggio sonoro, inteso come ambiente di esperienze uditive significative per l’essere umano che le percepisce, siano esse naturali o prodotte dall’uomo.

Ho vissuto coi venti, coi boschi, colle montagne. Ho guardato per giorni, mesi ed anni il lento svolgersi delle nuvole sul cielo sardo. Ho mille e mille volte poggiato la testa ai tronchi degli alberi, alle pietre, alle rocce per ascoltare la voce delle foglie, ciò che dicevano gli uccelli, ciò che raccontava l'acqua corrente. Ho visto l'alba e il tramonto, il sorgere della luna nell'immensa solitudine delle montagne, ho ascoltato i canti, le musiche tradizionali e le fiabe e i discorsi del popolo. E così si è formata la mia arte, come una canzone, o un motivo che sgorga spontaneo dalle labbra di un poeta primitivo.<sup>12</sup>

Le cose dell'universo, animate e inanimate, posseggono una voce, che nasce e vive in un *locus, amoenus* o *horridus*, come nell'immagine delle *Canne al vento*, fibre dell'universo tremanti e sofferenti, nel romanzo fondamentale della vicenda stilistica deleddiana, scritto a Roma nel 1913. In *Canne al vento* e nel *Nostro padrone* (1910), la relazione umana con gli elementi del paesaggio oltrepassa il rapporto di osmosi emotiva sperimentato nelle prime scritture. Nella storia di Efix, il paragone fra gli esseri umani e le canne agitate e piegate dal vento si complica in una metafora polisemica, rappresentando lo scambio introiettivo dall'elemento naturale al personaggio e dal personaggio all'elemento naturale, fino alla metamorfosi dell'uomo in pianta e allo straniamento narrativo che rende la pianta un essere umano dialogante.

Ed ecco dunque Efix di nuovo seduto al solito posto davanti alla capanna, sotto il ciglione glauco di canne. Il cielo è rosso, in alto sopra la collina bianca; passa il vento e le canne tremano e bisbigliano.

«Efix rammenti, Efix rammenti? Sei andato, sei tornato, sei di nuovo in mezzo a noi come uno della nostra famiglia. Chi si piega e chi si spezza, chi resiste oggi ma si piegherà domani e posdomani si spezzerà. Efix rammenti, Efix rammenti?»

Egli intrecciava una stuoia e pregava. Di tanto in tanto un acuto dolore al fianco lo faceva balzare dritto, rigido come se qualcuno gli infilasse un palo di ferro nelle reni; si ripiegava di nuovo su se stesso, livido e tremante, proprio come una canna al vento;<sup>13</sup>

La comparazione era già descritta nelle parole di Martinu ad *Elias Portolu* (1900):

Zio Martinu, [...] disse dopo un momento di silenzio. «Come dice tuo padre, tu non sei un uomo, sei un fuscello, una canna che si piega al primo urto di vento. Ecco che perché sei innamorato di una donna che non puoi possedere, che non hai voluto possedere, [...]»<sup>14</sup>

L'oscillazione della pianta al vento significa anche l'alienazione di esistenze incerte, prive del coraggio di una scelta di vita, come Elias Portolu: la canna ne rappresenta l'umanità debole e vile.

<sup>12</sup> F. DI PILLA, *La vita e l'opera di Grazia Deledda*, in AA.VV., *Grazia Deledda Premio Nobel per la letteratura 1926*, Milano, Fabbri, 1966, 478 ssg.

<sup>13</sup> G. DELEDDA, *Canne al vento*, (a cura di G. Tellini), Torino, Loescher, 2021, 242 (cap. XVII). Il nome 'canne' compare con ben 28 occorrenze nel romanzo.

<sup>14</sup> Seguiamo l'edizione critica di Dino Manca: G. DELEDDA, *Elias Portolu*, edizione critica a cura di D. Manca, Filologia della Letteratura degli Italiani, Sassari, Edes, 2017, 88. Nel 1900 il romanzo comparve a puntate sulla *Nuova Antologia*, cui seguirono altre pubblicazioni, fra cui l'importante edizione, notevolmente revisionata, per Treves nel 1917. Nelle prime due edizioni (1900,1903) Deledda premise un'epigrafe, tratta dall'*Imitatio Christi* (è possibile leggerne l'autografo, nell'edizione digitale della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, <http://digitale.bnc.roma.sbn.tecdigitale/manoscrittomoderno/A2963072/A2963072/1>). Per la storia testuale dell'esergo e per l'individuazione della fonte si veda G. PORCU, *Lettere inedite di Grazia Deledda alla «Rassegna Nazionale»*, «Bollettino di Studi Sardi», XVI, 2023,16, 5-5 :13-14, 18. Testo di formazione cristiana, *Imitatio Christi* fu lettura di Grazia; vi troviamo l'immagine della canna al vento (l. II, cap. VII): «Qualunque fiducia tu abbia posto negli uomini, escludendo Gesù, ti risulterà quasi del tutto buttata via. Non affidarti o appoggiarti ad una canna, che si piega al vento, perché "ogni carne è come fieno e ogni suo splendore cadrà come il fiore del fieno"(1Pt 1,24). Se guarderai soltanto alle esterne apparenze umane, sarai tosto ingannato. E se cercherai consolazione e profitto negli altri, ne sentirai molto spesso un danno». ANONIMO, *Imitazione di Cristo*, traduzione di C. Vitali, Torino, Bur, 1974, 105.

Nel passo evangelico cui Deledda si ispira, il Battista ‘non è una canna al vento’, non è un uomo come fragile gli altri, ma è colui ‘che è venuto prima’ ad annunciare l’Uomo, è *figura* di un destino straordinario. Non è neanche un re, ma un profeta, l’incontro con l’incomprensibile, di cui l’elemento naturale è *exemplum*.<sup>15</sup> Le immagini naturali bibliche veicolano il nostro destino, guidato da Dio, che è il ‘nostro padrone’,<sup>16</sup> e ne svelano, come epifanie, la volontà; eppure, sono anche le rivelazioni del relativo umano, fallibile e menzognero. La parabola della canna al vento appare, fin dall’*incipit* del romanzo del 1913,<sup>17</sup> prefigurante e profetica, entro un’aura paesaggistica enigmatica e allusiva: Efix è seduto fra il fiume e la collina, sotto il ciglione di canne, l’elemento che è la sua *imago* in tutto il romanzo; esse vibrano suoni di vento che diventano parola: non siamo solo creature che combattono con la vita, con le fatalità avverse e indomabili, siamo creature in vigile attesa, ‘ispirate’ dal vento, che entra in noi, annunciando trasformazioni silenziose. Efix è fragile, come tutti gli uomini, ma l’ambiente sonoro gli parla ed egli comprende che i suoni, per chi sa ascoltare, spiegano gli accadimenti presenti e futuri. Efix è assimilato alla canna al vento, ripiegata e dolente, nella metamorfosi che avviene nella levità di un fiato, nel contrasto doloroso col corpo malato: il paragone col vegetale è denuncia di un mondo violato, antico e irripetibile, come i principi di Efix, la giustizia ancestrale di un mondo scomparso.

Anche il vento ha una voce ed è anch’esso presenza naturale polisemica, che trapassa tutti gli elementi, uomini e cose, portando nel suo soffio ogni loro voce. Spira come lo Spirito, ma travolge come dantesca passione amorosa. Nel *Nostro padrone*, Bruno prova desiderio per Sebastiana e si immerge solo nella natura e ne ascolta il suono fruscianti fra gridi di uccelli: l’ambiente e l’uomo sono un *unicum*, al punto che Bruno non distingue il suo tumulto d’amore dal vento che soffia dal mare, tutta la scena si muove e risuona dell’aria e Bruno ne è parte:

Si allontanò e andò a sdraiarsi dentro le macchie.

In quell’ora del meriggio la brughiera fremeva tutta, piena di vita e d’amore; il vento che veniva dal mare l’agitava col suo alito profumato, curvando gli steli che pareva s’inseguissero folli di gioia e di passione. I fiori del tasso si baciavano, le mosche e gli insetti volteggiavano al sole. S’udivano lievi gridi d’uccelli nascosti fra le macchie, e persino le tarantole abbandonavano le loro tele come fidanzate che tralasciassero di lavorare il loro corredo per andare a un convegno con l’amato. ...] L’uomo soltanto era solo, sdraiato all’ombra d’un lentischio: solo col suo desiderio d’una compagna bella e appassionata; e non si accorgeva che era appunto il suo desiderio, e non il vento che veniva dal mare, il soffio che riempiva di passione le cose inanimate.<sup>18</sup>

Deledda usa il termine ‘voce’ con elevatissimo numero di occorrenze nel *corpus* delle opere, al singolare, in riferimento agli umani; il plurale ‘voci’, anch’esso in fitta presenza, si apre al mondo naturale, così la notte, le stagioni, il vento hanno voci. *Voces* in latino sono anche i ‘nomi’, i vocaboli della natura, la

<sup>15</sup> «Mentre questi se ne andavano, Gesù si mise a parlare di Giovanni alle folle: "Che cosa siete andati a vedere nel deserto? Una canna sbattuta dal vento?[8] Che cosa unque siete andati a vedere? Un uomo avvolto in morbide vesti? Coloro che portano morbide vesti stanno nei palazzi dei re! [9] E allora, che cosa siete andati a vedere? Un profeta? Sì, vi dico, anche più di un profeta. [10] Egli è colui, del quale sta scritto: Ecco, io mando davanti a te il mio messaggero che preparerà la tua via davanti a te» (Matteo 11,7). Nei romanzi di Deledda sono richiamati o citati passaggi evangelici, la Bibbia è importante libro di formazione per Deledda, che, come Predu Maria, protagonista de *Il nostro padrone*, aveva uno zio sacerdote, Saverio Cambosu, il fratello della madre, che provvide anche alla sua istruzione scolastica e religiosa.

<sup>16</sup> «Io però credo a quello che diceva mio zio prete, che cioè ogni cosa sia prestabilita nella mente di Dio: I suoi fini? Egli solo lo sa: noi non possiamo saperlo. [...]Egli è il nostro padrone e il padrone non è obbligato a dar schiarimenti ai servi», G. DELEDDA, *Il nostro padrone*, Pistoia, Informapress, 2020, 27.

<sup>17</sup>«Ma le giornate era già troppo calde ed Efix pensava anche alle piogge torrenziali che gonfiano il fiume senz’argini e lo fanno balzare come un mostro e distruggere ogni cosa: sperare, sì, ma non fidarsi anche; star vigili come le canne sopra il ciglione che ad ogni soffio di vento si battono l’una all’altra le foglie come per avvertirsi del pericolo» (DELEDDA, *Canne al vento*...36).

<sup>18</sup> DELEDDA, *Il nostro...*, 225-226.

nomenclatura speciale che genera, nello stile di Deledda, attraverso il lessico minuto e specialistico dell'ambiente, una nuova metapoiesi, sperimentata sin dalle prime scritture.<sup>19</sup>

L'orbita delle letture di Grazia Cosima, dai primi passi,<sup>20</sup> va costantemente ampliandosi, dai classici italiani, Leopardi, Manzoni, d'Annunzio, Pascoli, alle opere bibliche e cristiane (Gregorio di Nazianzo<sup>21</sup> e la *Imitatio Christi*) a Dante, l'autore che agisce in profondità carsica nella descrizione dei paesaggi. Quindi Rousseau e Chateaubriand;<sup>22</sup> fu giovanissima traduttrice del poeta Camille Mauclair e più tardi di Balzac;<sup>23</sup> amava Sue, Dickens e Hugo e i russi Gorky, Tolstoj, Dostojewski. Subì l'influenza dei romanzi di Fogazzaro, dai paesaggi magici e musicali, in cui le voci croscianti e tenebrose dei torrenti nei boschi aprono i personaggi a emozioni potenti, a forze vitali suscitatrici di passioni, episodici contatti con la 'vita', alternati ai rientri negli interni, ove, come in prigioni, porte e finestre separano dalle pulsioni, specialmente le donne.<sup>24</sup> Deledda è lettrice di sottile e originale ricezione critica, come emerge dai carteggi e dagli studi filologici, che indagano l'officina autorale, a supporto di un approfondimento della *Weltanschauung*, che ha una complessità sociologico-culturale e filosofico-spirituale, sensibile ai fenomeni storici e sociali urgenti. Riteniamo l'autrice immersa nel suo tempo,<sup>25</sup> letto attraverso la complessità ontologica dell'umano, che sempre ripete la sua storia di menzogna, dolore, fallimento. Vogliamo ricordare poche righe del discorso pronunciato da Henrik Schück, Presidente della Fondazione Nobel, il 10 Dicembre del 1927 al conferimento del Premio a Grazia Deledda (attribuito per l'anno 1926):

Nei romanzi di Grazia Deledda più che nella maggior parte di quelli di altri autori, uomini in natura formano come un tutto. Si direbbe quasi che i suoi personaggi siano piante germogliate dal suolo stesso della Sardegna. [...] Nell'arte di dipingere la natura sono ben pochi i letterati europei

<sup>19</sup> Riportiamo ad esempio la dedica dell'autrice ventenne alla contessa Elda di Montedoro, in proemio al suo primo romanzo *Fior di Sardegna* (1891), pubblicato a puntate in *Natura ed Arte*: «Fermarsi in un sito sconosciuto e montuoso dell'isola di Sardegna, cogliere fra i lentischi e le roccie una timida rosa montana, nata all'ombra degli elci e fra i profumi delle folte borraccine, - esaminarla foglia per foglia, sino agli intimi più segreti ed olezzanti del suo calice, - descrivere le tinte rosee sfumate in diafani pallori o in porpore di fuoco, i misteriosi profumi miti sotto le perle della rugiada, acri sotto ai raggi ardenti del solleone, - ecco il modesto scopo del presente Racconto».

<sup>20</sup> Si vedano le pagine introduttive all'edizione critica del *Il ritorno del figlio* a cura di Manca (G. DELEDDA, *Il ritorno del figlio* (edizione critica a cura di Dino Manca), Cagliari, Centro di Studi filologici sardi/CUEC, 2005, IX ssg. Cfr. P. ZAMBON, *Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra otto e novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo* in P. ZAMBON., *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1993, 126-154.

<sup>21</sup> Citato in DELEDDA, *Lettere...*, 156

<sup>22</sup> Cfr. DELEDDA, *Cosima...*, 58. Della formazione da autodidatta di Grazia avvenuta «tra disordinate letture di scrittori e feuilletonisti romantici» scrive V. SPINAZZOLA, *Grazia Deledda narratrice di professione*, in V. Spinazzola (a cura di), *La modernità letteraria*, Il Saggiatore-Mondadori, 2001, 218. Grazia ebbe modo di leggere da autodidatta i libri nella biblioteca paterna e presso quella dello zio, il sacerdote Sebastiano Cambosu.

<sup>23</sup> Deledda tradusse il romanzo di Balzac *Eugénie Grandet*: G. DELEDDA, *Eugenia Grandet*, Milano, Mondadori, 1930.

<sup>24</sup> Ci si consenta di citare a specifico riguardo un nostro studio, che confronta passaggi fogazzariani del *Daniele Cortis* con *Il tesoro* di Deledda (1896). Le protagoniste, rispettivamente Elena Carrè e d Elena Bancu, sono legate, oltre che dalla significativa omonimia, anche dalla particolare interazione emotiva con l'ambiente sia domestico che naturale (cfr. L. ROSI, *Essere Elena: il 'nomen omen' di una ambigua sopraffazione*, in <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>, 2023).

<sup>25</sup> La critica ha recente ha approfondito e avvalorato le qualità artistiche, il valore letterario e la viva e acuta partecipazione di Deledda alle problematiche storiche e sociali contemporanee, superando i riduttivi giudizi espressi sul suo stile e dunque sulla sua visione del mondo. Cfr. M. BORDRY, *Le 'pagine sempre mediocri' di un Premio Nobel per la Letteratura. Excursus nella critica deleddiana del suo tempo*, in *Italica Wratislaviensia*, 15, 65-84. DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2024.15.0>. Cfr. anche G. Tellini in DELEDDA, *Canne al vento...*, 11-12. Segnaliamo qui la speciale prospettiva critica di L. FORTINI, *Aggiunte e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana*, in M. FARNETTI, *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione*, Roma, Iacobelli, 2010, 229-245.

che possono starle a pari. E, in linea con le volontà di Alfred Nobel, il premio le verrà quindi conferito per aver infuso all'umanità salute e energia di vita morale.<sup>26</sup>

Schück comprese che 'l'alto ideale' che sosteneva l'autrice fosse da ricercare nella fragile umanità dei personaggi, segnati dallo stigma dell'essere uomini, così scelse di citare nel discorso l'*explicit* di *Cenere*:<sup>27</sup>

Tutto era cenere: la vita, la morte, l'uomo, il destino stesso che la produceva [...] eppure [...] egli (Anania) ricordò che fra la cenere cova spesso la scintilla, seme della fiamma luminosa e purificatrice, e sperò, e amò ancora la vita. FINE

La cenere è uno dei 'correlativi oggettivi' dell'ontologia deleddiana, la polvere leggera, residuo del focolare domestico, delle intime passioni, degli incendi dei boschi e dunque prodotto di speculazione dei disboscatori, come nel ricordo d'infanzia in Sardegna di Noemi Davila, la protagonista del romanzo *L'argine* del 1934. Ella è ora a Roma e, con prospettiva straniata di bambina, orfana di madre, parla del padre, che speculava sul taglio dei boschi, ormai in atto da tempo nella regione a seguito di una serie di riforme di recinzione e demanializzazione del territorio boschivo attuate fin dai primi dell'800, un sistema di sfruttamento della Sardegna che proseguì sotto il nuovo Stato italiano:<sup>28</sup>

Abitavamo una piccola città, nella quale però si era stranieri. Mio padre ci era andato come capo di una squadra di carbonai, per il taglio di un bosco; a poco a poco diventando lui stesso speculatore di legname, di carbone, di cenere. Comprava intere foreste: le disboscava, ci guadagnava molto. La popolazione, sebbene si avvantaggiasse di un lavoro dato da lui, ne parlava come di un negriero o un mercante di veleni. Invidia.<sup>29</sup>

[...] Mai un fatto che spezzasse la monotonia grigia dei miei giorni sempre eguali; l'avvenimento più grande, pieno di ansia, di paura, di fatica, ma anche di gioia indicibile, era quando Giovanna, la serva, mi portava con sé nei boschi dove mio padre dirigeva il taglio delle piante, per cogliere ghiande per il nostro maiale. Le stavo sempre appresso perché avevo sempre paura degli uomini del luogo, e mi piegavo a cogliere le ghiande tra le felci, il muschio, il capelvenere; ma trovavo anche i ciclamini, i funghi, le violette; sentivo i gridi, le bestemmie, i canti degli operai; respiravo un'aria di fiaba. Ancora non posso ricordare quei giorni senza un brivido di piacere e di terrore. Forse era un presentimento. Perché un fatto avvenne, infine, nella mia pallida adolescenza, ma terribile. Mio padre fu trovato morto [...], ma ancora lo immagino steso bocconi fra le foglie bruciate, nere di sangue, in quel cimitero di alberi.<sup>30</sup>

Noemi descrive il paesaggio sardo al commissario di polizia che la interroga sul suicidio di Pia, la moglie di Franco, l'uomo che la corteggia. Poche pagine prima, nell'*incipit* del romanzo, Noemi ascolta, al risveglio del mattino, i suoni della metropoli romana, un ambiente sonoro complesso. Deledda struttura in ravvicinata sinossi la narrazione dei due luoghi abitati da Noemi, tradendo la paura e l'insicurezza della

<sup>26</sup> Citiamo da H. SCHÜCK, «Discorso ufficiale per il conferimento del Premio Nobel a Grazia Deledda», in AA.VV., *Grazia Deledda Premio Nobel per la letteratura 1926*, Fabbri, Milano 1966, 214 ssg.

<sup>27</sup> Romanzo del 1903, pubblicato a puntate sulla *Nuova antologia* e poi in volume unico nel 1904, nell'edizione romana Ripamonti e Colombo. Unica sceneggiatura cinematografica di Deledda, per un film con Eleonora Duse.

<sup>28</sup> È nota la rivolta 'Torrare a su connotu' ('tornare al conosciuto', al sistema di prima, cioè ai terreni in comune, senza recinzione), verificatasi a Nuoro il 26 aprile del 1868, a seguito dell'emanazione, nel 1865, di una legge con la quale si aboliva l'istituto degli ademprivi (usi civici della terra da pascolo). Provvedimento preceduto dall'*Editto delle chiudende* del 1820 emanato dal Re di Sardegna Vittorio Emanuele I, che autorizzava la chiusura dei terreni, fino ad allora di proprietà collettiva, introducendo di fatto la proprietà privata. In *Paese d'ombre* (1972) Giuseppe Dessì narrò della progressiva depredazione boschiva attuata in Sardegna fin dal 1740 e proseguita sotto la miope e indifferente politica sabauda. Dopo l'unità d'Italia la depredazione del patrimonio boschivo sardo continuò, impoverendo l'isola e causando dissesti all'ecosistema.

<sup>29</sup> G. DELEDDA, *L'argine*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1934, 38.

<sup>30</sup> DELEDDA, *L'argine...*, 39-40.

protagonista fin dall'infanzia, il sentimento di estraneità, il rapporto col maschile, il suo animo diviso tra paura e magia, quasi profezia della morte del padre, presagita dai rumori e colori dell'ambiente. I paesaggi descritti da Noemi manifestano la storia e le scelte della donna e i suoni d'ambiente sono segni di questo trauma rimosso: Noemi ascolta rumori esterni, dall'interno silenzioso e ordinato della camera da letto; il narratore esterno assume l'occhio descrittivo di Noemi, traducendo l'*habitus* sonoro della comunità urbana con un discorso impersonale, quasi un indiretto libero («si sentiva il ronzio [...] ed ecco passano i carrettieri [...] si è in città»):

[...] per conto suo ella voleva vivere solo nella realtà del presente: e per cominciare tese le orecchie ai rumori esterni.

Già si sentiva, nello sfondo, il ronzio d'alveare della città, che riprendeva anch'essa il suo ritmo quotidiano: fischi di treni lo attraversavano, come raggi di uno splendore metallico; mentre più vicino, un rombo di sirena salì da prima come una colonna di fumo, poi si assottigliò, si torse, sempre più acuto e fino, e terminò con un lamento quasi umano, che parve l'eco di quello dei malati dopo la notte di tormento insonne: poiché la sirena segnava la sveglia di un grande ospedale.

Ed ecco passano i carrettieri di campagna, coi sonagli dei muli e il lento crocchiare delle ruote che sembrano di pietra: è però un rumore quasi musicale, che racconta la frescura dei prati bianchi di brina e la mite rassegnazione delle bestie e degli uomini condannati alla monotona fatica quotidiana: e riconcilieranno il sonno a quelli che invece riposano nel loro tiepido letto, senza i primi squilli delle automobili, che lacerano la quiete dell'aria e riaprono la sensazione della vita precedente. Si è in città, in una grande metropoli, dove l'esistenza di ogni giorno, anche per chi cerca di sfuggirne gli angoli, è un inevitabile combattimento.<sup>31</sup>

Nel 1934, due anni prima della sua morte, Deledda ha realizzato nelle descrizioni sonore d'ambiente l'ermeneutica della solitudine antropologica, della 'orfanitudine' alla natura della 'civiltà incipiente',<sup>32</sup> al cui sistema l'uomo è al margine, come un malato, complice e concausa di un processo irreversibile di esclusione. Le metafore associano l'acustica dei 'ronzii, fischi, rombi, squilli' alla vista di elementi naturali artificiatosi che si sfaldano impalpabili, la luce, il fumo, creando un contrasto doloroso, che si umanizza nel 'torcersi' del fumo e nel lamento dei malati del vicino ospedale. Il passaggio dei carrettieri dalla campagna produce un'onomatopea che diventa musica di un immaginario georgico mite e rassegnato; in città, nei suoni metallici e nelle sirene, si agita un quotidiano inevitabile combattimento. Il ritmo della narrazione è una *climax*, in cui la sonorità della nomenclatura della fonosfera urbana si intreccia a parole astratte e drammatiche come 'esistenza, lacerare' o 'combattimento'.

I paesaggi deleddiani si caricano delle ansie pregresse dei personaggi e delle rivelazioni future che li riguardano; sono luoghi di *souffrance* per ogni vivente, in cui ciascuno cerca il riparo di un argine.<sup>33</sup> Solo Manzoni, ci viene in mente la notte di Renzo nel cap. XVII dei *Promessi sposi*, aveva interpretato, con strategica voce narrante, la relazione psico-fisica tra uomo e paesaggio, affidando alla voce del fiume e al suono delle campane, lo sblocco corporeo ed emotivo del personaggio. Così Raimondi, proprio per il noto passo della ricerca di Renzo dell'Adda, ha potuto distinguere tra 'ambiente' e 'paesaggio': per Renzo, afflitto dal suo dramma, il paesaggio non può essere 'estetico', contemplabile, ma 'biologico', e dunque ambiente «poiché si lega ai suoi bisogni vitali», spazio intriso della sua storia personale, quasi rispecchiante

<sup>31</sup> DELEDDA, *L'argine...*, 2-3.

<sup>32</sup> «È il cuore della Sardegna, è la Sardegna stessa con tutte le sue manifestazioni. È il campo aperto dove la civiltà incipiente combatte una lotta silenziosa con la strana barbarie sarda, così esagerata oltre mare». (G. DELEDDA, *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*, (a cura e con Prefazione di Giulio Angioni), Nuoro, Ilisso, Bibliotheca Sarda, 2010, 121.

<sup>33</sup> Elemento frequente nei paesaggi deleddiani, l'argine sul fiume è un 'correlativo oggettivo' emblematico del rapporto uomo-paesaggio: l'argine naturale sul fiume, di sabbia, canne, boscaglia, è generalmente un luogo di fuga, da attraversare, valicare, spesso in solitudine, o di protezione, per nascondersi. L'argine è anche costruzione umana per difesa dalla natura, salvezza per i contadini, che elevano argini con pratica antica di pazienza e attenzione all'ambiente.

lo stato d'animo.<sup>34</sup> In Deledda l'ambiente sonoro opera la rottura della rimozione, è terapeutico e maieutico, che sia rivelazione improvvisa o ammonizione o avvertimento; infine suscita un sapere, che illumina tragicamente il personaggio nella scelta esistenziale. Il suo paesaggio sonoro è parte di un progetto narrativo difficilmente collocabile nelle categorie critiche coeve, poiché la prosa della natura non trova corrispondenza nella *mimesis* romantica, un po' artificiosa nel sentire ingenuo la natura vivente; o in quella verista, che osserva l'antropologia primitiva delle comunità dei vinti, sorpassati dal progresso, per quanto la lezione verghiana ne abbia fatto emblemi di universale tragicità.

Nel lungo percorso stilistico, Deledda crea l'estetica del paesaggio sonoro moderno, realizzando forme di straniamento anticipatrici della letteratura cosiddetta ecologica, per esempio adottando il 'punto di vista' delle forme naturali. Se, con Scaffai, definiamo che gran parte della 'letteratura ecologicamente rilevante',

è segnata dal dissidio tra l'idea di natura ricevuta dalla tradizione e la necessità, dolorosa e perturbante, del suo superamento. Un dissidio ben presente alla letteratura del secondo Novecento, che si è misurata con le trasformazioni epocali del paesaggio, naturale e sociale, dell'Italia contemporanea [...].<sup>35</sup>

il *Nostro padrone* è il romanzo che segna questa coscienza drammatica. Alla domanda di Glotfelty, su cosa sia l'ecocritica: *Are the values expressed in this play consisted with ecological wisdom?*<sup>36</sup> rispondiamo che Deledda è coinvolta nella letteratura ecologica, osiamo dire che ne è l'inventrice, e può esser letta ecocriticamente, nella denuncia della distruzione ecologica e nel *focus* socio-etico delle cause che mettono l'uomo, complice dello scempio, a margine del sistema natura, empatico specchio in cui riconoscere il bene e il male, sistema di cui egli si sta rendendo irreversibilmente estraneo, ormai sulla via dello 'snaturamento' profondo, predetto da Leopardi.<sup>37</sup>

La denuncia della depredazione boschiva in Sardegna nella seconda metà dell'Ottocento è già nel racconto *Colpi di scure* del 1905: il vecchio pastore Zio Cosma è seduto sotto un'elce millenaria, mentre i colpi di scure alle sue spalle annunciano, nell'eco di una maledizione, l'arrivo impietoso degli scorzini. Il divario generazionale col giovane tagliaboschi che lo deride è reso con un dialogo rapido e inconciliabile. Zio Cosma minaccia di ucciderlo, ma non ne vale la pena, egli ha un antico codice: ci sono 'uomini e no', i tagliaboschi beffardi e senza scrupoli «non sono uomini»:

Il vecchio fa un salto felino, stacca un fucile dall'elce, mentre il giovine scappa ridendo infantilmente.  
 — Non ne vale la pena! — dice zio Cosma, crollando la testa con disprezzo. — Quelli non sono uomini. Ora avranno paura di avvicinarsi.  
 E si rimette a intagliare la tabacchiera. I colpi delle scuri, replicati dall'eco, par che ripetano:  
 — Veniamo, veniamo.<sup>38</sup>

La prosa degli anni 1910-1913 segna il punto di svolta: la sonorità dell'ambiente si fa intrinseca alla profondità dei cambiamenti socio-culturali in atto nel Paese, all' emancipazione degli uomini e delle donne.

<sup>34</sup> E. RAIMONDI, *Sentire lo spazio*, in E. RAIMONDI, *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Bologna, il Mulino, 2008, 169-181.

<sup>35</sup> N. SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia: questioni e prospettive*, in <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>, 1-12: 8.

<sup>36</sup> C. GLOTFELTY-H. FROMM, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens (GE)-London, The University of Georgia Press, 1996, XVIII.

<sup>37</sup> «Tanto è possibile che l'uomo viva staccato affatto dalla natura, dalla quale sempre più ci andiamo allontanando, quanto che un albero tagliato alla radice fiorisca e fruttifichi.[...] Non abbiamo ancora esempio nelle passate età, dei progressi di un incivilimento smisurato, e di uno snaturamento senza limiti. Ma se non torneremo indietro, i nostri discendenti lasceranno questo esempio ai loro posteri, se avranno posteri», *Zib.* 216-217, 18-20. Agosto 1820, (cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone*....., 127).

<sup>38</sup> G. DELEDDA, *I giuochi della vita*, Milano, Treves 1920, 297 ssg. La novella *Colpi di scure* (1905) fa parte della raccolta.

Il tema ecologico è nella struttura narrativa, rappresentando il cruciale passaggio degli uomini e delle donne sarde alla modernità del ricatto economico, che rompe gli antichi principi e gli antichi ruoli. Nel *Nostro padrone*, sui personaggi maschili sembrano gravare destini di cui essi portano segni, ferite nel corpo e colpe di una vita passata; il paesaggio ‘infernale’ di apertura preannuncia la morte dell’ambiente e dei protagonisti:

[...] sopra una linea azzurra di colline, apparivano le montagne di Barbagia dai profili argentei, e pareva che là lontano si stendesse una terra di sogno; ma al di qua la luna, quando si liberava dalle nuvole illuminava un paesaggio livido e rugginoso, distesa di rocce che parevano blocchi di ferro, sparse fra macchie di fichi d’India simili anch’esse, sotto il chiarore lunare, a mucchi di pietre grigie. Tutto il paesaggio era morto e per la campagna deserta pareva non dovesse più incontrarsi anima viva.<sup>39</sup>

Le donne, Marielène (Elena), serva-padrone, indurita dall’infanzia povera e sottomessa, e Sebastiana, giovane e bella, sono protagoniste di un intreccio sentimentale ambiguo con i due uomini, Bruno Papi, capo-macchia toscano al servizio di un disboscatore, e Predu Maria Dejana, al ritorno in paese da un passato di omicida. Deledda pone i personaggi (in numero ridotto rispetto ai romanzi precedenti e in una sorta di schema quadrato) al confronto con la realtà politica ed economica nuova e dinamica che viene dal continente: Deledda attribuisce alle donne ruoli perspicaci e intuitivi del nuovo corso delle cose, dotate di iniziativa economica, laddove gli uomini sembrano eroi feriti, che non riescono a rialzarsi, caduti a terra come gli alberi dell’Orthobene. Lo snaturamento in atto, dramma fisico e metafisico, si serve della progressiva modifica del paesaggio sonoro:

e adesso, trovandosi [*sicil.* Predu Maria] davanti al tronco che pareva aspettasse con impassibilità stoica i colpi della scure, egli sentiva tutta la sua degradazione. Per un momento parve che l’albero e l’uomo, discendente di una razza che forse aveva un giorno considerato la pianta come un essere amico e protettore, stessero l’uno di fronte all’altro come due amici diventati nemici.

Ma dopo un attimo di esitazione l’uomo sollevò la scure e pensò:

« Forse anche questo è un castigo».

La pianta fremette e le sue foglie caddero come lagrime. E il picchio dell’ accetta di Predu Maria si fuse col rumore delle altre scuri e a poco a poco egli si abituò, non al suo lavoro, ma alla sua umiliazione.<sup>40</sup>

Predu Maria e Bruno sono uomini malati, a segno e profezia del loro ingresso in un ambiente malato anch’esso, per la loro ‘nuova’ colpa, la connivenza con i disboscatori: Predu Maria, dal piede ferito, schivato da tutti per il parricidio, e Bruno, che punta alla scalata sociale, ma combatte continuamente con se stesso, per il suo ruolo di capo-macchia e il matrimonio di convenienza. Malato di cuore, intuisce l’ epifania della sua stessa morte, quando assiste sconvolto al cimitero delle ‘piante-uomo’ e alla metamorfosi degli uomini in piante. Il paesaggio-cimitero degli alberi, lacerati dagli scorzini, è attraversato dai versi degli uccelli: gli assiuoli, la gazza, spodestati dai rami, sono la voce dell’ecosistema stravolto. Il canto umano racconta un mondo anch’esso ormai lontano, fantasmatico, come le ombre umane che vi passano attraverso. Ravvisiamo, in tutto il romanzo, l’ispirazione dantesca del canto XIII dell’*Inferno* dantesco, il bosco dei suicidi (ombra del passato di Predu Maria che lo aveva tentato, oppresso dal rimorso):

In quel tempo l’Orthobene era quasi ancora a metà coperto di boschi; ma il versante orientale, le cui piante appartenevano al Perrò veniva già diboscato. Grandi estensioni boschive dei versanti nord e ovest aspettavano al medesima sorte. [...] Quel tratto di montagna dava l’idea di un cimitero; gli avanzi dei tronchi sembravano tombe e croci, e le rocce monumenti funebri; e famiglie di umili vegetali,

<sup>39</sup> DELEDDA, *Il nostro...*, 18.

<sup>40</sup> DELEDDA, *Il nostro...*, 95-96.

cespugli di tasso, di rose canine già in fiore, si raccoglievano intorno ai giganti morti, come superstiti sfuggiti alla distruzione e ancora tremanti di terrore. [...] S'udiva l'abbaiar dei cani, il nitrito di un cavallo e il grido delle gazze che lo imitavano. [...] Molti uomini incidavano la scorza e la strappavano dai lecci secolari; e così attaccati ai tronchi ed ai rami essi davano l'idea di vampiri che succhiassero il sangue e la vita ai giganti vegetali. La scorza cadeva a striscie, a brani, ruvida e scura da un lato, giallognola e umida dall'altro. I tronchi dove si scorgeva il legno rossastro, sembravano solcati da ferite profonde; e l'albero a misura che veniva spogliato e scorticato appariva nudo e triste come un cadavere. [...] Una voce nasale cantò in lontananza:

*Assa bessida' e s'istella...*

un'altra voce, dolciastra, imitò il canto dei carbonai toscani:

Addio, mia bella, addio...

e ombre d'uomini passavano nello sfondo rossastro della radura, dove i tronchi e i rami scorzati, il chiaror del fuoco avevano parvenze di membra umane.<sup>41</sup>

L'inferno di fuoco e cenere, dolosamente appiccato dai disboscatori, per bruciare le pendici dei monti di Oliena, svela a Predu Maria i tronchi nudi e sofferenti, come le anime-albero della selva infernale, anche gli uccelli fanno strani lamenti sugli alberi:

E tutta la montagna ardeva [...] gli alberi spogli e contorti e completamente neri davano l'idea di piante diaboliche e le macchie di lentischio, che invece conservavano tutte le loro foglie, sembravano coperte di sangue e di ruggine. Solo i gridi lamentosi delle gazze interrompevano il silenzio tragico.<sup>42</sup>

Dunque, negli anni centrali della scrittura, i paesaggi sonori deleddiani segnano la strada di una ermeneutica ambientale che è un tutt'uno con lo scandaglio del cuore umano, nella volontà e capacità di cogliere, in ascolto dell'ambiente reale, 'il paesaggio' con sguardo che è stile, che è pensiero nell'assetto narrativo e linguistico progressivamente impegnato, e che è capace di centrare la complessità dell'individuo nella società del progresso nei primi due decenni del Novecento.

---

<sup>41</sup> DELEDDA, *Il nostro...*, 81-82.

<sup>42</sup> DELEDDA, *Il nostro...*, 180.