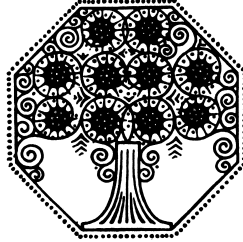


Critica Letteraria e Linguistica



Comitato scientifico

Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

Coordinamento editoriale

Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

ALESSANDRA CATTANI

GRAZIA DELEDDA
E LA RUSSIA

RIFLESSIONI LETTERARIE E LINGUISTICHE
SULLA TRADUZIONE RUSSA DI *ELIAS PORTOLU*

Critica letteraria e linguistica

FRANCOANGELI

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Prefazione. Sardità e russità: quando le radici si incontrano pag. 7

Parte prima

1. Fëdor Michajlovič Dostoevskij: un maestro da seguire » 19
2. Russità deleddiana: L.N. Tolstoj, N.V. Gogol',
I.S. Turgenev e M. Gor'kij » 51

Parte seconda

1. Grazia Deledda in Russia: ricezione e traduzioni » 67
 2. *Elias portolu* in traduzione russa » 71
-
- Conclusioni » 115
- Bibliografia » 125
- Indice dei nomi » 133

Prefazione

Sardità e russità: quando le radici si incontrano

Il presente lavoro è dedicato all'analisi dei legami culturali che nacquero fra Grazia Deledda e il mondo letterario russo a lei contemporaneo. La divisione in due parti permette la presentazione dei risultati di una ricerca ad ampio spettro che se da una parte verte sulle influenze della letteratura russa dell'Ottocento e del primo Novecento su alcune delle opere di Deledda, dall'altra si concentra su un'analisi più tecnica e prettamente linguistica che evidenzia gli elementi di criticità nella traduzione russa di *Elias Portolu*.

Grazia Deledda ha, consapevolmente o meno, fatto suo il mondo della 'russità', sebbene questo sia solo uno dei mondi letterari di riferimento della scrittrice sarda. Si tratta di quell'universo fatto di storia, di letteratura, di lingua, di 'terra' e di religione cui appartiene il sistema culturale russo, ben condensato in una celebre poesia di F.I. Tjutčev: «Умом Россию не понять / Аршином общим не измерить / У ней особенная стать / В Россию можно только верить»¹.

Nella Russia si può soltanto credere, dunque. La Russia è una questione di anima, di cuore, di spirito. È una questione di fede, di fede diversa in tempi diversi e, come insegna la *Leggenda del Grande Inquisitore* dell'Ivan Karamazov dostoevskiano, la fede non la si compra col mistero o col miracolo, è una continua e solitaria lotta contro Dio e una continua vittoria sul dubbio. È una meta, un punto d'arrivo al quale chi non lotta, chi non dubita, non giungerà mai.

Luogo di antica tradizione matriarcale, la Russia sprofonda le sue zampe da gallina, come una smisurata *Baba Jaga*², nella terra antica, nella

1. Ф.И. Тютчев, 1866. Con l'intelletto non si può comprendere la Russia / Non la si può misurare col metro comune / In lei vi è un'essenza particolare / Nella Russia si può soltanto credere. Trad. it. a cura dell'autore.

2. *Baba Jaga*, strega del folclore russo.

Mat' Syraja Zemlja (Madre Umida Terra), fertilizzata dal centenario rapporto simbiotico che la lega ai contadini, ai *mužiki*, e fatta di zolle, le *počvy*, tanto care a Dostoevskij. L'immagine di Raskol'nikov che, nella parte final del romanzo-capolavoro *Преступление и наказание* (*Delitto e castigo*), si inchina verso il suolo e bacia la terra è espressione di un metaforico abbraccio all'umanità offesa e violata, un disperato tentativo di ottenerne il perdono. La terra, rappresentazione dell'originario e primigenio mito, è ventre e tomba, da essa si nasce e a essa si ritorna, in un movimento ciclico che è garanzia di continuità.

A testimoniare l'interesse di Deledda per le forme tradizionali e folkloriche della cultura russa, nelle quali aveva notato curiose somiglianze con quelle sarde, riportiamo una lettera all'amico Antonio Scano datata 13 settembre 1898:

Intanto si stanno traducendo in francese i miei romanzi *Anime oneste* e la *Via* [sic] *del male*: e siamo in trattative per la traduzione tedesca e inglese. Ai primi del '99 uscirà *La giustizia*. Ho combinato col Cogliati di Milano per un volume di novelle che dedicherò a Leone Tolstoj: avranno una prefazione scritta in francese da un illustre scrittore russo, che farà uno studio di comparazione tra i costumi sardi e i costumi russi, così stranamente rassomiglianti³.

Sulla scia di tale suggestione, evidenziamo alcuni tratti fondamentali e comuni alle due culture, sebbene in questa sede non si intenda proporre un'approfondita trattazione dal punto di vista storico e antropologico; ci si inoltre-rebbe infatti in un campo che non solo si distacca dagli intenti dell'analisi, ma necessiterebbe anche di uno spazio e di conoscenze indubbiamente superiori a quelle di cui si dispone. Interessa qui, dunque, raccontare brevemente come le affinità tra la cultura sarda e quella russa (e più in generale slava) trovino una radice originaria comune nell'ordinamento matriarcale e nell'ancor più antica venerazione del culto dell'antica Dea Madre. Quest'ultimo rappresenta, come è noto, un fil conduttore che unisce le culture di numerosi popoli neolitici come quella delle Cicladi, della Sparta neolitica, del Nord Europa, di Malta, dell'Anatolia e dell'intera penisola balcanica. Sulla base di ciò, numerosi studi, tra cui quelli fondamentali della studiosa M. Gimbutas⁴, testimoniano corrispondenze sorprendenti tra popoli tra loro lontanissimi come, per esempio, quelli della Lituania e dell'area russa e della Sardegna.

3. G. Deledda, *Versi e prose giovanili*, a cura di Antonio Scano, Milano, Fratelli Treves Editori 1938, p. 240.

4. Cfr. M. Gimbutas, *Gods and Goddess of Old Europe 7000-3500 B.C. Myths, Legends, and Cult Images*, London, Thames & Hudson Ltd 1974.

La storia del matriarcato slavo, com'è intuibile, rivela un imprescindibile legame con lo sviluppo del mito della Madre Umida Terra e con quello della Dea Madre da cui il primo deriva.

Il culto della Dea Madre ha origini antichissime, le cui testimonianze risalgono al neolitico e sono databili intorno al 7000 a.C. Nelle sue prime manifestazioni, la Dea appare in forma zoomorfica prediligendo spesso animali la cui natura prevede una sorta di metamorfosi: dalla rana alla farfalla, dall'orso (che durante l'inverno scompare per riapparire in "nuova veste" al disgelo) al serpente. Dal Terzo millennio, la rappresentazione della divinità diventa antropomorfica essa appare come spirito femminile racchiuso fra cielo e terra, spesso circondata da creature maschili, nate dal suo ventre⁵. Nell'interessante ed esaustiva monografia di Joanna Hubbs dedicata a tale culto, se ne traccia un'accurata analisi che, partendo dalle origini, ne segue l'evoluzione storica ed etnografica. In questo affascinante viaggio nel mondo del mito emerge come, per la ricostruzione della figura della Dea Madre, sia necessario il ricorso a numerose altre figure femminili che di essa in qualche modo fanno parte e che da essa in qualche modo derivano. Tra queste, per il mondo slavo si indica in particolare la Madre Umida Terra, collegata a sua volta a numerose altre entità del *pantheon* pagano del mondo slavo antico. Insieme alle *rusalki*, alle *vily*, alla *Baba Jaga*, alle tessitrici e alle Amazzoni, a *Mokoš* e a *Rai*, a *Nava*, a *Peklo* fin ad *Alkonost*⁶, divinità russa di origine persiana, mezzo donna e mezzo uccello, la Madre Terra e il suo culto saranno presenti per secoli nell'area russa. La sua origine più antica, come si è visto per la Dea Madre, può coincidere con la datazione delle figure femminili ritrovate a Tripoli⁷ e dominerà fin al graduale passaggio verso le società patriarcali⁸. Esiste un momento particolare, collocato tra il 3500 e il 2500 a.C., in cui nel mondo slavo si attua la frattura tra le società ginecocratiche e quelle fallocratiche, conseguente alle migrazioni di popoli indoeuropei. Il passaggio dalle divinità femminili a quelle maschili vede gli Slavi occidentali adorare un dio maschile protettore del guerriero, i cui templi non si ergono

5. Cfr. G.P. Fedotov, *The Russian Religious Mind*, New York, Harper Torchbooks 1960, vol. 1, pp. 9-15, 344-362. Si vedano anche J. Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretative History of Russian Culture*, New York, Knopf 1966, e N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Los Angeles, University of California Press 1978.

6. Cfr. J. Hubbs, *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 1993, p. 31. Si veda anche Э.В. Померанцева, *Мифологические персонажи в русском фольклоре*, М. Наука 1975, c. 80-82. Sul collegamento tra la Dea Madre e divinità diverse, quali, per esempio, il *Lešij*, si veda В.В. Иванов, В.Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, М., Наука 1965, c. 173-176.

più tra gli alti alberi di sterminate foreste, ma vengono costruiti con mattoni d'argilla e inseriti in contesti urbani. Presso gli Slavi occidentali, tuttavia, i due culti, maschile e femminile, appaiono spesso contigui⁷.

Contemporaneamente, dunque, la mitologica Madre Umida Terra continua a garantire vita e fertilità ai suoi figli e nella denominazione di Madre Russia dell'era sovietica, nel suggerire un accomodamento tra la concezione religiosa e i dettami della storia, persiste tutta la forza di un matriarcato ancora vivo⁸.

La sardità che emerge dalle pagine deleddiane offre un panorama analogo, un percorso impervio come il territorio sardo, aspro, complicato, incomprensibile a chi non riesca a percepirla i profumi, le ombre, i venti. La forza di Deledda, l'audacia e il coraggio dimostrato nella sua vita si riflettono nei suoi personaggi, soprattutto nelle donne, figli anch'esse, come quelle russe, di un remoto matriarcato. Dal neolitico in poi il rapporto tra il sardo e la sua terra, attraverso il culto della Dea Madre, si è fatto sempre più stretto e nei testi di Deledda tale vincolo viene raccontato con grande forza emotiva.

Il culto della Dea Madre in Sardegna è testimoniato da un centinaio di ritrovamenti di piccole statuette di stampo funerario – la più antica della quali è la 'Venere di Macomer' risalente al Neolitico antico e datata circa 10000 anni a.C – che la rappresentano con abbondanti seni, larghi fianchi e lineamenti del viso appena abbozzati⁹. Nata da se stessa, generatrice per par-

7. Cfr. В.В. Иванов, В.Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, М., Наука 1965, с. 30-52. Sullo sviluppo del paganesimo slavo si veda anche Б.А. Рыбаков, *Язычество древней Руси*, М. Наука 1987, dove l'autore sostiene la tesi di un suo sviluppo in tre fasi (nonostante la maggioranza degli studiosi neghi la validità di tale ipotesi).

8. Sulla storia del matriarcato slavo non si può prescindere dal magistrale testo di E. Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei protoslavi*, Firenze, Sansoni 1973. Si vedano anche Н. Бердяев, *Русская идея*, Париж, 1946; R.E.F. Smith, *The Origins of Farming in Russia*, Paris and The Hague, Mouton & Company 1959; M. Gimbutas, *Gods and Goddess of Old Europe, 7000-3500 B.C.: Myths, Legends, and Cult Images*, London, 1974; S.B. Pomeroy, *Goddess, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York, Thames and Hudson 1975; J.G. Frazer, *Matriarcato e dee madri. Miti e figure femminili delle origini*, a cura di M.P. Candotti Milano, Mimesis 1995.

9. Cfr. R. Pettazzoni, *La religione primitiva in Sardegna*, Sassari, Carlo Delfin Editore 1981; L. Melis, *Shardana. I Popoli del Mare*, Mogoro, Ptm Editrice 2002; G. Pisu, *S'Ardu I danzatori delle stelle. Simbolismo, sciamanesimo e religione cosmica nella Sardegna dei Nuraghi*, Mogoro, Ptm Editrice 2014; G. Ugas, *Shardana e Sardegna. I Popoli del Mare, gli alleati del Nordafrica e la fine dei Grandi Regni (XV-XII secolo a.C.)*, Cagliari, Edizioni Della Torre 2016; G. Lilliu, *La civiltà dei Sardi. Dal Paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuoro, Il Maestrale 2017; M. Pittau, *Il dominio sui mari dei popoli tirreni. Sardi-Nuragici Pelasgi Etruschi*, Dublino, Ispazia Books 2017.

tenogenesi, non necessita di presenza maschile ed è collegata alla vita, alla morte, alla rinascita e a ogni fenomeno naturale. La Dea Madre garantisce il rinnovamento della vita, protegge la fertilità di donne e piante, rinnova le fonti d'acqua, nutre la terra. Con l'arrivo sull'isola di popolazioni indoeuropee e con l'imporsi di un'economia più dinamica dettata da esigenze di sopravvivenza, a partire dall'età dei metalli la forza virile finisce per assumere un peso determinante per la difesa della comunità. Il ruolo della Dea Madre viene progressivamente ridimensionato e tuttavia, come nel caso della Dea Madre in territorio slavo, anche in Sardegna se ne riconoscono le tracce nelle sue più tarde eredi, grazie alla conservazione di specifici attributi e simboli che ne richiamano l'origine; tra queste: *medusa*, *luxia arrabiosa*, *maria mangrofa*, *sa mama 'e su sole*, *sa mama 'e su bentu*, le *panas*, le *surbiles*, le *cogas*.

La brevissima introduzione proposta serve qui esclusivamente a testimoniare un'affinità culturale antichissima che accomuna il mondo della russità e quello della sardità. Il comune punto di partenza, infatti, permette di individuare il capo del filo che lega le due culture e che scorre attraverso credenze, superstizioni, leggende e rituali. Destano quindi interesse e curiosità, alla luce di quanto detto, alcuni elementi culturali che nei due ambiti in esame rivestono analoga funzione o significato. Molti di essi si basano su un condiviso aspetto di basilare rilievo, ovvero la presenza di quella che in russo viene definita *dvojeverie*, "doppia fede". Si tratta di un fenomeno assai complesso che qui sintetizziamo come la compresenza di fede cristiana e di elementi di origine pagana. Tale anomalia culturale trova una spiegazione, com'è noto, nell'interpretazione semiotica della cultura russa operata da J.M. Lotman e B.A. Uspenskij. Gli studiosi costruiscono infatti un modello duale di cultura, differente da quello occidentale, nel quale l'introduzione di un nuovo elemento non elimina il vecchio, ma lo conserva ribaltandone la funzione¹⁰.

In riferimento alla cristianizzazione e ai suoi effetti sul paganesimo slavo preesistente, si afferma che quest'ultimo non sparì affatto, ma venne conservato nella nuova religione nella sua accezione contraria. Ovvero: laddove si manteneva intatta la denominazione del dio (per esempio *Perun*) o del suo tempio, se ne ribaltava la funzione: il primo si identificava in un essere maligno e il secondo diventava un luogo maledetto. Laddove, invece, si con-

10. Si ricorda qui in particolare Ю. Лотман, Б. Успенский, *Роль дуальных моделей в динамике русской культуры: (до конца XVIII века)*, in «Труды по русской и славянской филологии», n. 28, 1977, c. 3-36. Trad. it. J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)*, in «Strumenti Critici», 42-43, 1980, pp. 372-416.

servava la positività, si cambiava il nome della divinità (*Veles*, per esempio, rimane il protettore del bestiame ma viene trasformato in San Vlasij) o se ne abbatteva il simulacro per costruirvi una chiesa. Elementi di doppia fede sono rintracciabili in svariati ambiti culturali, tra i quali la letteratura non fa eccezione. A questo proposito pare interessante quanto dice I. Volodina nella sua introduzione alla traduzione russa della raccolta di Deledda *Il flauto nel bosco*:

Герои Деледды – верующие люди. Однако в Сардинии элементы древних языческих представлений сочетались с христианством. [...] На религиозных праздниках, в церквях сардинцы поют старинные языческие гимны, которые оказывают на них гораздо большее действие, чем христианские проповед¹¹.

A nostro parere si tratta di un tassello di enorme importanza per spiegare la coincidenza di alcuni aspetti culturali russi e sardi. Tuttavia non esiste sul tema una letteratura scientifica che possa servire da solida base per tale ipotesi, ci limitiamo quindi in questa sede a suggerire un possibile campo di indagine. Sarebbe interessante, per esempio, verificare l'origine di analogie quali la figura del cerchio nelle sue numerose declinazioni (si ricordi per es. il 'ballo tondo' che assumeva un valore spirituale di esaltazione religiosa), la demonologia inferiore (tra cui il dio del bosco – il *lešij* russo e *su pascifera* sardo – o il dio delle acque, il *vodjanoj* russo e il *mamone* sardo –, o ancora la strega vampira che anche Gogol' racconta nelle sue *Veglie* e che ricorda la terribile *coga sarda*), per non parlare di tutta la tradizione legata al cosiddetto 'malocchio', nonché di alcune forme di festività cristiano-pagane le cui affinità (dalla data di celebrazione, alle modalità e alle finalità) risultano assai significative.

Nonostante l'argomento stimoli curiosità e desti in noi un forte interesse, è evidente che si tratta di un materiale assai vasto al quale sarebbero necessari maggior spazio e maggiori competenze. Torniamo quindi al nostro progetto.

Nelle pagine del romanzo *Elias Portolu*, che si analizzerà nel dettaglio più avanti, i due concetti di sardità e russità paiono tendersi reciprocamente la mano, quasi a suggellare una sorta di patto di sangue che la scrittrice sarda avrebbe rispettato per lungo tempo.

11. И. Володина, *Творческий путь Грации Деледды // Свирель в лесу*, Москва, Художественная литература 1967, с. 18: «Gli eroi di Deledda sono credenti. Tuttavia, in Sardegna, elementi di antiche idee pagane si unirono al cristianesimo. [...] Nelle feste religiose, nelle chiese, i sardi intonano antichi inni pagani che hanno su di loro un effetto molto maggiore delle prediche cristiane». Trad. it. dell'autore.

M.L. Dodero Costa, nel saggio sulla vicinanza artistica fra Grazia Deledda e I.S. Turgenev, propone un'interessante disamina di alcune affermazioni deleddiane sui grandi scrittori russi – da Gogol' a Turgenev, da Tolstoj a Dostoevskij – che smentirebbero la pretesa autoctonia e originalità di alcuni aspetti della sua prosa letteraria¹². Più sfumata appare l'interpretazione di A. Momigliano che, nella sua *Storia della letteratura italiana*, affidò ai romanzieri russi il ruolo di «maestri naturali, della cui influenza essa (G. Deledda) non aveva coscienza»¹³.

In realtà, echi della prosa tolstoiana (ma non solo: dostoevskiana, turgeneviana e gogoliana) risuonano in modo discreto ma costante nell'opera di Grazia Deledda, a tal punto che la critica a lei contemporanea costruì, tra i due sistemi artistici, un vero e proprio parallelo letterario dal quale l'autrice sentì la necessità di prendere le distanze:

Dei Russi non si parli! Io ho letto i romanzi russi solo dopo l'insistente paragone che i critici ne facevano. Quando Gor'kij, al quale maggiormente mi si vuol rassomigliare, venne conosciuto nella stessa Russia, io avevo già pubblicato l'Elias Portolu e la maggior parte delle mie novelle¹⁴.

In un articolo del 1904, pubblicato nel *Giornale d'Italia* e riprodotto poi dal quotidiano «L'Armonia Sarda», il giornalista G.A. Mura contrasta con veemenza la presunta vicinanza artistica fra Deledda e il mondo russo:

Io vissi la vita dell'isola boschiva e l'ho qui tutta nel cuore, piena della sua pace e delle sue ribellioni, delle sue ire e delle sue impulsività generose, piena dei suoi fascini fatali. Chi conosce il temperamento della scrittrice e l'ambiente sardo non può pensare... alla Russia. L'affinità sta solo in questo: la verginità della razza. Le passioni primitive fioriscono e scoppiano, come nella steppa, così nella Barbagia. Un giovane letterato di Pietroburgo, Federico Fredmann, al quale feci leggere *Elia* [sic] *Portolu*, *Il vecchio della montagna*, *La via del Male* [sic] e *Cenere*, dopo una lettura paziente mi disse che la Sardegna era per lui, una terra nuova: poteva essere la Grecia e l'Arabia, Roma e Gerusalemme, ma non la... Russia. La Russia è nell'intelletto e nel cuore di Leone Tolstoj, nell'arte caratteristica di Massimo Gorki. [...] In tutti

12. M.L. Dodero Costa, *Grazia Deledda e I.S. Turgenev*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, a cura di U. Collu, T. 2, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta" 1992, pp. 277-283.

13. A. Piromalli, "Grazia Deledda", in *Letteratura Italiana – Novecento – I contemporanei*, Milano, Marzorati 1979, T.3, p. 2662. Al giudizio di Momigliano si oppose, tra gli altri, anche Giuseppe Dessì, che giustificava il richiamo ai russi solo per alcune somiglianze esteriori (G. Dessì, *Il verismo di Grazia Deledda*, in «L'orto», gennaio 1938, Roma).

14. G. Deledda, *Lettere a Pirro Bessi*, in «Il Ponte», I, 8, novembre 1945, pp. 708-715.

questi personaggi non v'è nulla che possa avere affinità coi personaggi del romanzo russo: e come nei personaggi, così non v'è nulla nella loro vita, nell'ambiente in cui vivono. [...] V'è, nel paesaggio della Deledda, la poesia della Sardegna, vi si ode l'urlo ferino del pastore, vestito di pelli bioccolute, e l'abbaiare del cane che ode il galoppo delle carovane notturne, e vi si vedono le ombre silenziose e caute dei ladri¹⁵.

A dispetto delle idee di Mura, numerosi studi¹⁶ hanno invece testimoniato affinità intellettuali e letterarie fra Deledda e i grandi nomi della letteratura russa dell'Ottocento ma, se è vero che L.N. Tolstoj si è rivelato, in assoluto, l'autore russo più amato da Deledda e quello dal quale, presumibilmente, la scrittrice avrebbe maggiormente tratto ispirazione, è altrettanto vero che lo spirito dostoevskiano pare permeare molti dei suoi romanzi e dei suoi personaggi, non ultimo *Elias Portolu*. Nel romanzo omonimo, il concetto di libertà risulta la macrocategoria storico-culturale alla luce della quale poter leggere tutte le altre. Per Deledda, così come per Dostoevskij, gli uomini e le donne nascono nel libero arbitrio, possono scegliere tra il bene e il male poiché, se così non fosse, non esisterebbe nessun bene reale, dato che il bene imposto non esiste in quanto tale¹⁷. E nella libertà di scelta l'uomo e la donna possono cadere, rovinosamente, verso l'abisso del peccato. Ma, ancora una volta, nelle pagine sarde e in quelle russe emerge una carnevalesca via di rinascita: il tormento del rimorso scatena ciò che Dostoevskij chiama подполья (sottosuolo), ovvero un inesprimibile strazio interiore fatto di pulsioni opposte, di continui ripensamenti, di accuse e di perdoni, di tensione alla morte e di richiami alla vita. Tutto questo malessere deve trovare una sua strada, deve poter essere incanalato in una nuova via, ancora una volta libera: se non si è sufficientemente forti per affrontare le conseguenze di ciò che si è fatto, si è perduti per sempre, ed è in questa veste che Ivan Karamazov tende la mano a Elias Portolu. Al contrario, se si sceglie di riconoscere il delitto e di accettarne il castigo, si potrà rinascere come persona nuova, come nuovo spirito e nuova anima.

Tuttavia, il nostro approccio allo studio dei temi e delle tecniche narrative dostoevskiane sull'opera di Grazia Deledda prevede un decisivo scarto

15. G.A. Mura, *Grazia Deledda in Sardegna. "Arte russa" e ispirazione isolana*, in «L'Armonia Sarda», 9-10 agosto 1904, n. 44. Ringraziamo Alessandro Marongiu per averci fornito questa interessante fonte.

16. Nel corso del lavoro ricorreremo più volte a diversi studi sull'argomento, pertanto rimandiamo alla bibliografia finale.

17. Cfr. L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi 1993.

ermeneutico rispetto alle classiche interpretazioni. Il testo, a nostro avviso, comunica un'idea di base differente da quella del grande scrittore russo, sebbene entrambi partano da fondamenti ontologici simili.

L'approccio scelto non può poi prescindere da una breve ricognizione sulle reminiscenze tolstoiane che pervadono l'*Elias Portolu*. In un testo divenuto basilare per la comprensione dello scrittore russo, Isaiah Berlin, rifacendosi a un noto aforisma di Archiloco, scrive: «Tolstoj era una volpe ma, per tutta la vita, desiderò essere un riccio»¹⁸. Per la sua intera vita, cioè, Tolstoj si fece mille domande, indagò i più disparati campi del sapere, dalla teoria della storia alla filosofia e alla religione, dall'antropologia alla psicologia, dalla musica alla pittura, e così via. Ma, soprattutto, per la sua intera vita cercò disperatamente un principio primo, unico, al quale poter ricondurre le sue deduzioni, perché potessero diventare certezze. Principio che non troverà mai e che determinerà la sua crisi religiosa e artistica. Come è noto, il cristianesimo diventa in lui rigida moralità che, incarnando il criterio assoluto del bene e del male, rappresenta l'unico supporto nella risoluzione dei problemi sociali. Tolstoj esige un amore per il prossimo che sia incondizionato, all'interno del quale declinare il fulcro dei suoi interessi filosofici ovvero la perfezione morale. Temi che si ritrovano anche nelle pagine della scrittrice sarda, sebbene la presenza del sottosuolo dostoevskiano mini ogni pretesa di certezza. L'ansia della ricerca della perfezione si riflette costantemente nella tecnica narrativa dello scrittore russo e Deledda pare intraprendere il medesimo percorso, nel tentativo di superare il livello 'mediamente comunicativo' della sua prosa. L'essere umano 'primitivo' del mito si rivela per entrambi scevro da sovrastrutture sociali e politiche, vive in simbiosi con la natura che lo circonda, fa della sua terra la sua linfa, ne assorbe forza e immediatezza, vitalità e violenza, si lascia andare al ritmo dionisiaco che la domina e si abbandona al suo catartico tocco.

La lettura di molte opere deleddiane (di *Elias Portolu*, fra le altre) risulta anche ricca di suggestioni di impronta gogoliana. La natura sarda che accompagna la dura vita pastorale degli eroi di Deledda si rivela umanizzata, partecipe dei sentimenti dei personaggi e per loro motivo di riflessione. Il primo Gogol' usa la medesima tecnica di rappresentazione della natura nelle sue *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* o, ancora, nell'epopea di *Taras Bul'ba* (quest'ultimo annoverato per certo tra le letture russe di Deledda)¹⁹. Terre sconfinite cieli azzurri e notturni stellati, alberi che si specchiano nei

18. I. Berlin, *Il riccio e la volpe*, Milano, Adelphi 1998, p. 71. L'aforisma recita così: «La volpe sa tante cose ma il riccio ne sa una grande».

19. Cfr. più avanti, nota 22, p. 60.

fium e fium rabbiosi, prepotenti, pericolosi. Il vento sardo e l'umido della rugiada ammiccano alle russe tormente di neve, mentre i falò che ardono nella notte fungono da punto di raccolta per sardi e per russi, indistintamente. Le affinità tra Deledda e Gogol' si ritrovano anche nell'attenzione al dettaglio: se per l'autore ucraino in esso risiede un intero universo fatto di realtà deformate e grottesche, micromondo autogestito pronto a 'staccarsi' dal tutto per vivere la sua provocatoria autonomia, per Deledda il particolare si trasforma spesso in frammento lirico, senza che questo vada a discapito di un acuto spirito di osservazione o di quella sua «pignoleria quasi fiamminga»²⁰ della descrizione.

La nostra indagine sui contatti tra il mondo russo e quello di Deledda si conclude con una breve incursione sui rapporti epistolari e pragmatici, utili anche ai fini di una visibilità internazionale, che la scrittrice sarda intesse con M. Gor'kij.

La prima parte di questo lavoro è dedicata dunque allo studio del ruolo che la letteratura russa, nei nomi su citati, svolse nella formazione letteraria di Deledda; sempre nella prima parte si rintracciano le impronte di tali passaggi in alcune opere della scrittrice sarda e, nel dettaglio, tramite l'analisi testuale del romanzo *Elias Portolu*. L'opera diventa il fulcro della seconda parte del lavoro, dedicata alla sua traduzione in lingua russa e in particolare alle criticità emerse in relazione alla complessa lingua deleddiana, frutto ibrido di italiano e sardo.

Il testo è stato sottoposto a un'analisi linguistica approfondita al fine di evidenziarne categorie semantiche e sintattiche particolari, derivate dal doppio substrato culturale di Deledda. Ampio spazio si è dato alla traduzione dei sardismi declinati nelle loro forme pure o in quelle derivate, mentre una categoria a parte, quella dei 'sardismi culturali', ha richiesto un nostro notevole sforzo straniante in virtù dell'origine sarda a cui apparteniamo. Onomastica, atti linguistici, proverbi e modi dire tipici sardi completano il quadro proposto. Per condurre una corretta analisi sulla loro resa in lingua russa, non sarebbe stato ipotizzabile privarci del supporto di russofoni, la cui condivisione della ricezione (e della percezione) del messaggio del testo di arrivo ha reso possibile il raggiungimento di risultati concreti²¹.

20. L. Muoni, *Introduzione*, in G. Deledda, *Elias Portolu*, Nuoro, Ilisso 2005, p. 21.

21. Tra gli altri, ringraziamo in particolare il collega e amico Igor' Kopylov.

Parte prima

1. Fëdor Michajlovič Dostoevskij: un maestro da seguire

Nel 1879 Angelo De Gubernatis citava il nome di Dostoevskij nel suo *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*¹, ed è curioso come ne abbia rispettato la pronuncia russa trascrivendola italianamente “Dastaievski”².

Tuttavia, già in precedenza, nel 1869, sulle pagine della «Rivista contemporanea» diretta dallo stesso De Gubernatis era apparso un articolo, a firm M.A...ff, su *Война и мир* (*Guerra e pace*) del conte L.N. Tolstoj, con la traduzione di alcuni brevi passi del romanzo che costituiscono la prima traduzione del capolavoro dello scrittore russo precedente di molti anni quella francese³. Nello stesso anno, sulla stessa rivista e a nome del medesimo autore, venne pubblicato anche il primo articolo su Dostoevskij, in cui si stroncava senza mezzi termini l’opera *Преступление и наказание* (*Delitto e castigo*) e si tacciava lo scrittore russo di eccessiva morbosità nei confronti delle atmosfere angoscianti e soffocanti del suo scritto. De Gubernatis ebbe numerosi contatti con personalità di spicco della cultura letteraria russa del tempo (da Bakunin a Potebnja a Veselovskij) e sulle sue riviste si occupò non solo degli autori su citati, ma anche di alcune opere di Turgenev, di Gogol’, di Danilevskij⁴.

Il viscerale interesse per la cultura russa che accompagnò il De Gubernatis per tutta la vita divenne fonte di discussione e approfondimento nel suo rap-

1. A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier 1879, pp. 347-348.

2. E. De Michelis, *Dostoevskij nella letteratura italiana*, in «Lettere italiane», 24, 2, aprile-giugno 1972, pp. 177-201.

3. Cfr. S. Aloe, *Angelo De Gubernatis e il mondo slavo. Gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell’epistolario di un pioniere* (1865-1913), Pisa, Tipografi Editrice Pisana 2000. A partire dal cognome “Masloff”, Aloe ipotizza che sotto lo pseudonimo M.A...ff si celi la cognata di De Gubernatis, Elizaveta Dmitrevna Bezobrazova, nata Maslova.

4. *Ibidem*.

porto con Grazia Deledda⁵. È noto come la loro relazione non si traducesse soltanto in un sodalizio culturale, ma avesse anche un lato profondamente personale fatto di confidenze di affetto, di consigli. Si tratta di un aspetto del loro rapporto che la scrittrice sarda coltivò anche grazie a un foltissimo carteggio intimo raccolto dal De Gubernatis e donato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, con l'impegno che una parte di esso venisse resa pubblica solo 50 anni dopo la sua morte.

Se è comunque certo che Deledda avesse letto *Delitto e castigo* già nel 1899, numerose fonti attestano come l'interesse della scrittrice sarda per l'opera di Dostoevskij fosse assai vivo e lo sia rimasto per lungo tempo⁶.

Uno studio di grande interesse curato da S. Aloe e I.S. Andrianova⁷ testimonia un reale contatto fra la scrittrice sarda e il mondo dostoevskiano, svolto per il tramite della moglie di Dostoevskij, Anna Grigor'evna Dostoevskaja. L'articolo esamina l'attività di collezionista di Anna Grigor'evna che, tra le prime donne in Russia a dedicarsi a simile attività, riuscì a raccogliere numerosi francobolli e autografi di personaggi storici di fama mondiale. Particolare attenzione viene data a sei autografi di autori italiani conservati presso il Dipartimento dei Manoscritti della Biblioteca di Stato russa. Si tratta di cinque lettere non datate, ricevute da A.N. Jakobi e firmate da Aleardo Aleardi, Guglielmo De Sanctis, Elisa Volpini, Ricciotti Garibaldi ed Ernesto Rossi. A noi interessa qui esaminare il sesto autografo, inviato ad Anna Grigor'evna da Grazia Deledda e datato Pasqua, 1912 (la festa cadeva il 7 Aprile). Riportiamo di seguito il testo della lettera⁸:

Via Cadorna 29 Roma, pasqua del 1912

Illustre Signora,

Quando nella solitudine del mio paese natio, davanti alle montagne di Sardegna che mi pareva chiudessero il mio piccolo mondo come una muraglia impenetrabile, leggevo e rileggevo i meravigliosi libri di Fedor Dostojewsky, e vivevo fra quelle pagine come in un mondo mio, non sognavo certo di poter un giorno mandare un saluto a Voi, che siete stata la compagna del grandissimo scrittore e avete veduto nei suoi occhi la luce del suo genio portentoso. Per me egli è stato il più grande artista

5. Cfr. И.В. Дергачева, *Рецепция художественного наследия Достоевского в творчестве итальянских писателей рубежа XIX-XX веков // Достоевский и Италия*. СПб.: Алетейя 2021, с. 323-343.

6. Si veda l'ampia bibliografia che viene fornita nel lavoro di И.П. Володина a proposito della ricezione di Dostoevskij all'estero: *Достоевский в зарубежных литературах*, Ленинград, Наука 1978, с. 5-36.

7. С. Aloe, И.С. Андрианова, *Коллекция А.Г. Достоевской: автографы на итальянском языке // Неизвестный Достоевский*, 9 (1), 2022, с. 99-123.

8. Siamo estremamente grati a Stefano Aloe per averci fornito questa preziosa fonte.

moderno. È tale la mia ammirazione e il mio amore per lui, che tutto ciò che porta il suo nome mi sembra sacro.

Accettate dunque il mio saluto come un omaggio alla sua grande memoria, e un augurio per Voi in questo giorno di amore.

Vostra Grazia Deledda

Nella lettera emerge chiaramente la grande ammirazione di Deledda nei confronti di Dostoevskij, che considera «il più grande artista moderno». Lo scritto non solo attesta la sua approfondita conoscenza («leggevo e rileggevo...») delle opere dello scrittore russo ma, nel presentare il momento della lettura come immerso all'interno dello spazio naturale sardo, Deledda rende il medesimo spazio semanticamente significativo il mondo sardo diviene segno semioticamente connotato. Ma i contatti fra Deledda e la famiglia Dostoevskij non si esauriscono qui. In un articolo del 1981, C. De Michelis cita una lettera che la scrittrice sarda inviò alla figlia di Dostoevskij, Ljubov' Fedorovna Dostoevskaja, il 26 ottobre del 1912⁹. Nel testo Deledda, dopo aver rinnovato l'ammirazione per Dostoevskij ed essersi rallegrata per la grande fortuna capitata a Ljubov', ovvero di essere figlia di cotanto padre, auspica un 'nuovo' incontro a Roma, a casa sua. Quest'ultima nota suggerisce il fatto che ne sia già avvenuto uno in precedenza, fatto di cui, però, non si hanno dirette testimonianze. De Michelis ipotizza che l'incontro fra Ljubov' Fedorovna e Grazia Deledda sia avvenuto grazie alla conoscenza comune della famiglia del musicista Giovanni Sgambati; tuttavia, anche in questo caso non si rintracciano fonti certe.

Resta comunque attestato da numerosi studi l'interesse di Deledda per le tematiche dostoevskiane e pare indubbia l'influenza di queste ultime sulle scelte letterarie operate dalla scrittrice.

In questa sede non intendiamo proporre una trattazione dell'etica e dell'estetica dostoevskiana, tuttavia, laddove risulti funzionale all'analisi del testo deleddiano, ci preme evidenziare alcuni punti-chiave della letteratura di e su Dostoevskij.

Se è vero che il nucleo dell'opera di Dostoevskij si concentra sulla ricerca dell'esistenza di Dio, è altrettanto vero che esiste un altro centro, un punto d'origine dal quale scaturiscono i maggiori dubbi, le più grandi incertezze su ogni aspetto del pensiero dell'uomo che Dostoevskij affronta in tutti i suoi romanzi della maturità attraverso il ripetuto ricorso alla satira menippea.

Il mistero di Dio occupa certo uno spazio importante, ma è declinato in

9. C.G. De Michelis, *Una lettera sconosciuta di Grazia Deledda alla figlia di Dostoevskij*, in «Nuova rivista europea», XXI, 1981, pp. 58-61.

forme differenti, lo si studia nella filosofia e dunque nell'etica e nell'estetica, nei contenuti e nelle forme letterarie, nelle Scritture, nei Vangeli, nella tradizione. Lo si ricerca nella Storia, quella che, alla maniera di Tolstoj, non obbedisce a leggi o matematici logaritmi, ma si manifesta come un insieme di innumerevoli varianti che ne garantiscono l'irripetibilità.

Il tema che forse più di ogni altro lega il pensiero di Dostoevskij all'idea di Dio si risolve nella lucida e straziante domanda che Ivan Karamazov rivolge al fratello Alëša: «Ma se Dio esiste, dimmi Alëša, perché permette che muoiano i bambini?».

Il lettore che giunge a questo passo fondamentale del capolavoro di Dostoevskij, *Братья Карамазовы (I fratelli Karamazov)*, non può che sentirsi partecipe del dubbio di Ivan, non può che chiedersi dove risieda la giustizia divina quando ci si trova davanti a fanciulli seviziati, torturati, uccisi barbaramente. E la modernità dello scrittore russo colpisce dolorosamente anche il lettore dei nostri giorni che, con lo sgomento che nasce dall'assistere alla violenza e all'orrore, si chiede dove sia Dio, come sia possibile conciliare la sua esistenza con le atrocità della vita. Tuttavia Dostoevskij supera la classica descrizione ottocentesca della sofferenza infantile, collocando il tema al centro dei grandi problemi dell'uomo, al centro di quelle questioni ultime che nelle sue pagine emergono dai dialoghi costruiti ad arte nelle bettole, nei bordelli, nelle fatiscanti case di una Pietroburgo ostile e malata.

Eppure, a nostro parere, il più grande tema dostoevskiano è un altro, a questo fortemente connesso, che pervade tutta la sua opera e che, alla fine riesce perfino a dare un senso a tutto ciò che viene definito «sofferenza inutile». Si tratta della libertà¹⁰.

Scrive L. Pareyson:

Il centro della filosofia di Dostoevskij consiste nel concepire l'esperienza della libertà come l'esperienza più profonda dell'uomo, condizione di tutte le altre. E per libertà si deve intendere la libertà primaria, cioè la libertà di scegliere fra il bene e il male, la libertà di decidere fra la ribellione e l'obbedienza, la libertà di rifiutare o riconoscere il principio dell'essere e del bene¹¹.

In questo immenso bacino tematico, lo scrittore immerge ogni sua creatura, come in un rinnovato battesimo in grado di purificarla e riportare a nuova vita. I grandi personaggi di Dostoevskij nascono liberi. Lo scrittore in questo

10. Si veda a questo proposito Н.А. Бердяев, *Мирозерцание Достоевского* // Н.А. Бердяев, *О русских классиках*. М., 1993, с. 107-223.

11. L. Pareyson, *Filosofia, romanza ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi 1993, p. 118.

è rigidissimo: si deve poter scegliere tra bene e male, perché «il bene imposto non esiste»¹². E tuttavia il male non deve essere inteso come condizione indispensabile per l'esistenza del bene, le due categorie morali vivono indipendentemente l'una dall'altra e liberamente vengono scelte dall'uomo.

Gli uomini son dunque liberi di pensare, di agire e di ribellarsi. C'è chi si ribella all'altro uomo, al suo simile, come l'anonimo uomo del sottosuolo, chi si ribella alle leggi e all'ordine della società nella quale vive, nella convinzione che possa esistere una legge *ad personam*, come Raskol'nikov in *Delitto e Castigo*, e c'è, infine chi si ribella a Dio. Come Ivan Karamazov. Ognuno di questi ribelli – e di molti altri che per esigenze di spazio non citiamo – sceglie liberamente di seguire la propria perversione mentale in seguito alla quale affronta dolore e sofferenza. La consapevolezza dell'errore, del male compiuto, innesca il processo del sottosuolo, una sorta di melma psicologica dalla quale è terribilmente difficil liberarsi. Tutto questo dolore deve rinvenire una via d'uscita. Ancora una volta l'uomo si trova libero di scegliere come sfruttare l'esperienza della sofferenza: se essa non si trasforma in pentimento, se non riconosce il proprio delitto e non ne accetta il castigo, se, in sintesi, non riconosce Dio, allora non può che implodere e dar luogo al suicidio (come Stavrogin dei *Demoni*) o alla febbre cerebrale e alla morte (come Ivan). La sofferenza incarna dunque il momento estremo del sottosuolo che deve sfociare in quello della carnevalesca rinascita in Dio. E questa sofferenza, comune a tutti gli uomini, si differenzia da quella che colpisce i bambini, da quella definit 'inutile', proprio perché, al contrario di quest'ultima, si fa strumento di redenzione. La sofferenza inutile, invece, è tale proprio perché non ha un senso, perché non 'serve', non ha alcuna funzione positiva e pertanto è ancor più difficil da concepire e accettare. Il male appare così sotto un duplice aspetto: o è perdizione definitiva o annuncio di prossima redenzione. L'uomo può scegliere, in libertà, che altro non è che la possibilità di essere altro da ciò che si è.

Ma la libertà deve comunque riconoscere un limite a sé superiore, un limite la cui consapevolezza arriva solo tramite la sofferenza esperita e il pensiero di Dio.

E se si può trovare qualche verità nella tesi del Grande Inquisitore, nella sua accusa a Gesù Cristo di aver sopravvalutato l'uomo nella sua scelta di regalargli il libero arbitrio, poiché la libertà è un fardello e l'uomo non può reggere un simile peso, è anche vero che nella fede, priva di misteri, di miracoli ai quali non si può fare a meno di credere, autentica da autorità prevaricatrici, in questa fede risiede la vera libertà. La fede è un atto di libertà.

12. Ivi, p. 119.

Ivan Karamazov, anima inquieta, paladino del nichilismo, fautore del celebre «tutto è permesso», non arriva a comprendere che la sua ribellione alla sofferenza, e soprattutto alla sofferenza inutile dei bambini, deve concretizzarsi in azione, deve incanalarsi nella forma di libertà più alta: il sacrificio di se stessi per il bene dell'altro. La risposta a Ivan e ai suoi dubbi non la fornisce Alëša, né padre Zosima. Sarà Dmitrij, il fratello maggiore che, mentre si trova in carcere, ingiustamente accusato di aver ucciso il padre, dopo un sogno in cui vede un bimbo piangere per la fame tra le braccia di una madre emaciata e priva di latte, decide di addossarsi la colpa dell'omicidio pur non avendolo commesso. «Perché il bambino non pianga più», dice. Ecco il senso della sofferenza inutile. Ognuno di noi deve assumere su di sé la colpa collettiva, deve inchinarsi e baciare la terra, in un metaforico abbraccio all'intera umanità per la quale è disposto a versare il proprio sangue. Il sacrificio del singolo per la salvezza della collettività. È il messaggio di Cristo. Quello di Ivan Karamazov, invece, il «tutto è permesso», è destinato a implodere, non supportato, guidato e limitato dal riconoscimento della colpa e dall'accettazione del castigo come mezzo di rinascita in Dio: se infatti davvero tutto è permesso, ma proprio tutto, allora che bisogno c'è di tale illimitata libertà¹³?

Il tema risulta altrettanto caro a Grazia Deledda. E anzi, secondo una teoria, forse azzardata, alla quale ci affidiamo la scrittrice sarda darebbe alla libertà un valore ancor più alto di quanto non faccia lo stesso Dostoevskij¹⁴.

Partiamo dal presupposto che un gran numero di opere di Deledda, tra cui annoveriamo molti romanzi – da *Canne al vento* a *Elias Portolu*, da *L'Edera* a *Cosima* – propone come nucleo tematico la disobbedienza del/della protagonista a un dato codice morale, stabilito dal tempo e dalla storia, che governa e regola la vita del micromondo al quale l'eroe appartiene. Il «ritmo tripartito»¹⁵ nel quale si articola la narrazione di Deledda è costituito da una prima fase in cui i personaggi protagonisti appaiono integrati nelle norme sociali dell'isola, una fase centrale che evidenzia un'infrazione a tali vincoli

13. Cfr. A. Cattani, *L'implosione dell'uomo senza Dio*, in «Libertà», XII, 21 febbraio 2022, pp. 6-7.

14. A questo proposito, ci permettiamo di dissentire da quanto afferma lo studioso Leandro Muoni quando afferma, riprendendo Frederick Buytendijk, che i protagonisti deleddiani, a differenza di quelli dostoevskiani, «si muovono in spazi interiori di libertà davvero proibitivi» (Muoni, p. 279). A noi pare, al contrario, che i personaggi deleddiani siano vittime proprio del contrasto che si crea fra la libertà che percepiscono nel loro mondo interiore e quella della società in cui vivono, quella sì, davvero limitata. Cfr. L. Muoni, *La "Grazia" delle antinomie. Una lettura esemplificativa di Elias Portolu*, in *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, cit., pp. 269-282.

15. S. Sanna, *Grazia Deledda fra isola e mondo*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda?*, a cura di M. Farnetti, Roma, Iacobelli 2010, pp. 193-215.

ripensati e percepiti diversamente, una fase conclusiva che celebra dolorose scelte individuali, ormai completamente estranee a quelle del clan.

Dostoevskianamente parlando, si tratta anche per Deledda di eroi ribelli, di individui che si allontanano dal comune pensiero della coscienza collettiva e percorrono una propria via, infrangendo codici e leggi prestabiliti. Tutto ciò non va inteso come un'asserzione definitiva sulla coincidenza del cammino artistico dei due scrittori, ma piuttosto come uno dei momenti in cui i percorsi sembrano sfiorarsi a tratti persino combaciare, nella convinzione che ognuno di essi riprenda poi il proprio itinerario. Già abbiamo anticipato, infatti, come la nostra interpretazione si basi su una teoria particolare che illustreremo più avanti e che sottolinea un profondo divario fra le due tipologie di narrativa, oltre che di narrazione. Ai fini della nostra analisi, intendiamo procedere quindi evidenziando quelli che abbiamo definiti 'momenti coincidenti' perché restano comunque indubbie la forte influenza dostoevskiana sul mondo artistico di Deledda e la grande ammirazione di questa nei confronti del maestro russo. Non pare dunque azzardato proporre un parallelismo tra l'eroe dei romanzi di Dostoevskij e quello dei romanzi di Deledda, partendo, come s'è detto, da un punto d'origine assai simile.

A sostegno della nostra tesi, proponiamo una breve analisi del racconto di Deledda *Per rifless*, tratto dalla raccolta *I giuochi della vita* del 1920¹⁶.

Costruita secondo le classiche linee delle novelle deleddiane, *Per rifless* ne riprende le caratteristiche più note come le simbologie cromatiche o la personificazione di elementi naturali, la commistione di realismo e simbolismo e dunque di oggettività e di soggettività. Anche in questo testo la natura diventa protagonista, il paesaggio si fa metafora della condizione umana e funge da cornice agli avvenimenti della fabula, confermandosi elemento imprescindibile dalla componente emotiva della narrazione. Il tutto si contrae all'interno di una forma breve, senza per questo perdere di intensità: laddove il discorso diventa più sintetico, gli artifici paiono acquistare maggiore vigore.

Andrea, figlio illegittimo del ricco Larentu Verre, dopo aver patito miseria e umiliazione, riesce comunque a intraprendere gli studi all'Università. In quel periodo, tra le sue numerose letture 'incontra' *Delitto e castigo* di Dostoevskij. La lettura del romanzo sconvolge Andrea, che finisce con l'immedesimarsi a tal punto nel protagonista Raskol'nikov da precipitare nella tentazione demoniaca del delitto. Dopo aver ricevuto una lettera nella quale la madre gli chiede una sorta di permesso per poter sposare il vecchio Verre,

16. G. Deledda, *Per rifless*, in *I giuochi della vita*, Milano, Fratelli Treves Editori 1920, pp. 1-82. Tutte le citazioni presenti nella ricerca sono tratte da questa edizione e verranno indicate con la sigla PR.

rimasto vedovo, Andrea decide, in preda all'ira, di rientrare al suo paese d'origine e di impedire il matrimonio. Pronto ad affrontare l'odiato padre, Andrea si trova invece ad avere a che fare con un vecchio ubriaco e ormai malato che intende aiutarlo e renderlo finalmente erede legittimo della sua fortuna. L'orgoglio ferito del giovane non riesce tuttavia a sopportare il peso del passato e solo nella scena finale quando il padre si troverà in pericolo di vita, Andrea scenderà a patti con la sua rabbia repressa. Tutta la vicenda è accompagnata da un altro fil conduttore che si può condensare nell'idea del delitto. Andrea è roso da questo pensiero ammorbante e, come l'«immortale» studente dostoevskiano, affonda nelle spirali di emozioni, di ragionamenti, di ripensamenti. Salvo poi trovare una speranza nel lieto fine col quale Deledda sceglie di chiudere la vicenda.

Dopo questa breve sinossi approfondiamo dunque i numerosi punti di contatto tra la novella di Deledda e il romanzo di Dostoevskij¹⁷.

Andrea inizia a leggere il «terribile romanzo», come più volte viene definito da Deledda (ma con la tecnica del discorso indiretto libero), una domenica sera, tiepida ma annuvolata, nebbiosa e triste. Un'atmosfera perfettamente dostoevskiana. Fin dalle prime pagine Andrea è angosciato dall'impressione di sentirsi assai vicino a Raskol'nikov, quasi a rassomigliargli fisicamente e perfino la sua camera è sottoposta a un confronto con quella dello studente russo, che Dostoevskij aveva definito «canile», «tomba» e che, come si sa, ha richiamato su di sé l'attenzione di numerose interpretazioni critiche.

Gli sembrò si rassomigliassero anche fisicamente anch'egli alto, con lineamenti fini e limpidi occhi castanei: e subito sentì una grande simpatia, una pietà accorata, per l'immortale studente russo [...] E pensò alla cameretta di Raskolnikoff, quel buco stretto, polveroso, soffocante, che tanta influenza aveva avuto sul destino dello studente assassino, e si domandò se anche nella sua incolore esistenza non influiva la suggestione della sua cameretta borghesemente pulita e comoda¹⁸.

Poche righe più avanti nasce in Andrea l'idea dell'omicidio: «Sarei capace io di un delitto? No – si rispose tosto: ma pensò – non per onestà, ma per debolezza, per viltà...»¹⁹.

17. Per le citazioni tratte da *Преступление и наказание* (da ora in poi ПН) ci siamo serviti della seguente edizione: Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений*: В 30 т. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972-22 см. *Художественные произведения*. Т. 7: *Преступление и наказание*: Рукописные ред. / Тексты подгот. и примеч. сост. Л.Д. Опульская [и др.]. 1973.

18. PR, pp. 23-24.

19. Ivi, p. 25.

A differenza dell'eroe di Dostoevskij, Andrea fi da subito è consapevole del fatto che la sua volontà di compiere un delitto è dettata esclusivamente dal desiderio narcisistico di trasformare l'esperienza di vita in atto letterario, anche se per tutto il tempo della narrazione tale verità resta come in bilico, accennata, nebulosa, dichiarata e poi ritrattata. Solo alla fin della novella Andrea riuscirà a confessare a se stesso la realtà:

Raskolnikoff! Ebbene, perché non ammetterlo? In qualche cosa io rassomiglio a lui; ed anche io vorrei, come lui, compiere un delitto, un atto di forza, solo per sperimentare il mio coraggio, per me, solo per me²⁰.

Inevitabile ricordare il passaggio in cui Raskol'nikov ammette la verità sul suo delitto:

я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, для себя одного! [...] Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, всё равно должно было быть²¹!

In realtà, Andrea Verre non vuole uccidere per provare a oltrepassare i limiti, non vuole sfidar gli uomini né Dio, non ha la grandezza di un Kirillov né la lucidità di Ivan Karamazov, egli mente quando dice di volerlo fare per «sperimentare il suo coraggio». La verità è che Andrea Verre vuole essere Dostoevskij:

[...] egli [Dostoevskij] deve aver commesso il delitto di Raskolnikoff, e deve aver provato tutti i tormenti del castigo, per aver potuto fare questo libro [...] Se non sarò Dostojewsky od Orazio, sarò qualche altra cosa. Per ora sono uno stupido²².

Lo stesso quesito che si pone durante uno dei suoi numerosi momenti di confusione avvalta quest'ipotesi: «Sono dunque capace di mentire, di fing -

20. Ivi, p. 69.

21. ПИ с. 321-322. Per la traduzione in italiano di *Delitto e castigo* (da ora DC) ci siamo serviti della seguente edizione: F.M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Milano, Rizzoli 1951. Trad.it di A. Polledro. «Ho voluto, Sonja, uccidere senza casistica, uccidere per me stesso, per me solo! [...] Ho semplicemente ucciso, ho ucciso per me stesso, soltanto per me: che poi fossi diventato il benefattore di qualcuno, oppure, come un ragno, avessi acchiappato gli altri nella mia ragnatela per tutta la vita, succhiando a tutti il sangue, in quel momento non doveva importarmene nulla, proprio nulla!» p. 461.

22. PR, p. 62.

re, di invidiare, di avere paura! Che farò ora? Sono un delinquente o sono un artista?»²³.

Qual è il senso di tale opposizione? Sarebbe stato più logico e più intuitivo chiedersi “sono un delinquente o una persona onesta?”. Posta nei termini originali, la questione assume un significato particolare, come se il protagonista temesse che la sua forza creatrice non sarebbe mai stata in grado di arrivare a raccontare artisticamente gli eventi drammatici della vita, sul modello dostoevskiano, se non ne avesse avuto esperienza diretta, quindi come se, in sintesi, dubitasse fortemente della capacità espressiva del suo senso estetico.

La consapevolezza dell'impossibilità di arrivare a tali altezze letterarie lo rende terribilmente critico nei confronti di tutto il suo essere e le numerose espressioni di autocommiserazione, miste a rigurgiti di rabbia e riversate nei confronti della vita e degli altri uomini, ricordano ancora una volta la dostoevskiana creatura del sottosuolo, paralizzata dalla quella «ipertrofi della coscienza» che la rende inabile alla vita:

Per non diminuirmi ai miei stessi occhi, dico a me stesso che se accetterò la pace e l'aiuto di Larentu Verre, sarò solo per penetrare nello stazzo, e per compiervi un delitto. Mentisco sempre: perché sento che il delitto non lo commetterò, ed è l'aiuto che voglio, non altro. Andrea Verre, di' la verità a te stesso, di' che sei un matto, e sollevati, e va [sic], e umiliati, e non essere più uno scemo. Ebbene, sì, andrò oggi stesso²⁴.

Straordinariamente vicine a quelle dell'uomo del sottosuolo risuonano le seguenti affermazioni di Andrea:

Io non voglio nulla, desidero anzi che nessuno badi a me. Sono superiore a tutti [...] Io desiderai salire sul pulpito e sputare su tutta quella folla! Sputare, ecco tutto! [...] – Ah, ecco! Anche Raskolnikoff diceva spesso queste parole!²⁵.

Non si può negare che si sia innescato in Andrea Verre il meccanismo del sottosuolo dostoevskiano, ovvero di ciò che viene definito

disarmonia radicale tra ciò che è intimo e informe e ciò che ha smercio sociale, disarmonia che alimenta nell'uomo una perpetua e morbosa irritabilità, un costante senso di inquietezza e risentimento. Sottosuolo è assenza di ogni legge o convenienza imposta dalla società o dal prossimo. Sottosuolo è scontro incessante tra

23. Ivi, p. 48.

24. Ivi, p. 51.

25. Ivi, p. 68.

pulsioni diverse, tra ordine e disordine, tra regole e caos, tra serenità e tumulto, tra costruzione e distruzione, tra fantasmi eroici e meschinità quotidiane. Sottosuolo è negazione, è distruzione, è rifiuto di ogni fissità convenzionale, è maledizione della solitudine²⁶.

Nella palude del sottosuolo ci si trova paralizzati, impossibilitati a muoversi. Ogni tentativo di andare avanti viene annullato da una contromossa che fa indietreggiare:

– [...] Ed io prenderò i denari suoi? Mai, mai, mai! È una truffa, è un delitto, una viltà. Non voglio nulla, io, non voglio nulla.

S'alzò bruscamente, si mise a passeggiare su e giù per la stanza, concitato, sdegnato²⁷.

Ma dopo appena pochi istanti si legge: «Andrea s'avvicinò, prese i denari e se li pose in tasca»²⁸.

I passi del racconto che sottolineano tale tipo di atteggiamento sono molto frequenti e vale la pena evidenziarne ancora qualcuno:

Si propose di scrivere, di prendere qualche appunto sul paesaggio che vedeva, sulle impressioni che sentiva; ma poi sorrise della sua idea [...]

– Se io uccidessi quest'uomo, qui, ora? – pensò.

Ma fu un lampo: un brivido di terrore gelò lo studente.

– Sono pazzo? Perché queste idee? Perché queste idee folli? Sempre, sempre? È un'ossessione? Del resto sono un vile. Ho tremato d'orrore al solo pensiero di compiere un atto, che mi pareva così facile! [...]

E ad un tratto, preso da un impeto di rabbia contro se stesso, sollevò il braccio... Ma improvvisamente, come spinto da una persona invisibile, si volse, uscì dalla camera di zia Coanna, poi da quella di zio Verre, poi dalla cucina²⁹.

Il solco dostoevskiano si fa evidente anche nei dettagli della trama. Come Raskol'nikov in *Delitto e castigo*, anche Andrea Verre riceve una lettera della madre la cui lettura innesca nel protagonista la reale volontà di compiere il delitto. Suggestionato dalle motivazioni del suo beniamino russo, Andrea crede (come si è visto, solo finché non si renderà conto delle sue vere motivazioni) che sia suo dovere intervenire drasticamente, con un'azione violenta, per evitare il sacrificio della madre, intenzionata a sposare il vecchio

26. R. Cantoni, *Crisi dell'uomo. Il pensiero di Dostoevskij*, Milano, il Saggiatore 1975, pp. 67 e sgg.

27. PR, p. 57.

28. *Ibidem*.

29. Ivi, pp. 49, 70, 82.

Verre in modo da poter sopperire alle difficoltà economiche del figlio. Così Raskol'nikov, che si autoconvince (anche lui per breve tempo) che la necessità del delitto sia determinata dalla necessità di impedire il sacrificio della madre e della sorella, Dunja. Deledda finisce per utilizzare anche il medesimo procedimento formale di Dostoevskij, ovvero l'utilizzo della «voce altrui», straordinariamente messo in evidenza nell'analisi al testo russo operata da M. Bachtin³⁰. In sintesi, Andrea-Raskol'nikov ripete alcune parole utilizzate nella lettera dalla madre 'abitandole'³¹ col suo pensiero, con la sua interpretazione, dai quali scaturisce la reazione.

Se poi ci si sofferma sul passo del romanzo di Dostoevskij in cui Raskol'nikov si prepara meticolosamente all'omicidio, riflettendo su tempi e spazi, ipotizzando situazioni probabili o possibili, sarà facile ricondurvi il seguente brano del racconto di Deledda:

– È questa l'ora! Se me la lascio sfuggire, non l'avrò mai più. Ora sollevo la testa e dico: zia Coanna, andate anche voi a letto, resti io qui; lasciate l'uscio aperto perché se occorre possa chiamarvi. Ella s'alzerà, aprirà quell'uscio grigio, si ritirerà lasciandolo socchiuso. Ecco, mi pare di vederlo. Anche ai servi dico di addormentarsi. Essi non chiedono di meglio. Ecco, tutto è silenzio. Anche quest'uomo si assopisce. Allora io mi alzo in punta di piedi, vado e chiudo l'uscio di cucina... poi apro il coltello... ah! [...]

Allora Andrea s'alzò, attraversò la camera in punta di piedi e chiuse l'uscio di cucina. I cardini emisero nel girare un sottile stridio, ma egli non si turbò. Tutte le cose procedevano come egli le aveva immaginate; gli parve di aver preveduto anche il sottile grido dell'uscio³².

Concludiamo questa nostra carrellata di parallelismi letterari soffermandoci per qualche istante sul finale dei due scritti.

Nella sua prigionia in Siberia, Raskol'nikov raggiunge finalmente quel momento tipico in cui diviene consapevole della sua rinascita, il percorso carnevalesco si è compiuto, il seme è caduto alla terra e dalla terra è rifiorito portando nuovi frutti:

30. M. Bachtin, *Проблемы поэтики Достоевского*, Л.: Прибой 1929. 2-е изд., перераб. и доп.: *Проблемы поэтики Достоевского*, М.: Советский писатель 1963. Trad. it. di G. Garritano, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 1968, p. 82.

31. Bachtin parla, nel suo testo, di «parola abitata» per sottolineare come ogni termine che si pronuncia non ha mai la stessa accezione per il mittente e per il destinatario. Ognuno di noi percepisce il messaggio vestendolo con gli abiti (idee, concetti, immagini) che conosce e che fanno parte della propria formazione culturale.

32. PR, pp. 78-79.