

niano di una realtà che impegna diversamente, e così declassano le libere esperienze precedenti, ne separano il protagonista, come per un passaggio dall'inconscia giovinezza alla maturità.

Il mondo di Davi è autentico nello stretto settore del rapporto tra operaio e operaio entro la fabbrica. Le frequenti minuziose descrizioni delle macchine comportano lo stesso pericolo delle liriche descrizioni di paesi e scampagnate, e delle vacanze nei caffè domenicali. Sono versioni, ancora letterarie, d'un rapporto che lo scrittore viene definendo e chiarendo: quello tra gradi diversi di coscienza, soprattutto nel concreto e difficile tessuto di relazioni dirette, impegnative, sul lavoro, condizionate cioè dai rapporti di lavoro. Più che di mondo della fabbrica, preciserei che si tratta delle difficoltà, della responsabilità d'una laboriosa conquista delle ragioni d'un comportamento, tra uomini, appesantito, messo in sospetto, da stati di fatto generali e da rigide convenzioni: appunto, la condizione operaia nelle grandi fabbriche. È il fondo più resistente pur del breve romanzo *Uno mandato dal tale*, e dei migliori tra gli altri otto racconti di questo volume: *Gli operai dei turni*, *L'aria che respiri*, *Il capolavoro*; in parte, anche *Brunello giovane*. Una formazione letteraria credo consista, per Davi, piuttosto in un ridursi a un campo che gli è connaturale e lo interessa, che non nell'impossessarsi in astratto di certi temi, e d'una qualche problematica: questi sono invece, soprattutto per i giovani scrittori, e in specie per scrittori d'origine non colta, una distrazione, un «canto delle sirene», e se un pericolo forte per tutti, per gli autodidatti in particolare. Davi ha da dire molto più di altri narratori della sua generazione. Ha già trovato un campo d'esperienza che gli è adatto, che è suo, quello dei rapporti tra uomo e uomo nello stato di crisi d'una condizione irrisolta, in fase di modificazioni, nella società attuale. Questo è cultura, e letteratura; cioè, campo autentico di scavo, per lui. In questa prospettiva, il suo recente racconto, *Il vello d'oro*, vincitore d'un premio letterario, rappresenta ancora una vacanza, un esperimento, se pur con parecchia felicità inventiva.

## Opere scelte di Grazia Deledda

L'opera di Grazia Deledda, la narratrice sarda che ebbe nel 1926 il riconoscimento del premio Nobel, ci viene ripresentata ora, in un'ampia silloge cui son dedicati due volumi della mondadoriana collezione di «Classici contemporanei italiani», da uno dei suoi studiosi più fedeli, Eurialo De Michelis. Una precedente silloge, da due successivamente estesa a quattro volumi, era stata procurata nel 1941, per lo stesso editore, da Emilio Cecchi: e l'introduzione che questi vi aveva preposto rappresentava un organico ripensamento di precedenti recensioni, da collocare soprattutto tra il 1911 e il '27, nel tempo cioè della maturità artistica della scrittrice. Al 1928 risale il saggio, di Eurialo De Michelis, *Grazia Deledda e il Decadentismo*, che possiamo considerare il precedente diretto della introduzione a questa sua nuova silloge, sebbene in quest'ultima sia dato avvertire un equilibrio cui non sarà estraneo, tra l'altro, anche il controllo frequente con i risultati dell'esame critico del Cecchi. Diverso tuttavia è il modo d'accostarsi all'arte della Deledda, tendendo il De Michelis ad un inquadramento entro caratteri generali, con cui fa capo ancora, come nel saggio del '28, al Decadentismo. Emilio Cecchi aveva già sbarazzato il campo da una serie di luoghi comuni, aggravati dal preconcetto di una esperienza solo folcloristica e regionale, isolana, della Deledda (e, tra quelli, anche i richiami ad una od altra tendenza culturale poco consistenti in una scrittrice sostanzialmente incolta e ingenua), mirando a isolare piuttosto e a chiarire i nuclei effettivi della sua sensibilità. Che era un modo d'arrivare anche a un concreto giudizio storico tenendosi ben fermo a un esame diretto dell'opera. Giovano al diverso intento del De Michelis i due gruppi di lettere che ha collocato alla fine dei due volumi: le prime, dal 1891 al 1900, a Epaminonda Provaglio, redattore d'una rivista al tempo del noviziato della Deledda; le altre, a Marino Moretti, del 1913-1923, degli anni già della maturità artistica. Difficile, per il primo tempo, accostare alle esperienze teoriche dei veristi i suoi inizi; difficile sostanziare di ragioni

culturali una od altra sua affermazione: seppe bensì mantenersi istintivamente in sospetto verso le varie forme della retorica del tempo, anche se non sempre le riuscì di sottrarsi alle suggestioni del gusto dominante. L'incertezza dei suoi interessi culturali non consente d'accostarla agli indirizzi nuovi della narrativa nel Novecento. Anche il De Michelis osserva che la zona che le compete nel campo degli indirizzi artistici della sua età resta appartata.

Una chiusa scontrosa violenza drammatica è nella Deledda, e questo poté interessare al tempo delle esperienze di Tozzi: ma, piuttosto che risolversi in un narrare lirico, di velato interesse autobiografico, la sua sensibilità si apre alla suggestione di leggende e superstizioni, al fascino del mondo vegetale, e animale. E dove quell'incanto s'accampa più esplicito e diretto, presenta allora una fermezza di linee, e un grado d'intimità che poté venir interpretata da molti come forma di comunione spirituale, anzi, religiosa. L'effettiva natura dei suoi interessi era stata limpidamente circoscritta da Cecchi, sull'esempio, in particolare, della novella *La festa del Cristo*, nella quale operano suggestioni e vivono ambienti che dal primo dei romanzi della maturità, *Elias Portolu*, del 1903, si ripeteranno poi nei successivi: sa trarre dalla vita animale, e da cerimonie e tradizioni, una forza chiusa in cui si fissano irresolubili sofferenze umane, d'amore, o d'altre forme di legami e divieti. Quanto veniamo osservando restituisce quell'arte a un cerchio d'interessi effettivi, e mentre rende ragione del ricorso all'ambiente nativo, familiare, della Sardegna, lo libera da ogni limite folcloristico e regionale, se non nel più libero senso in cui è da dir regionale, del meridione o del centro o del settentrione, tutta la migliore narrativa della sua età. Ma anche deriva, da tale carattere, il ripresentarsi di casi e situazioni già rappresentate, e quindi una incliminabile monotonia. Nei suoi romanzi non v'è reale interesse per l'intreccio cui ostinatamente si affidano: nascono da una situazione chiusa in un proprio nodo di difficoltà remote e insolubili, e che non soffre di venir, non che sciolta, chiarita, senza che si consumi tutta la suggestione del nucleo

inventivo originale. La scrittrice allarga bensì non le ragioni ma l'alone della sofferenza che grava inespresa, ma intanto esaurisce ogni ragion di essere della favola stessa.

Un gusto narrativo di tale natura nasce da una convinzione della ineluttabilità della durezza ch'è nella vita tutta, cose, animali, persone; ed è un carattere che riconosciamo in tutta la maggiore narrativa del nostro Ottocento e del primo Novecento, da Verga a Pirandello. Carattere vivo e concreto, nella Deledda. Ma comporta, in lei, l'esaurirsi d'ogni romanzo nei primi capitoli, e la monotonia, la provvisorietà degli intrecci, per lo sforzo di dar dimensione razionale a disagi che non la sopportano: come nel *Segreto dell'uomo solitario*, e in *Canne al vento*, *L'incendio nell'oliveto*, *Il paese del vento*; con i quali romanzi si abbraccia un periodo che va dal 1913 (*Canne al vento*) al 1931 (*Il paese del vento*), ma con uno stacco di dieci anni tra questo e *Il segreto dell'uomo solitario* (del '18 *L'incendio nell'oliveto*): è un carattere costante, e forse solo in *Elias Portolu* la situazione semplicissima corre spontanea fino al termine. Le sue invenzioni più limpide saran da cercare, piuttosto che nei romanzi, nelle novelle: alcune delle raccolte dei racconti son tra i volumi suoi più belli, e giustamente sono stati accolti largamente dal De Michelis nella sua silloge. Di qui, inoltre, il valore della indiretta autobiografia del postumo *Cosima*, pure compreso nella silloge, e che contiene novelle tra le sue più significative.

Toccava la ragion d'essere della sua arte quando scriveva a Marino Moretti: «il simbolo più profondo della vita è nella sua nudità, io credo», e gli confessava: «Il mio cruccio è di non essere come gli altri, di non poter afferrare ciò che forse è la sola gioia vera della nostra vita illusoria: quella che tutti siamo d'intesa di chiamare il male forse per difenderlo meglio e impedire scambievolmente di toccarlo»; e, in altra lettera: «si sta piegati sul proprio mondo interno dove, almeno, non esistono inganni: neppure quello della primavera esterna! A me piaceva molto la primavera sarda, in certi luoghi senza fiori, dove soltanto l'erba selvaggia cercava d'imitare, al vento, l'ondulazione dell'acqua: e poi era bella,

aspra, l'estate lunga, bruciata: tutto sembrava fatto di pietra, duro, eterno». Questo dunque, « il proprio mondo interno »; questo, il suo sentire la vita « interna »: e la stessa sensibilità proiettava, nei protagonisti dei suoi libri, nella forma d'una malinconia taciturna, da quella di Elias Portulu, che s'innamora della cognata, e nemmeno la condizione di sacerdote lo aiuta a salvarsi, all'altro protagonista, del *Segreto dell'uomo solitario*, chiuso in una rinuncia che la spiegazione razionale, non necessaria, svuota della suggestività emblematica in cui solo consisteva il carattere artistico del personaggio e la ragion d'essere del libro. Limiti di psicologia e mancanza di costruzione non detraggono però alla grave e chiusa sofferenza di quei protagonisti, per quanto spesso accentuati nel loro colore folcloristico, al quale viene anzi qualcosa di più diretto e significante, universale. In *Canne al vento* l'intreccio del romanzo si dipana dai rimorsi del servo Efix: personaggio reale, identificabile in un servo della famiglia della scrittrice, del quale racconta in *Cosima*; e intenso è l'inizio de *L'incendio nell'oliveto*, la descrizione cioè della nonna Agostina e della famiglia da lei governata. Infine, se non poté portarsi fuori del proprio ambiente, seppa fare i protagonisti delle sue invenzioni portatori d'una malinconia dolorosa che imprime tutto di sé.

Scrittrice appartata, come anche nella vita privata le era sempre piaciuta la solitudine: confidava a Moretti, in lettera del 1914: « me ne vado al sole, nell'angolo della mia casetta, come facevo da ragazzina nella mia casa di Nuoro, e sto ore ed ore a guardare la meraviglia di una farfalla o di una cavalletta. Ha mai guardato Lei una cavalletta? Le sembrerò ridicola se Le dirò che io penso a Dio, studiando le cose straordinarie che ha intorno a sé la cavalletta? La farfalla ha più colore, è come il fuoco lucente la cui bellezza è conosciuta da tutti: la cavalletta ha invece la bellezza fredda e misteriosa dell'acqua che non tutti possono intendere ». Non ne faremo certo, per questo, una animalista, e pur parecchi dei suoi racconti migliori hanno a protagonisti animali, domestici e selvaggi. I caratteri osservati fin qua son da ricondurre alla povertà d'interessi e a una

ingenuità culturale, corrette però e salvate da una scontrosa sincerità morale. Ha echeggiato alcune suggestioni del gusto tra fine Ottocento e primo Novecento: nulla in comune però tra la sua Sardegna e certo primitivismo di maniera del folclore abruzzese in D'Annunzio. Il Decadentismo, come cultura, e gusto, resta fuori dal cerchio limitato ma ben netto dell'arte della Deledda. D'altra parte, le rimasero estranee le esperienze del nostro secolo nella narrativa. È da collocare con altri esempi di opere isolate originali, alle quali diede stimolo l'insofferenza per le ambiguità dominanti nei narratori più arrisi da fortuna di pubblico e di critica. E sotto tale aspetto rientra, sia pur indirettamente, tra i documenti del formarsi d'un terreno di esperienze diverse, e nuove, da cui già lentamente prendeva avvio un corso nuovo nell'arte, e che, nella narrativa, non si rifarà agli esempi in qualche modo riferibili a un nostro sia pur marginale e limitato Decadentismo, ma a una tradizione di valore e impegno originali, quale quella rappresentata in origine dalle ricerche e dagli interessi del Verismo, in Italia.

ALDO BORLENGHI

## Critica e filologia

### Le «tavole» della poetica tassiana

La filologia tassiana si è acquistata recentemente un nuovo merito procurando agli studiosi una rigorosa edizione dei *Discorsi dell'arte poetica* e dei *Discorsi del poema eroico*, le fondamentali «tavole» della poetica di Torquato Tasso. Il curatore di questa eccellente edizione, pubblicata dal Laterza nella collana degli « Scrittori d'Italia », è Luigi Poma, giovane critico e filologo che già aveva dato bella prova di sé con acute pagine pariniane e altri contributi tassiani (T. Tasso: *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1961).

Poma ha studiato con molto scrupolo la tradizione manoscritta e a stampa dei testi, e ha provveduto così a individuare la lezione più attendibile e quindi a riprodurla con tutti gli accorgimenti