

Stefania Lucamante

La festa del Cristo
e la pratica del perdono secondo Grazia Deledda

Il saggio esamina la novella *La festa del Cristo* di Grazia Deledda. La novella si presenta come una parabola evangelica tradotta nella cultura del paese dell'autrice. Deledda si interroga sulla natura e la distribuzione del perdono da parte della comunità come autorità collettiva che regola eticamente e moralmente un insieme di individui. La ricostruzione narrativa delle dinamiche che regolano una comunità in un tempo e spazio precisi, quello di una processione, diventa il luogo di interrogazione e sorveglianza dei sintomi di un malessere societario che Deledda non esita a svelare. Di fronte alla classica *trave* – la trasgressione al voto di castità del prete del paese – la popolazione resta impassibile mentre si rivolta per un puledro rubato da un ragazzo.

The essay examines the short story La festa del Cristo by Grazia Deledda. The story is presented as an evangelical parable translated into the culture of the author's country. Deledda questions the nature and distribution of forgiveness by the community as a collective authority that ethically and morally regulates a set of individuals. The narrative reconstruction of the dynamics that govern a community in a precise time and space, that of a procession, becomes the place for questioning and monitoring the symptoms of a social malaise that Deledda does not hesitate to reveal. Faced with the classic 'beam' - the violation of the village priest's vow of chastity - the population remains impassive as they revolt over a colt stolen by a boy.

1. *La novella e il romanzo: due modi di raccontare la realtà*

Nella sua introduzione al numero di *Moderna* dedicato al genere novellistico, lo studioso Sergio Zatti riconferma il paradosso per cui, pur osservando una «consolidata tradizione», tale tipo di racconto sembra essere «refrattario a una definizione in chiave di 'genere'». ¹ «Geneticamente legato all'oralità, ovvero alla forma di comunicazione più precaria e inafferrabile», ² il genere novellistico possiede una natura proteiforme e, come tutti i generi in prosa, si rivela assai ospitale nelle sue variabili. Il suo tratto precipuo, è ancora Sergio Zatti a scrivere, rimane essere quella della «esecuzione di un progetto testuale in uno spazio relativamente circoscritto». ³ Nella sua interessante e colta trattazione, Zatti esamina le novelle di vari autori moderni. Da quello di Giovanni Verga a quello di Luigi Pirandello i nomi sono molti e tutti rivelatori di una tradizione che permane nel tempo, sia pure con variazioni che

¹ S. Zatti, *La novella: un genere senza storia*, in *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, in «Moderna», XII, 2-2010, a cura di Idem e A. Stara, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, p.11.

² *Ibidem*.

³ Ivi, pp. 12-14.

toccano, ad esempio, l'eliminazione del finale ad effetto e altre strategie. Il critico ritiene che quattro siano le questioni fondamentali: l'economia narrativa; il trattamento del tempo; il rapporto fra frammento e totalità; la funzione dell'epilogo.⁴ Nonostante la ricchezza degli esempi proposti, il nome del premio Nobel Grazia Deledda non si guadagna alcuno spazio nelle pagine dedicate alla novellistica nel saggio di Zatti, persino nell'apparato delle note. Interessante e cospicua pare, allora, questa assenza/mancanza di menzione di un'autrice la cui produzione novellistica supera il numero di ben quattrocento testi. Eppure, le novelle deleddiane sono emblematiche (tra l'altro) della possibilità della forma breve di restringere «il campo della visuale con l'assunzione di una prospettiva obliqua che taglia i fatti di scorcio»⁵ come sostiene lo stesso Zatti. Ci pare importante allora partire dalla mancanza di riferimenti recenti alle novelle deleddiane per riportare un certo equilibrio nella trattazione contemporanea del genere. Inserito com'è temporalmente in quello che Riccardo Castellana non esita a definire «l'apogeo della novella italiana»,⁶ il corpus deleddiano rivela caratteristiche simili per certi versi alla definizione della novella offerta da Cesare Segre in termini di testo sprovvisto di contenuti storici e con personaggi umani, mentre ci consegna annotazioni di tipo moraleggiante che per il critico pertengono, invece, all'*exemplum*.⁷

Nell'introduzione alla raccolta *Racconti italiani del Novecento* pubblicati per i Meridiani Mondadori, Enzo Siciliano discute le origini del racconto breve d'età moderna partendo dalla nota affermazione di Giovanni Boccaccio: «[n]ovelle o favole o parabole o istorie che dir le vogliamo».⁸ Siciliano opera un discrimine rispetto ai quattro generi letterari con cui Boccaccio presenta le varie forme brevi di prosa. Il racconto breve come veicolo di storie diverse per cronotopo, come anche per le possibilità di sviluppo dei personaggi e della trama stessa della storia raccontata, non si profila nel Novecento come un genere così sovrapponibile e intercambiabile, come sembra affermare Boccaccio. La novella, lo dice la parola, voleva raccontare qualcosa di nuovo in tempi serrati, tanto almeno da non annoiare l'ascoltatore. Trapassata nella scrittura mantiene quel ritmo veloce da racconto breve che sta tornando di moda nelle pubblicazioni online.⁹

Come bene afferma Giorgio Bertone, il racconto costituisce d'altronde, e comunque, la «più tipica produzione storica della narrativa italiana».¹⁰ Le motivazioni sono

⁴ Ivi, pp. 18-19.

⁵ Ivi, p. 21.

⁶ R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci editore, 2019, p. 143.

⁷ C. Segre, *La novella e i generi letterari*, in E. Malato (a cura di), *La novella italiana, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, Roma, Salerno, 1989, t. I. p. 47.

⁸ Si veda di N. Marcelli, «Favole parabole istorie». *Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, in «Archivio Storico Italiano», CLVII, 581, 1999, pp. 593-604.

⁹ E. Siciliano, *Racconti di un secolo, storia di un Paese*, in Id. (a cura di), *Racconti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2001, pp. VI-XXXV.

¹⁰ G. Bertone, *Appunti sul romanzo e sul racconto italiani*, in «Nuova Corrente», 157, vol.1, 2016, pp. 151-53.

legate innanzi tutto alla tradizione letteraria italiana,¹¹ all'amore per la parola còlta, e alla poca dimestichezza con la forma, *relativamente* moderna, del romanzo, questo sebbene Cesare Segre parli proprio della contiguità dei due generi durante il Romanticismo.¹² Sono legate anche a quell'unione fra la forma breve e la possibilità che essa offre di porgere la materia scritta in modo comico. Per il critico José Ortega y Gasset le differenze fra i due generi sono ancora più pronunciate: il romanzo dev'essere l'opposto del racconto in quanto non sono gli avvenimenti, quanto i personaggi ad attrarci (poco di nuovo si può raccontare). Le due forme variano per funzione e per sostanza.¹³ Il romanzo guarda al trattamento dei personaggi come contemplazione etica e dispone di un repertorio di gesti normativi dinanzi ai grandi dilemmi dell'esistenza ereditato dal teatro classico francese, mentre secondo il critico né la novella né il racconto dispongono di tutto questo corredo. Il romanzo è quindi l'esemplificazione di un tipo di arte che cerca sempre la norma migliore per regolare il gesto e la parola di creature esenti dalle urgenze primarie della vita, che possono concentrare la loro esuberante energia sui conflitti puramente morali. Basta però la brevità a definire un genere? Probabilmente no. Come sostiene Federico Pellizzi:

Indubbiamente il principio retorico e gnoseologico della *brevitas* non è sufficiente di per sé a delimitare l'area del racconto breve. Anzi, è un principio aperto, interpretabile, che non preclude le più varie possibilità di realizzazione. In effetti il racconto, se è un genere, è un genere problematico e anomalo come il romanzo, anche se per motivi opposti. Laddove il romanzo fagocita, il racconto digiuna. E ciò determina anche in parte il loro rapporto, che può arrivare, complice un consimile disturbo di realtà e di relazione, alla distanza più assoluta o alla coincidenza più inaspettata dei due generi. Il racconto è un genere radicale, estremo, che può incarnare con la stessa naturalezza la purezza letteraria e la semplicità triviale, la significatività epifanica e il *nonsense*. Adotta con grande duttilità, a volte nello stesso autore, forme aperte e forme chiuse. Molto simile in ciò al romanzo, anche se diversissimo nei modi di attuazione e nelle strategie.¹⁴

Ci sono anche altre determinanti del genere, forse più strutturali e non soltanto legate alla norma e alla tradizione. Mi riferisco infatti al compito precipuo che si assume il narratore di un racconto. Far avanzare la narrazione di un fatto compiuto da un punto di vista temporale. Una narrazione iper-focalizzata che possa destare interesse ed entrare nel raggio di comprensione dei narratori o lettori, che dir si voglia.¹⁵ Il ruolo

¹¹ Si veda il saggio di Zatti *La novella: un genere senza storia*, cit., come anche quello di A. Stara «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della Short Story* nello stesso volume, pp. 25-46.

¹² C. Segre, *La novella e i generi letterari*, in E. Malato, (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno, 1989, t. I. p. 47.

¹³ J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, Milano, SugarCo, 1983, p. 40.

¹⁴ F. Pellizzi, *Forme del racconto*, in «Bollettino '900», I-II, 1-2, 2005, <http://www.boll900.it/2005-i/Pellizzi.html> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

¹⁵ «L'esperienza del mondo immaginario non potrà mai essere del tutto rescissa dalla conoscenza del mondo reale. Infatti, l'unico modo per comprendere la conformazione fisica dell'ambiente entro cui ha luogo il racconto, consiste nella necessità di comporre e adottare una serie di convenzioni semantiche tramite le quali far avvertire al lettore la presenza di referenzialità che, se pur prive di qualsiasi instanzamento oggettivo, siano in grado di delineare la cornice realistica del racconto finzionale.» G. Lo Feudo, *Lo spazio del narratore tra storia, racconto e mondi possibili*, in «Filosofi(e)Semiotiche», VI, 2, 2019, p.154.

del narratore è fondamentale nel racconto breve perché deve descrivere il quadro della situazione in modo tale da lasciare al lettore il potere di immaginare il contesto entro cui tale racconto è situato. Cito in proposito un'intervista di Silvana Tamiozzo Goldman a Gianni Celati. Nelle sue puntuali risposte riguardanti la pratica della forma breve, Celati accenna ad un'idea di Luigi Ghirri rispetto alla fotografia, e cioè che la «parte più importante d'una foto è quella che è rimasta sui margini, fuori dall'inquadratura, perché la parte inquadrata è solo un metro di misure per immaginare il resto».¹⁶ In termini filmici, quello che non si vede, l'*off-screen* può diventare ancora più interessante dell'*on-screen* – quello che si vede – in quanto ci costringe a pensare al mondo in cui si muovono i personaggi del racconto. Celati costruisce un parallelo fra l'effetto creato dall'*on-screen* e *off-screen* alle possibilità tecniche fornite dalle narrazioni in prosa breve:

E quando un racconto ti fa immaginare qualcosa, cioè dà anche soltanto un barbaglio di visione, vuol dire che ti rimanda a un fondo di voci, a catene di richiami ad altri racconti, e racconti di racconti per cui la testa comincia a vagare dietro quei richiami, che si dispiegano dappertutto in un'esteriorità incalcolabile. Ma in questa esplorazione dell'esteriorità, il racconto scritto rimane solo come metro di misura, niente di più. E più importante di lui è lo sfondo in cui si proietta: un paesaggio dove piazzare le intuizioni e le voci o i richiami a cui si va dietro.¹⁷

Ma il paesaggio va popolato di oggetti, di persone, di animali per poter essere considerato davvero paesaggio e non soltanto natura. Ecco che l'artista s'impegna nel collezionismo di elementi: «I love people. I love everybody. I love them, I think, as a stamp collector loves his collection».¹⁸ Queste le battute d'inizio dell'*appuntamento 7* contenuto nel diario della poetessa americana Sylvia Plath. La parola 'amore', ripetuta tre volte, costruisce la geometria delle emozioni mediante le quali Plath organizza le prospettive del paesaggio che lei vedeva, ma, soprattutto, sentiva. Teneva il conto delle innumerevoli varietà di elementi e di persone che arricchivano i testi delle sue poesie come dei suoi romanzi. Trasfigurava nelle sue immagini verbali gli elementi del suo catalogo personale di esseri umani, oggetti e animali che amava riprendere. *Mutatis mutandis*, una scrittrice spesso considerata quale pragmatica e tenace artigiana del testo, Grazia Deledda, opera lo stesso tipo di *stamp collection*. L'amore e la curiosità per la vita uniscono autrici dalla personalità e posizione geopolitica così diversa; la *raccolta di francobolli* di Deledda produrrà personaggi destinati a far conoscere al mondo la società sarda prima, e italiana in seguito, mediante un uso accorto del racconto rusticale. Per Deledda era fondamentale rileggere la costruzione sociale della propria collettività da lontano, sia nel tempo sia rispetto allo spazio intercettato da Nuoro e i suoi dintorni. I limiti della critica che ha affrontato l'opera della scrittrice hanno per tanto tempo contribuito a una

¹⁶ S. Tamiozzo Goldman, *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petrigiani, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in F. Bruni (a cura di), *Leggiadre donne ... Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 341.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ S. Plath, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, New York, Knopf Doubleday Publishing, 2007, p. 9.

comprensione inadeguata del suo quieto lavoro di problematizzazione di rituali, di usi e tradizioni che lei stessa aveva attentamente studiato. Troppo spesso liquidata come scrittrice verista *tout court*, forse anche per via di un sistematico uso dell'*ordo naturalis* di stampo verista che contrasta la fabula modernista frammentata da analessi,¹⁹ Deledda presenta, rovesciandoli *quietamente*, molti dei tratti costitutivi della propria comunità, cercando di mostrare come alcune pratiche e rituali fossero dettati da ipocrisia e ignoranza. Come scrive Elisabetta Menetti, «[l]eggere un racconto è un atto semplice e ingenuo»²⁰ ma a chi legge i suoi lavori Deledda richiede, invece, una percezione della realtà narrativa che sappia cogliere alcuni aspetti incongrui della sua stessa cultura d'origine. Oggigiorno si è avvezzi a metadiscorsi rispetto a come leggere un'opera: siamo quasi stupiti quando un narratore narra *soltanto* una storia, mostrando una certa reticenza nello spiegare la propria tecnica. Ormai lo scrittore, non di rado anche un professore²¹, è padrone di un campo di saperi che lo rende ricco di strategie che ci propone per come leggere il suo testo, come per le modalità interpretative e l'approccio alle sue parole, dichiarando poi la nostra assoluta libertà di credere o meno a quello che leggiamo. Non è *fiction* ma neppure auto. A ben pensarci, nei racconti e nelle novelle che fanno parte di antologie ormai famose quali *Gioventù cannibale. La prima antologia dell'orrore estremo*,²² oppure *La qualità dell'aria*,²³ eravamo ancora vicini a un modo narrativo breve 'classico' nel suo genere. Non faceva della metaletteratura, invece, Grazia Deledda. Nella sua indiscutibile evoluzione stilistica e maturazione psicologica che si avverte in un *pattern* di riscrittura di interi passi romanzeschi, non possiamo d'altronde parlare di uno sviluppo lineare delle sue tecniche narrative. Poche sono le spiegazioni che l'autrice ci ha lasciato del proprio lavoro da un punto di vista formale, mentre si dilungava spesso nel parlare dei temi che le stavano a cuore di cui emblematico ci pare il discorso per il premio Nobel. Nella propria consapevolezza di non possedere gli strumenti per un metadiscorso sulla sua scrittura, estranea al mondo accademico, Deledda non spiega al lettore *come* leggere le sue pagine sulla società sarda e sulle modalità con cui la letteratura attua la «distribuzione del sensibile».²⁴ Il suo metodo narrativo consiste nel comprendere la propria voce all'interno di un'altra voce, quella di un narratore esterno o di cornice (*frame narrator*) per creare una distanza fra il ricordo del proprio mondo nuorese e l'atto della scrittura a distanza, da Roma.

¹⁹ Distinzione ribadita anche recentemente da Castellana in *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, cit., p. 209.

²⁰ E. Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015, p. 17.

²¹ Nel contemporaneo faccio l'esempio di Michele Mari, di Antonio Scurati e di Walter Siti.

²² *Gioventù cannibale. La prima antologia dell'orrore estremo*, a cura di D. Brolli, Torino, Stile libero Einaudi, 1996.

²³ *La qualità dell'aria: storie del nostro tempo*, a cura di C. Raimo e N. Lagioia, Roma, minimum fax, 2004.

²⁴ Per distribuzione del sensibile Jacques Rancière intende il potere conoscitivo della letteratura che regola quei «contesti di adeguatezza tra il significato delle parole e la visibilità delle cose», *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio, p. 24.

Deledda era consapevole della propria e spesso citata urgenza di scrivere. Appunto per questo frequentò sia questo genere letterario sia il romanzo, pochissimo il teatro. Rimangono due fatti certi che hanno in qualche modo rallentato il processo di comprensione del ‘metodo Deledda’: l’incessante sperimentalismo dell’autrice che marca il passaggio dei suoi romanzi dall’esempio del naturalismo ottocentesco a quello novecentesco, come anche la mancanza di un interesse reale da parte dei critici che non si posero il dubbio di esaminare quella che io ho altrove definito «una quieta rivoluzione»²⁵ e cioè il sommo ma rigoroso esame di una struttura sociale in testi narrativi in cui il *pattern* linguistico sardo si fondeva con un italiano appreso quasi come una seconda lingua per afferrare e far capire il senso di una cultura, quella sarda, ancora ignota a molti nel paese da poco unificato. Ecco una fra le vere urgenze della scrittrice nuorese.²⁶ La mancanza di un vero interesse da parte dei critici faceva loro giocare sempre la stessa carta: il riferimento al verismo che si risolveva poi in quella difficoltà di collocazione extra-canonica per cui Marcello Fois avvicina il caso Deledda a quelli degli *ex-centrici* Dino Buzzati e Italo Svevo. Una difficoltà questa accentuata secondo lo scrittore anche dal «problema di essere donna».²⁷

A mio avviso, il paesaggio umano e naturale delineato nelle novelle enuclea il senso politico della scrittrice, un senso che nulla ha a che vedere con il fare politica. Il gesto politico è intuito nei suoi testi, mai sillabato con chiarezza. È importante, allora, notare quanto sia efficace quel gesto politico deleddiano di presentare – rovesciandoli – ai suoi lettori e alle sue lettrici riti e rituali come anche situazioni endemiche alla società nuorese. Rivoltare narrativamente il «calzino sociale nuorese» – rivelare, cioè, i paradossi di una civiltà granitica nelle proprie certezze – significava mostrare ai suoi lettori le vulnerabilità morali dei suoi compaesani. Un punto di vista, quello di Deledda, che le procurava il cannocchiale della lontananza da Nuoro. A differenza del fatalismo che la lente attivava nello sguardo ormai stanco del mondo del Principe Fabrizio del *Gattopardo* lampedusiano, la narratrice onnisciente deleddiana immagina nei suoi testi un energico rifiuto delle stesse leggi e degli stessi rituali da lei descritti. Mostrandocene il lato più moralmente osceno, Deledda rivoltò il *calzino* del verismo regionalistico e denuncia il ridicolo di certi riti quando sono accompagnati dall’ipocrisia.

Fra gli scritti dotati «di una forza narrativa assai più intensa [delle novelle pubblicate regolarmente sul «Corriere» e altri giornali], di una problematicità più densa e consistente, in cui è presente quella dimensione che noi attribuiamo ai testi di più profondo valore artistico, testi che possiedono una profondità simbolica e una dimensione stratificata di senso» lo studioso Giovanni Pirodda inserisce *La festa del*

²⁵ S. Lucamante, *A quiet revolution: illness as resilience in Grazia Deledda’s La chiesa della solitudine*, in *Modern Language Review* 115 (2020), pp. 83-106.

²⁶ Laura Fortini parla di «scarsa visibilità» dell’autrice nel panorama letterario italiano (L. Fortini, *Le eredità deleddiane e Michela Murgia*, in L. Fortini – P. Pittalis (a cura di), *Isolitudine*, Pavona (RM), Iacobelli, 2011, p. 119.

²⁷ M. Fois, *Prefazione*, in G. Deledda, *Tutte le novelle. 1890-1915*, Nuoro, Il Maestrale, 2019, vol. 1, p. IX.

Cristo,²⁸ una novella che fa parte della raccolta *Chiaroscuro* del 1912, apparsa per la prima volta in «La lettura» del «Corriere». Questa raccolta conferma come Deledda «scriv[a] per trasformare i criteri della giustizia, per spostare il senso dell'onore su ciò che ha grandezza, per mettere in luce l'ambivalenza e la violenza delle passioni, per rilevare la miseria di un mondo senza pietas, per denunciare il potere e incoraggiare alla misericordia».²⁹

Non credo sia un caso che fra tutti i testi brevi di Deledda, la selezione di Enzo Siciliano cada sulla novella *La festa del Cristo* per la *Raccolta delle novelle del Novecento* per i *Meridiani*. Come scrive Duilio Caocci, la novella è stata eletta «quale racconto esemplare, capace di rendere l'idea di un'elaborazione stilistica raffinata in quasi cinquant'anni di scrittura "lunga" e "breve"».³⁰

Oltre che per la sua indubbia bellezza e vigore, per quella «forza narrativa» notata da Pirodda, la mia scelta è di esaminare il *case study* della *Festa del Cristo* perché è emblematica del tentativo deleddiano di sintesi fra le varie tematiche a lei care, lo spazio geo-temporale, e la forma della novella per tentare un affondo sull'ipocrisia della sua stessa comunità. Mi trovo in pieno accordo con Monica Farnetti quando pone l'enfasi sul desiderio dell'autrice di «trasformare i criteri della giustizia»,³¹ nella sua ferma volontà di esercitare (perlomeno nella finzione delle sue novelle) una morale diversa da quella che prevaleva nel suo paese natio. All'interno della raccolta *Chiaroscuro*, Deledda disegna narrazioni che problematizzano la realtà locale, quali quelle definite dalla novella *Le tredici uova* in cui si impiega l'esercizio della morale secondo il classico script del *Decamerone*, a sua volta sapientemente inserito nel contesto della società pastorale sarda. Grida d'aiuto che non vengono ascoltate nella notte in *Un grido nella notte*, peccati confessati a preti che ronfano in *La porta aperta*, e altri momenti simili compongono il ritratto di una cultura in cui temi legati al fantastico come fatti legati all'etnografia locale s'intrecciano nell'urgenza di scrivere deleddiana. L'urgenza, ribadisco, era dettata certo da un ethos rigoroso, ma ormai anche dalla mutata prospettiva con cui le verità morali venivano acquisite grazie alla lontananza dell'autrice dall'isola.

La distanza fisica e psicologica da Nuoro consentiva a Deledda di porre la *communitas* di provenienza in una prospettiva altra, come ho già avuto occasione di scrivere.³² I valori etici e religiosi vengono scandagliati e ridimensionati per il significato che rivestivano agli occhi dell'artista, e solo ai suoi. La fragilità della carne viene posta in evidenza e non condannata ma riconosciuta per la sua urgenza.

²⁸ G. Pirodda, *Temi e forme delle novelle deleddiane*, in *Dalla Quercia del monte al Cedro del libano. Le novelle di Grazia Deledda*, Nuoro, Isre, 2007, pp. 19-29.

²⁹ M. Farnetti, *La scrittura paziente di Grazia Deledda*, in Eadem (a cura di), *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione ricezione comparazione*, Pavona (RM), Iacobelli, 2010, p. 11.

³⁰ D. Caocci, *Prospettive e ripensamenti nelle prime opere di Grazia Deledda (1888-1891)*, in M. Curcio (a cura di), *La fortuna del racconto in Europa*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 75.

³¹ G. Pirodda, *Temi e forme*, cit., p. 26.

³² M. Farnetti, *La scrittura paziente di Grazia Deledda*, cit., p. 11.

³² F. Pellizzi, *Forme del racconto*, cit.

Se nei romanzi i grumi tematici si sciolgono e lasciano più spazio alla meditazione e alla costruzione dei personaggi, nelle novelle si affronta un problema alla volta. «Se il romanzo fagocita, il racconto digiuna», ricordo le parole di Federico Pellizzi.³³ Pochi tratti, poche pagine, infatti, sono sufficienti a farci comprendere il monito deleddiano rispetto al perdono.

La parabola si spiega mediante la rielaborazione del passo evangelico e si trasfigura in spiegazione di un elemento morale societario che l'autrice sembra criticare. *La festa del Cristo* termina con la parafrasi di un passo del Vangelo di Luca che ci parla del bisogno del perdono e della generosità necessari affinché una comunità possa interagire serenamente: una parabola evangelica tradotta nella cultura del paese natio. Leggere il passo del Vangelo di Luca come una disamina dei costumi regionali sardi è legittimo se si considerano gli intenti deleddiani anche a partire da quanto afferma Duilio Caocci:

un ambizioso progetto covava nella mente di Grazia Deledda già nel [1890], quando, in una lettera a Maggiorino Ferraris, dichiarava candidamente di avere «lo scopo radioso» di «creare» da sola «una letteratura completamente ed esclusivamente sarda».³⁴

Di fronte alla classica trave – la trasgressione al voto di castità del vecchio prete del paese, Filia – la popolazione resta impassibile mentre lo stesso prete è pronto a maledire il proprio figliolo trasformando un santo pellegrinaggio in una personale Via Crucis. Ma il rovesciamento del senso stesso del pellegrinaggio è opera dell'autrice. Il punto di vista della narratrice condanna l'ipocrisia mostrandone il paradosso. Per Deledda il problema del peccato unito al dilemma etico della penitenza come del perdono compone uno fra gli schemi narrativi prediletti nelle sue novelle come anche nei suoi romanzi. Su tale schema si fonda, afferma ancora lo studioso Pirodda, «la concezione morale della Deledda: la consapevolezza di un destino, un ordinamento misterioso, che comporta per tutti gli uomini la necessità della colpa e della conseguente espiazione».³⁵ *La festa del Cristo*³⁶ affronta il problema del peccato e propone una morale pragmatica e dura come la roccia.

2. Il bianco, il nero e il rosso come colori dell'antichità: il Vangelo secondo San Luca e secondo Grazia Deledda

Ripensando alla messa in scena critica di alcuni fra i miti etici della società sarda attuata da Deledda, osservo qui un'originale operazione volta a denunciare l'ambiguità morale della sua gente. Citando Gianni Celati, il testo diventa un

³⁴ D. Caocci, *Prospettive e ripensamenti nelle prime opere di Grazia Deledda (1888-1891)*, in G. Pirodda (a cura di), *Dalla quercia del monte al cedro del libano*, cit., p. 125.

³⁵ G. Pirodda, *Temi e forme*, cit., p. 26.

³⁶ G. Deledda, *La festa del Cristo*, in *Tutte le novelle*, cit., pp. 709-18. Riferimenti alla novella in parentesi nel testo.

contenitore, «un paesaggio dove piazzare le intuizioni e le voci o i richiami a cui si va dietro».³⁷ La letteratura esercita mediante la voce autoriale quel *principio amministrativo dei pensieri degli altri*, quello cioè che le consente di analizzare le emozioni come il razocinio che regola la morale della *communitas* di cui l'autore fa parte. Il tema del perdono della collettività come certificato dall'autorità che regola eticamente e moralmente un insieme di individui diventa il tema della novella/parabola in questione. Quella della narratrice deleddiana appare non tanto una forma estrema di moralità, quanto, piuttosto, una lettura critica che denota un punto di vista profondamente diverso da quello espresso a gesti o con parole dai membri del paesaggio sociale sardo. Nasce, cioè, da qualcuno che non ha contribuito a formare queste linee di morale e decide di problematizzarle nell'unico spazio spesso concesso alla voce delle scrittrici e giornaliste in quel tempo, e cioè all'interno della finzione o sulle pagine dei giornali.

Prima di tutto assistiamo al rovesciamento semantico del concetto stesso di pellegrinaggio. La storia ha luogo durante un pellegrinaggio alla Chiesa del Crocefisso di Galtellí, il paese del pascaliano *Canne al vento*, il grande romanzo ambientato a Galti/Galtellí uscito prima a puntate sull'«Illustrazione italiana» dal 12 gennaio al 27 aprile 1913 e poi pubblicato in volume presso Treves. Immaginiamo allora la preparazione della «cavalcata dei pellegrini» e di «*festaresos*» preceduti dal parroco Filia. Tutti vestiti a festa, con drappi colorati, gli uomini «vestiti di velluto oliva e di pelle gialla» e «le donne con le bende gialle tirate sugli occhi» (p. 709). Ma il pellegrinaggio, termine per cui il Devoto-Oli ci restituisce la definizione di «[p]ratica devota consistente nel recarsi collettivamente o individualmente a un luogo sacro per compirvi speciali atti di religione, specialmente a scopo votivo e penitenziale»³⁸ rivela essere il contrario di quanto ci si aspetterebbe. Come sostiene Andrea Cannas è nel momento in cui si spezza l'ordinato fluire della processione che si genera la narrazione vera e propria:

L'attenzione del lettore viene infatti dirottata sul ritardatario, che avanza dalla coda del corteo e cerca di conquistarne la testa, dunque da subito antagonista di prete Filia: un giovane con la barba rossiccia in groppa a un puledro rosso e indiolato. [...] [L]'apparizione solitaria del nuovo protagonista/antagonista determina in modo repentino una serie di conseguenze.³⁹

Il peccatore – il vecchio prete – non si pente per nulla della passata vulnerabilità carnale ed anzi maledice il frutto di tale debolezza, il figlio illegittimo Istevene il quale, nato dall'unione del prete con la sua perpetua, ruba un puledro e compirà a sua volta altro male causando la morte di un bimbo durante il pellegrinaggio. Non sarà il Crocefisso miracoloso della Chiesa di Galtellí a produrre il miracolo di condurre il vecchio prete alla ragione. Sarà Compare Zua, il suo vecchio amico, che gli ricorderà

³⁷ S. Tamiozzo Goldman, *Scrittori contemporanei*, cit., pp. 321-22.

³⁸ G. Devoto - G.C. Oli. *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Milano, Readers Digest, 1977, vol. 2, p.438.

³⁹ A. Cannas, *La festa è in lutto. Un pellegrinaggio deleddiano d'espiazione*, in G. Pirodda (a cura di), *Dalla quercia del monte al cedro del libano*, cit., pp. 140-141.

alla fine della novella del suo peccato e da dove ha avuto inizio tutto quello che ha commesso Istevene. Utilizzando una politica pronominale da cui emerge una incerta polifonia (il vecchio prete parla e maledice, il giovane Istevene parla e rivela la propria insicurezza, Compare Zua rivela la voce dell'autrice nel giudizio morale del vecchio prete) Deledda stende le proprie leggi etiche. Se il nostro pensare va al Vangelo di Luca, ci va perché tali sono i nostri punti di riferimento culturali. Ma Deledda tratta di giustizia e di morale e guarda al vecchio Filia per quello che è: un uomo che ha peccato e maledice il frutto del suo peccato senza pentimento alcuno. Il simbolismo cromatico – il sentimento del colore su cui gioca l'intera novella – assume un ruolo preponderante nell'economia narrativa della novella. Come scrive Duilio Caocci,

i colori della processione sono i colori di *Apocalisse* 6,8, cioè del segmento notissimo in cui l'Agnello scioglie i sigilli del libro su cui sta scritto tutto il futuro dell'umanità e Giovanni assiste all'epifania enigmatica dei quattro cavalli: il cavallo bianco con il cavaliere armato di arco, incoronato, vittorioso e vincente; il cavallo rosso fuoco e il cavaliere con la spada, al quale 'fu dato il potere di togliere la pace dalla terra perché si sgozzassero a vicenda; il cavallo nero con il cavaliere che porta in mano la bilancia e stabilisce il prezzo del grano, dell'orzo, dell'olio e del vino; infine il cavallo 'verdastro', cavalcato dalla Morte e proveniente dall'Inferno.

In un crescendo di eventi che culmineranno nella morte accidentale di un bimbo colpito al capo dagli zoccoli del puledro rosso, s'innestano molti altri motivi neo e veterotestamentari.⁴⁰

Anche nel Medioevo esistevano due sistemi cromatici consolidati e divisi in un asse bianco-nero derivato dalle immagini bibliche e una triade bianco-rosso-nero che rimanda a tradizioni ancora più antiche⁴¹ e nella cui organizzazione ternaria scrive Rita Fresu:

si sono strutturati tutti i sistemi simbolici [... con] i primi due [che] codificano simbolicamente la dualità del sistema visuale (oscurità / notte e luce / giorno) in una opposizione che rappresenta una sorta di universale antropologico e linguistico». ⁴²

I cromonimi si rivelano chiave di lettura essenziale: se il colore per la celebrazione della festa del Cristo Re, giorno che segna la chiusura dell'anno liturgico, è il bianco, segno della fede, della speranza e della resurrezione, i due colori che dominano nel quadro simbolistico della novella sono il rosso e il nero. La gerarchia spirituale percepita dall'autrice (contro quella comunitaria) si articola mediante una scala cromatica che caratterizza l'intero testo. Il cromonimo, quindi, assume un valore simbolico che indica la lettura e la comprensione stessa della versione deleddiana del

⁴⁰ D. Caocci, *Le storie antiche e la ricezione del nuovo*, cit., pp. 75-76.

⁴¹ Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Milano, Rizzoli, 2007.

⁴² R. Fresu, *Neologismi a colori: per una semantica dei cromonimi nella lingua italiana*, in [[https://www.treccani.it/enciclopedia/termini-di-colore_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/termini-di-colore_(Enciclopedia-dell'Italiano)/), ultimo accesso 29 dicembre 2021]. Si vedano anche i classici studi sulla cromonomia di W. Goethe, *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 2017; M. Pastoreau, *Rosso. Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2016; J.-P. Roux, *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988; B. Russell, *La grande avventura del fuoco* Paris, Edisud, 2006; G. Tobelem, *Histoire du sang*, Paris, Perrin, 2013.

passo dell'*Apocalisse* in un trasferimento degli attributi cromatici ai personaggi. Come scrive Caocci, «[l]’argomento positivista della predestinazione su base genetica, e la convinzione che il male e la colpa possano incidersi nella memoria cromosomica e trasmettersi da una generazione all’altra, stanno al fondo della relazione fra prete Filia e Istevene».⁴³

Il nero domina la descrizione del vecchio parroco, Filia: «[i]l vecchio prete *nero*, così *nero* e scarno che una volta uno scultore di passaggio l’aveva pregato di posare per il Cristo deposto, montava un cavallo *nero* con una stella bianca in fronte» (p. 709). Il nero è simbolo che designa l’attesa e la penitenza (Avvento e Quaresima) oltre al suo utilizzo per il culto dei morti e del Venerdì Santo. Il rosso è il colore che Deledda lega al personaggio di Istevene, il ragazzo che profanerà il pellegrinaggio sacro alla Chiesa di Galtelli capovolgendo il senso del percorso di pace e speranza che caratterizza un pellegrinaggio:

Ma un ritardatario richiamò l’attenzione dei curiosi. Arrivò di galoppo su un bel puledro *rosso*: veniva dai campi rocciosi al di là del paese. In un attimo, senza rispondere alle domande e ai gridi della gente che si tira in là per non essere calpestata dal puledro quasi indomito, anche lui fa parte della cavalcata e ne sembra il capo, tanto è alto e forte, con la barba rossa come la criniera del suo cavallo. (*ibidem*; corsivo nostro)

Tanto è nero il vecchio prete il cui nome indica paradossalmente l’amore, Filia, tanto è rosso questo ragazzo che appare dal nulla instillando uno strano presentimento nell’animo del prete. Il rosso si riconduce come da tradizione alla vita come alla morte nella sua accezione positiva che lo avvicina alla purificazione del fuoco e del sangue di Cristo.

Ad un certo punto, ecco l’elemento di disturbo della pacifica scena del pellegrinaggio: l’arrivo di un «ritardatario». A cavallo di un puledro rosso, «quasi indomito», il ragazzo è così vigoroso nell’aspetto da sembrare lui «il capo, tanto è alto e forte»: Istevene Sole.

Di dominio pubblico ma mai apertamente ammesso («Compare Filia, c’è anche Istevene, il figlio di serva vostra», *ibidem*) Deledda farà riconoscere dalla giovane pallida che Istevene guarda con desiderio gli stessi occhi del prete nel ragazzo. Dettaglio fondamentale per la comprensione del rovesciamento del determinismo cromatico e legato, invece, all’incolpevolezza del giovane. Istevene costituisce la reificazione continua e vivente della trasgressione alla regola di castità del vecchio parroco – i rapporti con la sua perpetua da cui era nato. Il vecchio parroco riflette in un indiretto libero sul modo in cui il ragazzo si è procurato i soldi per il puledro: «[s]arà tornato adesso dall’ovile. Ha un puledro rosso bello come l’oro» *ibidem*). E aggiunge: «[l]’avrà comprato col denaro degli agnelli» *ibidem*). Torvo e contrariato dalla presenza del figlio illegittimo, il parroco continua il suo tragitto verso la chiesa del Crocifisso. Durante il pellegrinaggio vari sono gli incidenti che occorrono e il parroco invoca il Cristo in un *refrain* destinato a ripetersi almeno tre volte: «Cristo,

⁴³ D. Caocci, *Le storie antiche e la ricezione del nuovo*, cit., p. 77.

Dio, aiuta i peccatori». Istevene, sempre descritto con elementi aggettivali legati al colore rosso, sembra cadere prima «per la china dirupata sotto il sentiero». In una tappa a Orotelli, si raccontano “storie di avari” per intrattenersi dopo la cena: «[I]’avarizia è brutta come lo sono i peccati mortali. Che il Cristo verso cui andiamo ci liberi da essi» (p. 711). Il prete ascolta i pellegrini parlare mentre si ode il rumore dei tuoni e lo scalpitio del puledro del figlio «che pareva spezzasse le pietre» continuando a pregare «Cristo, Dio, aiuta i peccatori» (*ibidem*). Il tarlo che rode il legno della scultura di san Costantino nella camera da letto della vedova di Orotelli si insinua nell’animo del vecchio parroco «nudo scarno come Cristo deposto» (*ibidem*): «[u]n tarlo lo rodeva, peggio di quello del vecchio santo giallognolo nella penombra» (*ibidem*). Il legante lessicale “tarlo” ci consegna con efficacia lo stato d’animo del vecchio peccatore in quel momento. Un brutto sogno interrompe il sonno travagliato del parroco che scende le scale «con la sottana infilata al rovescio» (*ibidem*). I due figli della sua comare di Orotelli si stavano accoltellando. Nulla intorno a lui lascia pensare a un’esistenza serena sotto la protezione del Cristo. Ancora un’implorazione rivolta proprio a lui, al Cristo per cui la devota comunità intera sta camminando. A quel punto il pellegrinaggio, da lieto e solenne che avrebbe dovuto essere, si trasforma in un «mortorio» (*ibidem*), mentre tutti gli ospiti vanno via con «un peso sul cuore» (*ibidem*). Ancora un altro incidente per via di una bella ragazza che tanto piaceva a Istevene ed ecco che il prete maledice il proprio figlio: «tu, rimani indietro. Va in ora mala!» (p. 713). Ancora una volta «Tu, sta indietro. Va in ora mala!» (*ibidem*).

Alla morte del nipote di Efiseddu Portolu, la reazione del prete Filia è terrificante:

quando Istevene impacciato si curvò e gli mise una mano sull’omero, balzò come toccato dal fuoco e parve diventar lungo, terribile e grandioso come il Cristo di là sopra l’altare. Mise le mani sul petto di Istevene e lo spinse indietro fissandolo con gli occhi minacciosi.

Va! Confessa! – gridava. – In mezzo alla chiesa, davanti a Cristo! (p. 717)

Ma alla confessione di Istevene del furto del cavallo, proprio Compare Zua emette con saggezza la sentenza che il Compare Filia merita:

- E tacete, - gli disse curvo, guardandolo negli occhi. – Siamo tutti peccatori! Cose del mondo! E chi ha peccato con la serva, e chi ha preso il cavallo all’avaro, e chi questo e chi quello! E io? Ne ho una bisaccia, di peccati! E voi? E per questo c’è bisogno di venire a far scandali in una festa? In luogo straniero! Be’, zitto e fermo se no vi lego! (*ibidem*)

Questa è la morale indicata dalla narratrice deleddiana che rimanda, non tanto all’*Apocalisse* in questo caso, quanto, piuttosto, alla morale espressa dal narratore del Vangelo secondo Luca:

Come puoi dire al tuo fratello: “Permetti che tolga la pagliuzza che è nel tuo occhio, mentre tu non vedi la trave che è nel tuo? Ipocrita, togli prima la trave dal tuo occhio e allora potrai vederci bene nel togliere la pagliuzza dell’occhio del tuo fratello” (6, 39-45).

In una meccanica psicologica non insolita, il peccato del padre dovrebbe ricadere non su di lui, quanto, piuttosto, sul figlio. Un ragazzo che non ha chiesto al mondo di nascere segnato dalla croce dell'illegitimità nella comunità in cui vive, e della cui esistenza poco conosciamo. Sappiamo però della sua innocenza e del rispetto che sente per il vecchio prete succintamente espresso con una frase minimale, «lo venerava» (p. 713). Il gesto politico della narratrice defamiliarizza l'immagine del prete come pastore di una comunità: lo ritrae, invece, nell'atteggiamento paradossale di un prete che maledice un fedele, in questo caso, il proprio figlio. Considera Istevene alla stregua di un diavolo che si è insinuato nel cuore dei suoi fedeli, che è causa di tutti i mali, e non esita a condannarlo. Il gesto della narratrice denuncia la vanità dell'atto dello stesso pellegrinaggio: non penitenza né voto (come, ad esempio, quello di Maria Concezione nella *Chiesa della Solitudine*). Solo peccato e condanna nell'esercizio dell'ipocrisia dell'osservanza dei riti quando questi non sono accompagnati da emozioni sincere e inclini al bene. Posto in questi termini, il rito equivale solo alla stanca ripetizione di un *cliché*: un rito, quindi, svuotato di tutto il suo significato. Il figlio non può essere il diavolo, semmai lo è chi lo ha generato peccando e venendo meno al proprio voto di castità. In questo finale in cui il prete perde la propria *auctoritas* davanti ai pellegrini grazie alle parole di Compare Zua, notiamo il peso che l'autrice pone nell'epilogo. Il suo rimane il «tradizionale baricentro dell'arte breve»:⁴⁴

Accade nella novella moderna che sempre meno esso sia destinato a svelare o a consumare l'azione sviluppandone le premesse logiche e le energie dinamiche che vi hanno operato. Siamo di fronte a una sorta di svalutazione semantica del finale in cui l'epilogo di tipo straniante tende a prevalere su quello di compimento o svelamento.⁴⁵

Per Deledda, la novella costituisce invece la possibilità di operare una lettura di una collettività mediante particolari istanze e momenti. I suoi esempi narrativi brevi sono sintomatici come i romanzi di una realtà che dovrebbe essere cambiata: bisogna modificare il modo di pensare della collettività per assicurare a questa stessa una vita serena, resa altrimenti impossibile se si continuano a perpetuare gli schemi di vita e il sistema morale del paese. La narratrice di una novella non tace lasciando la parola ai personaggi né opera straniamenti di carattere modernista. Urge chiarire in modo conciso qual è il punto della storia. Se si affida al genere romanzesco per un periodare più articolato fra descrizioni e riflessioni, nelle novelle le preme far emergere quale sia la mancanza di un vero senso religioso. Si rovescia il significato stesso che richiama alla mente un atto come il pellegrinaggio. Il pellegrinaggio è un atto noto a tutti i lettori – non solo ai sardi – e quindi poco passibile di etichette regionaliste e molto più universale di quanto si pensi, se è vero che i pellegrinaggi si compiono in più parti del mondo. Esso riveste nelle funzioni legate al culto religioso

⁴⁴ S. Zatti, *La novella: un genere senza storia*, cit., p. 22.

⁴⁵ *Ibidem*.

l'ammissione della compartecipazione dell'individuo che vive all'interno di una comunità all'attuarsi del rito, che consiste appunto in un corteo che sposta la collettività da un luogo a un altro secondo regole, tempi e criteri prestabiliti.⁴⁶

Nonostante il proprio peccato, reificatosi nel giovane ladro di cavalli, Filia nutre un intimo convincimento che esso non costituisca un vero reato poiché il suo è un atto illecito sì, ma generalmente ammesso dalla società di cui egli stesso si fa immoralmente guida. La cromonomia interviene qui ad accentuare le emozioni dei diversi partecipanti: il nero che permea l'anima di Filia e il rosso della passione del sangue del figlio offuscano il colore del Cristo, il bianco, rivelando così una distanza spirituale di proporzioni cospicue dal candore del Cristo Re.

Vicina alle tecniche elaborate da Čechov nei procedimenti di svelamento, Deledda si preoccupa di ridicolizzare e rendere grottesca la figura del prete preoccupato del ragazzo peccatore che gli aveva rovinato la pompa e la solennità della processione, momento di massima importanza per il padre il cui peccato ha offeso Dio e la comunità tutta. L'urgenza della scrittura di una novella per il «Corriere» nulla sottrae all'esperimento di critica autoriale della finzione morale del suo paese che Deledda esprime attraverso la verità della letteratura. Paul Ricœur spiega come il perdono non sia un elemento automatico, e pone dei quesiti intorno alla validità stessa delle teorie di Jacques Derrida rispetto all'economia del dono. Il perdono, dunque, se ha senso, se esiste («le pardon, s'il a un sens, s'il existe») costituisce l'orizzonte comune della storia e dell'oblio.⁴⁷ La sua possibilità non si può dare per scontata, perché perdonare è difficile, ma la sua difficoltà non presume il fatto di dimenticare la colpa, quanto il suo riconoscimento primordiale.⁴⁸ La vulnerabilità insita nell'umano che compone la *stamp collection* di Deledda tiene conto di un'etica che va al di là del peccato, in accordo con quanto ha poi teorizzato Paul Ricœur. Ricoeur si attiene al comandamento estremo di amare i propri nemici per incorporare il perdono in un'etica della sovrabbondanza. L'asimmetria stabilita dalla regola tra agente e paziente si riflette nel contrasto tra perdono e colpa. Il comandamento di amare i propri nemici stabilisce un punto di rottura con una visione utilitaristica dell'agire, e permette di tener conto dell'incondizionalità del perdono, sottolineata da Jacques Derrida, ma non lo fa, tuttavia, distruggendo la speranza di un rapporto reciproco. Allo stesso modo, la confessione che porta al perdono non può essere concepita come una transazione di mercato, ma resta la speranza che venga pronunciata e accolta. La confessione di Istevene rende ancora più grave la colpa del prete Filia il quale pur sapendo che il ragazzo è il proprio figlio non esita a condannarlo davanti agli occhi di tutti. Ma la condanna maggiore del giovane, sembra annotare l'autrice che si cela dietro un narratore onnisciente, risiede proprio nel rivelare con la propria colpa i

⁴⁶ Le processioni come i pellegrinaggi sono delle forme di culto collettivo molto diversi dalla pratica confessionale per esempio. Una funzione itinerante al contrario della statica messa, per esempio.

⁴⁷ Come scrive Paul Ricœur, « Le pardon se propose comme l'horizon eschatologique de la problématique entière de la mémoire, de l'histoire et de l'oubli » (P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 376).

⁴⁸ G. Fiasse, *Paul Ricoeur et le pardon comme au-delà de l'action*, in « Laval théologique et philosophique », LXIII, 2, 2007, p. 365.

l'aridità di un padre che non sa amare né il figlio né, in fondo, la sua stessa comunità. La ripetizione di un rituale quale la processione non porta purezza né rigore in una società in cui esistono situazioni simili, sembra dirci Deledda. L'atto di svelamento del peccato di Filia e della sua ignavia nelle stringate pagine della novella propone un ripensamento di grande spessore anche ideologico rispetto a una ritualità avvolta in una coltre di ipocrisia e accidia che non passa inosservata a chi si avvicina alla lettura delle novelle deleddiane della raccolta *Chiaroscuro*.