



UNIVERSITY OF LEEDS

This is a repository copy of *Lungo il filo delle janas. La scrittura al femminile in Sardegna oltre la categoria dell'eccezionalità*.

White Rose Research Online URL for this paper:

<https://eprints.whiterose.ac.uk/id/eprint/204318/>

Version: Published Version

Article:

Sulis, G. orcid.org/0000-0002-5463-7133 (Cover date: 2022/2023) *Lungo il filo delle janas. La scrittura al femminile in Sardegna oltre la categoria dell'eccezionalità*. *Chronica Mundi*, 16-17. pp. 13-64. ISSN 2282-0094

This item is protected by copyright. Reproduced with permission from *Chronica Mundi*.

Reuse

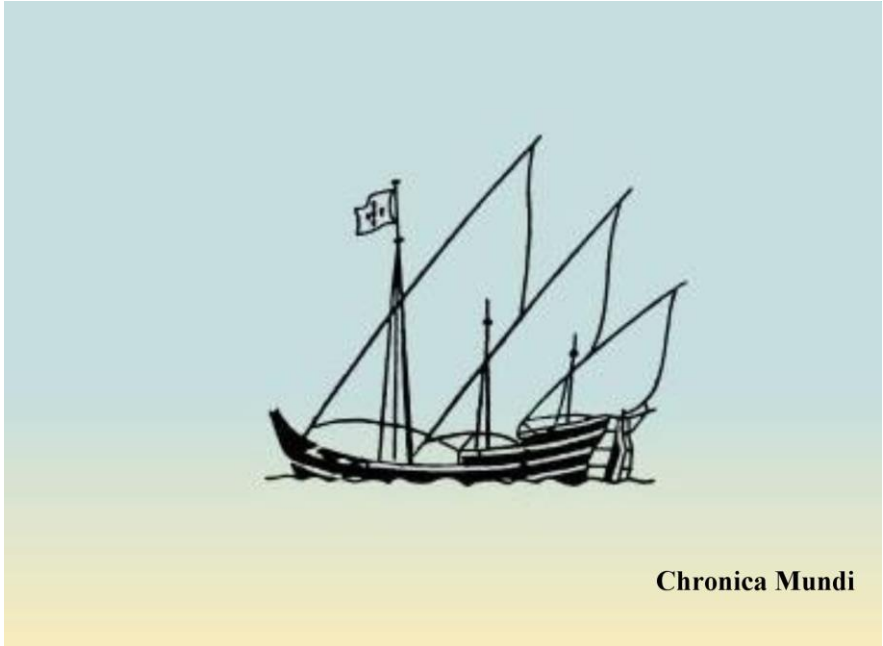
Items deposited in White Rose Research Online are protected by copyright, with all rights reserved unless indicated otherwise. They may be downloaded and/or printed for private study, or other acts as permitted by national copyright laws. The publisher or other rights holders may allow further reproduction and re-use of the full text version. This is indicated by the licence information on the White Rose Research Online record for the item.

Takedown

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing eprints@whiterose.ac.uk including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.



eprints@whiterose.ac.uk
<https://eprints.whiterose.ac.uk/>



Chronica Mundi

Chronica Mundi

Volume 16-17 (2022-2023)

eISSN 2282-0094

**Donne in Sardegna.
Creatività ed espressione di sé**

**Women in Sardinia.
Creativity and Self-Expression**

Edited by
Sara Delmedico and Elena Sottilotta

Chronica Mundi

Reg. al Trib. di Pesaro n. 576 del 28/06/2010

Editor in Chief

SARA DELMEDICO

Editorial Board

ALBERTO MARIO BANTI

Università di Pisa (Italy)

STEFANO BELLUCCI

International Institute of Social History (The Netherlands)

FABIO CAMILLETTI

University of Warwick (United Kingdom)

ESTER CAPUZZO

Università degli Studi di Roma “La Sapienza” (Italy)

ANDREA CARTENY

Università degli Studi di Roma “La Sapienza” (Italy)

VICTOR CRESCENZI

Università degli Studi di Urbino (Italy)

ANNA FALCIONI

Università degli Studi di Urbino (Italy)

IRENE FOSI

Università di Chieti (Italy)

JEAN-YVES FRÉTIGNÉ

Université de Rouen (France)

VALERIE MCGUIRE
European University Institute (Italy)

MARÍA NOGUÉS BRUNO
Università degli Studi di Roma “La Sapienza” (Italy)

STEFANO ORAZI
Istituto per la storia del Risorgimento italiano (Italy)

ANA MARIA RODRIGUES
Universidade de Lisboa (Portugal)

EDUARDO ROZO ACUÑA
Università degli Studi di Urbino (Italy)

MAURICIO SÁNCHEZ MENCHERO
UNAM (Mexico)

ROLAND SARTI
University of Massachusetts Amherst (USA)

ROY SMITH
Nottingham Trent University (United Kingdom)

ROSA NELLY TREVINYO-RODRÍGUEZ
Tecnológico de Monterrey (Mexico)

ANA VÁZQUEZ HOYS
UNED (Spain)

Indice

Prefazione

Introduzione

Sara Delmedico ed Elena Sottilotta p. 7

Articoli

Lungo il filo delle *janas*. La scrittura al femminile in Sardegna oltre la categoria dell'eccezionalità

Gigliola Sulis p. 13

La figura eccezionale di Sardinia de Lacon nella decorazione scultorea della chiesa di San Pietro di Zuri a Ghilarza

Paolo Ferrante p. 65

‘Ci occuperemo di *lei*’. Immagini di donne sarde durante la “rinascita” dell’Isola (1948-1962)

Gianmarco Mancosu p. 96

Music and Language as Female Spaces of Creativity and Self-Expression in Sardinia: Maria Carta, Dolores Biosa and Franzisca Manca

Marco Lutzu, Diego Pani and Kristina Jacobsen p. 123

Maria Elena Sini: una voce allo scoppio del primo conflitto mondiale. Con un'introduzione sulla poesia femminile cantata e “a tavolino” nelle fonti

Gloria Turtas p. 158

Donne, femmine, *eminas*: figure ribelli nei romanzi di Salvatore Niffoi

Laura Nieddu p. 180

Lungo il filo delle *janas*. La scrittura al femminile in Sardegna oltre la categoria dell'eccezionalità

Gigliola Sulis

Sommario: Prendendo spunto dalle *janas*, minuscole fate-streghe della demologia sarda, l'articolo propone un approccio alla scrittura femminile che vada oltre l'idea di eccezionalità del lavoro culturale delle donne (una categoria critica cui si fa spesso ricorso, ma che rischia di porre tra parentesi l'agentività di scrittrici e artiste). Il focus sul contesto sardo, scelto in quanto caso di 'letteratura minore' solo in parte allineata con gli snodi nazionali ed egemonici, consente una riflessione sia sulla doppia marginalizzazione delle scrittrici isolate (per il genere e in quanto parte di una minoranza), sia sulla loro accettazione poetica della doppia marginalità come sito di posizionamento privilegiato. Dopo una prima mappatura della presenza femminile nel canone letterario in Sardegna, l'articolo si concentra su tre casi di studio: un'esplorazione degli anni Duemila, in particolare del contributo di alcune voci di donne verso poetiche di sardità plurale e nomadica (Milena Agus, Michela Murgia, Antonella Anedda); la riconsiderazione in corso delle scrittrici del passato, *in primis* Grazia Deledda, propiziata dalle sensibilità di genere e dalle lenti interpretative del contemporaneo; e infine una focalizzazione su narratrici che hanno raccontato la Sardegna del secondo dopoguerra, integrando il canone maschile con punti di vista femminili e anticipando l'immagine dell'isola come spazio transnazionale, elemento centrale ma non esclusivo di articolazioni identitarie dinamiche e sempre *in fieri* (Maria Giacobbe, Mariangela Satta, Joyce Lussu e Nadia Gallico Spano).

Parole chiave: Sardegna, scrittrici, eccezionalità, doppia marginalità, culture di minoranza, identità plurali.

Sembra sia difficile discutere di letteratura, arte e cultura in Sardegna sfuggendo a un aggancio alle tradizioni dell'isola e alla loro diversità e unicità all'interno del contesto italiano in cui ora le leggiamo. È forse per esorcizzare tale stereotipo che questo intervento trova il suo abbrivio proprio nella demologia isolana, facendo delle figure delle *janas* il filo conduttore per un invito alla rilettura della letteratura sarda moderna *sub specie generis*. In apertura di *Canne al vento*,

Grazia Deledda describe le *janas* come ‘piccole fate che durante la giornata stanno nelle loro case di roccia a tesser stoffe d’oro in telai d’oro’.¹ Nell’ultima opera della scrittrice, l’autobiografico *Cosima*, la similitudine con le *janas* – ‘quelle piccole fate ambigue, non sai se buone o cattive, che popolano le grotte del monte e da millenni vi tessono, dentro, nei loro telai d’oro, reti per imprigionare i falchi, i venti, le nuvole e i sogni degli uomini’ – accomuna la giovane protagonista e la nonna, disegnando così una tradizione familiare femminile.² Le *janas*, la cui presenza attraversa le forme della creatività femminile del Novecento, sono esemplarmente rielaborate nei quadri e nei libri d’artista di Maria Lai, in cui i loro fili d’oro sfuggono alle geometrie di telai, cornici, pagine, e con esse alle costrizioni sociali cui sottostanno le donne. Il suo *Casa delle janas*, oggi visibile alla Stazione dell’Arte dedicatale dal paese natale di Ulassai,³ costituisce una resa significativa di questo soggetto, che è stato spesso ripreso e teorizzato dall’artista:

Sono divinità, piccole, come piccole ‘Diane’ (da cui mi sembra derivi la parola) ma a me piace pensare che ‘Jana’ venga, per assonanza, anche da ‘ianna’, porta, che nella lingua dell’isola si chiama anche ‘ienna’. Porta come passaggio. Passaggio dal divino all’umano, dal cielo alla terra. [...] [Le loro] opere tessute cambiano la storia del mondo. La creatività femminile contagia il maschile. Le immagini passano dai fili alle pietre, dai simboli ai significati. Nasce l’alfabeto, la comunicazione attraverso il tempo e lo spazio, la memoria. La memoria si allarga

¹ Grazia Deledda, *Canne al vento* [1913], in *Romanzi e novelle*, a cura di Natalino Sapegno (Milano: Mondadori, 1971), pp. 169–385 (p. 173).

² Grazia Deledda, *Cosima* [1937], *ivi*, pp. 691–820 (p. 748). Si vedano anche p. 701, 760.

³ Si veda la scheda dedicata a *Casa delle janas* (1990), Stazione dell’Arte, Ulassai, nel *Catalogo Generale dei Beni Culturali* di Sardegna Cultura <<https://catalogo.sardegnaicultura.it/card/104261/>>. Tutti i link a siti web sono stati verificati alla data del 26 ottobre 2022. Per un inquadramento della figura e dell’opera di Maria Lai, si rimanda al catalogo della mostra tenutasi al MAXXI di Roma, 19 giugno 2019 – 12 gennaio 2020: *Maria Lai. Tenendo per mano il sole / Holding the sun by the hand*, a cura di Bartolomeo Pietromarchi e Luigia Lonardelli (Milano: 5 continents – Roma: MAXXI, 2019).

e si fa ritmo, con la memoria matura la trasformazione dell'essere umano: nasce il poeta, un concentrato di uomo, donna e divinità.⁴

Tramite la mediazione di Maria Lai, le *janas* rientrano ancora in gioco nella riflessione della poetessa e storica dell'arte Antonella Anedda,⁵ a rinsaldare la circolarità di nutrimento reciproco di tradizioni, arti visive e letteratura, sotto il segno della creatività:

Il dio distratto [di Maria Lai] è una rielaborazione del racconto *Sardus pater* di Dessì. Racconta una metamorfosi partendo dal gesto di un dio dalla cui mano sfuggono faville mentre scaccia uno sciame d'api. Le faville trasformano le api in piccole dee che si riproducono come le api, ma hanno il dono del canto e della profezia, aiutano di nascosto, si bagnano nelle fonti, lavorano di notte. Sono le *janas*, un nome dall'etimologia incerta che forse viene dalla dea Diana o da Jenna che significa porta. Piccole diane, creature che vivono tra il mondo umano e quello della magia, le *janas* in Sardegna equivalgono alle fate. Si dice che le loro case siano i tanti, piccoli buchi sui monti. Le *janas* diventano i pensieri che ronzano nella testa delle donne, sussurrano nelle loro orecchie una rivolta: insegnano loro a filare e le convincono a smettere di fare lavori pesanti.⁶

Nell'interpretazione femminile, le *janas* con i loro telai si fanno variamente metafora del lavoro creativo delle donne: un lavoro che produce luce (i fili d'oro da cui si originano l'alfabeto, la scrittura, la poesia e l'arte), ma che rimane invisibile ai più perché nascosto, notturno e sotterraneo; un lavoro svolto da creature piccolissime, la cui forza è nella dimensione collettiva e comunitaria (si noti che questi testi discutono di *janas* per lo più al plurale), operose e fatiche nelle loro *domus* come le api in sciami e alveari; un lavoro che porta

⁴ Giuseppina Cuccu e Maria Lai, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce* (Cagliari: Arte Duchamp, 2002), pp. 49–50.

⁵ Per una lettura in parallelo delle rispettive poetiche, si veda Adele Bardazzi, 'Textile Poetics of Entanglements. The Works of Antonella Anedda and Maria Lai', *Polisemie*, 3 (2022), 81–115.

⁶ Antonella Anedda, 'Maria Lai. Un'Alice preistorica', in Pietromarchi e Lonardelli, a cura di, *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*. Si cita dalla versione rielaborata dall'autrice per il blog *Antinomie. Scritture e immagini*, 13 marzo 2021 <<https://antinomie.it/index.php/2021/03/13/maria-lai-unalice-preistorica/>>.

con sé il germe della ribellione, tanto alla fatica dei lavori pesanti che ne limitano la creatività quanto alle aspettative di genere.

I fili che legano Grazia Deledda (1871-1936), Maria Lai (1919-2013) e Antonella Anedda (1955 –) nel segno sia della tradizione al femminile sia delle sue riletture, oltre a ipotizzare una genealogia, consentono anche di segnare le coordinate temporali di un secolo lungo attraverso il quale il fare artistico delle donne si è progressivamente guadagnato spazi di azione e visibilità. Si tratta però di uno sviluppo non lineare né teleologico, poiché a momenti di vivacità seguono fasi di stallo, e alle riflessioni critiche più avanzate non corrisponde un adeguamento dei quadri complessivi di riferimento né tantomeno delle percezioni socioculturali in materia. Come ha sottolineato Daniela Brogi nel saggio *Lo spazio delle donne*,

[l]’assenza delle donne e delle autrici dalla considerazione e dalle pratiche di riconoscimento pubblico e duraturo è una figura strana ed enorme davanti agli occhi di tutti, ma di cui non si discute in maniera collettiva; proprio come se si trattasse di un grosso elefante, o per meglio dire un’elefantessa, intrappolata in una stanza dove si continua a conversare amabilmente, fingendo di non vedere.⁷

All’esigenza di ‘fare spazio simbolico alla narrativa delle donne’ rispondono le pagine che seguono, che, focalizzandosi sulla Sardegna come caso di studio, vertono sulla questione della (ri-)scoperta di figure letterario-artistiche marginali o marginalizzate e sugli effetti complessivi di un inserimento o diverso posizionamento delle autrici nel canone letterario. In particolare, si propongono alcune considerazioni sull’opportunità di svincolare la letteratura femminile dalla categoria interpretativa dell’eccezionalità, cui si ricorre di frequente per inquadrare scrittrici e artiste; Deledda e Lai costituiscono anche in questo senso due casi esemplari. Pur dando conto di condizioni storico-sociali che hanno visto le donne in evidente svantaggio nell’accesso prima all’istruzione e poi al campo

⁷ Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne* (Torino: Einaudi, 2022), pp. 3–4. Si veda tutta l’introduzione, ‘L’elefante nella stanza’, pp. 3–7.

culturale, ed evidenziando quindi la capacità di singole figure di trovare una propria collocazione in ambienti prevalentemente ostili o chiusi, scegliere l'eccezionalità come categoria critica esclusiva o prevalente rischia di tenere l'operato delle donne tra parentesi e sminuirne l'agentività, slegandola dal contesto di riferimento. Problematizzare e rimodulare le narrazioni dell'eccezionalità può quindi contribuire a ripensare le dinamiche socioculturali di cui il fare arte o letteratura delle donne sono comunque un risultato.

Seguire il filo delle *janas* porta anche a una riflessione su che cosa significhi offrire una lettura di genere per autrici che dal margine si sono rapportate agli snodi 'centrali' (o 'centralizzati') della tradizione letteraria. Riprendendo una categoria proposta da Gilles Deleuze e Félix Guattari a partire dalla scrittura in tedesco del ceco Franz Kafka, la letteratura sarda è letta qui come 'una letteratura minore', ossia una letteratura che è fatta da una minoranza in una 'lingua maggiore', e che è tale da fungere, all'interno di questa, da fattore destabilizzante e agente di cambiamento.⁸ Con le debite cautele, risulta utile l'inquadramento della teorica dei *Subaltern Studies* Gayatri Chakravorty Spivak, in un saggio che è ormai una pietra miliare della critica postcoloniale, 'Can the Subaltern Speak?',⁹ dedicato alla doppia marginalità delle donne nel contesto dei rapporti di forza tra culture egemoni e culture subalterne. Spivak mette in guardia i benintenzionati e le benintenzionate 'intellettuali occidentali'¹⁰ dal rischio sempre presente di scivolare in un'agenda

⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* [1975] (Parigi: Minuit, 2013).

⁹ Gayatri Chakravorty Spivak, 'Can the Subaltern Speak?', in Cary Nelson e Lawrence Grossberg, a cura di, *Marxism and the Interpretation of Culture* (Basingstoke: Macmillan, 1988), pp. 271–313.

¹⁰ Per esigenze di democrazia linguistica, in questo articolo si cerca di evitare il maschile sovraesteso. Si ricorre dunque alla doppia forma dei nomi di mestiere (maschile più femminile), nell'attesa che tra parlanti e comunità scientifica vengano individuate modalità espressive rispettose delle differenze di genere in maniera ampia. Chi scrive è consapevole della complicazione della struttura sintattica causata da tale raddoppiamento e ne accetta l'effetto di intralcio nella

essenzialista, poiché ‘the colonized subaltern *subject* is irretrievably heterogeneous’, e sottolinea come ‘[w]ithin the effaced itinerary of the subaltern subject the track of sexual difference is doubly effaced’.¹¹ All’intersezione tra studi di genere e questione della marginalità si collocano anche le riflessioni di bell hooks sulla scelta del margine come posizionamento consapevole e militante, come spazio di apertura radicale, e come punto di vista che favorisce sguardi e interpretazioni non canoniche, perché ‘[t]o be in the margin is to be part of the whole but outside the main body’.¹² Il caso delle scrittrici sarde mostra come l’essere ‘fuori centro’ di una letteratura minore e la ‘ex-centricità’ della letteratura di genere¹³ si complichino reciprocamente e arricchiscano la nostra comprensione della tradizione così come l’abbiamo ricevuta.

Dal momento che una ricognizione di ampio respiro sulla letteratura al femminile nell’isola è ancora da impostare, il lavoro che qui si presenta non può ambire all’esaustività. Dipanando i fili intrecciati dalle *janas*-scrittrici, ci si concentra sulla verifica delle modalità della presenza e sul ruolo delle donne in diversi momenti della produzione letteraria novecentesca e dei primi anni Duemila. In funzione di inquadramento generale, si propone dapprima un tentativo di mappatura della presenza femminile nel canone letterario sardo, evidenziando i problemi posti da tale ricognizione. Seguono tre casi di studio. Il primo è un’esplorazione del presente, che mette in luce il maggior spazio acquisito nella contemporaneità dalle

scrittura e nella lettura, anche come richiamo metaforico alla difficile, rallentata rimodulazione dei contesti professionali tradizionalmente strutturati al maschile, come quello letterario di cui qui ci si occupa.

¹¹ Spivak, pp. 270, 286.

¹² bell hooks, *Feminist Theory. From Margins to Centre* (Boston, MA: South End Press, 1984), p. ix, e ‘Choosing the Margin as a Space of Radical Openness’ [1989], in *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics* [1990] (New York: Routledge, 2015), pp. 145–154.

¹³ Sulla ex-centricità della scrittura femminile, si vedano Anna Botta, Monica Farnetti e Giorgio Rimondi, a cura di, *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento* (Mantova: Tre Lune, 2003).

scrittrici e discute il contributo di alcune voci femminili alla de-essenzializzazione del concetto di sardità, prendendo spunto dalle riflessioni di Milena Agus, Michela Murgia e Antonella Anedda. Il secondo caso di studio verifica come la raggiunta consapevolezza delle questioni di genere nel presente stia propiziando la riconsiderazione delle figure femminili del passato, sia nella forma di scavo archeologico alla ricerca di nomi o testi marginalizzati sia con la storicizzazione e rilettura con nuove lenti interpretative delle scrittrici acquisite al canone, *in primis* Grazia Deledda. L'ultimo paragrafo propone una focalizzazione su autrici che hanno raccontato la Sardegna del secondo dopoguerra, quali Maria Giacobbe, Mariangela Satta, Joyce Lussu e Nadia Gallico Spano. I loro sono scritti di diversa ambizione letteraria e altrettanto vario riconoscimento critico, che, liberati dallo stigma della eccentricità e messi a sistema, pongono in primo piano le storie, il ruolo e il punto di vista delle donne nella politica e nella società sarda prima del Piano di Rinascita, integrando i quadri canonici incentrati sul maschile. Inoltre, in largo anticipo rispetto alle rielaborazioni della sardità di fine Novecento e degli anni Duemila, le scrittrici degli anni Quaranta e Cinquanta restituiscono l'immagine di una Sardegna già allora plurale, inserita in reti transnazionali, ed elemento centrale ma non esclusivo di articolazioni identitarie sempre *in fieri*.

Le scrittrici nella letteratura sarda. Prime ipotesi di mappatura

Tassello di una letteratura plurisecolare scritta tanto nelle lingue egemoni quanto in quelle locali, la narrativa sarda moderna e contemporanea si caratterizza per alcuni elementi unificanti: la biografia o formazione degli scriventi (sardi, o di cultura sarda), la presenza costante del tema-simbolo della Sardegna (con l'isola che assume al ruolo di protagonista),¹⁴ l'ossessione autorappresentativa e

¹⁴ Sul rovesciamento del rapporto tra figura e sfondo nella letteratura sarda, si veda Nereide Rudas, *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità* [1997] (Roma: Carocci, 2004).

la volontà di ‘dire l’identità’.¹⁵ L’antologia *Racconti italiani del Novecento* curata da Enzo Siciliano per i Meridiani Mondadori nel 2001, usata come scorciatoia per verificare la presenza di scrittori e scrittrici nel canone italiano, comprende sei nomi sardi: Grazia Deledda, Emilio Lussu, Giuseppe Dessì, Maria Giacobbe, Salvatore Mannuzzu, Sergio Atzeni.¹⁶ A tale selezione ristretta si possono aggiungere almeno Salvatore Cambosu, Francesco Masala, Salvatore Satta, Gavino Ledda, Giulio Angioni e Marcello Fois. Le donne sono solo due,¹⁷ anche se, a differenza di quanto avviene nella tradizione italiana in cui queste figure si inseriscono e con cui dialogano, la presenza femminile in ambito sardo è determinante sin dagli albori tardo ottocenteschi e primo novecenteschi. Come scrive Marcello Fois, a svolgere nella narrativa sarda una funzione fondativa comparabile a quella di Alessandro Manzoni nel romanzo italiano è la nuorese Grazie Deledda:

Deledda ha prodotto il modello di romanzo in Sardegna. Quei panni che Don Lisander aveva lavato in Arno per tutti gli italiani dopo di lui, la Deledda li ha lavati a Istitritta [Nuoro] per tutti i sardi, e non solo, dopo di lei. [...] Ai sardi diventa

¹⁵ Per un inquadramento diacronico della letteratura in Sardegna si vedano Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda* (Cagliari: Cuccu – Centro di Studi Filologici Sardi, 2005); Gabriella Contini, ‘La letteratura in italiano del Novecento’, in Manlio Brigaglia, a cura di, *La Sardegna* 3 voll., I, *Geografia, storia, letteratura, arte* (Cagliari: Della Torre, 1982), pp. 43–54; Giuseppe Pirodda, ‘L’attività letteraria tra Otto e Novecento’, in Luigi Berlinguer e Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna* (Torino: Einaudi, 1998), pp. 1083–1122; Gigliola Sulis, ‘“Anche noi possiamo raccontare le nostre storie”. Narrativa in Sardegna, 1984–2015’, in Francesco Bachis, Valeria Deplano e Luciano Marrocu, a cura di, *La Sardegna Contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali* (Roma: Donzelli, 2015), pp. 533–558. Specificamente sulla produzione in sardo, cfr. Salvatore Tola, *La letteratura in Lingua sarda. Testi, autori, vicende* (Cagliari: Cuccu, 2006).

¹⁶ Enzo Siciliano, a cura di, *Racconti italiani del Novecento*, 3 voll. (Milano: Mondadori, 2001).

¹⁷ Deledda e Giacobbe sono anche le uniche scrittrici inserite nell’antologia *Narratori di Sardegna*, a cura di Giuseppe Dessì e Nicola Tanda (Milano: Mursia, 1973).

chiaro che la Sardegna letteraria è diventata più piccola della Sardegna geografica. C'è la Sardegna-Sardegna, il resto è abitato da turisti, sardi senza pedigree.¹⁸

La posizione di Deledda nel canone, pur non eludibile, è stata a lungo incerta sia in quanto donna sia in quanto espressione di una società, quella sarda, (auto-)percepita come 'altra' e difficilmente collocabile in una lettura teleologica e unitaria della storia e della letteratura italiana. Questa incertezza persiste nonostante la vastissima produzione narrativa, la messe di traduzioni, e il riconoscimento, oggi unanime, del ruolo che Deledda ha avuto nel creare la stessa immagine della Sardegna letteraria tanto nell'isola, quanto in Italia e oltre: a testimoniarlo, sin dal 1926, il premio Nobel di cui è stata insignita, prima donna in Italia e seconda al mondo dopo la svedese Selma Lagerlöf (1909). Variamente incasellata tra i decadentisti o i veristi fuori tempo massimo, o tra i regionalisti minori, risulta ancor oggi marginale all'interno di una storia letteraria nazionale in cui viene letta come un *unicum*, caso isolato di donna la cui autodeterminazione si è imposta, in maniera 'eccezionale', sulle avversità della nascita in un piccolo centro di provincia, la limitata scolarizzazione, la mancanza di connessioni con il mondo culturale dell'epoca.

A esclusione, nella scrittura delle origini, della *judikissa* Eleonora d'Arborea, che a fine Trecento promulga la raccolta di leggi in sardo logudorese *Carta de logu*, fino al tardo Ottocento e primo Novecento di Deledda le figure femminili rintracciabili nella storia letteraria dell'isola sono quasi inesistenti.¹⁹ Dopo Deledda, il *Catalogo storico ragionato degli scrittori sardi dal IV al XXI secolo*

¹⁸ Marcello Fois, 'Prefazione', in Grazia Deledda, *L'edera* [1908] (Nuoro: Ilisso, 2005), pp. 7–17 (pp. 9, 11).

¹⁹ Non presente nei registi consultati, ma riscoperta a livello micro-locale a partire dagli settanta, è la figura di Filomena Cherchi (1897–1916), di cui sono stati date alle stampe postumi il romanzo *Il canto del pastore* (Villanova Monteleone: Soter, 2002) e le raccolte *Simona Croce e altri racconti* (Sassari: Chiarella, 1974) e *Racconti e novelle* (Cargeghe: Documenta, 2009). Ringrazio Maurizio Pretta per la segnalazione.

approntato dal Centro di Studi Filologici Sardi propone solo un nome per il secondo Novecento, quello di Mariangela Satta Singh (cui andrebbe aggiunta almeno Grazia Serra Sanna),²⁰ mentre per l'età contemporanea conta 21 donne su 48 scrittrici e scrittori: Milena Agus, Paola Alcioni, Rina Brundu, Rossana Carcassi, Anna Castellino, Lina Cherchi Tidore, Giulia Clarkson, Rossana Copez, Marina Danese, Mariangela Dui, Annalisa Ferruzzi, Luciana Floris, Maria Giacobbe, Antonietta Langiu, Bastiana Madau, Mariella Marras, Giovanna Mura, Maria Pes, Bianca Pitzorno, Maria Grazia Poddighe, Mariangela Sedda.²¹ Un diverso criterio di periodizzazione, fissato sulla data d'esordio, porterebbe ad anticipare agli anni Cinquanta la figura di Maria Giacobbe, che funge da *trait d'union* con le scritture degli anni Duemila grazie a una carriera più che cinquantennale.

Per gli stessi anni, Maria Amalia Amendola non dedica approfondimenti a nessuna scrittrice ne *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, ma nel repertorio finale cataloga 25 donne su un totale di 114 nomi: Milena Agus, Paola Alcioni, Leila Baiardo, Pasquetta Basciu, Rina Brundu, Rossana Carcassi, Anna Castellino, Giulia Clarkson, Rossana Copez, Lina Dettori, Luciana Floris, Maria Giacobbe, Joyce Lussu (Gioconda Salvadori), Bastiana Madau, Pasqualina Mariane, Mariella Marras, Rita Mastinu, Silvana Meloni, Iride Peis Concas, Maria Pes, Bianca Pitzorno, Maria Grazia Poddighe, Mariangela Sedda, Lina Tidore Cherchi, Lina Unali.²² Per quanto concerne la produzione letteraria in sardo (ancora poco esplorata, e tanto meno sotto il profilo del

²⁰ Si vedano i dati nel *Catalogo del Polo regionale SBN Sardegna*, Regione Autonoma della Sardegna <<https://opac.regione.sardegna.it/SebinaOpac/.do>>.

²¹ *Catalogo storico ragionato degli scrittori sardi dal IV al XXI secolo*, Centro di Studi Filologici Sardi <<https://www.filologiasarda.eu/catalogo/index.php?sez=36>>. Dove non diversamente indicato, si rimanda al *Catalogo storico* per le informazioni bio-bibliografiche di scrittrici e scrittori presentati.

²² Maria Amalia Amendola, *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)* (Cagliari: Cucc, 2006).

genere), nell'antologia di Salvatore Tola compaiono quattro figure di scrittrici e poetesse operanti nel Novecento: Rocchetta Porcu Maxia, Teresa Mundula Crespellani (e la sorella Mercede Mundula, principalmente autrice in italiano), Rosilde Bertolotti, Antonella Salvietti; pur se non antologizzate, sono ricordate anche Maria Paola Pilo, Marina Danese e Paola Alcioni.²³ Fuori sincrono rispetto al *terminus post quem* di questi elenchi si segnalano almeno Michela Murgia, Savina Dolores Massa, Paola Soriga e Antonella Anedda.

Anche solo a prima vista, questo inizio di mappatura mette in luce come la ricerca sulla scrittura delle donne costituisca un terreno d'indagine tanto fertile quanto frastagliato e di difficile lettura; una difficoltà su cui ha riflettuto Anna Botta, evidenziando 'la pesante eredità della genealogia femminile eccentrica (la memoria storica della marginalizzazione e delle dolorose esazioni che il canone ha imposto alle donne nel corso della storia)'.²⁴ I tentativi fatti anche solo per nominare e storicizzare le scrittrici in Sardegna, nella loro parzialità e frammentarietà,²⁵ confermano l'urgenza di studi specifici

²³ Cfr. Tola. Per il teatro, un'opera di Giannetta Uda Dessì è inserita nel *corpus* di commedie in sardo campidanese analizzate da Francesco Bachis, 'Razze, greggi, forestieri. Forme stereotipate di naturalizzazione della differenza nella commedia sarda del Novecento', in Maria Gabriella Da Re, a cura di, *Dialoghi con la natura in Sardegna. Per una antropologia delle pratiche e dei saperi* (Firenze: Olschki, 2015), pp. 319–360. Altre figure sono presentate in questo numero di *Chronica Mundi* da Gloria Turtas, 'Maria Elena Sini. Una voce allo scoppio del primo conflitto mondiale. Con un'introduzione sulla poesia femminile cantata e "a tavolino" nelle fonti', 158–179, e Stefano Fogarizzu, 'Il primo romanzo in lingua sarda. *Sa bida est amore* di Francesca Cambosu', 210–237.

²⁴ Anna Botta, 'Toccata e fuga per l'eccentricità', in Botta, Farnetti e Rimondi, a cura di, *Le eccentriche*, pp. 13–17 (p. 14).

²⁵ Si vedano almeno Caterina Limentani Viridis, a cura di, *Insularità. Percorsi del femminile in Sardegna* (Sassari: Chiarella, 1996), Franca Ferraris Cornaglia, a cura di, *Donne. Due secoli di scrittura femminile in Sardegna (1775-1950). Repertorio bibliografico* (Cagliari: Cucc, 2001), Viviana Usai, 'Scrittrici di narrativa in Sardegna tra Otto e Novecento', *DWF donnawomanfemme*, 78 (2008), 41–58, Laura Fortini e Paola Pittalis, *Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna* (Albano Laziale: Iacobelli, 2010).

per fare emergere il contributo delle donne alla storia letteraria: è necessario programmare in maniera estesa la sistematizzazione, verifica e integrazione dei dati bio-bibliografici disponibili, oltre che la raccolta, riedizione e digitalizzazione dei testi, spesso irripetibili al di fuori delle biblioteche locali.

Gli anni Duemila. Storie e sguardi di donne da un'isola plurale

Se dal primo Novecento di Deledda spostiamo lo sguardo alla contemporaneità, le scrittrici sarde non rientrano più nella categoria dell'eccezione. Nella sola estate del 2021, per esempio, l'inserito *La Lettura* del *Corriere della Sera* segnalava l'uscita di opere di 'nipotine di Grazia Deledda' tra loro diverse quali Milena Agus, Claudia Caredda, Claudia Desogus, Angelica Grivel Serra, Francesca Roggeri, Daniela Piras, Elvira Serra, Paola Soriga e Valeria Usala.²⁶

A partire dal fenomeno della cosiddetta *nouvelle vague sarda* nei primi anni Duemila,²⁷ le scrittrici isolate non solo sono aumentate di numero, ma hanno acquisito posizioni di preminenza in libreria e nell'interesse dei lettori. In questo contesto si stagliano nettamente due figure, quelle di Milena Agus e Michela Murgia. La prima ha raggiunto notorietà in Francia e a livello internazionale con il secondo romanzo, *Mal di pietre* (2006), finalista ai premi Strega e Campiello e poi oggetto di una premiata trasposizione cinematografica a opera della regista Nicole Garcia.²⁸ La seconda, esordiente nel 2006 con *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria* (rielaborazione di un precedente blog, e a

²⁶ Ida Bozzi, 'Le nipotine di Grazia Deledda', sezione 'Tema del giorno', *La Lettura – Corriere della Sera*, 26 luglio 2021.

²⁷ Cfr. Goffredo Fofi, a cura di, 'Dossier Sardegna', *Lo straniero*, 10.74–75 (2006), 15–86.

²⁸ Milena Agus, *Mal di pietre* (Roma: Nottetempo, 2006), *Mal de pierres*, traduzione in francese di Dominique Vittoz (Parigi: Liana Levi, 2007), Nicole Garcia (regia), *Mal de pierres* (Francia, 2016).

sua volta ispirazione per il film *Tutta la vita davanti* di Paolo Virzì),²⁹ ha vinto il Premio Campiello con *Accabadora* (2009),³⁰ che risulta essere il più tradotto tra i romanzi sardi contemporanei, e ha poi proseguito con una carriera di intellettuale militante transmediale tra scrittura, teatro, radio e televisione, con una forte impronta sociale e in specie di genere. Murgia, nata in provincia di Oristano, e Agus, cagliaritano, contribuiscono con racconti al femminile alla svolta che a fine Novecento ha visto il ruralismo barbaricino post-deleddiano arricchirsi di storie ambientate nel Sud dell'isola, nelle miniere, lungo le coste, in realtà urbane e zone turistiche.³¹ Negli anni Duemila, la Sardegna letteraria tradizionalmente 'più piccola della Sardegna geografica'³² viene a individuare solo una tra le diverse immagini dell'isola. Scrive Agus, a proposito della pluralità di Sardegne della narrativa contemporanea:

Mi sono fatta l'idea che rimproverare la Deledda, Niffoi, la Giacobbe di presentare la solita Sardegna delle vendette, delle faide, delle uccisioni, banditi e cose del genere, non ha senso. Quella non è la solita Sardegna, è la loro Sardegna, il loro mondo, e di questo mondo hanno scritto e scrivono. Noi di quest'altra Sardegna, con il mare e il vento e la nostra spiritosaggine e allegria levantina, non possiamo capirlo, quel loro mondo, lontanissimo anche se a due passi.³³

Alla scoperta e al racconto della Sardegna plurale sono dedicati due diari di viaggio al femminile degli anni Duemila, che proseguono e integrano con nuove traiettorie la tradizione di letteratura odeporica sull'isola a firma di viaggiatori non sardi, da D.H. Lawrence a Carlo

²⁹ Michela Murgia, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria* [2006] (Torino: Einaudi, 2017); Paolo Virzì (regia), *Tutta la vita davanti* (Italia, 2008).

³⁰ Michela Murgia, *Accabadora* (Torino: Einaudi, 2009).

³¹ Su questi aspetti si veda Sulis, "Anche noi possiamo raccontare le nostre storie", 545.

³² Fois, p. 11. Cfr. *supra*, p. 21.

³³ Milena Agus, 'Scrivere è una tana, la Sardegna pure' in Giulio Angioni, a cura di, *Cartas de logu. Scrittori sardi allo specchio* (Cagliari: Cuec, 2007), pp. 22–28 (p. 27).

Levi ed Elio Vittorini.³⁴ In *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede* (2008),³⁵ anche Murgia individua la specificità dell'isola nel segno delle *janas*, simbolo di una cultura millenaria che si evolve fino alla contemporaneità e del contributo, prezioso e sotterraneo, offerto a essa dalle donne. Citate sin dalla premessa, le *janas* chiudono l'ultimo capitolo del volume, dedicato espressamente a 'Femminilità. Giudici, madri, madonne, streghe e Premi Nobel', dissacrantemente attualizzate nelle veline televisive:

Il racconto del focolare, a cui la Deledda stessa dedicò la raccolta *Per il folklore sardo*, ha rappresentato per secoli il diversivo alla quotidianità di cui la televisione ancora da venire avrebbe poi preso il posto, con i suoi quiz, le sue fiction e le sue scosciate veline, il nuovo emblema della femminilità isolana, in ordine di tempo le ultime *janas* su cui fantasticare.³⁶

Viaggio in Sardegna rivendica sia uno punto di vista locale in opposizione a quello esterno dei non sardi, e in particolare contro 'l'isola delle cartoline e dei villaggi turistici *all inclusive*',³⁷ sia un racconto di attraversamento della Sardegna nella sua diversità interna, che comprende la Barbagia ma non si limita ad essa.³⁸ È significativo in tal senso che il volume si apra con due mappe che danno ragione del doppio sguardo sull'isola e della doppia toponomastica che esso ha prodotto: quella 'istituzionale' e

³⁴ Per un quadro d'insieme si rimanda a Stefania Pineider, a cura di, *Viaggiatori di Sardegna*, 3 voll. (Cagliari: Domos, 1997).

³⁵ Michela Murgia, *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede* (Torino: Einaudi, 2008).

³⁶ Ivi, p. 184. Così si apre la 'Premessa': 'Ci sono buchi in Sardegna che sono case di fate' (p. V); e poi si prosegue con le '[p]iccole fate, le *janas*, [che] con i loro telai d'oro avrebbero abitato quelle che l'archeologia definisce più prosaicamente tombe protosarde' (p. 69); e ancora: '[...] le *janas*, bellissime piccole fate tessitrici d'oro che abitano gli anfratti delle rocce' (p. 178).

³⁷ Ivi, p. V.

³⁸ Come viaggio nella Sardegna dell'interno e da un punto di vista interno, si veda anche Marcello Fois, *In Sardegna non c'è il mare. Viaggio nello specifico barbaricino* (Roma-Bari: Laterza, 2008).

‘orientativa’ delle otto province amministrative odierne è preceduta da quella ‘tradizionale’ delle regioni storiche, espressione di una Sardegna più differenziata internamente, che pre-data la fase italiana e che le resiste.

Il secondo *travelogue* è *Isolatria. Viaggio nell’arcipelago della Maddalena* di Antonella Anedda (2013).³⁹ Il testo invita a una riflessione su narrazioni di sardità ancora meno canoniche, sia perché è l’espressione in prosa di una voce riconosciuta innanzitutto per la poesia, secondo una linea sperimentale poco indagata nella tradizione letteraria sarda, sia perché, come nota Adele Bardazzi, l’identità sarda in Anedda costituisce un qualcosa di primigenio ma mai completamente posseduto, che la poetessa cerca di ‘ricucire’ con i suoi versi.⁴⁰ Tale sarditudine, elemento identitario forte che si sviluppa principalmente in dimensione memoriale, rielabora le esperienze di vita e la tradizione familiare di Anedda. La stessa lingua sarda, il cui uso non è naturale né naturalistico, si pone come aspirazione e meta da raggiungere, radice di cui rimpossessarsi più che eredità solidamente acquisita, al contempo lingua delle origini e porto d’arrivo. Romana di nascita e formazione, la scrittrice è erede di una famiglia sardo-corsa che vanta tra gli antenati Giovanni Maria Angioy, uno dei massimi protagonisti dei moti antifeudali di fine Settecento e, in seguito alla sua sconfitta, uno dei più famosi isolani ‘dispatriati’. Diverse pagine di *Isolatria* sono dedicate a questa figura di politico rivoluzionario, ‘considerato in Sardegna l’incarnazione stessa della libertà’,⁴¹ che continuò a perorare la causa sarda anche negli anni dell’esilio a Parigi, nella Francia prima democratica e poi napoleonica. Nelle parole di Anedda, Angioy diviene il prototipo di una sardità esportabile e dislocata, che non diminuisce nella lontananza.

³⁹ Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell’arcipelago della Maddalena* (Roma-Bari: Laterza, 2013). Il volume compare nella collana Contromano che ospita anche *In Sardegna non c’è il mare* di Fois e *NuraGhe Beach* di Flavio Soriga (2011).

⁴⁰ Bardazzi, p. 95.

⁴¹ Anedda, *Isolatria*, p. 40.

Isolatria offre un percorso attraverso una Sardegna non tanto ‘interna’ quanto periferica, focalizzando lo sguardo su La Maddalena e il suo piccolo arcipelago situato al di là dell’estrema propaggine settentrionale dell’isola. Con l’eccezione del romanzo *Squarciò* di Franco Solinas (1956),⁴² che si concentra sul mondo dei pescatori, l’arcipelago della Maddalena costituisce uno spazio simbolicamente nuovo nella narrazione della Sardegna, sia perché frammentato sia perché quasi ‘oltre confine’, e segnato da cultura, lingua e storie non sempre direttamente legate all’isola maggiore né alle traiettorie italiane. Così ricorda la voce narrante:

Per noi e in base alle testimonianze di mia nonna, maddalenina di origine corsa, quell’isola non era sarda, ma francese, raffinata e allo stesso tempo democratica, molto diversa dall’aristocrazia hidalga di Cagliari e da quella barbaricina di Nuoro.⁴³

All’interno di una cultura di minoranza come quella sarda, che ha contribuito come periferia alle culture egemoni intorno cui ha orbitato, il punto di vista viene qui spostato sempre più ai margini, con un effetto di frammentazione, relativizzazione e de-essenzializzazione identitaria. In queste pagine, l’identità sarda non è quella fissata tradizionalmente nel centro dell’isola o articolata nella dicotomia tra centro e sud, ma acquistano definizione altre Sardegne minori, secondo un processo molto recente che investe sia opere cinematografiche sia testi narrativi.⁴⁴ Nello stesso quadro di

⁴² Franco Solinas, *Squarciò* (Milano: Feltrinelli, 1956).

⁴³ Anedda, *Isolatria*, p. 9. Si veda anche il riferimento a ‘i maddalenini, fieri della loro “piccola Parigi”, come La Maddalena veniva chiamata anche da mia nonna’ (p. 11).

⁴⁴ Si vedano il film *La stoffa dei sogni* per la regia di Gianfranco Cabiddu (Italia-Francia, 2016), ambientato nell’isola dell’Asinara e di ispirazione shakespeariana mediata dalla Napoli di Edoardo De Filippo, o il filone di noir e gialli carlofortini che si svolgono nelle isole sud-occidentali di Sant’Antioco e San Pietro: Massimo Carlotto, *Il mistero di Mangiabarche* (Roma: e/o, 1997), Ciro Auriemma e Renato Troffa, *Piove deserto* (Milano: DeA Planeta, 2019), Antonio Boggio, *Omicidio a Carloforte e Delitto alla baia d’argento* (Milano: Piemme, 2022 e 2023).

riconoscimento di una Sardegna plurale si collocano, in questi stessi anni, le indagini del linguista Fiorenzo Toso sulle ‘minoranze della minoranza’, che inseriscono la discussione delle varietà alloglotte presenti in territorio sardo (comprese quelle delle isole di La Maddalena e San Pietro) all’interno della questione della lingua in Sardegna, tradizionalmente centrata sull’opposizione tra le varietà logudorese e campidanese e sulla ricerca di una varietà unica.⁴⁵

Nel racconto di Anedda, inoltre, la sardità viene elaborata in linea genealogica prevalentemente femminile e come una radice non unica. Alla triangolazione memorial-familiare, che attraverso la mediazione della nonna posiziona l’isola di La Maddalena tra l’orbita corsa e francese da una parte e le due capitali dell’isola maggiore dall’altra (Nuoro, centro della cultura, e Cagliari, sede politica e amministrativa), si aggiungono altre coordinate legate alla traiettoria di vita della scrittrice, da Roma, città di residenza, a Oxford, dove ha studiato. Il titolo di una recente pubblicazione di Anedda, *Geografie*, ribadisce come la sua poetica tenda alla declinazione plurale dei luoghi e delle loro mappe.⁴⁶ In *Isolatria*, dallo spunto biografico aggetta una narrazione della sardità rizomatica, non radice unica sviluppata in profondità verticale bensì ramificazione che si estende in orizzontale e si nutre di una pluralità di apporti, come nelle teorizzazioni di Deleuze e Guattari.⁴⁷ Grazie agli elementi di incrocio e ai continui decentramenti, il testo restituisce l’immagine di una sardità-arcipelago frammentata e puntiforme, tassello di quadri identitari compositi e fluidi. Si tratta di forme di sardità nomadica al femminile non lontane da quelle raccontate negli stessi anni da Paola

⁴⁵ Fiorenzo Toso, *La Sardegna che non parla sardo. Profilo storico e linguistico delle varietà alloglotte* Gallurese, Sassarese, Maddalenino, Algherese, Tabarchino (Cagliari: Cucc, 2012).

⁴⁶ Antonella Anedda, *Geografie* (Milano: Garzanti, 2021).

⁴⁷ Cfr. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Parigi: Minuit, 1980).

Soriga, nei romanzi *Dove finisce Roma* e *La stagione che verrà*,⁴⁸ e per le quali risulta pregnante il riferimento alle teorizzazioni dei soggetti nomadi, proposte in chiave femminista da Rosi Braidotti come configurazione esistenziale delle soggettività contemporanee.⁴⁹

A ritroso. Per ‘un più attento esame’ di Deledda a 150 anni dalla nascita

Come esergo al primo capitolo di *Nomadic Subjects*, ‘By the Way of Nomadism’, Braidotti pone due citazioni da scrittrici canoniche della tradizione modernista angloamericana nel primo Novecento: Gertrude Stein con ‘It’s great to have roots, as long as you can take them with you’, e ‘I am rooted, but I flow’ di Virginia Woolf.⁵⁰ Da un lato, le citazioni radicano la discussione teorica in una solida genealogia di scrittura al femminile, e dall’altro invitano a una riconsiderazione delle voci del passato sulla scorta delle teorie critiche del presente, alla ricerca di diverse interpretazioni e inquadramenti. Così, in Sardegna, la fioritura negli anni Duemila di scritture di donne, e l’emergere tra queste di poetiche identitarie anti-essenzialiste, che tratteggiano una sardità plurale, non statica, nomadica, e *in fieri*, procedono di pari passo con la riscoperta e rilettura di artiste, intellettuali e scrittrici del passato, e con la riscrittura della storia letteraria secondo queste lenti interpretative.

A essere oggetto di indagini in direzione plurale, nel nuovo secolo, è stata prima di tutte Grazia Deledda, per la quale la dimensione sarda è stata tradizionalmente sia una nicchia sia una prigione. Le motivazioni del premio Nobel mostrano come, ai fini del

⁴⁸ Paola Soriga, *Dove finisce Roma* e *La stagione che verrà* (Torino: Einaudi, 2012 e 2015); in parallelo, al maschile, si vedano Alessandro De Roma, *Vita e morte di Ludovico Lauter* (Nuoro: Il Maestrale, 2007), e Flavio Soriga, *Sardinia Blues* (Milano: Bompiani, 2008). Si veda anche l’incontro tra locali e ‘invasori’ in *Un tempo gentile* di Milena Agus (Roma: Nottetempo, 2020).

⁴⁹ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* [1994] (New York: Columbia University Press, 2011).

⁵⁰ Ivi, p. 21.

suo apprezzamento internazionale, la ‘chiarezza plastica’ con cui ‘ha rappresentato la vita sull’isola nativa’ sia fondamentale ma non esclusiva, essendo accostata alla ‘profondità e calore’ nel trattare i ‘problemi universali dell’uomo’ e al ‘grande idealismo’ della sua opera.⁵¹ Eppure, a livello nazionale, già in una lettera del 1907 la scrittrice chiedeva ai critici ‘un più attento esame’ della sua opera, e auspicava che la si leggesse ‘senza giudicare i [suoi] personaggi come esclusivamente sardi’.⁵² Alla data delle celebrazioni per il centocinquantenario anniversario della nascita di Deledda, nel 2021, si sono ormai imposti nuovi modi di guardare alla scrittrice, che ne sottolineano la volontà di emancipazione individuale, la capacità di rompere gli schemi, e la definizione di un percorso intellettuale moderno, originale ma non isolato dal contesto. Non è un caso che, in uno dei suoi ultimi lavori, una femminista quale Cecilia Mangini abbia presentato Deledda come ‘una rivoluzionaria consapevole e soprattutto decisa ad esserlo’, le cui scelte di vita, alternative rispetto a quelle dell’epoca, hanno funto da modello. ‘Mi ha aiutato a non fare la casalinga, come era il destino delle donne di allora. – testimonia Mangini – Quel coraggio suo, mi ha traghettato a diventare quello che poi sono stata’.⁵³

Sono innanzitutto gli elementi del percorso individuale di Deledda a essere studiati negli anni Duemila, tanto da propiziare una conoscenza meno stereotipica dell’autrice. Anche grazie a un imponente lavoro di recupero e diffusione dei carteggi,⁵⁴ si sono

⁵¹ ‘Premio Nobel per la Letteratura 1926. Grazia Deledda’, in *Alloro di Svezia. Le motivazioni del Premio Nobel per la Letteratura*, a cura di Daniela Marcheschi (Parma: MUP, 2007), pp. 76–86 (p.86).

⁵² Grazia Deledda, ‘Lettere a Pirro Bessi’, a cura di Corrado Tumiatì, *Il Ponte*, 1.8 (1945), 708–715 (lettera del 20 maggio 1907).

⁵³ Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli (regia), *Grazia Deledda, la rivoluzionaria* (Italia, 2021).

⁵⁴ Si vedano per esempio: Neria De Giovanni, a cura di, *Lettere inedite di Grazia Deledda ad Arturo Giordano, direttore della Rivista letteraria* (Alghero: Nemapress, 2004); Grazia Deledda, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di Roberta Masini (Cagliari: Centro di Studi Filologici Sardi – CUEC, 2007);

ampliati i riferimenti biografici, con particolare attenzione per le esperienze successive a quelle sarde. Nel solo 2016, in occasione dell'ottantesimo anniversario della morte della scrittrice, vengono date alle stampe una dettagliata biografia firmata da Rossana Dedola e due testi in bilico tra ricostruzione storica e narrativa: *Deledda. Una vita come un romanzo* di Luciano Marrocu, focalizzato sugli anni romani, e *Quasi Grazia* di Marcello Fois, 'romanzo in forma di teatro' che immagina tre giorni-soglia della vita di Deledda (la partenza da Nuoro, il conferimento del premio Nobel a Stoccolma, e la diagnosi del tumore a Roma).⁵⁵ Il fatto che sia stata Michela Murgia a incarnare sul palcoscenico la protagonista del testo di Fois,⁵⁶ e che la stessa abbia prestato la voce per l'audiolibro di *Canne al vento*,⁵⁷ costituisce un'ulteriore testimonianza del filo che lega le scrittrici sarde alla madre primo-novecentesca. Dalla biografia-inquadramento pubblicata da Maria Giacobbe negli anni Settanta alle prefazioni firmate da Anedda e Murgia per nuove edizioni degli anni Duemila,⁵⁸ il rispecchiamento, confronto e dialogo a distanza con Deledda fungono da cardine per la definizione delle poetiche individuali e confermano una genealogia di scrittura che, pur non essendo esclusivamente femminile, acquisisce particolare pregnanza

Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909), a cura di Anna Folli (Milano: Feltrinelli, 2010); *Un'amicizia nuorese. Lettere inedite a Pietro Ganga (1898-1905)*, a cura di Giovanna Cerina (Nuoro: Istituto Superiore Regionale Etnografico-Soveria Mannelli: Rubbettino, 2019); Rossana Dedola, *Grazia Deledda. Lettere e cartoline in viaggio per l'Europa* (Nuoro: Il Maestrale, 2021).

⁵⁵ Rossana Dedola, *Grazia Deledda. I luoghi gli amori le opere* (Napoli: Avagliano, 2016); Luciano Marrocu, *Deledda. Una vita come un romanzo* (Roma: Donzelli, 2016); Marcello Fois, *Quasi Grazia* (Torino: Einaudi, 2016).

⁵⁶ Valeria Cruciani (regia), *Quasi Grazia*, Sardegna Teatro (Cagliari-Nuoro: 2017).

⁵⁷ Grazia Deledda, *Canne al vento* [2013] letto da Michela Murgia, regia di Claudia Gentili (Roma: Emons Audiolibri, 2018).

⁵⁸ Si vedano Maria Giacobbe, *Grazia Deledda. Introduzione alla Sardegna* [1974] (Sassari: Iniziative Culturali, 1999); Antonella Anedda, 'S. Solitudine', in Grazia Deledda, *Come solitudine. Storie e novelle da un'isola* (Roma: Donzelli, 2006), pp. vii-xxii; Michela Murgia, 'Prefazione', in Grazia Deledda, *Il nostro padrone* [1910] (Nuoro: Ilisso, 2009), pp. 7-14.

dal punto di vista del genere. A riprova della posizione ormai salda di Deledda nel canone sardo, tale da consentire sia l'ironia sia la bloomiana angoscia dell'influenza, si pongono invece alcuni rispecchiamenti maschili. Una versione grottesca della scrittrice, tra arcaismo ed erotismo, compare in una carrellata di 'sardi illustri' nella pièce *In principio fu U. Storia universale della Sardegna* di Elio Turno Arthemalle e Vito Biolchini, insieme ad Amsicora, Eleonora d'Arborea, Ottone Bacaredda e il nuragico U.⁵⁹ Ancora in chiave ironica, Deledda è oggetto di invettiva nel romanzo *Sardinia Blues* di Flavio Soriga: uno dei protagonisti, Andrea Corda, aspirante 'Bukowski del Campidano' contrappone agli amati scrittori americani 'quella meretrice maledetta spacciatrice di luoghi comuni facili e adulterati', 'la nostra matrona malefica'.⁶⁰ Come scrive Anedda, 'Grazia Deledda non è di moda in Italia ma è madre (o nonna) del crescente numero di talenti sardi. Come ogni madre viene ora accolta ora rinnegata'.⁶¹

Fuori dall'isola, a fare da spartiacque per il recupero di Deledda sono stati lo sviluppo e la lenta affermazione di una critica attenta alle questioni di genere, sulla scia dei movimenti femministi degli anni Settanta. Lo studio della presenza delle donne nel canone italiano ha favorito riletture in relazione ad altre scrittrici della tradizione italiana. Patrizia Zambon la inserisce nel novero delle scrittrici autodidatte otto-novecentesche, insieme a Neera, Ada Negri,

⁵⁹ Elio Turno Arthemalle, Vito Biolchini (regia), *In principio fu U. Storia universale della Sardegna*, produzione indipendente (Quartucciu-Cagliari, 1996).

⁶⁰ Soriga, *Sardinia Blues*, p. 123.

⁶¹ Anedda, 'S. Solitudine', p. xiv. Dopo Maria Giacobbe, Sergio Atzeni è forse il primo scrittore sardo a rivendicare la discendenza deleddiana: 'Ci tengo a sottolineare la grandezza di Grazia Deledda. [...] Se io fossi il mignolo di Grazia Deledda mi riterrei soddisfatto', in Gigliola Sulis, 'La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni', *La Grotta della vipera*, 20.66-67 (1994), 34-41 (p. 37).

e Sibilla Aleramo,⁶² ed Elisabetta Rasy le dedica uno dei medaglioni di *Ritratti di signora*, affiancandola a Negri e a Matilde Serao.⁶³ In *La scrittrice abita qui*, Sandra Petrigiani allarga ancora la prospettiva in dimensione internazionale, ed esplora le case in cui ha vissuto Deledda in parallelo con quelle di Marguerite Yourcenar, Colette, Alexandra David-Néel, Karen Blixen e Virginia Woolf.⁶⁴ Per Deledda, pur mantenendo la centralità di Nuoro e della Barbagia, viene delineata la traiettoria che la porta dalla Sardegna a Roma, e si mettono in luce il ruolo della capitale e delle relazioni ivi intessute negli anni della maturità della scrittrice; una perlustrazione di luoghi e contesti a cui fa eco, in tempi più recenti, l'interesse per la Cagliari liberty che la ospitò brevemente, prima del matrimonio,⁶⁵ e per il villino rosa delle vacanze a Cervia, località frequentata tanto a lungo da divenirne cittadina onoraria, e che ora le ha dedicato un monumento e intitolato il lungomare.⁶⁶ Anche per Deledda, dunque, negli anni Duemila, si indaga in direzione di un radicamento plurimo, oltre quello delle origini su cui viene costruita larga parte della sua produzione letteraria.

La chiave interpretativa legata al genere si combina anche con altri approcci critici, che inseriscono l'opera di Deledda nei dibattiti letterari e culturali ora in corso. Con un orientamento ben sintetizzato da Monica Farnetti nel provocatorio *Chi ha paura di Grazia Deledda?*,⁶⁷ focalizzarsi sulla figura a lungo marginalizzata di una

⁶² Patrizia Zambon, 'Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo', *Studi Novecenteschi*, 16.38 (1989), 287–324.

⁶³ Elisabetta Rasy, *Ritratti di signora* (Milano: Rizzoli, 1997).

⁶⁴ Sandra Petrigiani, *La scrittrice abita qui* (Vicenza: Neri Pozza, 2002).

⁶⁵ Luce Spano, *La città dell'amore. Alla scoperta di Cagliari con Grazia Deledda* (Cagliari: Palabanda, 2017).

⁶⁶ Si vedano le pagine dedicate alla scrittrice nel sito del comune di Cervia <<https://www.turismo.comunecervia.it/it/scopri-il-territorio/itinerari-e-visite/itinerari-storici-culturali/il-ruolo-delle-donne-nella-storia-di-cervia-in-un-percorso-nel-centro-storico-di-cervia/grazia-deledda>>.

⁶⁷ Monica Farnetti, a cura di, *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione*,

scrittrice donna e appartenente a una minoranza può fornire lo spunto per ripensare i quadri letterari consolidati. Uno dei principali filoni di ricerca, iniziato da Sharon Wood e Margherita Heyer-Caupt, indaga il rapporto tra la produzione deleddiana e la coeva prosa modernista europea, in linea con i tentativi di ridefinizione del modernismo in Italia.⁶⁸ Come rileva Heyer-Caupt, ‘Deledda’s marginalisation from “literary modernity” represents a new, locally grounded case of the global phenomenon of “the presence of women in modernism [having] been vastly underestimated”’.⁶⁹ In queste interpretazioni, Deledda viene letta a contatto non soltanto con veristi quali Verga e Capuana, ma anche con figure chiave della letteratura della modernità, da D’Annunzio a Pirandello, da Svevo a Tozzi e Moravia, mentre viene messo in evidenza l’intrecciarsi, in diverse fasi della sua opera, di elementi della cultura isolana con la filosofia europea dell’epoca, da Nietzsche a Schopenhauer.⁷⁰

In contemporanea, si segnalano i tentativi di inserire più compiutamente la scrittrice all’interno dei dibattiti sociopolitici della sua epoca. Si deve allo studioso Giancarlo Porcu, per esempio, una nuova edizione del romanzo *Dopo il divorzio* (1901-02), inquadrato dal curatore come testo ‘ucronico’ o ‘romanzo del domani’, dal momento che la storia si svolge in una società che avrebbe già approvato il divorzio, sia pure in casi limitati. Negli apparati critici vengono ricostruiti da un lato il contesto socio-politico di cui il romanzo è debitore e dall’altro la corrispondenza estera legata alla

ricezione, comparazione (Pavona: Iacobelli, 2010); in particolare, sul possibile riposizionamento di Deledda nel canone letterario italiano si veda Laura Fortini, ‘Aggiunta e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana’, pp. 229–245.

⁶⁸ Cfr. Sharon Wood, a cura di, *Grazia Deledda. The Challenge of Modernity. A collection of essays* (Leicester: Troubador, 2007), e Margherita Heyer-Caupt, *Grazia Deledda’s Dance of Modernity* (Toronto: Toronto University Press, 2008).

⁶⁹ Heyer-Caupt, *Grazia Deledda’s Dance of Modernity*, p. 9.

⁷⁰ Ivi, pp. 154–187 (‘Active Nihilism and Nietzsche’s *Uebermensch*. *Il segreto dell’uomo solitario*’) e pp. 188–242 (‘Passive Nihilism and Schopenhauer’s Contemplator. *La danza della collana*’).

traduzione americana, che mette in luce tanto l'accortezza quanto i compromessi accettati dall'autrice per ritagliarsi uno spazio nel mercato editoriale internazionale, e le ricadute di queste scelte nella sua opera.⁷¹ Le traduzioni e la rete dei rapporti transnazionali si confermano elementi chiave per la comprensione dell'autrice, come messo in luce da Cecilia Schwartz, che proprio a Deledda guarda come caso di studio sul rapporto tra letterature semiperiferiche nel contesto della *world literature*.⁷² Non mancano inoltre letture all'insegna del rapporto tra egemonia e subalternità, all'interno dei rivitalizzati studi del Sud globale,⁷³ o quelle che arricchiscono i recenti sviluppi dell'eco-critica, anche con il recupero di opere meno conosciute. Esempio in tal senso è la prefazione di Michela Murgia a *Il nostro padrone*, che insiste sul sottotesto sociale del romanzo (un altro aspetto poco trattato negli studi deleddiani) e sulle sue implicazioni ambientaliste. Murgia sottolinea che

la storia è rilevante non solo perché ci testimonia dettagliatamente la speculazione boschiva che interessò la Sardegna dell'interno a cavallo tra l'800 e il '900, ma soprattutto perché la scrittrice non le risparmia accenti critici. [...] E se anche è inutile cercare oggi proprio in lei quella coscienza ecologica che nessuno a quel tempo aveva o poteva avere, la Deledda mette comunque in bocca ai personaggi di questo suo atipico romanzo alcune considerazioni che denunciano sia la cattiva coscienza di chi assisteva a quello scempio ambientale, sia le giustificazioni che

⁷¹ Grazia Deledda, *Dopo il divorzio* [1901-02], con appendici di lettere e scritti inediti, 'Introduzione' e cura di Giancarlo Porcu (Nuoro: Il Maestrale, 2022); per un'analisi delle varianti tra le diverse edizioni, si veda anche Margherita Heyer-Caput, 'Dopo il divorzio (1902, 1905, 1920) di Grazia Deledda: "opus in fieri" sul riso del moderno', *altrelettere* (2013).

⁷² Cecilia Schwartz, 'From Nuoro to Nobel. The impact of multiple mediatorship on Grazia Deledda's movement within the literary semi-periphery', *Perspectives*, 26.4 (2018), 526–542. Sulla rete transnazionale intessuta dalla scrittrice si veda anche la già citata raccolta curata da Dedola, *Lettere e cartoline in viaggio per l'Europa*.

⁷³ Maria Valeria Dominioni, 'L'altra Italia. Per una lettura subalterna del Meridione di Grazia Deledda', *From the European South. A Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities*, 3 (2018), 43–56.

probabilmente aveva udito decine di volte dalla voce delle donne di Nuoro, testimoni e sodali del lavoro di scorzino dei loro mariti, fratelli e figli.⁷⁴

Un riflessione più ponderata merita infine il ripensamento del *topos* critico sulla “cattiva” lingua’ e sulla ‘mancanza di stile’ deleddiane.⁷⁵ Tale giudizio trova radici nella biografia della scrittrice, cresciuta in una condizione primaria di sardofonia all’interno della Sardegna diglottica postunitaria.⁷⁶ Le incertezze e ansie causate dalla condizione diglottica sono ben espresse nelle lettere da Nuoro, come in quella spesso citata ad Antonio Scano, del 1892: ‘Io non riuscirò mai ad avere il dono della buona lingua, ed è vano ogni sforzo della mia volontà. Scriverò sempre male, lo sento’.⁷⁷ Eppure, usare la formazione da semi-autodidatta come chiave interpretativa principale significa privilegiare la fase giovanile della vita di Deledda rispetto alla maturità letteraria. Passa così in secondo piano la realtà di quasi cinquant’anni di ininterrotta scrittura in italiano (dal primo racconto pubblicato nel 1887, ‘Sangue sardo’), come pure, posta la cesura del matrimonio e del trasferimento a Roma nel 1900, i trentasei anni di italoфонia quasi esclusiva anche in famiglia, con il marito e i figli, che

⁷⁴ Murgia, ‘Prefazione’, p.8. Si veda anche Silvia Ross, ‘Terra e mare in *La bambina rubata*. Un’analisi ecocritica’, in Dino Manca, a cura di, *‘Sento tutta la modernità della vita’ Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, 3 voll. (Nuoro: ISRE, Cagliari: Aipsa, 2022), I, pp. 239–255.

⁷⁵ Cristina Lavinio, ‘Scelte linguistiche e stile in *Grazia Deledda*’, in *Narrare un’isola. Lingua e stile di scrittori sardi* (Roma: Bulzoni, 1991), pp. 91–109 (p. 91). Si vedano inoltre Beatrice Mortara Garavelli, ‘La lingua di Grazia Deledda’, *Strumenti critici*, 6.1 (1991), 145-63; Patrizia Bertini Malgarini e Marzia Caria, “‘Scriverò sempre male’”. Grazia Deledda tra scrittura privata e prosa letteraria’, in Marco Manotta e Aldo Morace, a cura di, *Grazia Deledda e la solitudine del segreto* (Nuoro: ISRE, 2010), pp. 31–51.

⁷⁶ Sull’italiano in Sardegna, si rimanda a Ines Loi Corvetto, ‘Sardegna’, in Francesco Bruni, a cura di, *L’italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali* (Torino: Utet, 1992), pp. 875–917.

⁷⁷ Per una discussione e contestualizzazione del passo, si vedano Mortara Garavelli, Bertini Malgarini e Caria.

seguono al primo trentennio nuorese.⁷⁸ Inoltre, la diglossia tra italiano e lingua locale è tutt'altro che inusuale nella formazione degli scrittori e delle scrittrici in Italia: al contrario, stante il tardo affermarsi della lingua nazionale, l'uso dell'italiano come lingua seconda risulta essere comune alla maggioranza della popolazione almeno fino alla metà del Novecento.⁷⁹ Ciononostante, è soprattutto nella valutazione di autrici donne che il (pre-)giudizio linguistico tende a prevalere rispetto a valutazioni di mistilinguismo, mimesi di oralità o abbassamento stilistico come scelte autoriali consapevoli. Come ricorda Zambon, è alle scrittrici che 'la critica contemporanea e posteriore, con "pezze d'appoggio", con ragioni inconfutabili, avrebbe rimproverato la qualità della scrittura, spontaneistica, eclettica di letture, sgrammaticata, immatura, sciatta. Muliebre'. E ancora: 'Generalmente tutti ne indicano la cattiva qualità della lingua, genericamente l'inconsistenza dello stile'.⁸⁰ La scarsa scolarizzazione e il bilinguismo di Deledda, riletti con un'ottica tale da fare emergere l'esperienza femminile nel fare letterario, perdono i caratteri di presunta atipicità ed eccezionalità, diventando invece tasselli per la comprensione di una tra le varietà di modalità di formazione al mestiere della scrittura – non la più facile, ma nondimeno storicamente testimoniata.

Alla svolta del ventunesimo secolo, la stessa condizione di scrittrice in una lingua e cultura 'altra' da quella dell'educazione familiare può raccontare una storia diversa se letta, piuttosto che in termini di carenza e lacune, come caso di 'translingual imagination'. Con questa categoria, Steven G. Kellman ha definito il motore creativo di chi scrive in una lingua che non è quella

⁷⁸ Cfr. Cristina Lavinio, "“Era un silenzio che ascoltava”. Grazia Deledda tra leggende e fiabe", in Cristina Lavinio, a cura di, *Oralità narrativa, cultura popolare e arte. Grazia Deledda e Dario Fo* (Nuoro: ISRE Edizioni, 2019), pp.73–93.

⁷⁹ Cfr. Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia Unita* [1963] (Bari: Laterza, 1993).

⁸⁰ Zambon, p. 324.

materna,⁸¹ focalizzandosi sulla scrittura inglese di Joseph Conrad, Mary Antin, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Eva Hoffman, J.M. Coetzee, Louis Begley. Una trasposizione di questo approccio interpretativo al contesto italiano liberebbe opere come quelle di Deledda da giudizi di ‘insufficienza’ artistica, riconoscendo nella sua alterità e nelle forzature di lingua e stile quella violenza al sistema, apportatrice di svolte creative, operata dagli scrittori ‘minori’ nella lingua maggiore, secondo le già citate teorizzazioni di Deleuze e Guattari.⁸² In questo come in altri casi, lo studio di Deledda si arricchisce proprio quando la sua opera è svincolata da un quadro nazionale troppo rigidamente inteso. Come ricorda Giacobbe, infatti,

[e]ssendo la sua *sardità* una qualità più profonda e determinante della sua *italianità*, la tematica e la problematica che le erano proprie non potevano sempre collimare coi modelli e con i gusti di quella che tuttavia nel contesto europeo era la provincia italiana.⁸³

Un ultimo e fondamentale cambio di prospettiva è quello che, ribaltando di segno il presunto ‘ritardo’ o sfasamento deleddiano rispetto alle correnti letterarie coeve, reclama alla scrittrice una diversa temporalità. Come sottolinea Anedda, nell’opera di Deledda ‘viene rivendicato il diritto di scrivere proprio partendo da una dimensione poetica di estraneità e di “spaesamento” di fronte alla letteratura ufficiale’. In quest’ottica, ‘[I]solamento culturale e anagrafico, orgoglioso, nonostante, o forse proprio a causa di un inguaribile ritardo, si trasforma in valore. Il ritardo si nutre di lentezza che fila una scrittura diversa, distante, destinata al futuro.’⁸⁴

⁸¹ Steven G. Kellman, *The Translingual Imagination* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2000); si veda anche, a cura dello stesso, l’antologia *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on Their Craft* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2003).

⁸² Deleuze e Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*.

⁸³ Giacobbe, *Grazia Deledda*, pp. 83–84.

⁸⁴ Anedda, ‘S. Solitudine’, pp. x, xiv.

Tra nuovi inquadramenti storici, studi di genere, approcci internazionali e transnazionali, eco-critica, diglossia e translinguismo, la ricchezza e varietà di interpretazioni oggi offerte sulla produzione letteraria e sulla figura di Deledda tratteggiano dunque una dimensione poliedrica, tale da confermare per la sua opera lo status di classico che, con Calvino, ‘non ha mai finito di dire quel che ha da dire.’⁸⁵

Si segnala infine come la volontà di riconoscere a Deledda il ruolo di fondatrice della tradizione letteraria sarda e anticipatrice dei suoi sviluppi intellettuali, anche i più recenti, si sia spinta negli anni Duemila fino ad appropriazioni incerte. È il caso del componimento ‘Noi siamo sardi’, che circola online almeno dal 2008, ed è stato poi ripreso e rilanciato in più occasioni da stampa, televisione e istituzioni:

Siamo spagnoli, africani, fenici, cartaginesi, romani, arabi, pisani, bizantini, piemontesi. / Siamo le ginestre d’oro giallo che spiovono sui sentieri rocciosi come grandi lampade accese. / Siamo la solitudine selvaggia, il silenzio immenso e profondo, lo splendore del cielo, il bianco fiore del cisto. / Siamo il regno ininterrotto del lentisco, delle onde che ruscellano i graniti antichi, della rosa canina, del vento, dell’immensità del mare. / Siamo una terra antica di lunghi silenzi, di orizzonti ampi e puri, di piante fosche, di montagne bruciate dal sole e dalla vendetta. / Noi siamo sardi.

I versi sono comunemente attribuiti alla scrittrice senza che, fino ad ora, nessuno ne abbia mai indicato la fonte e nonostante i critici abbiano espresso dubbi sulla loro autenticità.⁸⁶ A parte alcune riprese

⁸⁵ Italo Calvino, ‘Perché leggere i classici’ [1981], in *Perché leggere i classici* (Milano: Mondadori, 2015), pp. 50–58 (p. 52).

⁸⁶ Una cronistoria della diffusione dei versi e una discussione delle possibili fonti sono fornite da Fabio Stoppani, ‘Noi siamo Sardi. Il “Falso-Deledda”’, *Centro Studi Abate Stoppani* [blog], 20 maggio 2022 <<https://abatestoppani.it/noi-siamo-sardi-il-falso-deledda/>>. Per una diversa attribuzione, si veda Salvatore Cubeddu “‘Cagliaritari e... sardi’ di Francesco Alziator”, nel blog della *Fondazione Sardinia*, dove si legge che ‘[l]a poesia è stata trovata smarrita in un antico cassetto [a casa di Alziator], qualche giorno fa ...’, 4 settembre 2017

lessicali, i nuclei ideologici di ‘Noi siamo sardi’ non trovano riscontri nella produzione della scrittrice, né per quanto riguarda la lettura della storia sarda come successione millenaria di civiltà né per il tema della vendetta, e rimandano piuttosto a formulazioni identitarie del secondo e tardo Novecento. La vastità della produzione letteraria deleddiana non consente di escluderne la maternità oltre ogni ragionevole dubbio, motivo per cui il giudizio sull’attribuzione rimane per ora sospeso. Al di là delle questioni storico-filologiche, però, la viralità con cui un testo prima sconosciuto si è diffuso rappresenta il *coté* popolare dei tentativi di ascrivere Deledda alla temperie culturale della nostra contemporaneità.

Contributi al femminile nella Sardegna del secondo dopoguerra. Storie di donne, ‘innesti’, e reti transnazionali

Dopo la risignificazione dell’opera di Deledda con le chiavi interpretative degli anni Duemila, l’ultima proposta di questo articolo è quella di sperimentare come una nuova considerazione di voci femminili finora tenute ai margini, o ancora non entrate nella discussione critica, possa ridisegnare tanto il canone letterario quanto la comprensione di un’epoca. Il caso di studio sono gli anni del secondo dopoguerra, quelli che vanno dalla definizione dello statuto regionale sardo (1944-48) alla ricostruzione (1948-55) e alla battaglia per la Rinascita (1955-62).⁸⁷ A inquadrarli, le opere di quattro

<<http://www.fondazioneardinia.eu/ita/?p=13511%20CAGLIARITANI%20E%20%20A6%20SARDI,%20di%20Francesco%20Alziator>>. Qui i versi presentano una variante (‘il bianco fiore del cisto’ > ‘il rosso fiore del musco’) e un’aggiunta in coda: ‘Quando lasci questa isola, / dimentica il tuo cuore / lo uccideremo d’amore’).

⁸⁷ Manlio Brigaglia, ‘Società e letteratura in Sardegna 1944-1990’, in Giuseppe Marci, *Romanzieri sardi contemporanei* (Cagliari: Cuec, 1991), pp. 111–118. Nell’inquadramento proposto, seguono gli anni della Rinascita (1962-74), il fallimento della Rinascita (1974-1984), la ripresa della coscienza autonomistica e dei problemi dell’identità (1984-1990). Sul secondo Novecento in Sardegna, si rimanda a Sandro Ruju, ‘Società, economia, politica dal secondo dopoguerra a oggi

scrittrici: Maria Giacobbe (Nuoro, 1928 –) con *Diario di una maestra* (1957) e *Piccole cronache* (1961), Mariangela Satta (Orosei, 1922 – Winchester, 1998) con *Il grano e il loglio* (1962), Joyce Lussu (Firenze, 1912 – Roma, 1998) con *L'olivastrò e l'innesto* (1982), e Nadia Gallico Spano (Tunisi, 1916 – Roma, 2006) con *Mabruk. Ricordi di un'inguaribile ottimista* (2005).⁸⁸

Il secondo dopoguerra è in Sardegna una stagione culturale caratterizzata da una generale tensione etica e sociale, espressa in romanzi e racconti di denuncia di stampo (neo-)realista, che puntano soprattutto a dare voce e visibilità al mondo agropastorale sardo, ai suoi conflitti e alle aspettative di rinnovamento, subito prima dell'inizio del processo di industrializzazione. Nel 1962 Antonio Pigliaru, sulle pagine della rivista *Ichnusa*, riconosce *in medias res* le linee di tendenza e gli esponenti dell'allora 'nuova narrativa sarda', presentando, dopo la generazione di Giuseppe Dessì e Antonio Cossu, i nomi di Francesco Masala (anagraficamente più vicino ai

(1994-1998)', in Luigi Berlinguer e Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna* (Torino: Einaudi, 1998), pp.775–992.

⁸⁸ Maria Giacobbe, *Diario di una maestra. Piccole cronache* [1957] [1961] (Roma-Bari: Laterza, 1975); Mariangela Satta, *Il grano e il loglio* (Bologna: SIA, 1962); Joyce Lussu, *L'olivastrò e l'innesto. L'incontro con un uomo, la sua isola antica e la sua gente*, a cura di Manlio Brigaglia [1982] (Cagliari: Edizioni della Torre, 2018) (tre racconti erano stati pubblicati in *Botteghe Oscure*, 3.1 (1949), 197-209; tutti, per testimonianza dell'autrice e del curatore, risalgono agli anni di esperienze sarde di Lussu, dal 1944 al 1953); Nadia Gallico Spano, *Mabruk. Ricordi di un'inguaribile ottimista* (Cagliari: AM&D, 2005) (l'unico, tra i testi qui presentati, per cui il tempo della scrittura si distanzia di decenni dal tempo della narrazione). Per rispetto delle scelte individuali, si riportano qui i cognomi – il proprio e/o quello del marito – con cui le autrici hanno firmato i testi. Sull'agentività che tale scelta rivela, si veda la dichiarazione di Lussu: 'Mi chiamo Joyce Lussu perché le donne non hanno un proprio nome. Le donne devono sempre portare il nome del padre o il nome del marito. Il padre me lo sono trovato, il marito me lo sono scelto, c'è un briciolo in più di autonomia. È stata una decisione politico-culturale quella di portare il nome del mio compagno.' Silvia Ballestra, *Joyce L. Una vita contro. Diciannove conversazioni incise su nastro* (Milano: Baldini & Castoldi, 1996), p. 190.

precedenti), Maria Giacobbe, Mariangela Satta, Giuseppe Fiori, Antonio Cossu, Giulio Cossu, Michelangelo Pira, Ignazio Delogu e Giuseppe Zuri. Quest'ultimo, pseudonimo di Salvatore Mannuzzu, è indicato come 'il culmine finalmente positivo' di una produzione letteraria non esente da provincialismo, ancora marcata da uno stretto legame tra estetica ed etica del discorso, in chiave sociologica, e da 'contraddizioni tra resa e intenzioni'.⁸⁹

Delle due donne, Mariangela Satta viene menzionata perché segnalata al Premio Deledda con *Il grano e il loglio* – 'romanzo poetico nella sua ordinata semplicità', nelle parole del presidente della giuria Marino Moretti –,⁹⁰ e in quanto voce 'più fedele alla scuola barbaricina, cioè alla lezione di Deledda (per metà) e Cambosu'.⁹¹ Solido è l'apprezzamento della narrativa memoriale di Maria Giacobbe, soprattutto *Diario di una maestrina*, vincitore del Premio Viareggio come opera prima e della Palma d'Oro dell'Unione Donne Italiane (UDI), riconosciuta come 'uno dei più autentici esercizi di letteratura aperta'.⁹² Nei decenni successivi, però, si perdono presto le tracce di Satta, che pure pubblica alcune raccolte di poesie e un altro romanzo, *Il ventilabro* (1966), mentre Giacobbe, nonostante i riconoscimenti e le collaborazioni con Vito Laterza e con le riviste *Il mondo* di Mario Pannunzio e *Comunità* di Adriano Olivetti, consolida il proprio ruolo nel canone letterario soltanto a fine Novecento e negli anni Duemila, in corrispondenza con la *nouvelle vague sarda*. Tra i vari elementi che contribuiscono a tenere ai margini le due scrittrici spicca il fatto che entrambe, dopo le prime esperienze lavorative come insegnanti elementari negli anni

⁸⁹ Antonio Pigliaru, 'Per *Un Dodge a fari spenti* di Giuseppe Zuri. Un bilancio sulla nuova narrativa sarda' [1962], in Salvatore Mannuzzu, *Un Dodge a fari spenti* (Nuoro: Ilisso, 2002), pp.173–242 (pp. 185, 183). Si aggiunga all'elenco almeno il già menzionato Solinas con *Squarciò*.

⁹⁰ Citato da Carmelo Cottone nella prefazione a Satta, *Il grano e il loglio*, pp. 5–9 (p. 9).

⁹¹ Pigliaru, p. 181.

⁹² Ivi, p. 180.

Cinquanta, lascino l'isola e l'Italia e si inseriscano attivamente nell'ambiente culturale dei rispettivi paesi d'accoglienza. La destinazione di Satta è l'Inghilterra, dove risiede fino alla scomparsa; secondo le poche informazioni biografiche rintracciate, qui sposa Kable Singh, diviene un'esperantista e si afferma come promotrice della cultura italiana, ricoprendo anche il ruolo di direttrice della Società Dante Alighieri di Southampton. Giacobbe vive a Copenaghen dal 1959, anno del matrimonio con il poeta e traduttore Uffe Harder, e in Danimarca consegue riconoscimenti letterari e culturali, dedicandosi alla scrittura di romanzi, racconti, poesie, articoli e saggi, pubblicati sia in italiano sia in danese e spesso inseriti in un processo circolare di traduzione.⁹³ Intellettuale proiettata in una dimensione europea, risulta poco indagato il lato danese del suo lavoro, così come il suo ruolo di operatrice interculturale tra l'Italia e la Danimarca. Di questa attività di 'creatrice di ponti', che la scrittrice lega nella memoria ai disegni del padre ingegnere,⁹⁴ sono testimonianze, sul versante italiano, almeno le due antologie di poeti danesi curate negli anni Settanta,⁹⁵ e su quello danese il racconto dell'isola natale, che senza essere tema unico rimane uno dei principali fili conduttori del suo narrare, attraverso il tempo e i linguaggi.

Inverso è il percorso biografico di Joyce Lussu e Nadia Gallico Spano, che, formatesi in ambienti cosmopoliti e poliglotti, arrivano nell'isola nella primissima età repubblicana, al seguito di

⁹³ Come inquadramento biografico, rimando al documentario di Francesco Satta, *Fra due mondi. Ritratto di Maria Giacobbe* (Italia, 2011), e per una discussione della produzione letteraria a Monica Farnetti, 'Presentazione di Maria Giacobbe', in *Maria Giacobbe. Atti della cerimonia di conferimento della Laurea honoris causa in Lingue e Letterature Straniere* (Sassari: Università degli Studi, 2007), pp. 15–27.

⁹⁴ Così nell'intervista a Francesco Satta, in *Fra due mondi*.

⁹⁵ Si vedano, a cura di Maria Giacobbe e con testo a fronte, *Poesia moderna danese* (Milano: Edizioni di Comunità, 1971) e *Giovani poeti danesi* (Torino: Einaudi, 1979). Ringrazio la scrittrice per le dichiarazioni e gli spunti forniti con generosità nel corso di un colloquio telefonico con Barbara Distefano e me il 26 maggio 2021.

mariti sardi con cui hanno già condiviso la Resistenza antifascista oltre confine – i comunisti Nadia Gallico e Velio Spano in Tunisia e in Francia, Joyce Salvadori ed Emilio Lussu, appartenenti a Giustizia e Libertà, tra Svizzera, Francia, Portogallo e Inghilterra.⁹⁶ Joyce è cresciuta tra Firenze e le Marche, ha un'importante linea femminile inglese nell'albero genealogico, e ha studiato in Svizzera e Germania. Nadia nasce in una famiglia ebrea italiana emigrata sin dall'Ottocento in Tunisia, e cresce nella comunità multietnica di Tunisi. Dopo la guerra, Gallico Spano è una politica di professione all'interno delle fila del PCI: è una delle ventun donne elette all'Assemblea Costituente, deputata tra il 1948 e il 1958, e funzionaria del partito negli anni a seguire. La militanza di Joyce Lussu è invece multiforme: i suoi scritti mostrano la fluidità del passaggio dall'attività partitica al lavoro creativo e intellettuale a sostegno dell'emancipazione femminile, delle lotte anticoloniali (specialmente come traduttrice e promotrice di poeti stranieri), dell'antimilitarismo, dell'ecologismo, e a favore della storia locale. Tra gli anni Quaranta e i Cinquanta sono tutte e due in prima linea nell'opera di coinvolgimento delle donne sarde all'interno delle politiche della sinistra, sia in quanto iscritte ai partiti di riferimento (per Lussu è il Partito Socialista, una volta chiusa l'esperienza del Partito d'Azione), sia come dirigenti dell'Unione Donne Italiane, protagoniste di una fase propositiva dell'attivismo femminile nazionale che, nell'isola, culmina nel primo Congresso delle Donne Sarde del 1952, organizzato dall'UDI a Cagliari. La Sardegna, che per Satta e Giacobbe rappresenta l'origine di un percorso, per Lussu e Gallico Spano è la tappa di una traiettoria mossa che si gioca tra più luoghi, lingue e culture, e l'identità sarda, che entrambe rivendicano, si configura come radice acquisita eppure vitale. È Lussu, in apertura de *L'olivastro e l'innesto*, a teorizzare la sardità non come imprinting

⁹⁶ Per la prima, si rimanda all'autobiografico *Mabrúk*. Per Lussu, si vedano Silvia Ballestra, *La Sibilla. Vita di Joyce Lussu* (Bari-Roma: Laterza, 2022), e il documentario di Marcella Piccinini, *La mia casa e i miei coinquilini. Il lungo viaggio di Joyce Lussu* (Italia, 2016).

genetico ma come scelta consapevole, e a elaborare l'immagine dell'‘innesto’, che riporta al rizoma e alle metafore botaniche elaborate negli stessi anni da Deleuze e Guattari:

Oggi si parla molto di radici. Si scavano le radici delle comunità e degli individui per rinsanguare le identità e ricercare i perché. Ma non ci sono solo le radici, ci sono anche gli innesti. Io non ho radici in Sardegna. I miei antenati sono sepolti in terre diverse e lontane. In Sardegna mi ha portato l'amore per un sardo, e quest'amore era anche acquisizione di un mondo, con la sua storia e il suo presente, i suoi cristalli ancestrali e i suoi germogli di futuro. Mi sono innestata sulla Sardegna, e da allora siamo cresciuti insieme.⁹⁷

È sempre Lussu a riconoscere nel suo incontro con Emilio e con la cultura e società sarde il momento di svolta rispetto all'eurocentrismo a cui era stata improntata la sua formazione, presa di coscienza terzomondista cui segue l'apertura verso le lotte anticoloniali di cui farà esperienza diretta nei viaggi, nelle letture e nelle traduzioni degli anni Sessanta.⁹⁸ Gallico Spano, che si riferisce alla Sardegna come all'isola dai mille volti 'in cui h[a] piantato – e ha attecchito – la [sua] seconda radice', sottolinea inoltre il legame tra la Sardegna e la Tunisia natale, creando un ponte tra le due sponde del Mediterraneo che trova scarse attestazioni in letteratura.⁹⁹ In questo, *Mabrúk* contribuisce a quella riapertura degli archivi del Mediterraneo incoraggiata da Iain Chambers in *Mediterranean Crossings*, rispondendo indirettamente al suo invito a recuperare gli elementi di

⁹⁷ Lussu, *L'olivastrò e l'innesto*, p. 9. Il passo e il suo contesto esteso sono ripresi, come fonte per la comprensione della Sardegna secondo-novecentesca, nell'antologia Paola De Gioannis et al., a cura di, *La Sardegna e la storia* (Cagliari: Celt, 1988), pp. 467–472.

⁹⁸ Su questo filo del lavoro intellettuale di Joyce Lussu, si veda il suo *Tradurre poesia* (Milano: Mondadori, 1967).

⁹⁹ Si vedano in *Mabrúk* i capitoli 'Il mio incontro con la Sardegna (1945)' e 'Gli anni sardi (1947-58)', rispettivamente pp. 17–73, 279–385.

una storia comune e fluida, che agisca da critica alla modernità dai margini e dagli interstizi della modernità stessa.¹⁰⁰

I dettagli biografici qui presentati, che possono forse parere eccessivi, sono resi necessari sia per la loro rilevanza in opere che, a eccezione de *Il grano e il loglio*, hanno una forte impronta autobiografica, familiare e memoriale, sia a causa della scarsa o discontinua attenzione finora dedicata a queste figure di narratrici dalla critica. Recuperando però uno sguardo d'insieme, rimane la domanda sul che cosa cambi, questo focus specifico sulle opere di quattro scrittrici marginalizzate, nella nostra comprensione della letteratura e della società sarde degli anni Quaranta-Cinquanta. La risposta si può articolare in due momenti, dedicati alla ridefinizione delle forme identitarie sarde e all'emergere del femminile nelle storie raccontate, grazie a punti di vista centrati sulla differenza di genere. In primo luogo, considerate nella loro complessità e poste in dialogo reciproco, le traiettorie individuali di Satta, Giacobbe, Lussu e Gallico Spano consentono di anticipare almeno al secondo dopoguerra le poetiche dei *nomadic subjects* femminili teorizzate da Braidotti e già discusse in merito alle opere di scrittrici sarde degli anni Duemila quali Agus, Anedda e Soriga. Non si tratta di meri casi di vita: molti e molte tra coloro che hanno scritto sulla Sardegna l'hanno raccontata in dimensione memoriale e da una lontananza. Le scrittrici in esame, però, scelgono di inserire l'isola come tappa non esclusiva, eppure determinante, all'interno di storie di mobilità transnazionale, e così facendo rompono l'illusione di isolamento che sembra gravare sulle espressioni letterarie e artistiche sarde più tradizionali, in cui prevale una visione statica della società locale. La loro Sardegna al femminile è invece un luogo di attraversamenti e spostamenti, arrivi e partenze, crocevia di forme di mobilità consapevole o casuale, definitiva o temporanea.

¹⁰⁰ Iain Chambers, *Mediterranean Crossings. The Politics of an Interrupted Modernity* (Durham, NC: Duke University Press, 2008).

Il secondo arricchimento è dato dalla varietà di protagoniste e punti di vista che le opere selezionate apportano al canone fortemente maschile dell'epoca, altrimenti incentrato su storie di soldati e reduci di guerra, pescatori, bambini che lasciano la scuola per fare il servo pastore o il bandito, e sui conflitti tra padri e figli. Anche se non mancano le figure femminili nei romanzi e racconti coevi, è raro che il loro punto di vista acquisti centralità. Prendendo a spunto uno dei testi più significativi, *Un Dodge a fari spenti* di Zuri-Mannuzzu, sin dall'incipit il lettore e la lettrice incontrano due importanti personaggi femminili, la zia e la madre di Mariolino; entrambe, però, rimangono sull'uscio di casa, custodi di un mondo che è disponibile solo superficialmente allo scrittore, e per suo tramite a chi legge, mentre l'avventura del protagonista si svolge al di fuori dalle mura domestiche, in altri ambienti e altre compagnie. Sono invece le scrittrici a varcare quell'uscio e narrare le vite delle donne, raccontandone il presente in un'età di cambiamento e insieme tenendo vivo il legame con le figure femminili del passato mitico e della cultura popolare: le immancabili fate che tessono in telai d'oro e le *domos de janas* in Satta e Giacobbe, maghe e streghe in Satta e Lussu, e nell'opera di quest'ultima anche le *acabadoras*, 'quelle che finiscono, a colpi di randello, i vecchi definitivamente invalidi e inetti ad ogni lavoro'.¹⁰¹ Satta incentra *Il grano e il loglio* sulle vicissitudini di una vedova che, rimasta priva di mezzi e senza sostegno da parte della comunità, si prostituisce per mantenere sé e la figlia, raccontando sia le violenze subite dalle due sia la loro volontà di autodeterminazione. In *Diario di una maestrina*, Giacobbe segue gli spostamenti di una giovane insegnante alla prima esperienza

¹⁰¹ Lussu, 'I vecchi del villaggio', in *L'olivastro e l'innesto*, pp. 65–68 (p. 65), e 'Il Passo del cavallo verde', pp. 53–64 (zia Potenza, la compaesana-strega). Per gli altri passi, si vedano rispettivamente Satta, *Il grano e il loglio*, p. 52 (le fate) e *passim* (la vicina maga, zia Mena), e Giacobbe, *Diario di una maestrina*, p. 57 (le *janas*). Altre pagine su una 'sibilla barbaricina' (Elisabetta Lovico di Orgosolo) compaiono nel volume di Lussu *Il libro perogno* (Ancona: Il Lavoro editoriale, 1982), pp. 59–64.

lavorativa fuori di casa, nella provincia nuorese, ne racconta le difficoltà iniziali e le soddisfazioni raggiunte, fotografando in presa diretta un contesto di grave deprivazione socio-economica. È una scrittura di denuncia, che insieme alle storie dei bambini apre a quelle delle bambine, al loro doppio lavoro dentro e fuori casa (quello casalingo di cura, negli orti, ‘a servizio’), e al lavoro delle loro madri, zie, nonne, disegnando reti sociali al femminile. La stessa scelta dell’insegnamento da parte della narratrice è inquadrata come scelta di emancipazione, alla ricerca di una realizzazione professionale che è anche una forma di militanza politica, per quanto sminuita dalla percezione comune e vista con diffidenza anche all’interno di una famiglia colta e democratica. Di tale ridimensionamento è spia perfino il titolo dell’opera, proposto dall’editore sulla base di scelte lessicali già operate da Pannunzio per i primi articoli di Giacobbe su *Il mondo*¹⁰² – un titolo che, con il diminutivo-vezzeggiativo ‘maestrina’, rimanda artificialmente a un contesto letterario, deamicisiano, e smorza in parte la carica di denuncia sociale del testo. Grazie a Giacobbe, inoltre, la letteratura accoglie le donne come protagoniste della lotta contro il fascismo in Sardegna. *Piccole cronache* è il testo in cui più compiutamente la scrittrice mette al centro le vicende di una famiglia antifascista nella Nuoro di fine anni Trenta, adottando il punto di vista di se stessa bambina dopo l’espatrio nel 1937 del padre Dino, sardista prima fuoriuscito in Francia, poi combattente nella guerra civile spagnola e infine rifugiato negli Stati Uniti. L’antifascismo che viene qui testimoniato è quello della madre della scrittrice, Graziella Sechi, dalle vessazioni quotidiane delle autorità all’arresto (insieme alla maestra Angela

¹⁰² ‘Diario di una maestra’ è il sottotitolo che lega i primi due interventi, ‘Le bambine di Fonni’ e ‘Ricchi e poveri’ (*Il Mondo*, 28 agosto e 4 settembre 1956), mentre il titolo del quarto articolo pubblicato è ‘La maestrina errante’ (30 ottobre 1956). Ringrazio ancora Maria Giacobbe per la stimolante riflessione sul titolo, e per aver condiviso con Barbara Distefano e me la frustrazione per le difficoltà incontrate, nel suo percorso italiano, nel tentativo di scrollarsi di dosso il ruolo di ‘maestrina’ e vedersi riconosciuta come scrittrice e intellettuale a tutto tondo.

Maccioni, che fu sospesa dall'insegnamento): forme della Resistenza delle donne che ancora non sono state oggetto di adeguata riflessione critica.¹⁰³ Convergono sulla denuncia delle condizioni sociali della Sardegna postbellica e sulle vite delle donne *L'olivastro e l'innesto e Mabruk*, che ribadiscono il ruolo dell'attivismo femminile nelle mobilitazioni e nelle lotte sociali dei primi anni Cinquanta. Grazie a un capillare lavoro politico, non estraneo neanche alle esperienze nuoresi e barbaricine di Giacobbe,¹⁰⁴ Lussu e Gallico Spano hanno esplorato l'isola, sono entrate nelle case, hanno parlato e fatto rete con militanti, operaie, lavoratrici, donne di casa, e le raccontano con attenzione per le specificità di classe e individuali. Anche solo scorrere i titoli dei racconti di Lussu dà un'idea della preponderanza del femminile nella scelta delle protagoniste, nei momenti di vita e negli ambienti narrati: 'Il letto di zia Maddalena', 'Susanna e le libellule', 'La bambina', 'La piccolissima vita', 'Antonia va in miniera', 'La matriarca', 'La baronessa e la scuola'.¹⁰⁵ In parallelo, Gallico Spano tratteggia i ritratti delle molte compagne di lotta, e chiude il volume con un folto elenco di nomi di donna, richiamando così la dimensione collettiva della militanza femminile:

Nel chiudere questo lavoro – scrive l'autrice – non posso non ricordare tutte le compagne che, pur non essendo esplicitamente citate nel testo, hanno, nella sostanza, scritto questo libro che porta la mia firma. Senza la loro attività, collaborazione e amicizia, infatti, molto di quel che ho ricordato qui non sarebbe stato.

¹⁰³ In questa direzione si veda Benedetta Tobagi, *La Resistenza delle donne* (Torino: Einaudi, 2022).

¹⁰⁴ Nel documentario *Fra due mondi*, la scrittrice racconta dei comizi tenuti negli anni Cinquanta e della proposta, non accettata, di candidarsi alle elezioni per il Partito Socialista.

¹⁰⁵ Tale scelta è in sintonia con il suo primo testo narrativo, *Fronti e frontiere*, che nell'edizione originale è dedicato alla madre e ha come intertitoli i nomi delle donne incontrate nel percorso resistenziale all'estero. Joyce Lussu, *Fronti e frontiere* (Roma: Edizioni U, 1945).

Dopo le compagne di Tunisi, le compagne di Napoli e Roma, le donne elette dal Partito Comunista all'Assemblea Costituente e le parlamentari, i ringraziamenti si chiudono con i nomi delle compagne sarde 'che [le] hanno fatto conoscere i mille volti dell'isola'.¹⁰⁶

Una rara immagine di donna in politica compare in un racconto di Giulio Angioni, 'Città e campagna', pubblicato nel 1978 in *A fogu aintru / A fuoco dentro*: è la comiziante socialista giunta nel paese del narratore ancora bambino, nel 1948 o 1949, e che questi ritrova come docente a un esame universitario dopo una decina d'anni. La storia narra lo scompiglio e l'interesse suscitato tra i paesani, al di là delle opposte fazioni politiche, dalla presenza su un palco improvvisato di una donna che arringa la folla, 'giovanissima ed elegante nel suo insolito vestito cittadino'.¹⁰⁷ Per quanto la comiziante non rimandi direttamente a Joyce Lussu, questa può esserne stata una delle ispiratrici. Lo stesso Angioni ricorda di averla vista per la prima volta durante la campagna elettorale del 1948, '[b]ella quanto insolita e imponente, nuova che più nuova di così non era possibile essere per una donna, a Guasila, in quell'ormai lontano dopoguerra' sottolineando come tutto della sua persona avesse qualcosa 'di nuovo e di strano', 'strano e forestiero in modo tutto positivo'.¹⁰⁸ Nella descrizione di Angioni gli elementi centrali sono l'eccezionalità della figura di Joyce e l'inscindibilità da quella dell'eroico marito. Pur se nelle forme dell'elogio, le sue parole testimoniano come Joyce sia stata e rimanga ancora, per molti, 'la moglie del Capitano', confinata a una funzione del maschile nonostante l'ampiezza e significatività della sua esperienza socio-

¹⁰⁶ Gallico Spano, *Mabruk*. 'Ringraziamenti', pp. 425–426.

¹⁰⁷ Giulio Angioni, 'Città e campagna', in *A fogu aintru / A fuoco dentro* [1978] (Nuoro: Ilisso, 2008), pp. 49–56 (p. 52). Il titolo della raccolta riprende quello del racconto di un comizio di Emilio Lussu (sue le parole 'a fogu aintru', 'a fuoco dentro'), pp. 103–110. Nella prima edizione, presso Edes a Cagliari, il volume è impreziosito dai disegni di Maria Lai.

¹⁰⁸ Giulio Angioni, 'La Sardegna rivoluzionaria della moglie del Capitano', *La Nuova Sardegna*, 15 febbraio 2014.

politica e intellettuale. Joyce Lussu è stata tenuta a lungo tra parentesi nella storia e nella cultura dell'isola perché l'originalità del suo percorso l'ha posta 'fuori norma', sia in quanto sarda innestata e per di più mai stanziale (nella vita come in letteratura), sia per lo sguardo privilegiato sul genere, sia in quanto narratrice non esclusiva, la cui opera aggetta su varie forme di comunicazione. Similmente, Maria Giacobbe è rimasta per lo più relegata al punto di vista della giovane 'maestrina', e come narratrice d'occasione è stata catalogata Nadia Gallico Spano, mentre Mariangela Satta è caduta nell'oblio. Per ognuna, è stata posta la pregiudiziale del non essere mai conformi, ma sempre 'troppo' o 'non abbastanza'.

Per una conclusione non definitiva

I casi di studio proposti in questo articolo mostrano come le storie raccontate dalle donne, più nettamente di quanto accada nella controparte maschile, movimentino e complichino la narrazione dell'identità, nell'attualità come negli anni Cinquanta e, ancor prima, nella stessa opera primo-novecentesca di Deledda. Prendendo il nomadismo e la pluralità delle narrazioni femminili del presente come modello, e leggendoli alla luce di teorizzazioni femministe a noi contemporanee, si è cercato di suggerire come, invece che incasellare queste narrazioni come eccezioni, lo slegarle dalla marginalità e portarle al centro della riflessione possa contribuire a una diversa configurazione dell'oggetto 'Sardegna narrata'. In questo esercizio di ricalibrazione critica all'insegna del genere, il canone della narrativa in Sardegna mantiene la tradizionale volontà auto-rappresentativa ma al tempo stesso accoglie una nuova complessità, sia per quanto riguarda le modulazioni della sardità di chi scrive (originaria o innestata, stanziale o nomadica), sia per la definizione del tema-simbolo dell'isola, diversamente sfaccettato grazie alla presenza di donne nel ruolo di soggetti attivi e produttrici di punti di vista. I tempi sembrano maturi perché si operi sistematicamente un simile riequilibrio di genere, così da fare emergere nell'ordito

letterario i fili del lavoro nascosto delle scrittrici, simile a quello delle spesso invocate *janas*.

Infine, l'intersecarsi della perifericità geografica con quella di genere della narrativa sarda femminile suggerisce nuove linee di ricerca, sia nel quadro italiano sia in prospettive che lo scavalcano. Una prima direzione porta verso la mappatura e ricontestualizzazione delle scrittrici del margine nei vari periodi storici, che riscatti le loro esperienze dalla marca dell'eccezionalità e le connetta in nuove reti relazionali. La seconda proposta che emerge dallo studio delle *janas* scrittrici è in linea sia con le già citate riformulazioni della memoria fluida del Mediterraneo proposte da Chambers sia con la recente svolta transnazionale dei *cultural studies*. Come sta avvenendo per la decentralizzazione dei contesti nazionali,¹⁰⁹ anche per il livello micro-locale e per le culture di minoranza vale l'invito a superare i confini tradizionali e aprire le riflessioni sulla dimensione transnazionale, recuperando le espressioni artistico-letterarie plurali, plurilingui, marginali, migranti, e nomadiche che anche queste hanno prodotto.

Biografia

Gigliola Sulis è Professoressa Associata di Letteratura Italiana presso la University of Leeds (UK). I suoi interessi di ricerca vertono sul plurilinguismo letterario (anche in traduzione), l'Italia policentrica e le letterature regionali, e su questioni di lingua e stile negli scrittori e nelle scrittrici del ventesimo e ventunesimo secolo. Si è occupata di Luigi Meneghello, Andrea Camilleri, Laura Pariani, Sergio Atzeni, Marcello Fois e Michela Murgia, di poesia in dialetto, di narrativa sarda, e di letteratura gialla e *noir*. Tra le sue ultime pubblicazioni si segnalano la curatela di *Retold Resold Transformed*.

¹⁰⁹ Si rimanda a *Transnational Italian Studies*, a cura di Charles Burdett e Loredana Polezzi (Liverpool: Liverpool University Press, 2020), e alla serie su *Transnational Modern Languages* curata da Burdett insieme ad altri e altre per la stessa casa editrice.

Crime Fiction in the Global Era, insieme a Christiana Gregoriou e David Platten (Milano: Mimesis, 2019), e di *Local, Regional, and Transnational Identities in Translation. The Italian Case* (numero monografico di *The Translator* 27.3 (2021)), con Elisa Segnini. È co-direttrice della rivista *The Italianist*.

Bibliografia

- Agus, Milena, *Mal de pierres*, traduzione in francese di Dominique Vittoz (Parigi: Liana Levi, 2007).
- Agus, Milena, *Mal di pietre* (Roma: Nottetempo, 2006).
- Agus, Milena, ‘Scrivere è una tana, la Sardegna pure’, in Giulio Angioni, a cura di, *Cartas de logu. Scrittori sardi allo specchio* (Cagliari: Cuec, 2007), pp. 22–28.
- Agus, Milena, *Un tempo gentile* (Roma: Nottetempo, 2020)
- Amendola, Maria Amalia, *L’isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)* (Cagliari: Cuec, 2006).
- Anedda, Antonella, *Geografie* (Milano: Garzanti, 2021).
- Anedda, Antonella, *Isolatria. Viaggio nell’arcipelago della Maddalena* (Roma-Bari: Laterza, 2013).
- Anedda, Antonella, ‘Maria Lai. Un’Alice preistorica’, in Pietromarchi e Lonardelli, a cura di *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*; rielaborato per *Antinomie. Scritture e immagini* [blog], 13 marzo 2021 <<https://antinomie.it/index.php/2021/03/13/maria-lai-unalice-preistorica/>>.
- Anedda, Antonella, ‘S. Solitudine’, in Grazia Deledda, *Come solitudine. Storie e novelle da un’isola* (Roma: Donzelli, 2006), pp. vii–xxii.
- Angioni, Giulio, *A fogu aintru / A fuoco dentro* (con disegni di Maria Lai – Cagliari: Edes, 1978; ora Nuoro: Ilisso, 2008).
- Angioni, Giulio, ‘La Sardegna rivoluzionaria della moglie del Capitano’, *La Nuova Sardegna*, 15 febbraio 2014.
- Auriemma, Ciro e Renato Troffa, *Piove deserto* (Milano: DeA Planeta, 2019).

- Bachis, Francesco, ‘Razze, greggi, forestieri. Forme stereotipate di naturalizzazione della differenza nella commedia sarda del Novecento’, in Maria Gabriella Da Re, a cura di, *Dialoghi con la natura in Sardegna. Per un’antropologia delle pratiche e dei saperi* (Firenze: Olschki, 2015), pp. 319–360.
- Ballestra, Silvia, *Joyce L. Una vita contro. Diciannove conversazioni incise su nastro* (Milano: Baldini & Castoldi, 1996).
- Ballestra, Silvia, *La Sibilla. Vita di Joyce Lussu* (Bari-Roma: Laterza, 2022).
- Bardazzi, Adele, ‘Textile Poetics of Entanglements. The Works of Antonella Anedda and Maria Lai’, *Polisemie*, 3 (2022), 81–115.
- Bertini Malgarini, Patrizia e Marzia Caria, “‘Scriverò sempre male”. Grazia Deledda tra scrittura privata e prosa letteraria’, in Marco Manotta e Aldo Morace, a cura di, *Grazia Deledda e la solitudine del segreto* (Nuoro: ISRE, 2010), pp. 31–51.
- Boggio, Antonio, *Delitto alla baia d’argento* (Milano: Piemme, 2023).
- Boggio, Antonio, *Omicidio a Carloforte* (Milano: Piemme, 2022).
- Botta, Anna, Monica Farnetti e Giorgio Rimondi, a cura di, *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento* (Mantova: Tre Lune, 2003).
- Botta, Anna, ‘Toccata e fuga per l’eccentricità’, in Botta, Farnetti e Rimondi, a cura di, *Le eccentriche*, pp. 13–17.
- Bozzi, Ida, ‘Le nipotine di Grazia Deledda’, sezione ‘Tema del giorno’, *La Lettura – Corriere della Sera*, 26 luglio 2021.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory* [1994] (New York: Columbia University Press, 2011).
- Brigaglia, Manlio, ‘Società e letteratura in Sardegna 1944-1990’, in Giuseppe Marci, *Romanzieri sardi contemporanei* (Cagliari: Cuccu, 1991), pp. 111–118.
- Broggi, Daniela, *Lo spazio delle donne* (Torino: Einaudi, 2022).

- Burdett, Charles e Loredana Polezzi, a cura di, *Transnational Italian Studies* (Liverpool: Liverpool University Press, 2020).
- Calvino, Italo, ‘Perché leggere i classici’ [1981], in *Perché leggere i classici* (Milano: Mondadori, 2015), pp. 50–58.
- Carlotto, Massimo, *Il mistero di Mangiabarche* (Roma: e/o, 1997).
- Chambers, Iain, *Mediterranean Crossings. The Politics of an Interrupted Modernity* (Durham, NC: Duke University Press, 2008).
- Cherchi, Filomena, *Il canto del pastore* (Villanova Monteleone: Soter, 2002).
- Cherchi, Filomena, *Racconti e novelle* (Cargeghe: Documenta, 2009).
- Cherchi, Filomena, *Simona Croce e altri racconti* (Sassari: Chiarella, 1974).
- Contini, Gabriella, ‘La letteratura in italiano del Novecento’, in *La Sardegna*, Manlio Brigaglia, a cura di, 3 voll., I, *Geografia, storia, letteratura, arte* (Cagliari: Della Torre, 1982), pp. 43–54.
- Cottone, Carmelo, ‘Prefazione’, in Satta, *Il grano e il loglio*, pp. 5–9.
- Cubeddu, Salvatore, “‘Cagliaritari e... sardi’ di Francesco Alziator”, *Fondazione Sardinia* [blog], 4 settembre 2017 <<http://www.fondazioneSardinia.eu/ita/?p=13511%20CAGLIARITANI%20E%20%20E2%80%A6%20SARDI,%20di%20Francesco%20Alziator>>.
- Cuccu, Giuseppina e Maria Lai, *Le ragioni dell’arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce* (Cagliari: Arte Duchamp, 2002).
- Dedola, Rossana, *Grazia Deledda. I luoghi gli amori le opere* (Napoli: Avagliano, 2016).
- Dedola, Rossana, *Grazia Deledda. Lettere e cartoline in viaggio per l’Europa* (Nuoro: Il Maestrale, 2021).
- De Gioannis, Paola et al., a cura di, *La Sardegna e la storia. Antologia di Storia della Sardegna* (Cagliari: Celt, 1988).

- Deledda, Grazia, *Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, a cura di Anna Folli (Milano: Feltrinelli, 2010).
- Deledda, Grazia, *Canne al vento* [1913] in *Romanzi e novelle*, a cura di Natalino Sapegno (Milano: Mondadori, 1971), pp. 169–385.
- Deledda, Grazia, *Canne al vento* [1913], letto da Michela Murgia, regia di Claudia Gentili (Roma: Emons Audiolibri, 2018).
- Deledda, Grazia, *Cosima* [1937], in *Romanzi e novelle*, a cura di Natalino Sapegno (Milano: Mondadori, 1971), pp. 691–820.
- Deledda, Grazia, *Dopo il divorzio* [1901-02], con appendici di lettere e scritti inediti, ‘Introduzione’ e cura di Giancarlo Porcu (Nuoro: Il Maestrale, 2022).
- Deledda, Grazia, ‘Lettere a Pirro Bessi’, a cura di Corrado Tumiatì, *Il Ponte*, 1.8 (1945), 708–715.
- Deledda, Grazia, *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, a cura di Roberta Masini (Cagliari: Centro di Studi Filologici sardi – CUEC, 2007).
- Deledda, Grazia, *Lettere inedite di Grazia Deledda ad Arturo Giordano, direttore della Rivista letteraria (1892)*, a cura di Neria De Giovanni (Alghero: Nemapress, 2004).
- Deledda, Grazia, *Un’amicizia nuorese. Lettere inedite a Pietro Ganga (1898-1905)*, a cura di Giovanna Cerina (Nuoro: Istituto Superiore Regionale Etnografico – Soveria Mannelli: Rubbettino, 2019).
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* [1975] (Parigi: Minuit, 2013).
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (Parigi: Minuit, 1980).
- De Mauro, Tullio, *Storia linguistica dell’Italia Unita* [1963] (Bari: Laterza, 1993).
- De Roma, Alessandro, *Vita e morte di Ludovico Lauter* (Nuoro: Il Maestrale, 2007).
- Dessi, Giuseppe e Nicola Tanda, a cura di, *Narratori di Sardegna. Antologia* (Milano: Mursia, 1973).

- Dominioni, Maria Valeria, ‘L’altra Italia. Per una lettura subalterna del Meridione di Grazia Deledda’, *From the European South. A Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities*, 3 (2018), 43–56.
- Farnetti, Monica, a cura di, *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, Ricezione, Comparazione* (Pavona: Iacobelli, 2010).
- Farnetti, Monica, ‘Presentazione di Maria Giacobbe’, in *Maria Giacobbe. Atti della cerimonia di conferimento della Laurea honoris causa in Lingue e Letterature Straniere* (Sassari: Università degli Studi, 2007), pp. 15–27.
- Ferraris Cornaglia, Franca, a cura di, *Donne. Due secoli di scrittura femminile in Sardegna (1775-1950). Repertorio bibliografico* (Cagliari: Cucc, 2001).
- Fofi, Goffredo, a cura di, ‘Dossier Sardegna’, *Lo straniero*, 10.74-75 (2006), 15–86.
- Fogarizzu, Stefano, ‘Il primo romanzo in lingua sarda. *Sa bida est amore* di Francesca Cambosu’, *Chronica Mundi*, 16-17 (2022-2023), 210–237.
- Fois, Marcello, *In Sardegna non c’è il mare. Viaggio nello specifico barbaricino* (Roma-Bari: Laterza, 2008).
- Fois, Marcello, ‘Prefazione’, in Grazia Deledda, *L’edera* [1908] (Nuoro: Ilisso, 2005), pp. 7–17.
- Fois, Marcello, *Quasi Grazia* (Torino: Einaudi, 2016).
- Fortini, Laura, ‘Aggiunta e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana’, in Farnetti, a cura di, *Chi ha paura di Grazia Deledda?*, pp. 229–245.
- Fortini, Laura e Paola Pittalis, *Isolitudine. Scrittrici e scrittori della Sardegna* (Albano Laziale: Iacobelli, 2010).
- Gallico Spano, Nadia, *Mabruk. Ricordi di un’inguaribile ottimista* (Cagliari: AM&D, 2005).
- Giacobbe, Maria, *Diario di una maestrina. Piccole cronache* [1957] [1961] (Roma-Bari: Laterza, 1975). [tra le sezioni già comparse sulla stampa: ‘Le bambine di Fonni. Diario di una

- maestra', 'Ricchi e poveri. Diario di una maestra', 'La maestrina errante', *Il Mondo*, 28 agosto, 4 settembre, 30 ottobre 1956].
- Giacobbe, Maria, a cura di, *Giovani poeti danesi*, con testo originale a fronte (Torino: Einaudi, 1979).
- Giacobbe, Maria, *Grazia Deledda. Introduzione alla Sardegna* [1974] (Sassari: Iniziative Culturali, 1999).
- Giacobbe, Maria, a cura di, *Poesia moderna danese*, con testo originale a fronte (Milano: Edizioni di Comunità, 1971).
- Heyer-Caput, Margherita, 'Dopo il divorzio (1902, 1905, 1920) di Grazia Deledda: "opus in fieri" sul riso del moderno', *altrelettere* (2013).
- Heyer-Caput, Margherita, *Grazia Deledda's Dance of Modernity* (Toronto: Toronto University Press, 2008).
- bell hooks, 'Choosing the Margin as a Space of Radical Openness' [1989], in *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics* [1990] (New York: Routledge, 2015), pp. 145–154.
- bell hooks, *Feminist Theory. From Margins to Centre* (Boston, MA: South End Press, 1984).
- Kellman, Steven G., *Switching Languages. Translingual Writers Reflect on Their Craft* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2003).
- Kellman, Steven G., *The Translingual Imagination* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2000).
- Lavinio, Cristina, "'Era un silenzio che ascoltava". Grazia Deledda tra leggende e fiabe', in *Oralità narrativa, cultura popolare e arte. Grazia Deledda e Dario Fo*, a cura di Cristina Lavinio (Nuoro: ISRE Edizioni, 2019), pp. 73–93.
- Lavinio, Cristina, 'Scelte linguistiche e stile in Grazia Deledda', in *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi* (Roma: Bulzoni, 1991), pp. 91–109.
- Limentani Viridis, Caterina, a cura di, *Insularità. Percorsi del femminile in Sardegna* (Sassari: Chiarella, 1996).

- Loi Corvetto, Ines, ‘Sardegna’, in Francesco Bruni, a cura di, *L’italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali* (Torino: Utet, 1992), pp. 875–917.
- Lussu, Joyce, *Fronti e frontiere* (Roma: Edizioni U, 1945; ora Roma: Abbot, 2021).
- Lussu, Joyce, *Il libro perogno* (Ancona: Il Lavoro editoriale, 1982).
- Lussu, Joyce, *L’olivastro e l’innesto. L’incontro con un uomo, la sua isola antica e la sua gente*, a cura di Manlio Brigaglia [1982] (Cagliari: Edizioni della Torre, 2018) [prima edizione dei racconti ‘La matriarca’, ‘La bambina’, ‘La giubba del reduce’, *Botteghe Oscure*, 3.1 (1949), 197–209].
- Lussu, Joyce, *Tradurre poesia* (Milano: Mondadori, 1967).
- Marcheschi, Daniela, a cura di, *Alloro di Svezia. Le motivazioni del Premio Nobel per la Letteratura* (Parma: MUP, 2007).
- Marci, Giuseppe, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda* (Cagliari: Cucc – Centro di Studi Filologici Sardi, 2005).
- Marrocu, Luciano, *Deledda. Una vita come un romanzo* (Roma: Donzelli, 2016).
- Mortara Garavelli, Beatrice, ‘La lingua di Grazia Deledda’, *Strumenti critici*, 6.1 (1991), 145–63.
- Murgia, Michela, *Accabadora* (Torino: Einaudi, 2009).
- Murgia, Michela, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria* [2006] (Torino: Einaudi, 2017).
- Murgia, Michela, ‘Prefazione’, in Grazia Deledda, *Il nostro padrone* [1910] (Nuoro: Ilisso, 2009), pp.7–14.
- Murgia, Michela, *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell’isola che non si vede* (Torino: Einaudi, 2008).
- Petrignani, Sandra, *La scrittrice abita qui* (Vicenza: Neri Pozza, 2002).
- Pietromarchi, Bartolomeo e Luigia Lonardelli, a cura di, *Maria Lai. Tenendo per mano il sole / Holding the sun by the hand* (Milano: 5 continents – Roma: MAXXI, 2019).
- Pineider, Stefania, a cura di, *Viaggiatori di Sardegna*, 3 voll.

- (Cagliari: Domos, 1997)
- Pigliaru, Antonio, 'Per *Un Dodge a fari spenti* di Giuseppe Zuri. Un bilancio sulla nuova narrativa sarda' [1962], in Salvatore Mannuzzu, *Un Dodge a fari spenti* (Nuoro: Ilisso, 2002), pp. 173–242.
- Pirodda, Giovanni, 'L'attività letteraria tra Otto e Novecento', in Luigi Berlinguer e Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna* (Torino: Einaudi, 1998), pp. 1083–1122.
- Rasy, Elisabetta, *Ritratti di signora* (Milano: Rizzoli, 1997).
- Ross, Silvia, 'Terra e mare in *La bambina rubata*. Un'analisi ecocritica', in Dino Manca, a cura di, '*Sento tutta la modernità della vita*' *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, 3 voll. (Nuoro: ISRE, Cagliari: Aipsa, 2022), I, pp. 239–255.
- Rudas, Nereide, *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità* [1997] (Roma: Carocci, 2004).
- Ruju, Sandro, 'Società, economia, politica dal secondo dopoguerra a oggi (1994-1998)', in Luigi Berlinguer e Antonello Mattone, a cura di, *La Sardegna* (Torino: Einaudi, 1998), pp.775–992.
- Satta, Mariangela, *Il grano e il loglio* (Bologna: SIA, 1962).
- Satta, Mariangela, *Il ventilabro* (Milano: Gastaldi, 1966).
- Schwartz, Cecilia, 'From Nuoro to Nobel. The impact of multiple mediatorship on Grazia Deledda's movement within the literary semi-periphery', *Perspectives*, 26.4 (2018), 526–542.
- Siciliano, Enzo, a cura di, *Racconti del Novecento*, 3 voll. (Milano: Mondadori, 2001).
- Solinas, Franco, *Squarciò* (Milano: Feltrinelli, 1956).
- Soriga, Flavio, *NuraGhe Beach. La Sardegna che non visiterete mai* (Roma-Bari, Laterza, 2011).
- Soriga, Flavio, *Sardinia Blues* (Milano: Bompiani, 2008).
- Soriga, Paola, *Dove finisce Roma* (Torino: Einaudi, 2012).
- Soriga, Paola, *La stagione che verrà* (Torino: Einaudi, 2015).
- Spano, Luce, *La città dell'amore. Alla scoperta di Cagliari con Grazia Deledda* (Cagliari: Palabanda, 2017).

- Spivak, Gayatri Chakravorty, 'Can the Subaltern Speak?', in Cary Nelson e Lawrence Grossberg, a cura di, *Marxism and the Interpretation of Culture* (Basingstoke: Macmillan, 1988), pp. 271–313.
- Stoppani, Fabio, 'Noi siamo Sardi. Il "Falso-Deledda"', *Centro Studi Abate Stoppani* [blog], 20 maggio 2022 <<https://abatestoppani.it/noi-siamo-sardi-il-falso-deledda>>
- Sulis, Gigliola, "'Anche noi possiamo raccontare le nostre storie". Narrativa in Sardegna, 1984-2015', in Francesco Bachis, Valeria Deplano e Luciano Marrocu, a cura di, *La Sardegna Contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali* (Roma: Donzelli, 2015), pp. 533–558.
- Sulis, Gigliola, 'La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni', *La Grotta della vipera*, 20.66-67 (1994), 34–41.
- Tobagi, Benedetta, *La Resistenza delle donne* (Torino: Einaudi, 2022).
- Tola, Salvatore, *La letteratura in Lingua sarda. Testi, autori, vicende* (Cagliari: Cuec, 2006).
- Toso, Fiorenzo, *La Sardegna che non parla sardo. Profilo storico e linguistico delle varietà alloglotte* Gallurese, Sassarese, Maddalenino, Algherese, Tabarchino (Cagliari: Cuec, 2012).
- Turtas, Gloria, 'Maria Elena Sini. Una voce allo scoppio del primo conflitto mondiale. Con un'introduzione sulla poesia femminile cantata e "a tavolino" nelle fonti', *Chronica Mundi*, 16-17 (2022-2023), 158–179.
- Usai, Viviana, 'Scrittrici di narrativa in Sardegna tra Otto e Novecento', *DWF donnawomanfemme*, 78 (2008), 41–58.
- Wood, Sharon, a cura di, *Grazia Deledda. The Challenge of Modernity. A collection of essays* (Leicester: Troubador, 2007).
- Zambon, Patrizia, 'Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia

Deledda, Sibilla Aleramo', *Studi Novecenteschi*, 16.38 (1989), 287–324.

Filmografia

Cabiddu, Gianfranco (regia), *La stoffa dei sogni* (Italia-Francia, 2016).

Garcia, Nicole (regia), *Mal de pierres* (Francia, 2016).

Mangini, Cecilia e Paolo Pisanelli (regia), *Grazia Deledda, la rivoluzionaria* (Italia, 2021).

Piccinini, Marcella (regia), *La mia casa e i miei coinquilini. Il lungo viaggio di Joyce Lussu* (Italia, 2016).

Satta, Francesco (regia), *Fra due mondi. Ritratto di Maria Giacobbe* (Italia, 2011).

Virzì, Paolo (regia), *Tutta la vita davanti* (Italia, 2008).

Teatro

Arthemalle, Elio Turno e Vito Biolchini (regia), *In principio fu U. Storia universale della Sardegna*, produzione indipendente (Quartucciu-Cagliari, 1996).

Cruciani, Veronica (regia), *Quasi Grazia*, Sardegna Teatro (Cagliari-Nuoro, 2017).

Sitografia

Catalogo del Polo regionale SBN Sardegna, Regione Autonoma della Sardegna <https://opac.regione.sardegna.it/SebinaOpac/do>.

Catalogo Generale dei Beni Culturali, Sardegna Cultura <https://catalogo.sardegnaicultura.it/card/104261/>.

Catalogo storico ragionato degli scrittori sardi dal IV al XXI secolo, Centro di Studi Filologici Sardi <https://www.filologiasarda.eu/catalogo/index.php?sez=36>.

Grazia Deledda, Comune di Cervia <https://www.turismo.comune.cervia.it/it/scopri-il-territorio/itinerari-e-visite/itinerari-storici-culturali/il-ruolo-delle-donne-nella-storia-di-cervia->

in-un-percorso-nel-centro-storico-di-cervia/grazia-deledda.

English Abstracts

Along the *Janas*' Thread: Women's Writing in Sardinia beyond the Category of Exceptionalism

Gigliola Sulis

Abstract: Taking as its cue the tiny fairies or witches of Sardinian demology (*janas*), this article proposes an approach to female fiction that goes beyond the idea of the exceptional nature of women's cultural work (a critical category that is often used, to the point of hiding the agentivity of women writers and artists). The Sardinian context is chosen as a case of 'minor literature' which only partially aligns with national and hegemonic developments. This invites a reflection both on the double marginalisation of women writers (because part of a minority and because of their gender), and on their poetic acceptance of this double marginality as a site of privileged positioning. After mapping out the presence of women in the Sardinian literary canon, the article focuses on three case studies: an exploration of the year 2000s, and in particular of the contribution of women's voices towards a poetics of Sardinianness as a nomadic identity (Milena Agus, Michela Murgia, Antonella Anedda); the ongoing reconsideration of women writers of the past, first and foremost Grazia Deledda, propitiated by contemporary sensitivities around issues of gender and new interpretative lenses; and, finally, a focus on female narrators whose work sheds a light on Sardinia after the Second World War, rebalancing the male canon with women's points of view and presenting an image of the island as a transnational space, and as a key but not exclusive component in dynamic identities that are in continuous evolution (Maria Giacobbe, Mariangela Satta, Joyce Lussu, and Nadia Gallico Spano).

Keywords: Sardinia, Women Writers, Exceptionality, Double Marginality, Minority Cultures, Plural Identities.

Chronica Mundi

All views or conclusions are those of the authors of the articles and not necessarily those of the editors.

Chronica Mundi is indexed on America: History and Life, Historical Abstract, Historical Abstracts with Full Text, Google Scholar, EBSCOhost Discovery Services.

Chronica Mundi

Le opinioni o le conclusioni espresse negli articoli sono quelle degli autori degli articoli e possono non riflettere la posizione della rivista.

Chronica Mundi è indicizzata su America: History and Life, Historical Abstract, Historical Abstracts with Full Text, Google Scholar, EBSCOhost Discovery Services.

Chronica Mundi

Todas las opiniones o conclusiones expresadas son las de los autores de los artículos y no necesariamente reflejan los de los editores.

Chronica Mundi es indexada por America: History and Life, Historical Abstract, Historical Abstracts with Full Text, Google Scholar, EBSCOhost Discovery Services.

Publication Ethics and Publication Malpractice Statement

Our publication ethics and publication malpractice statement is mainly based on Elsevier recommendations and COPE's Best Practice Guidelines for Journal Editors.

Chronica Mundi is committed to ensuring ethics in publication and quality of articles. Conformance to standards of ethical behaviour is expected of all parties involved.

In particular,

Authors should be accurate and give sufficient details and references of the research work undertaken. Fraudulent or knowingly inaccurate statements are considered unethical behaviour and, therefore, unacceptable. The authors should ensure that their article is entirely original works. If the works and/or words of others have been used, these have been appropriately cited or quoted. Plagiarism is unacceptable in all its forms and constitutes unethical publishing behaviour. Manuscripts should be unpublished in any language and should not be under consideration for publication by any other journal. Submitting articles describing essentially the same research to more than one journal is considered unethical behaviour. The corresponding author should ensure that all co-authors have approved the final version of the article and given their consensus for submission and publication.

Editors should evaluate articles exclusively for their academic merit and relevance. Editors will not disclose any unpublished information from a submitted article without the express consent of its author. Any information or idea obtained through the peer review process should be kept confidential. Sections of the journal which are not peer reviewed are clearly identified.

Reviewers should treat any manuscripts received as confidential. Any information or idea obtained through the peer review process should be kept confidential and not used for personal advantage.

Reviews should be conducted objectively. Observations should be formulated clearly with supporting arguments in order to be used by the authors to improve their article. Reviewers who feel unqualified to review the manuscript or know that their prompt review will not be possible or have conflicts of interest connected to the article should notify the editor and excuse themselves from the review process.

COPE website

<http://publicationethics.org/resources/guidelines>

Chronica Mundi
61032 Fano (PU)
Italia