

## TRA IL FRUSCIO DELLE CANNE, IL SOSPIRO DI UNO SPIRITO. TRACCE FANTASTICHE IN CANNE AL VENTO DI GRAZIA DELEDDA

**SILVIA T. ZANGRANDI**  
(Università IULM)

### **Abstract**

*This study proposes an investigation into the presence of the fantastic in the novel Reeds in the Wind by the Nobel laureate, Grazia Deledda, a writer apparently far from that genre. The analysis will highlight how the novel balances itself between the real world and the fantastic element, creating an enchanted atmosphere that captivates the reader in its magical aura. Thus, it will reveal traces of enchantment and mystery thanks to which the realistic note expands, blurring the contours of the concrete data. Deledda's fantastic narrative wavers between the strange and the wonderful, creating a space where the character's spirit wanders and enjoys a freedom similar to that which we have in dreams. Imagination and surreality transfigure environments and characters: the Pintor ladies, their servant Efix and the people of Galte live side by side with fairies, ghosts of barons, vampires, evil spirits, spirits of unbaptised children, dwarves, giants creep. Along with them, we find some elements of the Sardinian tradition: the ammattadore, i.e. the elf with seven caps; the Janas, very rich fairies that on feast days mingle with the people dancing; the panas, women who died in childbirth. Efix, the best-characterised character in the novel, embodies both the real world and the supernatural one: in him, the symbiosis between the laws of mystery and those of natural forces, between rationality and the unconscious, between man's archaic and magical mentality, is fully expressed.*

**Keywords:** Strange and wonderful; superstitions; Sardinian traditions; supernatural; guilt and atonement

## 1. Tra reale e fantastico

La narrativa di Grazia Deledda è attraversata da evidenti tracce di fantastico riscontrabili tanto nella produzione novellistica quanto nei romanzi. Magia e realtà si intrecciano di continuo, dando evidenza a una narrazione fantastica che si muove tra strano e meraviglioso, tra *rêverie*, superstizioni, leggende popolari e mistero. Eppure, una vera attenzione verso l'elemento magico-simbolico che scaturisce dalle antiche tradizioni sarde sembra mancare. Diversi studi sono apparsi attorno a *Canne al vento*; quasi tutti però privilegiano i temi precipui dell'opera deleddiana: il dolore, il fato, l'infelicità, la rinuncia, la colpa, l'espiazione, il peccato, il rimorso, il suo esser donna e scrittrice<sup>1</sup>. Ecco allora che una lettura della produzione di Deledda volta a decifrare la presenza del fantastico si prospetta come necessaria. L'analisi di *Canne al vento* (2008 [1913])<sup>2</sup> qui proposta rientra in un progetto di ricerca complessivo di chi scrive sul fantastico nell'opera della scrittrice sarda, iniziato con uno studio intorno alla produzione novellistica (Zangrandi, 2019a) e continuato con il romanzo postumo *Cosima* (Zangrandi, 2019b); in quest'ultimo caso il focus principale è comunque l'elemento memoriale. Le pagine che seguono si offrono come indagini del

---

<sup>1</sup> Molti hanno studiato l'opera di Grazia Deledda: si vedano le introduzioni di Emilio Cecchi (1941:1-11) e di Eurialo De Michelis (1964:11-39), gli studi di Anna Dolfi (1979; 1992); riguardo specificatamente *Canne al vento* si veda, in tempi recenti, lo studio di Bertoni (1999) e la scheda di Carmen Gallo (2018:463-465). Sulla produzione deleddiana in generale si segnalano il saggio di Mariella Muscariello (2018) e il volume a cura di Monica Farnetti (2010), nei quali non si trovano riferimenti significativi al fantastico. Qualche sporadico accenno al 'modo' in questione è presente nell'introduzione di Cecchi a *Romanzi e racconti* (il critico si limita a parlare di "modi trasognati, volubili, quasi tocchi d'una aerea ebbrietà [...]; sfera magicamente rarefatta", (Deledda, 1950:9); De Michelis scorge un "senso di favola" (Deledda, 1964:34) in *Cosima*; Sapegno, occupandosi dell'opera omnia della scrittrice, nomina una generica presenza di atmosfere dall' "alone fantastico" (Sapegno, 1987:XVII); Spinazzola accenna alla capacità di Efix di "vedere e udire ciò che non è udibile né visibile ai sensi" (Deledda, 1983:16); nella prefazione a *Canne al vento* Miranda Biondi non va oltre l'osservazione che "la descrizione delle fasi della giornata e della natura che circonda Efix e l'umanità tutta è intrecciata con elementi fantastici e misteriosi" (Biondi, 2018:8). Tuttavia, nessuno approfondisce le affermazioni citate. Anche lo studio del 2007 di Farnetti, riguardo ai racconti di Deledda non va oltre l'affermazione 'tenderness towards friendly spirits' (Farnetti, 2007:47). Più interessanti ai nostri fini, anche se legati esclusivamente alle creature mitiche della tradizione sarda, sono gli studi di Myriam Mereu (2018) e di Giovanna Cerina (2019).

<sup>2</sup> Il romanzo viene pubblicato per la prima volta nel 1913, per i tipi di Treves. Si cita dall'edizione Mondadori del 2008.

magico-fiabesco di *Canne al vento* utile a ricostruire l'intera complessità del testo.

Attraverso la lettura del romanzo che rese celebre Deledda si intende verificare come la narrazione si bilanci tra mondo reale ed elemento fantastico e dia vita a un'atmosfera incantata che rapisce il lettore nella sua aura magica. La scrittrice, apparentemente lontana da tale 'modo', ne fa un uso singolare: tracce di incantamenti e mistero dilatano la nota realistica e sfumano i contorni dei dati concreti.

La luna saliva davanti a lui, e le voci della sera avvertivano l'uomo che la sua giornata era finita. Era il grido cadenzato del cuculo, il zirlino dei grilli precoci, qualche gemito d'uccello; era il sospiro delle canne e la voce sempre più chiara del fiume: ma era soprattutto un soffio, un ansito misterioso che pareva uscire dalla terra stessa [...] Cominciava la vita fantastica dei folletti, delle fate, degli spiriti erranti. (Deledda, 2008:28)

Questo passo, molto antologizzato, svela l'ambientazione del romanzo in cui la tensione espressiva tra il piano della descrizione e quello del contenuto genera una sorta di attesa, una visione che diventa poesia e immaginazione legata all'aura di incantesimo, al clima favolistico, al brivido dell'ignoto. Come per Leopardi, così per Deledda, "in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico subentra al reale. L'anima si immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario" (Leopardi, 1983 [1898]:138). L'immaginazione, quindi, supplisce al bisogno di superare gli ostacoli fra noi e ciò che ci circonda. La realtà si apre al suo possibile anche se invisibile e nella fantasia del vecchio servo "le cose a un tratto cambiano aspetto come dalla notte al giorno; tutto è luce, dolcezza: le sue nobili padrone ringiovaniscono [...] la loro casa risorge dalle sue rovine e tutto intorno rifiorisce" (Deledda, 2008:36). Sembra di essere immersi in una fiaba, ma Deledda non "vuole toccare le corde del sentimento" (Buttarelli, 2010:224), quanto mettere in luce il cambiamento di realtà a opera di una grazia interna e una semplicità di cuore. Lo dimostra chiaramente Efix, il protagonista, la cui visione del mondo rappresentato nel romanzo è filtrata attraverso il suo sguardo che contempla ciò che lo attornia ed è

resa tramite metafore che si appellano all'ambito visivo: i fichi d'india diventano muri serpeggianti dalla collina al fiume e "costituiscono i confini del mondo" (Deledda, 2008:27); la valle "fra due file di colline bianche, con lontananze cerule di monti ad occidente e di mare a oriente, coperta di vegetazione primaverile, d'acque, di macchie, di fiori, dava l'idea di una culla gonfia di veli verdi, di nastri azzurri, col mormorio del fiume monotono come quello di un bambino che s'addormenta" (27). Le metafore visive trasformano la valle in culla e la vegetazione in nastri azzurri e vele verdi; l'intervento, poi, di una metafora uditiva, introdotta dalla frase "dava l'idea", ci parla del mormorio del fiume che, come una nenia, accompagna il sonno di un bambino. Altre metafore si lessicalizzano nelle voci della sera: prima il canto degli uccelli e dei grilli, poi il sospiro delle canne e la voce del fiume. Il tema del mormorio, del bisbiglio misterioso si realizza attraverso le canne al vento che invitano "a star vigili [...] ad ogni soffio di vento si battono una contro l'altra tra le foglie come per avvertirsi del pericolo" (28). Le voci della sera lasciano spazio alle voci del popolo della notte: si tratta di un'ora liminale che reca inquietudine e l'essere umano, trascorsa la giornata, sta in ascolto di una vita misteriosa: "i fantasmi degli antichi Baroni scendevano dalle rovine del castello sopra il paese di Galte, su, all'orizzonte a sinistra di Efix, e percorrevano le sponde del fiume alla caccia dei cinghiali e delle volpi: le loro armi scintillavano in mezzo ai bassi ontani della riva, e l'abbaiare fioco dei cani in lontananza indicava il loro passaggio" (28-29).

Realtà e irrealtà confluiscono in una rappresentazione sfumata e trasfigurata nel ricordo, "cosicché meglio che di un paesaggio o di un ambiente, si dovrebbe parlare più esattamente di una 'atmosfera' in cui si immergono situazioni e figure, e che sembra emanare [...] una sorta di alone fantastico" (Sapegno, 1987:XVII). Efix non è solo il protagonista del romanzo, ma è anche e soprattutto il depositario delle antiche credenze sarde<sup>3</sup> e in lui fantastico e reale si assommano, mondo magico e mondo reale si sovrappongono e si esplicitano nella ritualità dei comportamenti. Efix si muove in un mondo al di là della realtà e in questo mondo rivede donna Lia fuggita anni prima dalla Sardegna, anch'esso personaggio liminare: "gli sembrava di veder ancora donna

<sup>3</sup> Come dice Nicola Tanda, l'isola sembra "un luogo dell'immaginario, uno spazio in cui collocare e rappresentare l'eterno dramma dell'esistere in senso mitico e non storico" (Tanda, 1992:70).

Lia, pallida e sottile come un giunco, affacciata al balcone, con gli occhi fissi in lontananza a spiare anch'essa cosa c'era di là, nel mondo. Così egli l'aveva veduta il giorno della fuga" (Deledda, 2008:40). Verso un altro mondo si muove anche Noemi, che "s'ostinava a cucire ma non vedeva né la tela né l'ago: solo quel grande chiarore, quel miraggio senza confini, profondo, infinito" (120). Questi mondi che stanno al limite tra il reale quotidiano e l'altrove fantastico sono spesso presenti nel romanzo; nella basilica dove Efix si reca, la preghiera pareva venisse "al di là del tempo" e il suono del campanello "pareva scacciasse gli spiriti d'intorno" (45). Il luogo rappresenta il varco attraverso il quale penetrano i molti fantasmi del passato: figure positive, come il Cristo, e figure della colpa, come don Zame e Lia: "eccoli, son tutti lì; c'è don Zame inginocchiato [...] più in là donna Lia pallida nel suo scialle nero" (46). Lia viene paragonata alla Maddalena raffigurata in un quadro antico: in lei "l'amore, la tristezza, il rimorso, la speranza le ridono e le piangono negli occhi profondi e nella bocca amara [...]" (46).

A ragione Jung sostiene che "esiste nel genere umano una credenza diffusa nell'esistenza di esseri fatti d'aria o di soffio, che si aggirano in prossimità degli uomini" (Jung, 1989:323). Per Efix, però, non si tratta di esseri fatti d'aria, ma di spiriti redivivi di persone che hanno fatto parte della sua vita e che ora lo circondano come se volessero parlargli. "Gli sembra di ricordare una vita anteriore, remotissima. Gli sembra che tutto intorno a lui si animi, ma d'una vita fantastica, di leggenda: i morti risuscitano, il Cristo [...] scende dal suo nascondiglio e cammina" (Deledda, 2008:46). Appare poco dopo un mondo immaginario e idilliaco, "il paese è tutto fiorito di melograni e di vitalbe; le case son nuove, il portone della famiglia Pintor è nuovo [...] tutto è nuovo, tutto è bello. Donna Cristina è viva e s'affaccia al balcone" (46). In altri momenti Efix entra nella basilica, attratto dall'oscurità e misteriosità del luogo; alcuni mesi dopo, passando davanti ad essa, "udiva il fruscio della scopa [...] come se le antiche castellane vi passassero coi loro vestiti di broccato dallo strascico stridente" (106). Questa visione favolosa si unisce a quella della Maddalena che "si spinge in avanti, affacciata alla sua cornice nera sul limite dell'ignoto" (107). L'apparizione continua perché il protagonista ha l'impressione di camminare accanto a lei "sulla sabbia lungo il fiume, sotto la luna: andavano andavano, silenziosi cauti" (107). In altri momenti la basilica

è piena di luce e anche “la Maddalena guardava, lieta, [...] come una dama spagnuola ospite dei Baroni affacciata a un balcone del castello [...] ella sorrideva ai passanti, dal suo balcone, e sorrideva anche ad Efix inginocchiato sotto il pulpito” (150).

È una processione di morti che hanno parvenza di vivi e l'aspetto funebre lascia il posto a una visione gioiosa: l'universo 'altro' si proietta nella vita dove tutto è nuovo e pieno di colori. Efix è sempre sul confine tra questo mondo di tribolazioni e quello desiderato e immaginario dell'aldilà.

## 2. Mitologia sarda

In tutto il romanzo Deledda mette a frutto la sua conoscenza dei riti e delle credenze magiche legate alla cultura del popolo sardo<sup>4</sup>. È innegabile che gli studi di demologia abbiano influito sui suoi scritti e queste conoscenze, che si sommano alla sua fantasia e alla sua sensibilità poetica, pervadono tutta la sua opera, specialmente *Canne al vento*. Nel romanzo si affacciano molte presenze fiabesche e fantastiche legate alla tradizione popolare: folletti, spiriti, fate, *panas*, *ammattadore*, vampiri<sup>5</sup>, spiriti maligni, nani, *janas*, giganti, il drago, il serpente cananea. Tra queste, tre sono precipue della tradizione sarda: *l'ammattadore*, le *panas*, le *janas*<sup>6</sup>. *L'ammattadore* è una figura

---

<sup>4</sup> Deledda fece diversi studi sul folclore sardo su richiesta di De Gubernatis. Nel discorso di apertura delle *Tradizioni popolari di Nuoro* Deledda scrive che il popolo nuorese è sempre lo stesso: le credenze, la religione, i pregiudizi sono sempre presenti. Il popolo ha i difetti, le virtù e le passioni dell'uomo primitivo e le superstizioni sono patrimonio generale di tutti i popoli. In questo scritto vi sono imprecazioni, giuramenti, proverbi, detti popolari, scongiuri, descrizioni di riti per fidanzamenti, matrimoni, lutti e funerali.

<sup>5</sup> Questi vampiri possono essere legati alle *surbiles*, donne viventi, capaci di trasformarsi in piccoli animali per introdursi nelle camere dove dorme un neonato per succhiargli il sangue. Per approfondimenti riguardo ai diversi tipi di donne-vampiro (cfr. Turchi, 2017:33-45). Su queste streghe succhiatrici si segnala anche il corto di animazione *Cogas*, a cura di Michela Anedda, uscito nel 2013.

<sup>6</sup> Giovanna Cerina dedica un lungo studio alle *janas*: nell'universo meraviglioso abitato da presenze femminili “è fondamentale individuare plausibili analogie che riguardano attributi, funzioni, comportamenti; [...] per seguire queste tracce il “filo di Arianna” parte dal nome, *janas*, con le varianti derivate dagli adattamenti locali: *xanas* nelle Asturie, *zane* in Albania, *zine* in Romania, *janáre* in Campania [...]. Comun denominatore di questi esseri è l'etimo classico che deriva dal nome *Diana* [...] Un'altra caratteristica sempre presente è la loro dedizione all'arte della filatura e della tessitura [...] le *janas* sono immaginate intente a filare con i fusi d'oro e a raccogliere i fili in matasse d'oro, per poi tesserli infine al telaio, anch'esso

leggendaria, “folletto con sette berretti entro i quali conserva un tesoro” (29). Delle *panas*<sup>7</sup> ci parla Efix: “Efix sentiva il rumore che le *panas* facevano nel lavare i loro panni giù al fiume, battendoli con uno stinco di morto” (29). Si tratta di donne morte di parto e “perché fossero facilitate nella loro pena, si usava mettere nella loro bara un pezzo di sapone, aghi, filo e ditale [...] indispensabili per tenere in ordine i panni dei loro bimbi” (Turchi, 2017:231). Le *janas* sono “piccole fate che durante la giornata stanno nelle loro case di roccia a tesser stoffe d'oro in telai d'oro [...] ballavano all'ombra delle grandi macchie di fillirèa” (29)<sup>8</sup>. Incontriamo anche i giganti, che “s'affacciavano fra le rocce dei monti battuti dalla luna, tenendo per la briglia gli enormi cavalli verdi che essi soltanto sanno montare” (29)<sup>9</sup>.

Lo spazio mitico si concretizza nel poderetto delimitato dai muretti a secco che Efix ha costruito e che sono per lui “i confini del mondo” (27). “L'omphalos del podere, propriamente u-topos che spazializza il tempo, coincide in verità con l'immagine dell'attimo pieno, che

---

d'oro” (Cerina, 2019:117, 123). Le *Janas* “si credeva che fossero delle donne piccine piccine, di bell'aspetto, talvolta gentili, talaltra dispettose e poco socievoli. Secondo alcuni abitavano nei nuraghi o nei castelli diroccati, secondo altri erano le domus de Janas [...] amavano vestirsi di rosso e ornarsi di pesanti collane d'oro” (Turchi, 2017:51). Vittorio Lanternari dice che le domus de Janas “hanno la caratteristica disposizione di una o più camere comunicanti [...]. In esse si sono trovati oggetti di uso familiare” (Lanternari, 1984:107).

<sup>7</sup> Attorno alla figura delle *panas* sono usciti nel 2006 il cortometraggio *Panas* a cura di Marco Antonio Pani e nel 2017 un lungometraggio diretto da Francesco Trudu dal titolo *Panas. La leggenda*.

<sup>8</sup> In molti scritti Deledda parla delle *janas*. Il racconto *L'anellino d'argento* aiuta a scoprire dove vivono: “la porta è bassa e stretta, fatta con lastre di pietra; e bisogna entrare carponi: sulle prime non si vede che una piccola stanza, un antro tutto di sassi, dove si rifugiano le bisce e le lucertole; ma se tu hai la pazienza e l'avvertenza di cercare, troverai una pietra mobile che gira come un uscio, ed è la vera entrata alla casa delle *Janas*. Ancora bisogna penetrare carponi, ma subito ti trovi in una stanza alta più di sette metri, tutta dorata come un pulpito, con la vòlta dipinta di stelle; tu vedi di fronte a te, per migliaia di usci spalancati, una fila di stanze, una più bella dell'altra, che finiscono in una loggia sul mare” (Deledda, 1996:201).

<sup>9</sup> In *Cosima* si legge delle tombe dei giganti: “una strana pietra poggiata su altre e detta la *tomba del gigante*. Sembrava una grande bara, di granito, coperta da un drappo di musco, solenne nella vasta solitudine del luogo. Un tempo, diceva la leggenda, i giganti abitavano la montagna: uno di essi, a turno, vigilava l'ingresso della foresta; uno di essi, l'ultimo, si stese per morire sulla pietra di confine, che si richiuse su di lui e ancora custodisce il suo corpo” (Deledda, [1937] 2001:70). Anche Lanternari ci parla di tombe dei giganti: esse “si compongono di un corpo allungato rettilineo [...] questo sepolcro è visibile a giorno a differenza di quelli ipogei” (Lanternari, 1984:135).

comprende presente e passato, animato e inanimato, realtà e sogno” (Sanna, 2010:202). Questo è lo spazio reale ed esistenziale della sua vita, le muraglie dei fichi d'india e “la capanna lassù nera tra il glauco delle canne e il bianco della roccia gli pareva un nido, un vero nido” (Deledda, 2008:37). La metafora nido-casa continua attraverso il paragone con “l'uccello che emigra”: l'universo del desiderabile è lì accanto a lui e da lì Efix si muove per andare “verso un luogo di penitenza: il mondo” (37).

Bachelard ci ricorda che “la casa è il nostro angolo di mondo, è [...] il nostro primo universo. Essa è davvero un cosmo nella piena accezione del termine” (Bachelard, 2008:32). La casa, o meglio la capanna di Efix, è illuminata dalla luna che penetra attraverso le fessure; gli oggetti che appartengono alla vita di tutti i giorni, descritti con precisione e meticolosità, sfumano nel mondo fantastico che l'oscurità della notte rende possibile.

Dal tetto a cono, di canne e giunchi, che copriva i muri a secco e aveva un foro nel mezzo per l'uscita del fumo, pendevano grappoli di cipolle e mazzi d'erbe secche, croci di palma e rami d'ulivo benedetto, un cero dipinto, una falce contro i vampiri e un sacchetto di orzo contro le *panas*: ad ogni soffio tutto tremava e i fili dei ragni lucevano alla luna. Giù per terra la brocca riposava con le sue anse sui fianchi e la pentola capovolta le dormiva accanto. (Deledda, 2008:29-30)

Croci di palma e rami d'ulivo, così come il segno di croce e le preghiere, elementi della religione cristiana, sono a protezione dalle misteriose forze del male che lo circondano, ma convivono con amuleti contro vampiri e *panas*. La commistione di pagano e cristiano si concretizza nei gesti di Efix; infatti, insieme a “croci di palma e rami di ulivo benedetto, [si trovano] un cero dipinto, una falce contro i vampiri e un sacchetto di orzo contro le *panas*” (Deledda, 2008:30). Il protagonista racchiude in sé il mondo reale e quello soprannaturale, c'è una chiara simbiosi tra le leggi del mistero e quelle della natura, tra razionalità e inconscio e, secondo la sua mentalità arcaica e magica, l'inconscio si proietta nel reale, dando la stessa credibilità del dato concreto.

Il sincretismo pagano-cristiano presente in varie forme nella storia sia artistica che antropologica della Sardegna risalta nel pensiero che Efix rivolge a Dio per la protezione del suo podere: “sette giunchi attraverso un vimine, e sette preghiere al Signore e a Nostra Signora del Rimedio” (28). Il numero sette è un numero magico collegato al culto della luna: “ogni periodo lunare dura sette giorni e i quattro periodi del ciclo lunare ( $7 \times 4 = 28$ ) chiudono il ciclo [...]”. Questo numero rappresenta la totalità dello spazio e la totalità del tempo. Associato al numero 4, che è simbolo della terra (con i 4 punti cardinali) e il numero 3, che è il simbolo del cielo, il 7 rappresenta la totalità dell’universo in movimento” (Chevalier & Gheerbrant, 1986:377). C’è anche la croce di canne appoggiata alla porta della capanna che funge da oggetto apotropaico per impedire che folletti e tentazioni penetrino all’interno. Il numero 7 riapparirà accanto all’*ammattadore* e servirà a circoscrivere il campo semantico della magia.

La combinazione di pagano e religioso appare anche in don Predu: le serve pensano che sia stato oggetto di una malia poiché patisce per l’amore non corrisposto di Noemi, e anche don Predu crede che una fattura sia la causa del rifiuto a sposarlo. Per questa ragione si reca sul monte Gonare nel santuario della Madonna: “abbandonato sopra un cavallo nero, saliva lentamente [...] inginocchiato immobile pregava col viso sollevato” (Deledda, 2008:181, 183). Tuttavia, non completamente convinto della potenza della preghiera, si reca anche a Oliena a consultare una fattucchiera.

Le tradizioni popolari legate alla cultura isolana sono vive anche in altri personaggi che affollano le pagine di *Canne al vento*; ad esempio, Pottoi e Kallina non lasciano mai la loro casa incustodita per paura che la abitino i folletti: “per quanto povera, una casa non deve esser mai abbandonata del tutto: altrimenti ci si installa il folletto” (56); Grixenda aveva gli occhi affascinati “come quelli della vecchia nonna quando nelle notti di luna spiavano il passaggio dei folletti giù verso il fiume” (82). Come sostengono molte mitologie dell’area mediterranea, la magia si tramanda solo per via matrilineare, essendo legata a riti della terra e della luna, tanto che la serva Natolia afferma: “mi pare sii stata tu a stregare don Predu” (145); Zuannantò, il fanciullo che fa la spola tra il paese e l’ovile dove vive Efix, dichiara di aver corso come un cerbiatto perché aveva paura dei folletti. Egli è anche il messaggero mandato dalle dame Pintor quando ricevono una lettera gialla. La

lettera, motivo del richiamo in paese di Efix che sta nel podere isolato, porta sconcerto in quest'ultimo perché vede in essa l'annuncio di disgrazie.

In molte tradizioni popolari il giallo è legato a sentimenti negativi quali l'invidia e la gelosia; inoltre, all'interno di una cultura orale come quella sarda, la parola scritta aveva qualcosa di magico e a volte pericoloso. Infatti, con 'sos verbos' si facevano le fatture e con 'sa rezetta' scongiuri contro il malocchio. In un altro momento Deledda ribadisce questo concetto: "la carta aveva qualcosa di misterioso e di terribile: pareva mandata da una potenza malefica" (121). E ancora, il giallo è anche il colore che allontana l'influsso negativo: Noemi usa un nastro giallo per legare documenti, "stretti forti da un nastrino giallo contro il malocchio" (58); più avanti compare nuovamente "il nastrino giallo contro il malocchio" (86) sulla cuffietta di un bimbo.

Figura centrale per il discorso attorno alle valenze magiche e al rapporto con il mondo magico-fantastico è Pottoi, nonna di Grixenda e Zuannantò: viene infatti presentata come strega fin dalle prime pagine e chiamata "mala fata" (56). Il suo lavoro di filatrice si collega alle streghe-fate che filano su telai d'oro accanto alle grotte<sup>10</sup>; a questo si aggiunge il fatto di adornarsi con coralli, che le conferiscono un aspetto magico. Leggiamo la descrizione che ne fa Deledda: "alta e scarna, col viso egizio inquadrato dal fazzoletto nero con le cocche ripiegate alla sommità del capo, la vecchia filava seduta sullo scalino della sua catapecchia di pietre nerastre. Una fila di coralli le circondava il lungo collo giallo rugoso, due pendenti d'oro tremolavano alle sue orecchie come gocce luminose che non si decidevano a staccarsi" (48). Pottoi non si separa mai da questi gioielli che hanno per lei valore apotropaico<sup>11</sup>: mentre è in cerca di sanguisughe, si tocca la collana per buon auspicio (89) e così fa durante l'incontro con Noemi che la vuole respingere (117-118). Questi coralli, sempre appesi al collo, appaiono

---

<sup>10</sup> Molte leggende fioriscono attorno a queste antiche filatrici occupate a tessere preziosi tessuti su telai d'oro; cfr. ad esempio la leggenda riportata da Turchi *La fata dal telaio* (Turchi, 2017:57-58), una donna bellissima che abita nella dolina di una gola di Gorruppu. Inoltre, per rendere omaggio alla tradizione tessile sarda, nel 2015 è stato realizzato il documentario *Janas: storie di donne, telai e tesori*.

<sup>11</sup> Sin dal Rinascimento il corallo era utilizzato contro il malocchio. Secondo la tradizione folklorica di molti paesi, esso tiene lontani gli spiriti maligni se appeso al collo o tenuto vicino alla porta di casa; sono famosi i piccoli corni portafortuna realizzati in corallo rosso.

ancora più “vistosi e lugubri sul suo corpo ischeletrito” (140), e anche quando è vicina a morire, giace vestita “con la collana e con gli orecchini, stecchita e immobile come un cadavere abbigliato per la sepoltura” (145). Pottoi, moribonda, “vede” Efix che arriva in paese e manda la serva Natolia a chiamarlo, benché quest’ultima sia convinta che il vecchio servo sia ancora al potere: il verbo “vede”, in corsivo nel testo, mette in luce la credenza popolare sulla preveggenza dei moribondi.

Altro personaggio interessante è Kallina, l’usuraia, anch’ella molto legata alle credenze magiche; è sempre descritta mentre fila, ma il giovedì, come del resto fanno Pottoi e altre donne, non fila “per timore della *Giobana*, la donna del giovedì che si mostra alle filatrici e può loro cagionare del male” (110). Inoltre, Kallina “credeva alle cose fantastiche, alla vita soprannaturale degli esseri notturni” (110) e racconta l’avventura capitatale quando era giovane e raccoglieva sterpi sotto le rovine del castello di Galte. Qui fu avvicinata da un antico barone che, come spirito, viveva ancora tra le rovine del maniero, e le chiese di andare a chiamare la “*maestra di parto*” perché sua moglie aveva le doglie; in cambio le diede alcune monete d’oro. Ella andò a chiamare la donna alla quale consegnò le monete, tranne una, e “dalla scollatura della camicia si vedeva la moneta d’oro infilata nel coreggiuolo diventato nero” (112): la moneta funge da autentico “oggetto mediatore” che mette in rapporto due mondi lontani e incommunicabili<sup>12</sup>. Dal piano irrealistico dei fantasmi degli antichi baroni la moneta è passata a quello reale di Kallina che lo tiene appeso al collo come prova di verità. Esso media “la nozione di due diverse dimensioni dell’esistenza” (Lugnani, 1983:185).

La visione reale e magica a un tempo di Deledda metamorfizza animali e vegetali e descrive il mondo in un’eco che gioca tra realtà e

---

<sup>12</sup> Non è la prima volta che Deledda racconta questo episodio. Lo aveva già fatto in *Il castello di Galtelli* (dalla raccolta *Leggende sarde*) dove protagonista è l’ultimo barone che veglia sui ruderi del castello e sui tesori ivi nascosti. Costui, durante la notte, cammina nei dintorni mentre all’interno vivono altri spiriti. Questo spirito benevolo, una notte, chiede a un pastore di passaggio della legna per scaldare la sua casa. Costui, generosamente, gliela regala; diventato stranamente ricco, tutti pensano che tale ricchezza derivi dal tesoro del barone. Sempre nello stesso racconto si narra che una donna del villaggio viene chiamata in aiuto e condotta al castello dove, dopo aver visto ogni genere di cose favolose e attraversato sale splendide, viene condotta in una camera dove una donna sta per partorire. Col suo aiuto la donna dà alla luce un bel bambino, ma il bimbo, così afferma la partoriente, non è di questo mondo.

surrealtà. Giacinto giunge alla festa della Madonna del Rimedio in sella alla sua bicicletta: la gente del luogo, facile a lasciarsi trasportare dalla fantasia di fronte a cose sconosciute, è così meravigliata che dapprima considera la bicicletta “una grande cavalletta le cui ali pareva mandassero giù e su i lunghi piedi del cavaliere” (Deledda, 2008:67), successivamente “un animale deforme, nero, con le gambe d’argento: scricchiola sulla sabbia” (98). Tutti i sensi vengono esaltati oltre che nel paesaggio anche nella festa che unisce i membri della comunità. Noemi ricorda così quella festa: “le par d’essere ancora fanciulla, arrampicata sul belvedere del prete, in una sera di maggio. Una grande luna di rame sorge dal mare, e tutto il mondo pare d’oro e di perla [...]; le ombre si muovono fantastiche sull’erba calpestata e sui muri della chiesa [...], il resto si perde nella penombra perlacea della notte lunare” (55). La natura diffonde i suoi colori e anche il tempo pare danzare lasciando sfumare il giorno nella notte e la notte nel giorno: la festa trascolora nel sogno e rimanda a una realtà fiabesca, a uno spazio mitico in cui coesiste presente e passato, natura e vita.

### **3. Il paesaggio di *Canne al vento***

Il motivo fiabesco si incanala entro un intreccio di ricordi infantili che gravitano sul paesaggio: “il mondo si allargava come la valle dopo l’uragano quando la nebbia sale su e scompare: il castello sul cielo azzurro, le rovine su cui l’erba tremava piena di perle, la pianura laggiù con le macchie rugginose dei giuncheti, tutto aveva una dolcezza di ricordi infantili” (150). Diversamente, ci sono momenti in cui il paesaggio è messo in rapporto con lo stato d’animo del personaggio e ne rispecchia il dolore: “l’ombra si addensava rapida; ogni nuvola passando sul vicino orizzonte lasciava un velo, il vento urlava dietro la chiesa, tutte le macchie tremavano protendendosi in là verso la valle, e pareva volessero fuggire, luminose d’un verde metallico, agitate da una convulsione di tristezza e di terrore” (166). Così la paura e il dolore di Efix accanto al mendicante moribondo si concretizzano nell’ululato del vento, nelle macchie che tremano e sembrano voler fuggire; a volte i paesaggi fanno emergere pensieri rimossi come il ricordo di Noemi che, immersa in un luogo, sente dentro di sé il rosso e il grigio del paesaggio: “la giornata era stata caldissima e il cielo d’un azzurro grigiastro pareva soffuso ancora dalla cenere d’un incendio di cui all’occidente si

smorzavano le ultime fiamme [...]; laggiù dietro la torre della chiesa in rovina i melograni di don Predu parevano chiazzati di sangue” (116).

Spesso il paesaggio viene umanizzato e, insieme ai temi cromatici, compaiono il senso del mistero in un contesto patetico-fantastico: “guardando i tralci carnosì che correvano avviluppandosi qua e là come serpi sotto le foglie, gli pareva che avessero, come del resto tutti i cespugli tremuli intorno, qualche cosa di vivo, di animale. E parlava loro come lo intendessero, raccomandando loro di non stroncarsi, di non seccarsi, di crescer bene e dar molto frutto come era loro dovere” (77). Il contatto primitivo e magico con la natura e le sue forze oscure si realizza nell'osservazione e nella descrizione del paesaggio che, con la sua presenza affascinante e misteriosa, partecipa alla vicenda umana. La luna, poi, ne accentua la suggestione: dapprima questo astro avverte l'uomo che la sua giornata di lavoro è finita e si sveglia il popolo misterioso della notte; in seguito, fa compagnia agli uomini come una sposa (72). Il suo arrivo è annunciato da Zuannantò che la rivela con un grido: “tutti si precipitarono a guardare. Era la luna nuova che rasentava il muro del cortile e pareva volesse scendere là dentro” (87). La luna risplende “rossa tra i vapori cinerei della sera” (91); talora invece il suo biancore è tale che persino i fantasmi non osano farsi vedere; “la luna azzurrognola” (113) splende sui ruderi della torre e infine la sua luce illumina un paesaggio misterioso, accompagnando Efix verso il suo incontro con la morte.

L'evidente inclinazione di Deledda a una interpretazione simbolica degli aspetti delle cose e a una trasfigurazione quasi allucinata di colori, figure e suoni si esplicita in maniera prepotente nella descrizione delle canne, che sospirano come spiriti, “sussurrano la preghiera della terra addormentata” (36), tremano rosee al tramonto, gemono “come anime in pena [...] e] frusciano con tale violenza che pareva combattessero una battaglia” (189). D'accordo con Chevalier, “il simbolo annuncia un piano di conoscenza diverso dall'evidenza razionale; è la cifra del mistero, è il solo mezzo per dire ciò che non può essere comunicato altrimenti, non è mai spiegato una volta per tutte, ma deve essere continuamente decifrato” (Chevalier & Gheerbrant, 1986:XI). Le canne fattesi simbolo vengono declinate in diversi modi: sono fragili ma resistenti, si piegano al vento ma poi tornano a raddrizzarsi, si urtano tra loro per avvertirsi di un pericolo e nello stesso tempo “sussurrano la preghiera della terra che s'addormenta” (Deledda, 2008:36). All'iniziale

visione fantastica delle canne antropomorfizzate – parlano, sussurrano – segue quella del parallelismo col destino umano. Verso la fine del romanzo, quando donna Ester si chiede il perché dell'accanimento del fato verso la loro famiglia, Efix risponde: “siamo proprio come le canne al vento [...] siamo canne e la sorte è il vento [...] e il vento, perché? Dio solo lo sa” (199). Lungo tutta la narrazione le canne saranno più volte richiamate perché il loro simbolo, precario ma resistente, costituisce il paragone più adatto alla vita umana; tuttavia “le canne al vento che parlano a Efix non sono fragili ma danno piuttosto una sensazione di virilità e di forza, e la loro voce non si dispiega in dolci sussurri, ma in figurazioni lente e maestose” (Sole, 1992:103).

#### **4. Un linguaggio fiabesco**

Il linguaggio tipico delle fiabe, fatto di epanalessi e ripetizioni, accompagna le vicende narrate: a Efix pareva “di andare, di andare [...] su] una strada che poteva condurre a un luogo di libertà” (Deledda, 2008:129); “andava andava [...] e il suo pensiero era sempre laggiù, fra le canne e gli ontani del poderetto [...] e gli pareva di camminare in sogno, portato via da una compagnia di fantasmi” (175-176). Efix è paragonabile agli eroi delle fiabe; il viaggio però non gli farà conquistare un anello fatato, ma gli permetterà di espiare una colpa: l'aver involontariamente ucciso don Zame, dopo aver aiutato donna Lia a fuggire. Lo contraddistingue dunque “un'ascetica disposizione d'animo” (Campo, 1987:32) e la sua partenza è segnata dal gesto rituale di scuotere la polvere dagli scarponi prima di intraprendere il cammino di purificazione col quale dovrà distaccare l'anima dal cuore, poiché “con un cuore legato non si entra nell'impossibile” (33) e a lui si chiede di “appartenere simultaneamente, sonnambulicamente a due mondi” (33).

[Efix] andava su piano piano a piccole tappe, buttandosi sull'orlo della strada quando era stanco [...] vedeva lo stradone giallognolo perdersi [...] su verso i monti del nuorese, giù verso il mare della baronia, e gli pareva di aver sempre vissuto così, sull'orlo di una strada metà percorsa metà da percorrere: laggiù in fondo aveva lasciato

il luogo del suo delitto, lassù verso i monti, era il luogo della penitenza. (Deledda, 2008:157)

Si noti l'opposizione semantica lungo l'asse topologico verticale basso-alto: dal luogo del peccato, in basso, al luogo dell'espiazione e della conquista di libertà, in alto. La pena dell'espiazione si rischiera in uno spazio mitico, in una *rêverie* in cui "le valli eran già coperte d'erba e le pervinche fiorivano sorridenti come occhi infantili. Reti d'acqua scintillavano tra il verde delle chine, e il fiume mormorava tra gli ontani" (Deledda, 2008:157). In questo modo l'uomo "si concede anima e corpo all'immagine cosmica che lo incanta [...] e permette di abitare un mondo, facendoci sentire al sicuro nel nostro universo immaginato" (Bachelard, 2008:179, 182).

L'aspetto fantastico si concretizza nei monti che incombono "con forme fantastiche di muraglie, di castelli, di tombe ciclopiche, di città argentee" (Deledda, 2008:176) e tutto pare trasformarsi in canto e voci: "un usignolo cantò [...] tutta la frescura della sera, tutta l'armonia delle lontananze serene, e il sorriso delle stelle ai fiori e il sorriso dei fiori alle stelle [...] e il riso e il pianto di tutto il mondo tremavano e vibravano nelle note dell'usignolo" (174). L'iconicità legata alla sfera visiva e uditiva dà origine a atmosfere rarefatte, a tratti sognanti, attraverso le quali, "catapultati nel mondo, costretti ad affrontare l'inumanità e la negatività finiamo per percepire la realtà come il nulla dell'umano. [...] Ma la *rêverie*, in virtù della sua essenza, non ci libera forse della funzione di realtà? Considerandola nella sua semplicità ci rendiamo conto della sua *funzione di irrealità* [...]" (Bachelard, 2008:20). Pur considerandola una fuga dal reale, essa comunque "esprime un riposo dell'essere, denota uno stato di benessere" (19).

Infatti Efix, accompagnato dalle note dell'usignolo, dopo un primo momento di serenità, si accorge 'dell'inumanità del mondo': i suoi compagni di sventura imbrogliono, litigano, sono invidiosi. Pensa che questo non sia un luogo vicino all'eternità, mentre lo è il suo poderetto e cammina a lungo per ritornarci. Usando i moduli del fantastico, Efix racconta ai suoi compaesani il suo viaggio come se fosse stato ai confini del mondo: "sono stato fino in Oriente, dove c'era il tempio e la casa di Re Salomone [...] questa casa era tutta d'oro [...] e i piatti e i vasi erano d'oro" (Deledda, 2008:191). Ma il suo vero mondo è il poderetto dove le canne tremano e bisbigliano e dialogano con lui che si confonde con

esse, “livido e tremante, proprio come una canna al vento” (203). La luna poi, con la sua luce, “illuminava tutto il paesaggio misterioso e, come al tocco di un dito magico, tutto spariva” (204).

La similitudine è una cornice indispensabile: il suo “potere di richiamo implica la possibilità di far apparire come quasi simili due impressioni [...] di cui una è presente mentre l'altra, da tempo forse, ha cessato di esistere. Senza l'immaginazione non vi sarebbe somiglianza fra le cose” (Foucault, 1994:85). Immaginazione e trasfigurazione colgono le sfumature delle emozioni: le montagne sembrano vulcani che gettano lava azzurrognola e colonne di fuoco, la realtà compare sotto una luce diversa, il passaggio della luna è una soglia sfuggente tra visibile e invisibile, tutto si presenta in un miscuglio dove l'ordine essenziale è stravolto e cede il passo a cose che solo vagamente assomigliano al vero. Questo parlare figurato trasforma cose e oggetti quotidiani in contenuti segreti; del resto, “la metafora è la strategia di discorso in forza della quale il linguaggio si spoglia della sua funzione di descrizione diretta per portarsi al livello mitico” (Ricoeur, 1981:325). Il torrente palpita e i suoi silenzi cedono il campo al “corteggio di spiriti erranti, dal batter dei panni delle panas al fiume, dal lieve svolazzare delle anime innocenti tramutate in foglie, in fiori [...]” (Deledda, 2008: 204). Questo passaggio è preceduto da una visione idilliaca e fantastica dove “il cielo si schiariva, tutto l'argento delle miniere del mondo s'ammucchiava a blocchi, a cataste sull'orizzonte; operai invisibili lo lavoravano, costruivano case, edifici, intere città e subito dopo le distruggevano e rovine e rovine biancheggiavano allora nel crepuscolo” (204). È un paesaggio intriso di luce e colori e questa fantasmagoria accompagna Efix che sente avvicinarsi la morte e nel silenzio, dopo che i fantasmi si sono ritirati, restano “le foglie delle canne che si muovevano sotto il ciglione, dritte, rigide come spade [...] Efix addio, Efix addio” (205). Alla voce delle canne si uniscono le voci del mondo, ma “le canne frusciano [...] e gli parlavano [...] era un mormorio misterioso che ripeteva il sussurro dei fantasmi della valle, la voce del fiume, il salmodiare dei pellegrini [...] egli ascoltava aggrappato al muricciolo” (210-211). Il muricciolo è la zona limite, simboleggia i confini del mondo terreno, come le canne sopra il ciglione insieme ai fichi d'india sono i confini del mondo abitato da Efix; in un'estrema tensione il protagonista si aggrappa per non cadere di là, ma poi si dice: “bisognava andare lontano, nelle altre terre” (215). Prima del definitivo

silenzio, la cucina gli appare “con sfondi misteriosi” e, dopo aver visto un universo mitico dove “tutto era d'oro, come nel mondo della verità” (215), similmente a quanto aveva fatto per tutta la sua vita, “egli andava, chiuse gli occhi e si tirò il panno sulla testa” (215-216) per estraniarsi da questo mondo e allontanarsi dalle visioni effimere di ogni giorno perché ormai il suo orizzonte è di là, nel mondo delle *panas* e degli spiriti.

Nel cromatismo diffuso e lieve abbondano similitudini, sinestesie, metafore che danno vita a un mondo immaginario: “nugoli di farfalle bianche e giallognole volavano di qua e di là, posandosi, confondendosi coi fiori dei piselli: le cavallette si staccavano e ricadevano come foglie sbattute dal vento, le api ronzavano lungo le muricce come dorate dal polline dei fiori su cui posavano. Una fila di papaveri s'accendeva tra il verde monotono del campo di fave” (73). La natura maliosa e complice instilla una struggente dolcezza che si avvicina all'estasi mistica. Anche nella lunga descrizione in apertura del secondo capitolo i temi cromatici sono racchiusi in un quadro fiabesco che, dopo un inizio simbolico-poetico in cui dominano i colori azzurro-roseo, sfuma nel grigio verdastro, malva e oro. Le similitudini arricchiscono l'aspetto sognante di questo quadro:

da una muraglia nera una finestra azzurra vuota come  
l'occhio stesso del passato guarda il panorama  
melanconico roseo di sole nascente, la pianura ondulata  
con le macchie grige delle sabbie e le macchie giallognole  
dei giuncheti, la vena verdastra del fiume, i paesetti  
bianchi col campanile in mezzo come il pistillo nel fiore, i  
monticoli sopra i paesetti e in fondo la nuvola color malva  
e oro delle montagne nuoresi. (Deledda, 2008:37)

La descrizione dell'alba del decimo capitolo dà l'impressione di una splendente immensità che si dilata sullo sfondo misterioso dell'orizzonte dove i monti, sorgendo dalla conca sottostante, sono simili a petali di un immenso fiore: “l'aurora pareva sorgere dalla valle come un fumo rosso inondando le cime fantastiche dell'orizzonte. Monti [...] sorgevano dalla conca luminosa come i petali di un immenso fiore aperto al mattino: e il cielo stesso pareva curvarsi pallido e commosso su tanta bellezza” (129). D'accordo con Spinazzola, “si apre

[...] il colloquio muto con la natura. Al realismo subentra [...] la lirizzazione del paesaggio, in un clima di incantamento stupefatto, con i profili minacciosi dei monti e le vallate serene” (Spinazzola, 1981:XX-XXI).

## 5. Conclusioni

Come si è visto, in tutto il romanzo l'atmosfera in cui sono immersi situazioni e personaggi è circondata da un alone misterioso che la fantasia e il ricordo trasfigurano nell'irrealtà e nell'allucinazione. Neria De Giovanni trova che nel romanzo vi sia “una perfetta simbiosi tra razionalità ed inconscio, o meglio le proiezioni di quest'ultimo hanno spessore di credibilità e di esistenza esattamente come il dato oggettuale concreto, secondo la mentalità magica ed arcaica di Efix” (De Giovanni, 1993:50). Ma ancor di più, sono le parole della stessa Deledda che suggellano il senso ultimo di questo romanzo:

ho vissuto coi venti, coi boschi, con le montagne, ho guardato per giorni, mesi ed anni il lento svolgersi delle nuvole sul cielo sardo, ho mille e mille volte appoggiato la testa ai tronchi degli alberi, alle pietre, alle rocce, per ascoltare la voce delle foglie, ciò che raccontava l'acqua corrente; ho visto l'alba, il tramonto, il sorgere della luna nell'immensa solitudine delle montagne; ho ascoltato i canti e le musiche tradizionali e le fiabe e i discorsi del popolo, e così si è formata la mia arte, come una canzone od un motivo che sgorga spontaneo dalle labbra di un poeta primitivo. (Cerina, 1996:20)

Il romanzo *Canne al vento*, in linea con quanto affermato da Farnetti, annulla la possibilità di tracce di perturbante freudiano: qui il fantastico è rappresentato in larga misura da sogno e rêverie e si oppone a un “conflitto angoscioso e angosciante” con il mondo (Farnetti, 2003:18). In questo studio è stata adottata una metodologia di indagine che angola il racconto dal punto di vista del fantastico in armonia con il progetto autoriale che lo ha prodotto; il fine è quello di individuare nuove nervature di significato nelle inserzioni legate al ‘modo’ in questione. Il livello fantastico del testo si costruisce attraverso l'omologazione di

una serie paradigmatica di simboli e credenze disseminati nel racconto. In particolare, la figura di Efix, depositario di credenze ataviche, è in grado di sinterizzare i termini della magia e delle superstizioni e rappresenta una sorta di imbuto in cui tutti i pezzi possono confluire.

### Bibliografia

- |                       |      |   |
|-----------------------|------|---|
| Bachelard, G.         | 2008 | <i>La poetica dello spazio</i> . Bari: Dedalo.  |
| Barberi Squarotti, G. | 1974 | 'La tecnica e la struttura del romanzo deleddiano'. In: <i>Convegno nazionale di studi deleddiani</i> , Nuoro, 30 settembre 1972:129-157. Cagliari: Editrice Sarda Fossataro. |
| Bertoni, C.           | 1999 | 'Canne al vento'. In: Bertoni, F. & Giglioli, D. (eds). <i>Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)</i> : 269-299. Bologna: Pendragon.                               |
| Biondi, M.            | 2018 | <i>Canne al vento</i> . Viareggio: Giovane Holden Edizioni.   |
| Buttarelli, A.        | 2010 | 'Perché si scrive: un segreto di Grazia Deledda'. In: Farnetti, M. (ed.). <i>Chi ha paura di Grazia Deledda</i> : 219-227. Roma: Edizioni Iacobelli.                          |
| Calcaterra, D.        | 2015 | 'Luigi Capuana critico della vita'. In: Capuana, L. <i>Lettere alla Assente. Note ed appunti</i> . Calcaterra, D. (ed.): 85-95. Cuneo: Nerosubianco.                          |
| Campo, C.             | 1987 | <i>Gli imperdonabili</i> . Milano: Adelphi.   |
| Capuana, L.           | 1880 | <i>Studi sulla letteratura contemporanea: Prima serie</i> . Milano: Brigola.  |

- Cecchi, E. 1950 [1941] Romanzi e novelle di Grazia Deledda, vol. I. Milano: Mondadori.
- Cerina, G. 1996 'Prefazione'. In: Deledda, G. *Novelle*, vol. I:7-20. Nuoro: Ilisso.
- . 2019 'Le "janas": dalla Sardegna alla Romania attraverso la via delle fate'. In: Deledda, G. *Un'amicizia nuorese. Lettere inedite a Pietro Ganga 1898-1905*: 116-131. Soveria Mannelli: Rubettino.
- De Giovanni, N. 1993 *Come leggere Canne al vento di Grazia Deledda*. Milano: Mursia.
- Deledda, G. 1964 *Opere scelte*, intr. De Michelis. E. Milano: Mondadori.
- . 1972 [1894] *Tradizioni popolari di Nuoro*, edizione anastatica da *La rivista delle tradizioni popolari italiane*, diretta da De Gubernatis. Cagliari: A. Edizioni 3T.
- . 1983 [1950] *Canne al vento*, intr. Spinazzola, V. Milano: Mondadori.
- . 1996 [1930] *Il dono di Natale*. In: *Novelle*, vol. 5, Nuoro: Ilisso.
- . 2001 [1937] *Cosima*, intr. Spinazzola, V. Milano: Mondadori.
- . 2008 [1913] *Canne al vento*, intr. Zago. N. Milano: Rizzoli.
- De Michelis E. 1964 'Introduzione'. In: Deledda, G. *Opere scelte*, V. I:11-39. Milano: Mondadori.

- Dolfi, A. 1979 *Grazia Deledda*. Milano: Mursia.
- . 1992 'Del romanzo e del romanzesco'. *Modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Farnetti, M. 2003 'Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante'. In: Chiti, E.; Farnetti, M. & Treder, U. (eds). *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne: 9-22*. Perugia: Morlacchi editore.
- . 2007 'Anxiety-free: Rereadings of the Freudian "Uncanny"'. In: Billiani, F. & Sulis, G. (eds). *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions: 46-56*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- . 2010 *Chi ha paura di Grazia Deledda*. Guidonia: Iacobelli.
- Foucault, M. 1994 *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.
- Gallo, C. 2018 'Grazia Deledda'. In: Alfano, G. & De Cristofaro, F. (eds). *Il romanzo in Italia., Il primo Novecento*, vol. 3:463-465. Roma: Carocci.
- Jung, C.G. 1989 *Opere*, vol. VIII. Torino: Boringhieri.
- Lanternari, V 1984 *Preistoria e folklore. Tradizioni etnografiche e religiose della Sardegna*, intr. Cherchi, P. Sassari: Asfodelo.

- Leopardi, G. 1983 [1898] *Zibaldone di pensieri*, vol. I. Milano: Mondadori.
- Lugnani, L. 1983 'Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore'. In: Ceserani, R.; Goggi, G. & Lugnani, L. (eds). *La narrazione fantastica*: 178-288. Pisa: Nistri Lischi.
- Mereu, M. 2018 'Cogas, janas e le altre: le creature mitiche e fantastiche nella letteratura e nel cinema sardi'. *Italianistica Debreceniensis*, XXIV:56- 76.
- Ricoeur, P. 1981 *La metafora viva*. Milano: Jaca Book.
- Sanna, S. 2010 'Grazia Deledda tra isola e mondo'. In: Farnetti, M. (ed.). *Chi ha paura di Grazia Deledda?*: 219-227. Roma: Edizioni Iacobelli.
- Sapegno, N. 1987 "Prefazione" a G. Deledda, *Romanzi e novelle*, vol. I:XI-XXIII. Milano: Mondadori.
- Sole, L. 1992 'La semiosi iconica in Grazia Deledda, l'immagine e il suono'. In: Collu, U. (ed.). *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, vol. 2:83-119. Consorzio per la pubblica lettura S. Nuoro: Satta.
- Spinazzola, V. 1981 "Prefazione" a G. Deledda, *Romanzi sardi*: XI-XLIII. Milano: Mondadori.
- Tanda, N. 1992 *Dal mito dell'isola all'isola del mito: Deledda e dintorni*. Roma: Bulzoni.
- Turchi, D. 2017 *Leggende e racconti popolari della Sardegna*. Roma: Newton Compton.

- Zangrandi, S.            2019a    “L’eterno brivido del mistero”. Il fantastico nella produzione novellistica di Grazia Deledda’, *Cuadernos de Filología Italiana*, 26:233-243.
- .                    2019b    ‘Uno “strano senso di ricordanze remote”. Dalla memoria individuale alla memoria collettiva in “Cosima” di Grazia Deledda’, *Esperienze letterarie*, 4:81-97.